

As Artes Visuais pelos Artistas: Atas do XIII Congresso CSO 2022

No ano de 2022 a pandemia COVID 2019 cedeu o seu lugar a uma guerra na Europa que envolveu alguns dos maiores blocos militares do mundo. No contexto de incerteza e adversidade os artistas responderam à chamada de trabalhos para mais um Congresso Internacional Criadores sobre Outras Obras.

São 112 palestrantes, oriundos de Portugal, Espanha, Brasil e países da América Latina, que vieram trazer novidades sobre as artes visuais, na perspetiva dos seus criadores.

Cumpriu-se assim mais uma edição, a décima terceira, que permitiu acolher em Lisboa todo um conjunto de comunicações em que os artistas escolheram outros artistas, para sobre eles pesquisar e trazer à luz do dia as novidades em torno do Atlântico.

As artes visuais pelos Artistas: Atas do XIII Congresso CSO 2022

Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes.
ISBN 978-989-53805-3-4.

João Paulo Queiroz (ed.)
Edição: 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
ISBN: ISBN 978-989-53805-3-4.

Lisboa, setembro 2022

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, Faculdade de Artes e Letras);
 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, Instituto das Artes);
 Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto das Artes);
 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);
 Paula Santiago Martín de Madrid (Espanha, Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes);
 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:

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

Índice

Prefácio:

João Paulo Queiroz: Pensar e Criar

Programa do Congresso

Comunicações apresentadas:

	Págs.
A. Jorge Caseirão: Le Roi es Mort, Vive le Roi: tradição e inovação num olhar à Galeria de Retratos dos Presidentes da República Portuguesa	0009-0010
Alice Geirinhas: Memento Mori: Performance de Lara Boticário Morais	0011-0015
Almerinda Lopes: As Imagens Inquietantes de Rosindo Torres	0017-0026
Amparo Alonso-Sanz: Asistiendo a clases de la artista Susana Guerrero	0027-0036
Ana F. Cravo: 'Os sonhos do Mestre José Maria' de Conceição Cordeiro, o pictural e as figuras primordiais	0037-0050
Ana Romãozinho: Obra participativa: uma resposta de Lara Ruiz	0051-0064
Ana Romãozinho: Teresa Moro: democratização do campo semântico de feira	0065-0074
Ana Sofia Ribeiro: A dimensão transpessoal da Natureza: Reprodução de uma consciência ecocêntrica por meio do envolvimento da ecopsicologia na obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela	0075-0082
Andréa Brächer & Jussara Moreira: Os contos de fadas na série 'Ontem' de Katia Canton	0083-0092
Andrés Jesús Naranjo: Crudeza y objetividad a través de la mirada y la obra de David Serrano	0093-0102
Angela Grando: Regina Chulam: ÔBA ÔBA do URUBU: e daí? (Requiem)	0103-0112
Anna Karoline Silva: Dialética Binária de Diego de los Campos: o paradoxo e a ironia do ser contemporâneo	0113-0126
António Trindade: Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht. Da perspectiva e geometria artesanal da pintura da Apresentação da Virgem no Templo	0127-0136
António Trindade: Juan de Borgoña no espelho de Piero	0137-0144
Blanca Nieves Lourés Miranda: Irijalba, pensador en superficie: dos proyectos relativos a la cuestión superficial en el arte contemporâneo	0145-0158
Bruna Lobo: Entre o ateliê e o museu: O momento vacilante da arte na fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara	0159-0172
Bruna Mibielli: Bruno Amarante: paisagem em ruína	0173-0186
Bruna Mibielli: Celso Renato: a busca da matéria na geometria do tempo	0187-0198
Carlos Fernández López: Huellas de un paseo en el territorio caído: El plegamiento de las islas en la obra de Julio Catalán	0199-0212
Carlos Gonçalves: Rogério Taveira e a multiplicidade de (im) pressões na geografia experimental de Sintra	0213-0226
Carolina Vigna Prado: Colagens digitais de Babette de la Veja	0227-0238
Cheila Peças: Brotar da Paisagem: uma reflexão sobre a obra de João Gama	0239-0250
Cheila Peças: Entre médiuns: a história da pintura de Vieira Pereira	0251-0258
Cheila Peças: Urge ressignificar artista: Engrácia Cardoso	0259-0270
Cladenir Lima: Coletivo Arte Mais: uma criação híbrida a partir da Serra da Mantiqueira	0271-0282
Conceição Cordeiro: #Erase #Palimpsesto na obra pictórica de Ana Cravo	0283-0292
Daniela Cidade: Luciano Laner em espaços de latência: da cidade ao fotográfico através da caixa-preta	0293-0298
Daniela Remião de Macedo: Escrevendo a história de mulheres e ressignificando o acervo familiar: imagem e texto no processo de criação de Mara Galvani	0299-0316
Daniela Remião de Macedo: Fotografia, memória e arte: As mulheres nos trabalhos de Mona Lisa Locks	0317-0326
Daniela Ribeiro: 'Espacio-tiempo Como Accion' (Document Acciones), de Julio Plaza	0327-0336
Diana Costa: Da pintura à criação digital de José Lourenço: habitar os lugares cromáticos e a sombra de uma luz secreta	0337-0350
Diana David: Como guiar o olhar do observador nas obras de Daniel Peixe	0351-0358
Domingos Loureiro & Andreia Pereira: Memória e apagamento através da água em Song Dong: o uso da água como matéria e metáfora de processos transitórios da história de vida ao autor	0359-0368
Dora Iva Rita: Vitor π - natureza, ancestralidade e empatia	0369-0380
	0381-0392
	0393-0402

Edson Adão: Possibilidades Escultóricas & Pigmentações: explorações da terra crua na poética de Jessica Burrinha	0403-0414	Maria José Coelho: José Joaquim Ramos: a Marcha da Sede	0839-0856
Eduardo Vieira da Cunha: Thais Ueda: entre a pintura, a caligrafia, e o desenho	0415-0422	Mariana González Zamar: Repensar las expresiones artísticas: Samanta Ferro	0857-0866
Elaine Karla de Almeida: Nicolás Chaparro: Tudo em Madeira, a libertação do artista	0423-0434	Marisa Vadillo: Pilar Albarracín y el bordado artesano andaluz como esencia de creación contemporánea	0867-0876
Eliane Gordeeff: Bob Cuspe, Personagem ou Realidade? A ironia da dicotomia criador-criatura na obra de César Cabral	0435-0444	Maristela Salvatori: Fernanda Mafra: imersões atávicas	0877-0886
Evinha Sampaio: Companhia gufa de teatro: um teatro documentário cidadão	0445-0452	Marta Marco: Calo Carratalá y el cuaderno de viaje: una experiencia previa a la pintura contemporánea	0887-0894
Filipa Pontes: A dimensão (de)colonial no trabalho de Márcio Carvalho	0453-0462	Marta Pérez: Feminidad y artesanía en la creación andaluza contemporánea: arte y género en la obra de Paloma de la Cruz	0895-0902
Francine Cunha: Cartografia de um azul decolonial	0463-0472	Marta Strambi: Corpo em conflito: fotografias de Michael Jorge da Silva ~	0903-0914
Grazielle Portella: Conversando com Sam Winston: O desenho como linguagem na ausência de luz	0473-0486	Mauricius Farina: A armadilha da forma em fotografias de Marcel Giró	0915-0922
Guillermo Ramírez-Torres: Marina Vargas y la piel de las imágenes: sobre iconoclastia y artesanía en la creación andaluza contemporánea	0487-0494	Neide Marcondes & Nara Martins: Os continentes em fraturas gráficas na obra da artista brasileira Marina Camargo	0923-0932
Gustavo Balbela & Maria Galant Melgarejo: Espaço e olhar na fotografia de Mariane Lima	0495-0506	Olga Duarte Piña & Lauro Gandul Verdún: Xopi: la pintura como huella de la acción	0933-0944
Helena Santana & Maria do Rosário Santana: A cor e o traço que descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner: A Menina do Mar pelo olhar de Beatriz Bagulho, Bernardo Sasseti e Edward Ayres de Abreu	0507-0514	Orlando Franco: Construir uma casa: André Banha	0945-0952
Hélio Fervenza: Percursos e mapas mentais na obra 'Túnel: Desenho ao longo de dois planos,' de Luiz Alphonsus	0515-0524	Orlando Maneschy: Marise Maués nas águas da Amazônia	0953-0964
Inês Andrade Marques: Interior e intimidade: Ana Gonçalves (n.) e prática diária da pintura	0525-0534	Pablo Castañeda: La presencia hermética en la obra de Alan Sastre	0965-0974
Iria Vázquez: Loreto Martínez Troncoso: Las formas de lo inaprensible	0535-0544	Paula Santiago Martín de Madrid: Ocupar el espacio; la propuesta artística de Ángela de la Cruz	0975-0986
Isabel Albuquerque: A palavra, o object trouvé e o ready-made na obra de Manuela de Sousa	0545-0556	Paulo Gomes: 'O artista deve pintar o que sente e não o que vê:' comentários sobre a pintura abstrata de Ado Malagoli (-)	0987-0996
Isabel Carralero: Lara Almarcegui: dibujos en The Graphische Sammlung ETH Zürich	0557-0564	Regina Silveira Mello: Pequeno Glossário Crítico Procedimental da Arte de Fernando Quintas	0997-1008
Isabel Silveira: Jan M. O. e suas 'Máquinas de dizeres'	0565-0576	Rodrigo Dias: Flávio de Carvalho e o declínio da experiência	1009-1018
Joana Rêgo: A palavra como procura da maneira directa de dar uma ideia no trabalho de Mónica Capucho	0577-0586	Sandra Cristina Ramos: Regina Pessoa: o Desenho como Auto-Narrativa	1019-1026
João Wesley de Souza: Andreia Falqueto e a pintura no antropoceno	0587-0594	Sandra Makowiecky: Maurício Muniz com a obra 'Inundação:' a alma de uma parte da cidade?	1027-1040
Joaquín Escuder: La escala insular de Julio Plaza	0595-0608	Sara Coleman: Manuel Rodríguez: la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional	1041-1054
Joaquín Peña-Toro: Soledad Sevilla a través del tejido: la traducción de su pintura a serigrafia	0609-0620	Sara Fuentes Cid & João L Cordovil: 'Montanha suspensa' de Cristina Ataíde: Hacia una epistemología sensible a través del arte contemporáneo	1055-1066
Jordi Morell-Rovira: Entre Quatre Parets: Revisant Proposicions i Intervencions Específiques de Luz Broto	0621-0628	Shayda Cazaubon Peres & Odete Calderan: Zonas de afeto, contato e diálogos com Ana Sabiá	1067-1074
Jorge Leal: Leal da Câmara japonista e fauvista	0629-0644	Sónia Ribeiro & Dilar Pereira: Grupo do risco: relação ambiental pelo desenho e pela fotografia	1075-1086
José Marcos Carvalho: Imagéticas amazônicas, um artista: Alexandre Silva dos Santos Filho	0645-0650	Susana Guerrero & Ilda Caeiro: El Macho, Elio Rodríguez	1087-1096
José Marcos de Carvalho: Perspectivas composicionais modulares nos 'Signos Gráficos, Interferências e Projetos' de Augusto Sampaio	0651-0658	Tatiana Martins: Das Ações à 34º Bienal de São Paulo: performatividade e institucionalização em Eleonora Fabião	1097-1106
Josélia Santos & Carlos Borges: A poética do artista Ronald Duarte nos trabalhos Fogo Cruzado e Matadouro / Boiada de Ouro	0659-0666	Teresa Almeida & Cassandra Pereira: Da expressão à consciencialização: os efeitos das alterações climáticas pelo olhar de Diane Burko	1107-1118
Juan Durán Montero: Libertad del color de la mano de Victoria Márquez: una mirada hacia el Nuevo Expresionismo	0667-0674	Teresa Almeida: Cultura e tradição mexicana nas obras de Valeria Florescano	1119-1128
Julen Araluce: Sobre la pintura de Merche Olabe: ¿llamada perdida?	0675-0686	Teresa Matos Pereira: Charlene Bicalho: A matéria da fala e a imensurabilidade do ato artístico	1129-1140
Karina Rampazzo & Ronaldo Corrêa: Paisagens urbanas e afetivas: um percurso relacional entre a fotografia e o design na obra de Letícia Lambert	0687-0704	Teresa Palma Rodrigues: Edson Chagas e a série de fotografias 'Tipo Passe'	1141-1154
Kelly Wendt: Ambiente-se: memória e paisagem no trabalho de Janice Martins Appel	0705-0710	Teresa Palma Rodrigues: O 'Tchiloli' interpretado por René Tavares	1155-1168
Leonardo Charréu: Cultura visual, história contemporânea e a retórica de guerra na fotografia de David Levinthal	0711-0720	Teresinha Barachini: Esculturas (in)Vestíveis de Gross, Vasconcelos, Pacheco e Sterbak	1169-1182
Leonardo de Carvalho: O gesto-sintoma: o efeito de distanciamento no documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho	0721-0732	Tiago Costa: Hugo Canoilas: a iconografia paleontológica em diálogo com a contemporaneidade	1183-1198
Luís Filipe Rodrigues: A paisagem que representa Rui Algarvio	0733-0742	Urkia Sánchez Mendizabal: Sahatsa Jauregi: La alegría de las cosas	1199-1208
Luís Herberto: Julião Sarmento: territórios tangenciais e representação 'hardcore'	0743-0750	Walter Karwatzki & Lurdi Blauth: Silvio Nunes Pinto: a arte do artífice	1209-1220
Luisa Paraguai: 'Como Penso Como' de Simone Mattar: narrativas de comer	0751-0760	Wellington Cesário: A arte de Ismael Nery	1221-1230
Mª Dolores Sánchez: Luisa Alba: trazos de un París contado	0761-0768	Zalinda Cartaxo: Subjetivo-construtivo. Sobre as pinturas de Célia Euvaldo	1231-1240
Márcia Braga: Re-construção: o papel da memória da prisão na poética das artistas	0769-0778		
Marcos Rizolli: As artografias de Mirian Celeste: um estudo de revelação	0779-0790		
Margarida P. Prieto: 'Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos.' Rui Macedo no Projeto Travessa da Ermida	0791-0802		
Margarida P. Prieto: Filipe Romão e a representação de paisagem	0803-0814		
Maria Covadonga Barreiro: Variables cromáticas y formales: las infinitas posibilidades plásticas del Laboratorio doméstico de Job Sánchez	0815-0828		
Maria Gutiérrez Cedrón: Thecla Schiphorst: desarrollo de tecnología vestible como herramienta de interacción expresiva	0829-0838		

Pensar e criar

Thinking and creating

João Paulo Queiroz¹

¹ Coordenador do Congresso, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Portugal.

1. Chamada

A chamada de trabalhos aos artistas convoca-os a partilhar as suas referências artísticas: apresente-nos os artistas que, dentro do universo dos países ibero-americanos, suscitam o seu interesse e a sua admiração. Apresente a sua obra ou algumas das suas realizações devidamente enquadradas dentro de um quadro de rigor e de investigação, procurando a originalidade e a qualidade. Esta é uma proposta, já com 13 anos, que se tem repetido dentro do espaço alternativo que os nossos países nas margens do Atlântico podem apresentar uns aos outros. A proposta é de reconhecimento, de liberdade, e também de resistência.

Trata-se de gerar novos discursos, assentes em evidências, conhecer melhor as artes produzidas entre nós, numa proposta de construção de conhecimento e de identidade, incorporando as inquietações mais atuais sobre o lugar da arte e da cultura (Charréu, 2012; Fernández Fariña, 2009; Huerta, 2018; Vasconcelos & Marques, 2019).

A chamada foi disseminada entre as escolas de ensino artístico e as associações de artistas e de investigadores ou pesquisadores em arte, procurando-se que as novidades fossem veiculadas pelos próprios artistas e criadores: um olhar especialmente informado por aqueles que praticam e são agentes de criação. É um olhar diferente do habitual, no que respeita aos discursos sobre arte. Os autores não são já teóricos ou críticos, são agora os artistas, eles próprios. Um olhar de dentro, de quem pinta, esculpe, instala, propõe e intervém junto dos públicos, referentes que detêm dentro dos seus horizontes, de um ponto de vista inovador porque privilegiado e portador de um olhar exigente e muito informado sobre a praxis artística.

2. Desafio

A proposta, continuada ao longo dos últimos treze anos, é então apoiada no RE-conhecimento, e na criação de novas teias de relacionamento referencial que se adensa ano após ano: cada vez mais os artistas regressam ao congresso, e desta vez trazem conhecimentos que angariaram já no decorrer dos congressos anteriores. Existe agora uma massa crítica, feita de experiências e de anos de comunicações, que alicerçaram uma plataforma de conhecimento que se lançou entre as Universidades e Escolas de Arte em tantos quadrantes, seja em Portugal e Espanha, seja no Brasil, Argentina ou outros países de expressão portuguesa ou espanhola. O universo é grande e construiu-se, as propostas as parcerias sucederam-se, as estâncias, co-supervisões e estâncias de pesquisa e investigação passaram a ocorrer com naturalidade. Há, em igual medida, uma atualização em permanência que acompanha as propostas apresentadas pelas sucessivas participações de todos os que aqui participam.

3. Intervenção

As 112 comunicações e intervenções de este ano trazem a novidade da revelação e da aproximação, enquadrada pela renovação das gerações: há este ano o reafirmar de um conjunto de investigadores mais jovem, assente também na aproximação entre escolas e universidades, que nestes casos é um contexto adquirido. Também aqui se observa um olhar pleno de originalidade, em direção a interrogações referenciais e ao estabelecer das afinidades inter-atlânticas que se propõe como tema de intervenção.

Referências

- Charréu, Leonardo (2012). *Imagens globais, Cultura Visual e educação artística: impacto, poder e mudança*. In Martins, R. & Tourinho, Ir. (Org.), *Culturas das imagens: desafios para a arte e para a educação* (pp. 39-54). Santa Maria, Brasil: Editora da Universidade Federal de Santa Maria.
- Fernández Fariña, Almudena (2009) *Lo que la Pintura no es: la Lógica de la negación como afirmación del Campo Expandido en la Pintura*. TESIS DOCTORAL. Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes.
- Huerta, Ricard (2018) "Patrimónios de la educación artística : generar territorios propios desde un currículum vibrante." In Queiroz, João Paulo & Oliveira, Ronaldo (Org.) (2018) *Os riscos da Arte: Educação, Mediação e Formação*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). ISBN 978-989-8944-00-9. PP. 93-104
- Vasconcelos, Maria Constança & Marques, Inês Andrade (2019) "Investigação-Ação em Educação Visual: uma reflexão a partir de casos concretos." In Queiroz, João Paulo (Org.) *Olhar, Perceber, Criar, Intervir: VIII Congresso Internacional Matéria-Prima*. ISBN 978-989-8944-20-7. PP. 508-510.

Programa do Congresso

Congress Program

Dia I. 1 de abril, sexta.

13h15 LISBOA [São Paulo: 09h15 | Madrid: 14h15]

13h30 LISBOA Sessão de Abertura

João Paulo Queiroz (Presidente da SNBA, Coordenador do Congresso)
Ilídio Salteiro (Presidente do CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa)

14h00 LISBOA [São Paulo: 10h00 | Madrid: 15h00]

Moderação: Francisca Carvalho & Catarina Martins

- **BR 045 Angela Grandó:** Regina Chulam: ÔBA ÔBA do URUBU: e daí? (Requiem)
- **PT 161 Sandra Cristina Ramos:** Regina Pessoa: o Desenho como Auto-Narrativa
- **BR 013 Daniela Cidade:** Luciano Laner em espaços de latência: da cidade ao fotográfico através da caixa-preta
- **BR 080 Orlando Maneschy:** Marise Maués nas águas da Amazônia
- **PT 119 Filipa Lança:** A dimensão (de)colonial no trabalho de Márcio Carvalho

15h30 LISBOA [São Paulo: 11h30 | Madrid: 16h30]

Moderação: Frederico Penteado Pereira & Marta Galvão Lucas

- **PT 065 Joana Rêgo:** A palavra como procura da maneira directa de dar uma ideia no trabalho de Mónica Capucho
- **SP 023 Joaquín Escuder:** La escala insular de Julio Plaza
- **BR 093 Daniela Ribeiro:** 'Espacio-tiempo Como Accion' (Document Acciones), 1971, de Julio Plaza
- **BR 028 Leonardo de Carvalho:** O gesto-sintoma: o efeito de distanciamento no documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho
- **BR 172 Neide Marcondes & Nara Martins:** Os continentes em fraturas gráficas na obra da artista brasileira Marina Camargo

17h15 LISBOA [São Paulo: 13h15 | Madrid: 18h15]

Moderação: Marta Galvão Lucas & Inês Costa

- **PT 020 Ana Romãozinho:** Teresa Moro: democratização do campo semântico de feira
- **BR 118 Luisa Paraguai:** 'Como Penso Como' de Simone Mattar: narrativas de comer
- **BR 031 Regina Silveira Mello:** Pequeno Glossário Crítico Procedimental da Arte de Fernando Quintas
- **PT 033 Ana Sofia Ribeiro:** A dimensão transpessoal da Natureza: Reprodução de uma consciência ecocêntrica por meio do envolvimento da ecopsicologia na obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela
- **BR 067 José Marcos de Carvalho:** Perspectivas composicionais modulares nos 'Signos Gráficos, Interferências e Projetos' de Augusto Sampaio

19h00 LISBOA [São Paulo: 15h00 | Madrid: 20h00]

Moderação: João Paulo Queiroz

- **BR 094 Walter Karwatzki & Lurdi Blauth:** Silvio Nunes Pinto: a arte do artifício
- **PT 127 Alice Geirinhas:** Memento Mori: Performance de Lara Boticário Morais
- **PT 025 Jorge Leal:** Leal da Câmara japonista e fauvista
- **BR 125 Hélio Fervenza:** Percursos e mapas mentais na obra 'Túnel: Desenho ao longo de dois planos,' de Luiz Alphonsus
- **PT 035 Luís Filipe Rodrigues:** A paisagem que representa Rui Algarvio

Dia II. 2 de abril, sábado.

09h00 LISBOA [São Paulo: 05h00 | Madrid: 10h00]

Moderação: João Paulo Queiroz

- **SP 122 Olga Duarte Piña & Lauro Gandul Verdún:** Xopi: la pintura como huella de la acción
- **SP 038 Joaquín Peña-Toro:** Soledad Sevilla a través del tejido: la traducción de su pintura a serigrafía
- **SP 066 Sara Fuentes Cid & João L. Cordovil:** 'Montanha suspensa' de Cristina Ataíde: Hacia una epistemología sensible a través del arte contemporáneo
- **SP 026 M^a Dolores Sánchez:** Luisa Alba: trazos de un París contado
- **SP 096 Marta Marco:** Calo Carratalá y el cuaderno de viaje: una experiencia previa a la pintura

10h45 LISBOA [São Paulo: 06h45 | Madrid: 11h45]

Moderação: Francisca Carvalho

- **PT 103 António Trindade:** Garcia Fernandes e Cristóvão de Utrecht. Da perspectiva e geometria artesanal da pintura da Apresentação da Virgem no Templo
- **PT 151 Tiago Costa:** Hugo Canoilas: a iconografia paleontológica em diálogo com a contemporaneidade
- **PT 075 Maria José Coelho:** José Joaquim Ramos: a Marcha da Sede
- **PT 155 Cheila Peças:** Brotar da Paisagem: uma reflexão sobre a obra de João Gama

12h00 LISBOA [São Paulo: 08h00 | Madrid: 13h00]

Moderação: Francisca Carvalho

- **PT 010 Diana David:** Como guiar o olhar do observador nas obras de Daniel Peixe
- **PT 078 Inês Andrade Marques:** Interior e intimidade: Ana Gonçalves (n.1976) e prática diária da pintura
- **PT 058 Teresa Matos Pereira:** Charlene Bicalho: A matéria da fala e a imensurabilidade do ato artístico
- **PT 162 Isabel Albuquerque:** A palavra, o object trouvé e o ready-made na obra de Manuela de Sousa

14h00 LISBOA [São Paulo: 10h00 | Madrid: 15h00]

Moderação: Ana Romãozinho & Luísa Baeta

- **BR 014 Zalina Cartaxo:** Subjetivo-construtivo. Sobre as pinturas de Célia Euvaldo
- **BR 104 Shayda Cazaubon Peres & Odete Calderan:** Zonas de afeto, contato e diálogos com Ana Sabiá
- **PT 043 Margarida P. Prieto:** 'Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos': Rui Macedo no Projeto Travessa da Ermida
- **PT 131 Sónia Ribeiro & Dilar Pereira:** Grupo do risco: relação ambiental pelo desenho e pela fotografia

15h15 LISBOA [São Paulo: 11h15 | Madrid: 16h15]

Moderação: Ana Romãozinho & Luísa Baeta

- **PT 132 Conceição Cordeiro:** #Erase #Palimpsesto na obra pictórica de Ana Cravo
- **PT 150 Ana F. Cravo:** 'Os sonhos do Mestre José Maria' de Conceição Cordeiro, o pictural e as figuras primordiais
- **BR 140 Elaine Karla de Almeida:** Nicolás Chaparro: Tudo em Madeira, a libertação do artista
- **BR 097 Edson Adão:** Possibilidades Escultóricas & Pigmentações: explorações da terra crua na poética de Jessica Burrinha

16h30 LISBOA [São Paulo: 12h30 | Madrid: 17h30]

Moderação: Frederico Penteado Pereira & Luz María Jardón Iniestra

- **BR 012 Eduardo Vieira da Cunha:** Thaís Ueda: entre a pintura, a caligrafia, e o desenho
- **BR 101 Sandra Makowiecky:** Maurício Muniz com a obra 'Inundação:.' a alma de uma parte da cidade?
- **PT 015 António Trindade:** Juan de Borgoña no espelho de Piero
- **PT 202 Leonardo Charréu:** Cultura visual, história contemporânea e a retórica de guerra na fotografia de David Levinthal

18h00 LISBOA [São Paulo: 14h00 | Madrid: 19h00]

Moderação: Luz María Jardón Iniestra

- **BR 052 Paulo Gomes:** ‘O artista deve pintar o que sente e não o que vê.’ comentários sobre a pintura abstrata de Ado Malagoli (1914-1994)
- **BR 173 Maurício Farina:** A armadilha da forma em fotografias de Marcel Giró
- **PT 175 Teresa Almeida & Cassandra Pereira:** Da expressão à consciencialização: os efeitos das alterações climáticas pelo olhar de Diane Burko

19h00 LISBOA [São Paulo: 15h00 | Madrid: 20h00]

Moderação: Vera Hermano

- **BR 157 Karina Rampazzo & Ronaldo Corrêa:** Paisagens urbanas e afetivas: um percurso relacional entre a fotografia e o design na obra de Leticia Lambert
- **PT 079 Teresa Almeida:** Cultura e tradição mexicana nas obras de Valeria Florescano
- **BR 041 Tatiana Martins:** Da 34ª Bienal de São Paulo às Ações: performatividade e institucionalização em Eleonora Fabião

[3 de abril, domingo: Pausa dos trabalhos]

Dia III.

4 de abril, segunda-feira.

09h00 LISBOA [São Paulo: 05h00 | Madrid: 10h00]

Moderação: Mário Afonso & Inês Andrade Marques

- **PT 083 Teresa Palma Rodrigues:** O ‘Tchiloli’ interpretado por René Tavares
- **SP 040 Sara Coleman:** Manuel Rodríguez: la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional
- **SP 121 Guillermo Ramírez-Torres:** Marina Vargas y la piel de las imágenes: sobre iconoclastia y artesanía en la creación andaluza contemporánea
- **SP 134 Paula Santiago Martín de Madrid:** Ocupar el espacio; la propuesta artística de Ángela de la Cruz
- **SP 137 María Gutiérrez Cedrón:** Thecla Schiphorst: desarrollo de tecnología vestible como herramienta de interacción expresiva

10h30 LISBOA [São Paulo: 06h30 | Madrid: 11h30]

Moderação: Jennifer Coito & Noemi Iglesias Barrios

- **SP 044 María Covadonga Barreiro:** Variables cromáticas y formales: las infinitas posibilidades plásticas del Laboratorio doméstico de Job Sánchez
- **PT 082 Teresa Palma Rodrigues:** Edson Chagas e a série de fotografias ‘Tipo Passe’
- **SP 117 Marisa Vadillo:** Pilar Albarracín y el bordado artesano andaluz como esencia de creación contemporánea
- **SP 087 Mariana González Zamar:** Repensar las expresiones artísticas: Samanta Ferro
- **SP 113 Urkia Sánchez Mendizabal:** Sahatsa Jauregi: La alegría de las cosas

12h20 LISBOA [São Paulo: 08h20 | Madrid: 13h20]

Moderação: João Marçal & Mariana Sousa

- **SP 019 Julen Araluze:** Sobre la pintura de Merche Olabe: ¿llamada perdida?
- **PT 021 Ana Romãozinho:** Obra participativa: uma resposta de Lara Ruiz
- **PT 105 Orlando Franco:** Construir uma casa: André Banha
- **PT 201 Bruna Lobo:** Entre o ateliê e o museu: O momento vacilante da arte na fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara

14h00 LISBOA [São Paulo: 10h00 | Madrid: 15h00]

Moderação: Mariana Sousa & Jennifer Coito

- **PT 108 Cheila Peças:** Entre médiuns: a história da pintura de Vieira Pereira
- **BR 022 Josélia Santos & Carlos Borges:** A poética do artista Ronald Duarte nos trabalhos Fogo Cruzado e Mataouero / Boiada de Ouro

- **PT 126 Daniela Remião de Macedo:** Escrevendo a história de mulheres e ressignificando o acervo familiar: imagem e texto no processo de criação de Mara Galvani
- **BR 102 Wellington Cesário:** A arte de Ismael Nery

15h15 LISBOA [São Paulo: 11h15 | Madrid: 16h15]

Moderação: Mário Afonso

- **PT 163 Domingos Loureiro & Andreia Pereira:** Memória e apagamento através da água em Song Dong: o uso da água como matéria e metáfora de processos transitórios da história de vida ao autor
- **BR 034 Marcos Rizolli:** As artografias de Miriam Celeste: um estudo de revelação
- **BR 090 Almerinda Lopes:** As Imagens Inquietantes de Rosindo Torres
- **BR154 João Wesley de Souza:** Andreia Falqueto e a pintura no antropoceno

16h45 LISBOA [São Paulo: 12h45 | Madrid: 17h45]

Moderação: Catarina Martins

- **BR 054 Eliane Gordeeff:** Bob Cuspe, Personagem ou Realidade? A ironia da dicotomia criador-criatura na obra de César Cabral
- **BR 051 Bruna Mibielli:** Bruno Amarante: paisagem em ruína
- **PT 011 Carlos Gonçalves:** Rogério Taveira e a multiplicidade de (im) pressões na geografia experimental de Sintra
- **BR 148 Francine Cunha:** Cartografia de um azul decolonial
- **BR 063 Andréa Brächer & Jussara Moreira:** Os contos de fadas na série ‘Ontem’ de Katia Canton

18h30 LISBOA [São Paulo: 14h30 | Madrid: 19h30]

Moderação: Vera Hermano & Luz María Jardón Iniestra

- **BR 046 Rodrigo Dias:** Flávio de Carvalho e o declínio da experiência
- **PT 070 Cheila Peças:** Urge ressignificar artista: Engrácia Cardoso
- **BR 114 Anna Karoline Silva:** Dialética Binária de Diego de los Campos: o paradoxo e a ironia do ser contemporâneo
- **BR 109 Teresinha Barachini:** Esculturas (in)Vestíveis de Gross, Vasconcelos, Pacheco e Sterbak
- **BR 048 Márcia Braga:** Re-construção: o papel da memória da prisão na poética das artistas

Dia IV.

5 de abril, terça-feira.

09h00 LISBOA [São Paulo: 05h00 | Madrid: 10h00]

Recepção na plataforma ZOOM: <https://videoconf-colibri.zoom.us/j/85322753418>
ID da reunião: 853 2275 3418

Moderação: Inês Andrade Marques

- **SP 129 Amparo Alonso-Sanz:** Asistiendo a clases de la artista Susana Guerrero
- **PT 061 Diana Costa:** Da pintura à criação digital de José Lourenço: habitar os lugares cromáticos e a sombra de uma luz secreta
- **SP 159 Andrés Jesús Naranjo:** Crudeza y objetividad a través de la mirada y la obra de David Serrano
- **SP 160 Susana Guerrero & Ilda Caeiro:** El Macho, Elio Rodríguez

10h30 LISBOA [São Paulo: 06h30 | Madrid: 11h30]

Moderação: Ana Martínez & Inês Andrade Marques

- **SP 037 Jordi Morell-Rovira:** Entre Quatre Parets: Revisant Proposicions i Intervencions Específiques de Luz Broto
- **SP 123 Marta Pérez:** Feminidad y artesanía en la creación andaluza contemporánea: arte y género en la obra de Paloma de la Cruz
- **SP 042 Carlos Fernández López:** Huellas de un paseo en el territorio caído: El plegamiento de las islas en la obra de Julio Catalán
- **SP 024 Blanca Nieves Lourés Miranda:** Irijalba, pensador en superficie: dos proyectos relativos a la cuestión superficial en el arte contemporáneo

12h00 LISBOA [São Paulo: 08h00 | Madrid: 13h00]

Moderação: Sinem Tas & Joana Carreiras

- **SP 116 Pablo Castañeda:** La presencia hermética en la obra de Alan Sastre
- **SP 124 Isabel Carralero:** Lara Almarcegui: dibujos
- **SP 032 Juan Durán Montero:** Libertad del color de la mano de Victoria Márquez: una mirada hacia el Nuevo Expresionismo
- **SP 128 Iria Vázquez:** Loreto Martínez Troncoso: Las formas de lo inaprensible

14h00 LISBOA [São Paulo: 10h00 | Madrid: 15h00]

Moderação: Liliana Pereira & Cristina Campos

- **BR 060 Daniela Remião de Macedo:** Fotografia, memória e arte: As mulheres nos trabalhos de Mona Lisa Locks
- **BR 068 José Marcos Carvalho:** Imagéticas amazônicas, um artista: Alexandre Silva dos Santos Filho
- **BR 077 Isabel Silveira:** Jan M. O. e suas 'Máquinas de dizeres'
- **PT 111 Dora Iva Rita:** Vitor π - natureza, ancestralidade e empatia
- **PT 089 Helena Santana & Maria do Rosário Santana:** A cor e o traço que descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner: A Menina do Mar pelo olhar de Beatriz Bagulho, Bernardo Sasseti e Edward Ayres de Abreu

15h30 LISBOA [São Paulo: 11h30 | Madrid: 16h30]

Moderação: Andreia Dias & Ticiano Nemer

- **BR 036 Bruna Mibielli:** Celso Renato: a busca da matéria na geometria do tempo
- **BR 092 Carolina Vigna Prado:** Colagens digitais de Babette de la Veja
- **BR 149 Cladenir Lima:** Coletivo Arte Mais: uma criação híbrida a partir da Serra da Mantiqueira
- **BR 018 Grazielle Portella:** Conversando com Sam Winston: O desenho como linguagem na ausência de luz
- **PT 056 Margarida P. Prieto:** Filipe Romão e a representação de paisagem

17h00 LISBOA [São Paulo: 13h00 | Madrid: 18h00]

Moderação: Catarina Martins & Ticiano Nemer

- **BR 112 Gustavo Balbela & Maria Galant Melgarejo:** Espaço e olhar na fotografia de Mariane Lima
- **BR 200 Maristela Salvatori:** Fernanda Mafra: imersões atávicas
- **BR 136 Evinha Sampaio:** Companhia gufa de teatro: um teatro documentário cidadão
- **BR 174 Marta Strambi:** Corpo em conflito: fotografias de Michael Jorge da Silva ~
- **BR 139 Kelly Wendt:** Ambiente-se: memória e paisagem no trabalho de Janice Martins Appel
- **PT 141 Luís Herberto:** Julião Sarmento: territórios tangenciais e representação 'hardcore'
- **PT 098 A. Jorge Caseirão:** Le Roi es Mort, Vive le Roi: tradição e inovação num olhar à Galeria de Retratos dos Presidentes da República Portuguesa

19h30 LISBOA [São Paulo: 15h30 | Madrid: 20h30]

Palavras finais: João Paulo Queiroz
Debate Final e Encerramento

[final dos trabalhos]

Comunicações apresentadas Presented papers

Le Roi est Mort, vive le Roi: Tradição e inovação num olhar à Galeria de Retratos dos Presidentes da República Portuguesa

The King is Dead, Long Live the King: Tradition and innovation in a look at the Portrait Gallery of the Presidents of the Portuguese Republic

Armando Jorge Caseirão¹

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Lisboa, Portugal

Resumo:

Nesta comunicação pretende-se analisar por levantamento e comparação uma série de retratos, mais concretamente 19, de Presidentes da República Portuguesa. Ao longo das três repúblicas, o chefe de estado recebeu as honras de se constituir memória através do seu retrato, e curiosamente são menos os pintores do que os chefes de Estado: assim para os 19 presidentes surgem 13 pintores, resultado de Columbano Bordalo Pinheiro e Henrique Medina serem repetentes. Analisaremos assim as obras de Columbano Bordalo Pinheiro, Martinho da Fonseca, Henrique Medina, Romano Esteves, Carlos Reis, Eduardo Malta, Francisco Lapa, Joaquim Rebocho, Luís Pinto Coelho, Júlio Pomar, Paula Rego, Carlos Barahona Possolo e, provavelmente António Bessa. Não se trata de uma abordagem política ou apresentação biográfica, matéria que pode ser consultada noutros artigos, mas simplesmente de abordagem em termos da imagem e da pintura, numa abordagem fenomenológica e iconográfica.

Palavras-chave: Retrato, Presidente, República, Pintura, Portugal.

Abstract:

In this communication, we intend to analyze by survey and comparison a series of portraits, more specifically 19, of presidents of the Portuguese Republic. Throughout the three republics, the head of state received the honors of constituting memory through his portrait, and interestingly there are fewer painters than heads of state: so for the 19 presidents, 13 painters emerge, the result of Columbano Bordalo Pinheiro and Henrique Medina are repeated. We will thus analyze the works of Columbano Bordalo Pinheiro, Martinho da Fonseca, Henrique Medina, Romano Esteves, Carlos

Reis, Eduardo Malta, Francisco Lapa, Joaquim Rebocho, Luís Pinto Coelho, Júlio Pomar, Paula Rego, Carlos Barahona Possolo, and probably António Bessa. This is not a political approach or biographical presentation, a matter that can be consulted in other articles, but simply an approach in terms of image and painting, in a phenomenological and iconographic approach.

Keywords: Portrait, President, Republic, Painting, Portugal

Submissão: 02/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

Para este estudo considerámos várias características das pinturas: a pose institucional ou a pose menos convencional, sentado ou de pé; o olhar, se o retratado fita o observador ou se o horizonte; a posição das mãos como comunicação gestual; a posição da cabeça se virada para a esquerda ou se virada para a direita, olhando para um passado ou para o futuro; a sua indumentária ou uniforme, se civil, militar ou religioso; os adereços que acompanham o retratado; o fundo da imagem; a cor, a luz e a composição ou enquadramento resultante no todo.

Para a identificação iconográfica dos uniformes militares, armas e condecorações foi consultado o Coronel Luís Albuquerque, Director do Museu Militar, que sendo uma preciosa ajuda, gentilmente identificou os referidos uniformes, armas e condecorações.

Os retratados apresentam-se na sua maioria sentados, certamente uma herança da monarquia que não prescindiu do seu lugar no trono, símbolo de poder, numa repetição por vezes de um cadeirão com dois leões nos braços: o trono da república. Como nos retratos psicológicos o retratado surge por vezes acompanhado de vários adereços que sublinham a sua personalidade, o seu carácter, o seu conhecimento e sobretudo a sua disposição para servir a nação republicana, e as suas tarefas: livros, dossiers, papéis mapas entre outros.

A colecção apresentada, Galeria de Retratos dos Presidentes da República Portuguesa, não é propriamente uma colecção de arte. É uma colecção de retratos que apesar de ter alguns bons pintores e retratistas, onde o trabalho de artistas reconhecidos não resultou pelo melhor e, os bons retratos não se enquadram num movimento artístico. Evitou-se no texto a crítica artística e estética com um juízo de valores que certamente em nada enriqueceria o conjunto apresentado.

Sendo retrato de Chefes de Estado compreende-se a tentação fácil do enquadramento político, ou do seu significado, no entanto afirmamos que não ser esse o nosso propósito.

A primeira república, 1910-1926, foi o sistema político vigente após o derrube da Monarquia Portuguesa, entre a revolução republicana de 5 de outubro de 1910 e o golpe de 28 de Maio de 1926, que deu origem à ditadura militar do Estado Novo. Teve como presidentes Manuel de Arriaga, Teófilo Braga, Bernardino Machado, Sidónio Pais, Canto e Castro, António José de Almeida e Manuel Teixeira Gomes, José Mendes Cabeçadas, Manuel Gomes Costa.

Durante o Estado Novo, regime político autoritário, decorre entre a aprovação da constituição de 1933 e o 25 de Abril de 1974, teve três presidentes e um presidente interino. Foram presidentes Óscar Carmona, (António Salazar interino desde a morte de Carmona até à eleição de) Craveiro Lopes e Américo Tomás.

A terceira república inicia-se com a revolução do 25 de Abril até aos dias de hoje contando-se como presidentes, António Spínola, Costa Gomes, Ramalho Eanes, Mário Soares, Jorge Sampaio, Aníbal Cavaco Silva e Marcelo Rebelo de Sousa.

Primeira República:

O primeiro pintor a estar representado na galeria dos Presidentes da República foi Columbano Bordalo Pinheiro, (1857-1929), filho do pintor Manuel Maria Bordalo Pinheiro e irmão de Raphael Bordalo Pinheiro, fez estudos de arte na Academia de Belas Artes de Lisboa tendo sido aluno de Simões de Almeida escultor do romantismo português. Com uma bolsa de estudos de D. Fernando II, estudou em Paris tendo contactado com obras de Manet e de Edgar Degas. Expôs no *Salon de Paris* em 1882, tendo sido aclamado pela difícil crítica parisiense com a obra *Soirée chez lui*. De regresso a Portugal integrou o Grupo do Leão, e com a intenção de renovar o gosto estético nacional fez retratos de Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Eça de Queiroz e de Antero de Quental.

Em 1901 tornou-se professor de pintura histórica na Academia de Belas Artes de Lisboa, sendo em 1911 nomeado pelo novo regime republicano para director do Museu Nacional de Arte Contemporânea demitindo-se em 1927. Em 1914 pinta o retrato presidencial de Manuel de Arriaga e, em 1917 o retrato presidencial de Teófilo Braga que já conhecia do Grupo do Leão. Em dezembro de 1919 foi agraciado com o grau de Grande-oficial da Ordem Militar de Santiago da Espada, para dois meses depois em Fevereiro de 1920 ser elevado à Grã – Cruz da mesma Ordem.

Columbano era amigo de todos os presidentes que pintou.

Manuel José de Arriaga Brum de Silveira, 1º Presidente da República Portuguesa, retrato de 1914 pintado durante o seu mandato, por Columbano Bordalo Pinheiro um óleo sobre tela: Este, primeiro Presidente da República Portuguesa, apresenta-se sentado virado para a esquerda, estando ligeiramente afastado da secretaria de trabalho, sobre a qual assentam dois livros sobrepostos de capa vermelha e um tinteiro dourado. A luz é difusa e o fundo é cortado ao meio sendo que o lado direito tem mais luz devido a alvidez de uma cariátide que ornamenta a lateral de uma porta ou uma lareira, a perspectiva não é explícita, de modo que na escala poderá ser qualquer uma das hipóteses. O outro lado do fundo, o lado esquerdo em cores de óleo naturalista da época é simplesmente manchado. O retratado idoso de óculos e cabelo branco, veste à civil e com a mão direita dentro do casaco, tomando uma pose napoleónica, sendo que a outra mão, a esquerda, segura o braço da poltrona uma cabeça de leão.

O segundo trabalho na galeria dos Presidentes da República de Columbano foi o retrato de Joaquim Teófilo Fernandes Braga, 2º Presidente da República Portuguesa, um óleo sobre tela, datado de 1917, com 128 cm de altura por 100 cm de largura. Em tons terra, próximos de um Rembrandt, muito comuns na pintura a óleo académica e da época do naturalismo, apresenta o retratado no centro da imagem, um homem de idade, sentado num cadeirão, cansado e agastado, despenteado e magro, com um casaco demasiado grande para o seu corpo, segura na mão esquerda um livro, com um olhar da esquerda para a direita, no entanto ainda a olhar o observador. No seu lado esquerdo numa pequena mesa repousam, outro livro, alguns rolos de

papel e folhas soltas. O fundo, com pintura descuidada é composto por uma estante, com mais folhas soltas e por uma série de livros bastante manuseados, sinal de consulta e de trabalho. Algumas toalhas sobre a referida mesa conferem ao gabinete uma desarrumação caótica não de gabinete presidencial, mas de trabalho doméstico. A luz difusa, oscila entre o zenital e o lado direito da obra. Um apontamento do lado direito da figura leva a paleta do vermelho ao verde referindo as cores da bandeira da república.

O último presidente pintado por Columbano, Manuel Teixeira Gomes, 7º presidente da República Portuguesa, em tela de 1925 pintado durante o seu mandato, surge sentado na cadeira presidencial, uma cadeira com leões nos braços, com a cabeça ao centro da tela, o que faz com que a composição seja desequilibrada, inclusive as pernas do retratado estão cortadas. Apesar do corpo todo virado para a esquerda, olha o observador de frente e traça à civil, casaco verde e calças castanhas. As cores dominantes da tela são quentes e próximas da paleta de Rembrandt, e o fundo é mesclado sem qualquer elemento gráfico. Como adereços temos do lado esquerdo um jarrão dourado estilo império com figuras humanas sobre uma mesa e do lado direito um vaso que se assemelha a Rafael Bordalo Pinheiro.

Bernardino Luís Machado Guimarães, 3º e 8º Presidente da República Portuguesa, por Martinho Gomes da Fonseca (1890-1972), que foi caricaturista e retratista, professor de desenho e artes plásticas, e presidente da Sociedade Nacional de Belas Artes. Estudou na Escola de Belas Artes de Lisboa tendo sido aluno de Columbano. Foi ainda colaborador da revista Seara Nova. Pintou o retrato de Bernardino Machado em tela de 1935, (já longe dos seus dois mandatos, 1915-17 e 1925-26), onde o retratado surge sentado virado para a direita na já conhecida cadeira presidencial, olhando o observador de frente e sendo banhado de luz pelo lado direito. Com a mão direita segura a cabeça do leão. O braço da cadeira está demasiado alto logo o retratado aparenta ter o braço curto, sobressaindo do conjunto as mãos do retratado com uns longos de dedos. O fundo, um papel de parede verde de ramagens apresenta uma lareira cujo pedra corta a cabeça do retratado e sobre esta uma jarra e outro adereço não reconhecível.

Henrique Medina (1901-1988) é o recordista de retratos presidenciais. António José de Almeida, 1932, Óscar Carmona 1933, Sidónio Pais 1937, Canto e Castro 1937, e Américo Tomas em 1957. Medina iniciou estudos de arte bem cedo aos dez anos quando foi apresentado ao professor José de Brito da Escola de Belas Artes do Porto, que surpreendido com a sua habilidade permitiu que o jovem assistisse às suas aulas. Em 1919 segue para Paris onde prossegue os estudos de pintura. Passados sete anos muda-se para Londres onde monta estúdio durante 10 anos. A sua relação com o regime leva-o a Roma onde vai pintar o retrato de Mussolini, em cinco sessões no gabinete do ditador fascista que nunca posou, (presente na sala mas continuando sempre a trabalhar). Viaja e trabalha pelo mundo todo com relevância nos Estados Unidos mais propriamente em Hollywood onde residiu sete anos e trabalhou para estúdios e produtoras de cinema com retratos de vários artistas do cinema e da música da época. Curiosamente pintou o quadro do filme *O Retrato de Dorian Grey*, que se encontra no museu da Goldwin Mayer. Em Portugal vai ainda pintar os retratos do médico Egas Moniz 1950, de José Gabriel Pinto 1957, do compositor Cláudio Carneiro 1921, do Cardeal Manuel Gonçalves Cerejeira 1934, do Bispo do Porto António Ferreira Gomes 1961, e do arcebispo de Braga Eurico Dias Nogueira. Em 1939 pintou o retrato de António Salazar. Em maio de 1930 foi feito Cavaleiro da Ordem Militar de Cristo, para em abril de 1936, ser Oficial da Ordem Militar de Santiago e Espada, e em Julho de 1969 foi elevado a Grande Oficial da mesma Ordem.

Sidónio Bernardino Cardoso da Silva Pais, 4º Presidente da República Portuguesa, em tela de Henrique Medina de 1937 surge de pé, cortado pelas coxas encostado a uma mesa

apoiando a mão direita sobre ela. Veste o uniforme de campanha em mescla cinzento-azulada, com as estrelas douradas, representativas de presidente da república, e cinturão em cabedal castanho, Mod/917 (inglês).

A mesa cria uma ligeira diagonal da esquerda para a direita que depois encontra um rolo de papel, a mão esquerda e sobe por um talabarte do cinto, criando uma dinâmica de leitura em zig-zag. A luz é difusa, o fundo é liso com ligeiras manchas

João de Canto e Castro Silva Antunes Júnior, 5º Presidente da República Portuguesa em tela de 1933, por Henrique Medina, fora já do seu mandato 1918-19, e um ano antes da sua morte, encontra-se sentado e ostenta farda azul-ferrete, com galões e estrelas douradas, representativas de presidente da república. Banda e placa da Grã-cruz da Ordem da Torre e Espada. Espada regulamentar com fiador para oficial-general. A farda ostenta dragonas douradas assim como o colarinho e uma larga barra nas calças. Uma faixa roxa atravessa o peito do retratado. Virado para a esquerda, apesar da luz entrar pelo lado direito e iluminar metade do retratado que lhe confere uma pose serena. Na mão direita segura um sabre de marinha e na mão direita as luvas brancas. Não existem adereços na sala e o fundo manchado deixa adivinhar um cortinado do lado direito.

António José de Almeida, 6º Presidente da República Portuguesa, em tela de 1932, por Henrique Medina, também fora já de mandato 1919-23, apresenta-se bem sentado em perfeita pose, virado para a esquerda do observador. De perna traçada e mãos cruzadas sobre as coxas, olha para o infinito por cima do ombro de quem o observa. Trajando à civil, de camisa branca e gravata preta, o quadro apresenta-se em cores de âmbar e de terras, sem grande contraste. Do fundo liso sobressai um jarrão ou ânfora, certamente francesa de porcelana Sévres possivelmente do séc. XIX, sobre um canto da lareira de pedra.

José Mendes Cabeçadas, 9º Presidente da República Portuguesa, 1926, foi retratado em 1957 praticamente trinta anos depois de ter sido presidente da república, por Francisco Romano Esteves (1882-1960), pintor ligado a Cascais e ao mar, sendo simplesmente em busto, enquadramento único em toda a galeria de presidentes, cortado pelo peito, virado para a esquerda e com luz do lado direito. Quando tomou o cargo era ainda capitão-de-fragata, sendo promovido a contra-almirante em 1930.

Esta imagem, mostra pouca informação sobre a indumentária usada, mas, garante que ele está representado segundo os padrões de uniformes usados na época da dita pintura (1957). A pala do boné já tem os bordados referentes a oficial-general. Olhando o observador de frente o retrato assenta sobre fundo liso em terras de sena queimada.

Manuel de Oliveira Gomes da Costa, 10º Presidente da República Portuguesa, por Carlos Reis em tela de 1899, foi pintado antes da implantação da república, surge de pé virado para a esquerda e em plano americano, ou seja, cortado acima dos joelhos. Está fardado segundo o protocolo de uniformes de 1892; barretina e espada de infantaria; o dólman branco é do protocolo de uniformes ultramarino de 1900. Usa a banda de torsal carmesim, comum aos oficiais. Por pouco tempo usou-se pendente do ombro, passando depois para a cintura.

Carlos Reis (1863-1940), foi discípulo de Silva Porto na Academia e Belas Artes de Lisboa, tendo rumado a Paris para estudar com Bonnat e P.J.Blanc. Quando regressou ocupou o lugar de Silva Porto na docência da disciplina de Pintura de Paisagem, que o tornou um dos mais célebres naturalistas portugueses. Tornou-se ainda um retratista apreciado de grande relevo no panorama nacional.

Segunda República - Estado Novo

Antonio Óscar Fragoso Carmona, 11º Presidente da República Portuguesa, em tela de 1933, pintada durante o seu mandato por Henrique Medina, surge sentado num cadeirão alto e dourado, mas mais pesado do que os já referidos, virado para a esquerda e com luz do mesmo lado. O braço do cadeirão em primeiro plano descreve uma diagonal que lhe confere uma boa perspectiva em zig-zag com o fundo oposto. olhando o observador nos olhos. Tem uniforme de gala para generais, que transitou do protocolo de uniformes de 1933 para o de 1948. À banda, à cintura, aplica-se o mesmo supracitado; quanto à espada usada é a de general do protocolo de uniformes de 1911. Usa a Banda das Três Ordens, insígnia privativa da magistratura presidencial portuguesa.

O fundo em dois planos proporciona e ganha profundidade: no fundo do retratado optou por um cortinado apanhado, mas do lado esquerdo o quadro ostenta de forma difusa uma pequena mesa de estilo com um jarrão em cima.

Francisco Higinio Craveiro Lopes, 12º Presidente da República Portuguesa, retratado por Eduardo Malta em data incerta, surge de pé em plano americano, cortado pelas coxas, virado para a esquerda, olhando o observador. Tem uniforme de gala para os generais, que transitou do protocolo de uniformes de 1933 para o de 1948. À banda, à cintura, aplica-se o mesmo supracitado; quanto à espada usada só é possível ver um bocadinho, parece ter o punho em marfim; talvez a do pai dele (sabre à mameluco) possivelmente do protocolo de uniformes de 1892. Usa também a Banda das Três Ordens, insígnia privativa da magistratura presidencial portuguesa.

O fundo é uma parede pintada em tons ocres com grandes motivos de personagens e flores. Os adereços são uma pequena mesa com toalha vermelha onde o retratado assenta levemente os dedos, e um jarrão simples, perturbador pois nada acrescenta ao quadro e esta numa cor isolada e cortado pela metade.

Eduardo Malta, (1900-1967), formado pela Escola de Belas Artes do Porto sempre se dedicou ao retrato tendo exposto em Berlim, Madrid e Londres. Foi director do Museu de Arte Contemporânea, apesar de anti moderno. Foi feito oficial da Ordem de Santiago.

Américo Deus Rodrigues Tomás, 13º Presidente da República Portuguesa, em tela de Henrique Medina 1957, pintado um ano antes de ser eleito presidente da república apresenta-se sentado em poltrona de braços de veludo verde. Tem a farda de almirante, com a colocação das cinco estrelas em trapézio só utilizado pelo presidente, certamente em acerto de pintura posterior à datação da tela; quanto ao sabre que empunha, este é para a classe do almirantado, conforme o fiador visível. Usa a banda da grã-cruz da Ordem de Cristo. Como marinheiro que o foi, gostava de a usar, lembrando-lhe a cruz de Cristo nas velas de embarcações de outrora.

O verde da poltrona contrasta com uma faixa vermelha, da Ordem de Cristo que ostenta no Grande Uniforme da Marinha Portuguesa, e um panejamento grená que lhe dá fundo. Está sentado virado para a direita e fita o observador nos olhos. A farda é evidente, plena de dourados com a ostentação de dragonas e colarinhos dourados. Na mão direita segura um chapéu bicórneo naval, emplumado, e na mão esquerda segura a espada de oficial general e as luvas brancas. No canto superior direito surge parte de uma ilustração com o mar, e por baixo um luxuoso globo terrestre sobre uma mesinha, sendo estes os adereços que compõem a obra.

Terceira República

António Sebastião Ribeiro de Spínola, 14º Presidente da República Portuguesa, por Francisco Lapa em tela de data incerta, surge de pé virado para a direita, e curiosamente como se estivesse fora do Palácio de Belém, no jardim Afonso de Albuquerque em frente ao palácio. É o único retrato da Galeria dos Presidentes com imagem de exterior, com uma paisagem que lhe confere uma perspectiva e uma luz rara. No entanto o fundo de paisagem com o Palácio de Belém contrasta num modo *naif* com o retrato quase fotográfico do retratado, que enverga a farda do Grande Uniforme para oficial general, com alterações de 1966. Na gola as carcelas de oficial general, e nas mangas do dólman tem os canhões do posto (oficial general). É um retrato que abandona as cores castanhas e amareladas do óleo e introduz a luminosidade dos acrílicos.

Francisco Costa Gomes, 15º Presidente da República Portuguesa, em tela por Joaquim Rebocho, de data incerta surge sentado virado para a direita num cadeirão de costas altas com dourados. Ostenta traje militar escuro e condecorações. O fundo é resolvido com um panejamento verde do tipo de cortinados com franjas douradas.

Como curiosidade nos finais dos anos 40, Costa Gomes ao visitar o estúdio de Henrique Medina, aprecia um retrato de uma rapariga vestida de minhota, tão ao jeito do pintor: "Retrato Noiva de Viana". Costa Gomes pede-lhe para conhecer a jovem modelo de Viana do Castelo e ser-lhe apresentado. Ela era Maria Estela, com quem se casou em 1952. O referido retrato foi adquirido pela Câmara de Viana do Castelo em junho de 2014. O autor da tela oficial de Costa Gomes, Joaquim Rebocho (1912-2003) foi licenciado em pintura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo sido ainda discípulo de Veloso Salgado. Após o curso de pintura cursou arquitectura. Trabalhou sempre em arquitectura e pintura tendo tido atelier na Tapada da Ajuda. Foi homenageado com o grau de Cavaleiro da Ordem Militar de Santiago da Espada em 1957.

António dos Santos Ramalho Eanes, 16º Presidente da República Portuguesa, numa tela de 1991 por Luís Pinto Coelho apresenta o retratado sentado numa cadeira singela, virado para a esquerda e com luz do mesmo lado a somar a uma luz zenital. Apesar de militar, General de quatro estrelas, tendo recusado o posto de Marechal, traja à civil em fato azul elegante e gravata de riscas. As mãos pousam no braço da cadeira e sobre uma pequena mesa. O fundo dividido em dois, apresenta no lado esquerdo mais escuro como uma pintura de rua e em fundo do retratado liso e luminoso apesar de cinzento, que traduz uma paleta austera dentro quase do preto e branco. Luís Pinto Coelho (1942-2001), cursou na Escola de Belas Artes de Lisboa, e com apenas 19 anos rumou a Madrid onde se instalou como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, sobre orientação do pintor espanhol Luís Garcia Ochoa. Distinguiu-se como retratista, tendo ao longo da sua carreira retratado o Rei Juan Carlos de Espanha, o Príncipe Alberto do Mónaco, a Rainha Beatriz da Holanda, e o Rei Simeão da Bulgária. Retratou também Amália Rodrigues, José Saramago, o cardeal de Lisboa, António Ribeiro, Belmiro de Azevedo, e Azeredo Perdigão.

Júlio Pomar (1926-2018) estudou na Escola de Belas Artes de Lisboa, transferindo-se depois para o Porto. Pertenceu à terceira geração de modernistas portugueses. Sempre resistente ao Estado Novo, foi a afirmação do neo-realismo português. Instalou-se em Paris onde conheceu Mário Soares. Consta que o retrato presidencial de Mário Alberto Nobre Lopes Soares, 17º Presidente da República Portuguesa, por Júlio Pomar foi pintado depois do retratado ter acordado da sesta e durante o seu mandato. As cores são garridas e festivas, quebrando completamente o

formalismo. É um retrato não conservador nem institucionalizado, em que o retratado difere das poses austeras dos seus pares para uma presença alegre e graciosa. Encontra-se sentado, curiosamente na mesma cadeira do que Manuel de Arriaga e de Teixeira Gomes reconhecida pelos leões dos braços. O retratado apesar de se apresentar quase sem pescoço pela sua pose inclinada e dinâmica para frente como quem toma a palavra, tem também a cabeça pequena para o tronco assim como para as mãos que tomam dimensões gigantescas. Veste roupas civis nada convencionais dando à obra uma cor vibrante e dinâmica

Paula Rego, (1935-), é uma pintora portuguesa que estudou na Slade School of Fine Art, em Londres considerada uma das quatro melhores pintoras inglesas. Considerada uma das duas melhores pintoras portuguesas a par com Vieira da Silva. Jorge Fernando Branco de Sampaio, 18º Presidente da República Portuguesa, em pintura de 2005 de Paula Rego, acreditamos ser pastel de óleo sobre papel colado em alumínio, pintado durante o seu mandato apresenta-se de corpo inteiro, sentado num cadeirão de estilo império, trajando á civil. Consta que o retratado não gostou muito de se ver na imagem. As mãos pousam sobre as coxas e parece ensaiar nas teclas de piano. Tem os pés cruzados sobre um tapete numa atitude de um quotidiano bastante doméstico. O tapete tem uma bordadura azul que de um lado se perde. O fundo é um enorme pano verde puxado para um lado que deixa ver uma saída ou porta no fundo. Por detrás do retratado um pequeno busto da república de cerâmica com as armas nacionais repousa numa mesa com uma toalha vermelha. O retrato escolhido é de uma série de Paula Rego do retratado, dentro da mesma temática com variações de pose, e de adereços com cores diferentes.

Carlos Barahona Possolo (1967-) é um pintor português próximo da abordagem fotográfica com uma pintura de santos e faunos. De referir a colecção de selos dos CTT por si pintada. Aníbal António Cavaco Silva, 19º Presidente da República Portuguesa, retratado em 2009 durante o seu mandato por Carlos Barahona, surge de pé virado para a direita, olhando o observador nos olhos. A luz entra no quadro do lado direito e o fundo é uma bandeira da república ondulando ao vento. Traja a civil, com gravata vermelha, na mão direita uma caneta, com a mão esquerda sobre quatro livros de bom cadeamento, com marcas e folhas soltas. No primeiro plano um tinteiro de prata, adereço perfeitamente anacrónico para a caneta que ostenta.

Marcelo Nuno Duarte Rebelo de Sousa, 20º Presidente da República Portuguesa, pintado em 2017 por António Bessa através de fotografia será certamente o retrato oficial, uma vez que o retratado ainda se encontra em funções. Com 140 cm x 100 cm a tela apresenta o retratado sorridente sentado numa escada de rua em pose informal, trajando à civil de fato cinzento e gravata. A pincelada é larga, e a paleta viaja entre os castanhos e os cinzentos.

Considerações Finais

Ao percorrer a colecção de retratos da Galeria de Presidentes da República, mesmo através das três repúblicas é de constatar uma linha editorial capaz de ser um denominador comum a todas as obras nestes 110 anos. São obras institucionais, mesmo as que são pintadas com o intuito de serem anti conservadoras, como o caso de Júlio Pomar ao retratar Mário Soares, tornaram-se institucionais, sinal que a pintura está com uma função. O trabalho Paula Rego - Jorge Sampaio talvez não tenha tido o melhor resultado, apesar de ser o único de que se conhecem várias versões.

Os retratos na sua maioria, são retratos em pose e de interior, onde os adereços surgem para a composição, mas são escolhidos também pela sua função e pelos seus atributos. A

cadeira presidencial, que surge ao longo e vários anos e retratos, substitui as funções de trono da monarquia, surgindo como trono da república com as duas cabeças de leão douradas. As paletas usadas são geralmente limitadas, cinzentos, azuis e pastéis, pouco vibrantes sem cores vivas, deixando esse papel quando presente para a bandeira nacional, já de si bastante contrastante.

Referências

Museu da Presidência da República (sd) URL: <https://www.museu.presidencia.pt>
Portugal, Exército, Direção de História e Cultura Militar (2022). Museu Militar de Lisboa. URL: <https://www.exercito.pt/pt/quem-somos/organizacao/ceme/vceme/dhcm/lisboa>



Memento Mori: Performance de Lara Boticário Morais

Memento Mori: Performance by Lara Boticário Morais

Alice Geirinhasⁱ

ⁱ Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Desenho, e CIEBA,
Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes.

Submissão: 28/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

Através do convite-flyer digital, a artista prepara o seu grupo restrito de convidados e informa-os de que a sua performance será "(...) intimista, inspirada numa vida quotidiana, e que reuniu e reúne experiências, memórias, tempos inconsequentes, tempo relativo e tentativas ritualísticas de cura. *Memento Mori* inicia-se com uma viagem por um espaço-casa, tendo como eixo central uma refeição peculiar, regada por ações específicas. Respira e opera na fronteira entre o biográfico e a ficção, contando uma história de circularidade." Alerta-nos também de que a performance começará quando as três pessoas chegarem às 20h à morada indicada e diz-nos para levamos o telemóvel com bateria e auscultadores (Figura 1).

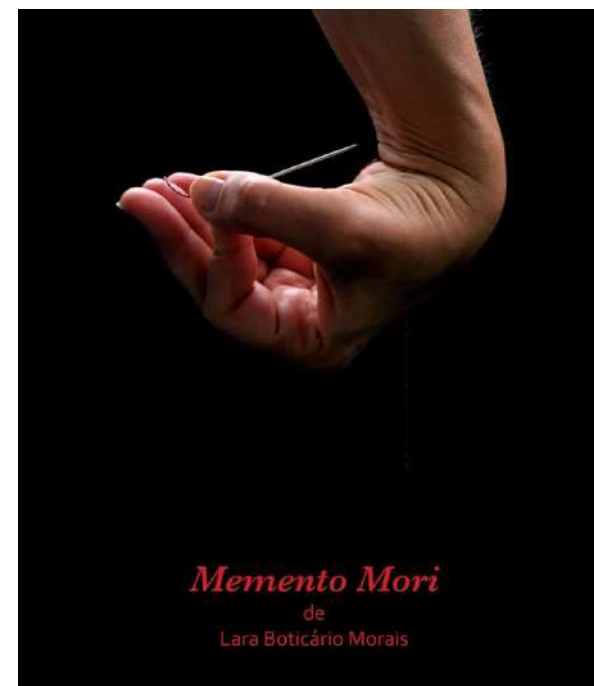


Figura 1. Convite-flyer da performance. Fonte: Lara Boticário Morais.

Resumo:

Esta comunicação pretende analisar e guardar memória da performance *Memento Mori*, da artista visual Lara Boticário Morais, realizada na casa da artista, situada na periferia de Lisboa e com a lotação máxima de três pessoas por apresentação. Foram realizadas quatro sessões performativas nos dias 16, 17, 18 e 19 de dezembro de 2021.

Palavras-chave: performance, corpo, espaço, memória.

Abstract:

This communication intends to analyze and keep memory of the performance *Memento Mori* by visual artist Lara Boticário Morais, held in the artist's house located in the outskirts of Lisbon and with a maximum capacity of three people per performance. Four sessions were held on December 16, 17, 18 and 19, 2021.

Keywords: performance, body, space, memory.

Este acontecimento artístico inicia-se dias antes da sua apresentação, no momento em que os participantes são convocados, expondo-se todo o procedimento necessário: marcar o dia pretendido, confirmar disponibilidade e não esquecer de levar o telemóvel carregado e os headphones para, na data marcada e com a ajuda do GPS, chegar a horas àquele lugar.

Há toda uma preparação prévia da pessoa convidada, um conjunto de instruções que transmite uma sensação de participação ativa, de que não será um espectador passivo, mas sim ativo (Ranciére, 2010).

Desse modo e do ponto de vista do espectador, a performance *Memento Mori* divide-se em três momentos, sendo o primeiro momento o da preparação ou instrução do participante: marcar, levar o que foi pedido, chegar a Olival Basto, tocar à campainha, até que a porta de casa se abra e a artista nos dê novas instruções. Temos de decidir qual das três pessoas começa, colocar um protetor de sapatos, aceder a um link ou *QRcode* com o nosso telemóvel e colocar os headphones para ouvir uma gravação da artista que nos orienta num percurso métrico pela casa através da sua voz.

Assim começa o segundo momento, quando individualmente vamos conhecendo e apreendendo a casa através de indicações auditivas. Uma exploração através do corpo (o da espectadora e não o da artista) enquanto elemento do espaço, relacionando volumetrias, dimensões, proporções, o desenho do espaço, dos objetos/corpos que vai contornando, tocando; agindo, tomando consciência de que o seu corpo é também um corpo daquele espaço (Goldberg, 2007).

O terceiro momento inicia-se quando as três pessoas terminam a experiência do espaço-casa e se sentam à mesa de jantar. Este momento caracteriza-se pelo ritual performático que envolve, entre outras coisas, pão, vinho e sangue, em alto contraste com o segundo momento, que explora as propriedades formais do corpo no tempo e no espaço.

Performance, instruções e corpo

Em 1959, Allan Kaprow apresentou com John Cage *18 Happenings in 6 Parts* na Reuben Gallery em Nova Iorque, um novo conceito de encenação que se alastrou e se desenvolveu nas décadas seguintes, quer no campo das artes visuais – a sua origem –, quer no campo da dança, do teatro e da música.

Estruturalmente bem definido, *18 Happenings in 6 Parts* constava de seis partes, cada uma delas constituída por três *happenings* que ocorriam em simultâneo em três salas de paredes translúcidas que dividiam o espaço original da galeria. Os intérpretes realizavam ações físicas simples da vida quotidiana – liam textos, cartazes, manipulavam instrumentos de brinquedo, entre pinturas, sons, luzes e projeções de imagens e filmes. Aos espectadores foram distribuídas instruções de como interagir: “o espetáculo é dividido em seis partes... Cada parte contém três acontecimentos que ocorrem de uma só vez. O início e o fim de cada uma será assinalado por uma campainha. No final da atuação dois toques do sino serão ouvidos... Não haverá aplausos após cada conjunto, mas poderá aplaudir após o sexto conjunto, se assim o desejar.” (Schimmel, 1998:61) Estas instruções também estipularam como e quando os espectadores podiam mudar de lugar e passar para a próxima sala (Figura 2).

Ainda sobre instruções e percursos, na histórica exposição *Information*, no MoMA, em 1970, com a curadoria de Kynaston McShine, Yoko Ono apresentou instruções que

convidavam o visitante a desenhar um mapa imaginário e a caminhar pelas ruas segundo esse mapa (Goldberg, 2007).

Memento Mori está dentro dessa linha de ação de que *18 Happenings in 6 Parts* é precursor, a da inclusão do espectador como elemento activo e da absoluta necessidade de fornecer instruções sobre a sua participação. Em *Memento Mori* é o corpo, não do artista mas do espectador, que segue as instruções e a experiência do espaço. Aos participantes de *Memento Mori* é pedida pontualidade e que levem adereços: smartphone com bateria, phones ou headphones.

Novas instruções são dadas à chegada a casa da artista: é-nos dito quem começa primeiro e para acedermos através de um QRcode e/ou link a novas instruções, gravadas previamente. Através dos headphones, a voz pausada de Lara Boticário Morais orienta-nos a percorrer a sua casa num movimento síncrono entre a instrução de cada ação, a ação em si e o tempo da próxima instrução. Inicia-se assim, o segundo momento da performance: o percurso do corpo no espaço.



Figura 2. Memento Mori, assoalhada do diagrama e da camisa bordada. Fonte: Lara Boticário Morais.

Nem toda a casa é visitável, a artista avisa-nos através da gravação áudio de que só as partes sociais da casa – entrada, sala, casa de banho e cozinha – nos serão apresentadas, que nos irá pedir para representarmos com gestos simples a volumetria de alguns objetos e que nos serão pedidas pequenas ações em cada espaço.

“Dá três passos em frente, vira a 90º no sentido dos ponteiros do relógio, pára e observa, agora lava as mãos, limpa-as com a toalha que está à tua direita, vira-te a 180º, sai da assoalhada, olha para a parede à tua esquerda, recua, avança, abraça, percorre com as mãos o móvel de cima para baixo da esquerda para a direita.” Não estamos vedadas, cegas, mas podíamos estar. O segundo momento de *Memento Mori* é sobre o corpo no espaço, o nosso corpo, que percorre pela primeira vez aquela casa, fazendo um desenho-percurso do espaço, como um mapa desenhado à priori pela artista.

Começamos pela sala de estar e de jantar, onde temos de tocar, acariciar e contornar móveis com a mão e de observar os livros da estante. De seguida, e sempre guiados pela voz, passamos para a casa de banho, onde desenhámos no ar um retângulo que corresponde ao lavatório e lavamos as mãos. Tudo é meticulosamente indicado: como agimos, como olhamos, o número de passos que damos e os ângulos em que giramos o nosso corpo. Antes de chegarmos à cozinha, são-nos indicadas duas assoalhadas, mas em que não podemos entrar. Num dos quartos é-nos permitido dar um passo e observar. Na parede da esquerda há um diagrama desenhado a grafite, e na parede em frente há um estirador colocado na vertical junto a uma janela sem cortina, onde está exposta uma camisa branca bordada. O diagrama é o esquema conceptual e criativo da performance, a camisa branca é uma *memorabilia* do pai da artista.

Finalmente a cozinha, o ponto de encontro das três participantes. Temos de fazer uma pausa no áudio, beber café, comer chocolate e nozes, enquanto esperamos pelas outras pessoas. De seguida, ligamos em simultâneo o áudio para continuarmos. Temos de decidir qual das três executa a próxima tarefa: partir um prato branco colocado na bancada, junto a uma cavilha e um martelo. As instruções são precisas, coloca-se a cavilha no centro do prato e dá-se uma pancada forte com o martelo. O prato parte-se em três.

Enquanto durou o nosso percurso-desenho pela casa, a artista esteve sentada na poltrona da sala a bater (estranhamente) claras em castelo que integrarão a fase seguinte da performance.



Figura 3. Memento Mori. Refeição. Fonte: Lara Boticário Moraes.

As ações ritualísticas

Somos encaminhadas para a sala de estar e de jantar e sentamo-nos à mesa. Inicia-se o ritual da refeição. A artista começa por pôr a mesa, serve-nos vinho e coloca à nossa frente três taças com três ovos cozidos que parecem estar embebidos em sangue (Figura 3). Lentamente, calça umas luvas brancas e com uma lâmina golpeia cada ovo fazendo uma ferida que se intensifica com a cor vermelha que surge através do corte. E começa também o nosso mal-estar e incómodo.

Estende um plástico branco no chão, coloca em cima alguns objetos: a taça com as claras, uma caixa de madeira com luvas, pincéis, frascos, o prato partido.

Ajoelha-se e começa o ritual da colagem do prato, lenta e por tentativas, gerando alguma tensão e dúvida (Figura 4). Por fim, sublinha a vermelho as linhas que unem os cacos e termina com a exposição do prato num lugar iluminado e de destaque, como um objeto de arte em cima de um plinto, neste caso o móvel da sala.



Figura 4. Memento Mori. Fonte: própria.

Desaparece e regressa da cozinha com duas metades de pães que coloca sobre a mesa. À frente, pequenas taças e etiquetas em papel com a descrição do seu conteúdo: massa-mãe, sal, água, farinha e sangue.

Senta-se de novo na poltrona e começa a depilar as pernas, cobertas com collants pretos opacos, usando as claras em castelo como creme, um pincel e uma navalha de barbear (Figura 5).

Termina e aproxima-se da mesa; sem pressa e com gestos precisos, retira um pedaço de pão molha-o na taça do sangue e come-o vagarosamente (Figura 6). E avisa-nos de que a performance acabou, com a indicação de que podemos levar tudo o que conseguirmos comer (Figura 7, Figura 8)



Figura 5. Memento Mori. Fonte: própria.

Considerações finais

Numa conversa/entrevista sobre o projeto, a artista esclarece que *Memento Mori* foi financiado pelo Estado Português através do Fundo de Fomento Cultural no âmbito das medidas de apoio aos artistas durante a pandemia Covid-19.

Associa-o a um outro projeto, uma performance contínua pensada para ter a duração de sete dias, apresentado durante uma residência artística em São Paulo, em 2014, mas que não foi concluído na íntegra, tendo sido realizada somente uma das ações previstas num só dia. Acrescenta ainda que, no seu processo artístico, há sempre, de alguma forma, reminiscências e associações com os seus trabalhos anteriores.

Desenvolvido durante a pandemia, o projeto partiu da necessidade da alteração do quotidiano, de novos hábitos, de novas tarefas proporcionadas pelo contexto pandémico, como fazer pão em casa. Interessou-se pelo processo biológico da massa-mãe e de como desenvolver os micro-organismos e verificou que a junção de outras substâncias, como por exemplo o mel e o sangue, favorece o crescimento da massa-mãe.



Figura 6. Memento Mori. Massa mãe e sangue. Fonte: Lara Boticário Morais.

O sangue é um elemento primordial e referencial na ação ritualística de *Memento Mori*, é a vida e a morte, simbolizado no ovo ensanguentado num simulacro de sumo de beterraba, no sangue na taça que está sobre a mesa, no sangue que não vemos – como o sangue que corre no nosso corpo – mas que sabemos que está presente num dos pães amassados pela artista. O sangue é o sangue da artista, retirado do seu corpo por um amigo enfermeiro, processo que está relacionado com a memória e a vivência da artista, filha de pai hemofílico. Há uma ideia de evocação autobiográfica neste mimetismo de tirar sangue e comer sangue, que sai e entra do corpo como a vida e a morte em circuito contínuo. A presença do ovo e da clara, para

além da metáfora do óvulo, relaciona-se com os tratamentos médicos e a hemodiálise – uma das características da clara do ovo são as suas propriedades de coagulação sanguínea.

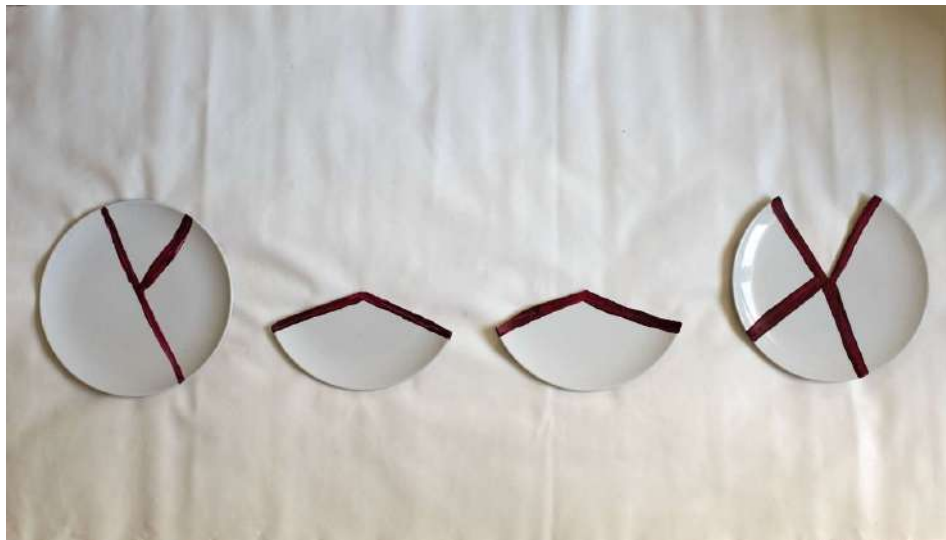


Figura 7. Memento Mori. Despojos. Fonte: Lara Boticário Morais.



Figura 8. Memento Mori. Despojos. Fonte: Lara Boticário Morais.

Memento Mori é uma colagem-performance de três momentos diferenciados que nos remete, por um lado, para a história da performance – instruções, corpo no espaço e

cerimónias ritualísticas – e, por outro, para novas estratégias autobiográficas, um movimento simultaneamente convergente e divergente, um constante ir e vir, entre a obra, a memória e o eu, a que Roland Barthes chamou de *patchwork*. "Comentar-me? Que maçada! Não tinha outra solução senão reescrever-me de longe, de muito longe e acrescentar agora aos livros, aos temas, às recordações, aos textos, uma outra enunciação, sem nunca chegar a saber se é do meu passado ou do meu presente que estou a falar. Lanço deste modo sobre a obra escrita, sobre o meu corpo e o *corpus* passados, uma espécie de *patchwork*, uma manta rapsódica feita de quadrados cosidos, que mal afloro." (Barthes, 2009:75)

Agradecimento

Para a escrita deste artigo foi realizada uma conversa/entrevista com a artista Lara Boticário Morais.

Referências

- Barthes, Roland (2009). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Lisboa: Edições 70
- Goldberg, Roselee (2007) *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*. Lisboa: Orfeu Negro
- Rancière, Jacques (2010) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Schimmel, Paul (1998) «Leap into the Void: Performance and the Object», in: *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*, MoCA Los Angeles, Nova Iorque /Londres.

Notas biográficas

Alice Geirinhas é professora auxiliar na Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Departamento de Desenho, e investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).

As Imagens Inquietantes de Rosindo Torres

The disturbing images of Rosindo Torres

Almerinda da Silva Lopesⁱ

ⁱ Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes (CAR/UFES). Avenida Fernando Ferrari, 514, CEP. 29075-910, Goiabeiras, Vitória, ES, Brasil.

Submissão: 22/02/2021

Aceitação: 15/03/2021

1. Introdução

Consciente de ter à sua disposição imagens e objetos da história da arte, aos quais tem acesso por meio de visitas presenciais ou virtuais a museus, livros, fotografias, vídeos, entre outros recursos tecnológicos, Rosindo Torres, segue a trilha aberta por alguns de seus contemporâneos. Diferentemente dos modernistas, que utopicamente renegaram a herança do passado, acreditando ser possível tensionar a arte ao grau zero -, o artista não pleiteia dar prosseguimento à ideia de novo pelo novo, nem se sente comprometido com esta ou aquela tendência artística, do passado ou do presente. Assume total liberdade ao transitar, sem qualquer constrangimento, pelo celeiro de imagens existentes, elegendo e reciclando as que por alguma razão instigam o olhar e inquietam a percepção. Recorre a reproduções dessas obras, geradas por dispositivos tecnológicos contemporâneos, que possibilitam a ele e outros artistas atuais o acesso à arte de "civilizações e épocas as mais distantes umas das outras, tornando-os, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas (...) e daquelas que misteriosamente escapam a seu espaço e ao seu tempo" (Debray, 1992:53).

Essa facilidade de acesso às obras de arte de todos os tempos, faz com que estejamos cada vez mais rodeados de imagens, que se tornaram onipresentes no nosso cotidiano. Mas a facilidade de reproduzi-las desmesuradamente também contribui para a sua banalização, como mostrou Andy Warhol, entre outros artistas. Em contrapartida, essa avalanche de imagens desafia artistas e estudiosos, a investirem progressivamente em diferentes processos de ressignificação do passado, o que aumenta a potência dessa iconografia, atualizando-a e retirando-a do esquecimento.

Assim, a apropriação, reciclagem, recodificação e transfiguração de imagens do passado ganha cada vez mais espaço na arte atual, tal como mostra Rosindo Torres, ao lançar

Resumo:

Este texto reflete sobre a praxe do artista multimídia Rosindo Torres (1963), que desde o final da década de 1990, quando iniciou a trajetória criativa, apropria-se e interfere sobre reproduções industriais de imagens populares e de emblemáticas obras figurativas da história da arte universal, recriando a partir delas "imagens de imagens". Gerou, até então, um legado iconográfico paradoxal, inquietante, paródico, que instiga o olhar e questiona o estatuto e a aura das imagens na contemporaneidade, esgarçando as fronteiras entre os conceitos de popular e erudito, "atemporalidade" e "anacronismo". A reflexão dá-se em diálogo com Didi-Huberman, Crimp, Soulages, Debray.

Palavras-chave: Imagens de imagens, apropriação, anacronismo, arte experimental

Abstract:

This text reflects on the practice of the multimedia artist Rosindo Torres (1963), who since the end of the 1990s, when his creative career began, has appropriated and interfered with industrial reproductions of popular images and emblematic figurative works from the history of universal art, recreating "images of images". It generated, until then, a paradoxical, disquieting, parodic iconographic legacy, which instigates the look and discusses the status and aura of images in contemporary times, blurring the boundaries between popular the concepts of popular and erudite, "timelessness" and "anachronism". The reflection dialogues with Didi-Huberman, Crimp, Soulages, Debray.

Keywords: Images of Images, appropriation, anachronism, experimental art

sobre elas o olhar e a experiência do presente. Recorre a reproduções industriais, para realizar um processo de transfiguração simbólica de imagens produzidas por outros artistas, sendo que sua ação não se limita a mera transformação dos signos das obras originais, ao hibridizar processos, meios e materiais, e promover a supressão e o deslocamento de parte dos signos das composições das obras por ele apropriadas. Nesse movimento ou trânsito de um tempo a outro, as imagens se (re) significam, se revitalizam e se atualizam, esgarçando os conceitos de “atemporalidade” e “anacronismo”, como observa Lisovsky (2014). Ainda segundo o mesmo autor, isso explica o crescente interesse que despertam as imagens do passado não apenas nos artistas, como em historiadores e filósofos da atualidade, como Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, que em suas reflexões teóricas fazem, inclusive, o que chama de evocação nostálgica dos estudos precursores realizados por Aby Warburg (1866-1929). As reflexões de Rancière (2012:14 e seguintes) nos ajudam a ampliar a compreensão do complexo regime das imagens, ao observar que a recepção e apropriação de uma imagem “nunca constitui uma realidade simples”, considerando que “põe em cena uma relação do dizível com o visível, do visível com o invisível, relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança, com o sensível e o pensamento, o objetivo e o subjetivo”.

É nessa esteira que transita a praxe de Rosindo Torres, ao se apropriar e interferir sobre reproduções de cartões-postais e pôsteres de imagens de autores que se perderam no tempo, e de emblemáticas pinturas e gravuras figurativas, de artistas que atuaram em diferentes tempos e lugares.

2. Apropriação e recodificação de imagens pré-existentes

A produção do artista se revela bastante diversificada ou fragmentada desde o início de sua carreira artística, quando ainda era estudante de Artes Plásticas na UFES (1997), realizando instalações e performances. Nas instalações, apropriava-se de imagens serializadas de gesso, entre outros objetos de rituais afro-brasileiros, adquiridos em lojas de comércio popular, e interferia sobre eles com novas cores e adereços. Inseria esses objetos em pequenos barcos ou peças de mobiliário de madeira, criando cenas e cenários que remetiam ao sincretismo religioso, resultante da hibridização de elementos da cultura europeia, africana e indígena. Embora os cultos e rituais africanos, praticados pelos escravos, ocorressem no Brasil até o século XIX na clandestinidade, acabariam assimilados pela população branca, de todas as classes sociais, que na atualidade frequenta os rituais realizados em terreiros de candomblé, e como qualquer devoto, faz oferendas a Iemanjá, a rainha dos mares, do amor e da beleza (imagens de gesso, barquinhos, flores, pentes, espelhos, sabonetes e perfumes). No sincretismo religioso Iemanjá é o orixá que corresponde no catolicismo a Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora dos Navegantes, Virgem Maria, razão pela qual é considerada a mãe de todos os orixás, e também faz referência a Vênus ou Afrodite. Embora comece pela apropriação de imagens tridimensionais, Rosindo Torres logo passou a elaborar verdadeira polissemia de

imagens, apropriando-se de estampas populares de temática religiosa, que embora identificadas na hagiografia católica, correspondem aos orixás africanos. As escolhas das estampas recairiam, assim, em santas e santos católicos, como Santa Bárbara, Nossa Senhora de Fátima, São Sebastião, que nos cultos africanos são respectivamente, os orixás: Iansã, Oxum, Oxóssi, para ficarmos apenas nas imagens às quais nos referiremos adiante.

O artista passou também a adquirir em lojas de museus ou casas comerciais especializadas, reproduções em lona, de obras de clássicos europeus de um passado remoto, como Leonardo da Vinci, Mantegna e Albrecht Dürer, ou a reproduzi-las de livros e enciclopédias, o mesmo ocorrendo com estampas de pinturas de artistas brasileiros atuantes entre o final do século XIX e o início do XX, sobre as quais interfere com tinta acrílica ou vinílica. Entre as obras de brasileiros apropriadas por Torres citamos: Victor Meireles (1832-1903), Pedro Américo (1843-1905), Almeida Júnior (1859-1899), Benedito Calixto (1982-1927), Rodolfo Amoedo (1857-1941), José Maria de Medeiros (1849-1925), Belmiro de Almeida (1858-1935). Se o interesse do artista pela obra de clássicos europeus recaí sobre a temática religiosa, a escolha das obras dos brasileiros abarca um leque diverso de narrativas, com destaque para as cenas épicas: batalhas e outras passagens da história do país, e temas românticos inspirados em poemas e romances indianistas.

O olhar do capixaba mostra-se, assim, bastante eclético e ambicioso, pois percorre um arco temporal que se estende do classicismo ao realismo. Mas, a escolha de pinturas executadas no Brasil no final do século XIX, não é mera casualidade, ao lançar sobre elas uma dose de ironia, para referir-se ao fato de que a crítica reivindicava aos artistas pinturas de temas nacionais, que considerava símbolos de brasilidade e de modernidade, embora o estilo das pinturas continuasse afinado com o classicismo europeu.

Na Europa, o século XIX foi um momento crucial para a ruptura com os valores do passado, como destaca Didi-Huberman (2008:59), quando “a vocação estética da arte não cessaria de bater em retirada – precisamente desde que surge uma reivindicação realista contemporânea ao desenvolvimento da imprensa, da técnica fotográfica e a prática da reportagem”. Em contrapartida, no Brasil os valores clássicos continuariam sendo ratificados pela Academia de Belas Artes, até as primeiras décadas do século XX, o que resultou em embates entre conservadores e modernos.

A recorrência dos referidos artistas brasileiros à fotografia parece ser um dos motivos do interesse de Rosindo Torres, considerando que as imagens técnicas facultaram a reprodução, e conseqüentemente, a apropriação e interferência sobre imagens fetiches da história da arte, por artistas que o precederam. O ato de interferir e transfigurar imagens do passado tem o objetivo de ironizar ou esvaziar a aura mítica ou simbólica atribuída às obras, o que as tornou incontestáveis, à percepção e ao olhar, como se diante delas nossos olhos se tornassem “cegos” (Didi-Huberman, 2008:41). É nesse sentido que a apropriação e interferência ressignifica as imagens e retira-as da inércia e da estabilidade, atribuindo-lhe movimento e outra legibilidade. Tal procedimento foi postulado por Marcel Duchamp, ao inserir, parodicamente, um bigode em um cartão-postal com a reprodução fotográfica do famoso retrato pintado por Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-1506). Duchamp renomeou a apropriação e intervenção simbólica de *L.H.O.O. Q.* (1919), sigla, cujas letras lidas em francês, articulam um trocadilho irônico para ironizar a exacerbada carga semântica atribuída a essa pequena pintura do mestre

italiano. A interferência sobre a reprodução industrial da obra acabaria por torná-la ainda mais conhecida e por potencializar a sua mitificação, a contar pela massa de turistas de todo o planeta que se posiciona diariamente diante dela no Museu do Louvre, apenas o tempo de capturá-la em um clique fotográfico instantâneo. Sequer observa as miuçagens plásticas do quadro, ou indaga sobre a expertise do artista ao executar o retrato, quem seria a personagem retratada, sua história de vida e o que teria levado o artista a elaborar esse retrato feminino, séculos atrás.

Exemplo paradigmático é o do brasileiro Nelson Leirner (1932-2020), que adotou como foco de sua produção a ironia à fetichização da arte, ao mercado, à ideia de autenticidade e de unicidade. Rosindo Torres encontra no cinismo paródico da obra desse artista alguma familiaridade e identificação, a ponto, inclusive, de se apropriar e fazer intervenções sobre reproduções dos mesmos ícones da história da arte, como a Santa Ceia, de Leonardo da Vinci, utilizados por Leirner, desde a década de 1960. No entanto, a imagética reciclada por Torres mantém características próprias, que a diferenciam de Leirner, não possuindo a mesma contundência paródica e a persistência do último ao elaborar verdadeira polisssemia de imagens, explorando uma mesma obra pré-existente. Leirner chegou a fazer cem interferências paródicas sobre reproduções da Mona Lisa, para participar da 48ª Bienal de Veneza (1999), iconografia que em nada se assemelharia, também, à intervenção realizada 80 anos antes por Marcel Duchamp. A apropriação de imagens ganhou força entre os artistas contemporâneos na década de 1980, quando Tadeu Chiarelli as nomeou de *Imagens de Segunda Geração* (1987).

3. Especificidades da transfiguração das imagens em duas séries temáticas

O *modus operandi* de Rosindo Torres começa, como citado, com a escolha e aquisição de estampas de imagens religiosas, cujas autorias se perderam no tempo, bem como reproduções de pinturas e obras gráficas de emblemáticos artistas do passado recente ou remoto, em formato de pôsteres, cartões-postais ou impressas sobre lona ou papel. Adquiridas em lojas de museus, comércio popular, locais de peregrinação religiosa, o que não raramente gera imagens de colorido pouco fiel ao das obras originais - o artista interfere sobre elas, mediante o apagamento ou soterramento, fragmentação, deslocamento, modificação, de parte dos ícones dessas reproduções de obras pré-existentes, com tinta acrílica e vinílica. A transfiguração simbólica das narrativas das obras interferidas, não se resume em inserir modificações e renomear imagens pré-existentes, mas envolve operações de ordem material e simbólica, que passa pela ressignificação e atualização do passado no presente.

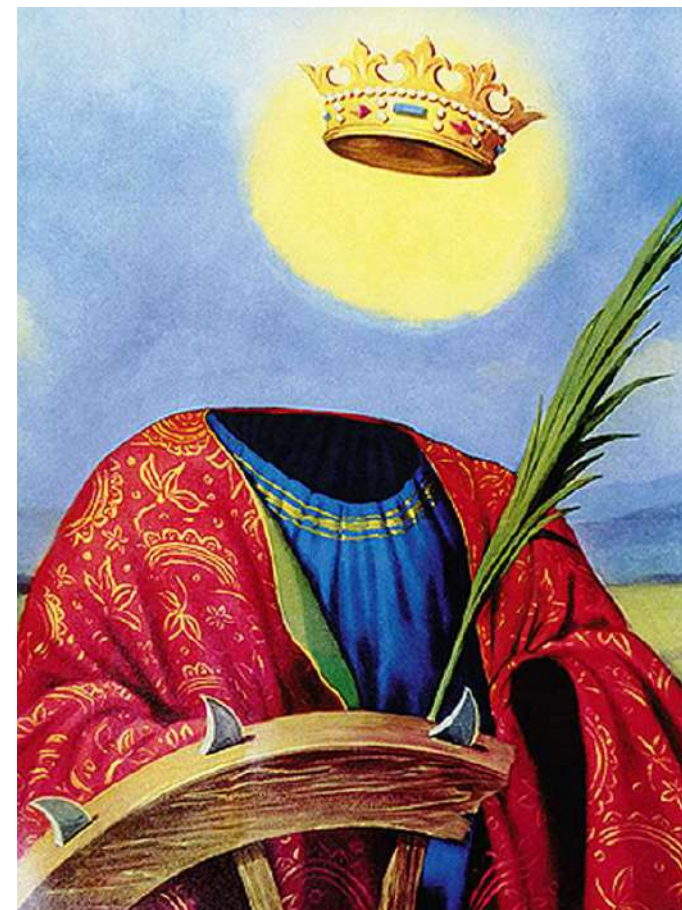


Figura 1. Rosindo Torres, *Atributos para jovens rebeldes*, 2001. Interferência com tinta acrílica sobre impressão de pôster, 39,5 x 29,5 cm. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, São Paulo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa27022/rosindo-torres>. Acesso em 19 fev. 2022.

A impossibilidade de abarcar neste texto a multiplicidade de imagens recicladas por Rosindo Torres faz com que a reflexão se concentre em alguns trabalhos de duas séries temáticas inacabadas: *Atributos para jovens rebeldes* (iniciada em 2001) e *Penas, perdas e danos* (iniciada em 2012). Os títulos das séries ironizam, por si só os artifícios colonialistas, doutrinários e violentos que perpassam as imagens sacras e a iconografia heroica. A transfiguração das composições e o desmonte ou desarranjo das narrativas originais possibilita ao artista criar “imagens de imagens” (expressão emprestada de Soulages, 2017). (Figura 1 e Figura 2).



Figura 2. Rosindo Torres, *Atributos para jovens rebeldes 3*, 2001-2021. Interferência com tinta acrílica sobre impressão de pôster, 39,5 x 29,5 cm. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista.

A iconografia que deu origem à série *Atributos para jovens rebeldes* foi gerada a partir de reproduções de cenas conhecidas da hagiografia católica, aqui representada pelas releituras de imagens de Santa Bárbara e São Sebastião. Recorrendo a novas camadas de tinta procede ao apagamento dos elementos mais característicos dessas representações sacras: as figuras humanas martirizadas e privadas de sua liberdade, bem como os adereços que remetem à tortura ou ao sacrifício das figuras que elas representam. Em outras proposições, o artista esvazia as figuras santificadas de sua massa corporal, mantendo intactas as vestimentas, pois a iconografia “esvaziada de seus corpos – e, portanto, esvaziada de sua própria capacidade

esvaziante ou angustiante”, ativa todos “os procedimentos imagináveis para fazer imaginar” (Didi-Huberman, 1998:41-2).

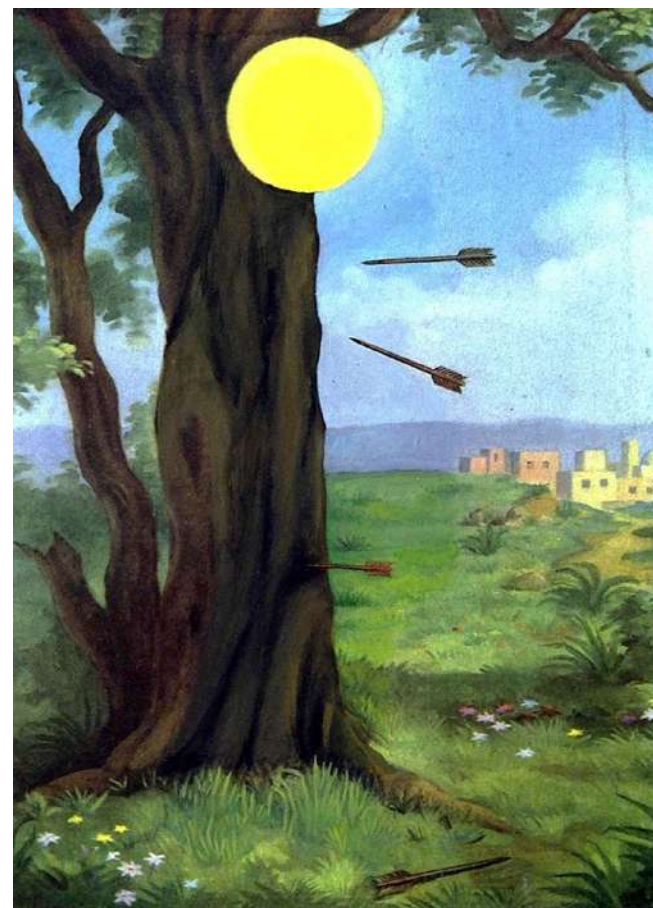


Figura 3. Rosindo Torres, *Atributos para jovens rebeldes 5*, 2019-2021. Interferência com tinta vinílica sobre impressão de pôster, 39,5 x 29,5 x 4 cm. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista.

Torres ironiza, assim, a função dos elementos agressivos ou torturantes, descontextualizando-os e realocando-os de outra maneira em suas imagens. Cria um processo próximo do onírico, fazendo com que os signos de tortura - espadas, flechas, cordas, rodas dentadas - levitem no espaço infinito da paisagem, que passa a dominar a cena, assumindo lugar de destaque nas apropriações. Atribui à tradicional auréola das figuras sacras outra função: transforma-se no sol, imagem iterativa que une as imagens da série. Assim, enquanto na pintura clássica a paisagem não passava de cenário de ambientação da figura humana, nas releituras o

capixaba esfacela, simbolicamente, essa superioridade, e faz desaparecer o corpo torturado e seminu de São Sebastião, restando somente flechas atiradas contra ele, fincadas no tronco de uma noqueira, ao qual o corpo do santo teria sido amarrado e torturado pelos seus algos (Figura 3 e Figura 4).



Figura 4. Rosindo Torres, *Atributos para jovens rebeldes 7*, 2019-2021 (díptico). Interferência com tinta vinílica sobre impressão de pôster, 39,5 x 29,5 x 4 cm (cada parte). Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista.

O leque temático amplia-se em *Penas, Perdas e Danos*, série gerada a partir de intervenções em reproduções em lona de obras de artistas brasileiros do século XIX, e que Torres subdivide em duas vertentes: releitura e ressignificação de temas indianistas, inspirados em clássicos literários; fatos históricos que perpassam a vida sócio-política do país, do século XVI ao XIX. As cenas de batalhas e outros acontecimentos trágicos do país, geradores de confrontos e mortes entre povos, raças e culturas, são inteiramente reciclados. No caso específico das pinturas indianistas, o artista dialogou e interferiu com obras protagonizadas pelas heroínas Moema e Iracema, que morrem pelo amor por jovens europeus, sendo que o

enlace da última com o colonizador português remete à miscigenação ou à origem da identidade nacional brasileira (Figura 5).



Figura 5. Rosindo Torres, *Penas, perdas e danos 2*, 2012. Manipulação e apagamento com tinta vinílica sobre impressão em lona de pintura de José Maria de Medeiros, 119 x 177 x 5 cm. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista.



Figura 6. Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, 1975-1879. Óleo s/tela, 500 x 925 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: <http://warburg.chaa.unicamp.com.br>artistas>view>. Acesso em 19 fev. 2022.

A interferência na reprodução da tela *Iracema* (1884), de autoria do português radicado no Brasil, José Maria de Medeiros, consiste no apagamento, por parte de Torres, justamente da indígena, figura que recebeu na obra original esmerada execução do pintor. Permanece na imagem apropriada apenas a paisagem nostálgica de tons terrosos, em um fim de tarde, e a flecha adornada com penas e flores de maracujá, fincada pela índia na areia da praia, pouco antes de desferi-la contra o jovem europeu por quem ela se apaixonaria. Assim, descontextualizada a flecha ganha um acento estranho ou patético, perdida na imensidão da paisagem, que é mantida intacta como na cena original, tornando-se a protagonista da imagem reciclada.

Mas é talvez a releitura sobre reprodução em lona da obra *A Batalha dos Guararapes* (1975-1879) (Figura 6), de autoria de Victor Meirelles, Figura 6, aquela em que Rosindo Torres elimina muitas figuras humanas, com o propósito de inverter a narrativa. Assim, em lugar de soldados lutando e um saldo trágico de feridos e mortos na cena original, o artista a reelabora com tinta acrílica, de maneira que os homens mantêm-se unidos na tarefa de apaziguar um cavalo que parece investir contra eles, *Em busca da besta* (2001) (Figura 7). O mesmo ocorre com a intervenção de *O Importuno* (1898), de Almeida Júnior, transfigurada e irreconhecível em *Acerto de assentos* (2015) (Figura 8).



Figura 7. Rosindo Torres, *Em busca da besta* (série *Penas, perdas e danos*), 2001. Interferência e apagamento com tinta acrílica sobre impressão em lona da pintura de Victor Meirelles, 128 x 200 x 5 cm. Fonte: Imagem cedida pelo artista.



Figura 8: Rosindo Torres, *Acerto de assentos*, 2015. Manipulação e apagamento com tinta vinílica sobre impressão em papel fotográfico de pintura de Almeida Júnior, 27 x 27 cm. Fonte: Imagem disponibilizada pelo artista.

Ao atribuir a essas "imagens de imagens" uma configuração inquietante, paradoxal e ou incoerente, o artista confirma que não "pretende pintar a realidade, mas se inserir conscientemente no mundo da arte", criando imagens "em função da própria arte" (Soulages, 2017:11-2), ou seja, transfigurando e realocando a iconografia da história da arte.

Considerações Finais

Rosindo Torres recorre à apropriação, à interferência e à transfiguração das narrativas trágicas e maniqueístas de cunho histórico e religioso, interrogando os conceitos de originalidade e de autoria, paradigmas esses formulados pelo sistema artístico do passado. Pelo viés da ironia, da ambiguidade e do estranhamento, formaliza um processo simbólico de decolonização, libertando as figuras humanas de obras pré-existentes da opressão e do sofrimento. Engendra, assim, um sistema imagético flutuante ou transitório, regido por

premissas da contemporaneidade, ao instaurar a reflexão sobre o que vemos e o que se dá a ver, dilema próprio da visualidade contemporânea, tal como observa Debray (2008:74).

A moda de difusão das imagens por suas reproduções desmaterializou enormemente a escultura, desincarnou a pintura e mesmo a fotografia. Álbuns, catálogos e livros de arte, separam formas e cores de seus suportes, lugares, ambiente, abolindo a espessura, as proporções reais, os valores táteis. (...). Essas imagens de papel e fáceis de manusear permitem jogar não com objetos, mas com unidades abstratas que podem ser facilmente integradas a variados sistemas de equivalências e oposições.

Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a concessão de ajuda financeira em forma de Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Referências

- Debray, Régis. (1992). *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard (Coleção Folio Essais). ISBN 2-07-032872-4
- Chiarelli, Tadeu (1987). Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração. São Paulo: MAC/USP (Texto publicado no folder da Exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, 03/09 a 25/10/1987).
- Didi-Huberman, Georges. (2008). "La emoción no dice 'yo'". Diez fragmentos sobre la libertad estética". In: *Alfredo Jaar. La Política de las imágenes* (2008). Prefácio a la edición chilena: Adriana Valdés, p. 39-67. ISBN: 978-956-8415-18-1
- _____. (1998). *O que vemos, o que nos olha*; Prefácio Stéphane Huchet; trad. Paulo Neves. 1ª edição. São Paulo: Editora 34. (Coleção TRANS). ISBN: 87-7326-113-7
- Lissovsky, Maurício (2014). "A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?" *Boletim do Museu Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9 (2): 305-322 - maio-ago Disponível em: scielo.br/j/bgoeldi/a/ffQYNvPPnQcjhNBXVqNK83Wr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 07 fev.2022.
- Rancière, Jacques (2012). *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN978-85-7866-051-2
- Soulages, François & Zorzal, Bruno (2017). *Images d'images*. Paris: L'Harmattan. (Coleção Eidos). ISBN: 978-2-343-13624-4
- Soulages, François (2017) "La photographicit ", In: Saulages, F. E Zorzal, B. (2017). *Images d'images*. Paris: L'Harmattan. (Coleção Eidos). ISBN: 978-2-343-13624-4

Nota biográfica

Almerinda da Silva Lopes é gravadora e professora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico), instituição da qual é bolsista de Produtividade em Pesquisa. Principais linhas de pesquisa: Arte Moderna, Arte Contemporânea, Fotografia, História e Crítica de Arte. Pintura. Gravura. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5075-7843> Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Avenida Fernando Ferrari, 514, CEP. 29075-910. Goiabeiras, Vitória, ES, Brasil.

Asistiendo a clases de la artista Susana Guerrero

Attending classes of the artist Susana Guerrero

Amparo Alonso-Sanz ¹

¹ Universitat de València, Facultat de Magisteri, Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas, c/ Serpis, 29. 46022. Valencia, España.

Resumen:

El presente artículo trata de aproximarnos a la artista, investigadora y docente Susana Guerrero, originaria de la ciudad de Elche (Alicante, España). El objetivo es dar a conocer su didáctica durante las clases de grabado en la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH). Los resultados destacan: la combinación de enseñanzas teóricas y prácticas; los métodos pedagógicos; y las relaciones dialógicas. Concluimos reflexionando sobre la importancia de mostrar la propia obra artística como ejemplo de aquellos procesos creativos que Susana desea explicar.

Palabras clave: Susana Guerrero, docencia artística, grabado

Abstract:

This article tries to approach the artist, researcher and teacher Susana Guerrero, originally from the city of Elche (Alicante, Spain). The goal is to make his didactics known during the engraving classes at the Faculty of Fine Arts of Altea (UMH). The results highlight: the combination of theoretical and practical teachings; pedagogical methods; dialogic relationships; the promotion of an individual artistic project; the organization of the workshop; collaboration with fellows; monitoring and evaluation of learning. We conclude by reflecting the importance of showing the artistic work itself as an example of those creative processes that Susana wishes to explain stands out.

Keywords: Susana Guerrero, artistic teaching, engraving

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

El presente artículo trata de aproximarnos a la artista, investigadora y docente Susana Guerrero. Nacida en 1972, es originaria de la ciudad de Elche (Alicante, España). Si prestamos atención a los títulos de sus últimas exposiciones comprenderemos el papel tan fundamental que cumplen aspectos como los rituales que invocan fuerzas y poderes ancestrales o femeninos; los mitos vinculados a la espiritualidad, la tierra y lo sagrado; o bien los procesos vitales como la maternidad, la crianza o la misma muerte.

Si revisamos su producción artística es primordial destacar "Rito, una de sus grandes piezas, en colaboración con la coreógrafa Asun Noales.

El carácter simbólico de esta representación artística es la celebración de un mito a través de una danza como ofrenda a los dioses. Una imagen que, a través del cuerpo, la escultura, la luz y la propia coreografía, nos muestra la condición humana y las fuerzas de la naturaleza. (Bosch & Cascales, 2020:719)

Se expone por primera vez en 2016 en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (Alicante) y viaja en 2017 a Tanzfakture (Colonia, Alemania), a Castellón, Elche y Málaga. Su itinerario continuó en 2018 por el Centro Botín de Santander, Bilbao, Sueca, Alicante y Cádiz. En 2019 continua su exhibición en el 37 Festival International des Arts du Mime et du Geste Périgueux (Francia), en el Mercat de les Flors de Barcelona y en el Ipogei de Motta por la Capitalidad Cultural Europea en Matera (Italia). Es expuesta en 2020 en Villena, Valencia y Murcia. En 2021 en Valencia, Tarragona y finalmente con ella se clausura, en la Iglesia San Agustín, su participación en La Iberoamericana de Toro que ofrecía una instalación artística compuesta por dibujos y piezas escultóricas en la Iglesia museo San Sebastián de los Caballeros (Zamora).

En relación con esta última exposición, en el año 2022 recibe el primer premio en la 14ª Convocatoria Bienal de Artes Visuales mujer, mulieris del Museo de la Universidad de Alicante junto a sus compañeros Mario-Paul Martínez, Vicente J. Pérez con el proyecto "Guerrero. La cabeza entre las manos". La artista en colaboración con los cineastas recupera la obra de Teresa Díez, cuyo nombre aparece en los frescos del Real Monasterio de Santa Clara de Toro (Zamora), como autora o posible promotora de uno de los escasos murales del periodo gótico español (siglo XIV) firmados por una mujer, y dedicados, en este caso, a la efigie de Santa Catalina de Alejandría, quien desmontó una rueda dentada con su propia fe, antes de ser decapitada por el emperador Majencio (306-312) (Martínez, Guerrero, Pérez Valero, 2022). Esta enigmática figura del arte sacro, así como su interpretación del martirio de Santa Catalina, se incluye en un proyecto que aúna el medio audiovisual y la instalación escultórica.

Santa Catalina de Alejandría se une en el lenguaje visual de Susana a otras mujeres que padecieron maltratos, torturas, sacrificios o a mujeres mitológicas que fueron utilizadas como chivos expiatorios. Entre estos referentes están Medusa, Coyolxauhqui, Santa Bárbara, Sikán o la "Mare dels Peixos" que salen a su encuentro y de manera casi fortuita van ocupando su simbología.

Los procesos de creación de Susana están muy relacionados con sus viajes y estancias en México y Grecia que despertaron su interés por los mitos y las tradiciones populares. Como ella misma escribe "Grecia me abrió los ojos al mundo de la mitología y México me pateó y revolcó por él" (Guerrero, 2019:24). Según Tejeda se produce en Guerrero una simbiosis que genera un encuentro cultural: "bajos sus piezas encontramos la religión azteca, la mitología grecolatina, los mitos populares, la creencia en algo más allá de lo real o material, el surrealismo, la actualidad contemporánea, y lo autobiográfico" (Tejeda, 2018:5).

Pero, sus procesos también están imbuidos de sus relaciones afectivas. Por ejemplo, es heredera de una forma de hacer con las manos que comparte con familiares que trabajan el metal, los esmaltes o el trezado de la palma. La relación con el entorno natural más próximo es otra clave que se encuentra muy presente en el tipo de materiales que recolecta, como el agave o las hojas de palmera, y que luego incorpora a sus creaciones. Sin embargo, no podemos dejar de vincular su producción a la relación con la Facultad donde trabaja. Ella es profesora e investigadora en la Universidad Miguel Hernández de Elche, en la Facultad de Bellas Artes ubicada en Altea y esto también le permite acceder a talleres de fundición y soldadura que amplían las posibilidades que le ofrece su propio estudio de trabajo ubicado en Elche.

Observando su trayectoria podríamos decir que Susana Guerrero participa de los tres tipos de prácticas artísticas señaladas por Sullivan (2010). Ella "hace en Sistemas" en la medida en que reconfigura y genera nuevas formas visuales de representación en lo escultórico, rompiendo los límites para intersectarse con otras áreas como la danza, la artesanía, el dibujo o el vídeo. Ella "hace en Comunidad" al crear nuevas conexiones entre ideas personales y públicas, generando nuevas comprensiones por ejemplo sobre lo mitológico. Ella "hace en Cultura" al utilizar sus experiencias híbridas de trabajo en diversos países y culturas como base de su experiencia imaginativa e intelectual.

Pero Susana Guerrero no solo es mujer y artista, también la define su rol como académica. Es docente e investigadora en el área de dibujo, concretamente en grabado. Porque su formación es de licenciada en Bellas Artes en las especialidades de Grabado y Escultura por la Universidad Politécnica de Valencia y, doctora Cum Laude en Bellas Artes por la Universidad Miguel Hernández de Elche. Las identidades de artista y de académica según García-Huidobro (2015) no están en un posicionamiento fijo, a través de los diversos desplazamientos entre disciplinas se concibe como una identidad "in-between" con procesos de tránsito entre ser mujer, artista e investigadora. Así pues, resultaría revelador conocer cómo se imbrican todas estas facetas en ella investigando el estilo docente y las pedagogías de esta artista.

Por tanto, el objetivo de este trabajo es dar a conocer la didáctica empleada por la artista durante el ejercicio de su docencia en las asignaturas de grabado en la Facultad de Bellas Artes de Altea en la Universidad Miguel Hernández de Elche.

1.1 Metodología

Durante la primavera del 2022, una estancia de investigación me permitió estar en contacto con la artista durante dos meses. La asistencia a sus clases de grabado me facilitó conocer mejor su faceta docente. A partir de este acompañamiento sentí interés por comprobar si en el caso de Susana Guerrero, como afirma García-Huidobro (2018) la enseñanza de las artes se halla vinculada a la experiencia artística, ya que se toman en cuenta los intereses personales por ser relevantes para el aula.

La metodología cualitativa me permite aproximarme al relato de las sesiones desde un rol de observadora participante. Clandinin (2007) señala que investigadora e investigada están en relación y construyen en conjunto la investigación, y así es en nuestro caso dada la relación de confianza que mantenemos.

Se emplea el relato como forma de aproximación a experiencias particulares en un contexto académico específico. Porque como feminista apuesto por la investigación narrativa como forma específica y política del discurso femenino. En este sentido, este estudio de caso puede arrojar luz sobre las formas de hacer de las mujeres profesoras de arte. Ya que los estudios de caso proporcionan una comprensión humanista y holística de situaciones complejas y, como tales, son valiosas herramientas de investigación (Brown, 2008).

2. Desmembrando las sesiones de clase

Durante las diferentes sesiones dedicadas a la enseñanza de la serigrafía de las que pude participar, observé sus formas de hacer desde la admiración que le profesó, pero también con una mirada ordenada y tomando nota de todos aquellos métodos que venían a conformar su pedagogía. El análisis de aquella información me permite definir algunas categorías de la pedagogía de Susana. Aun cuando este ejercicio de escisión me lleva a separar artificialmente aspectos que van ligados entre sí, desmembrar las sesiones de clase permite reconocer prácticas pedagógicas replicables.

2.1 La combinación de enseñanzas teóricas y prácticas

La pandemia COVID nos mantenía con mascarillas todo el tiempo y con las grandes puertas del taller de grabado abiertas de par en par. El ruido hacía difícil escuchar a Susana que hablaba con un tono inusualmente cariñoso, dulce y melodioso. El alumnado rodeaba una larga mesa donde estaban dispuestos un gran número de serigrafías. Ella estaba en pie y comenzaba a explicar aquel panorama. Atenta a sus palabras comprendía que lo que allí se ofrecía no era solamente un muestrario de ejemplos con los que la profesora podía reforzar y resumir algunos contenidos teóricos explicados con antelación. Se trataba de una forma de motivación con la que animaba a sus aprendices, al demostrarles cómo otras personas en cursos anteriores habían alcanzado la excelencia en los resultados. Parecía sorprendente que otros estudiantes hubieran experimentado con tantos materiales y telas para estampar sobre ellos.

Me sentía sobrecogida por tal variedad de posibilidades, pero animada a explorar todas ellas y emplear el máximo tiempo posible en el taller. Susana había traído sus cabezas de jaguar sobre cuadrados de telas de todos los colores y texturas (Figura 2), y me preguntaba si vendrían de las fábricas de calzado de Elche. Me sentía incitada a examinar materiales. Imaginaba al alumnado buscando recursos en las industrias de sus pueblos, en busca de su carga poética y simbólica.

Pocos días después Susana preparó otro bodegón semejante sobre una disposición de 5 mesas en línea. Allí reunió diferentes estampas a la vista del alumnado. Era sugerente comprobar cómo a partir de un mismo diseño se podían hacer múltiples combinaciones: variando la posición, estampando más de una ocasión sobre el mismo papel, modificando el color de las tintas empleadas o del propio soporte (Figura 1). De nuevo era una provocación para activar a sus estudiantes.

Al exponer sus obras artísticas y las de otros estudiantes sobre las mesas Susana había logrado dos efectos. Por un lado, dignificar el aula y situarla al mismo nivel que las mejores salas de exposiciones, museos o galerías que exponen su obra. Por otro lado, dignificar a sus estudiantes y situarlos al mismo nivel de calidad que el de una profesional.

2.2 Los métodos pedagógicos

Una estudiante de otro grupo entró a trabajar en el taller mientras Susana impartía su clase. Cualquier docente hubiera sentido aquello como una intromisión o incluso una falta de respeto. La estudiante fue al extremo de una de las naves y desplegó grandes rollos de papel con estampaciones de prueba, gubias, maderas y unas cuantas bolsas (figura 3). Ciertamente ocupaba bastante espacio mientras procedía a elaborar sus xilografías. Las piezas de madera por sí mismas tenían un valor escultórico. En eso me recordaban a las cabezas de serpiente de "la Mare dels Peixos", la xilografía sobre piel que en 2017 Susana había tallado para Las Decapitadas.

Me acerqué a ver su trabajo. Susana estaba dándole indicaciones y entonces se detuvo para hablarme con orgullo del proceso creativo de la estudiante. Al poco tiempo comprendí que aquello era uno más de los métodos empleados por Susana, yo lo llamaría el método del aliento. Tener una intrusa de un curso superior permitía alentar al alumnado, con prometedoras propuestas a las que podrían enfrentarse en el futuro si seguían el camino del grabado. Pero esto también alentaba a la propia estudiante experimentada que se reconocía como inspiradora de saberes.



Figura 1. Mesa de ejemplos de serigrafías ¡No me cortes la cabeza! De Susana Guerrero en su aula de grabado, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche, España. Fuente: propia.

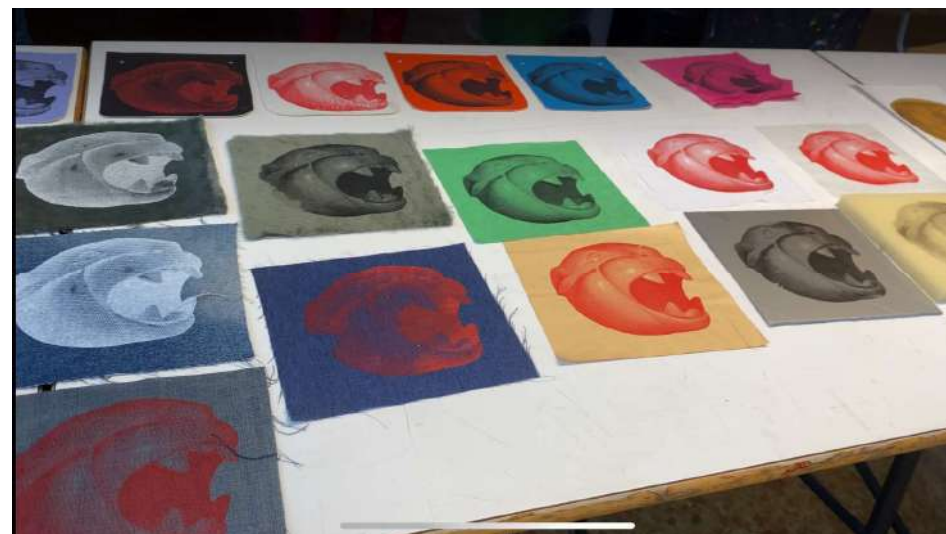


Figura 2. Mesa de ejemplos de serigrafías de cabezas de jaguar de Susana Guerrero en su aula de grabado, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche, España. Fuente: propia.

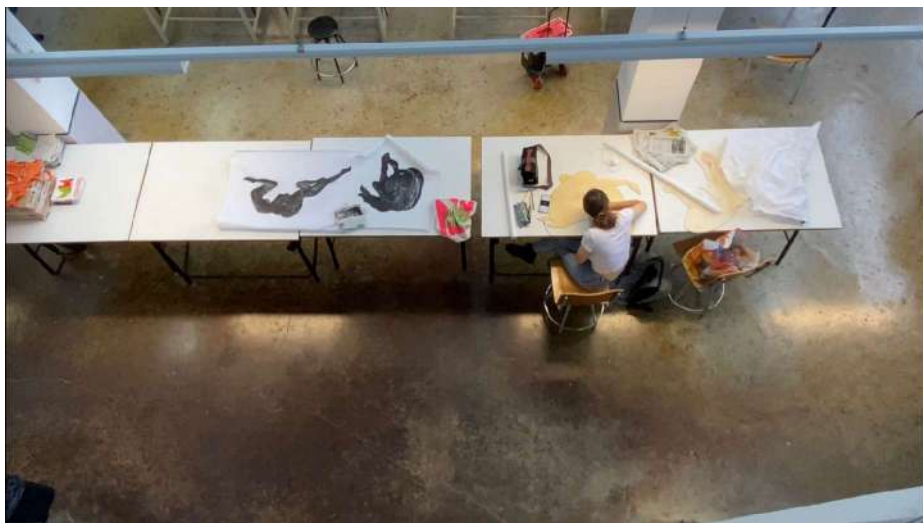


Figura 3. Xilografía de una estudiante en el aula de grabado, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche, España. Fuente: propia.

En la otra nave el alumnado se apresuraba a avanzar en tres tareas de serigrafía. Unos chicos habían salido de la nave a trabajar al exterior con espráis. Sobre plantillas recortadas en acetato esparcían la pintura de aerosol que dejaba en el papel formas extrañas. Entonces comenzaron a intercambiarse los soportes, como en una danza. Superponían sobre las imágenes de sus compañeros otras capas hasta que finalmente se adivinaban máscaras carnavalescas. Era un trabajo en pequeños equipos y la colaboración era imprescindible para obtener en el menor tiempo posible el mayor número de rostros diferentes.

En el interior, quienes ya habían practicado esta técnica "stencil" de iniciación al trabajo de estampación múltiple, comenzaban la segunda tarea. Para ello elaboraban dibujos con rotuladores permanentes sobre acetatos que servirían para elaborar fotolitos con los que insolar las pantallas de serigrafía. Cada cual andaba ensimismado en sus propios diseños, pero al mismo tiempo no perdían de vista lo que otras personas dibujaban a su alrededor. Era un trabajo individual y la concentración y la búsqueda del propio estilo eran necesarios, pero también el contagio.

Había quienes estaban más avanzados y se encontraban insolando en el cuarto oscuro o revelando pantallas. Incluso quienes comenzaban a precintar pantallas para estampar. Era curioso ver cómo se emparejaban, buscaban el apoyo de otro igual. Se pasaban la cinta adhesiva, trozos de papeles de periódico o tijeras. Se asesoraban, se sujetaban, se preguntaban, se sostenían... Era un trabajo por parejas y el apoyo mutuo era fundamental.

2.3 Las relaciones dialógicas

De nuevo la voz hipnótica de Susana. Me cuesta oír la entre tanto ruido, con la mascarilla y porque en realidad no me habla a mí, sino a un alumno. Le explica con cariño de nuevo el proceso de entintado, mientras toma su rodillo y extiende la pintura sobre el cristal (Figura 4). Me pregunto

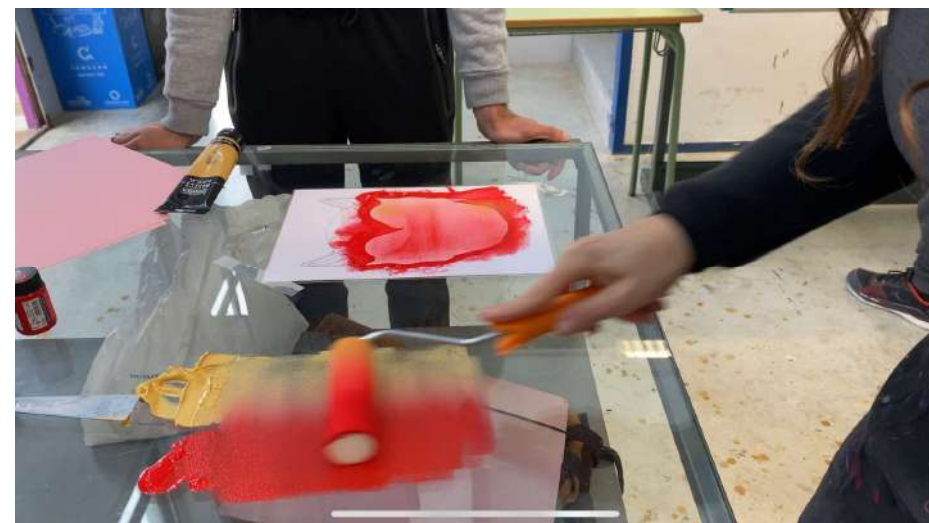


Figura 4. Demostración de Susana a un alumno en el aula de grabado, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche, España. Fuente: propia.

Le deja y se mete al cuarto oscuro. Salta de un estudiante a otro, de una tarea a otra, en lo que parece una locura de ejercicios diferentes y de estudiantes que se encuentran en fases tan distintas del proceso. A todas las personas las trata igual, no importa que se hayan retrasado o vayan adelantadas, a todas se refiere con el mismo respeto y admiración por su aprendizaje.

Bajo la luz roja prepara con esmero una pantalla en la insoladora. Tocan a la puerta, entran y la interrumpen con una consulta. Ella continúa donde lo había dejado. Al poco tocan de nuevo a la puerta, ahora le piden unas llaves para entrar al almacén cercano. Susana prosigue explicando el tiempo en que van a exponerla a la luz. Ahora que no entre nadie, me dice. Yo lo habría dicho nerviosa, frustrada, irritada por tanta irrupción. Admiro el sosiego que logra mantener, la docente inalterable.

Ella no para ni para ir al baño, durante horas no come, solo pasa de un necesitado a otro, ofreciendo conocimiento, correcciones, indicaciones, recordatorios, asesoramiento, consejo, aliento o un ejemplo de buen hacer. No se forman colas tras de ella. El alumnado ha aprendido que siempre les llega su turno y su momento porque Susana no se olvida de atender ni escuchar a nadie. En realidad, podría adelantarse a cualquier duda, tiene años de experiencia para adivinar qué le está pasando por la cabeza a quien le pide auxilio. Sin embargo, ella primero escucha con atención lo que el estudiante le quiere decir. Y cuando llega tu momento de estar con ella sabes que será un susurro, un diálogo parecido a una confesión, en confianza y como un acto de fe.



Figura 5. Susana ayudando a insolar una pantalla a una alumna, Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche, España. Fuente: propia.



Figura 6. Susana Guerrero, No me cortes la cabeza. Litografía, 39 x 27 cm, 2004. Imagen cedida por Susana Guerrero. Fuente: http://susanaguerrero.com/no_me_cortes.php#dibujo.

2. Una docente descabezada

“Las decapitadas” o “¡No me cortes la cabeza!” Son algunos títulos de Susana Guerrero que me gustaría retomar en este apartado. Imagino a Susana diciéndome: “¿Vas a escribir sobre mí? ¡No me cortes la cabeza!”. Porque a ella le gusta supervisar toda publicación que haga referencia a sí misma. Y no es de extrañar, nadie mejor que ella sabe el trato que ha dado la historia a las mujeres, cómo se han referido a sus quehaceres y prácticas de forma despectiva y peyorativa o cómo han sido vejadas. También esto ha ocurrido con las docentes, a pesar de tratarse de una profesión feminizada, o tal vez precisamente debido a ello. Las maestras no han recibido el estatus social que merecen acorde a la función pública que desempeñan. Sobrevivir a la decapitación no parece una tarea sencilla, a la vista del escaso valor que la sociedad otorga a la educación y especialmente a la educación artística. Por eso urge visibilizar el papel de mujeres como Susana Guerrero en sus facultades artísticas y para la enseñanza.

Susana Guerrero toma su cabeza en las manos como su propia arma, como la *Mare dels Peixos* que pide ser decapitada. Esta imagen demuestra la capacidad que ella posee para poner su conocimiento al servicio de los demás y dar así vida a nuevos saberes. Ser una docente descabezada no es despectivo, es un halago, una forma de reconocer su capacidad para fecundar el arte y la creación en su alumnado.

Conclusiones

Entre las conclusiones más destacadas se encuentran:

A. La forma en que Susana Guerrero combina las enseñanzas teóricas y prácticas que se fundamenta en:

- Mostrar ejemplos de su propia obra artística.
- Mostrar ejemplos de excelencia de anteriores estudiantes.
- Revisar y recordar lo explicado a nivel teórico sobre estos muestrarios.
- Los resultados de estas acciones son:
- Motivar al alumnado a alcanzar la excelencia en los resultados.

- Animar al alumnado a experimentar con los materiales y procesos técnicos.
- Buscar recursos y materiales en su entorno más cercano con carga simbólica.
- Dignificar al alumnado y al aula.

B. Los métodos pedagógicos empleados que se apoyan en las relaciones interpersonales entre iguales:

- El aliento de estudiantes expertos a iniciados y viceversa.
- El trabajo colaborativo en pequeños equipos.
- El trabajo individual en compañía y contagio.
- El trabajo en parejas en busca del apoyo mutuo.

La red de enseñanzas horizontales complementa el apoyo individual aportado por la profesora en una ratio de 1 docente para 32 estudiantes.

El avance libre y progresivo en las tareas, al ritmo y necesidades educativas de cada estudiante favorece la autogestión del tiempo. También es beneficioso para el uso de los recursos de aula que no podría ser simultáneo. Ya que el número de mesas de estampación, fregaderos, secaderos, zona de emulsionado y revelado, insoladoras, etc. es menor a la cantidad de estudiantes por aula.

C. El tipo de relación dialógica con el alumnado que se basa en:

- El respeto que Susana demuestra hacia los ritmos individuales de aprendizaje.
- La confianza en que llegarán a la fecha de entrega de trabajos sin estresarlos.
- La paciencia necesaria para repetir las explicaciones tantas veces como sea necesario.
- El respeto que el alumnado copia de ella y proyecta hacia sus iguales.
- La confianza en la experiencia de la docente que podrá resolver cualquier problema.
- La admiración hacia la artista-docente y su saber hacer.
- La paciencia para esperar el turno de atención individual.

Agradecimientos

La autora agradece a Susana Guerrero la revisión de este texto, las horas compartidas en sus talleres y la confianza que le ha demostrado siempre.

Referencias

- Bosch, L. F., & Cascales, B. P. (2020). Susana Guerrero: del mito a la feminidad. In *De 'a Peste' a 'o Estrangeiro,' ou as Artes em 2020: Atas do XI Congresso Internacional CSO, Criadores Sobre outras Obras: Sociedade Nacional de Belas Artes Lisboa*, 3 a 8 de abril de 2020 (pp. 713-722). Faculdade de Belas-Artes. Disponible en http://cso.belasartes.ulisboa.pt/ACTAS_CS02020.pdf y en formato audiovisual en <https://youtu.be/FEeUKWzG4E4>
- Brown, P. A. (2008). A review of the literature on case study research. *Canadian Journal for New Scholars in Education/Revue canadienne des jeunes chercheurs et chercheurs en education*, 1(1), 1-13.
- Clandinin, J. (2007). *Handbook of Narrative Inquiry. Mapping a Methodology*. Sage.
- García-Huidobro, M. R. (2015). Repensar la identidad artista-investigadora, desde el proyecto "Diálogos con mujeres artistas docentes". *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(2), 197-211.
- García-Huidobro, M. R. (2018). Artistas-docentes que aprenden a enseñar. Abrir espacios pedagógicos y transgredir dualidades. *Innovación educativa (México, DF)*, 18(77), 39-56.
- Guerrero, S. (2019). *El mal en mi*. Ajuntament d'Elx. Disponible en http://susanaguerrero.com/catalogos/2019_cat_mace_susana_guerrero_web.pdf
- Martínez, M. P., Guerrero, S. y Pérez Valero, V. (2022). *Proyecto Guerrero. La cabeza entre las manos* (on-line). Museo de arte contemporáneo de Alicante. Disponible en <https://maca-alicante.es/proyecto-guerrero-la-cabeza-entre-las-manos/>
- Sullivan, G. (2010). *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*. SAGE.
- Tejeda, I. (2018). Desolladas. En S. Guerrero (Ed.), *La desollada*. Regidoria de Cultura de l'Ajuntament del Campello. Disponible en <http://www.javierbmartin.com/attachments/article/3106/Susana%20Guerrero.pdf>

Notas biográficas

Amparo Alonso-Sanz es artista visual y profesora en la Facultat de Magisteri de la Unviersitat de València. Doctorada en Didácticas Específicas por la Universitat de València, es integrante de CREARI grupo de investigación en pedagogías culturales. Sus principales líneas de investigación tienen que ver con metodologías plurales de investigación desde posicionamientos feministas, la formación inicial del profesorado de artes y la educación artística. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1965-8203> Email: m.amparo.alonso@uv.es Dirección: Facultat de Magisteri. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Avda. Tarongers, 4, 46022, Valencia, España.



'Os sonhos do Mestre José Maria' de Conceição Cordeiro, o pictural e as figuras primordiais

'The dreams of Master José Maria' of Conceição Cordeiro, the pictorial and the primordial figures

Ana F. Cravo ⁱ

ⁱ Instituto Politécnico de Portalegre, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação, Praça da República 23-25. 7300-109, Portalegre, Portugal.

Resumo:

O pictural em *Os sonhos do Mestre José Maria*, de Conceição Cordeiro, remete-nos para um primitivismo imagético das artes inerente à temática de presentificação de figuras humanas e animais. A colagem e o recorte da pintora afirmam o abrir das figuras primordiais e dos processos da plasticidade que o médium pictórico transpõe a partir do barro negro de José Maria Rodrigues. Coligindo afinidades, da primeira fonte a uma imagética vanguardista, a pintora recria a questão da iconicidade primordial das figuras: a sua pintura mapeia uma essência sonâmbula do figurado, que une a heurística das artes para um singular desvio da dialética entre origem/revolução.

Palavras-chave: figuras primordiais; heurístico-artístico; intuitivo-sonhador

Abstract:

The pictorial in *The dreams of Master José Maria*, Conceição Cordeiro, reminds us of an imagery primitivism that could be found in the theme of art presentation of human and animal figures. The collage puts forward the openness of the primordial figures and the processes of plasticity that the pictorial medium transposes from the black clay of José Maria Rodrigues. From the first source to an avant-garde imagery, the painter reenacts the question of the primordial iconicity of the figures: her painting maps a sleepwalking essence of the figurative, which unites the heuristic of the arts and a singular deviation from the dialectic between origin and revolution.

Keywords: primordial figures; heuristic-artistic; intuitive-dreamy, pictorial.

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Afinidades da pintora-investigadora Conceição Cordeiro

Falamos da pintura *Os sonhos do Mestre Jose Maria* (2021) da pintora Conceição Cordeiro, que nasceu em Vila Boim em 1958, é professora Adjunta na área das Artes Plástico-Visuais e Património, no Instituto Politécnico de Portalegre, membro integrado do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa) e doutora em Belas-Artes, na especialidade de Pintura, em 2017, com a tese intitulada *O processo Criativo da Pintura num Contexto Cultural Híbrido – Imaginários Ancestrais e Primitivos*.

A obra em questão reúne pistas sobre a investigação que a pintora tem vindo a desenvolver, nas últimas três décadas, sobre a imagética ancestral e primitiva, incluindo a cerâmica do norte alentejano. Deste modo, a pintura *os sonhos do Mestre José Maria* enquadra-se numa primeira reconstituição do processo e das questões do projecto pictórico da autora. Neste caso, incide sobre o animismo do figurado a negro do barrista José Maria (que nasceu em 1906 e faleceu em 1999) e sobre a imagética ancestral que mapeia essa arte. Passaremos a argumentar acerca do cruzamento dos modelos que sustentam uma aproximação ao primitivo-ancestral, os quais, nesta obra, sugerem um mapeamento complexo dos processos heurísticos nas artes das primeiras vanguardas e da *arqué* inerente ao figurativo antropológico-artístico. Finalmente, abordaremos o que na atmosfera pictórica se configura e presentifica como singular da autora: um sonambulismo para-icónico ao encontro das figuras primordiais.

2. Pintar as figuras e compor em processos híbridos

Uma a uma, as figuras escolhidas do barrista foram primeiro fotografadas, como no exemplo dos animais (ver figura 2), e posteriormente pintadas sobre um pedaço de tela com fundos a negro e a dourado, à esquerda e à direita, respetivamente (como se exemplifica na figura 3). Nesta primeira fase, o negro inscreve cada figura numa linha que começa a dar forma a um animal de perfil, à repetição do animal visto de frente, a uma figura humana que levanta a cabeça e olha para cima. As figuras são pintadas através de linhas por vezes explícitas, outras implícitas, sobre um fundo com manchas douradas, negras e cinza-azuladas. Neste sentido, dando início ao processo de transição de médium que opera a partir da projeção de imagens tridimensionais do figurado barrista.

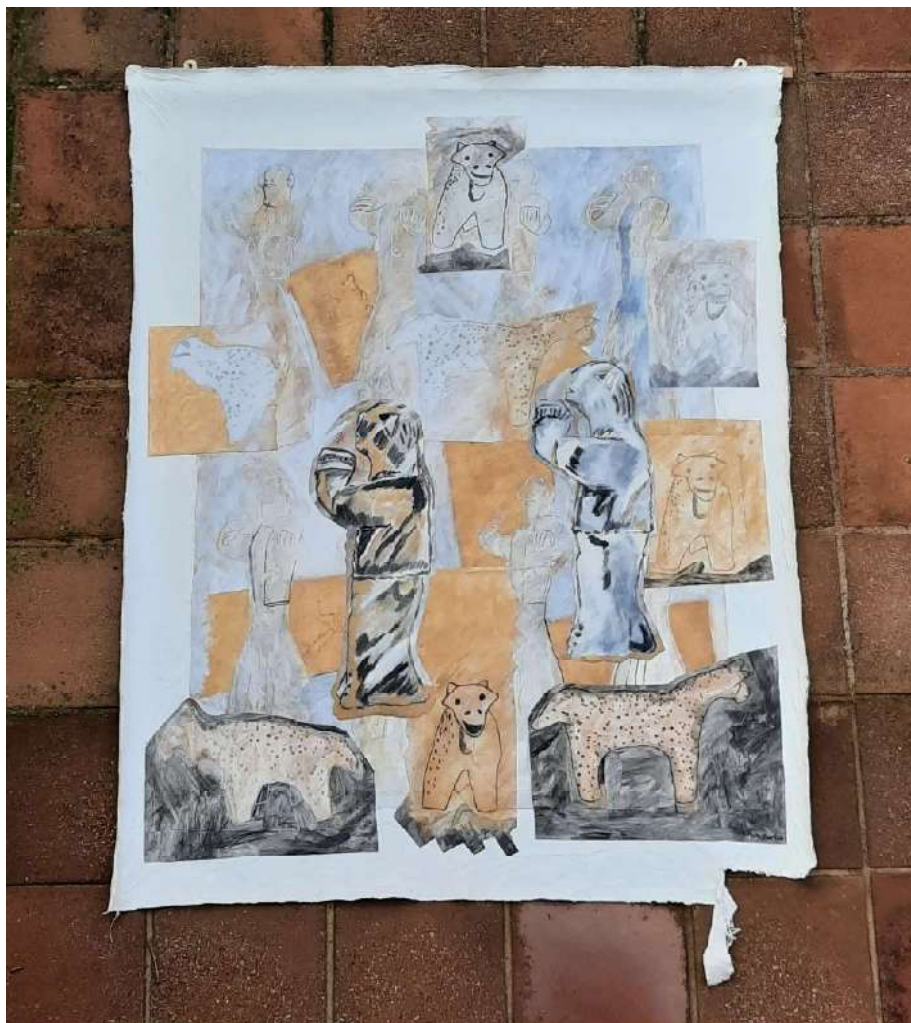


Figura 1. Conceição Cordeiro, *Os sonhos do Mestre José Maria*, 2009-2021. Técnica mista, acrílico e colagem, 160 x 124 cm. Fonte: Conceição Cordeiro.



Figura 2. Mestre José Maria, *Animais*, 2.ª metade do séc. XX. Cerâmica de barro negro, 19 cm. Fonte: Conceição Cordeiro.



Figura 3. Conceição Cordeiro, detalhe de *Os sonhos do Mestre José Maria*, 2009-2021. Técnica mista, acrílico e colagem, sobre tela. Fonte: Conceição Cordeiro.

No seguimento do processo, a pintora faz recortes de cada pedaço de tela pintada que envolve as figuras, mas, com exceção das figuras antropomórficas centrais, os recortes não seguem o contorno pintado da figura. A sua linha de corte surge em ziguezague como uma "linha nómada" (Deleuze, 2007: 641-43), que potencia a intensidade da expressão e cria o desvio para uma paisagem com animais e figuras antropomórficas. A expressão dos recortes desvia a linha orgânica e geométrica e abre-se a um princípio de abstração subjacente ao pictural e ao "espaço liso da arte" (Deleuze, 2007: 632-33). Através da colagem, a pintora reitera o processo: cola os pedaços de múltiplas pinturas dos modelos das figuras do barrista.

Estes recortes multiplicam-se pelo espaço da composição num anamorfismo dissidente de forma retangular, facetados e ocupando as margens do suporte, como sobreposições que incutem uma certa brutalidade gestual, uma velocidade que vagueia em ziguezague. O processo de composição alterna a colagem, o recorte, e a pintura sobre as colagens encetando uma heurística em devir e abstração do carácter do figurado, nesta caso assumindo, como diz Deleuze, que: "Abstrato não se opõe diretamente a figurativo: o figurativo nunca pertence como tal a uma vontade de arte; de tal modo que não se pode opor em arte uma linha figurativa a uma que não o seja" (Deleuze, 2007: 632). Digamos que, por um lado, a pintura enfatiza a criação de diferentes planos e pontos de vista para alocar as figuras numa estrutura que tem uma base triangular/piramidal, mas, por outro, as colagens desorganizam ou desvanecem uma "sobrelineareidade" inerente aos "estratos antropomórficos e a uma linha orgânica das figuras" (Deleuze, 2007: 632-33). Vemos como o espaço inferior da tela é enfatizado pelo negro do recorte, mas que há um crescendo para uma luz mais suave, ou mesmo etérea, no plano superior da tela, que nos situa, em certo sentido, num espaço exterior ou de paisagem com figuras múltiplas, apesar de a tela ser um retângulo ao alto.

As variações de recortes sobre o "espaço háptico" (Deleuze, 2007: 625-26), combinadas com uma alusão à aura que envolve e liga os recortes imagéticos, cria a sensação de seguirmos deambulando numa paisagem com múltiplas figuras, mas cuja expressão se intensifica: num ritmo sonâmbulo, incongruente com um sistema de representação euclidiano, em que o ouro oferece várias cambiantes tonais, numa semelhança com o que acontece ao amarelo, mas numa qualia densa: iridescente-mágica-sagrada. Por sua vez, o branco-cinza liga os vazios, envolvendo-nos numa qualia de éter, semelhante à do azul, e que expressa o interstício, a infinidade: o aberto-aéreo-nebuloso. Reformulemos, então: uma quase paisagem icónica mágica-aérea-etérea com figuras antropomórficas e animais que se focam e desfocam em ziguezagues, que se multiplicam e intersectam as figuras e as margens brancas da tela. Tentamos, assim, seguir as sensações da composição plástica, na sua hibridez de pintura-colagem.

3. Mapear a hibridez de processos que mapeiam figuras primordiais

Se a repetição da mancha cinza-azulada alude a céu ou corrobora o princípio de que a pintura abre, na parte superior, uma atmosfera, os dourados recortam e repetem-se numa certa magia que alude ao icónico ou beatífico-sagrado. Estas atmosferas cromáticas reúnem uma sensação de etérico-icónico que mapeia uma imagética ancestral da arte.

Entre outros exemplos, lembremos os objetos de adorno-proteção-amuletos em ouro do final do neolítico, as obras de poder-ritual, valor hierático da arte pré-clássica, como *A Máscara funerária de Tuthankhamon* no Cairo e *Palas-Atenas*, em Atenas, a pintura dos ícones bizantinos, o azul dos fundos-celestes e das vestes de figuras renascentistas, de conotação divino-simbólica, das "Madonas e Menino" de Leonardo da Vinci e de Rafael de Sâncio, em Paris e Florença, respetivamente. Não obstante, do Modernismo até à atualidade, passando pelo Romantismo, a relação destas cores com a arte pode fazer-se presente numa

rutura de sacralidade ou de inscrição do termo icónico como sendo um referente que medeia a comunicação entre o homem e uma dimensão transcendente. Portanto, num plano de imanência que engendra o múltiplo, da arte que se "desvia do cliché", do absoluto, da inscrição num espaço-tempo "sem devir outro ou que reitera a tautologia de Um" (Deleuze, 2007: 638-41).

Desta rutura com a transcendência é exemplo o Suprematismo de Kasimir Malevitch, que apresentou em 1915 uma exposição acerca da "relação entre representação e a forma que nada representa", que presentificava "a emulação do ícone como imagem que nada representa" (Sardo, 2007: 39). Contudo, duas décadas depois e em sentido inverso, Yves Klein começa a erguer um corpo pictórico-performativo acerca da "imaterialidade do espaço", do poder icónico da cor azul para a mediar ou manifestar, que culmina (em 1961) numa extensão dos seus monocromos azuis ao dourado e ao rosa, como descreve Joseph Nechvatal a propósito da exposição de 2007, no Centro de Arte Moderna Georges Pompidou, em Paris, *Yves Klein – Corps, Couleur, Immatériel*:

However, later some of his monochromes were painted pink or gold. The ex-voto "dédié à Sainte-Rite" (1961) which was deposited by Klein at the Convent of Santa Rita in Cascia, Italy (and presented for the first time at this exhibition) is valuable evidence of the importance of pink and gold alongside blue in Klein's imaginative virtual and ephemeral universe. (Nechvatal, 2006: 1)

Na hibridez dos processos, a relação entre fotografia, pintura e colagem operam o confronto com uma multiplicidade de fontes cujo *continuum* cruza a heurística da arte na contemporaneidade, mas distanciando-se da antinomia inovação/repetição. Na verdade, as artes fazem convergir diversos processos que se opõem aos próprios limites que designam os ismos vanguardistas, mas também os anteriores a estes, como refere Conceição Cordeiro, citando o ensaísta de arte americano Jonathan Harris:

Os termos desenvolvimento e influência pertencentes ao domínio da história da arte tradicional contribuem para esta nova denominação de hibridismo, que já nos finais do século XIX, com as vanguardas ocidentais, se tinha tornado visível, embora o cruzamento de estilos seja centenário ou mesmo milenar. (Cordeiro, 2017:107)

Neste sentido, podemos continuar a mapear por dentro das manchas facetadas, lembrando as figuras antropomórficas centradas, e o como estas últimas repetem o gesto que dobra olhares e céus. Numa sensação que se distende pela repetição de fragmentos pintados, mas, também, pela estranheza com que é criada uma envoltura às figuras, através da modulação intersticial do ar-céu, em seu cinza-azulado, e do brilho-sacro e iridescente, em seu dourado.

O poder que se experiência no território do outro, enquanto objeto exótico de magia, cria uma epifania. A intensidade da qualidade ancestral das imagens é devir do processo e o processo é híbrido: um "devir" (Deleuze, 2007:641), um "bloco de sensações" (Deleuze; Guattari, 1992: 144) que desmaterializou a fonte como forma. Portanto, sobre um atravessar do substrato territorial que se alimenta, em simultâneo, do arcaísmo inerente ao figurado barrista e do processo vanguardista que, no início do século vinte, levou Vlamincq, Gauguin, Bracque, Picasso, Derain e Matisse, entre outros, a disputarem entre eles a criação de múltiplos "ismos" influenciados pela arte oriunda de África e da Oceânia.

Desta maneira, a obra da Pintora Conceição Cordeiro também faz uma alusão à disputa entre a irrupção no espaço do outro, criando uma espécie de enunciação entre moldura-rasgo-de-moldura e espaço de conteúdo, que enquadra modulações híbridas entre a colagem Dada, o recorte Cubista, e, ainda, uma dialética entre Suprematismo e um princípio icónico. Deste último, é exemplo a pintura de Conceição Cordeiro *As mulheres reaparecidas*, datada de 2009 (ver Figura 4).



Figura 4. Conceição Cordeiro, *As mulheres reaparecidas*, 2009. Acrílico sobre tela, 130 x 90 cm. Fonte: Conceição Cordeiro.

Em síntese, não podemos assumir nenhuma das influências dos artistas das primeiras vanguardas e o mesmo se aplicará em relação à obra de Kasimir Malevitch ou à de Yves Klein. Contudo, compreendemos como a primeira descrição é um substrato singular e, simultaneamente, mapeador de todos os outros.

4. Sonhar com as fontes

A aura que envolve e distribui as figuras no plano pictórico alude ao maravilhamento do sonho, como se houvesse que desviar o lado sombrio da expressão grotesca-primitiva, pois a fonte, e não a forma da obra, é origem e porvir. É neste sentido, que tal como o Suprematismo de Malevitch e a iconicidade dos monocromos de Yves Klein separam e unem a natureza da cor, a obra da pintora Conceição Cordeiro sintomatiza um mapeamento do matérico-imatérico e do real-surreal. A sua pintura transita entre substratos

de uma plasticidade matérica e cromatismos atmosféricos de natureza etérico-iridescente, cuja intensidade é dada pelo ritmo com que foca-desfoca a figura e a sua abstração, o negro e o branco, a inquietude do dourado em contraponto ao cinza e aos liquefeitos reflexos em cinza-azulada, aos brilhos alisados do ouro contra a pinceladas negras-baças e informes.

Na verdade, citamos Deleuze porque a intensidade da obra de Conceição Cordeiro é ser modulação intersticial, e também porque a palavra mapear é intuitivamente seguida: a pintora transita entre substrato e substratos, enviesando um genérico constructo de fontes. Há um onírico deambulante, háptico, e a sua natureza híbrida desvia, à maneira de um “bloco de sensações” (Deleuze; Guattari, 1992: 144), para a encriptada enunciação de fontes sobre fontes. Podemos dizer que o sonho e o “regime diurno e solar de imagens esquizomorfas, nas estruturas antropológicas do imaginário” (Durand, 1989: 124) enquadram a obra.

O encontro das figuras primordiais é um devaneio solar e brilhante, um acercar-se sonâmbulo-intuitivo ao fluxo *continuum* das fontes. Como um *pathos* no seu devir paricónico, a pintora não decifra o sonho, mas encontra, como neste texto de Ailton Krenac, um modo de fluir entre sonhos:

Você olha de um determinado ponto a água correndo; quando voltar na manhã seguinte, não verá a mesma água, mas o rio é o mesmo. Ele está ali. Você não distingue. Você sabe que não é a mesma água porque ela corre, mas é o mesmo rio. O que o meu tataravô e todos os nossos antigos puderam experimentar passa pelo sonho para a minha geração. Tenho o compromisso de manter o leito de sonho preservado para os meus netos. E os meus netos terão de fazer isso para as gerações futuras. Isso é a memória da criação do mundo. Então, não decifro sonhos. Eu recebo sonhos. O leito do rio não decifra a água, ele recebe a água do rio. (Apud Coelho 2017: 95).

O título da obra encripta o modo como “o fazer-se sentir” (Perniola, 2001:81-117) no sonho do outro encontra as multiplicidades. O pictural intensifica-o em modo infinitivo, reflexivo e impessoal. Desta maneira, a pintora transita entre a consideração de um legado importante acerca da aprendizagem da forma e da sua liberdade subjectiva, exemplificando “o sentir” e o “fazer-se sentir” como se nascesse de novo” (Perniola, 2001:117), para além de todos os ismos – numa espécie de anamnese do passado, sem nostalgia metafísica, como refere Mario Perniola. Mas nesta pintura o sonho é o território que cria o paroxismo paricónico, a proximidade de se sincronizar com o entorno das figuras primordiais, uma série de anamorfoses que, em termos deleuzianos, traçam um circuito muito grande, um devir que pode prosseguir infinitamente:

[...] o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. Estas duas características estão ligadas. [...] Não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito. (Apud Guimarães 2016:387)

Conclusão

Nesta obra, não podemos considerar como diretas as influências dos artistas das primeiras vanguardas, e o mesmo se aplicará em relação à obra de Yves Klein. Contudo, compreendemos até que ponto a escolha inicial do figurado barrista é um substrato singular e, simultaneamente, mapeador de todos os outros. O recortado e as cores que fazem vibrar

os perfis dos animais, bem como o modo como se envolvem em auras douradas-brancas-negras, convergem numa sensação háptica de sonho que aplanam o tempo e sugere o retorno do pictórico às figuras primordiais. A sensação de seguirmos mapeando fontes sobre fontes intensifica-se no seu ritmo sonâmbulo e encripta “o sentir e o fazer-se sentir” de uma quase paisagem icónica-mágica-aérea-etérea.

Agradecimentos

A autora agradece à Pintora, Dr.ª Conceição Cordeiro as fotografias de sua autoria, gentilmente cedidas, assim como a sua disponibilidade para esclarecer-informar acerca de algumas questões sobre a sua obra.

Referências

- Benutti, Maria Antonieta (2017) “Adornos e Joias: materiais, ferramentas e técnicas de confecção através dos tempos” in *X World Congress on Communication and Arts*. pp. 42-47. Salvador, Brasil: WCCA. DOI [Consult. 2022-03-06]. Disponível em URL: <https://copec.eu/wcca2017/proc/works/9.pdf>
- Coelho, Rodrigo Borges (2017) *Trópicos em Arte - A abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral*. Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, Escola de Belas Artes. 208 pp. [Consult. 2022-03-06]. Disponível em URL: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAPB6ZUFH/1/tropicos_em_arte_rodrigo_borges_coelho_bx.pdf
- Cordeiro, Conceição (2017) *O processo Criativo da Pintura num contexto Cultural Híbrido – Imaginários Ancestrais e Primitivos*, tese de doutoramento em Belas Artes, na especialidade de Pintura. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 325 pp. [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34115/2/ULFBA_TES_1086.pdf
- Deleuze, Gilles (2011) *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-10-9
- ____; Guattari, Felix (2007) *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, trad. de Rafael Monteiro. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1272-8
- ____ (1992) *O Que é a Filosofia?* Trad. de Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 9789722315531
- Durand, Gilbert (1989) *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, trad. Helder Godinho. Lisboa: Presença. ISBN: 972-23-1033-X
- Guimarães, Denise Azevedo (2016), “Trans/re/formulações sígnicas da imagem-sonho deleuziana no videoclipe ET, de Katy Perry”, in *XIII Congreso de la Asociación de Investigadores de las Ciencias de La Comunicación*. Lima, Peru: ALAIC [Consultado a 2-5-2022] Disponível em URL: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/67803/39621>

- Yves Klein (2017) catálogo, Cidade do México: Museo Universitario Arte Contemporáneo. 978-84-17047-31-3
- Jung, C. Gustav (2009) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. de Miguel Murmis. Barcelona : Paidós. ISBN : 978-84-493-2228-0
- Micheli, Mario de (1999) *Las vanguardas Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza Forma. ISBN:84-206-7932-1
- Morisset, Vanessa (2006) *La Trinité Artistique de Klein in Yves Klein : Corps, Couleur, Immatériel (5 octobre 2006 - 5 Février 2007)*. [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL:<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-klein/ENS-klein.htm#haut>
- Nechvatal, Joseph (2006) *Long live the immaterial ! – Yves Klein, The Chelsea Hotel Manifesto - Yves Klein: Corps, couleur, Immatériel- The Centre Pompidou/ Musée National D'Art Moderne, Paris. Galerie 1 (5 octobre 2006 - 5 Février 2007)*. [Consult. 2022-03-06] Disponível em <https://www.eyewithwings.net/nechvatal/Klein/Klein.htm>
- Perniola, Mario (2002) *Del sentire*. Turim: Einaudi. ISBN: 88-06-16254-3
- ____ (2007) *L'arte e la sua Ombra*. Turim: Einaudi. ISBN: 978-88-06-14737-2
- Sardo, Delfim (2017) *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos de arte do no século XX*. Lisboa Orfeu, Negro. ISBN: 978-989-8327-82-6

Notas biográficas

Ana F. Cravo é artista visual e professora na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre. Doutorada em Filosofia, especialidade de Estética e Filosofia da Arte, pela Universidade de Lisboa, é colaboradora do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CIAUD). As suas principais linhas de trabalho são a investigação sobre Pintura, Filosofia da Arte e Estética, e a coordenação/produção de Projetos Artísticos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7300-4171> Email: anafcravo@ipportalgre.pt Morada: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação, Praça da república 23-25, 7300-109 Portalegre, Portugal

Obra participativa: uma resposta de Lara Ruiz

Participatory art: a response from Lara Ruiz

Ana Romãozinho¹

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, nº 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Este artigo propõe analisar o projeto *La forma común* de Lara Ruiz, nascido como resposta ao isolamento social acentuado pela Pandemia da COVID-19. A artista instalou, numa plataforma de redes sociais, um sistema interativo e modular capaz de integrar o público no processo de criação. Pretende-se refletir sobre a necessidade de chegar a novos públicos e de entender o observador enquanto elemento ativo, numa perspetiva sociocultural que aplique a noção de arte participativa como via para educar pela arte.

Palavras-chave: arte participativa; módulo; Lara Ruiz

Abstract:

This article intends to analyze the project *La forma común* by Lara Ruiz, hailing from the social isolation imposed by Covid-19. This artist installed, in social media, a modular and interactive system capable of bringing the public into the creative process. The article pinpoints the need to reach new audiences and study the onlooker's point of view as an active part of the process, from a social and cultural perspective that applies the notion of participatory art as a means to educate people through art.

Keywords: participatory art; modulo; Lara Ruiz

Submissão: 6/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

A pandemia da COVID-19 limitou a liberdade dos cidadãos, tornou-os ainda mais isolados e dependentes das tecnologias. Nos diferentes picos de maior crise foram, por exemplo, incrementados modelos laborais menos utilizados até então, como é o caso do teletrabalho; resgatou-se a teleescola; as comunicações extra-núcleo familiar passaram a ser feitas, preferencialmente, à distância; e também a cultura, quer a sua produção, quer o seu acesso/consumo, se viu bastante condicionada.

Durante uma exposição individual no Centro Domus Artium 2002, em Salamanca, em 2020, a artista Lara Ruiz (1987) apercebeu-se da necessidade de manter atividades ligadas à comunidade, como é o caso dos workshops; no entanto, devido às restrições pandémicas, viu-se obrigada a repensar o lado interativo, colaborativo e/ou educativo na sua obra, assim como, a proximidade dos possíveis contactos na altura do acontecimento.

Como resposta ao desafio do tempo de crise e de grandes restrições em Espanha, resolveu criar um sistema participativo alternativo, via Instagram, salvaguardando, assim, a segurança de todos os intervenientes. É através da análise desta forma de partilhar o processo, e a criação em si, que se irá abordar o papel da arte participativa (Helguera, 2011), na obra de Lara Ruiz.

O objetivo é perceber como é que este modelo pode chegar a novos públicos e ajudar a repensar o observador como elemento ativo e integrante, num processo que motiva a educação pela arte. Esta ligação poderá ser essencial à construção de uma sociedade mais conectada em torno da sua produção cultural contemporânea.

Lara Ruiz nasceu no Luxemburgo, mas vive em Espanha. É licenciada em Belas-Artes, pela Universidade de Salamanca, onde é atualmente professora. É também mestre em Produção Artística, pela Universidade Politécnica de Valência. O seu consolidado percurso artístico passa pelo desenho, de natureza modular e esquemática e, pela consequente interpretação (desses registos) ao nível escultórico e arquitetónico. Ao longo do tempo, o seu projeto artístico, em geral, tem demonstrando uma crescente preocupação com o exterior, quer seja numa perspetiva física, em termos de adequar as suas esculturas às condicionantes da arquitetura existente, quer seja num entendimento humano, de partilhar e de integrar o público na produção e alguns processos que levam à criação da sua obra artística.

1. A obra colaborativa

O projeto *La forma común* foi formulado como resposta à crise pandémica da COVID-19. A artista partiu da natureza do seu projeto artístico, sedado em sistemas geométricos, modulares e lúdicos, cuja linguagem se fixa, num lugar intermédio, entre a dimensão pictórica, a escultórica e a arquitetónica (Ruiz, 2021). Lara Ruiz visa promover um envolvimento com a comunidade, partilhando o processo de formulação de um esquema/desenho até ao posterior ensaio da respetiva forma no espaço, enquanto escultura.

Assim, em 2020, durante a exposição individual *De forma estándar*, com curadoria de Beatriz Pereira, no Centro Domus Artium 2002, em Salamanca, criou uma alternativa para os workshops presenciais, proibidos por restrições pandémicas.

O meio utilizado para proporcionar a experiência participativa ao público foi a plataforma digital Instagram, através da sua página oficial de artista (https://www.instagram.com/lararuiz_art/), onde periodicamente atualiza e divulga as suas atividades profissionais. Assim, foi fixado o projeto *La forma común* (Figura 1), com uma apresentação linear de 11 módulos numerados sobre um fundo verde.

A artista apelou à participação do público, pedindo que lhe enviassem um código numérico que correspondesse à sequência dos diferentes módulos. Estabeleceu que, no máximo, poderiam participar 59 pessoas. Como resultado, produziu uma série constituída por 20 desenhos, dos quais alguns foram posteriormente selecionados e utilizados como modelos para interpretações escultóricas, que irão ser mostradas em abril de 2022, no Palácio de Moctezuma, em Cáceres, Espanha, com a curadoria de Julio Vázquez Ortiz.



Figura 1. Lara Ruiz, 2020. Foto documental dos 4 painéis apresentados no Instagram para apelar à participação do público. Fonte: Lara Ruiz.

O público teria de utilizar o formulário do último painel das histórias do Instagram (Figura 1) para enviar um código à sua escolha. Por exemplo, se enviasse o código "4-1-9-2-11", a artista iria interligar os módulos apresentados anteriormente, identificados com a respetiva numeração.

Lara Ruiz acabou por agrupar os códigos enviados em grupos de 2 ou 3 participantes, ou seja, por cada desenho foram interligadas as representações visuais de, pelo menos, dois códigos. No entanto, para haver uma distinção e uma clara identificação, por parte dos participantes em causa, cada código recebeu uma cor, que o diferenciou das restantes linhas desenhadas a aguarela, sobre o suporte de papel reciclado (Figura 2).

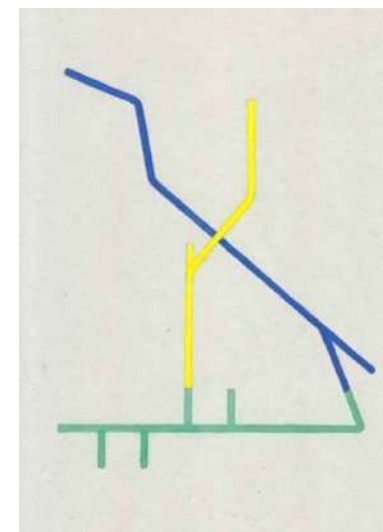


Figura 2. Lara Ruiz, da série *La forma común*. 2020. Aguarela sobre papel, 29,7 x 21 cm. Fonte: Lara Ruiz.

Assim, para além da cor simbolizar a dimensão participativa, contribuiu também para o carácter lúdico da linguagem da obra, próxima da apresentação de um puzzle, ou de um quebra-cabeças.

Para a artista, a articulação das diversas propostas exteriores também constituiu um jogo e um desafio, em si. A sua agilidade criativa e mental foi posta à prova uma vez que, perante os códigos enviados, teve que se confrontar com as diferentes possibilidades de apresentação e pensar na melhor forma de poder ligar as configurações dos vários módulos e respetivas cores. Esta imposição exterior, que a própria convocou livremente para o projeto *La forma común* é semelhante aos enunciados de problemas ou enigmas e, coube-lhe enquanto artista, solucionar e adequar cada proposta à sua linguagem e objetivos artísticos. No fundo, ao convocar o sistema participativo do público para o seu trabalho, trouxe também um conjunto de regras, espaço e moldes, em que o seu trabalho se poderia manifestar (Caillois, 1990:23-30), o que em vez de limitar a criatividade, estimulou a capacidade de se surpreender dentro da linguagem estabelecida para a obra.

O projeto *La forma común* cumpre um papel importante pelo modo como consegue manter uma ligação com o público, não obstante as difíceis circunstâncias. Ele integra a

colaboração exterior, possibilitando que, mesmo após ter passado a fase colaborativa, o contributo de cada indivíduo permanece reconhecível, proporcionando um verdadeiro sentimento de coautoria, essencial no processo da arte participativa.

2. O papel da arte participativa

O convite aberto feito pelo projeto *La forma común* promove um vínculo e uma interação com o público, que constituiu a natureza participativa da obra. Esta ligação não deve ser confundida com a relação descrita pela arte interativa. O meio digital permite uma interação entre o público e a artista, e não diretamente com a sua obra. Esta ponte de contacto pressupõe uma colaboração no processo de criação da obra, anterior à sua apresentação pública, quando ainda é uma intenção, uma ideia ou já um projeto em andamento.

Claire Bishop (1971) descreve a relação participativa através de 3 conceitos: o primeiro é a *ativação*, referindo-se à dimensão causal entre a obra e entidade, quando alguém exterior é chamado a participar na criação do trabalho; o segundo é a *autoria*, que pode ser partilhada total ou parcialmente, tornando a ideia da criação artística mais democrática e menos hierárquica; e por fim, a *comunidade*, na perspetiva da responsabilidade que a arte tem de criar um vínculo social e coletivo (Bishop, 2006:12).

Neste caso específico, pelo livre e imediato acesso que caracteriza as redes sociais, também pode ajudar a constituir uma audiência mais diversificada, para este tipo de expressão cultural. Não dependendo tanto da geolocalização de cada indivíduo, mas sim da inteligência do algoritmo inerente a este sistema é provável alcançar mais pessoas com interesses comuns que, de outra forma, não se cruzariam com o trabalho de Lara Ruiz. Sem este mecanismo, parte dos participantes não teria esta oportunidade de interação com a artista, nem a possibilidade de participar na criação da obra de arte.

A forma que a artista encontrou para envolver o público no seu projeto artístico permite, também, partilhar mais eficazmente como funciona a curiosidade e a criatividade dos artistas contemporâneos. Esta experiência oferece ao público uma possibilidade de sentir que pertence à obra e que, do mesmo modo, um pouco da obra lhe pertence. Permite ainda aos participantes reconhecer o próprio pensamento na obra, compreendendo as motivações e pesquisas da artista com quem estão a colaborar, em particular.

Esta perspetiva sobre a arte colaborativa permite ao público experienciar aquilo que Thomas Hirschhorn (1957) descreveu como estar dentro de um cérebro em ação (Hirschhorn, 2004). Assim, é fundamental no trabalho de Lara Ruiz, reconhecer a arte enquanto obra viva e atual e não apenas como um objeto ou uma relíquia museológica, que acaba por ser interpretada com uma distância temporal e contextual.

Assim, Lara Ruiz defende e partilha a mesma visão de Hélio Oiticica (1937-1980), quando este refere a importância de:

[...] não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social (Oiticica, 1967:17).

Integrar o *outro* na prática artística é um dos primeiros passos para poder educar pela arte e crescer em sociedade. Aproximar as pessoas da produção cultural do seu tempo é um passo crucial, num caminho em que se procura diversificar a exposição de cada indivíduo a diferentes formas de pensamento e preocupações, sejam elas do foro social, cultural, estético, pedagógico, técnico, histórico, religioso, político ou outros.

A aproximação e a comunicação são ferramentas que, nos tempos de maior crise e isolamento, nos foram facilitadas pelos meios digitais. Usá-las desta forma, revitaliza e liberta o próprio meio artístico, que deve acompanhar o seu tempo e, de alguma forma, referir-se ao seu *agora*.

Conclusão

O projeto *La forma común* resulta de uma, cada vez maior, consciência de que a participação, a educação e a cultura pertencem, ou devem pertencer, ao mesmo espectro de ação em sociedade, e que são essenciais ao desenvolvimento da comunidade e expressão cultural contemporânea.

A Pandemia da COVID-19 veio incentivar a utilização dos meios digitais, no sentido de facilitar a comunicação, o que permitiu mediar projetos de arte participativos como aquele que Lara Ruiz desenvolveu (via Instagram), interagindo com a comunidade e convidando a pensar, em grupo, dentro da sua obra.

Estes processos são valiosos na forma como tornam a arte contemporânea mais democrática, menos hierarquizada e mais acessível. Eles integram, dentro de uma visão de cultura, um sentimento verdadeiramente congregador e coletivo, de poder pensar a obra em conjunto, de pertencer, e de ser também autor. Partilhar autoria, transmitir a própria perspetiva e a curiosidade perante o mundo é uma passagem que sensibiliza o público, colocando-o ao corrente do pensamento criativo do seu tempo. Quando se integra o *outro* na experiência do ser criador (o artista), quer seja a partir da arte participativa, ou de outro tipo de processo, toda a comunidade beneficia, por ser possível tornar a arte, feita nos dias de hoje, um meio comum ao público.

Lara Ruiz posicionou o seu trabalho num expoente colaborativo o que, em última instância, também contribui muito para a criatividade, no que toca à utilização da sua própria linguagem modular e lúdica. Uma vez confrontada com as escolhas e intervenção do público, sobrou para a artista um exercício de resolução prática de *problemas*, focado na concretização visual da fusão e apresentação da multiplicidade de direções que os participantes trouxeram para a obra. A sua criação é um exercício congregador, quer de pessoas, quer de ideias.

Assim, o projeto *La Forma común* trata exatamente de construir algo em *comum*, entre o artista e o público: um gesto de cooperação; um pensamento conjunto; um plano coletivo de entendimento; e, no final, a obra partilhada e vivida no seu tempo e por quem a ela, de alguma forma, se dedicou.

Agradecimentos

Agradece-se à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo apoio concedido através de uma bolsa de doutoramento, ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) pela oportunidade de desenvolver este trabalho de investigação e à artista Lara Ruiz pela disponibilidade em partilhar informações sobre o seu projeto.

Referências

- Bishop, Claire (Ed.) (2006) "Participation: Documents of Contemporary Art." London: Whitechapel; Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN-13: 978-0-262-52464-3
- Caillois, Roger (1990) "Os jogos e os Homens: a máscara e a vertigem." Lisboa: Edições Cotovia. ISBN: 972-9013-28-4
- Helguera, Pablo (2011) "Education for socially engaged art." Nova Iorque: Jorge Pinto Books. ISBN: 978-1-934978-59-7 1-934978-59-0 [Consult. 2021-12-02] Disponível em URL: http://www.sholetteseminars.com/wp-content/uploads/2018/01/Helguera-Pablo_Socially-Engaged-Art.pdf
- Hirshhorn, Thomas (2004) "24h Foucault, artist's proposal." *24h Foucault Journal*. Paris: Palais de Tokyo [Consult. 2021-12-11]. Disponível em URL: <http://www.thomashirshhorn.com/24h-foucault-2004/>
- Oiticica, Hélio (1967) "Esquema geral da Nova Objetividade." Catálogo publicado da mostra Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna. [Consult. 2021-12-01] Disponível em URL: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10394/nova-objetividade-brasileira>

Notas biográficas

Ana Romãozinho é artista visual, doutoranda e investigadora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Integra o grupo de investigação em Pintura, do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Arte, o Jogo e a Linguagem. É licenciada e mestre em Pintura pela FBAUL. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4542-4072> Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Pintura, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes n 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.



Teresa Moro: democratização do campo semântico de feira

Teresa Moro: democratization of the semantic field of fair

Ana Romãozinho ¹

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, nº 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

A experiência artística depende do tipo de olhar que se concede aos objetos, ambientes ou situações. Por vezes, esse contacto sensorial parece precisar de um contexto, ou de uma requisição externa para ser utilizado - requer um lugar: a galeria, o museu, o pódio, ou o foco luminoso que declare a necessidade desse olhar. Mas também implica um determinado tempo - o período de funcionamento dessas estruturas, o horário em que estão abertas ao público e quando há espectadores a observar atentamente aquilo que se mostra. A artista Teresa Moro (1970) consegue, através de uma composição muito simples, desmontar os critérios intrínsecos ao momento da experiência estética/artística.

A artista madrilena é conhecida pela recolha incessante de registos de móveis e estruturas utilitárias, como se de objetos artísticos ou relíquias se tratassem. Após um período dedicado a pintar as cadeiras e as mesas vazias de *stands* de feiras de arte, resolveu trabalhar sobre dispositivos com uma expressão mais popular, nomeadamente aqueles que se encontram nas feiras de diversões de diferentes cidades e países.

Esta série foi apresentada recentemente na *Drawing Room Lisboa 2021* (de 27 a 31 de outubro), na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa, pela Galeria Siboney (Figura 1), cumprindo o ciclo semântico da palavra *feira*, nas suas diferentes apresentações, possibilitando assim ao público um espaço de reflexão.

É pela democratização do uso do olhar sensível que se propõe analisar esta série de desenhos/pinturas, intitulada *Atracciones Cerradas*, onde são retratados com minúcia os toldos e as estruturas encerradas e tapadas de diversas atrações de feiras populares.

A artista é formada em Pintura pela Universidade Complutense de Madrid e conta com um brilhante currículo profissional. A sua obra está representada em relevantes coleções espanholas, francesas e norte-americanas, integrando, por exemplo, a coleção de desenho da Fundação Judith Rothschild, do MoMA (Museum of Modern Art), em Nova Iorque.

As suas obras são muitas vezes reconhecidas pela simplicidade da composição e pela ideia de inventário que lhes está patente. No entanto, são as nuances que superam a qualidade técnica e estética do seu trabalho, contribuindo para uma reflexão em torno da validade da experiência sensorial artística e visual, dos objetos que integram os mais diversos contextos da vida quotidiana.

Resumo:

Este artigo propõe um ponto de vista sobre a série *Atracciones Cerradas*, da artista Teresa Moro. Partindo do retrato e inventariação, que a mesma, apresenta dos dispositivos encerrados e tapados das feiras de diversões populares, pretende-se analisar a curiosidade do seu olhar sobre a tipologia destes objetos e a ironia democratizante com que dedica atenção a algo que, à partida, não se considera condutor de experiência estética ou artística.

Palavras-chave: feira; mobiliário; tipologia; democratização; Teresa Moro

Abstract:

This article brings forward a point of view on the series *Atracciones Cerradas*, by artist Teresa Moro. Hailing from the portrait and ledger keeping, that the above mentioned artist presents of boarded up attractions in amusement parks, it's intended to analyze the curiosity of her point of view on the typology of this objects and the democratic irony used to focus on something that at first glance is not intended to convey an aesthetic or artistic experience.

Keywords: fair; furniture; typology; democratization; Teresa Moro

1. A obra

A série *Atracciones Cerradas* foi iniciada em 2011, com cinco trabalhos em guache de pequeno formato, realizados a partir de antigas fotografias, tiradas pela artista, a vários equipamentos e barracas das feiras, cobertos ou fechados. Após esta primeira abordagem, as formas destes dispositivos cativaram Teresa Moro. Assim, resolve continuar o processo de registar mais feiras espalhadas por diferentes países, tanto em cidades, como em pequenas povoações. A maior parte da série foi realizada entre 2014 e 2015 (Figura 2), tendo sido recentemente retomada em 2021.



Figura 1: Teresa Moro, foto documental da exposição na Drawing Room 2021. Série *Atracciones Cerradas*, 2014-2015,2021. Guache sobre papel, 13 x 21 cm. Fonte: própria.

De pequeno porte e rodeadas de um fundo branco, as diversas atrações ocupam o espaço central da respetiva folha de papel. Apenas as sombras, a própria e a projetada, lhes conferem uma ideia de volume e de peso. Não há figuras, nem elementos que possam sugerir uma eminente ação. Na sua inatividade, cabe à artista trazer, para o campo artístico, novas

dimensões daqueles equipamentos e estruturas. A sua pesquisa revela-se sensível ao que comumente se secundariza, ela valoriza o objeto em detrimento do seu grau de utilidade:

Las ferias son un motivo muy atractivo para pintar, a mi me gustan sobre todo cuando las atracciones y puestos están tapados con toda clase de toldos, lonas y fundas. Entonces se convierten en colores, geometrias, acaban siendo formas abstractas (Moro, 2016).



Figura 2: Teresa Moro, da série *Atracciones Cerradas*: Cuaderno 1. 27. Albacete. 2014. Guache sobre papel, 13 x 21 cm. Fonte: Teresa Moro.

A Teresa Moro não interessa as luzes e a folia da feira vivida pelos seus visitantes, ou as ações que estes equipamentos permitem quando operacionais. Ela foca o objeto em si, quando não sugere interações, ou sequer pretende ser visto, muito menos considerado no âmbito artístico. Estas formas personificam, de algum modo, as intenções de recolher, de esconder e de proteger.

Os retratos realizados retiram aos objetos a sua dimensão prática, capital e comercial, privilegiando o objeto em si, com as suas configurações e cores impostas no espaço.

A forma como cada objeto é registado pela autora, despojado de fundo e de interação, oferece uma oportunidade verdadeiramente niveladora no que toca à experiência

estética/artística. Assim, quer sejam cadeiras, mesas, barracas ou invólucros têxteis, todos partem livres de contextos ou ambientes que os categorizem *a priori*. Não há cenários, nem limites espaciais, que os condicionem.

2. Tipologia

Inerente à própria ideia de série, encontra-se também a questão da identidade do conjunto de objetos retratados. A variação dentro da mesma série visa conhecer pela repetição, encontrar o elo comum, a essência dos objetos e a razão para serem desejados numa série ou coleção.

Atracciones Cerradas é uma série à qual a artista vai adicionando novos elementos, nas suas diversas apresentações e variações. Este processo assemelha-se a um levantamento ou inventário visual dos diferentes equipamentos das atrações das feiras populares e pode, também, constituir um registo documental de natureza sociológica.

No entanto, o que mais sobressai nesta pesquisa (e noutras séries da sua autoria) é a ideia de *Tipologia*, associada à recolha ou repetição de exemplares com algo em comum e segundo uma determinada lógica. Este meio de pesquisa é recorrente na expressão artística moderna e contemporânea, com diferentes alvos e processos: August Sanders (1876-1964) fotografou a população alemã de uma forma documental, na série *People of the 20th century* (1927-1964); Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015) recolheram e apresentaram, ao longo do seu percurso conjunto, fotografias de diversas estruturas industriais, organizando-as por tipos (Becher & Becher, 2004); Olafur Eliasson (1967) fotografou vinte faróis, na série *The lighthouse* (1999); e Sol Lewit (1928-2017) construiu todas as possíveis apresentações do cubo, recorrendo unicamente às arestas deste sólido geométrico, na obra *Incomplete Open Cubes* (1974-1982).

Os recursos deste tipo de pesquisa fixam-se na repetição, na variação, no ato de colecionar e numa vontade implícita de ordenar grupos de imagens, objetos, edifícios, estruturas, pessoas, ações, etc. Este raciocínio é comum aos museólogos, curadores e aos colecionadores, quando se fixam num ponto-base para construir uma exposição ou uma coleção. O foco do conjunto de obras, ou o *tipo* é descrito, pelo arquiteto espanhol Raphael Moneo (1937), como o conceito que é capaz de identificar o grupo que tem na base a mesma estrutura, mas no entanto ressalva que *tipo* poderá também significar pensar em grupo (Moneo, 1978:23).

O contraponto de Moneo é essencial à análise da série de Teresa Moro, porque os minuciosos desenhos chegam a variar exponencialmente ao nível da expressão visual, uma vez que se trata de estruturas escondidas e camufladas pelos seus resguardos. Nalgumas obras é possível imaginar a função e apresentação ativa das *Atracciones Cerradas* representadas, noutras ficamos só com a pista de um vulto. Nestes casos, apenas conseguimos enquadrar a irregularidade das formas, pelo facto de estarem catalogadas como parte da série (Figura 3).



Figura 3: Teresa Moro, da série *Atracciones Cerradas: Atracciones Riveira 3*. 2012. Guache sobre papel, 27 x 35 cm. Fonte: Teresa Moro.

Assim, o que estes desenhos têm em comum não se verifica ao nível visual da estrutura, ou função, como acontece com outras séries da artista, onde por exemplo regista camas ou equipamentos de estúdios de artistas, entre outros. Neste caso, o elo, ou o *tipo*, que identifica a série é formado pelo sucesso de um raciocínio conjunto, que tem uma matriz temporal, ligando o passado com o futuro, num diálogo constante (Ornelas, 1990:20). A série em causa surpreende especialmente por possibilitar, ao público, imaginar as interações e funções que as diferentes atrações teriam no lugar vivo da feira popular, agora expulso da folha branca de papel. O antes e o depois do momento de encerramento da feira, constituem imaginariamente o agora da obra de Teresa Moro. É neste enquadramento temporal que se encontra o ponto comum da nova tipologia iniciada pela artista em 2011: no complexo mundo sensorial que está ausente, mas que o público pode trazer para a experiência com a obra, adivinhado e deduzindo o que se encontra escondido debaixo dos toldos - as verdadeiras formas, os barulhos, as luzes e também o movimento que poderiam ter. Esta capacidade de visualização sensorial é apenas possível graças às experiências anteriores com estas feiras, com imagens, ou relatos seus. Só eles poderiam informar, individualmente e previamente, cada espectador. Não havendo o enquadramento da experiência anterior, fica a beleza do objeto e o que a imaginação livre conseguir encaixar nas curiosas formas coloridas.

3. Democracia

O trabalho de Teresa Moro tem uma componente misteriosa que liga as várias obras dentro de uma tipologia de objetos de apresentação oculta. No entanto, após um escrutínio das imagens e do ensaio que o público poderá realizar sobre as configurações dos vultos e barracas encerradas, surge o momento de aceitar a dimensão dissimulada da série e redescobrir as formas, tal como a artista as quis partilhar. Feitas de cores, sombras, desenho, volume, espaço positivo e negativo - observar o objeto em si, sem narrativas, unicamente pelos atributos que apresenta sobre o papel.

No caso da Figura 4, a artista retrata, com sensibilidade, a lona às riscas que tapa um carrossel, em Albacete, Espanha. Este é o mesmo cuidado com que trabalha, noutras séries, cadeiras e mesas de *design* de autor. O seu olhar tem uma objetividade que não hierarquiza, à partida, as figuras - esse não é o seu papel, nem a sua vontade. Teresa Moro apresenta ambas (as figuras dos equipamentos da feira e dos móveis de design) como ilustrações científicas ou desenhos técnicos de espécies raras, ou objetos de grande valor e importância.



Figura 4: Teresa Moro, da série *Atracciones Cerradas*: *Atracciones Albacete 1*. 2014. Guache sobre papel, 56 x 76 cm. Fonte: Teresa Moro.

Assim, a oportunidade de os apreciar e julgar fica do lado do observador. Nivelada e simplificada, torna-se possível refletir sobre a democratização das diferentes classes de objetos, ou de estruturas. *Atracciones Cerradas* cumpre esta meta, também, por ser mostrada em lugares que, por excelência, mostram objetos artísticos, como é o caso da feira de arte *Drawing Room*. Cruza-se, numa espécie de ironia, o ambiente da feira de arte, com os recursos da feira popular, num jogo semântico da palavra *feira*, nas suas diferentes apresentações, por vezes colocadas em espectros culturais opostos. O trabalho da artista oferece uma ponte entre os dois mundos e um motivo para aderir, sem validação prévia, ao mundo das artes visuais e da livre apreciação daquilo que a sensibilidade de cada um escolher.

Conclusão

A série *Atracciones Cerradas* de Teresa Moro proporciona um meio sensibilizador que nivela e democratiza as oportunidades de experienciar aquilo que, *a priori*, julgamos não conduzir a uma relevante experiência visual.

O universo da cultura popular e das feiras de atrações parecem, habitualmente, estar destinados a polos opostos, em relação às feiras de arte, galerias, museus e instituições congéneres. Nesta série, as estruturas e os objetos tapados das várias feiras populares são retratados com o cuidado e minúcia, que seria normal atribuir a um domínio mais valioso ou validado exteriormente. No entanto, a artista encontra um especial fascínio nas formas e nas cores das lonas e cobertas usadas no horário de encerramento das feiras. Coleciona estes registos ligando, numa espécie de atlas (Warburg, 2010), as diferentes expressões culturais do fenómeno que dá nome à série.

Assim, o ciclo desta análise cumpre-se pelo facto de Teresa Moro trazer à feira de arte as *Atracciones Cerradas*, convidando à liberação da escolha da experiência, valorizando e partilhando a surpresa que também ela, enquanto artista, experimentou ao contemplar, nas horas inativas, as misteriosas formas que propõe no seu trabalho.

Agradecimentos

Fica o agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo apoio concedido através de uma bolsa de doutoramento, ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) pela oportunidade de desenvolver este trabalho de investigação e à artista Teresa Moro pela simpatia e disponibilidade em falar sobre o seu trabalho.

Referências

- Becher, Bernd & Becher, Hilla (2004) "Typologies." Cambridge, London: MIT Press. ISBN: 978-0-262-02565-2
- Moneo, Raphael (1978) "On Typology." *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*. ISSN 0094-5676. Vol. 13 (3): 22-45
- Moro, Teresa (2016) "Atracciones Cerradas". Teresa Moro [Consult. 2021-11-4]. Disponível em URL: <http://teresamoro.blogspot.com/2016/06/atracciones-cerradas.html>
- Ornelas, Wendy (1999) "Type, Memory, and Meaningful Form." *Oz*. ISSN 0888-7802 e-ISSN 2378-5853. Vol. 12 (6): 18-21
- Warburg, Aby (2010) "Atlas Mnemosyne." Móstoles, Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-2825-3

Notas biográficas

Ana Romãozinho é artista visual, doutoranda e investigadora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Integra o grupo de investigação em Pintura, do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). As suas principais linhas de investigação são a Arte, o Jogo e a Linguagem. É licenciada e mestre em Pintura pela FBAUL. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4542-4072> Morada: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Pintura, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes n 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.



A dimensão transpessoal da Natureza: Reprodução de uma consciência ecocêntrica por meio do envolvimento da ecopsicologia na obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela

The transpersonal dimension of Nature: Reproduction of an ecocentric conscience through the ecopsychology involvement in the work of Mariana Caló and Francisco Queimadela

Ana Sofia Ribeiro ¹

¹ Pesquisadora independente.

Resumo:

A relação convergente entre a ecologia e a obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela propõe perceber de que forma a Natureza na arte pode transitar, a partir da ecopsicologia, a perspectiva antropocêntrica capitalista do seu espectador para uma consciência ética ecocêntrica. É feita uma abordagem comparativa entre as estratégias da filosofia/psicologia da dimensão transpessoal da Natureza e a matriz plástica/conceitual das obras "Midnight", "Alphabet alphabet" e "Edge Effect". Como resultado, esta reflexão demonstra a eficácia da prática artística na retenção de valores éticos verdes e na cura da alienação entre o Homem e a Natureza no seu espectador.

Palavras-chave: Ecopsicologia, Ecocêntrico, Espectador, Natureza, Arte

Abstract:

The converging relationship between ecology and the work of Mariana Caló and Francisco Queimadela proposes to understand how Nature in art can move, from ecopsychology, the anthropocentric capitalist perspective of its viewer to an ecocentric ethical conscience. A comparative approach is made between the philosophy/psychology strategies of the transpersonal dimension of Nature and the matter/conceptual substance of the works "Midnight", "Alphabet illiterate" and "Edge Effect". As a result, this reflection demonstrates the effectiveness of this artistic practice in retaining green ethical values and in curing the alienation between Man and Nature in its spectator.

Keywords: Ecopsychology, Ecocentric, Spectator, Nature, Art

Submissão: 01/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Há muito que a arte procura compreender a relação entre o Homem e a Natureza. Desde as transcendentais linhas de Nazca às pinturas de atmosfera contemplativa de Caspar David Friedrich, que a arte tem questionado, ao longo dos séculos, a finalidade da Natureza a partir da reforma de convenções socioculturais, das quais, transitam entre Terra e mundo, e que enredam o extra-humano e o pré-mundano.

Os recentes eventos na defesa do planeta Terra contra o aquecimento global e as alterações climáticas, propõe um novo contexto cultural sobre a sociedade e respetivamente, congruente, sobre o mundo da arte. Estando a arte intrinsecamente ligada a um conjunto de opiniões que informam e comandam o pensamento da sociedade do seu tempo, é natural criarem-se expectativas sobre novos discursos artísticos que retratem a tão proclamada Natureza, dada esta estar envolvida num dos problemas sociais mais marcantes do século XXI.

Embebidos, assim, nesta problemática, os artistas que retratem, atualmente, a Natureza participam, inevitavelmente, nesta luta como um espelho da dualidade da realidade apocalíptica/sustentável. Porém, as nuances intercalares de cada artista anunciam com solenidade a posição política, espiritual e filosófica inerente a cada prática. Esta característica torna-se relevante pela diversificação das áreas de conhecimento pelos quais os artistas comunicam e por isso analisar a obra de Mariana Caló (Viana do Castelo, 1984) e Francisco Queimadela (Coimbra, 1985) propõe um novo olhar sobre a contemporaneidade da arte face as preocupações ambientais.

2. Terreno

Mariana Caló e Francisco Queimadela estudaram Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e trabalham como dupla desde 2010. O par de artistas é conhecido por cruzar diferentes domínios plásticos como o filme, a fotografia e a escultura com o desígnio de criar instalações intimistas e imersivas. Estas são pontualmente caracterizadas como criações de atmosfera fantástica que esbatem os limites entre a realidade, o sonho e a ficção, na qual a percepção do tempo, usualmente descrito como diluído, tanto pela imersão do seu espectador num tempo cíclico, como pelos processos de pesquisa e investigação a longo prazo, que muitas das vezes faziam sair os artistas do atelier e conduziam-nos para um trabalho de campo, torna-se a conduta das suas reflexões filosóficas plásticas. (Fundação Bienal De São Paulo, 2021) Esta metodologia de trabalho, torna notória a intenção processual de alteração da realidade do seu espectador, fazendo questionar se fará, então, parte da sua mensagem, enquanto artistas, produzir um corpo de trabalho que possa influenciar politicamente, filosoficamente e espiritualmente o seu espectador.

Observando o aspeto conceptual das suas obras, é perceptível a existência de um diálogo entre o biológico, primitivo, vernacular e o cultural, estas captam um vislumbre do extraordinário sobre o quotidiano, da dimensão simbólica da realidade e manifestam, naturalmente, as ditas preocupações ambientais. Similarmente, natural/artificial e corpo/animal são binómios, regularmente, associados à obra de Mariana Caló e Francisco Queimadela. Este recorrente interesse botânico e pré mundano, pode ser visto na sua simplicidade tal como é, uma ênfase pela sensibilidade dos artistas ao mundo natural e a uma cosmogonia primeva quase esquecida. No entanto, partindo da experiência pessoal, enquanto espectador das obras na Anozero (Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra), 2019, talvez possamos ver nos meios pelos quais estes dois artistas discursam, a insurgência de estratégias e ferramentas que transportam o espectador para estados ou áreas da consciência que ultrapassam os limites da identidade pessoal, isto é, a transmissão transpessoal de uma preocupação ambientalista e uma translação para uma consciência ecocêntrica a partir da representação e experiência da Natureza.

Desta forma, mais adiante procurar-se-á semear neste terreno o potencial da representação da Natureza para modificar a psique do seu espectador, a partir de uma ecopsicologia artística.

3. Semente

Sendo a arte o mote desta investigação, tanto por ser capaz de ser vista por um público que tenha a intenção de a compreender, pela capacidade ativista de transformação do espaço e memória em que se encontra, como por fazer uso de um imaginário capaz de permanecer no subconsciente do seu espectador, questiona-se qual a capacidade, da aplicabilidade na arte, de estratégias ecopsicológicas para elevar a consciência evolucionária a respeito da relação da humanidade com a biosfera.

Ecopsychology, na origem do termo, foi cunhada pelo historiador e crítico social americano Theodore Roszak, no livro "The Voice of the Earth" de 1992. Nele a ecopsicologia procura estudar a relação entre o Homem e a Natureza através de princípios ecológicos e psicológicos, isto é, a compreensão da conexão emocional entre os seres humanos e o mundo natural, com o objetivo de expandir um estilo de vida mais sustentável e retificar a nossa alienação da Natureza. (Carroll, 2017)

Segundo Theodore Roszak, especificamente, estes princípios pretendem despertar os conteúdos reprimidos do inconsciente ecológico, de modo a recuperar a sanidade inerente da reciprocidade ambiental, dos quais, esses mesmos conteúdos são coniventes com uma noção de evolução cósmica, que deve remontar a experiência a partir dos iniciais sistemas físicos, biológicos, mentais e culturais recíprocos da concepção ancestral do conceito de universo. Por outro lado, curar a alienação mais fundamental entre o Homem e a Natureza é também atingível a partir de experiências de qualidade animista inata das crianças, em adultos primários, na qual o misticismo da Natureza expresso na religião e na arte, a vivência e refúgio na imensidão selvagem, do estado natural do lugar não cultivado ou do habitat humano desabitado e a submersão numa deep ecology, procuram criar um ego ecológico. (Roszak, 2001)

Assim sendo, este ego ecológico, é capaz de propiciar o amadurecimento de uma responsabilidade ética para com o planeta, a um nível político e de relações sociais, enfatizando um futuro sustentável, e reavaliando as presentes características predadoras, antropocêntricas,

dominadoras, onipotentes que permeiam nas estruturas de poder e que controlam a Natureza como propriedade do Homem (Dodds, 2011).

Ademais, segundo o entomologista e biólogo americano Edward Osborne Wilson a redescoberta e um desenvolvimento intencional de um profundo enraizamento pessoal na biosfera, é um processo que produz o que é chamado de biofilia saudável, ou seja, "o desejo de se afiliar a outras formas de vida" (Wilson, 1984, pp. 85). Esta sugere que os humanos possuem uma tendência inata para criar conexões com a Natureza, da qual a ecopsicologia estrategicamente faz parte. Ignorar, negar ou rejeitar esse enraizamento inerente à Terra é chamado de ecofobia e ecoalienação, uma desconexão com a própria natureza humana, prejudicial tanto para o planeta como para o Homem. (Ibidem, 1984)

Neste sentido, ao conectarmos esta tendência natural de Wilson com a concepção do inconsciente coletivo, de Jung (noção de uma memória coletiva do pensamento e da experiência humana herdadas desde o passado ancestral, pré-humano ou animal (Jung, 2002), a arte, na sua essência mais primitiva, demonstra estar intrinsecamente interligada a esta problemática como tradutora dessa camada psicológica da humanidade, sendo capaz de trazer à superfície a recalçada biofilia transversal de filosofias e noções morais ecocêntricas.

É ponderável, assim, que a ecopsicologia faça uso da arte para ter acesso ao inconsciente coletivo ecológico, isto é, a um reservatório de imagens, instintos, arquétipos latentes, geralmente chamados de imagens primordiais, por via da representação da Natureza bem como de remotos símbolos e de uma experiência primeva, em que a simplicidade existencial não está preocupada com ambiente, mas antes é o ambiente, para prevalecer, por fim, acima do filantropismo especista.

Posto isto, as diferentes obras de Mariana Caló e Francisco Queimadela, serão de seguida analisadas sobre as predisposições ou potencialidades da experiência artística, enquanto ferramenta da ecopsicologia em resposta ao mundo antropocêntrico.

4. Cultivo

Sob as implicações ecopsicológicas, anteriormente analisadas, as obras de Mariana Caló e Francisco Queimadela surgem neste contexto como prova de como a arte por meio de uma linguagem arquetípica e de uma imaginação ativa da Natureza, pode ajudar o espectador a identificar e relacionar o seu próprio inconsciente coletivo com o potencial da humanidade para cultivar e aumentar uma consciência íntegra da biosfera, modificando, portanto, os conteúdos éticos da sua existência no planeta.

O projeto "Midnight" (Figura 1) estabelece, a partir de cianotipias de plantas, de estados da figura feminina e de imagens de animais capturadas por iluminadores infravermelhos de videovigilância, a transição do dia para a noite, o ponto exato na imaginação popular de cruzamento entre os diferentes mundos e seres. A aura azul e escura, imanente no espaço, torna as imagens em "abstrações físicas e temporais cujos movimentos e sons contínuos diluem o presente em um fluxo atemporal", recriando a percepção do tempo natural. (Caló & Queimadela, 2019) Por meio da sua estética naturalista e experiência imersiva, encontramos a matéria e a sombra entrelaçadas entre sonhos e sincronidades, algo que propõe ao seu espectador ir além do voyeurismo de um *tapetum lucidum* da Natureza notívaga e ficar imerso naquilo que a

ecopsicologia chama de *"wilderness experience"*. Segundo Robert Greenway esta experiência do selvagem expressa uma sensação de libertação, no espectador, da repressão dos controles inevitáveis da cultura e sociedade, inspirando um sentimento interno de uma fisiologia, instintos e arquétipos indomáveis e isolamento da industrialização. (Roszak, Gomes, Kanner, Brown, & Hillman, 1995:128) Por si só, esta emoção é capaz de desassociar a ideia depreciativa da Natureza selvagem, algo tão profundamente impresso na psique ao longo da história como uma Natureza maligna, e de desfazer a essência instintiva de um comportamento dominador e destruidor que repudia a Natureza do ser humano. Como tal, enfrentar a penumbra da Natureza selvagem da obra *"Midnight"* permite desconstruir conceitos de propriedade humana, cultivar uma familiarização do desconhecido e uma valorização biofílica, que apele a uma coexistência entre espécies.



Figura 1: Mariana Caló e Francisco Queimadela, *Midnight*, 2019. Vista da exposição na ASHPIT8, MAAT, Lisboa – Fotos por Bruno Lopes, Fonte: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/midnight/>

Do mesmo modo, *"Analphabet Alphabet"* (Figura 2) vive num ambiente duplo de aniquilação, entre o verde inóspito e o estranho lúdico, composto por vídeo, pinturas e esculturas ambíguas em forma de chifres e ossos. O espaço expositivo assume um cariz visceral de uma proto-história a partir da veiculação de símbolos que concebem uma linguagem não verbal, intemporal e animista. (Caló & Queimadela, 2021a) Revisitando a importância dos arquétipos do inconsciente coletivo para a ecopsicologia, os ossos, pelo qual os artistas comunicam, tem representado ao longo dos tempos e culturas, aquilo que é a forma mais permanente e primordial do ser, que ultrapassa a morte, acedendo à imortalidade e que simboliza um retorno à Natureza, propiciando a continuidade das espécies, e os chifres, essencialmente, retratam o poder político, a força divina e a força defensiva. (Chevalier & Gheerbrant, 1997) Por conseguinte, o dualismo

encontrado entre os diferentes espaços, enquadram os ossos enquanto jogo de cifragem, elucidado pelo xadrez do chão e o alfabeto de símbolos na projeção de vídeo, tornando consciente o processo inconsciente de individuação e questionando a presença/continuidade da espécie humana sob os arquétipos primordiais. Em alternativa, os chifres, quando associados ao seu ambiente verde, estabelecem uma relação com a anima/animus (o processo transformacional, de uma força regente, de integração da alma com o inconsciente pessoal e coletivo do mundo material e imaterial), tornando-o defensivo do meio/ambiente. O modelo de fragmentação do corpo compreende, assim, a forma como a sociedade coloniza a identidade, desconectando a mente do corpo, percecionando a efemeridade e a banalidade da morte e demonstrando a imortalidade através do retorno à Natureza. Desta forma, a ecopsicologia, inerente ao projeto *"Analphabet Alphabet"*, profere a ideia de que ao observarmos a beleza desolada e aniquilada seja possível inculcar as mensagens subliminares dos arquétipos presentes, cujo sacrifício, constrangimento e perda está interligada à defesa do planeta e ao poder de alteração da realidade, modificando o inconsciente do seu espectador.



Figura 2: Mariana Caló e Francisco Queimadela, *Analphabet Alphabet*, 2018. Vista da exposição no Monitor, Lisboa – Fotos por Bruno Lopes, Fonte: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/analphabet-alphabet/>



Figura 3: Mariana Caló e Francisco Queimadela, Edge effect, 2017. Vista da instalação – Solar Galeria de Arte Cinemática, Fonte: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/efeito-orla/>

Por último o “Edge effect” (Figura 3) ou “Efeito orla” dá ênfase ao estado atual de preservação e risco iminente de extinção do lince ibérico por intermédio de projeções síncronas e justapostas, e discos óticos situados entre depoimentos reais de locais reconhecidos da serra da Malcata como pontos de passagem. O projeto absorve o imaginário coletivo, por via de mitos locais, que reconhecem o lince como verdades ocultas, clarividência, ligação ao mundo dos mortos e à fronteira dos lugares proibidos, evocado na prática artística a partir de dicotomias sensoriais de noções de aparição, ilusão, deslumbramento, camuflagem e velocidade. Estas retinham no espectador uma oscilação entre a vontade de contemplação e um estado de alerta, similar à experiência de avistamento, provocando assim um sentimento de emergência. (Caló & Queimadela, 2021b) Parte da cura da nossa alienação com a Natureza parte da ecopsicologia como solucionada pela reciprocidade e mutualismo humano. Uma conceção que vai contra as ideias de propriedade privada da Terra e vê o potencial da restauração ambiental para ajudar as comunidades tão urbanizadas a possuir um “senso de dignidade e pertença, tolerância pela diversidade e sensibilidade ecológica sustentável.” (Rozsak, Gomes, Kanner, Brown, & Hillman, 1995:225) Querendo isto dizer que, Mariana Caló e Francisco Queimadela ao posicionar o lince ibérico como foco da pesquisa, fomentam um envolvimento da comunidade local, fazendo uso

das estruturas humanas para apoiar o ecossistema local, lembrando e frisando, assim, a importância do contexto ecológico. Dessa forma, o “Efeito orla” desenvolve um pensamento ecocêntrico através submersão do seu espectador na matriz de funcionamento do ecossistema e vida orgânica, resultando na reivindicação de uma própria sabedoria biológica.

Conclusão

Arquétipos, experiência e preservação foram algumas das estratégias proferidas pelas obras de Mariana Caló e Francisco Queimadela. Nelas se encontra a intenção de mudança da perspectiva e inconsciente do seu espectador em prol da coexistência simbiótica entre o Homem e a Natureza.

Sob a ecopsicologia de Theodore Roszak se atesta a capacidade da arte para transportar o seu espectador para estados ou áreas da consciência que ultrapassam os limites da identidade pessoal e assim desbloquear aquilo que Edward Osborne Wilson chama de biofilia. Esta é conseguida a partir do inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung, da qual as obras “Midnight”, “Analphabet alphabet” e “Edge Effect” procuram reivindicar uma sabedoria biológica, incutir mensagens subconscientes dos arquétipos, desconstruir conceitos de propriedade humana e cultivar uma familiarização do desconhecido selvagem.

Em suma, esta investigação potencializa a capacidade da arte para discursar e alertar sobre os problemas ambientais, dado a ser tão eficaz na retenção de valores éticos mais verdes, na criação de um ego ecológico, na reconstrução de conteúdos reprimidos animistas e primitivos e sobretudo na cura da alienação mais fundamental entre o Homem e a Natureza, que sucedem a pretendida valorização da Natureza, evolução de uma consciência ecocêntrica e de um futuro mais sustentável.

Agradecimentos

A concretização deste trabalho dispôs do apoio imprescindível e inspirador de um grupo de pessoas, às quais devo um profundo e sincero agradecimento:

À Professora Doutora Teresa Almeida por todo o apoio incondicional, confiança depositada, disponibilidade, atenção e orientação durante este tempo de pandemia.

E aos meus familiares e restantes amigos um grande obrigado.

Referências

- Caló, M., & Queimadela, F. (2019). *Midnight*. [Consult. 2021-12-9] Disponível em URL: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/midnight/>
- Caló, M., & Queimadela, F. (2021a, February 13). *Analphabet Alphabet*. [Consult. 2021-12-11] Disponível em URL: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/analphabet-alphabet/>

- Caló, M., & Queimadela, F. (2021b, May 27). *EDGE EFFECT*. [Consult. 2021-12-14] Disponível em URL: <https://marianacalo-franciscoqueimadela.com/portfolio/efeito-orla/>
- Carroll, M. (2017). *Advancing an Ecocentric Perspective Through Phenomenological Engagement with the Imaginal Realm*. [Consult. 2021-12-3] Disponível em URL: https://www.academia.edu/31129512/Advancing_an_Ecocentric_Perspective_Through_Phenomenological_Engagement_with_the_Imaginal_Realm
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário dos Símbolos* (ed. Portuguesa). Lisboa, Portugal: Círculo de leitores.
- Dodds, J. (2011). *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos: Complexity Theory, Deleuze, Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis* (1ª ed.). Abingdon, Inglaterra: Routledge.
- Fundação Bienal De São Paulo. (2021). *34a Bienal de São Paulo*. [Consult. 2021-12-14] Disponível em URL: <http://34.bienal.org.br/artistas/8747>
- Jung, C. G. (2002). *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2ª ed. Vol. 9). Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Roszak, T. (2001). *Voice of the Earth: An Exploration of Ecopsychology* (2ª ed.). Newburyport, Massachusetts, EUA: Red Wheel / Weiser.
- Roszak, T., Gomes, M. E., Kanner, A. D., Brown, L. R., & Hillman, J. (1995). *Ecopsychology: Restoring the Earth, Healing the Mind* (1ª ed.). Berkeley, California, EUA: Counterpoint.
- Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. Cambridge, Massachusetts, EUA: Harvard University Press.

Notas biográficas

Ana Sofia de Castro Amarante e Ribeiro é artista visual e professora no âmbito das atividades de enriquecimento curricular (AEC), atividades de apoio educativo, de apoio à família e de atividades técnicas especializadas na Câmara Municipal de Gaia. É licenciada e mestre em Artes Plásticas, com especialização em pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a Ética ecocêntrica aplicada ao mundo da arte e a ecologia na arte contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2625-3009> Ciência ID: 9C14-9E10-3DE2



Os contos de fadas na série 'Ontem' de Katia Canton

The fairy tales in the series 'Yesterday' by Katia Canton

Andréa Brächerⁱ
Jussara Moreiraⁱⁱ

ⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

ⁱⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes Visuais, Licencianda em Artes Visuais, Endereço Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo:

Este artigo é sobre Katia Canton (1962), artista visual, escritora, jornalista, curadora. Seu trabalho artístico é multimídia, utilizando-se do desenho, pintura, fotografia e objetos, ligada às questões dos contos de fadas e narrativas. Analisamos seu trabalho na série "Ontem" (2015) através de suas dimensões pedagógicas (Hernández, Mirzoeff). Como artista contemporânea, em seus desenhos trazem personagens de contos que evocam temas atuais como o incesto, o estupro e o feminicídio.

Palavras-chave: Katia Canton, Pedagogias Culturais, Cultura Visual, desenho, contos de fadas

Abstract:

This article is about Katia Canton (1962), visual artist, writer, journalist, curator. Her artistic work is multimedia, using drawing, painting, photography, and objects, linked to issues of fairy tales and narratives. We analyze her work in the series "Yesterday" (2015) through its pedagogical dimensions (Hernández, Mirzoeff). As a contemporary artist, in her drawings she brings characters from stories that evoke current themes such as incest, rape and femicide.

Keywords: Katia Canton, Cultural Pedagogies, Visual Culture, drawing, fairy tales

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

O presente artigo versa sobre a artista visual Katia Canton (São Paulo, SP, Brasil, 1962). Katia Canton é artista visual, escritora, jornalista, professora e curadora. Graduiu-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (1986), também obteve o *Diplôme d'études de littérature et civilization Française pela Université de Nancy II* (1986). Seu mestrado é em *Performance Studies* pela *Tisch School of the Arts, New York University* (1989) e doutorado em Artes Interdisciplinares pela Faculdade de Artes Visuais e Educação da *New York University* (1993). Ingressou como docente na Universidade de São Paulo, sendo professora associada do Museu de Arte Contemporânea (onde foi vice-diretora) e do programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Seu trabalho artístico é multimídia, utilizando-se do desenho, pintura, fotografia e objetos, com uma abordagem conceitual ligada às questões do sonho, desejos e narrativas. Têm realizado exposições em museus, galerias e instituições culturais no Brasil e no exterior desde 2008. Autora de vários livros de arte, ilustrou mais de 50 livros de literatura infanto-juvenil, e recebeu vários prêmios no Brasil e no exterior (Canton, 2021).

As obras que analisaremos no artigo fazem parte da série "Ontem", que esteve em exposição na Paralelo Galeria (São Paulo, SP, Brasil) em 2015.

Segundo a curadora Eliane Dias de Castro a exposição

[...] Ontem, ocupa-se do lugar da memória [...] As obras enunciam uma força sensível e atualizam a sua singular experiência no feminino pelo viés de diferentes sensações, mobilizadas por imagens produzidas em experiências de qualidades paradoxais: fantasiosas, delicadas, esgarçadas, devastadas, prazerosas, ilusoriamente persistentes, provocantes", define a curadora (Castro, 2021).

Nesta série Katia Canton faz sua releitura dos contos de fada, tais como Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel, Barba Azul e Pele de Asno; para isso utiliza-se de suas memórias e projeções pessoais nas narrativas, sua técnica nessas obras é o nanquim e aquarela sobre papel.

[...] Nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidades [...] É também o território de recriação e de ordenamento da existência - um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (Canton, 2009:21-2).

Para continuarmos a escrever sobre a obra da artista visual brasileira Katia Canton, em sua série de desenhos "Ontem", serão analisadas as representações dos contos de fadas nesta obra artística através de suas dimensões pedagógicas de Fernando Hernández (2007) e de Cultura Visual de Nicolas Mirzoeff (2003) como veremos a seguir.

2. Os contos de fadas pela janela da Pedagogia Cultural

Ao pensarmos nas narrativas dos contos de fadas analisaremos sua dimensão cultural e pedagógica que adquirem, para isso utilizaremos o termo "Pedagogias Culturais" a partir de Fernando Hernández (2007) em "Catadores da Cultura Visual". Pensa-se que várias instituições como museus, exposições de artes, bem como diversos artefatos – tais como os contos de fadas, – têm sido considerados em sua dimensão pedagógica.

Teóricos do Campo dos Estudos Culturais (Pedagogias Culturais) e Cultura Visual consideram que existem inúmeros espaços, equipamentos e artefatos que adquirem dimensões pedagógicas e, portanto, são espaços de aprendizado. Entre eles temos os museus, os quadrinhos, os filmes e os contos. Desde os anos 70, autores como Mirzoeff (2003) e Hernandez (2007) analisam a cultura visual e as pedagogias existentes nestes diferentes artefatos. Assim, passamos a perceber a cultura como um conjunto de práticas e significados produzidos socialmente em constante transformação. Em outras palavras, aquilo que consideramos parte da cultura e do cotidiano passa a integrar o rol de temas que interessam ao campo da educação da arte, porque é nesse campo que se delinham-se saberes e relações de poder. Estes artefatos culturais carregam sua pedagogia, estabelecendo narrativas, ensinado padrões de comportamento, linguagem e modos de vida. Dentre os mais antigos artefactos culturais carregados de pedagogia temos os "contos de fadas". A artista Katia Canton dialoga com estas teorias ao utilizar os contos para pensarmos de maneira crítica as narrativas e como estas produções se modificam e são modificadas por quem as consomem e também as (re)produzem. Utilizados por diferentes culturas há séculos, os contos são narrativas que constroem o imaginário de crianças e adultos. São lendas, fábulas e contos que vieram da tradição oral e foram transcritos para diversos idiomas e que nos aproximam das mais diversas culturas e povos. Algumas das principais estórias que conhecemos se originam de contos da Europa, África, Japão, China, Árabes que, com seus seres mágicos, narram questões inseridas no seu tempo e na sua cultura. Através delas podemos ver os valores, modos de vida e ideias de um período ainda que permeados de animais e seres "fantásticos".

Analisando os contos podemos ver uma narrativa que ensinava como um homem e uma mulher deveriam ser para terem valor. As questões femininas são muito presentes nas histórias, ensinando que a mulher deveria ser bela, bondosa e submissa e que ao sofrer seria recompensada, em geral, através da ajuda de um ser ou situação mágica que a levaria a um maravilhoso futuro com um belo príncipe (desconhecido, bondoso, forte e corajoso), com riquezas e felicidades; no entanto, a mulher rebelde, independente e que vivia solitária, muitas vezes, era associada as bruxas más e com fins terríveis.

Falando dos contos europeus, podemos ver estas pedagogias em algumas histórias como a da Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, Rapunzel, Pele de Asno, Barba Azul, entre outras. Chapeuzinho Vermelho, Pele de Asno e Barba Azul estão representadas nos trabalhos de Katia Canton (Figura 1, Figura 2, Figura 3) e serão vistos mais adiante. Falando destes contos devemos ter em mente que se originaram de narrativas orais de um período triste e

miserável na Europa Medieval, onde a fome, doenças e violência eram constantes e que, muitas vezes, a saída desta realidade só poderia ser concebida pela ajuda de seres mágicos. Mesmo entre os contos Japoneses e Chineses temos a presença dos seres mágicos a conduzir os "mortais" para um melhor caminho, porém, nestes contos vemos algumas mudanças nos personagens que muitas vezes enfrentavam com sua própria força até mesmo os seres "superiores imortais" e conquistavam o respeito das divindades. São narrativas e valores distintos, mas que cumpriam a missão de passarem ensinamentos para as futuras gerações.

Outra constante nestes contos é possibilidade da saída mais terrível condição: a fome. Não devemos esquecer que os contos de fadas foram construídos por narrativas orais que, muitas vezes, baseavam-se na experiência das populações locais, sendo assim histórias com fundo nem tão de fada assim.

Ao longo da história da humanidade a luta pela sobrevivência foi sempre muito difícil, os contos originaram-se de narrativas e relatos de fatos que muitas vezes existiram no período, Karin Hueck (2016) em seu livro "O lado sombrio dos Contos de Fada", aborda o lado obscuro e cruel de uma realidade vivida por muitos. Ela cita como exemplo a história de João e Maria - "Eles escaparam por pouco de serem comidos por uma bruxa canibal - mas muitos outros europeus não tiveram a mesma sorte. O canibalismo faz parte da história humana, e assolou o continente..." (Hueck: s/p). Os irmãos Grimm contam que João e Maria não era uma peça de ficção – é uma história baseada na realidade, de tão comuns que eram os abandonos de crianças na floresta. Assim, muitos dos relatos passaram a ser contados para as próximas gerações sofrendo transformações de modo a tornarem se mais digeríveis, mais aceitáveis e menos cruéis. A introdução dos seres mágicos que buscavam resolver ou ajudar os mortais nas terríveis situações buscavam tornar mais suavizadas as narrativas e torná-las possíveis de serem solucionadas se o mortal a merecesse. Desta forma os contos tornaram-se uma das maneiras de trabalhar o aprendizado passando para gerações em gerações aquilo que era e o que não era algo aceitável socialmente.

A produção e multiplicação destes contos segue em alta, embora modificados com as novas tecnologias, sejam através de filmes 3-D, realidade virtual ou sofisticadas animações. Os seres mágicos, o terror, a amizade e a coragem seguem como elementos das narrativas corroborando com a ideia da transcendência e da ajuda mágica. Muitos filmes produzidos hoje são baseados nas narrativas dos contos dos irmãos Grimm, de Charles Perrault e, popularizados nos desenhos de Walt Disney, porém, nestas novas as narrativas vemos rupturas que refletem as questões sócio culturais atuais como questões de gênero, estética e poder. Criando narrativas pedagógicas começam a ensinar sobre o rompimento de padrões preestabelecidos de sociedades anteriores, em consonância com as questões da vida contemporânea. Nestas histórias não vemos somente a mulher como princesa indefesa a espera de um príncipe (homem) para salvá-la, mas temos a "princesa" corajosa, independente que salva a todos, ou aquela cuja beleza não segue os padrões estéticos outrora valorizados e assim vamos vendo as novas narrativas ensinado os novos valores ou questões que mobilizam as sociedades atuais.

Nesta mudança de códigos visuais a arte contemporânea vem contribuindo para uma construção de identidades. Hernandez (2007) e Mirzoeff (2003) apontam a importância que a visualidade tem em nossa sociedade e abordam a necessidade de considerarmos as dimensões pedagógicas dos inúmeros artefactos visuais, incluindo as obras de arte e literatura aos quais os

jovens estão submetidos. Usam o termo analfabeto visual para alertar sobre a falta de análise e reflexão sobre as narrativas destes inúmeros materiais que tanto podem interferir em nossa formação pessoal, com seus códigos comportamentais e estéticos. Segundo Mirzoeff (2003: 23), "a cultura visual não depende das imagens em si, mas da tendência moderna de imaginar ou visualizar a existência". O impacto que as imagens causam está relacionado com o contexto social e com a bagagem visual que as pessoas carregam.

Neste contexto, temos vários artistas contemporâneos que utilizam a narrativa dos contos e fábulas como fontes de pesquisa crítica, e construção de sua poética visual. A artista e pesquisadora Kátia Canton (2014:99) ao analisar a produção da arte contemporânea, aponta que não só a publicidade, mas também os artistas se apropriam dos contos de fada para construírem suas narrativas visuais (enviesadas), argumentando que "essas histórias paradigmáticas do mundo ocidental são conhecidas o suficiente para poderem ser fragmentadas, repetidas, desconstruídas e viradas do avesso pelos artistas." Esta artista e pesquisadora propõe uma análise crítica e poética sobre os contos de fada. Destaca a importância das histórias dos contos para a elaboração de questões psicológicas, emocionais e de aprendizado da criança, incluindo o adulto. Em seus trabalhos a artista traz à tona outras narrativas não tão doces das histórias de "fada que conhecemos".

Nas obras da série "Ontem" a artista apresenta sua leitura sobre vários destes contos, problematizando e trazendo à tona questões do Feminino como: o incesto, o canibalismo, a violação e a erotização infantil presentes e, não tão claros nas histórias "infantis".

3. O conto de fadas, ou narrativas enviesadas da humanidade

Era uma vez uma menina chamada Katia Canton, que vivia no mesmo edifício de suas tias-avós, num bairro de São Paulo, SP, Brasil. Ela era muito tímida e vivia muito dentro de casa. A Tia Cecília era uma grande contadora de histórias. Todo dia a menina ia ao apartamento de sua tia e pedia uma história, e, assim, pouco a pouco, foi se encantando com o mundo dos contos de fadas, sua magia, personagens e enredos. Suas histórias preferidas eram as das princesas, mas que nada se pareciam nem com ela e suas amigas.

Um dia a menina cresceu e fez uma tese de doutorado sobre os contos de fadas, e veio a publicá-lo com o nome *The Fairy Tale Revisited* (1996). Agora já uma mulher madura, se dedica aos livros infantis e sua carreira artística.

A exposição individual "Ontem", foco deste artigo, reuniu várias obras do percurso da artista, incluindo fotografias, casinhas, pinturas e desenhos. Através deste trabalho a autora procurou reinventar o universo dos contos de fadas (Canton, 2022).

Canton nesta série evoca personagens conhecidas de contos, como no desenho da Figura 1, "Pele de Asno," escrito pelo francês Charles Perrault no século XVII. Nessas narrativas literárias os temas muitas vezes trazem à tona tabus, neste caso, o incesto. O mundo dos contos

de fadas é cheio de violência, crueldade e pobreza; as estórias, como educadoras, ajudariam as crianças jovens a elaborar realidades nem sempre fáceis de entender e lidar durante o crescimento. Mas destacamos aqui a escolha de personagens femininas, como a princesa do conto, que para manter sua integridade moral foge do próprio pai para não cometer o incesto. Escondida sob a pele de asno torna-se, não uma figura de desejo, mas de nojo, maltrapilha e suja. A princesa encontra ao fim da fábula um casamento de amor com um príncipe, auxiliada por outra figura feminina: a fada Lilás.



Figura 1. Katia Canton, *Pele de Asno*, série *Ontem*, 2014. Nanquim e aquarela, s/d. Fonte: <https://katiacanton.com.br/ontem/>

A Figura 2 traz outra personagem feminina, em um conto de Charles Perrault, com sua capa vermelha e de espreita de cabeça para baixo, um animal selvagem. Os lobos perseguem, em rimas e histórias, as crianças, é um dos mais familiares predadores em tempos de fome, e é um consumidor metafórico da carne virgem (Warner, 1998). O lobo é visto, a partir de sua natureza predatória, metaforicamente como um homem sexualmente ativo (Grimm; Tartar, 2004). Segundo Mário Corso (2004) "o lobo é geralmente usado para dar conta de fantasias de sedução de crianças por adultos". Novamente temos a citação a figura feminina inocente e jovem, a fome, e também o estupro. O conto nos traz também três figuras femininas: a avó, a mãe e a pequena Chapeuzinho Vermelho; as mulheres do conto auxiliam e cuidam umas às outras, sejam por conselhos ou seja por atitudes. A mãe aconselha a filha a ficar longe do lobo; a menina leva comida à avó. Ainda podemos pensar sobre como o lobo engole inteira a avó e a menina, pois a capacidade de dar à luz é própria da mulher.



Figura 2. Katia Canton, série Ontem, 2014. Nanquim e aquarela, s/d. Fonte: <https://katiacanton.com.br/ontem/>

Outro conto de Charles Perrault evocado pela artista é Barba Azul, no desenho da Figura 3. É tido mais como um conto para adultos do que para crianças, devido à violência que este trás, o feminicídio das esposas do nobre Barba Azul. A artista escolhe representar as mulheres assassinadas do conto, que após o assassinato ficavam penduradas em um quarto escuro e com o chão repleto de sangue.

Com este trabalho crítico e visual, a artista Katia Canton problematiza questões visuais e de narrativas com novas possibilidades interpretativas e pedagógicas. Em consonância com Hernandez (2007) que argumenta a necessidade que os leitores, crianças e adultos sejam submetidos a outras visualidades e interpretações para que se tornem não só leitores de significados preestabelecidos nas imagens, mas "construtores visuais".



Figura 3. Katia Canton, Mesma pele, série Ontem, 2014. Nanquim e aquarela, s/d. Fonte: <https://katiacanton.com.br/ontem/>

Conclusão

O artigo apresentou desenhos da exposição individual "Ontem" da artista brasileira Katia Canton. Os desenhos selecionados para análise nos evocam personagens de contos de fadas, e escolhemos a na abordagem conceitual a questão da dimensão pedagógica, através dos autores Fernando Hernández (2007) e de Nicolas Mirzoeff (2003). "Ontem" nos permite refletir como o conto de fadas atua nas sociedades através do tempo e de como os temas ali tratados estão ainda muito presentes em nossa sociedade. Através de delicados desenhos de personagens muito conhecidos, como a princesa de Pele de Asno, a menininha de Chapeuzinho Vermelho e as mulheres de Barba Azul, a artista Katia Canton nos impacta com temas como o incesto, o estupro e o abuso de crianças pequenas por adultos e o feminicídio. Seus desenhos nos levam para um lugar da infância, nossas próprias memórias e sonhos infantis mais uma vez. Mas também nos trazem de novo à realidade, nem tão de fadas, que todos nós adultos temos que enfrentar.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Artes Visuais ao apoio para este trabalho de investigação. Agradecem também a colaboração da artista Katia Canton.

Referências

- Canton, Katia (2022) *A arte, o feminino e os contos de fadas | com Katia Canton* [Consult. 2022-03-04] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N5A-QK-401k/>
- Canton, Kátia (2014) *Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas*. São Paulo: Universidade de São Paulo. ISBN: 9788578272241
- Canton, Kátia (2009) *Os contos de fadas e a arte*. São Paulo: Prumo. ISBN:978-85-7927032-1
- Canton, Kátia (2009) *Tempo e Memória*. Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes. ISBN:978-857827-225-8
- Corso, Mário (2004) *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial. ISBN: 858622524X
- Grimm, Jacob & Wilhelm; Tartar, Maria (2004) *The Annotated Brothers Grimm*. Nova Iorque: Norton & Company Ltd. ISBN: 0-393-05848-4
- Hernández, Fernando (2007) *Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação. ISBN: 9788577060153
- Huelck, Karin (2016) *O lado sombrio dos contos de fada. As origens sangrentas dos contos infantis*. São Paulo: Editora Abril. ISBN: 8555790395
- Mirzoeff, Nicolas (2003) *Una Introducción a la cultura Visual*. Barcelona: Paidós. ISBN: 108449313902
- Warner, Marina (1998) *No go the bogeyman: scaring, lulling and making mock*. Nova Iorque: Farrar, Strauss and Gireoux. ISBN: 0701172002

Canton, Katia (2021) *Biografia*. [Consult. 2021-12-07] Disponível em URL: <https://katiacanton.com.br/bio/>

Castro, Eliane Dias de. *Ontem*. [Consult. 2021-12-07] Disponível em URL: <https://katiacanton.com.br/ontem/>

Notas biográficas

Andréa Brächer é artista visual e professora adjunta no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Coordena o grupo de extensão Lumen/UFRGS. As suas principais linhas de investigação são a Fotografia, Processos Históricos da Fotografia e Arte. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6142623466227766> Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Jussara Moreira é artista visual, professora e pesquisadora independente, licencianda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Arquiteta e Especialista em Orientação e Gestão Educacional pela UniRitter, Mestre em Educação em Estudos Culturais (com dissertação em Cultura visual pela Universidade Luterana do Brasil). Pesquisadora membro do grupo de extensão Lumen/UFRGS. As suas principais linhas de investigação são a Fotografia, Educação e os Processos Históricos da Fotografia. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/6432238076557884> Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Crudeza y objetividad a través de la mirada y la obra de David Serrano

Rawness and objectivity through the gaze and work of David Serrano

Andrés J. Naranjo Macias¹

¹ Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, C/ Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, España.

Resumo:

En el presente artículo nos sumergimos en el espacio y el objeto doméstico a través de la visión analítica del pintor, dibujante e investigador David Serrano León (Córdoba, 1975). Al igual que otros artistas consagrados a la figuración, como Euan Uglow o Antonio López, sobre los cuales David Serrano ha investigado seriamente, deja que el tiempo y la praxis forme parte del resultado artístico. En su obra observamos el desnudo por describir con rigor lo dispuesto ante sus ojos, siempre modelos al natural y espacios reales, recurriendo a útiles de medición que le faciliten transcribir la tridimensionalidad al plano con precisión. David Serrano nos habla de la pintura misma, del esfuerzo por detenernos a pensar en lo que nos es cercano.

Palavras-chave: Pintura; Realismo; Representación; Espacio, Forma y Color.

Abstract:

In this article we immerse ourselves in the space and the domestic object through the analytical vision of the painter, draftsman and researcher David Serrano León (Córdoba, 1975). Like other artists dedicated to figuration, such as Euan Uglow or Antonio López, on whom David Serrano has seriously investigated, he allows time and praxis to form part of the artistic result. In his work we observe the determination to rigorously describe what is available before his eyes, always natural models and real spaces, resorting to measuring tools that make it easier for him to transcribe three-dimensionality to the plane with precision. David Serrano talks to us about painting itself, about the effort to stop and think about what is close to us.

Keywords: Painting; Realism; Representation; Space, Form and Color

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

David Serrano León nace en Fernán Nuñez (Córdoba) en 1975 y cursa Bellas Artes en la Universidad de Sevilla donde obtiene el título de licenciado en la especialidad de Pintura en 1999. Consigue una beca de formación para el profesorado e investigadores universitarios y tras finalizar ésta en 2005 se traslada a Murcia donde cubre una plaza de profesor Ayudante en la facultad de Bella Artes. Es entonces cuando su planteamiento pictórico e investigador son redireccionados, y el flujo de su trabajo empieza a estabilizarse en una dirección muy concreta.

Como matizó el galerista Manuel Ojeda, David Serrano León "no se puede definir simplemente como realista o hiperrealista" (2016:11) pues su manera de observar al objeto del natural y transcribir lo que percibe al cuadro va más allá del detalle o el fotorrealismo.

En 2011 concluye su tesis doctoral por la Universidad de Sevilla y su labor investigadora es reconocida con el premio extraordinario de doctorado. Hoy imparte clases como Profesor Contratado Doctor, labor que compagina con nuevos proyectos artísticos y durante varios años he tenido la oportunidad de ser su compañero en el Departamento de Dibujo, sin poder evitar sentirme atraído por la solidez de su obra gráfica y pictórica. Este artículo tiene como objetivo dar a conocer parte de su trabajo como artista, casi diría una etapa, y describir su búsqueda y consolidación de un método imparcial y objetivo de diseccionar la realidad y estructural su espacio en el plano del cuadro.

2. Buscando respuestas en la obra de Antonio López

Mas que una dependencia de Antonio López, lo que encontré en ella (en su obra) era una preocupación tan intensa como la de Antonio por un ideal de objetividad en arte (Solana, Guillermo, 2016:9).

Antonio López será el gran pintor de referencia de David Serrano, y no sólo artísticamente también será el eje vertebrador de gran parte de sus trabajos de investigación académica. Precisamente su tesis doctoral, "De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García: Análisis sobre los Sistemas de Representación Espacial y Metodologías" (2011), es un profundo estudio de las obras del artista ciudadrealeño, pero también una investigación a través de la cual David Serrano conseguirá dar respuesta a muchas preguntas que le surgían en su propio trabajo:

Yo veía pintura de muchos artistas, y no encontraba respuestas de una forma clara y fue en la obra de Antonio López donde las encontré. (...) No sé de qué manera intuí que su obra me podía resolver muchas dudas. Veía que aquello me tenía que ayudar. Eso fue terminando la beca, entonces me voy a Murcia, y me voy convencido de que ya tengo el tema de la tesis. Empecé por el capítulo sobre la representación de la forma y ya se convirtió en el tema de la tesis. Fue todo muy natural, y en paralelo yo iba pintando y comprobando esos desajustes entre representación y observación, y

El centro de visión es determinante. Cuando David empieza a organizar el cuadro busca lo que más llama su atención de cuanto ve delante de él. Y ese objeto, blanco de su atención, es considerado desde entonces como centro de visión del cuadro y a partir de ahí se construye todo. Él nos lo explica así:

Trazo un hilo vertical y horizontal, y lo organizo todo. Pero ese ya es mi punto de partida o arranque, y ese no lo muevo, ese lo dejaba fijo. Después con instrumentos como la escuadra y el compás voy midiendo. Yo no lo hago como Antonio López, pues el utiliza un compás para coger cada medida y va multiplicando esas medidas para trasladarlas al cuadro. Por ejemplo, Antonio coge la medida de una ventana y observando su longitud en el compás multiplica esa medida por tres, y ya toda medida que coge va multiplicada por tres. Sin embargo, yo no lo hago así. Yo selecciono una parte de la realidad con la escuadra y la tomo como un módulo, que incluso marco con alfileres en la escuadra, y ese módulo lo iba repitiendo desde mi centro de visión y distribuyéndolo en el cuadro (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).

David genera toda una cuadrícula de hilos verticales y horizontales ante sí y el modelo del natural, que puede recordarnos a un recurso técnico propio del renacimiento como la ventana para dibujar descrita por León Battista Alberti o Durero (Solana, 2016:11) o al marco cuadrículado que usa Mr. Neville en la película *El contrato del Dibujante* (Greenaway, 1982). Pero esa cuadrícula sólo divide el espacio real, en el cuadro -salvo los ejes principales horizontal y vertical- esos hilos se curvan, pues el proceso de medición con la escuadra y el compás que hace David también incluye esa cuadrícula como modelo a transcribir. Y como la realidad va dentro de la cuadrícula, se distorsiona con esta en la transcripción al cuadro. Se trata de un proceso lento y minucioso.

Aunque en mi pintura hay algo de querer contar algo con ella, también reconozco que hay mucho de querer aprender. Yo pinto y dibujo para aprender. Querer entender la realidad (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).

3. Del Caos de una estantería a la teatralidad de una mesita de noche

Como adelantábamos, David no encuentra su método antes de terminar su beca predoctoral y una vez que toma a Antonio López como referente. Hay una pieza, una estantería resuelta en perspectiva de cuadro inclinado (Figura 3), que supuso todo un reto para él pues tubo que ayudarse de fotografías para ver las fugas y plantear todo el espacio perspectivo... pues, como decimos, aún no tenía un planteamiento metodológico sólido para abordar la pintura directamente del natural. En ese cuadro no está definido claramente su centro de visión. David hace un análisis formal de la composición a través de fotografías previo a la realización de la pintura, la cual sí ejecutará observando el modelo del natural. El color, los tonos... todo pintado ante la estantería. Se aprecia clara la preocupación del artista por ser fiel a lo que veía, sin falsear y sin introducir efectos de color innecesarios. Llama la atención cómo se preocupa por construir cada pliegue de la bolsa blanca, o las sutiles diferencias de color y brillo propias del metal galvanizado de las baldas.

La bolsa de plástico concentra prácticamente el foco de luz de la composición. Se trata de un juego de luz casi focal, con pocas sombras arrojadas, dando protagonismo sobre todo al color y las formas de cada objeto despreocupadamente almacenado en la estantería. Nos encontramos ante un fragmento de la realidad cruda y espontánea, con la luz asfixiada propia de un sótano. Las pinceladas son cortas y vibrantes, volviéndose nítidas a medida que direccionamos nuestra mirada hacia la bolsa blanca y la vieja caja de herramientas.



Figura 3: David Serrano León. Estantería, (2004). Óleo sobre tabla, 162 x 114 cm. Fuente: Imagen cedida por su autor.

Las dos obras que marcan el arranque de su método, y el salto con respecto al cuadro de la estantería de 2004 (Figura 3), son el *Bodegón con bolsa de plástico* y *Objetos en la ventana* (Figura 5). En ambos casos la intervención del artista en la composición es patente, y las simetrías y el equilibrio denota una disposición estudiada con detalle. Pero esa teatralidad con composiciones muy centradas no será siempre así y para otras piezas aceptará el caos y la crudeza de su entorno más cercano. En esa última vertiente de trabajo, ha de hacer un sobreesfuerzo para que el cuadro funcionase.



Figura 4: David Serrano León. *Objetos en la ventana* (2010). Óleo sobre papel encolado a tabla, 80 x 100 cm. Fuente: Imagen cedida por su autor.

¿Sobre qué espacio podía tener más control? ¿qué espacio no me iba a cambiar y se mantendría estable? Pues todo lo que tenía que ver con objetos inanimados. Lo que ocurre es que, dentro de ese mundo del objeto, yo elegí espacios casi encontrados en casa, próximos a mí. Fue como un pragmatismo, elegiría un espacio en el que no me cambiase la luz, que las formas no cambien nada, para poder intervenirla, colocar los hilos y analizarla con libertad. (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).



Figura 5: David Serrano León. *Repisa grande*, 2010-2012. Óleo sobre tabla, 235 x 200 cm. Fuente: Imagen cedida por su autor.

David retoma la estantería como modelo de trabajo años más tarde (Figura 5) y el resultado es totalmente diferente al de 2004. La luz natural del garaje hace del espacio un rincón cálido -o al menos más cálido que el del cuadro anterior- y el juego de luces y sombras arrojadas está más presente -aunque sigue sin ser efectista y atmosférico-. La estructura curvilínea es notoria, David se ha colocado a mayor distancia de su objetivo pictórico y su campo de visión es mayor, con lo cual la retícula aumenta y se evidencia con más claridad las deformaciones propias de su método de medición y representación.



Figura 6: David Serrano León. Mesa de noche, 2010. Óleo sobre tabla, 81.5 x 95 cm. Fuente: Imagen cedida por su autor.

Suele comenzar siempre su trabajo directamente en el cuadro. Como hemos mencionado ya, primero centra su atención y su mirada en una parte de la composición y construye el espacio, pero si luego ese espacio le pide más no duda en aumentar el espacio compositivo físicamente. Esta obra es un ejemplo de ese proceso de cambio, pues al comienzo no estaba en sus planes incluir la escalera de aluminio apoyada sobre la pared. Es tras varias sesiones de trabajo cuando David ve necesario contar con ese elemento y no duda en añadir más tabla y ampliar la escena. También *La mesita de noche* (Figura 6) fue un cuadro en constante cambio:

El cuadro de la mesita de noche tiene añadidos, ese cuadro tenía otro formato en sus inicios y le fui añadiendo piezas y lo enmasillé para agrandarlo pues no me gustaba la composición. Igual con el de la estantería grande, que empieza siendo un cuadro de un metro ochenta por un metro cuarenta. Yo quería hacer solo un fragmento de la estantería, pero conforme fui avanzando me pedía ampliar la composición, y le puse una pieza en la parte inferior y después me gustó la escalera de la pared. Eso me descentró la composición, pero me lo iba pidiendo. Era producto de estar unido a un proceso dilatado en el tiempo. (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).

Llega a usar acetatos para tapar parte de una composición, para ocultar un objeto que en un momento determinado le incomodaba visualmente. Pone el acetato y pinta sobre él. Si luego no funcionaba pues retira el acetato y vuelve a descubrir el objeto oculto. Este recurso tan sencillo le permite sopesar el peso compositivo de uno o varios elementos del cuadro.

De la misma manera que mi mente va entendiendo gradualmente la realidad mientras trabajo quiero que se refleje en el cuadro, si mi mente entiende que la composición necesita algo yo estoy abierto a incorporarlo, abierto a cambios de todo tipo. (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).



Figura 7: David Serrano León. Objetos, 2013. Óleo sobre papel encolado a tabla, 50.5 x 49.2 cm. Fuente: Imagen cedida por su autor.

4. La obsesión tras el color local

Trasferido el espacio reticulado y curvilíneo al cuadro, y estructurada convenientemente la morfología de cada objeto, llega la hora de aplicar el color. David siente en cierta forma tener más herramientas para objetivizar la forma que para seleccionar y aplicar el color, por ello termina por obsesionarse con ese atributo de la obra cuando llega a esa fase del cuadro.

En sus cuadros no existe una preocupación real por conseguir una unidad cromática, más bien se trata de una obsesión con el color puntual y local sobre el objeto, contaminado por la luz que incide sobre éste.

Cuando observamos la superficie del subrayador en la obra *Objetos* (Figura 7) vemos una pincelada limpia recortada y sin vibraciones de color. Del mismo modo que se ha construido la etiqueta naranja del bote de disolvente cuyo cambio de color coincide escrupulosamente con cada pliegue del papel adhesivo.

Me obsesionaba, por ejemplo, con el naranja de una etiqueta, y hacia el naranja una vez, y otra, y otra vez... y al día siguiente o a los dos meses, lo volvía hacer de nuevo. Yo representaba cada color por separado, objeto a objeto, no es una visión de conjunto sino más bien una búsqueda independizada del color que creo que me acerca más a Euan Uglow que Antonio López. Yo veo algunos cuadros míos y veo algo casi artificial. No es esa búsqueda de un color atmosférico, que se desmaterializa, no. Es algo más obsesivo. (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).

La definición y nitidez de ese color local de cada objeto, es mayor cuanto más nos aproximamos al centro de visión de David. Se está facilitando al espectador a que centre su atención en ese foco. El espacio arquitectónico, en este caso las baldas de la estantería, no sólo se quiebran lumínicamente. Las sombras arrojadas no se proyectan con nitidez por la superficie de las paredes, y dibujan líneas quebradas y en la penumbra, una botella de plástico con un tapón azul recuerda a una imagen digital de muy baja resolución.

Quizás en el dibujo, quito un problema que es el color y también el proceso, pues con la técnica seca se avanza mucho, los dibujos los resolvía en muy poco tiempo y tan vez sí llega un momento en el que los doy por completos. (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).

5. Se avecinan cambios

Hoy David se enfrenta a nuevos retos y lo hace desde un posicionamiento ante la pintura y el dibujo totalmente distinto a las obras que se han analizado en este artículo.

Desde hace poco más de un año puedo decir que, en lo que se refiere a la pintura, estoy en otro lugar. Igual que la investigación académica sobre Antonio López yo ya la aparqué, lo mismo me estaba

ocurriendo con estas temáticas, con este modo de trabajar. La realidad me estaba coartando. Y no es algo pretendido, es algo que sientes. Yo sentía que no expresaba lo que sentía, que algo en el proceso estaba fallando (David Serrano León, comunicación personal, 15 de febrero de 2022).



Figura 8: David Serrano León. Obra en proceso, 2022. Grafito y lápiz de color sobre papel. Fuente: Imagen cedida por su autor.

Conclusión

Su situación ante objetos de su entorno, su punto de vista, el modo de objetivar el acto de dibujar o pintar, desemboca en espacios y morfologías curvilíneas que nada deben a las normas convencionales que encontramos en los manuales de geometría, pues, como advertimos, surgen de la observación y de una forma de hacer alejada de los planteamientos teóricos académicos. David Serrano se rodea de bolsas de plásticos que contienen expectativas de algo más allá de lo que el espectador percibe en el cuadro. En un momento donde la creación artística se postula a estar presente en los vastos espacios virtuales del metaverso y el aura fría de los NFT llenan titulares, David se sienta ante un rincón de su casa y, de la mano, nos lleva “de la representación de los entes singulares a la representación de la esencia de las cosas” (De la Fuente, 2011). David Serrano tiene un pacto con su realidad más cruda e intimista, sigue su propia ética y su obra consigue hacernos ver de otro modo algo a lo que estamos acostumbrados a ignorar.

Referencias

- Caballero, Francisco (2011) *Espacio Objetivo. David Serrano*. Murcia: Pictografía Ediciones, Universidad de Murcia. ISBN: 978-84-15107-24-8.
- Greenaway, Peter (Director). (1982). *El contrato del Dibujante* [Película]. British Film Institute Channel 4.
- Serrano, David (2011) *De la perspectiva artificial a la visión natural en la obra de Antonio López García: análisis sobre los Sistemas de Representación Espacial y Metodologías*. [Tesis de doctorado] Universidad de Sevilla [Consult. 2022-02-15] Disponible en URL: <http://hdl.handle.net/11441/26875>
- Serrano, David (2016) "Caminos paralelos en el Realismo Pictórico Contemporáneo. Antonio López y Euan Uglow. *Laboratorio de arte*, ISSN 1130-5762 e-ISSN 2253-8305. (28): 595-614.
- Solano, G.; Ojeda, M.; Serrano, D. (2016) David Serrano. Madrid: Galería Manuel Ojeda. ISBN: 978-84-608-9244-1.

Notas biográficas

Andrés Jesús Naranjo Macías es artista plástico y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Doctorado en 2017 por la Universidad de Sevilla. Forma parte del grupo de investigación HUM552: Artana (Plástica y Arte Anatómico). Sus principales líneas de investigación son en Sistemas de representación, Geometría, Dibujo y Morfología Anatómica Humana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3621-9971> Email: ajnaranjo@ugr.es Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, C/ Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, España.



Regina Chulam: ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)

Regina Chulam: ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)

Angela Grando ¹

¹ 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.

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

A perplexidade da artista Regina Chulam - diante ao teor das palavras do Excelentíssimo Presidente da República do Brasil, em tempo de pandemia, quando respondeu a perguntas sobre o elevado número de mortos no país - foi brutal. Isto, em consequência da significação de duas respostas do chefe do Estado que lhe bateram forte: "E DAÍ" e "EU NÃO SOU COVEIRO", entre tantas outras. Em sua mente, diz Chulam: "vi montes de mortos, montes de urubus voando e o desrespeito do chefe do Estado" (Chulam, 2020:1). Esta reflexão da artista, faz parte do texto que ela escreveu em 2020, no qual discorre sobre o processo de elaboração do tríptico ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ?

Traçar genealogias desse tríptico leva a abordar imagens de um "verdadeiro" totalmente construído, em modalidade da pintura. Então, de maneira geral, requer a faculdade de reordenar as nossas significações em aquiescência com a indicação dos signos propostos. Reversivelmente, o imagético desse tríptico, que procura em seu processo expressivo enfrentar o dilacerante descaso ocorrido perante uma sociedade arrasada em tempo de Covid, poderia dizer-nos da essência do que é a visão? Dualidades? Isto, no sentido de que a expressão excede a comunicação e a arte em seu insaciável potencial expressivo se manifesta em querer tocar e operar no mundo físico em que é possível uma infinidade de opções. Aspectos que propomos discutir com um olhar que é convidado a espacializar-se para se considerar participante de outra espacialidade e estruturar o sentido que poderá se realizar na escrita, num processo de troca que a obra provoca dialeticamente com o envolvimento do discurso crítico.

2. Voltas da pintura

Desde os anos 1980, Regina Chulam estabeleceu o estatuto de uma circunstância estética em relação porosa com a vida. Poderíamos dizer que sua obra marca o encontro entre o real na conformação representacional e o indeterminável diante da permeabilidade imagética que dá forma à ideia. Como deslindar a evidência de uma disposição expressiva que se quer presente e atua no somatório de um componente realista que ecoa refeito nas malhas da própria pintura?

A questão exposta leva a discutir como no confronto com a pintura a artista articula a sua inaturalidade. Não cabe dúvida que a inaturalidade da pintura se fundamenta por si mesma como instrumento de problematização da própria pintura. Nessa condição, coube à artista armazenar experiências no seu processo de "saber da arte e sobre a arte". Veja-se nisso que, se na produção de significados de sua obra, Regina Chulam faz parte dos artistas que nos anos 1980 - a contramão da desmaterialização da arte, dominante nas décadas de 1960 e 70 - elegeram a pintura como seu meio de expressão essencial; de igual modo, uma análise do processo de

Resumo:

Dentro do quadro geral da obra de Regina Chulam, este artigo busca analisar o que está em jogo na instauração do tríptico ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (2020), onde os valores humanos parecem desvanecer. Buscaremos analisar a obra sob o viés de "imagem dialética", como exposta por Walter Benjamin. Essas imagens como funcionam?

Palavras-chave: Regina Chulam/ pintura/imagem/autoreferencialidade

Abstract:

In regards to the general view of Regina Chulam's work, this article aims to analyze what is at stake in ÔBA ÔBA DO URUBU, E DAÍ? (2020) triptych, in which human values seem to vanish. We will seek to analyze the work under a "dialectical image" bias, as exposed by Walter Benjamin. How do these images work?

Keywords: Regina Chulam/painting/image/self-referentiality

transformação de sua obra, desde as telas carregadas de investigação sistemática da morfologia pós-cubista (interação entre figura e fundo, dedução analítica dos componentes da forma ou investigação entre planos múltiplos, distorções e expansões da malha cubista), até a flagrante reivindicação e dominação da matéria pictórica e do plano anti-ilusionista e, ainda, do esforço em desfazê-los, aponta no estreitamento com a matéria multiforme do real para experimentá-lo de modo mais íntimo.

A escolha de um caminho no complexo percurso histórico da pintura indica que a obra atravessa uma enorme variedade de perspectivas e que, nos seus propósitos, abarca o respeito pela tradição do fazer, pelo entendimento dos meios técnicos estabelecidos e do saber historicamente acumulado. Na obra de Chulam, linguagem e técnica são uma unidade. Estaríamos no centro da questão proposta por Heidegger, quando trata do fazer próprio da arte e designa a técnica "[...] não como instrumento para atingir determinados fins, mas como fazer que desvela aquilo que não nos era dado ver" (Heidegger, 1994). No sentido de que a liberdade perante a técnica concerne substancialmente à compreensão da constituição histórica da relação que o homem mantém com os outros entes e com o ser; e no sentido da investigação de si mesmo, o que significa alimentar o pensamento visual, que ocorre no processo de instauração da obra, dos laços afetivos, simbólicos e utópicos nos quais transita a artista.

3. ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ?

Pensar ou descrever em modo de arrolamento aspectos da pintura de Regina Chulam - o que, no fundo, é impossível, pois a pintura também se produz/reproduz a si mesma, ela faz e refaz a sua realidade substancial e insubstancial para além de descrição – foi, entretanto, nossa hipótese inicial ao ter o olhar flagrantemente atingido por este tríptico que nos adentra a percepção. Contudo, uma observação crítica incontestável, ao visualizar uma forma de descrição possível da pintura de Chulam, situa-se no seu virtuosismo no domínio dos materiais, ou matérias (materiais atuantes e suportes). Mas, independentemente das matérias físicas, ela sabe que (a) pintura está tanto no suporte do quadro quando no próprio mundo. E o que isto quer dizer? Que a pintura está no mundo, influenciando-se, juntos, de modo congruente. Seria dizer que se trata dos entrecruzamentos do tecido experimental no qual a obra é produzida. Assim, interrompendo-me, escuto a artista. Ela diz:

A vontade de fazer a obra ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM) veio em decorrência das declarações do Bolsonaro, Excelentíssimo Presidente da República do Brasil em tempo de pandemia, quando respondeu a perguntas sobre os mortos. Duas respostas bateram forte: "E DAÍ" e "EU NÃO SOU COVEIRO", entre tantas outras. Em minha mente vi montes de mortos, montes de urubus voando e o desrespeito do chefe do Estado. A minha indignação foi enorme, imensa mesmo.



Figura 1. Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM) - (tríptico), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela, 150 x 600 cm. Coleção particular. Fonte: Antonio Cuzzuol.

Logo, o que vemos nessa obra, são imagens de um “verdadeiro” totalmente construído, em modalidade da pintura. Reversivelmente, estas imagens dizem-nos da essência do que é a visão. Dualidades. Este enunciado se liga ao que Didi-Huberman nos diz, em “a inelutável cisão do ver”, ao evidenciar que o mundo nos olha, a nós que também vemos e olhamos. Ou seja, “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (Didi-Huberman, 1992:37). E que, conforme vemos, como vemos, o que vemos, apesar de haver várias realidades, habita o mesmo mundo. Olhar e mundo tem de ser congruentes, e tudo está nessa amálgama de imagens.

Nessa perspectiva, se compreenderá, também, que a partida de tudo, informa Chulam, foi o título do tríptico:

O título veio logo. Todo o tríptico veio depois. Ôba Ôba dos urubus é simples: de fato somos o país do samba. O urubu é ‘nosso’, seja do flamengo, seja da carniça, seja do lixão. Ave agourenta mas que faz uma limpeza correta. No caso da obra, eles sobrevoam o ‘território’ por conta dos mortos e, ao mesmo tempo, simboliza o E DAÍ? e o Pluralidade EU NÃO SOU COVEIRO (Chulam, 2020:2).

Pode-se pensar que tudo aqui, a começar essencialmente pelo título, opera aparentemente com a ironia. Mas ... o que pretendo propor, como hipótese de interpretação para esse contexto de questões complexas e amplas sobre o qual a artista exprime o imensurável de uma situação irreversível, é retirar isto tudo da ironia e, a partir das ideias de Huizinga, propor o termo “lúdico” - no sentido de ser algo que tece complexas associações e coloca esta pintura no universo do “jogo” - sendo a arte a criação/resultado do *ludens* (Huizinga, 1971). Tal como o instinto do jogo ultrapassa a realidade material física (reduzível ao sentido), também a pintura ultrapassa a realidade ficcionada da tela de onde parte assumidamente. Ademais, o jogo (Huizinga) necessita de “jogadores”, tal como esta pintura requer se cruzar, entre outros, com “a crise da globalização” - esse fenômeno gerado pela necessidade da dinâmica do capitalismo, que tanto une quanto divide, que suscita um avanço da ciência, mas também reflete um avanço no negacionismo, que se desloca da luz... às trevas (as trevas também fortalecem) e, absolutamente, interpenetra a própria pintura e sua história – tudo para encontrar a “significação primária” da pintura. E, como é “jogo”, ela (pintura) convoca várias entidades, sentimento de tensão e situações, e aqui é premente a consulta do texto de Chulam, onde a artista narra sobre o processo da obra (Figura 1):

O URUBU NÃO APARECE NA OBRA ENQUANTO LIMPEZA CORRETA. Ele representa sim aquele que come carniça. E a figura que marcha, impune, que galga, representa o homem-urubu: sim, o excelentíssimo Presidente do Brasil atual. (Até me faz confusão repetir, escrever, o nome dele enquanto tal.) A figura que marcha, sempre em ascensão (...), nua, sem pele (o esfolado), só músculos visíveis, transforma-se, a pouco e pouco, em urubu/carniceiro. A repetição desta linha de figuras que marcham ‘comandam’ a construção. Comecei por fazer a parte do meio – que seria única. (...) levo tempo para preparar as superfícies. Como tenho no atelier duas placas em mdf nas paredes para pintar sem chassis, preparei duas superfícies com a mesma altura (1.50 m) e largura diferentes, aproveitando todo a extensão do mdf. Até então eu não sabia que faria um tríptico. Enquanto preparava pensava: como, o que farei aqui para representar toda a minha indignação, assombro, espanto perante os fatos que nós, brasileiros, estávamos a viver, vivenciar, ver e, ao mesmo tempo,

como representar o pânico de todos, e o meu, frente a este inimigo viral, frente ao descalabro dos atos do presidente. Bota ministro, tira ministro, e daí?, não sou coveiro, quem manda sou eu, nunca tive um sucesso na vida (e é presidente!!!)... Bem, a minha cabeça girava em torno de figuras caindo, espíritos voando, genocídio, pessoas mortas por toda a parte, desespero, compaixão, espanto, incredulidade. E as superfícies sendo preparadas. Lembrei-me do Greco, da Visão de São João, que havia visto e recolhido a imagem. Devo dizer que não precisei de mais nada. Havia percebido qual seria a maneira, a escolha, o processo. Foi a primeira figura lançada, na parte do meio (que seria única) ... [...] O REQUIEM surgiu depois. Como subtítulo. A LACRIMOSA DE MOZART, fundamentalmente, frente a tantos pais que perderam filhos, tantos filhos que perderam pais, primos, parentes, amigos. (Chulam, 2020)



Figura 2. Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM) - (detalhe painel do meio), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela. Coleção particular. Fonte: própria.

A artista explica que, enquanto as camadas do preparo da tela secavam e que ela aplicava “outra e mais outra e mais outra”, começou uma busca em seus livros e, por bem conhecer os livros que tem, foi “só marcar o que queria”. O fato é que, recupera uma parcela considerável de artistas (ela os nomeia), entre os quais, Greco, Michelangelo, Gauguin, Picasso, Paula Rego ... e escreve: “Mestres serão sempre mestres”. O que importa considerar aqui, de momento, e à luz dos estudos de Warburg e de outros grandes historiadores da arte e da cultura,

é que devemos acatar a questão exposta por Chulam, como uma “imagem dialética”, sob o viés discutido por Walter Benjamin no seu livro das *Passagens* (Benjamin: 1997). Nesse sentido, (e trazendo Didi- Huberman), a grande lição de Benjamin, através de sua noção de imagem dialética, teria sido nos advertir de que a “dimensão própria de uma obra de arte moderna não se deve nem a sua novidade absoluta [...], nem à sua pretensão de retorno as fontes [...]”. Tudo isto direciona não somente para o reconhecimento de valor do elemento mítico do qual uma obra precede como, também, pela força em que a imagem reconvoca e lida para manter o amálgama de um olhar retrospectivo como vetor contemporâneo da significação, e, então, se tornar uma “imagem autêntica”.

Portanto, aqui, nessa “pintura cruzada”, a autora, como pintora (crente na pintura) duplica mundos e faz deste mundo um mito, protagoniza um “realismo” que se adentra e impõe-se e, por conseguinte, os mitos dessa pintura passam à insubstancialidade: enquanto manifestos na pintura, protagonistas importantes ou irreais. E, volto a uma questão inicial, a qual já me referi, sobre o modo da pintura refazer a sua realidade substancial e insubstancial, se redesenhar; nisto, e embora possa não surgir, a um primeiro olhar, nos surpreendemos inevitavelmente na forma em que a materialidade das cores da bandeira nacional (Brasil) conferem a essa obra uma inteligência, numa relação tipo conceitual, ou seja, um “conceitualismo lúdico”. O que disponibiliza ao espectador uma perspectiva de fazer um entendimento *não-retiniano*, ou não apenas estritamente visual, mas culturalmente contextualizado (Figura 1, Figura 2).



Figura 3. Regina Chulam, ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAI? (REQUIEM) - (detalhe, painel da Direita), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela. Coleção particular. Fonte: própria.

Ora, cabe admitir que a poética de uma imagem resulta, fundamentalmente, da maior ou menor tensão que se chega a estabelecer entre o seu significado e o seu significante. Ademais, uma imagem será tanto mais poética e, como tal, capaz de permitir relações imaginárias (que não se fecham apenas naquilo que mais imediatamente nos mostram), quanto maior for a tensão entre esses dois campos. O que importaria a nosso olhar “a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal”. Chulam nos concede o pensamento, mas o que é pensado aí só é apreendido através do que toca o olhar. E desse ponto o tríptico nos olha, se faz presente a nossa imaginação. A “paleta de cores” nos olha, do avanço e do recuo, num ritmo de fluxo e de refluxo e expõe absolutamente a passagem de tons – verde, amarelo, azul e branco – da Bandeira do Brasil. Mais: se as cores nas telas são expressivamente esmaecidas, os mesmos tons reaparecem vibrantes sobre o chassi que emoldura o tríptico e enquadra uma grelha de interpretação de sofrimento, pânico, aflição, dor, angústia, arquitetadas por um conjunto de paradigmas que, sobre um arco de séculos, permitiu à arte pensar-se como “coisa histórica”.

Conclusão

Neste tríptico, se considerarmos o deslocamento estilístico que afeta a representação da figura humana, donde o caricatural, o desconforme, o traço negro e o apelo do carvão, há, nisto, uma transmutação relativamente rápida e intensa dessas criaturas fantasmagóricas se metamorfoseando em urubus visíveis (Figura 4). Transreal e fantástico, mesmo cruel ou chocante, nesse campo de tormento e angústia, a falta da perspectiva é compensada, por um lado, não por volumes, e sim pela interpenetração dos campos das cores que se deslocam, desdobram-se no espaço e reagem à luz. Por outro, pela diversidade da dimensão e da posição das figuras: grandes, pequenas, umas quase soltando fora da tela outras em *apesanteur* quase voando (Figura 3). Como diz Chulam, a lembrança “dos azulejos do Palácio Fronteira (Ihe) vieram à cabeça. Em muitos painéis do palácio não há perspectiva.” Sua arte faz eco com sua experiência ibérica e abarca uma mistura distinta dessa história, de uma narrativa, em tela, surreal e misteriosa. A sensação de que tudo está sendo encenado em um espaço de ensaio desordenado nos deixa interpretando um enigma poético, mesmo um “realismo ficcional”.

Em termos de composição, diz a artista: “tracerei as linhas mestras e paralelas (isto na parte do meio pois só iria existir ela), e os pontos que costumo traçar nos ‘encontros’ destas linhas. Tornou-se uma composição cíclica [...] e evoluiu, em função do voo dos urubus.” Radicalidade do real? Talvez não, mas ... várias realidades, o jogo de dualidades. A intensidade desse espaço habitado por figuras informes, “por vezes invertida e/ou ao contrário”, pela fusão do humano (absolutamente caricatural) com urubus, é uma revelação de insinuações doentias e, então, emerge a instância imaginária. A intensidade do dentro e do fora. A expressividade do dentro, ancorada na intensidade do “Eu sinto”:

Abril, maio 2020. Meus sentidos estavam atentos. Foi um susto! E DAI? Sob o impacto da expressão de abandono (de efeito catastrófico), por pura teimosia existencial, fiz da minha perplexidade este Réquiem, imersão visceral nas possibilidades do sofrimento (Chulam, 2020).



Figura 4. Regina Chulam, *ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)* - (detalhe, painel da Direita), 2020, pastel, carvão, sanguínea e acrílica sobre tela. Coleção particular. Fonte: própria.

Nessa temporalidade, a arte é, em si mesma, forma arqueológica; e, em grande medida, o *atual do fora* (contemporaneidade externa), no qual pulsa e se entrelaça, tende a exigir que a obra desvele o doentio de uma “indignação que empalidece” – aquela menos visível, porque mais política, mas que aporta a consciência da finitude: luto/carvão, morte. Por isso, penso no título da obra, “ÔBA ÔBA DO URUBU. E DAÍ? (REQUIEM)”, como proposição. E como tal, requer à pintura que a faça existir, se presentificar. Ou seja, operar com o que se esconde na obscuridade na qual, mesmo que estejamos mergulhados, possamos abrir uma fresta ... *aller de l'avant*. Enfim, penso que a estranheza sutil do tríptico, que se expressa na depressão física das figuras, nas cenas de tormento e angústia, não é um protesto. É Arte. E, quando se alcança a tensão desse cenário, a potência do desenho que remodela a memória ao mesmo tempo que a preserva, como se cada momento fosse colocado em suspensão, sabe-se que é uma grande arte.

Referências

- Benjamin, Walter. (1997) *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. Paris: Éditions du Cerf.
- Didi-Huberman, Georges. (2000) *Devant le temps*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. (1995) *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.

Didi-Huberman, Georges. (1992) *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit

Heidegger, Martin. (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Huizinga, Johan. (1971) *Homo Ludens – O Jôgo Como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva. Cf: O livro foi publicado originalmente em 1938, entretanto utilizamos como referência a versão publicada em 1971.

Chulam, Regina. (2020) *Processo*. Aracê. Cf: As reflexões de Regina Chulam, discutidas aqui, fazem parte do seu texto *Processo*, escrito em seu atelier (localizado em Aracê), no qual discorre sobre o processo da execução do tríptico, e, por esta razão traz o título de *Processo*. Nesse sentido, em um diálogo que tivemos com a artista, em 16-08- 2021, diz Chulam: “O texto faz parte de todo o processo arquivado sobre o tríptico: fotos, cronologia, levantamento de imagens, etc., que preparei para que eu entendesse o que estava fazendo, e para quem adquiriu o tríptico. Este tipo de processo acontece comigo sempre que começo uma nova série, ou uma obra em particular: escrevo antes ou depois; necessito de um ‘suporte’ para compreender.”

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> Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, Goiabeiras, Vitória, ES, Brasil.

Dialética Binária de Diego de los Campos: o paradoxo e a ironia do ser contemporâneo

Binary Dialectics of Diego de los Campos: the paradox and the irony of the contemporary being

Anna Karoline de Moraes Silva ¹

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programan de Pós Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, nº 1907, Itacorubi, CEP: 88.035-901. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Resumo:

O presente artigo versa sobre os trabalhos da exposição Dialética Binária do artista uruguaio radicado no Brasil, Diego de los Campos (1971). A exposição contou com cinco esculturas cinéticas feitas em madeira e papelão indicando uma linha tênue entre o artesanal e o tecnológico por utilizar programação e motores para criar movimento nas estruturas artesanais. Além disto, a exposição era composta por máscaras que simulavam argumentação entre si, com corpos manipulados por estruturas manipulantes, apreendendo a lógica binária das máquinas e o conceito de dialética. Partindo da postulação de que as esculturas tratam de questões do contemporâneo, o texto aborda as obras do artista e dos conceitos por ele utilizados travando um diálogo com o conceito de "biopolítica" desdobrado por Michel Foucault, o conceito de "homo sacer" apresentado por Agamben, e da linguagem analógica e digital proposta por Deleuze, autores que se propõem a articular a sociedade e o homem contemporâneo: concepções que estão presentes nas obras de Diego de los Campos.

Palavras-chave: escultura cinética, contemporâneo, paradoxo, ironia.

Abstract:

This article deals with works on the exhibition Dialectic Binária by the uruguayan artist living in Brazil, Diego de los Campos (1971). The exhibition featured five kinetic sculptures made of wood and cardboard, indicating a fine line between craft and technology, as they use programming and engines to create movement in craft structures. In addition, the exhibition consisted of masks that simulated arguing with each other, with bodies manipulated by manipulative structures, capturing the binary logic of machines and the concept of dialectics. Starting from the postulation that the sculptures deal with contemporary issues, the text approaches the artist's works and the concepts used by him, engaging in a dialogue with the concept of "biopolitics" by Michel Foucault, the concept of "homo sacer" presented by Agamben, and the analogical and digital language proposed by Deleuze, authors who propose to articulate society and contemporary man: conceptions that are present in the works of Diego de los Campos.

Keywords: kinetic sculpture, contemporary, paradox, irony.

Submissão: 22/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Ao se aproximar da sala expositiva, o espectador podia escutar ruídos sutis de pequenos motores. Ao adentrar a sala comprida e iluminada, três paredes estavam tomadas por pares de objetos fixados na altura dos olhos. De um lado, dois cubos vazados feitos em madeira com bonecos articulados em seu interior, manipulados por uma vareta e uma linha acionadas por um motor (Figura 1), cada um com um ritmo próprio de se movimentar. Na frente deste par, outros dois bonecos, que, diferente dos primeiros, não estão presos em caixas: um se encontrava preso a um motor rotacional situado na cintura do boneco (Figura 2), e o outro, manipulado também por uma vareta e uma linha (Figura 3) performava em um pequeno palco movimentos controlados por um motor programado no sistema de programação Arduino. Ao fundo da sala, outro par de objetos, então composto por máscaras (Figura 4) que se movimentavam e simulavam uma conversa, cada uma no seu ritmo, travando movimentos singulares de uma longa discussão.



Figura 1. Diego de los Campos. Esculturas cinéticas em madeira. 50x40x22cm (cada). 2017. Fonte: do artista.

A reflexão a que este texto se dedica parte da exposição *Dialética Binária* do artista uruguaio radicado no Brasil, Diego de los Campos (1971), exposta entre 22 de fevereiro e 21 de abril de 2018 no Museu Victor Meirelles em Florianópolis/SC, Brasil. Diego é artista visual, formado em 1997 na Faculdade de Artes da Universidade da República, Uruguai. Residente no

Brasil desde 1999, expõe regularmente e participa de exposições de arte contemporânea com trabalhos em vídeo, desenho e arte sonora. Todos os trabalhos da exposição jogam com a linha tênue entre o artesanal e o tecnológico e assumem, por parte do artista, questões referentes às leituras de Sócrates e Hegel. Destas referências, Diego de los Campos utiliza como título o termo *Dialética Binária*, articulando a ironia e o paradoxo, conduzindo à reflexão sobre o contemporâneo. Se em Hegel a dialética pode ser entendida como um sistema de compreensão da realidade, ultrapassando um mero sistema argumentativo, em Sócrates ela assume duas etapas, a ironia e a maiêutica, a fim de confundir o conhecimento dogmático para buscar verdades universais (De los Campos, 2017).

Partindo da postulação de que as esculturas tratam de questões do contemporâneo, este texto aborda as obras do artista e os conceitos por ele utilizados, travando um diálogo com o conceito de "biopolítica" proposto por Michel Foucault, o conceito de *homo sacer* retomado por Agamben, e a linguagem analógica e digital proposta por Deleuze, autores que se propõem a desvendar e articular a sociedade e o ser contemporâneo: concepções que estão presentes no paradoxo e na ironia das obras de Diego de los Campos.

2. Sobre ser contemporâneo: apreendendo questões do próprio tempo

O termo *Dialética Binária* é irônico e paradoxal. Do título dado à exposição por parte do artista e aos entendimentos a que ela se desdobra, apreende-se que essa exposição tratava de questões do contemporâneo, e ainda, do homem/Ser contemporâneo. Como bonecos articulados manipulados por motor remetem ao entendimento do Ser contemporâneo? Que Ser é este?

No ensaio "*O que é o contemporâneo?*", Giorgio Agamben (2009) se faz esta pergunta seguida de "de quem e do que somos contemporâneos?" Entender o contemporâneo é antes de tudo entender relações com o próprio tempo. Para o autor, o contemporâneo é o intempestivo, termo, segundo ele, atribuído a Nietzsche, já que o intempestivo entende como um inconveniente aquilo que sua época justamente se orgulha. O contemporâneo adere-se ao próprio tempo e dele toma distâncias. Localiza-se metaforicamente na coluna vertebral do próprio tempo, configurada como uma coluna quebrada, onde ele propõe-se a ser a própria fratura e o sangue que deve suturar a quebra. O contemporâneo enxerga a escuridão e as trevas advindas das luzes do seu tempo e ao mesmo tempo percebe no escuro do presente a luz que não chega até nós. E como os trabalhos de Diego de los Campos permitem compreender questões do contemporâneo? Ou ainda, como estas obras colocam o artista como contemporâneo ao seu tempo?

Diego apresenta corpos articulados e manipulados por estruturas operadas por sistemas tecnológicos e fatura artesanal. Ao fundo da sala expositiva, duas cabeças em um pequeno palco permanecem em um diálogo sem fim, aparentemente analisando, julgando ou discutindo o destino daqueles corpos semiaprisoados. Talvez, para iniciar a reflexão sobre o Ser contemporâneo, convenha analisar as formas que as sociedades atuais se configuram. Como enxergar as luzes da escuridão deste tempo que vivemos?



Figura 2. Diego de los Campos. Escultura cinética em papelão e motor. 30x20x15cm. 2017. Fonte: do artista.



Figura 3. Diego de los Campos. Escultura cinética em madeira. 50x40x30cm. 2017. Fonte: do artista.

3. Engrenagens tecnologias a serviço do poder, a biopolítica

Retomando à exposição de Diego de los Campos, neste artigo será atribuída às estruturas que manipulam os bonecos articulados e as cabeças que discutem no pequeno palco a condição de estruturas de poder da sociedade contemporânea. Isto porque ambas remetem ao entendimento de Michel Foucault sobre biopolítica (Foucault, 2003). Este termo foi repensado por Foucault na década de 1970, trazendo à discussão política da contemporaneidade o problema dos biopoderes: como a transformação da vida humana se reduz à sua condição de vida biológica em seu estado mais puro, como forma de objeto de poder.

O poder soberano, ou do Estado, no ocidente durante muito tempo se caracterizou como um poder de vida ou morte: que causava a morte ou que deixava viver, por meio de confisco, extorsão de bens ou trabalho. Foucault escreve que na modernidade ocorre uma mutação nos mecanismos de poder, e se iniciam práticas de incitação, de reforço, de controle, vigilância e organização de força. O poder agora não tem como objetivo simplesmente matar, mas investir contra a vida de indivíduos ou de populações; se dá início à era do biopoder. As cabeças que se encontram em um diálogo sem fim na exposição de Diego de los Campos operam como este soberano que não mais decide por matar ou deixar viver, mas assume a posição do controle e da vigilância destes corpos. Da mesma forma, os motores e estruturas que permitem que os corpos se movimentem dentro do espaço que lhes foi designado controlam o corpo biopolítico, uma vez que, segundo Foucault *"foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica, a medicina é uma estratégia biopolítica."* (Foucault, 1989:82)

Biopolítica é *"a assunção da vida pelo poder: [...] uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo, uma espécie de estatização do biológico"* (Foucault, 1999:288). O controle sobre esses corpos articulados faz com que eles não se movimentem com toda amplitude que conseguiriam, da mesma forma que sem os motores eles não estariam em movimento. O corpo e a estrutura manipuladora atuam juntas para movimentar os bonecos, ainda que seus movimentos sejam deprimentes. Os motores controlados por programação fazem com que os bonecos nunca fiquem em uma postura totalmente ereta, digna, ou mesmo em pé por muito tempo. Os bonecos são arrastados, ora jogados no palco em que estão aprisionados, ora girando em um motor instalado diretamente em seus corpos. Se por um lado eles aparentam encenar uma peça ou situação dramática, causando riso para alguns espectadores, por outra eles remetem a um entendimento cruel da realidade. Se as cabeças e os motores atuam como o poder soberano, como nomear os corpos articulados?

Agamben (2004) escreve que Foucault acerta ao afirmar que a inclusão da vida natural nos cálculos do poder estatal é um evento decisivo na modernidade ocidental, mas que isto se trata de um processo histórico e que a biopolítica seria uma reflexão para a compreensão da atualidade política moderna e contemporânea (Agamben, 2004:16), apresentando o termo *homo sacer*.

4. Entre o sagrado e o condenado: *Homo Sacer* somos nós

Giorgio Agamben (2010), ao construir sua tese sobre o funcionamento da política no mundo contemporâneo, determina o ponto central do entendimento com a figura do *homo sacer*, que representa a vida indigna de ser vivida, a linha tênue entre a vida que cessa de ser politicamente relevante para o Estado e que ao mesmo tempo não pode ser eliminada. *Homo sacer* é uma expressão latina que significa "homem sagrado", ou "homem a ser julgado pelos deuses", aquele que cometia um delito, tornando-se uma ameaça ao próprio Estado, e este, não tendo poder de julgá-lo, abandonava-o à vontade ou vingança dos deuses.

Agamben se pergunta se *"[...] existem vidas humanas que perdem a tal ponto a qualidade de bem jurídico, que a sua continuidade, tanto para o portador da vida como para a sociedade, perdeu permanentemente todo o valor?"* (Agamben, 2010:133). Ele mesmo responde que toda a sociedade fixa este limite: toda sociedade decide quais sejam seu *homo sacer*. Não está confinado a um lugar particular ou em uma categoria definida, mas habita o corpo biológico de cada ser vivente (Agamben, 2010:135).

Isto tem relação com o poder do soberano quando atua sobre o estado de exceção e que, ao mesmo tempo, se exclui dele, já que é quem pode decretá-lo. Se o poder soberano permanece em uma posição de indiscernibilidade, como definir quem são os *homo sacer*?

Estas vidas são representadas pelos bonecos articulados e manipulados da exposição de Diego de los Campos, e eles não representam casos isolados de indivíduos, mas uma realidade que contempla cada indivíduo. Estes corpos servem a um sistema maior, manipulado pelo poder soberano, capaz de decidir sobre o estado de exceção. Todos nos encontramos na posição de *homo sacer* diante da exceção do poder soberano. Totalitarismos e democracias não apresentam mais distinções: vivemos, como afirma Walter Benjamin, em um permanente estado de exceção (Benjamin, 1987:225), e somos todos *homo sacer*, manipulados pelo sistema e o poder soberano e, paradoxalmente, incapazes de permanecer em pé sem estas estruturas. Ainda que nos encontremos em movimento, é um movimento programado, manipulado e pré-definido pelo sistema.

5. O digital e analógico: a linguagem binária e a fatura artesanal

Se o paradoxo do ser contemporâneo é ser o *homo sacer*, é estar em movimento pela estrutura do poder soberano que manipula e que sem ela não haveria movimento algum, onde reside a ironia nisso tudo? Retomemos ao título da exposição: *Dialética Binária* é um paradoxo e uma ironia. Dentro da própria dialética, reside a ironia que confunde o conhecimento dogmático, enquanto o paradoxo reside no fato de que não existe argumentação sem dois posicionamentos distintos.



Figura 4. Diego de los Campos. Escultura cinética em papelão. 50x60x40cm. 2017. Fonte: do artista.

Se entendermos o binário não só como síntese dos opostos, mas como a linguagem do sistema digital das máquinas, convém retomar a fatura do trabalho do artista e analisá-la como questões do analógico e do digital. Tendo em mãos material e conhecimento para produzir apenas por sistemas computacionais, por que o artista insiste na fatura artesanal?

Em "Diagrama: El concepto de Pintura" (2006), Deleuze escreve sobre a linguagem da pintura como uma linguagem analógica, ou ainda, a pintura como a arte analógica por excelência. O analógico assume a fatura manual e remete ao entendimento do sinal analógico que é representado por uma onda contínua que varia em função do tempo: a amplitude da curva temporal entendida como o gesto manual. Enquanto isso, a tecnologia digital converte o sinal em um formato binário, no qual os dados são convertidos em uma série de zeros e uns.

Se a tecnologia incorpora o sistema digital por sua qualidade na transmissão e recepção dos sinais, aos poucos deixamos de ser analógicos, de apresentar ruídos, de incorporar o erro e de admitir a rasura. Insistir na condição manual e artesanal, na fatura à mão, sem nunca chegar à qualidade do tecnológico, assume cada singularidade do processo. Talvez seja isto uma forma de resistir à condição binária. A ironia reside no fato de que, trabalhando para a excelência do ser "humano", desenvolvendo cada vez mais tecnologias, acabamos por nos desumanizar. Em vez de usar a tecnologia para um desenvolvimento humano, utilizamos contra seres de nossas próprias espécies, representados pela sociedade atual, o poder soberano e cada indivíduo: para além das experiências de quem sobreviveu a guerra, a vida cotidiana se tornou uma tragédia. Diego de los Campos observa tudo isto como um artista atento e produz em seus trabalhos reflexões sobre esta sociedade.

6. Conclusão

De entre tantas leituras e possibilidades de conceituação, a exposição Dialética Binária de Diego de los Campos apresenta complexos entendimentos da sociedade contemporânea. Trazendo questões levantadas na filosofia grega, Diego apresenta uma importante relação com questões do contemporâneo, colocando o artista como este que enxerga as trevas da escuridão do próprio tempo e projeta luzes ao devir, vindas do passado. Ao jogar com o paradoxo e a ironia do título da exposição, Diego apresenta o paradoxo e a ironia do ser contemporâneo com bonecos talhados e modelados manualmente utilizando a tecnologia para colocá-los em movimento e permitir que eles conduzam o espectador a reflexões e argumentações, como a dialética busca a verdade.

É o papel da arte resistir ao digital e assumir a fatura do analógico. É o que propõe a exposição de Diego de los Campos.

Referências

- Agamben, Giorgio. (2004). Homo sacer. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Agamben, Giorgio. (2010). Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Deleuze, Gilles. Diagrama (2006) El concepto de Pintura. Cactus: Buenos Aires.
- De los Campos, Diego. (2017) Trecho da fala do artista na abertura da exposição Dialética Binária, Museu Victor Meirelles, Florianópolis.
- Foucault, Michel (1989). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- Foucault, Michel (2003). O nascimento da medicina social. In. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 79-98.
- Foucault, Michel (1999). Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes.

Notas biográficas

Anna Karoline de Moraes Silva é artista visual e doutoranda em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestra e Bacharela em Artes Visuais na mesma instituição. As suas principais linhas de investigação são Artes Visuais, Arte Contemporânea Brasileira e Desenho Contemporâneo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4990-2438> Morada: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programan de Pós Graduação em Artes Visuais, Av. Madre Benvenuta, nº 1907, Itacorubi, CEP: 88.035-901. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht: da perspectiva e geometria artesanal da pintura da 'Apresentação da Virgem no Templo'

Garcia Fernandes and Cristovão de Utrecht: From the perspective and artisanal geometry of the painting 'the Presentation of the Virgin in the Temple'

António Oriol Trindadeⁱ

ⁱFaculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA)

Resumo:

O português Garcia Fernandes e o flamengo ou luso-flamengo Cristovão de Utrecht foram dois artistas que trabalharam em parceria em retábulos no período do renascimento da pintura portuguesa. Conjuntamente com Gregório Lopes e Cristovão de Figueiredo, formavam a conhecida oficina dos Mestres de Ferreirim, uma vez que trabalharam naquela localidade. No entanto, a produção desta oficina e dos dois pintores primeiramente referidos alargou-se a Coimbra e a outros lugares como Montemor-o-Velho. O presente artigo centra-se na análise da composição geométrica de uma tábua deste grupo, *Apresentação da Virgem no Templo*, atribuída sobretudo aos dois primeiros autores referidos. Nesta tábua, pertencente a um antigo retábulo original desmantelado, verificamos que a representação dos autores mostra um desenho geométrico artesanal, com pouco conhecimento científico, com uma perspectiva linear realizada por sectores e sacrificada às necessidades e arranjos de composição, onde a deformação e os erros dos elementos das arquitecturas ilusórias representadas justificam-se não apenas por falta de conhecimento, como também pela necessidade de arranjos de composição onde determinados detalhes surgem erradamente enfatizados. Verifica-se, algo paradoxalmente, que os erros de desenho colocam determinados pormenores e detalhes mais em evidência e mais legíveis para um espectador menos erudito ou menos atento.

Palavras-chave: desenho, perspectiva linear, geometria, pintura, arquitectura ilusória.

Abstract:

The Portuguese painter Garcia Fernandes and the Flemish or Portuguese-Flemish Cristovão de Utrecht, were two artists who worked in partnership on altarpieces of the renaissance period of Portuguese painting. Together with Gregório Lopes and Cristovão de Figueiredo, they formed the Ferreirim Masters well-known workshop, since they worked in that locality. However, the workshop of this partnership and of the two artists production, first mentioned, extended to Coimbra and other places such as Montemor-o-Velho. This article focuses on the analysis of the geometric composition of a work painting from this group, *The Presentation of the Virgin in the Temple*, attributed mainly to the first two authors mentioned. In this painting, belonging to an old dismantled original altarpiece, we can see that the representation of the authors shows a handmade geometric drawing, with little scientific knowledge, with a linear perspective realized by sectors and sacrificed to the needs and compositional arrangements, where deformation and errors of the elements of the illusory architectures represented are justified not only by lack of knowledge, but also by the need for compositional arrangements where certain details are wrongly emphasized. It turns out, somewhat paradoxically, that drawing errors put certain details and details more in evidence and more readable for a less erudite or less attentive viewer.

Keywords: drawing, linear perspective, geometry, painting, illusory architecture.

Submissão: 14/02/2022

Aprovação: 15/03/2022

Introdução

A pintura no Renascimento em Portugal foi realizada em parte por artistas flamengos, luso-flamengos e portugueses, produzida em grande quantidade no tempo de D. Manuel em oficinas compostas por vários artistas. Na maior parte das vezes intervinham várias mãos numa determinada obra ou retábulo, sendo por vezes um pouco difícil atribuir autorias individuais. No entanto, através de documentação legada pelos nossos historiadores é possível em alguns casos atribuir-se uma autoria ou co-autoria. Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht fizeram parte do grupo que ficou conhecido pela tradição da história de arte portuguesa como os Mestres de Ferreirim, integrando o grupo de outros pintores que trabalharam em parceria na região de Lamego, como na igreja de Ferreirim, mas cuja produção, ao que parece, se alargou a Coimbra, Montemor-o-Velho e a outros lugares e do qual fizeram também parte Gregório Lopes e Cristovão de Figueiredo. Neste tempo histórico da arte portuguesa, que coincide com o tempo das feitorias na Flandres, nas trocas comerciais viajam artistas da Flandres para o nosso território, como são os casos de Frei Carlos, como assim ficou conhecido, Francisco Henriques, Cristovão de Utrecht e possivelmente outros. Nas várias oficinas da pintura portuguesa renascentista, de Évora, a Lisboa, a Viseu, ao Porto, verificamos a realização de grandes retábulos com representações semelhantes nos temas religiosos que faziam parte e eram decorrentes do gosto oficial. Ainda assim, é interessante verificar no desenho das representações, sobretudo nas arquitecturas ilusórias, que o grau de erudição dessas várias oficinas de pintura variava de caso a caso, embora utilizassem métodos muito semelhantes para

a realização dos vários sectores das pinturas. No mesmo tempo histórico algumas oficinas possuíam mais conhecimento de desenho que outras, sobretudo o desenho geométrico de perspectiva linear. No entanto, na maior parte dos casos essa perspectiva era feita por sectores e não totalmente, ou seja, os autores utilizavam de forma artesanal métodos empíricos e resolviam as perspectivas lineares dos detalhes individualmente, utilizando receitas ou práticas de atelier que se manifestam na utilização de vários pontos de fuga para a mesma direcção espacial. Na ausência ou presença de conhecimento científico dos métodos ou sistemas perspécticos empregues no desenho, muitas vezes a composição e a necessidade da comunicação da mensagem artística obrigava a sacrificar e a relegar para um segundo plano as leis geométricas. Tal parece ser o caso do desenho e das composições da oficina de Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht onde analisamos no presente texto apenas a geometria e a perspectiva linear de uma obra que apresenta arquitecturas ilusórias, *Apresentação da Virgem no Templo*, que é parte integrante do antigo retábulo da igreja de Santa Maria de Alcaçova em Montemor-o-Velho, hoje desmantelado.

Da geometria artesanal das arquitecturas ilusórias da pintura da *Apresentação da Virgem do Templo*

É nos desmantelados retábulos da igreja de Ferreirim, este reconstituído conjecturalmente pelo Prof. Fernando António Baptista Pereira (BAPTISTA PEREIRA, 2001:129), e da igreja de Santa Maria de Alcaçova em Montemor-o-Velho, que fora recentemente atribuído por Manuel Batoréo aos pintores Garcia Fernandes e talvez ao flamengo Cristovão de Utrecht (BATORÉO, 2002:53-68), hoje disperso por sete coleções particulares, que podemos analisar o desenho das volumetrias nas representações dos respectivos autores.

No retábulo de Montemor-o-Velho (Figura 1), cujas tábuas apresentam todas as mesmas dimensões, verificamos em algumas pinturas uma perspectiva linear de matriz artesanal em continuidade com a realizada por outras oficinas da mesma época. Por exemplo, na pintura que representa uma *Apresentação do Menino no Templo*, c.1530, verificamos um certo desnível na altura das impostas que sustentam o arco superior, que não estão perfeitamente alinhadas. Na parte inferior da mesma pintura do mesmo retábulo, as linhas e as bases hexagonais ou poligonais da mesa circular apresentam, na parte inferior direita, um erro na representação, como se verifica numa das arestas de nível que não converge correctamente para o ponto de fuga respectivo. As elipses modeladoras, quer da mesa, quer da cobertura que encima a cena principal, parecem estar mais ou menos correctas, mas o caminho seguido pelos autores foi certamente por via empírica. Esse empirismo voltamos a encontrar noutra pintura muito semelhante e que representa um *Casamento da Virgem*, onde os erros são óbvios. O pavimento ou do que dele é visível, foi construído muito provavelmente pelos métodos decorrentes nestas oficinas quinhentistas, onde muito provavelmente foi utilizada a diagonal cruzada na intersecção com as linhas ortogonais, para a marcação das linhas transversais. Mas os sectores superiores apresentam erros e grandes descuidos da parte do autor ou dos autores. No arco superior, embora as linhas radiais de frente que modelam as aduelas se encontrem correctamente no centro do respectivo arco, verificamos que os ortogonais interiores que modelam as arestas dessas mesmas aduelas convergem erradamente para outro centro, em vez de convergirem, como seria correcto, para o ponto de fuga das ortogonais. Mesmo nas aduelas que compõem os pés direitos do mesmo arco, verificamos o descuido do desenho de algumas

das ortogonais que modelam as juntas que as separam, como a que se assinala no pé direito do lado esquerdo, junto à cabeça da figura da Virgem (TRINDADE, 2008:702-4).



Figura 1. Reconstituição conjectural por Manuel Batoréo do retábulo da *Vida da Virgem*, atribuído a Garcia Fernandes e a Cristovão de Utrecht. Fonte: Manuel Batoréo, *O Retábulo da Vida da Virgem da igreja de Santa Maria de Alcaçova de Montemor-o-Velho*, pág. 11, disponível na Web: <http://pwp.netcabo.pt/batoreo/MontemorV.htm>.

Mas é na pintura que representa a *Apresentação de Cristo no Templo* (Figura 2), que a perspectiva linear se manifesta com maior evidência neste retábulo da *Vida da Virgem*, embora com erros na representação (TRINDADE, 2008:705-13). Toda a cena se desenrola sobre uma escadaria, onde as figuras vão diminuindo de escala à medida que se afastam daquela, e onde a mesma interliga os planos mais próximos e mais afastados da pintura. A escadaria funciona também como um elemento de conduta para a leitura do espaço e da própria

composição da pintura. Contudo, uma análise atenta sobre a perspectiva linear plana da mesma escadaria, permite que verifiquemos os erros que também aqui se assinalam (Figura 3 e Figura 4). As linhas ortogonais que modelam os degraus e outros elementos, como são as traves superiores, os plintos ou a base da coluna situada sobre a escadaria do lado esquerdo, convergem correctamente para o ponto de fuga P – sem dúvida incompreendido pelos autores no que toca ao respectivo conceito –, mas as direcções de perfil oblíquas ao Geometral, ou plano de terra, que seriam paralelas entre si e que modelam o corrimão, os dois varões metálicos e os lanços de escadas, ou o lanço de perfil mais próximo da escadaria e que é visível do lado esquerdo da composição, apresentam divergências; assim como os arcos superiores, que a nosso entender foram desenhados de forma empírica, eventualmente por aproximação a um qualquer modelo gravado.



Figura 2. Mestres de Ferreirim, Garcia Fernandes e a Cristovão de Utrecht, *Apresentação da Virgem no Templo*, c.1530, óleo s.madeira, 122x66,5mm, proveniente do retábulo da Vida da Virgem da igreja de S.M.ª de Alcáçova em Montemor o Velho. Fig. incluída no texto de Manuel Batoréo, *O Retábulo da Vida da Virgem da igreja de Santa Maria de Alcáçova de Montemor-o-Velho*, disponível na Web, <http://pwp.netcabo.pt/batoreo/MontemorV.htm>, pág.3.

Na escadaria (Figura 3 e Figura 4), o ponto de fuga F das linhas de perfil dos dois varões metálicos representados é correctamente o mesmo do corrimão em pedra que lhes é vizinho, mas, incorrectamente, os lanços de escadas que lhes são paralelos e que são modelados pela mesma direcção de perfil apresentam erradamente outro ponto de fuga F1. Na realidade, estes dois pontos de fuga F e F1 deveriam ser apenas um só porque as direcções de perfil dos lanços, varões e corrimão, seguindo uma lógica geométrica e perspéctica, seriam paralelas como sabemos. Para além disso, quer F, quer F1, não se encontram na mesma linha de chamada do ponto de fuga das ortogonais P, que, como sabemos da ciência da perspectiva linear plana, coincide sempre com o ponto de fuga da perspectiva das projecções horizontais das rectas de perfil F'. Tal não se regista ou verifica nesta pintura. O pequeno pormenor da parte frontal da escadaria, situada num plano de frente, lembra o esquema de Viator que ilustra um vestíbulo, ou uma galeria com cinco colunas, como o que vemos representado numa ilustração da sua primeira edição do tratado de perspectiva (Figura 5), mas é muito arriscado pensarmos que os autores do retábulo teriam esta gravura à sua disposição, pois apenas a parte frontal é semelhante (VIATOR, 1505:folha 18 frente).

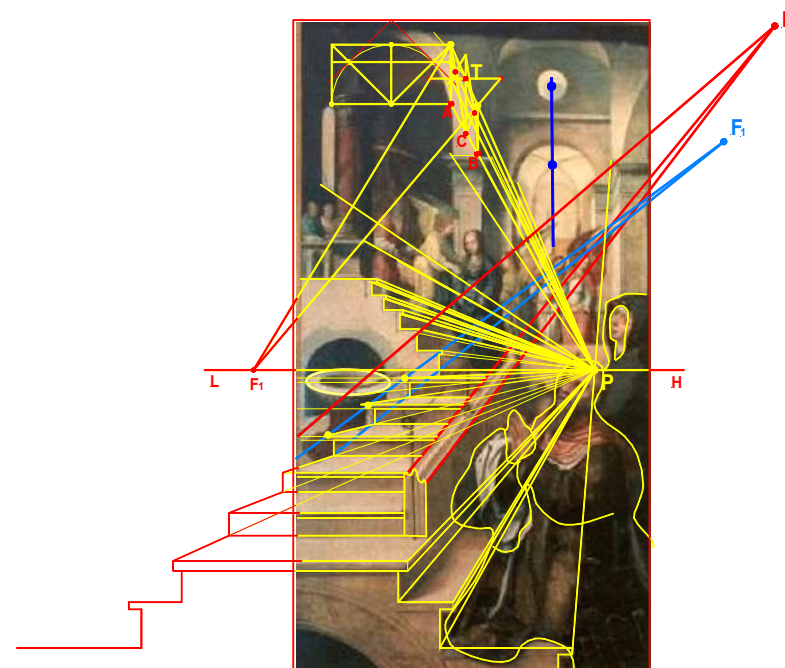


Figura 3. Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht, *Apresentação da Virgem no Templo*, c.1530, estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

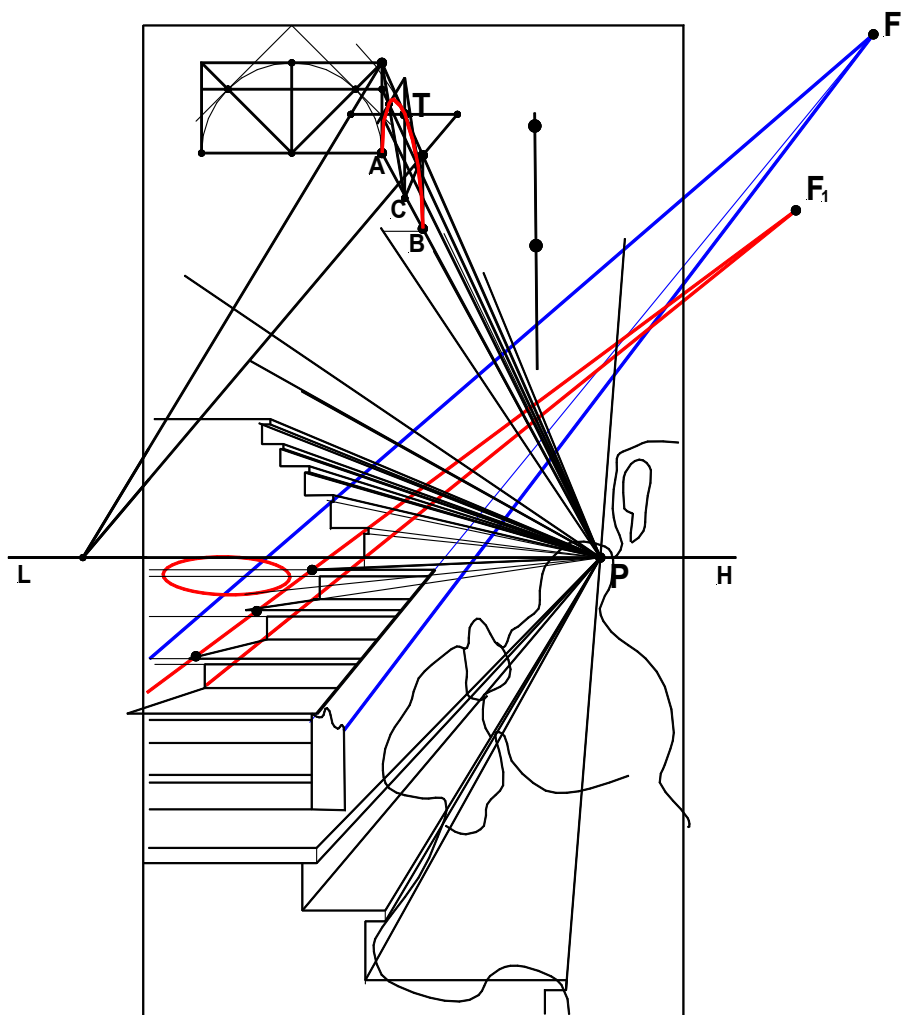


Figura 4. Garcia Fernandes e Cristovão de Utrecht, *Apresentação da Virgem no Templo*, c.1530, estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

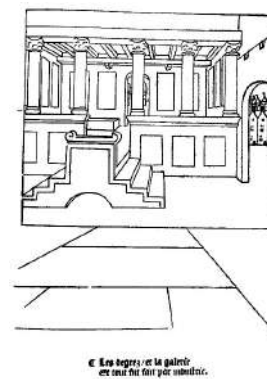


Figura 5. Jean Pelérin Viator, *De Artificiali Perspectiva*, Toul, Pierre Jacob, 1505, folha 18 frente.

Outro erro flagrante da composição e no campo da perspectiva linear plana, verifica-se na representação das próprias elipses de nível que modelam o contorno aparente da pequena pia baptismal em pedra, situada a meio da composição e do lado esquerdo, onde uma delas se apresenta incorrectamente tangente à Linha do Horizonte LH (Figura 3 e Figura 4). Ora, se esta elipse, que em verdadeira grandeza seria uma circunferência, estando tangente à Linha do Horizonte LH, e partindo do princípio de que ela, pela lógica e respeitando a verdade geométrica, se situa no plano do horizonte que é, como sabemos, paralelo ao Geometral ou plano de terra, então a elipse teria forçosamente que ter todos os seus pontos à mesma altura, ou com a mesma cota do centro de projecção O, ou seja, a altura de visão teria que ser igual à altura de todos os pontos das circunferências que modelam a referida pia. Sendo assim, as projecções das linhas de nível que modelam o pormenor da pia baptismal, como as circunferências superiores, projectar-se-iam todas coincidentes entre si e com a linha do horizonte LH, pelo que se projectariam todas segundo segmentos de recta visto que o plano do horizonte que as contém ser um plano projectante em perspectiva. Tal não sucede e os desenhadores das arquitecturas provaram também aqui que não dominavam a ciência da perspectiva linear, quer os modelos italianos de Alberti e Piero, quer mesmo os modelos nórdicos, como os que Viator apresenta no seu tratado.

Mas outros erros verificam-se, como no desenho que se regista nos arcos superiores, desenhados empiricamente e por aproximação, pois independentemente se são de um ou mais centros, é bem detectável o empirismo patente nos traçados (Figura 3, Figura 4 e Figura 6). Para a rectificação e verificação do erro de um dos arcos de perfil, como o que está com grande evidência situado mais à esquerda e sobre a escadaria, considerámos no mesmo arco desenhado pelos pintores duas tangentes, considerando uma margem de erro, uma das quais ortogonal ao quadro perspéctico e tangente no ponto mais alto do arco e a outra vertical junto à imposta representada do lado direito, a única visível. Considerando o semiquadrado circunscrito a partir daquelas linhas, das duas tangentes, a vertical e a ortogonal que passa pela imposta situada do lado direito, verificámos que o mesmo arco representado pelos autores apresenta uma escala bastante elevada e desfasada da escala de outros elementos da

composição. O arco mais correcto, a ser de um centro, seria o que se apresenta na figura por nós desenhado e sobreposto ao arco registado e pintado pelos autores, que teria como elementos mais correctos, por exemplo, o vão AB e o centro C (Figura 3, Figura 4 e Figura 6). De referir que pelo ponto mais alto de tangência ao arco considerado pelos autores, considerámos a linha vertical que irá conter o ponto mais alto do arco da versão que seria a mais correcta, por nós sobreposto. Essa linha, mais as duas tangentes referidas, a vertical do lado direito e a ortogonal superior, mais outra ortogonal inferior que passa junto às impostas, permitem-nos desenhar um quarto da circunferência da versão correcta do arco em perspectiva (Figura 6). A outra metade do arco determinou-se recorrendo ao Teorema atribuído a Tales, onde considerámos uma recta horizontal a passar no ponto T, que seria o mais elevado do arco. Posteriormente, a partir do ponto de fuga arbitrário K, situado no lado esquerdo e sobre a Linha do Horizonte LH, projectámos o ponto 1 que corresponde a um dos vértices superiores mais afastados do semiquadrado envolvente, onde de seguida marcámos para o lado esquerdo de T o ponto 2, tal que $T1=T2$. Posteriormente, bastou voltar a projectar o ponto 2 da horizontal na ortogonal correspondente em perspectiva que passa no ponto T, onde conduzimos por aquele a vertical que intersecta a ortogonal, que passa pelo centro C do arco, no ponto A, permitindo deste modo desenhar o vão AB que com os pontos 1 e 2 determinam os quatro vértices do quadrado de perfil circunscrito e que assim nos permite desenhar com rigor o respectivo arco de circunferência que se projecta segundo um arco de elipse (Figura 6).

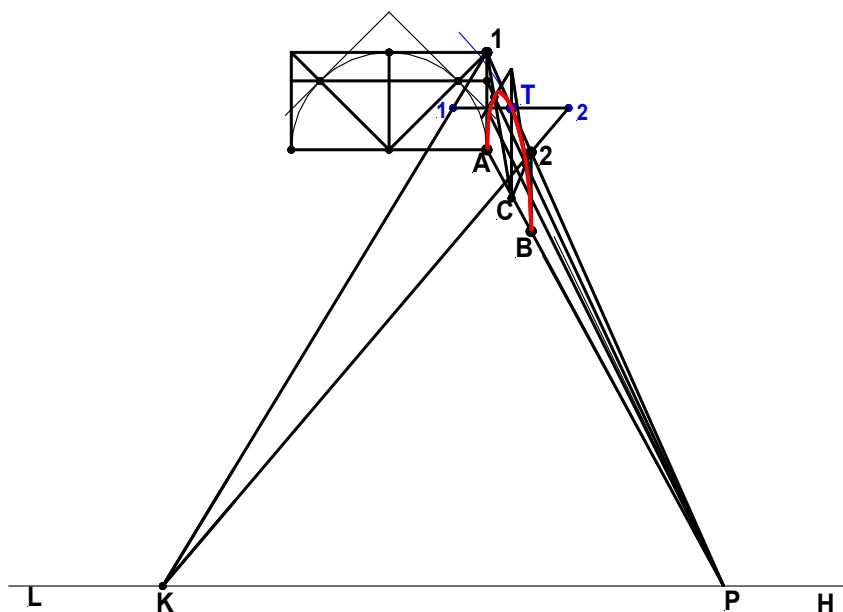


Figura 6. Ampliação do desenho de uma versão correcta possível do arco de perfil situado do lado esquerdo e sobre a escadaria, na obra *Apresentação da Virgem no Templo*. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Numa representação aproximada daquilo que seria a versão correcta da escadaria, mas mais sintetizada, retirando os elementos supérfluos e partindo dos elementos e das dimensões fornecidos pela própria pintura, tentámos representar a mesma em planta e em alçado, ou em dupla projecção ortogonal, onde se fez a respectiva cotagem (Figura 7 e Figura 8). Depois de restituirmos uma planta e um alçado aproximados do cenário da escadaria representado pelos autores, procedemos à determinação da perspectiva, pelo que escolhemos, respeitando a escala reduzida da pintura tal como nos apresenta a fotografia, uma altura de visão e uma distância de visão de aproximadamente 10cm, colocando o plano de perfil de referência mais deslocado para o lado direito em relação à forma a representar, mas de forma a visualizar a imagem resultante do perfil da escadaria e do respectivo lanço visível na parte esquerda, tal como se observa na pintura.

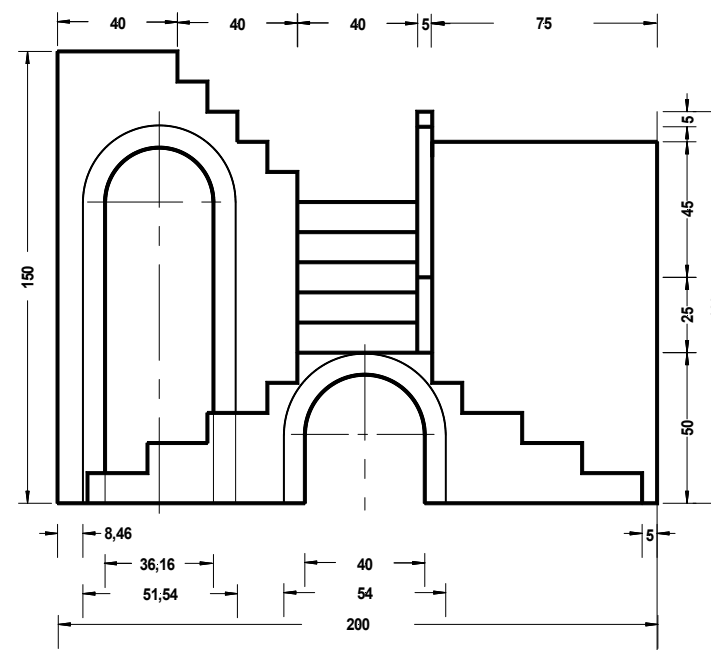


Figura 7. Alçado com cotagem da versão correcta de uma escadaria semelhante à da obra *Apresentação da Virgem no Templo*. Restituição das medidas aproximadas a partir do estudo perspéctico inicial e das dimensões da obra. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

noutros sectores, constituem prova suficiente que os autores da pintura não dominavam a ciência da perspectiva.

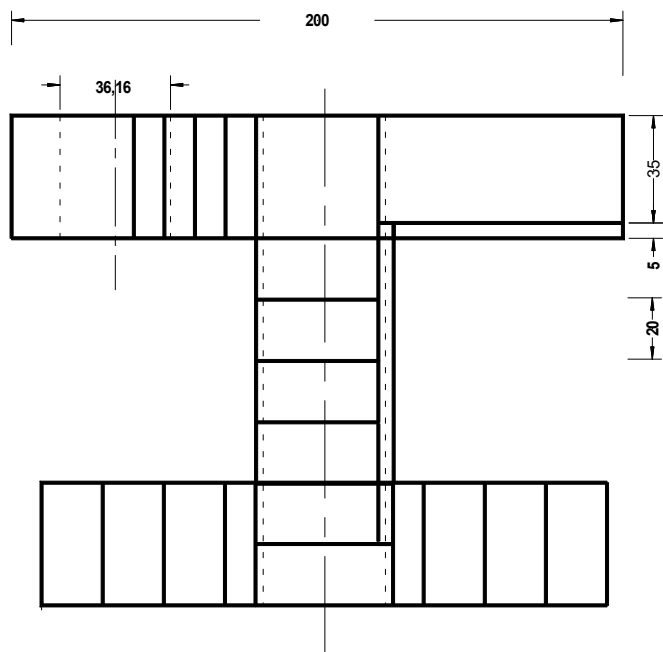


Figura 8. Planta com cotagem da versão correcta de uma escadaria semelhante à da obra *Apresentação da Virgem no Templo*. Restituição das medidas aproximadas a partir do estudo perspéctico e das dimensões da obra. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Utilizando o método directo e o método dos traços e pontos de fuga para a obtenção da perspectiva, a partir da planta e do alçado, começámos por determinar a perspectiva da planta, com o auxílio também do ponto de distância D que nos permitiu determinar as distâncias em profundidade. Depois da determinação da perspectiva daquela, determinámos a perspectiva da elevação das várias cotas, que se encontram nas linhas verticais que partem da planta em perspectiva, com o auxílio do uso de escalas verticais que se marcaram no plano frontal perspéctico em verdadeira grandeza e que assim nos permitiu resolver e finalizar a perspectiva do conjunto (Figura 9 e Figura 10). Vemos bem as diferenças, na comparação desta versão correcta e do desenho subjacente que verificamos na perspectiva ensaiada pelos autores, onde agora apenas temos um ponto de fuga F_p para a mesma direcção das rectas de perfil que modelam os elementos como o corrimão, os varões e os lanços de escada, situando-se o mesmo na linha de chamada do ponto de fuga das rectas ortogonais ao plano frontal do quadro perspéctico que, como sabemos, coincide com a projecção vertical ou frontal do centro de projecção $O''D$ e também com o ponto de fuga F_p da perspectiva da projecção horizontal das rectas de perfil. O contraste das duas versões, mais os erros já apontados que se verificam

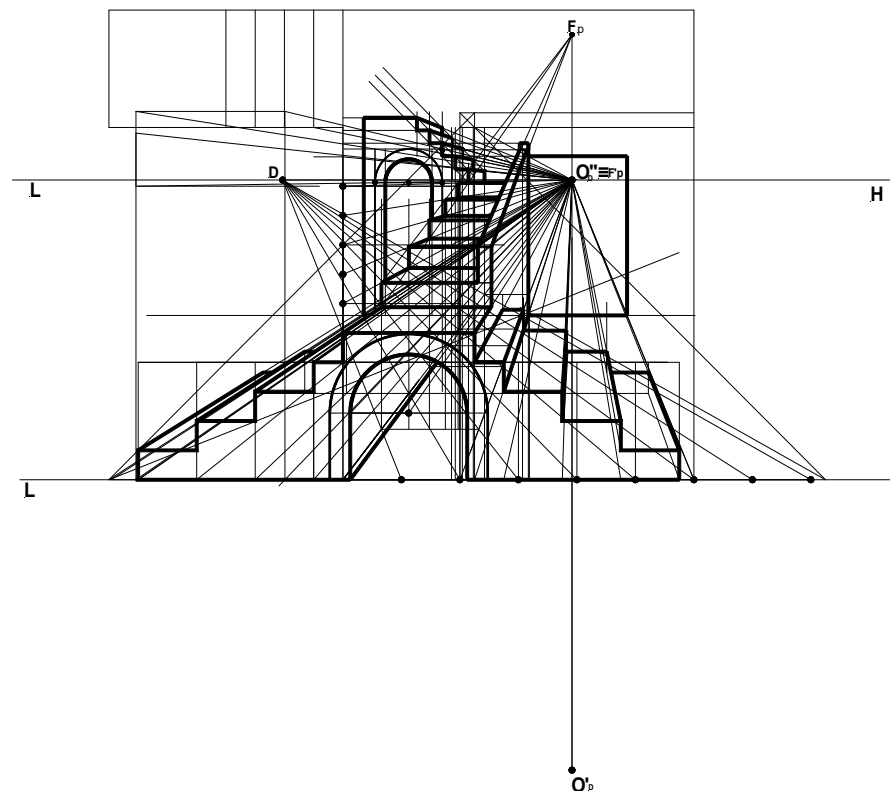


Figura 9. Versão correcta de uma escadaria semelhante à da obra *Apresentação da Virgem no Templo*. Na perspectiva, foi utilizado o método directo e o método dos traços e pontos de fuga para a obtenção da perspectiva a partir da planta e do alçado. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

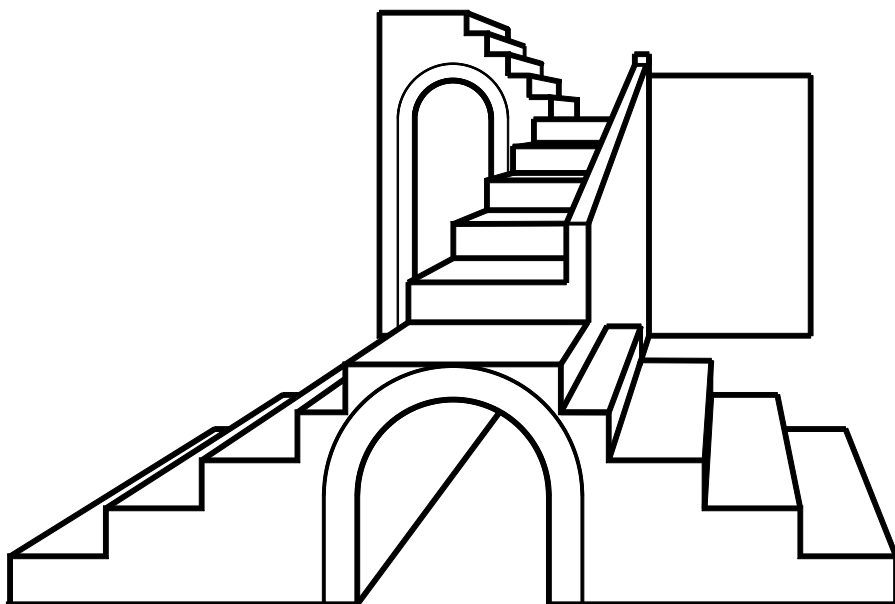


Figura 10 – Ampliação da imagem anterior, onde se retiraram os traçados auxiliares e a projecção horizontal do centro de projecção, da perspectiva de uma versão correcta de uma escadaria semelhante à da obra *Apresentação da Virgem no Templo*. Foi utilizado o método directo e o método dos traços e pontos de fuga para a obtenção da perspectiva a partir da planta e do alçado. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Da composição e da legitimação do erro

A análise perspéctica da geometria da composição mostra que estes autores não possuíam os conhecimentos de um sistema perspéctico científico e fundamentado, como o método da *costruzione legittima* de Alberti, ou mesmo o método dos terceiros pontos ou pontos de distância de Viator, como vimos na secção anterior. No entanto, e observando bem a composição, denota-se bem que os autores colocam deliberadamente em evidência determinados detalhes de forma a que os mesmos sejam bem legíveis não apenas pelos próprios autores como também pelo espectador, fruidor. De facto e neste sentido, por exemplo, os pormenores das arquitecturas com perspectivas geometricamente erradas da pia baptismal e do grande arco, cuja análise verificámos, mostram que as respectivas deformações, mais do que ignorando um conhecimento geométrico, são também intencionais. Denota-se bem que os autores quiseram colocar aqueles pormenores em evidência e mais visíveis para o espectador. A ênfase dada em relação ao detalhe da pia, como já vimos, a ser desenhada respeitando a verdade geométrica, apresentaria a parte superior coincidente com a Linha do Horizonte e tornar-se-ia menos legível, e o mesmo acontece com o grande arco em evidência na parte

superior da composição e descaído para o lado esquerdo que também se apresentaria com uma escala menor perdendo também força e presença, talvez até desequilibrando a composição da pintura. Neste sentido, verificamos que a verdade científica muitas vezes é sacrificada pela verdade composicional ou pictórica, como é o caso desta pintura, pelo que, considerando a formação limitada destes autores, podemos considerar estes erros legítimos. Estas intenções pictóricas que sacrificam e legitimam os erros geométricos em benefício da unidade da composição da pintura no Renascimento e mesmo noutros períodos, são consciencializados também por James Elkins a propósito da questão da iconologia dos traçados (ELKINS, 1994:226-37). Este autor refere a assunção de que a pintura pode conter erros mensuráveis deliberados pelos autores no desenho de perspectiva e que tal se verifica pelas intenções, necessidades, práticas e conhecimentos de atelier que estão longe de algumas análises modernas que tendem a persuadir leitores e públicos (ELKINS, 1994:232-3).

Conclusões

Na obra de Garcia Fernandes e de Cristovão de Utrecht, a perspectiva de matriz artesanal analisada no painel da *Apresentação da Virgem no Templo*, mostra que as distorções de determinados detalhes colocaram os mesmos mais legíveis e em evidência para o espectador, satisfazendo deste modo puras questões de visibilidade para um público menos erudito, sacrificando a ciência ou a importância de uma perspectiva linear rigorosa.

Referências

- BAPTISTA PEREIRA, Fernando António (2001). *Imagens e Histórias da Devoção. Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, 2 Vols., Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- BATORÉO, Manuel (2002). "O Retábulo da Vida da Virgem da igreja de Santa Maria de Alcaçova de Montemor-o-Velho: novas propostas de identificação de procedência, encomenda e autoria", *El Retablo : Tipología, Iconografía y Restauración*, Actas del IX Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Ourense, 29-30 de septiembre, 1-2 de octubre de 1999, dir.: María Dolores Vila Jato, pp.53-68. ISBN: 8445333445.
- ELKINS, James (1994). *The Poetics of Perspective*, Ithaca/London, Cornell University Press. ISBN:0-8014-2796-7.
- TRINDADE, António Oriol (2008). *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas*, Tese Doutoral, 2 Vols. Vol.I, FBAUL.
- VIATOR, Jean Pelerin (1505). *De Artificiali Perspectiva*, Toul, Pierre Jacob.

Juan de Borgoña no espelho de Piero

Juan de Borgoña at Piero's mirror

António Oriol Trindade ⁱ

ⁱUniversidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, nº 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Juan de Borgoña, pintor renascentista de origem francófona, que esteve activo em Espanha a partir de 1495 e onde falece em Toledo no ano de 1530, pintor de Isabel, a católica, revela e demonstra na sua obra um profundo conhecimento da pintura italiana renascentista e sobretudo grandes afinidades com a obra de Piero della Francesca ou do seu círculo. Constitui ao tempo um caso único na Península Ibérica. Esta formação, total ou parcial, de Juan de Borgoña em Itália e próxima dos círculos de Piero é inequívoca. O idêntico tratamento das figuras humanas e das suas poses que compõem os seus cenários, a composição arrumada e cúbica e o rigor da perspectiva linear nas suas pinturas, quer das figuras humanas, quer das arquitecturas ilusórias, são reveladoras de uma proximidade com a pintura e os ambientes dos círculos eruditos de Piero dela Francesca ou mesmo de seu mestre Domenico Veneziano. O presente texto centraliza-se na análise compositiva e geométrica mais atenta do painel a fresco que representa as cenas da *Purificação* e do *Trânsito da Virgem*, do retábulo da Sala do Capítulo da Catedral de Toledo, que Juan de Borgoña e seus assistentes realizaram entre 1509 e 1511.

Palavras-chave: Perspectiva Linear, Representação, Arquitectura ilusória, Pintura a Fresco

Abstract:

Juan de Borgoña, Renaissance painter of French- origin, who was active in Spain from 1495 and where he died in Toledo in 1530, painter of Isabel the Catholic, reveals and demonstrates in his work a deep knowledge of Italian Renaissance painting and above all, great affinities with the Piero della Francesca or his circle works. It constitutes at the time a unique case in the Iberian Peninsula. This, total or partial, formation, of Juan de Borgoña in Italy and close to Piero's circles is unmistakable. The identical treatment of human figures and their poses that make up their sets, the neat and cubic composition and the linear perspective rigor in their paintings, both of human figures and illusory architecture, reveal a proximity to painting and the environments of the erudite circles of Piero della Francesca or even of his master Domenico Veneziano. The present text focuses on a more attentive compositional and geometric analysis of the fresco panel that represents the scenes of the *Purification* and *Transit of the Virgin*, from the altarpiece in the Chapter Room of Toledo Cathedral, which Juan de Borgoña and his assistants created between 1509 and 1511.

Keywords: Linear Perspective, Representation, Illusory Architecture, Fresco Painting

Submissão: 16/02/2022

Aprovação: 15/03/2022

Introdução

Na representação da pintura do Renascimento na Europa, mesmo em Itália, verificamos várias formas e soluções adoptadas pelos vários artistas e oficinas. No mesmo tempo histórico, no desenho preparatório das tábuas, frescos, painéis e grandes retábulos os autores apontaram receitas e métodos diversos para a representação ilusória de espaços com os seus figurinos. Nuns casos, esses procedimentos de oficina mostram receitas mais artesanais e menos científicas, onde o desenho da perspectiva linear era realizado por sectores, onde em alguns casos verificamos vários pontos de fuga ou de convergência para ou desenho de elementos com a mesma direcção rectilínea. Noutros casos, mais raros, mais visível nos artistas nórdicos e flamengos, verificamos uma representação mais correcta e mais científica, mais próxima dos enunciados de Jean Pelérin Viator que publicou o primeiro tratado de perspectiva na Europa, *De Artificialis Perspectiva*, com primeira edição de 1505. Ainda noutro terceiro caso, mais raro, verificamos em algumas pinturas um desenho totalmente rigoroso, mais em conformidade com a perspectiva linear descoberta e divulgada em Itália, próxima dos círculos de Alberti, de Piero della Francesca e de outros autores. Na Península Ibérica renascentista, verificamos em alguns poucos autores flamengos ou luso e hispano flamengos, como Juan de Flandes em Espanha e Frei Carlos em Portugal, uma perspectiva correcta onde o ponto de fuga ordena correctamente todos os espaços ilusórios representados, evitando uma representação por sectores e portanto próxima do que enuncia Viator no seu tratado de 1505. No entanto, cremos que Juan de Borgoña constitui uma excepção no rigor do desenho da representação em perspectiva linear na pintura renascentista, cujo conhecimento terá absorvido por via italiana. Os painéis da Sala Capitular da Catedral de Toledo, iniciados por Pedro de Berrugete e terminados por Juan de Borgoña, mostram esse conhecimento importado de Itália, próximo ou aparentado da perspectiva linear e mesmo da composição proposta por Piero della Francesca, como veremos adiante com a análise do painel com as cenas da *Purificação* e do *Trânsito da Virgem*.

No triângulo: França, Itália, Espanha

Se na Espanha quinhentista na pintura de Juan de Flandes encontrámos já verdadeiros sinais gráficos que revelam sintomaticamente as influências da perspectiva italiana hibridizadas e cristalizadas no primeiro tratado de perspectiva publicado na Europa em 1505, *De Artificialis Perspectiva*, da autoria de Jean Pelérin Viator (VIATOR, 1505; GARRIGA I RIERA, 2004:pp.140-141, TRINDADE, 2008:pp.507-520), não é menos verdade que na pintura do pintor Juan de Borgoña, de ascendência francófona que admitimos pelo nome, mas com formação italiana, encontramos, como já o testaram Joaquim Garriga e Andrés de Mesa, uma perfeita assimilação do modelo italiano da *costruzione legittima*, de "quello ch'e dipintori oggi dicono *prospettiva*" (GARRIGA I RIERA, 2004: pp.142-144). Juan de Borgoña surge activo em Espanha pelo ano de 1495 e fora encarregado de realizar alguns frescos na Catedral de Toledo, onde trabalhou e onde falece no ano de 1535 (GOMÉZ-MENOR Y FUENTES,1968:163-183). O pintor também continua outros trabalhos iniciados por Pedro de Berruguete na Catedral de Ávila, falecendo este último no ano de 1504.

As soluções na composição espacial de Borgoña contrastam com as receitas perspécticas e empíricas que nos mostram outros autores dentro do mesmo tempo histórico, comprovando os diferentes graus de erudição que variavam de artista para artista, de oficina para oficina, e a posse de conhecimentos perspécticos por parte deste autor.

A manifestação da erudição de Borgoña no campo da perspectiva linear plana mostra estreitas afinidades com a perspectiva e a obra de Piero della Francesca e mesmo do mestre deste último, Domenico Veneziano (TRINDADE, 2020:31-41). Esta influência visualiza-se também nos frescos por ele realizados na Sala do Capítulo da Catedral de Toledo, entre 1508 e 1511, de um rigor sem par no campo dos perspectivistas peninsulares do tempo, onde o pintor mostra bem ter adquirido alguns conhecimentos por via italiana. No entanto e ao mesmo tempo, parece também ter conhecido igualmente bem o tratado de Jean Pelerin Viator, com primeira edição de 1505. Defendemos esta teoria na medida em que o autor elabora esquemas perspécticos laterais, com a descentralização pontual do ponto principal para as margens, em determinados casos, e com a utilização de outros pontos de fuga laterais nos extremos e no exterior da própria composição, o que nos pode, sem provas, remeter para o tratado de Viator e para os seus "tiers points". Borgoña sintetiza a verdade geométrica com a verdade visual na visão ciclope da perspectiva de Alberti. Cenas como as do *Abraço da Porta Dourada*, *O Nascimento da Virgem*, *Apresentação na Virgem no Templo*, *Anunciação*, *Trânsito da Virgem*, e *Purificação*, da Sala do Capítulo da Catedral de Toledo, mostram-nos um rigor perspéctico surpreendente, não apenas visível nas arquitecturas representadas como também nas próprias personagens que também compõem o cenário. Em todos os painéis realizados a fresco do políptico, todas as ortogonais convergem com total exactidão para o ponto principal, bem como todas as diagonais a 45º convergem para os pontos de distância, que Borgoña, muito por influência da tradição conservadora do Quatrocentto italiano, faz questão em assinalar nos extremos laterais da composição, nomeadamente nas obras do *Abraço da Porta Dourada*, *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem no Templo* e *Anunciação*.



Figura 1. Juan de Borgoña, *Purificação e Trânsito da Virgem*, painel a fresco, parte integrante do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Fonte [Miguel Hermoso Cuesta](#).



Figura 2. Piero della Francesca, *Flagelação de Cristo*, têmpera e óleo, c.1455-1460. Fonte: Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

O painel a fresco que representa as cenas do *Trânsito da Virgem e da Purificação*

As cenas que representam o *Trânsito da Virgem* e a *Purificação*, que integram o conjunto da sala capitular da catedral de Toledo, interligados num painel e apenas separados por uma coluna, mostram bem a influência italiana e do círculo de Piero na obra de Juan de Borgoña (Figura 1). A cena do *Trânsito da Virgem*, à direita da grande coluna que separa as duas cenas em primeiro plano, mostra um espaço rigidamente geométrico onde o autor faz questão de enfatizar os efeitos perspetivos. A composição desta cena, mais à direita, encerra-se numa arquitectura ilusória que mostra dois espaços de planta quadrada ou próximos do quadrado, como veremos mais adiante, ao mesmo tempo que as figuras bem proporcionadas e bem escorçadas, muitas delas em poses de perfil bem acentuadas, como também vemos na cena da *Purificação* à esquerda, lembram em muito as poses serenas e estáticas de algumas pinturas de Piero della Francesca, inclusive as indumentárias das personagens e até a própria cor. Nas duas cenas deste conjunto, mas sobretudo na que representa o *Trânsito da Virgem*, a rigidez arquitectónica dos espaços, divididos por colunas, e a complexidade da perspectiva do padrão ornamental que se observa e que se assinala bem no tecto ilusório do primeiro subspace, mais próximo do observador, encontra paralelo na obra *Flagelação de Cristo* de Piero della Francesca, onde a parte esquerda da composição mostra igualmente um espaço fortemente recortado por colunas (Figura 2).

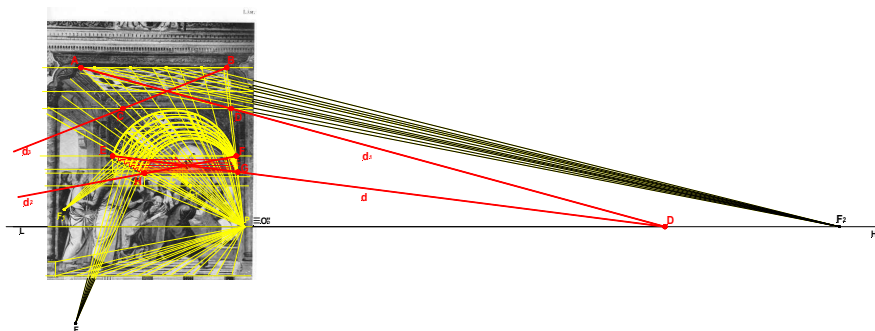


Figura 3 - Juan de Borgona, *Trânsito da Virgem*, parte do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Estudo perspetivo com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Na cena do *Trânsito da Virgem*, para além da correção do desenho do pavimento e do padrão geométrico complexo que adorna o padrão artesão do respectivo tecto, com o rigor na repetição, em relação aos outros painéis, da convergência das ortogonais e das diagonais que modelam os seus elementos, nos respectivos pontos de fuga e pontos de distância F2, D e D1, das direcções de nível, são de assinalar também a distância de visão, bastante longa em relação às fórmulas e ao gosto nórdico, o que, também por aqui, torna-se mais credível a

formação italiana de Juan de Borgoña. Também o rigor do desenho dos arcos semicircunferenciais frontais que modelam frontalmente os caixotões da abóbada cilíndrica, que cobrem a cena e o leito da Virgem, com os respectivos centros C, C1, Cn... foram certamente tidos em conta pelo pintor, antes do autor e seus assistentes largarem as tintas sobre o desenho subjacente (Figura 3, Figura 4 e Figura 5).

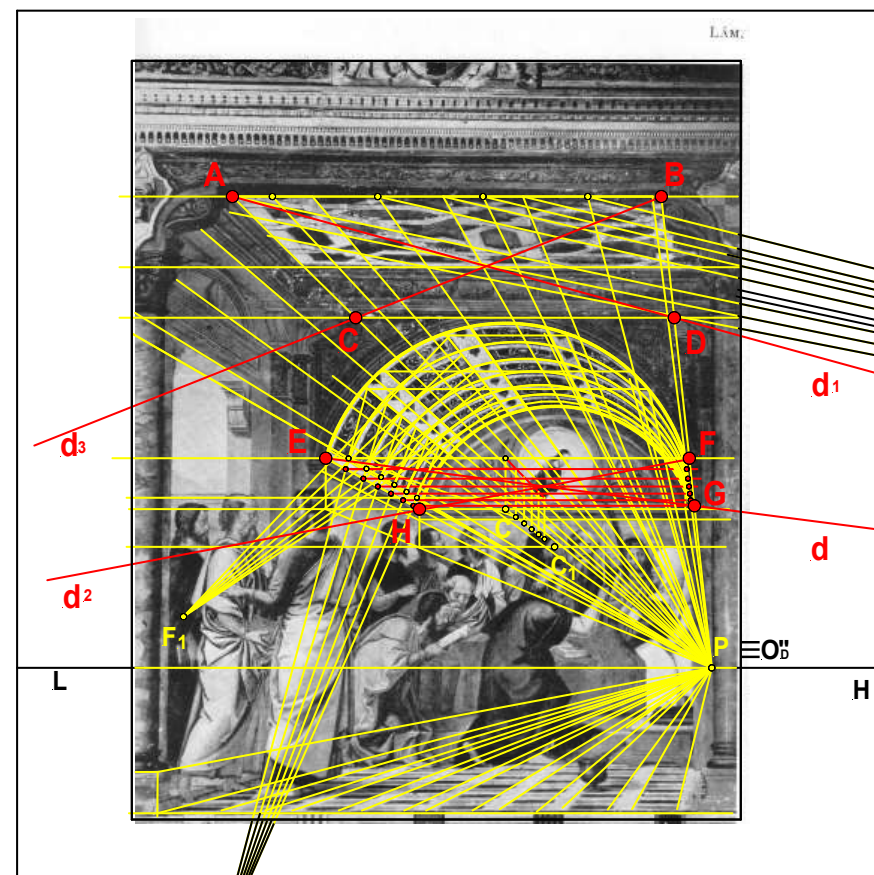


Figura 4 - Juan de Borgona, *Trânsito da Virgem*, parte do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Detalhe ampliado do estudo perspetivo com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

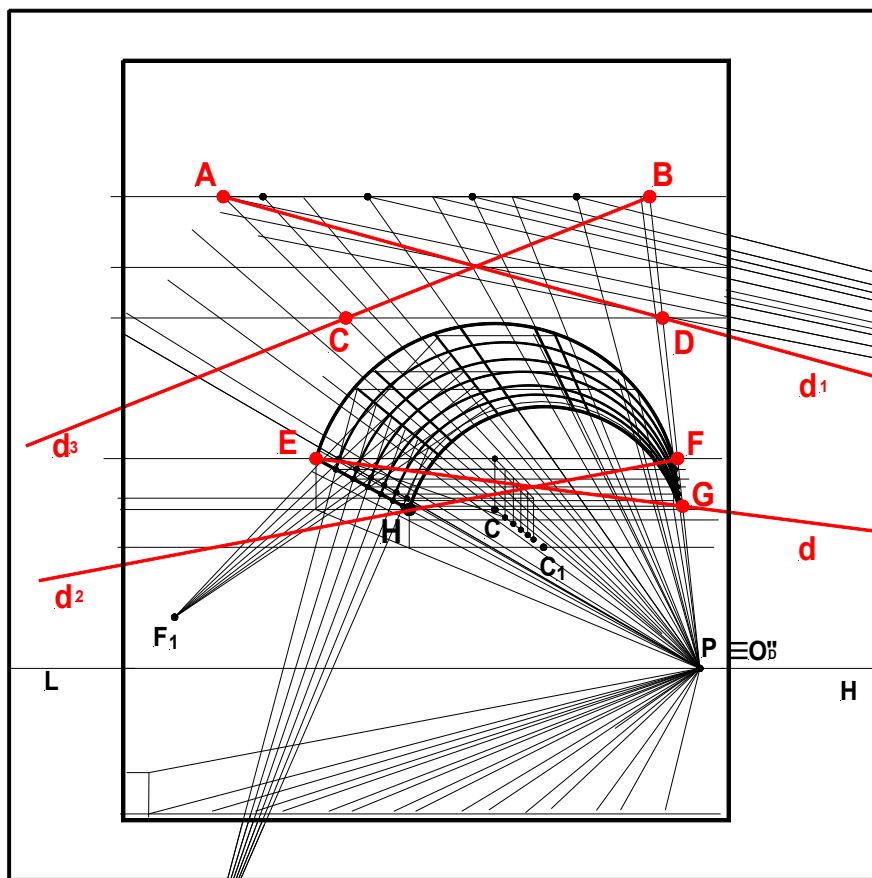


Figura 5- Juan de Borgona, *Trânsito da Virgem*, parte do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Detalhes ampliados do estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Nos caixotões curvos da abóbada do segundo espaço mais recuado, observamos mais um sinal que comprova o rigor de execução de Borgoña, mais especificamente nas diagonais que unem os respectivos vértices, que convergem, em pares, rigorosamente para os respectivos pontos de fuga, como são, entre outros, os pontos F e F1, neste caso, provavelmente não tidos em conta pelo autor, dado que neste tempo histórico ainda não se utilizavam pontos de fuga fora da linha do horizonte, com excepção do tal ponto de convergência que Viator assinala no seu tratado e que percorre os vários vértices de uma escadaria, o tal ponto “tomado do ar” assim designado pelo cônego de Toul no Capítulo X da segunda edição do seu tratado *De Artificiali Perspectiva* (VIATOR, 1509). Surpreende-nos também, de facto, a comensuração que o pintor considerou e representou em relação aos quadriláteros quadrados delimitados, no primeiro caso e num plano da pintura mais próximo, pelos pontos A, B, C e D, que correspondem aos vértices internos que encimam os modilhões que estão sobre os capitéis que recortam ou delimitam o primeiro dos dois espaços sugeridos na cena, provando que o espaço delimitado entre eles é quadrado ou próximo desta figura, e, no segundo caso, pelos pontos E, F, G e H, que são os quatro vértices do quadrilátero quadrado de base onde assenta a abóbada cilíndrica que encima e cobre o leito da figura da Virgem e das outras personagens. Quer o quadrilátero delimitado pelos pontos A, B, C e D, quer o quadrilátero delimitado pelos pontos E, F, G e H, apresentam as suas linhas diagonais d e d1, d2 e d3 a convergirem rigorosamente para os mesmos pontos de distância D e D1, este não representado na figura, provando com quase toda a certeza que a intenção do pintor fosse que os respectivos espaços fossem de secção e de planta quadrada. Podemos com base nessas linhas e numa análise perspéctica, a partir da correcta convergência dos pontos de fuga, conjecturar e reconstruir uma hipotética planta ou vista superior e alçado ou vista frontal dos dois espaços ilusórios do painel do *Trânsito da Virgem*. Na planta podemos verificar os pares de linhas diagonais paralelas, relativamente aos dois quadrados que representam as plantas conjecturais aproximadas dos dois subespaços da pintura (Figura 6).

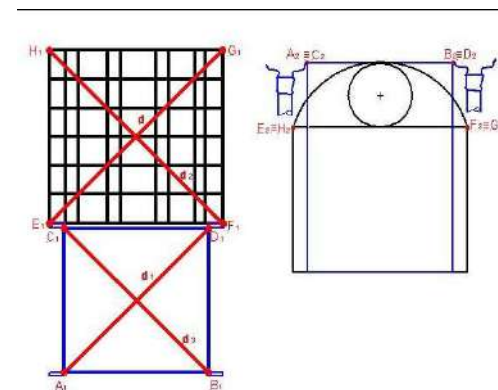


Figura 6 – Restituição e reconstituição conjectural da planta, à esquerda, e do alçado, à direita, dos dois subespaços ilusórios que compõem o painel pictórico que representa *O Trânsito da Virgem* por Juan de Borgoña. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Não representámos no desenho da planta do espaço mais próximo do observador o padrão geométrico complexo do artesoado de influência mudéjar que se observa no tecto plano do primeiro subespaço da pintura, mas curiosamente esse padrão representado existe na arquitectura real da própria catedral, mais especificamente na ante-sala que precede a sala capitular onde estão os trabalhos de Juan de Borgoña (Figura 7). Neste sentido é interessante e importa lembrar outro padrão artesoado semelhante, mais antigo, já bem assinalado e analisado por Lino Cabezas (CABEZAS, 2011:258-262). Referimo-nos ao padrão artesoado mudéjar, igualmente perspectivado, que se observa numa obra do pintor ou da oficina de Pedro Berruguete que representa *Uma Virgem com o Menino*, hoje no Museu do Prado. Este pintor, ao que parece, fora o primeiro pintor a começar os painéis de Toledo e que depois da sua morte veio a ser substituído por Juan de Borgoña que continuou e terminou os trabalhos. Lino Cabezas refere que Pedro de Berruguete actuou na pintura espanhola numa fase de transição de um Renascimento nórdico flamengo para um novo Renascimento já com postulados de influência italiana que se observam na referida pintura, mais especificamente na perspectiva do referido padrão do artesoado do tecto ilusório em perspectiva que remata a edícula que circunscreve *A Virgem com o Menino* (CABEZAS, 2011:258). Este pormenor em perspectiva remete-nos para o congénere de Juan de Borgoña da cena do *Trânsito da Virgem*. Borgoña conhecia certamente o trabalho de Berruguete.

Ainda no mesmo painel a fresco da Sala do Capítulo da Catedral de Toledo, podemos ainda dar o bom exemplo da cena que representa a *Purificação*, situada à esquerda da cena do *Trânsito da Virgem* (Figura 1). É notável o desenho da perspectiva, quer das arquitecturas ilusórias, quer das figuras, onde, por exemplo, a base do altar em pedra de directriz ou secção hexagonal e a cobertura em lona vermelha superior mais recuada, sobre o armário de caixa dourada, igualmente de base hexagonal, remete-nos para uma ilustração de uma figura geométrica incluída no manuscrito Parmensis de Piero della Francesca, mais especificamente no Livro 2, folha 22 frente (Figura 8).



Figura 7. Padrão artesoado do tecto da ante-sala da Sala capitular da Catedral de Toledo. Fonte: Rafael Gomez, <https://micamara.es>.

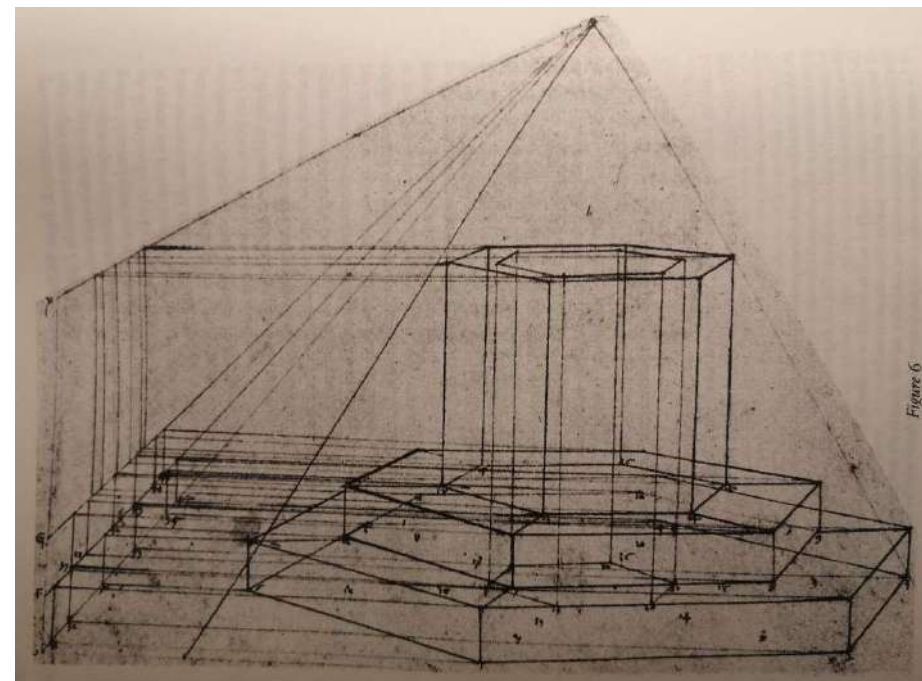


Figura 8- Perspectiva de prismas hexagonais por Piero della Francesca, Manuscrito Parmensis, Livro 2, folha 22 frente. Fonte: FRANCESCA, 1998: p.110.

Na cena da *Purificação* verificamos novamente o rigor acentuado de Juan de Borgoña no desenho perspéctico de todas as ortogonais convergentes para o ponto principal P e de praticamente todas as diagonais para os respectivos pontos de distância D e D1 (Figura 9 e Figura 10). Mas aqui verificamos dois descuidos ligeiros por parte do autor: o primeiro, mais especificamente no desenho de duas das arestas laterais do prisma octogonal que modela uma parte da cobertura octogonal que se encontra suspensa por fios, particularmente as situadas do lado esquerdo da composição e que fazem 45° (a.d) com o plano frontal do quadro perspéctico; no segundo descuido, o deslize verifica-se na face vertical situada mais à direita do prisma octogonal vertical que modela a base onde assenta a mesa representada na composição, onde, como podemos ver na correcção deste erro (assinalado a vermelho na Figura 9 e na Figura 10), que essa mesma face seria mais visível do que aquilo que na realidade o pintor representou. Também nesta pintura, o recurso ao octógono e ao prisma octogonal, como elementos modeladores de determinados detalhes e pormenores como a base e a cobertura referidas, mais nos fazemos acreditar que formação de Juan de Borgoña não tenha andado longe dos círculos de Alberti, Piero della Francesca ou de Luciano Laurana, entre outras possibilidades, autores que não só representam de forma semelhante, com os mesmos elementos e superfícies geométricas, como também são os pioneiros da verdadeira ciência da perspectiva. Importa lembrar que Piero della Francesca no seu manuscrito *Parmensis* apresenta várias proposições geométricas com o recurso do octógono, até para o desenho rigoroso de arcos de circunferência em perspectiva colocados em posições de perfil, o que mais acentua este contacto de Juan de Borgoña com a teoria e o conhecimento da perspectiva italiana.

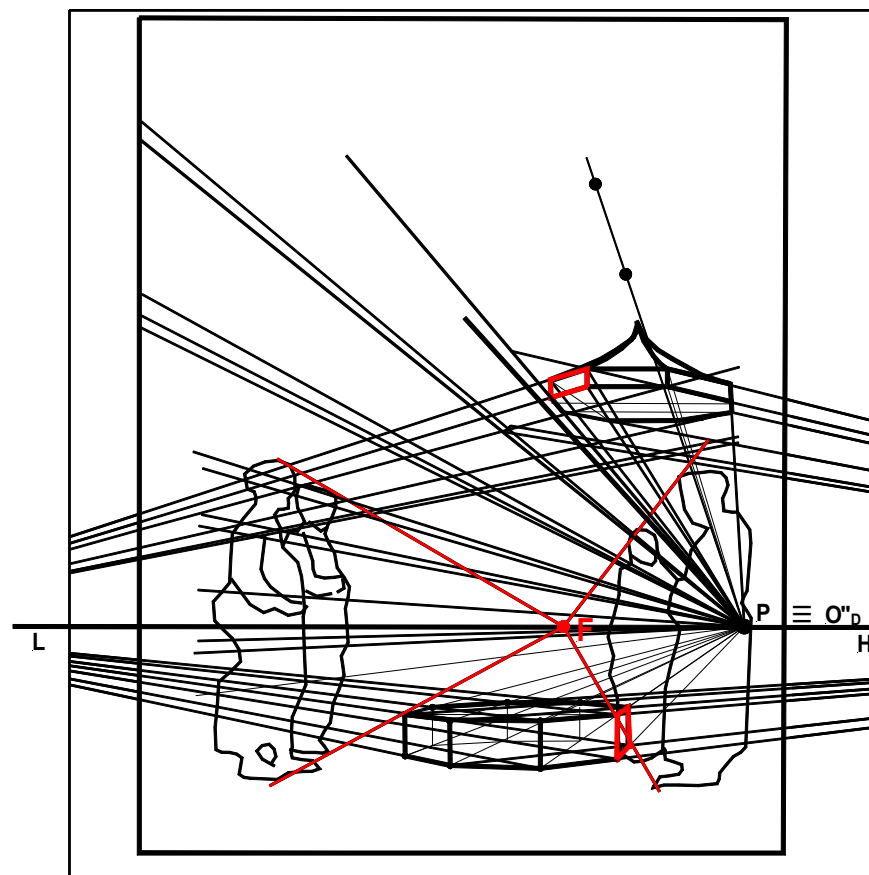


Figura 10 – Juan de Borgoña, *Purificação*, parte do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Detalhe ampliado do desenho da imagem da Figura 9. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador.

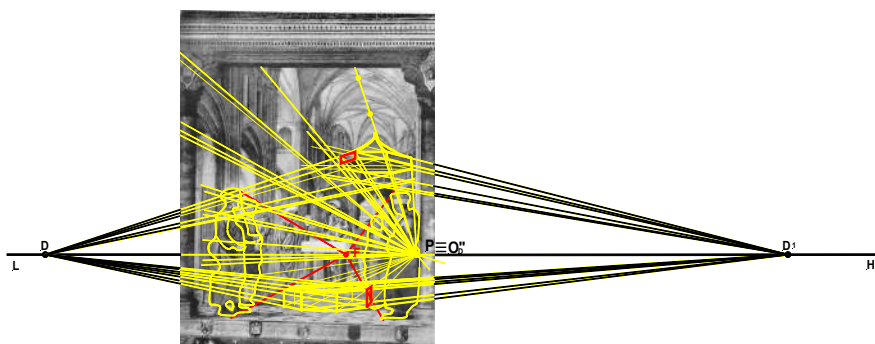


Figura 9 – Juan de Borgona, *Purificação*, parte do retábulo da Catedral de Toledo, c.1509-11. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Conclusões

Creemos que Juan de Borgoña, quando chegado a Espanha, já teria certamente assimilado o conhecimento e algumas teorias do campo da perspectiva linear italiana. Nos painéis da Sala Capitular da Catedral de Toledo verificamos essa assimilação de determinados conhecimentos relacionados com a representação rigorosa em perspectiva linear, como verificámos nas cenas analisadas num dos painéis. No entanto, importa sublinhar que este autor

e a respectiva oficina souberam espelhar esse conhecimento geométrico vindo do exterior, de círculos próximos de Piero della Francesca, como também de outros conhecimentos adquiridos no país de origem, como a perspectiva de Jean Pelérin Viator. Mas também na composição, no tratamento, indumentárias e poses dos figurinos que habitam os seus cenários encontramos outros sinais claros e grandes referências à pintura renascentista italiana, como as poses de perfil de algumas figuras, muito idênticas às figuras de Piero della Francesca, com podemos verificar no confronto com a obra *Flagelação* deste último. À parte destes aspectos, Juan de Borgoña, sobre as arquiteturas ilusórias magistralmente encenadas, também não descurou a cultura do seu novo país, a Espanha, incluindo assim outros signos e outras formas que já faziam parte do imaginário local, como os padrões artesoados de origem e influência mudéjar, quinhentista, que observamos não apenas na azulejaria como também noutros pormenores arquitectónicos de edifícios, também e ainda incluídos em pinturas de autores anteriores ao tempo de Borgoña, como na pintura de Pedro de Berruguete que referimos. Em síntese, Juan de Borgoña representa, como verificámos pelos estudos gráficos e geométricos, o melhor exemplo e testemunho da absorção das regras da *costruzione legittima* e do modelo de Brunelleschi/Alberti na pintura do Renascimento da Península Ibérica, no espelho de Piero, ou próximo.

Referências

- CABEZAS, Lino (2011), "Ornamentation and Structure in the Representation of Renaissance Architecture in Spain", NEXUS NETWORK JOURNAL, Nº13, Vol.2, pp.257-279. ISSN: 1590-5896 (Print) 1522-4600 (Online);
- FRANCESCA, Piero della (1998), *De la perspective en Peinture (De Prospettiva Pingendi)*, do Manuscrito Marmensis de 1576 pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais, explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le Goff, prefácio de Hubert Damisch, posfácio de Danielle Arasse e tradução do latim por Jean Piere Neraudau, Paris, Media Res. ISBN: 2-9511719-0-0;
- GARRIGA I RIERA, Joaquim (2004), "*Diestros en el Contra Açer de la Bista...: La Perspectiva Lineal y los Talleres de Pintores Hispanos en el Siglo XVI*", *El Modelo Italiano en las Artes Plásticas de la Península Ibérica durante El Renacimiento*, Universidade de Valladolid [Simpósio e catál., coord. de Maria José Redondo Cantera], Valladolid, ed. do Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural, pp.131-152. ISBN 84-8448-310-X;
- GOMÉZ-MENOR y FUENTES, José (1968), "Algunos documentos inéditos de Juan de Borgoña y otros artífices toledanos de su tiempo", *Anales Toledanos*, II, pp.163-183;
- TRINDADE, António Oriol (2008), *Um Olhar sobre a Perspectiva Linear em Portugal nas Pinturas de Cavalete, Tectos e Abóbadas*, Tese Doutoral, 2 Vols. Vol.I, FBAUL.
- TRINDADE, António Oriol (2020), "O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura 'Madonna con Bambino e Santi'", *REVISTA GAMA*, Nº 15, Vol.VIII, Lisboa, CIEBA, FBAUL, pp.31-41. ISSN 2182-8539 | e-ISSN 2182-8725;
- VIATOR, Jean Pelerin (1505 e 1509), *De Artificiali Perspectiva*, Toul, Pierre Jacob;



Irijalba, pensador en superficie: Dos proyectos relativos a la cuestión superficial en el arte contemporáneo

Irijalba, thinker on the surface: Two projects related to the superficial question in contemporary art

Blanca Nieves Lourés Miranda ¹

¹ Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Escultura, Grupo PR3CULT. Rúa Maestranza nº 2, 36002 Pontevedra. Galicia, España.

Resumen:

El objetivo para la presente comunicación es el de llevar a cabo una breve investigación en torno a la práctica artística de Carlos Irijalba (Pamplona, 1979). Para ello tomaremos en consideración dos de sus proyectos más recientes: "Exaptación" y "Amphibia". Destacaremos el carácter transdisciplinar de su obra, poniéndola en relación con un concepto interesante en el arte contemporáneo como es la superficie.

Palabras-clave: Superficie, territorio, arte y ciencia, arte y geología

Abstract:

This paper aims to carry out brief research about the artistic practice of the artist Carlos Irijalba (Pamplona, 1979). Consequently, we will heed two of his most recent projects: "Exaptación" and "Amphibia". We will highlight the transdisciplinary nature of his work, putting it concerning an interesting concept in contemporary art such as the surface.

Keywords: Surface, territory, art and science, art and geology

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción: Carlos Irijalba

Carlos Irijalba es un artista navarro nacido en Pamplona en 1979. Es licenciado en la Universidad del País Vasco y la UDK de Berlín desde 2004. Actualmente vive y trabaja entre Nueva York y Ámsterdam, donde ya había residido entre 2013 y 2014, tras ser becado en la Rijksakademie, convirtiéndose en uno de los once españoles que hasta entonces habían pasado por esta residencia, una de las más importantes del panorama internacional. Recibió también otras becas como: Fotografía Guggenheim Bilbao (2004), Artes Plásticas Marcelino Botín (2007-2008), además de becas para estudiar en ISCP de Nueva York y MA Studio de Pekín. Destacamos especialmente esta cuestión puesto que el propio Irijalba afirmó en una entrevista: "Las residencias artísticas me han dado la oportunidad de dar a conocer mi obra a nivel internacional". Y continuó: "Al estar en contacto con artistas de alto nivel, con diferentes formas de pensar, te abre la mente y enriquece tu proyecto". (Irijalba, 2016)

Existen múltiples motivos para seleccionar a este artista para este congreso, pero nos centraremos principalmente en tres. El primero es la amplísima proyección y reconocimiento nacional e internacional que ha conseguido. Ha recibido numerosos premios desde que en 2005 se le concediera el primer premio en el Encuentro de Jóvenes Artistas de Navarra. Recibió el premio Purificación García 2007/2008, Generaciones 2009, Revelación PhotoEspaña en 2011, Sifting Foundation San Francisco en 2015 y Premio Art Situacions en ARCOMadrid 2018. Su obra se encuentra en colecciones nacionales como las del Museo Patio Herreriano, Artium, CA2M, Fundación Marcelino Botín, Fundación Coca-Cola, Obra Social Caja Madrid, IVAM, CAM, Museo de Navarra, entre otros. Y ha expuesto en centros internacionales como el Herzliya Museum Israel o el Yokohama Art Center de Japón, y muchos más.

El segundo motivo es la interesante revisión que hace de procedimientos científicos y tecnológicos para la creación de obras plenas de significación y reflexión, que permiten llegar a otro punto de vista inusual y novedoso incluso en otros campos como la geología, la arqueología, la historia o la sociología.

Finalmente, la importancia del concepto de superficie dentro de su poética de creación. Este término es propio del ámbito artístico pero las circunstancias actuales, propiciadas por la proliferación vertiginosa de imágenes y el avance de las nuevas tecnologías de reproducción y comunicación, hacen que sea interesante reexaminar sus posibilidades como nexo de pensamiento y creación.

2. Aspectos generales

Carlos Irijalba, en el conjunto de su obra, analiza las relaciones del hombre actual y su construcción de la realidad a partir de las nociones del tiempo y el espacio, buscando forzar una experiencia y reflexión en el espectador. Su trabajo se basa en el principio de relevancia, es decir, el carácter necesario o superfluo de un objeto para coexistir en el mundo existente. Parte de la necesidad de ser selectivos y responsables con los objetos que secretamos. Desde esta posición, el trabajo se centra en el potencial del objeto, imagen o instalación para activar los lugares donde viven y reaccionar a un entorno existente utilizando la escala espacio-tiempo humana como medida para comprender el mundo.

En proyectos recientes, como en los que nos vamos a centrar en este artículo, analiza un cambio de perspectiva frente a un territorio concreto. Una fina superficie geológica sirve como una medida de tiempo donde toda intervención de escala humana se desdibuja. Ese tiempo se hace relieve topológico, con lo que pone acotaciones temporales propias de la geología junto a lapsos contemporáneos más próximos a nuestra escala como son los lapsos vitales, estacionales o urbanísticos.

A nivel formal o de uso de los medios a su disposición, es interesante señalar que los inicios de su carrera fueron marcados por la fotografía y el vídeo, mientras que en la actualidad la identidad de los proyectos le ha hecho centrarse más en diversas formas de escultura o trabajo tridimensional.

3. Dos proyectos

3.1 Exaptación

El primer proyecto a examinar será "Exaptación" (2019), un libro de artista en el que el creador parte del concepto de *exaptación* de la paleontóloga sudafricana Elisabeth Vrba para aventurar una especulación sobre los soportes para la circulación, transmisión y almacenamiento del conocimiento que se utilizarán en el futuro. Con este proyecto ganó la VII Edición del Premio Ankaria al Libro de Artista.

Elisabeth Vrba creó ese término para referirse a los rasgos genéticos originales de algunas especies que como consecuencia de la evolución van tomando diferentes funciones. Se trata de un proceso de adaptación y aprovechamiento que interesa al artista por las posibilidades que ofrece al plantearse en relación a los objetos que la humanidad ha generado durante siglos. El libro, el objeto baluarte del conocimiento por excelencia durante aproximadamente quinientos años, empieza a convertirse en un objeto en desuso, considerado un residuo poco después de su producción, dependiente de las tendencias del momento (p.e.: libros de texto), y que ayudan a la consumición de recursos naturales. Por tanto, no es de extrañar que el artista se haya centrado en este peculiar objeto.

Formalmente, el libro se compone por 24 piezas, el mismo número que costillas tiene el ser humano, elaboradas con metal-foam y acompañadas por el texto original de Elisabeth Vrba, con anotaciones del artista, impreso sobre un papel piedra irrompible e impermeable. (Figura 1)



Figura 1: Carlos Irijalba. Imagen del libro "Exaptación" mostrando sus diferentes partes. Fuente: Caniche Editorial. <https://canicheeditorial.com/products/exaptacion>

Las piezas aparentan libros tradicionales, un objeto aparentemente obsoleto pero visto desde nuevas posibilidades de adaptación. "El libro remite en su forma y apariencia al libro tradicional, con lomo, cubiertas y tripa en un juego dialéctico entre la obsolescencia y la *exaptación*", comenta Irijalba. (Agencia EFE, 2020).

A pesar de que el metal-foam es un material artificial, su elección no se limita a su simple apariencia, puesto que la espuma metálica fue utilizada para realizar prótesis humanas durante los años sesenta. El artista emplea este material remarcando el carácter de extensión artificial del cuerpo dotándolo de cualidades geológicas-biológicas, y poniendo en evidencia que las piezas reemplazan o proveen de algo faltante. Por otra parte, el sentido ecologista de toda

su obra puede verse en el uso del papel piedra, que no proviene de los mismos recursos hasta ahora explotados para la creación del objeto libro. (Figura 2)



Figura 2: Carlos Irijalba. Imagen de parte del libro "Exaptación". Fuente: Fundación Ankaria. <https://fundacionankaria.org/proyecto/carlos-irijalba-ganador-de-la-vii-edicion-del-premio-ankaria-al-libro-de-artista/>

3.2 Amphibia

En segundo proyecto es "Amphibia" (2021) expuesto en el Pabellón Español de la 13ª Bienal de Shanghái. Esta bienal tiene como lema "Bodies of Water" (Cuerpos de agua), y presenta un programa en el que se invita a artistas, activistas, científicos, y ciudadanos en general, a sentir, discutir y reconstruir la unión con la humedad y lo acuático. Los artistas, pensadores y curadores participantes desarrollaron su trabajo en estrecha colaboración con la Ciudad de Shanghái.

En este contexto, la obra presentada por Irijalba consiste en dos prospecciones geotécnicas de cien metros de profundidad en sendas localizaciones, una en el centro de Shanghái y la otra en la región de Anhui, sobre el río Yangtsé. Con ellas el artista pretende estudiar la peculiar forma en que se ha formado el terreno sobre el que se asienta la ciudad de Shanghái. El río Yangtzé transporta millones de toneladas de barro al mar, lo que hace que la tierra en la que se levanta Shanghái sea sólida sólo desde el siglo VII u VIII. Además, el río crea una nueva milla de costa cada 70 años. Las piezas de Irijalba muestran la formación del territorio mediante un corte vertical de los estratos de sedimentación. Su intención era proponer una instalación que jugara con el contraste entre la base geológica y la antrópica de la ciudad. (Figura 3)



Figura 3: Fotografía de la instalación del proyecto "Amphibia", de Carlos Irijalba, en la Power Station de Shangai. Fuente: Fundación María Forcada. https://fundacionmariaforcada.com/carlos_irijalba-shanghai/

Los resultados de esta prospección son dos tubos de material geológico que se muestran colocados en el suelo de la Power Station of Art. En este trabajo retoma metodologías y formas que ya había empleado en "Pannotia", proyecto que comenzó en 2015 y continúa realizando. El equipo curatorial de la bienal mostró su interés en el trabajo previo de Irijalba por la forma en que traía a la superficie catas de material cristalizado a lo largo del tiempo. (Figura 4)



Figura 4: Fotografía de la instalación del proyecto "Pannotia," de Carlos Irijalba. Fuente: Carlos Irijalba (web del artista). <https://www.carlosirijalba.com/>

Realizó un trabajo similar para la muestra colectiva "Concrete" que se exhibió por primera vez en 2014 en el Monash University Museum of Art, MUMA (Melbourne, Australia). A través de la obra de dieciséis artistas, se pretendía reflexionar, a partir de los eventos conmemorativos del centenario de la Primera Guerra Mundial, sobre temas como la memoria, la pérdida, la destrucción y el trauma. Carlos Irijalba participó con "High Tides" (Mareas Altas), una reflexión en torno al bombardeo de Guernica en 1937. En la exposición presenta 4 bandejas de madera que recogen muestras extraídas del subsuelo de Guernica y tres grandes fotografías del lugar donde se recogieron. El proyecto fue muy bien recibido por el público australiano y más adelante volverá a formar parte de la exposición en Estambul (Tophane-i Amite Culture and Arts Center, 2016). (Figura 5)



Figura 5. Fotografía de la instalación del proyecto "High Tides," de Carlos Irijalba. Fuente: Carlos Irijalba (web del artista). <https://www.carlosirijalba.com/>

4. Más allá del arte. Relación con la ciencia

El trabajo de Irijalba es un claro ejemplo de cómo el arte y la ciencia son inseparables, ya que muchas de sus obras tienen como elemento central la ciencia, y en especial la geología. La relación del ser humano con su entorno y la construcción de la realidad, el tiempo, la materia, la dimensión, la escala, o la estructura son conceptos clave para Irijalba. Ahonda en la idea de estados relativos de la materia y las dinámicas paralelas entre lo inerte y lo vivo.

4.1 Nuevas tecnologías

Cuando interviene en un taller especializado en réplicas geológicas, u otro que desarrolla tejido de espuma metálica, como hace en "Exaptación", pretende hacer que el trabajo se vuelva consciente de sí mismo. Generando así una destilación del yo desde una dinámica industrial, a veces contra su propósito funcional, para liberarlo y encontrar otras posibles connotaciones. Dentro de este apartado queremos señalar unas piezas destacadas dentro de la trayectoria del artista. Estas piezas consisten en modelos e impresiones 3D de los escaneos que se realizaron en las paredes de la cueva de Altamira, entre otras. Estas réplicas se presentaron en el Museo de Altamira en la exposición temporal "Réplica Aurática" (2021). El artista comenzó su acercamiento a la reproducción del arte rupestre en 2010, cuando visitó la empresa encargada de escanear digitalmente varias cuevas de la cornisa cantábrica entre las que se encontraba Altamira. A su juicio, el escáner 3D utilizado en las cuevas "actúa como un ojo selectivo que leyó el volumen previo a la intervención humana", sin color, sin representación y sin simbolismos mágicos, por ello "Réplica Aurática" es "una réplica transparente". (El Español, 2021)

4.2 Nuevas visiones del objeto de conocimiento

Su reflexión sobre el objeto, el tiempo y la materia le ha llevado a ir más allá de la creación de objetos, empleando procedimientos más curatoriales o incluso arqueológicos para la creación de sus exposiciones, empleando prácticas como el post ready-made, el site-specific, o el context-responsive.

Un interesante ejemplo fue la exposición "Extemporáneo" que tuvo lugar en la capilla del Museo de Navarra. Esta muestra pretendía ahondar en la evolución del transporte y el modo de transitar del ser humano a lo largo de los tiempos. Para lograrlo yuxtapuso obras propias y piezas del museo, de distintas épocas y estilos. "Extemporáneo" es un recorrido por la historia de la humanidad que comienza con unos molares de bisonte del Paleolítico, para continuar con el mapa de Abauntz, de hacia el año 10.000 a.C., que el artista considera como el antecesor más lejano del Google Maps actual. A esta pieza se le suma también un par de espuelas ceremoniales góticas del siglo XIV, procedentes de Andosilla, que representan un paso más de la evolución del ser humano, haciendo uso de la tracción animal y su velocidad, y recordando que "ningún objeto es únicamente funcional o estético". (Navarra.es, 2019).

Las obras propias incluidas apuntan a la automoción y la industria aeroespacial. La fotografía "Switch off all devices II" (Apagar todos los dispositivos), perteneciente a la colección del Museo de Navarra desde 2006, y la escultura "Muscle memory" (Memoria muscular), de 2017, son dos de ellas. La tercera es "Hiato", una instalación artística diseñada ex profeso para esta muestra. Esta nueva creación se basa en perfiles de aluminio, realizados en colaboración con la empresa global Hydro y su planta en Irurtzun (Navarra). Perfiles similares a estos son habituales en la industria automovilística, que los usa precisamente para absorber impactos. Tras ser sometidos a pruebas de estrés, cobran formas onduladas, mostrando las

capacidades relativas de los materiales, y dando sensación de elasticidad y dinamismo. (Figura 6)



Figura 6: Detalle de una de las piezas de "Hiato," de Carlos Irijalba, en contraste con la Capilla del Museo de Navarra. Fuente: Cultura Navarra.es. <https://www.culturana Navarra.es/es/capilla>

Como recoge el texto de explicación de la muestra, las obras expuestas combinan "objetos que no fueron concebidos como arte y acabaron en un museo, junto a otros que han sido pensados como tal, y solo el tiempo designará su curso". (Navarra.es, 2019)

5. El concepto de superficie

Consideramos que este es un concepto de destacable en el ámbito del arte contemporáneo, pues relaciona cuestiones que son de especial interés para artistas, espectadores y pensadores como pueden ser: el territorio y las maneras que tenemos de medirlo y como estas han variado debido a la velocidad de las comunicaciones y transportes; el concepto de límite como hogar del pensamiento e interacción entre seres; la importancia de la apariencia como forma de conocimiento; o la vuelta a la consideración de aspectos táctiles sobre el imperante ocularcentrismo en la cultura occidental, que en las últimas décadas ha crecido exponencialmente debido a la incesante proliferación de imágenes; entre otras cuestiones.

El concepto de superficie es algo que ha sido tratado en diversas piezas y exposiciones en las que el artista ha participado, como ya hemos señalado, pero queremos destacar dos más. "Bajo la superficie" realizada en el centro Condeduque, subtitulada "Miedos y sombras a ras de piel". Esta muestra partía de una propuesta en la que se invitó a diecisiete creadores a vincularse en una experiencia de "redescubrimiento" del Centro Condeduque de Madrid.

La tesis de la exposición es atender a lo oculto, lo invisible, lo inasible e inexplicable, empleando como metáfora el contenedor en el que se despliega, una sala bajo tierra, poco conocida, pero que sustenta todo el edificio. El centro se convierte en una caja de resonancia de sentimientos y emociones que diariamente silenciamos u ocultamos. Pero también nos permite hacer una reflexión sobre qué mundo es el que heredamos y qué sociedad es la que queremos dejar en herencia.

Carlos Irijalba, propone un ejercicio para reflexionar sobre lo que está dentro y lo que queda fuera, lo perfecto y lo imperfecto, lo perecedero y lo imperecedero. En cierto sentido crea una segunda piel, así como otras compañeras de exhibición como son Sara Ramo, Teresa Solar o Patricia Dauder, por nombrar algunas. (Figura 7)



Figura 7: Imagen de la exposición "Bajo la superficie," de Carlos Irijalba, en el Centro Condeduque con la pieza "Skins" (2014) a la derecha. Fuente: Room diseño + arquitectura + creación contemporánea. <https://www.roomdiseno.com/bajo-la-superficie-miedos-y-monstruos-en-el-centro-cultural-condeduque/>

El artista también ha realizado una exposición individual sobre este tema, titulada precisamente "The surface" (La superficie) en la Galería Juan Silió. La muestra se componía de

esculturas y fotografías que presentan un análisis del territorio que habitamos y de los estados de la materia, donde el ser humano es una substancia más. Incluye sondeos geotécnicos, como los vistos en "Amphibia", esculturas de aluminio o asfalto y varias fotografías de diferentes series recientes, cuyo denominador común es la representación de su estado relativo respecto a las condiciones ambientales o geográficas dadas. Con una visión crítica pone en cuestión la dimensión humana, plasmando un juego narrativo de perspectivas aéreas e imágenes del propio organismo.

La práctica de Carlos Irijalba se sitúa en un terreno híbrido capaz de crear un espacio de reflexión tanto para el espectador casual de una exposición, como para un público más especializado dentro del ámbito artístico y humanístico, o incluso para uno científico.

Su estudio constante del binomio tiempo-materia le permite acercarse de un modo crítico, a cualidades presentes en los procesos genéticos (como el concepto de *exaptación*), lingüísticos o sociales. Esto queda muy bien señalado en la reflexión que hace sobre la fluidez como cualidad de la materia, pero también como modo de cambio social:

La fluidez no es una cualidad exclusiva del líquido, y el líquido no solo fluye. La acumulación, la cristalización, la erupción, la amalgama o la sedimentación operan en el mismo sentido. Asistimos, en la actualidad, a la reordenación y creación de nuevas estructuras de poder y dinámicas sociales que pueden ser analizadas a través de estos conceptos. Cambios de presión y modificaciones de estado que quedan registrados –o se manifiestan– como puntos críticos de intensidad. (Sayago, 2014).

Su producción es innovadora y transversal, pero, más importante aún, su trabajo está basado en una ética profesional y personal. Sus decisiones y producciones van más allá de la necesidad del creador de expresarse, o de las tendencias del mercado. Toda su producción depende de una forma de pensar basada en fuertes principios ecologistas y sociales. A nuestro humilde entender eso es lo que las hace verdaderamente bellas.

Agradecimientos

La autora agradece a la Universidad de Vigo su apoyo para esta investigación, así como a la organización del congreso internacional Criadores Sobre otras Obras por posibilitar su participación.

Referencias

- AC/E. (05 de Septiembre de 2015). *Concrete*. Carlos Irijalba. Obtenido de AC/E. Acción Cultural Española: https://www.accioncultural.es/es/concrete_carlos_irijalba
- Agencia EFE. (21 de Octubre de 2020). "La Palabra Pintada", mejor libro de artista de la Fundación Ankaría. Obtenido de Agencia EFE: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/carlos-irijalba-recibe-el-viii-premio-la-palabra-pintada-con-exaptacion/10005-4373543>

alterMAD. (10 de Octubre de 2018). *Visitamos «endotic», de Carlos Irijalba, en la galería Moisés Pérez de Albéniz*. Obtenido de alterMAD: <http://altermad.com/visitamos-endotic-carlos-irijalba-galeria-mpa/>

Artium Museoa. (23 de Junio de 2014). *LOS ARTISTAS CARLOS IRIJALBA Y SANDRA GAMARRA ABREN EL PROGRAMA GREY FLAG DE ARTIUM CON SENDAS PANCARTAS EN LA FACHADA DEL CENTRO-MUSEO*. Obtenido de Artium Museoa: <https://www.artium.eus/en/press-room/item/59734-los-artistas-carlos-irijalba-y-sandra-gamarr-abren-el-programa-grey-flag-de-artium-con-sendas-pancartas-en-la-fachada-del-centro-museo>

Carlos Irijalba. (s.f.). Obtenido de <https://www.carlosirijalba.com/>

Diario de Navarra. (15 de Junio de 2021). Carlos Irijalba, en el pabellón español de la Bienal de Shanghai. *Diario de Navarra*, pág. Online.

Díaz-Guardiola, J. (11 de Enero de 2021). «Bajo la superficie» (*Condeduque*). Obtenido de Siete de Un Golpe: <https://sietedeungolpe.es/tag/carlos-irijalba/>

El Español. (24 de Junio de 2021). *El artista navarro que expone en Altamira cómo se crean las réplicas digitales del arte rupestre*. Obtenido de El Español: <https://navarra.elespanol.com/articulo/sociedad/artista-navarro-que-expone-altamira-como/20210624202652370306.html>

Espejo, B. (16 de Octubre de 2018). *Exótico inframundo*. Obtenido de Babelia. El País: https://elpais.com/cultura/2018/10/16/babelia/1539678403_790231.html

Fundación Ankaria. (2020). *Fundación Ankaria*. Recuperado el 4 de Diciembre de 2021, de <https://fundacionankaria.org/proyecto/carlos-irijalba-ganador-de-la-vii-edicion-del-premio-ankaria-al-libro-de-artista/>

Fundación María Forcada. (4 de Diciembre de 2021). *Fundación María Forcada*. Recuperado el 4 de Diciembre de 2021, de Fundación María Forcada: <https://fundacionmariaforcada.com/video-visita-carlos-irijalba-panorama-20/>

García, O. G. (03 de Septiembre de 2014). *"The surface" de Carlos Irijalba*. Obtenido de PAC. Plataforma de Arte Contemporáneo: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/surface-de-carlos-irijalba/>

Hontoria, J. (2015). Carlos Irijalba. *Artforum*. Obtenido de Artforum: <https://www.artforum.com/print/reviews/201504/carlos-irijalba-50772>

Irijalba, C. (17 de Marzo de 2016). Hablar por hablar. Reflejos. (E. Sánchez, Entrevistador)

Irijalba, C. (4 de Diciembre de 2021). Recuperado el 4 de Diciembre de 2021, de Carlos Irijalba: <https://www.carlosirijalba.com/>

MAKMA. (14 de Agosto de 2014). *Carlos Irijalba y el territorio*. Obtenido de MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea: <https://www.makma.net/carlos-irijalba-y-el-territorio/>

Navarra.es. (09 de Mayo de 2019). *Carlos Irijalba hace un recorrido desde la Prehistoria hasta la actualidad en su nueva exposición en el Museo de*

Navarra. Obtenido de Navarra.es: <https://www.navarra.es/es/noticias/2019/05/09/carlos-irijalba-hace-un-recorrido-desde-la-prehistoria-hasta-la-actualidad-en-su-nueva-exposicion-en-el-museo-de-navarra>

Pérez-Nievas, F. (10 de Febrero de 2021). "Quiero mostrar la fragilidad del ahora respecto a la cueva". *Noticias de Navarra*, pág. Online.

Sayago, C. (12 de julio de 2014). *Diez piezas de Carlos Irijalba sin cortes*. Obtenido de tamtampress.es: <https://tamtampress.es/2014/07/12/diez-piezas-de-carlos-irijalba-sin-cortes/>

Notas biográficas

Blanca Nieves Lourés Miranda es artista visual actualmente realizando su tesis en el Programa de Doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea pola Universidade de Vigo. Inscrita en el grupo de investigación PR3CULT de la Facultade de Belas Artes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5471-3378> Morada: Facultade de Belas Artes, Departamento de Escultura, Rúa de Maestranza nº 2, 36002 Pontevedra. Galicia, España.

Entre o ateliê e o museu: O momento vacilante da arte na fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara

Between the studio and the museum: the vacillating moment of art in Rodrigo Bettencourt da Câmara's photography

Bruna Alves Loboⁱ

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

Resumo:

Trata-se de uma reflexão sobre o espaço temporal de produção artística entre o ateliê e o museu. Para isso, encontramos nas fotografias com longas exposições de Rodrigo Bettencourt da Câmara o momento vacilante revelado, ou seja, quando a arte *principia* em ser aquilo que o artista deseja. Realizamos um breve estudo bibliográfico sobre o ateliê, o espaço expositivo e as fotografias com longas exposições. Depois escolhemos seis imagens de acervo e realizamos entrevista. Por fim, refletimos sobre os contributos em revelar o bastidor da atividade artística num formato que consegue apreender o intervalo oscilante da arte.

Palavras-chave: ateliê, museu, fotografia, Rodrigo Bettencourt da Câmara

Abstract:

This article reflects on the temporal space of artistic production between the studio and the museum. For this, find in the photographs with long exposures by Rodrigo Bettencourt da Câmara the vacillating moment revealed, that is, when art begins to be what the artist wants. This paper carried out a brief bibliographic study about the studio, the exhibition space and the photographs with long exposures. Then chose six images from the collection and conducted an interview. Finally, we reflect on the contributions of revealing the backstage of artistic activity in a format that manages to grasp the oscillating range of art.

Keywords: studio, museum, photograph, Rodrigo Bettencourt da Câmara

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Os limiares e intervalos fazem parte dos espaços antecedentes que semeiam diversas reflexões. Duvidosos, obliterados, inquietos, esperançosos e dolorosos, esses momentos imbuídos de demora acontecem em locais reconhecidos como lugares importantes para a transição (Han, 2016). Propomos que no campo da arte, o lugar de transição possa ser o tradicional ateliê ou museu, onde o artista transforma ideia em obra e obra em matéria de consumo público. Concebemos esses lugares como limiares privados de criação, onde o tempo vacila e a arte acontece. Conjugando com essa ideia, encontramos a captura da duração desse intervalo vacilante da arte, nas imagens de Rodrigo Bettencourt da Câmara quando consegue fotografar a poesia contida no universo particular de *devaneio e persistência* de artistas em trabalho, seja no ateliê, seja no museu. Contorna a ideia da fotografia como prova, ao revelar o vestígio quando expande o momento do surgimento da arte. Confirma-se assim como o género de fotógrafo caracterizado por Soulages (2010:14) aquele que cria “vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista.”

A técnica com longa exposição utilizada nas fotografias de Bettencourt permite o prolongado do objeto-foco. Dessa maneira, cria imagens impregnadas com os rastros do fenómeno da criação artística no tempo que antecede a apresentação ao público da obra. Revela a intimidade artística do ateliê e dos museus, mostrando poeticamente não os esboços do processo de construção do trabalho, mas o momento vacilante da arte, ou seja, quando *principia* em ser aquilo que o artista deseja. Cuidadosamente o equipamento é montado e programado para funcionar com longas exposições. Assim a câmara lentamente captura o espaço e tudo aquilo que está ou passa na frente da objetiva. Nesse espaço o artista surge como um mito, um ser encantado deslocando-se freneticamente ou vagarosamente, muitas vezes arrastando o ambiente com movimentos delicados ou agressivos. Isso favorece a reflexão aqui proposta, pois através desta técnica o momento oscilante da arte é apreendido em sua duração.

Rodrigo, também é pintor e desenhista, mas é na área do Restauro e Conservação onde mais atua. Possui um extenso currículo com formações em Conservação e Restauro e Arte Multimédia. Desde a década de 1990 produz exposições e realiza trabalhos como restaurador e conservador em museus e galerias, como no Museu Coleção Berardo. Ainda administra a *Art Dispersion* (empresa de restauro e produção artística) e mantém ateliê em Lisboa.

Para esse artigo realizamos um breve estudo histórico e conceitual sobre *a noção de ateliê*, a fotografia de longa duração, selecionamos imagens profícuas para a discussão proposta e encontramos-nos com Bettencourt para uma entrevista espontânea com o intuito de incluir nessa reflexão teórica atributos apenas possíveis com a fala do artista.

2. Entre o atelier e o museu

As obras de arte passam por um ciclo. Iniciado na ideia, seguido pelo processo criativo ocorrido no ateliê, depois as obras são deslocadas para um museu ou galeria e são vendidas para uma coleção ou podem retornar ao ateliê para serem incorporadas em novos enquadramentos (Polidoro, 2020). Nesse circuito, o artista é colocado como um produtor de um objeto artístico e seu local de trabalho tradicional é o ateliê (Azevedo, 2014). Esse lugar está geralmente envolto numa sacralidade onde poucos são permitidos entrar. Pois é lá, onde todos os segredos de produção da obra podem ser revelados, *no ateliê o artista está nu*. Essa visão romantizada mantém-se, até porque há artistas que contribuem para isso, ao serem bastante criteriosos sobre a entrada em seus ateliês. Em visita à José Almada Negreiros em Portugal, Almeida (2019, 167) emociona-se com a permissão de sua entrada ao ateliê de Negreiros, pois foi avisada de que não estava aberto ao público, para preservar a intimidade do artista. “Por já ter sido informada de que o seu atelier não é público e como preserva a intimidade, ter permissão para entrar nesse lugar *sagrado*, devo confessar, foi para mim comovente.”

Para muitos criadores a importância do atelier, subjaz a galeria ou o museu, contudo todos estão interligados. A existência do ateliê provoca a existência da galeria e assim sucessivamente. “Qualquer questionamento do sistema da arte passará, pois, inevitavelmente, por um questionamento do ateliê enquanto lugar único onde o trabalho se faz, assim como do museu enquanto lugar único onde o trabalho se vê” (Buren, 1979:48). Desse modo, se pensarmos no contexto temporal o ateliê integra a duração da produção, do prequestionamento, da espera e por fim, do esvaziamento da obra, por outro lado, o museu está no momento da apreensão da obra pelo público, ou seja, do questionamento.

O ambiente inicial da obra é o ateliê ou *estação de triagem*, onde é filtrada, manipulada e experimentada pelas mãos maternas do artista. É na duração da produção que a arte está em sua realidade original, mas também está isolada do mundo real. Quando passa para os comissários de exposições e *marchands* a obra vai perdendo o seu aroma original e adquirindo outros (Han, 2016). Portanto, esse movimento inevitável, pois a obra foi concebida para ser vendida, quando chega numa coleção particular ou num museu, poder encontrar diversas situações, uma neutralidade, um lugar determinado ou ainda, compor uma parede arrebatada com outras. Em todas essas disposições, a obra aconchegar-se-á até tornar-se parte do espaço que transcende o tempo, sobretudo no museu (Buren, 1979).

No século XX o conceito de ateliê como lugar essencial para a produção passou por transformações, quando artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) incentivaram outras maneiras de pensar o espaço da criação com a *Caixa Verde* ou *Caixa Valise* (Silva, 2011). Nessa perspectiva, nos anos 60 e 70 o grupo internacional *Fluxus* promoveram uma conceção ampliada da arte multidisciplinar, com *happenings*, instalações e filmes (Facco, 2017).

Esses movimentos mais críticos implicaram na colocação da experiência no meio da arte. O artista passou a ser visto como um formador de experiências e o público cocriador da obra artística. Nesse sentido destacam-se John Cage (1912-1992), Allan Kaprow (1927-2006) e Joseph Beuys (1921-1986). Esses artistas interdisciplinares e experimentais contribuíram para a compreensão do ateliê para além de desvelar os processos e conceções do artista, mas como um

local para troca de vivências (Silva, 2011). Com isso, a sacralidade limitada do impenetrável ateliê foi destruída, formatando-o como um lugar para experimentações e encontro. Pedro Cabrita Reis chama-o de *laboratório mental* e favorece essas novas conceções sobre o ateliê, não como um lugar apenas para trabalhar, mas também para sociabilidades, onde recebe amigos para conversar ou jantar (Almeida, 2020).

3. A fotografia com longa exposição

Abordaremos a técnica da longa exposição para além do instantâneo com sua realidade documentada numa construção recortada, mas interessa o registo fotográfico como um delinear vivo, que estende os modos de aplicar a fotografia e desafia os horizontes contidos nos manuais do equipamento.

Essa maneira de fotografar compõem imagens imprevisíveis. O papel do fotógrafo é inicial, visto que irá estabelecer a partida de uma construção imagética indominada. A câmara é colocada numa superfície fixa, depois o fotógrafo dita o tempo que o assunto será captado, por isso chamamos fotos com longas exposições, pois o tempo que o obturador ficará aberto é alongado. Assim, durante o tempo determinado pelo fotógrafo, tudo aquilo que acontece em frente da lente será capturado na película ou no sensor digital.

O objeto-foco nas fotos *prolongadas* esfumam seus contornos físicos. O movimento espontâneo do objeto solapa a representação, favorecendo a montagem com novos elementos visuais que perturbam o observador empenhado em encontrar familiaridades com a obra. Uma referência nessa técnica fotográfica é Michael Wesely conhecido pelas fotos com anos de abertura como a edificação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), entre outros. Contudo a fotografia mais longa é de Regina Valkenborg que com uma camera artesanal pinhole (opera sem lentes, apenas pela passagem da luz por um orifício, que fixa a imagem num material sensível à luz) obteve uma foto com uma exposição de oito anos de 2012 à 2020. Esquecida por Valkenborg, esta câmara capturou o ciclo solar durante os anos, com milhares de linhas curvas do sol ao nascer e se pôr (Naudé & Dreyer, 2017).

Existe uma relação direta com a velocidade dos objetos e a câmara programada para a longa exposição. Pois quanto mais veloz o objeto-foco, menos visível e quanto mais lento, mais vestígios teremos do assunto fotografado. No caso de Rodrigo o dispositivo está sempre estático, o que se move são os artistas e seus equipamentos para criação.

4. O momento vacilante da arte na fotografia de Rodrigo Bettencourt da Câmara

Foi aluno de pintura na AR.CO e de desenho na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Possui bacharelado pela Escola Superior de Conservação e Restauro e Arte Multimédia / Instalação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde também realizou uma pós-graduação na especialidade de Fotografia. Em Florença especializou-se em Restauro de Pintura em Tela, Madeira e Parede pela *Università Internazionale dell'Arte* (UIA). Atualmente é responsável pelo Restauro da Coleção do Museu Berardo. Também trabalha com inúmeras

instituições nacionais e internacionais. Possui artigos científicos publicados e participou de congressos. Desde 2001 realizou 14 exposições individuais e 31 exposições coletivas.

Trazemos para esse artigo seis imagens que consideramos serem exemplares do avesso do olhar demorado de Câmara. Desde o ambiente expositivo do museu, onde as obras confundem-se com os equipamentos necessários para a montagem, até o ateliê com o artista em produção. Utilizou câmaras panorâmicas analógicas 6x17 e com médio formato em 6x9. Preparou o equipamento no ambiente num ângulo de sua preferência e deixou a *câmara trabalhar* por até 30 minutos. Entre o ateliê e o museu, no primeiro a presença do equipamento é visível, já no museu o autor da exposição ou a equipa de montagem não questionavam a presença da máquina fotográfica sozinha num tripé, pois confundia-se como mais um equipamento, dentre muitos no cenário de preparação.

Iniciamos a busca pelo momento vacilante no espaço museológico. A Figura 01 foi realizada durante a montagem de "Fragmentos. Arte Contemporânea na Coleção Berardo" que aconteceu em 2010 no Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE).



Figura 1. Rodrigo Bettencourt da Câmara. Projeto Museu em Montagem, 2010. Fonte: Acervo do Artista.

No centro da Figura 1 identificamos o formato do tronco humano em perfil com o braço. Em vórtice os quadros nas paredes, a iluminação e as escadas preenchem a foto a partir do centro até parar no piso liso em madeira e as paredes brancas que fecham lateralmente o recinto. Nessa observação, as escadas parecem querer jogar com o do foco do nosso olhar, entre direita e esquerda. Esses movimentos refletem o labor empenhado para a exposição. Isso suscita-nos as falas de Bettencourt ao referir-se o quanto está habituado com o trabalho nos museus, ao repetir seguidamente "montagem e desmontagem, montagem e desmontagem, montagem e desmontagem" e foi por causa dessa repetição que o levou a desenvolver essas fotografias. Todo o processo de montagem e desmontagem enxerga como um teatro que "Curiosamente, quando está montado, está feito, acaba o meu trabalho e começa a exposição para os visitantes, mas para mim acaba a parte interessante, a parte em que as coisas andam de um lado para o outro, em que tens aquela decisão sobre as obras, mais abaixo, mais acima... Toda essa coisa é como se fosse um teatro para mim."

Um teatro que quando acaba a montagem, resta o espaço branco com as paredes vazias do museu, como está na Figura 2.



Figura 2. Rodrigo Bettencourt da Câmara. Museum Insights, 2012. Fonte: Acervo do Artista.

Nessa obra destaca o retorno das paredes brancas. Antes ou depois de uma ocupação é isso que sempre encontra: o ambiente neutro iluminado pela exposição que já se foi. Apesar da longa exposição a Figura 2 não possui movimento, mas possui uma profundidade de campo sobre o momento anterior ou posterior à montagem, com o vazio nostálgico que causa melancolia. A Figura 3 faz parte do projeto "Museu em Montagem" com ambientes expositivos no interior do Museu Coleção Berardo.



Figura 3. Rodrigo Bettencourt da Câmara. Projeto Museu em Montagem, 2012. Fonte: <https://dooutroladooutdoor.wixsite.com/2021/rodrigo-bettencourt-da-câmara>

A Figura 3 é a antítese da Figura 2. Preenchida com elementos, formas e equipamentos como régua e berbequim confundem-se com as obras de Peter Kogler, como podemos identificar as formigas e o formigueiro de Kogler na imagem produzida na sala do Museu Berardo em 2009. Na realidade são duas fotografias sobrepostas na mesma película, isso é para Câmara como "um jogo matemático...eu tenho o tempo da exposição e poso fazer várias coisas com esse tempo." Uma maneira de fotografar que a película funde num *frame* vários momentos.

Passamos para o ambiente do ateliê na Figura 4. As duas fotos sobrepostas, contêm no centro o perfil de uma pessoa que observa algo segurando com as mãos. O ambiente carregado por teares e linhas instigam o olhar numa *sensação de susceção temporal* (Han, 2016).



Figura 4. Rodrigo Bettencourt da Câmara. *Making Meaning*. Fonte: Acervo do Artista.

Ainda na Figura 4 a artista Perrine Lacroix está em reflexão sobre a construção de seu trabalho durante uma residência artística no Alentejo em Portugal. Essa foto compõe o projeto *Making Meaning*, assim como o título, refere ao momento de introspeção da artista que transforma aquele espaço em ateliê, como já foi dito, pois, a arte é produzida onde o artista está.



Figura 5. Rodrigo Bettencourt da Câmara. *Orlando Franco no seu atelier*. 2014. Fonte: Acervo do Artista.

Encontramos o local de trabalho tradicional o ateliê de artista na Figura 5 e Figura 6. O primeiro, na Figura 5 fotografada em médio formato, o ângulo do dispositivo capturou um espaço amplo e vazio. No centro está Orlando Franco em quatro poses, ora agachado, ora de pé. Assim podemos acompanhar numa única imagem o empenho do artista que parece pregar com um martelo um suporte retangular pelos vértices na parede. Quando conversamos com Rodrigo sobre isso, esclareceu o segredo da foto: "Esse é o Orlando, isso são quatro poses na mesma fotografia a preto e branco." Depois esclarece ao apontar na foto: "(...) portanto é 1, 2, 3 e 4. Esta fotografia está um bocadinho menos rápida e essas outras diferentes (...) o tempo dessas fotos não é igual."



Figura 6. Rodrigo Bettencourt da Câmara. *Spaces*, 2014. Fonte: Site do artista <http://rodrigobettencourtdacamara.com>

Em *Spaces* de 2014, o ateliê está colmatado com obras em processo ou prontas para serem deslocadas, obras armazenadas em sistemas próprios, uma estante cobre parte do fundo da imagem. À direita logo após uma peça esverdeada redonda há uma entrada ou saída. Mais uma vez é um ateliê com um pé direito alto e uma iluminação industrial. No centro da figura acima, enevoadado por uma explosão de cor alaranjada, Rodrigo Oliveira surge como um "feiticeiro" (Facco, 2017, 216) num efeito de deslocamento que o transfigura em bicéfalo. Esse efeito de explosão laranja é resultado de um pano que o artista Rodrigo Oliveira sacudiu para o alto próximo da luz do ateliê, no momento em que a máquina fotográfica lentamente produzia a fotografia.

Entre a Figura 5 e a Figura 6, encontramos dois modelos: um ateliê vazio e um cheio. Durante a entrevista Bettencourt reflete sobre os ateliês como lugares em constante mudança: "Tem sempre a dinâmica da mudança. É um lugar sempre de inquietação e de transformação." Interessa-se por essa dinâmica e consegue explorá-la através da película fotográfica munida com a "energia do trabalho, a energia da transformação." Ao fim de nossa conversa, retoma o viés do teatro assinalando que é o momento do ensaio e não o da apresentação, que atrai o seu olhar.

5. Os contributos da fotografia de Rodrigo para a discussão sobre a criação artística

O olhar do artista visual e sua verve criativa não descansam. A criação artística acontece onde o artista está. Isso fica patente não apenas na Figura 3 quando Rodrigo flagra uma artista em plena ebulição mental, num espaço que naquele momento era um ateliê, mas também em sua maneira própria de criar. Pois o *insight* para conceber esse seu olhar avesso, deu-se quando apoiava ou liderava as equipas de montagem de exposições do Museu Berardo. Aquele ambiente neutro, vazio e silencioso que em poucos minutos estava repleto de pessoas, ferramentas, materiais de manutenção, obras de arte e artistas despertaram para sua criação particular. Para além de favorecer uma reflexão sobre o momento limiar da arte, também contribui para a ampliação do conceito de lugar de criação, visto que uma parte relevante de sua criação ocorre distante do seu ateliê.

Ao desviar a câmara do *palco* para os *bastidores* instiga refletir sobre a produção artística e o trabalho do artista. Contudo esse tema já foi cultivado por outros artistas portugueses como José Malhoa (1855-1933) com *O atelier do artista* (1893-1894) e mais recentemente, o fotógrafo Manuel Falcão realizou o registo fotográfico de Dalila Almeida aos ateliês de catorze artistas portugueses (Almeida, 2020). Diferente dessas linguagens e maneiras, pintura e foto, Rodrigo ao domar o tempo da exposição fotográfica, consegue selar aquilo que escapa no processo artístico, domando em filme o aroma do tempo (Han, 2016).

O espaço vazio num ateliê como vimos na Figura 5 manifesta o momento quando o artista se dedica ao intervalo criativo. As obras já foram entregues e deixaram o ateliê vazio. Isso corrobora com a ideia da necessidade do ócio no ateliê, "o ócio, também é essencial para o desenvolvimento da conduta criadora." (Facco, 2017:216). Essas fotos salvam esses momentos e outros, basta deixar o olhar vaguear nos cheios e vazios das imagens, para descobrir um encadeamento concentrado de sentido em lugares de produção artística.

Conclusão

Entre o ateliê e o museu encontramos um espaço limiar, onde vacilar é permitido e necessário. Rodrigo reconstrói a aura do processo da criação, ao mostrar uma riqueza imagética do momento de transição da arte em espaços íntimos. A extensão temporal aplicada no desenvolvimento das fotografias permite revelar, não a privacidade do artista ou do museu, mas

uma presença velada. Confirmando assim a noção da fotografia como uma arte do tempo. Mostra os artistas, os ateliês e espaço expositivo como fantasmagóricos, pois deambulam ou habitam o tempo vertiginoso da criação.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes o apoio para este trabalho de investigação, como também Rodrigo Bettencourt da Câmara ao fornecer as imagens e conceder uma entrevista espontânea para o desenvolvimento desse artigo.

Referências

- Almeida, Dalila Pinto de (2019). *Visita privada: Ateliê e Artistas*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Azevedo, Teresa (2014). "Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista: Breve introdução ao tema." *Midas*, 3. P. URL: <https://journals.openedition.org/midas/589>
- Buren, Daniel (1979). "A função do ateliê." In: LOOCK, Ulrich, Ed.(2005). *Anarquitectura de Andrea Zittel*, Porto, Público/Fundação de Serralves. URL: https://lemondecommeuntableau.files.wordpress.com/2012/11/buren_a_funcao_do_atelier-1.pdf
- Facco, Marta Lucia Cargnin (2017). "Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais." *Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais LAV – Santa Maria – vol. 10, n. 2, p. 213 – 227 – mai./ago.* Universidade Federal de Santa Maria, Brasil. <https://www.redalyc.org/pdf/3370/337052479014.pdf>
- Han, Byung-Chul (2016). *O aroma do tempo: Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Naudé, Irene & Dreyer, Elfriede (2017). "Liminality in the transformation of light during the process of photography." *De arte*. 50. 76-88. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043389.2015.11877215>
- Polidoro, Marina (2020). "Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan." *Revista Cromo*, v.8,n.15,jan-jun. p. 125-131.
- Silva, Fernanda Pequeno da (2011). "Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações." *Anais do 56º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, pp. 59-73. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2017.
- Soulages, François (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac.

Notas biográficas

Bruna Alves Lobo é curadora e doutoranda em Ciências da Arte e do Património na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde faz parte do grupo de Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Interessa-se pelos campos da arte e mobilidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2324-4879> Email: brunalobo@campus.ul.pt 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.



Bruno Amarante: paisagem em ruína

Bruno Amarante: landscape with ruins

Bruna Penna Mibielliⁱ

ⁱ Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Departamento de Comunicação e Artes, Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico, CEP 30535, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Resumo:

Este artigo apresenta a obra do artista brasileiro contemporâneo Bruno Amarante, que dialoga com a paisagem minerária das Minas Gerais em um pensamento político e artístico de transposição do desenho hostil das cavas das mineradoras para uma expressão escultórica cerâmica. É apresentado um contexto filosófico da relação do corpo em contexto têmico-espacial e também um histórico político, social e cultural. Aponta-se ainda a escola de pensamento de artistas da mesma região que pretendem uma arte fora dos padrões de consumo e que observam os mitos de origem da sua comunidade por meio dos resíduos e das ruínas.

Palavras-chave: paisagem, mineração, ruína

Abstract:

This article presents the work of the contemporary Brazilian artist Bruno Amarante, who dialogues with the mining landscape of Minas Gerais in a political and artistic thought of transposition of the hostile design of mining pits to a ceramic sculptural expression. A philosophical context of the relationship of the body in a temporal-spatial context is presented, as well as a political, social and cultural history. It is also pointed out the school of thought of artists from the same region who want an art outside the standards of consumption and who observe the myths of origin of their community through residues and ruins.

Keywords: landscape, mining, ruin

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

O trabalho plástico do artista Bruno Amarante permeia a realidade do que acontece atualmente na região das Minas Gerais acerca da extração do minério de ferro. Ele apresenta-nos, na sua extensa obra de esculturas da última década, o cenário aterrador que se instaura a passos largos desde o início deste tipo de prática extrativista no século XVIII chamada de Ciclo da Mineração e Corrida do Ouro, do Brasil colônia, apresentado na figura 1, imagem que ilustra a busca do ouro de aluvião, muito comum em Minas Gerais na época. Esta atividade mercantil e exploratória se estende aos dias atuais com o minério de ferro e outras riquezas, impactando drasticamente nas comunidades e cultura local. É urgente refrear o extrativismo no Brasil e para além disso, faz-se necessário recriar os mitos de origens do povo mineiro, que já não pode suportar o peso desta férrea verdade de ter seu território revirado, sua natureza devastada em benefício de poucos que enriquecem da atividade.



Figura 1. Extração de minerais preciosos com mão de obra escrava. Fonte: Publicação 500 anos de mineração no Brasil, Brasil Mineral, nº 186, 2000.

1.1 Breve contexto

A população local do quadrilátero ferrífero constata hoje, mais do que nunca, uma série avassaladora de crimes por parte das mineradoras, desastres ambientais de impacto assombroso, abandono social e cultural das populações envolvidas, um anunciado futuro de esgotamento dos recursos e a destruição completa e irreversível da natureza. O cenário natural montanhoso, que é mito originário do povo que aqui vive, deu lugar a crateras a céu aberto, de solo férreo escavado, barragens de rejeito na iminência de romperem, pilhas de estéreis, diques e complexos minerários em inúmeras localidades de seu território.

A mineração é absurdamente rentável para os dirigentes das mineradoras quanto para os cofres particulares daqueles que se envolvem nessa atividade. Para frisar a urgência do tratamento deste tema por variadas frentes de resistência e por meio da arte, há um amplo histórico de crimes, dentre os maiores e mais recentes: em 2001 o rompimento da barragem da mineradora Rio Verde, em Macacos, distrito de Nova Lima; em Março de 2007 rompeu em Rio Pomba Cataguases uma barragem com rejeito extremamente tóxico; em 2014, foi a vez da barragem da companhia Herculano em Itabirito. Os dois eventos mais amplamente noticiados foram o rompimento da barragem de rejeitos Fundão de responsabilidade da empresa Samarco em Mariana em 2015 e o igualmente catastrófico crime do rompimento da barragem em Brumadinho em 2019 de responsabilidade da Vale, ambos com perdas humanas, materiais e de impacto ambiental irreparáveis. Virou algo do cotidiano em Minas, as notícias sobre as barragens que se rompem, que estão em processo de rompimento e todos os danos irreversíveis causados pela mineração.

Este é o contexto que frisa-se, não é somente um contexto político, que altera e permeia a vida do artista Bruno Amarante e de contemporâneos a ele. É impactante ver o lugar que você reconhece como casa, a paisagem que você visita diariamente, virar literalmente lama.

2. A transfiguração da paisagem

De uma prática corriqueira na vida do ceramista Amarante, a de coletar barro para o trabalho em atelier, nasceu uma investigação por meio da descoberta da matéria prima, neste caso, a lama, dos diques de rejeito das mineradoras. Ele utiliza este material argiloso em suas peças, bem como os pigmentos férreos que encontra juntos às cavas das minas para tingir suas cerâmicas.

Foi assim que a paisagem, amplamente modificada pelo extrativismo, permeou o trabalho do artista, que passou a reproduzir as topografias da mineração em suas peças. Bruno foi impactado por imagens que capturou (Figura 2 e Figura 3) com sua câmera, *drone* e outras ferramentas de visão aérea, que atestaram a destruição de um desenho natural da paisagem montanhosa da região na qual vive, que está sendo transplantada por outro desenho: artificial, geométrico e hostil das minas a céu aberto. É um relevo brutalmente modificado no qual cadeias de montanhas viram vales assombrados de terra vermelha.



Figura 2. Bruno Amarante, Fotografias de pesquisa. Imagens de cavas das minas de minério de ferro em Minas Gerais. Fonte: AMARANTE, 2019, p.: 133 e 92. Imagens cedidas pelo artista.



Figuras 3. Bruno Amarante, Fotografias de pesquisa. Imagens de cavas das minas de minério de ferro em Minas Gerais. Fonte: AMARANTE, 2019, p.: 133 e 92. Imagens cedidas pelo artista.

Amarante apresenta-nos, na exposição intitulada *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro* realizada no Campus Cultural UFMG Tiradentes / Museu Casa Padre Toledo, na cidade de Tiradentes em dezembro de 2019, uma verdadeira amálgama de elementos: da paisagem das minas, das preocupações de fundo social, cultural e históricas e de questões conceituais da arte contemporânea.

A amálgama é o substantivo aplicado àquilo que se misturou, fusionou no vislumbre de uma metamorfose. O trabalho de Bruno Amarante é resultado dessa experimentação alquímica do artista de transformar o barro férreo em peças cerâmicas, agregando, no molde, a geografia da sua origem e renegando o ferro em si como matéria prima. Nas peças apresentadas nas figuras 4 e 5 ele transpõe, portanto, linhas, formas e padrões, inicialmente identificáveis na paisagem para as formas cerâmicas, ora remetendo à lama em si, ora à própria cava.



Figuras 4. Bruno Amarante, *Projeções*, 2019. Cerâmica, 1260°, 11x90x76cm / Bruno Amarante, *Monumento ao Pico do Itabirito*, 2018. Cerâmica, 1260°, 37x40x42cm. Peças apresentadas na exposição *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*. Fonte: AMARANTE, 2019: 204 e 210. Imagens cedidas pelo artista.



Figuras 5. Bruno Amarante, *Projeções*, 2019. Cerâmica, 1260°, 11x90x76cm / Bruno Amarante, *Monumento ao Pico do Itabirito*, 2018. Cerâmica, 1260°, 37x40x42cm. Peças apresentadas na exposição *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*. Fonte: AMARANTE, 2019: 204 e 210. Imagens cedidas pelo artista.

O que reside em potência em cada uma das peças desta exposição é a resistência indispensável para sobreviver no Brasil atual, um país colapsado, violento e que sucumbe em meio as suas próprias mazelas. Bruno atesta a ruína anunciada do modelo extrativista, o despedaçar de uma sociedade.

Evoco Dante Alighieri para pensarmos na transfiguração da paisagem natural, das montanhas que se esvaem, no silêncio de um crime autorizado, revisitando lugares tenebrosos dos profundos círculos do inferno.

O lugar que no inferno se nomeia
Malebolge é de pedra e de ferrenha
cor, como a encosta que todo o rodeia.

E, bem no meio da maligna penha,
Abre-se cava muito larga e funda
De que em próprio local farei resenha.
(ALIGHIERI, Canto XVIII, Linhas 1 a 6.)

Entre a obra literária de Dante e a paisagem minerária na obra de Amarante encontramos elementos unívocos. Como na peça a seguir (Figura 6) vemos os círculos concêntricos, desenho este comumente associado à vala infernal.



Figura 6. Bruno Amarante, *Exaustão*, 2019. Cerâmica, 1260°, 25x96x96cm. Peça apresentada na exposição *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*. Fonte: AMARANTE, 2019: 199. Imagem cedida pelo artista.

O artista se coloca, portanto, frente a questões da experiência humana do espaço, da percepção do mundo e das imagens que o rodeiam. É na relação do corpo com o meio em uma dada temporalidade que nascem as percepções de Amarante e atestamos em seu trabalho plástico uma densa conexão do ser no tempo e espaço, como uma maneira de se envolver e cuidar do mundo imediato no qual vive, mantendo-se consciente do elemento contingente desse envolvimento do ser com o mundo, da grandeza avassaladora deste mundo e da limitação do próprio ser.

Há uma realidade ou dimensão dos espaços que habitamos, que apenas aparece e, portanto, é real ao caminhante, ou seja, que apenas aparece a 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 do perceber filósofico, não por uma opção de sobrevoo, mas por um gesto de pertença. (UMBELINO, 2015).

Na exposição *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*, apresentada na figura 7, notamos os gestos de pertença do artista e o intuito recriador de sua realidade. Fica clara como é possível a transformação por meio da arte, os respiros possíveis indicados pelo artista a uma realidade tóxica. A arte se prova aqui enquanto ponto de força, de monumentos autônomos no discurso, de diálogos com a essência de cada ser, lugar de fuga e de resistência.



Figura 7. Fotografia da exposição: *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*. Fonte: Arquivo pessoal do artista. Imagem cedida pelo artista.

3. A ruína como poética

Bruno Amarante faz parte de um movimento artístico mineiro que tem atuação no contexto moderno e contemporâneo da arte. Artistas que assumiram uma responsabilidade de não compactuar com o consumo na arte. Amarante afirma, por meio de suas práticas, uma

vertente criativa que considera o potencial dos resíduos e rejeitos e ressignifica aquilo que foi esquecido e descartado. Coleta o pó da terra remexida, modela o barro tóxico.

Outros artistas mineiros fizeram este percurso da criação, tendo por material o mais simplório, ou aquilo que resta. Assim, elaboraram seus discursos de expressão na arte por meio do conceito de ruína. Atentaram-se para as conexões entre o próprio corpo e o entorno, entre os rejeitos utilizados e a própria memória, entre tempo vivido e o espaço.

Como nas obras de Celso Renato (1919 - 1992) feita sobre tapumes de madeira – restos de construção civil que ele aproveitava gentilmente para a sua intervenção em pintura. Farnese de Andrade (1926 - 1996) escultor que trabalhava com materiais descartados em aterros: armários velhos, oratórios, objetos antigos, ex-votos e fotografias. Claudia Renault (1952), catadora de lascas de madeira, portas e janelas velhas, cacos de vidro, raízes, de restos do mundo que dão corpo matérico à sua obra. Importante ainda para o artista e curador Tales Sabará (1986), em seus gabinetes de relíquias e coleções de objetos que recontam casos e histórias da cultura oral mineira.

Todos são artistas catadores, que criam, por meio do seu trabalho, uma escola do pensamento da arte em Minas Gerais, avesso aos moldes contemporâneos do consumo de matéria prima que por vezes é fomentado por bienais, museus e instituições que, agenciando grandes instalações, apenas comprovam os padrões de consumo medíocres e capitalistas que adotamos em nossa sociedade.

Escreve, em seu diário online, o poeta e ensaísta Luís Quintais em artigo sobre a obra de Claudia Renault:

A artista como a máquina que respiga, que não pode fazer outra coisa que não seja reutilizar, recontextualizar, ressemantizar o que perdeu função e uso, o que é escombro e apodrece algures numa periferia do pensar e do sentir. (QUINTAIS, 2014)

É de suma importância pensarmos, portanto, nos caminhos da arte contemporânea mineira tendo o enfoque no respigar. Algo que em contexto europeu nasce por exemplo no pós-guerra para as populações que passavam fome e coletavam o resto de alimento após a colheita no campo para se alimentarem. Já em Minas Gerais o contexto é outro, a memória deste gesto cultural de catar “preciosidades” ao chão nasce nos movimentos dos mineiros, trabalhadores das minas, em busca do ouro de aluvião, no corpo agachado que peneira a terra na bateia. Como um certo vício de movimentos corporal e mental que, para esta população, permeou também a atividade artística à procura de minúcias ao chão.

4. Linhas e entrelinhas da mineração

Uma paisagem como esta, que modifica a trajetória dos seres ali viventes, não podia deixar de ser notada pelos artistas locais, que se debruçam a acompanhar o desenho do mundo. Bruno Amarante não teve outra escolha, ele foi avassalado pelo contexto em que vive. “Podemos pensar então em um local residual, uma paisagem residual que contempla em sua imagem todos os significados da questão entrópica da economia inserida num contexto histórico global.” (AMARANTE, 2019:170)

Bem como ele, também o poeta Carlos Drummond de Andrade, nascido em Itabira, cidade altamente impactada pela atividade, tratou da mineração em inúmeros de seus escritos e já anunciava o que vivemos hoje, há décadas.

Confidência do Itabirano

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.
(...) (ANDRADE, 1978:36)

E ainda no poema “Lira Itabirana” da figura a seguir (Figura 8), extraída do Jornal O Cometa Itabirano, nº 58, de dezembro de 1983.

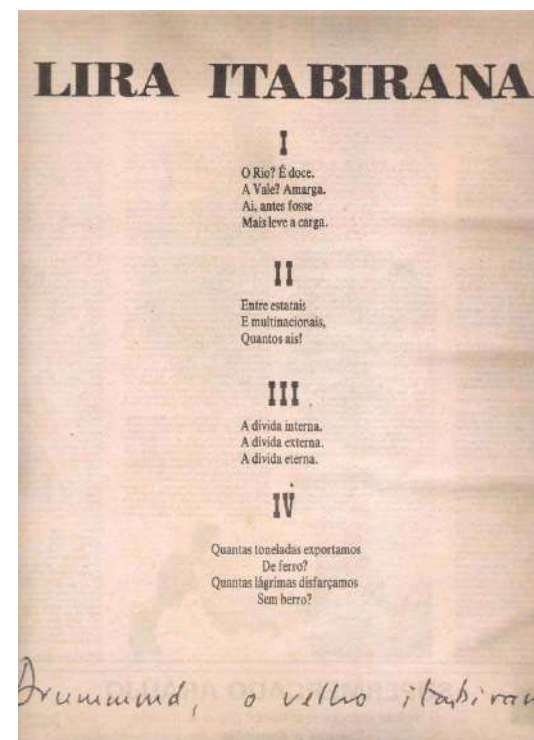


Figura 8. Carlos Drummond de Andrade, Lira Itabirana. Fonte: Jornal O Cometa Itabirano, nº 58, dezembro de 1983.

O poeta enumera suas preocupações. Ele expõe a relação abusiva extrativista. Vivemos um ciclo insustentável no qual a população local é quem paga os altos preços. São inúmeras perdas, muitas lágrimas, de fato. A paisagem residual que Amarante apresenta em seus escritos é composta de restos, vísceras do mundo. Restos da paisagem, restos de rios, de árvores, de animais, de casas, cidades inteiras e famílias que morrem nos deslizamentos. Devemos lembrar ainda que é uma ferida aberta há muitos anos, analisando historicamente, por tantos negros escravizados que aqui trabalharam exaustivamente para retirar todo o ouro. Bruno Amarante nos mostra nas peças das figuras a seguir, os restos que permeiam sua obra, o residual matérico. Vemos rostos negros que saltam do barro (Figura 9) e pedaços angelicais e decorativos que remontam uma memória barroca (Figura 10), aqui, já sob efeito *Kenosis* de Harold Bloom em *A angústia da influência*, o artista quebra com a tradição precursora, por exaustão e por esgotamento, Bruno apresenta fragmentos da cultura, que mostram uma fadiga contemporânea de um Brasil despedaçado e ruinoso.



Figura 9. Bruno Amarante, *Lupas Memoriae*, 2016. Cerâmica, 1260°, 28x34x30cm. Peça apresentada na exposição *Monumentos Entrópicos e a Paisagem Minerária do Ferro*. Fonte: AMARANTE, 2019:204. Imagem cedida pelo artista.



Figura 10. Bruno Amarante, *Lupas Memoriae*, 2016. Cerâmica, 1260°, 28x28x27cm. Fonte: AMARANTE, 2019:203. Imagem cedida pelo artista.

O resíduo será um ponto unânime nas práticas de Drummond e Amarante. Ambos perceberam que memória e esquecimento andam juntos e que aprendemos uma vasta história aos vermos os rastros feitos pela passagem do ser humano no mundo.

Resíduo

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
Ficou um pouco.
(...)
Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco. (...) (ANDRADE, 2000.)

Conclusão ou carta ao artista

Caro Bruno Amarante, acredito que estamos olhando em direção ao chão na busca por respostas, que tentamos por vezes desenterrar algo que seria a solução. Eu espero que sejamos vitoriosos em âmbito político e artístico e que possamos ser capazes de promover ações concretas. A arte sempre será um caminho de colocar as questões na mesa, de passar um rastelo bem a fundo na história, de buscar as memórias, culturas e mitos de origem da nossa comunidade e da nossa paisagem.

Eu acredito que a paisagem tem uma vocação a algo muito maior do que a mera observação. Ela estabelece elos primordiais com o conceito de lugar, que remonta da antiguidade e da arte da memória (*loci*). Porque a paisagem, antes de ser paisagem, ela é um lugar. Uma vez observado, ele pode ser paisagem, mas só por breves segundos, já que, uma vez atrelada às imagens viventes em cada um de nós, ela volta novamente ao status de lugar. No conceito de lugar muitas coisas se agregam: a bagagem cultural, pessoal e coletiva, os sentimentos, as sensações, a percepção espacial da paisagem, seus elementos materiais. No lugar cabe o nosso corpo presente e a relação têmporo-espacial. "Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de extratos de rochas." (Schama, 1996:17).

Portanto, a paisagem, antes de mais nada é este lugar. Que pode se apresentar das mais diversas formas. Ela não depende, a meu ver, de um ideal de natureza romântico, ou de um ponto de observação privilegiado. Na sua obra atestamos esta amálgama de elementos, em um evento fenomenológico que vai aproximar a natureza da percepção. O seu corpo de artista é corpo presente na paisagem e na obra, e a paisagem faz-se presente na obra e no artista, já a obra, por sua vez compactua com ambos, artista e paisagem. É uma relação complexa e indissociável.

Ficou claro para mim, por meio do seu trabalho, que nosso mito de origem está no início extrativista. Cidades se formaram para este fim, pessoas vieram habitar o nosso território. Nunca fomos capazes de mudar esta vocação e talvez não seremos. Pela arte falaremos, mas penso hoje na nossa limitação frente à ganância e ao poder. Veja só como está o nosso país. Não há de sobrar nada, meu amigo. Nem sequer o nosso fôlego. Enquanto isso vai a nossa paisagem, escapando pó a pó por detrás dos tapumes.

Agradecimentos

A autora agradece ao grupo de pesquisa ESTE: estudo em arte pelo apoio para este trabalho de investigação. Agradece também ao artista, pelo apoio a todas as questões relacionadas à produção deste artigo.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. 1998. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 8573261218.
- AMARANTE, Bruno. 2019. *Monumentos entrópicos e a paisagem minerária do ferro*. Tese de doutorado apresentada em 06 de Dezembro de 2019. Acessível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38618>
- ANDRADE, Carlos Drummond de. 1983. *O Cometa Itabirano*. n. 58. Disponível em <https://atom.ufv.br/index.php/edicao-n-328>
- _____. 1978. *Antologia Poética*. 12a. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 2000. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record.
- BLOOM, Harold. 1991. *A Angústia da Influência*. Traduzido por Miguel TAMEN. 2a. Ensaio. Cotovia. ISBN: 9789729013812.
- MACHADO, Iran F.; FIGUEIRÔA, Sílvia F. de M. 2000. *500 anos de mineração no Brasil: um breve histórico: parte I. Brasil Mineral*, São Paulo, ano 17, n. 186, p. 44-47. Disponível em: Biblioteca Digital Unicamp - <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=108474>
- QUINTAIS, Luís. 2014. *Luís Quintais – Fragmentos, anotações, arquivo*. [Online] Available at: <https://luisquintaisweb.wordpress.com/2014/11/29/o-mapa-de-uma-sombra/> [Acesso em 18 Fevereiro 2022].
- SCHAMA, Simon. 1996. *Paisagem e Memória*. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras.
- UMBELINO, Luís. A. 2015. *Perceber Como Quem Anda*. Audio. Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.

Notas biográficas

Bruna Penna Mibielli é artista visual e professora no Departamento de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, coordena o grupo de investigação ESTE: estudo em arte (CNPq e Escola Guignard - UEMG). As suas principais linhas de investigação são A Memória e o Tempo nas Culturas Visuais e Teorias da Imagem. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9354-8814> Morada: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Departamento de Comunicação e Artes, Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico, CEP 30535, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Celso Renato: a busca da matéria na geometria do tempo

Celso Renato: searching the matter in the geometry of time

Bruna Penna Mibielli¹

¹ Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Departamento de Comunicação e Artes, Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico, CEP 30535, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Celso Renato de Lima (1919 – 1992), conhecido no meio artístico apenas como Celso Renato, foi um artista plástico brasileiro que iniciou sua carreira na década de sessenta já em idade madura, tendo participado a partir de 1962 de diversas exposições individuais, coletivas, salões e bienais, sendo artista convidado da 17ª Bienal de São Paulo em 1983. Surpreende pela sua abordagem direta e radical das geometrias construtivistas, sendo este olhar totalmente novo para a época e ainda hoje identifica-se o impacto do seu legado nas novas gerações de artistas.

A exposição virtual *Celso Renato*, objeto de análise do corrente artigo, foi organizada em comemoração ao centenário do artista pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e está vinculada ao projeto *Diálogos Artista e Curador(a)*, tendo sido inaugurada no dia 26 de novembro de 2021 com curadoria de Claudia Renault.

O trabalho mais expressivo de Celso e marcante na sua trajetória artística são as pinturas sobre tapumes de madeira coletados na construção civil e apropriados como suporte. Na figura 1 vemos uma parede da exposição com uma série de seis peças de pinturas sobre madeira do artista. Ele se apropria deste material residual e começa a buscar por formas de intervir, respeitando as marcas do tempo e identificando os locais onde o olhar pudesse se beneficiar de encontro a uma forma, ou a uma cor. Por vezes era uma ação singela, que deixava a madeira respirar e assumir o seu estado natural, por outras, ele ousava uma conversa na qual o artista definia um pouco mais os limites deste diálogo.

Resumo:

Este artigo apresenta a obra do artista brasileiro Celso Renato de Lima (1919 - 1992) no contexto da exposição virtual comemorativa de seu centenário, dentro do projeto *Diálogos: artista e curador(a)* promovido pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e parte deste material basal para uma análise profunda da relação de Celso com a arte, a opção pelo abstrato geométrico, sua relação especial com o suporte e o contexto cultural da época, tendo em vista os movimentos construtivista, o neoconcretista e outras poéticas.

Palavras-chave: pintura, geometria, madeira

Abstract:

This article presents the work of the Brazilian artist Celso Renato de Lima (1919 - 1992) in the context of the virtual exhibition in tribute to his centenary, within the project *Diálogos: artista e curador(a)* project promoted by the Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais and uses this basal material for a deep analysis of the Celso's relationship with art, the option for the geometric abstract, his special relationship with the support and the cultural context of that time, considering the constructivism, the neoconcrete movements and other poetics.

Keywords: painting, geometry, wood



Figura 1. Celso Renato, pintura sobre madeira, tamanhos variados.

Obras da exposição virtual *Celso Renato* do Centro Cultural da UFMG, 2021. Fonte: Imagem cedida pela instituição.

Neste momento, que o artista começa a trabalhar com as madeiras, compreendemos a sua relação com o entorno, com o mundo no qual ele está inserido e a leitura que Celso faz da realidade. Ele retira do refugio a madeira e trava com ela um diálogo, dando vida ao que estava perdido. Dessa maneira, aquilo que apodrecia em algum canto, sobe à mesa do artista, é estudado e observado com paciência, é sentido pelas mãos do artista. Ele vê beleza nas ranhuras, fissuras, arranhados e buracos e se apaixona pelo suporte disforme da madeira usada.

Celso inclui a sua geometria à organicidade do suporte. Permite uma nova leitura do objeto, então ressignificado. Entendemos, com este conjunto de obras, aquilo que o poeta Manoel de Barros sintetizou: "As coisas sem importância são bens de poesia." (BARROS, 1990:181)

Sabemos que Celso se apaixonou pelo abstrato e posteriormente pela geometria porque buscava a expressão do seu subjetivo, a liberdade completa que era, para ele, avessa à realidade visível e vivível. Neste sentido, podemos dizer até que ele buscava por algo originário, transcendental, talvez até primitivo. Percebemos que, por meio das formas simples, das cores primárias e dos padrões geométricos, Celso tece relações profundas com a arte indígena e africana, com a geometria sensível depurada na diversidade cultural brasileira.

O pintor teve um percurso tímido e não se envolvia naquilo que, de repente, não lhe inspirasse muita confiança. Aguardou até encontrar o momento e o local correto de expor seu trabalho, ainda assim tinha muitos receios com o público mineiro, tão habituado à pintura figurativa. Para as gerações que o sucederam, seu legado é inaugural e transformador da arte contemporânea. Celso Renato marca presença e se inscreve definitivamente nas artes plásticas do Brasil e do mundo.

2. Contexto artístico de produção

Em Belo Horizonte, na década de 60, o pensamento que ainda predominava para a arte era baseado no legado de Alberto da Veiga Guignard, artista que promoveu estruturais mudanças na arte da região, por meio da Escola do Parque e posteriormente Escola Guignard, hoje vinculada à Universidade Estadual de Minas Gerais. Foi fundada em 1944 pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. O mestre Guignard foi um grande artista e educador que ensinava o desenho naturalista de observação a lápis bem duro e sem borracha. Gostava das linhas puras, sem rodeios e sombreados. Viveu em várias partes da Europa, estudou arte clássica na Academia de Belas Artes de Munique, mas também observou o surgimento de inúmeras vanguardas. Tinha uma bagagem e experiência inigualáveis e trouxe o seu pensamento para Minas Gerais. Em carta, Amílcar de Castro conta a sua experiência como aluno de Guignard.

(...) Para desenhar era bom, antes, lavar as mãos.

Ser atento.

Ser decidido e corajoso.

Riscar sem medo de errar.

Pois, o riscado estava riscado.

E, se a borracha apagava o grafite, não desmanchava o sulco.

Era como se fosse, um desenho feito com prego. (...) (CASTRO, 1979)

As gerações que estudaram com Guignard diretamente e em sua escola posteriormente, partiam quase sempre do desenho naturalista. Franz Weissmann, que também dava aulas na Escola do Parque, talvez tenha sido o primeiro a lançar as sementes do construtivismo dentro da escola. Amílcar de Castro foi um desses artistas que lá fez a formação (Figura 2) e depois seguiu caminhos do abstracionismo geométrico que era o pensamento de vanguarda na época em função do movimento neoconcretista que abraçava a nova geração.



Figura 2. Guignard na escola do Parque Municipal, tendo à direita Amílcar de Castro e, à esquerda, Franz Weissmann. Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2014/03/alberto-da-veiga-guignard-modernidade-e.html>

Por meio do manifesto publicado por Ferreira Gullar em Março de 1959 inaugurava-se o neoconcretismo. O construtivismo russo foi a base de inspiração deste novo movimento concreto tendo em São Paulo, o Grupo Ruptura e, no Rio de Janeiro, o Grupo Frente e, em Minas Gerais, uma série de artistas aderiu. As gerações de artistas ativos nas décadas de 40, 50 e 60 tiveram contato com movimentos relacionados ao desenvolvimento do abstracionismo geométrico entre outras poéticas que buscavam a liberdade de expressão, evitando, portanto, a mera representação e a pintura modernista brasileira nacionalista e de caráter figurativo.

Alguns artistas, poetas e escritores envolvidos diretamente no movimento: Aluísio Carvão (1920-2001), Amílcar de Castro (1920 - 2002), Ferreira Gullar (1930 - 2016), Franz Weissmann (1911 - 2005), Geraldo de Barros (1923 - 1998), Ivan Serpa (1923 - 1973), Luiz Sacilotto (1924 - 2003), Lygia Clark (1920 - 1988), Lygia Pape (1927 - 2004), Waldemar Cordeiro (1925 - 1973), dentre muitos outros.

Celso Renato não esteve, a priori, engajado na construção do movimento em si. Era filho do pintor acadêmico Renato de Lima e neto de Augusto de Lima, o poeta e escritor mas, a princípio, não se dedicava às artes. Porém, se relacionava com artistas, pois tinha uma vida social

bem ativa e na casa do escritor Aníbal Machado, no Rio de Janeiro, Celso entra em contato com um contexto cultural e artístico mais amplo, apreciando uma série de obras e conhecendo artistas – segundo conta a artista e curadora Claudia Renault, em depoimento ao Centro Cultural da UFMG (Exposição Celso Renato, 2021).

Entretanto, em contexto profissional, trabalhava como advogado de uma grande empresa de telefonia em Minas Gerais e somente aos quarenta anos é que começa a produzir. Ele se inspira no pensamento vanguardista da época e de maneira solitária e subjetiva, inicia os seus trabalhos já na pintura abstrata sobre tela para chegar no cerne maior de sua expressão com a pintura geométrica sobre madeira. O que faz dele um artista peculiar e único, pois abraça repentinamente a arte e um pensamento da época e, sem formação prévia específica nas artes, começa a pintar composições bem estruturadas, quase sempre em três cores – vermelho, preto e branco – sobre tapumes de madeira (Figura 3), o que impressionou bastante a crítica da época, iniciando, assim, sua carreira artística. “Eu interferi parcimoniosamente naquilo, coloquei a pintura onde tinha de colocar, respeitando o que a madeira tinha de bonito. Era um diálogo entre a minha pessoa e o suporte” (Celso Renato em ARAUJO, 2005)



Figura 3. Fotografia de Celso Renato produzindo uma pintura sobre suporte de madeira. Fonte: Imagem cedida pela família do artista.

3. Da abstração às geometrias

Celso começa a construir sua expressão nas artes com pintura sobre tela nas quais o artista apresentava um abstrato informal, já com poucas cores e em variados formatos. Em algumas dessas obras conseguimos antever sua predileção às geometrias simples como nas apresentadas na exposição virtual *Celso Renato*, amostrada a seguir na Figura 4.



Figura 4. Celso Renato, pintura sobre tela, tamanhos variados.

Obras da exposição virtual *Celso Renato* do Centro Cultural da UFMG, 2021. Fonte: Imagem cedida pela instituição.

Este é o princípio do pensamento artístico de Celso Renato e que a curadora da mostra, traz no intuito também de mostrar o início surpreendente do artista já nas abstrações. Ele experimenta, neste momento, grandes zonas de preto, o branco aqui e ali a pontuar respiros luminosos, usa cores sempre mais puras, com predileção pelo vermelho. Nas obras amostradas na Figura 4, Celso já manifesta uma certa contingência de um pensamento geométrico: o desejo da forma em estar contida no traçado firme.

Entretanto, de início ele também experimenta uma abstração mais livre e instintiva, como na figura 5, vemos uma manifestação gestual, espontânea, com massas de cor caras à pintura e um maior desapego ao desenho das formas. Essa experimentação deve-se, possivelmente às referências que Celso trazia consigo. Ficou fascinado com os trabalhos dos expressionistas americanos, da inaugural poética da *Action Painting*. “Um dia caiu em minhas mãos um livro daqueles pintores americanos: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, aquela coisa toda. E eu fiquei besta com aquilo, aquilo era que me interessava realmente.” (Depoimento de Celso Renato em BIASSIZO, 1991)



Figura 5. Celso Renato, 1962. Sem Título, óleo sobre tela, 100x70cm. Coleção Maria Celina de Lima Magalhães, Belo Horizonte.

Obra da exposição virtual *Celso Renato* do Centro Cultural da UFMG, 2021. Fonte: Imagem cedida pela instituição.

Aos poucos Celso começa a incorporar a madeira como suporte e isso o leva a uma entrega muito profunda com a sua arte. A madeira de tapumes de construção não é uma tela lisa, ela propõe um enorme desafio de como lidar com um suporte que já contém elementos, interferências do tempo. Celso traz as madeiras ao ateliê e conversa com cada ranhura, cada fresta, por meio da inserção de geometrias. Ele inaugura isso. Já havia pintura sobre madeira na história da arte, mas Celso consagra o reaproveitamento da madeira, a inclusão dos elementos matéricos do suporte, o respeito aos efeitos que o tempo causou àquela superfície. "Quando eu vi aquelas madeiras, eu pus uma em pé e falei assim: Isso aí já é uma beleza! (...) Agora, como é

que eu vou interferir nisso?" (Depoimento de Celso Renato em BIASIZO, 1991) Em seu legado, notamos uma diversidade riquíssima de formatos, advinda dessa atividade de coleta das madeiras: peças no formato quadrado, peças bem compridas retangulares, chapas com cortes toscos e irregulares, tocos, fragmentos de tábuas e até uma escada (Figura 6).



Figura 6. Celso Renato, 1992. Sem Título, acrílica sobre madeira, 130x60x10cm. Coleção Helio Lauer, Belo Horizonte.

Obra da exposição virtual *Celso Renato* do Centro Cultural da UFMG, 2021. Fonte: Imagem cedida pela instituição.

Nesta peça, em especial, vemos nitidamente a vontade do artista em se apropriar dos rejeitos, de materiais descartados. Uma simples escada, possivelmente improvisada em contexto

de uma obra civil, fora descartada e aproveitada pelo artista que, neste momento, conversa não só com a matéria em si, mas questiona os padrões de consumo da sociedade e mostra o que a arte pode dizer por meio de suas escolhas estéticas, que também são políticas. "Eu então pensei: artista pra fazer um negócio tem que ser rico ou financiado? Será que um artista pobre não pode fazer uma coisa desse gênero e tal? E aquilo estava na minha cabeça fazia tempo." (Depoimento de Celso Renato em BIASSIZO, 1991).

Outros artistas mineiros fazem percurso semelhante a Celso Renato, mostrando aí o impacto do seu legado nas gerações seguintes. Como nas obras de Claudia Renault, Manfredo de Souza Netto, Marco Tulio Resende, Marcos Coelho Benjamim, Roberto Vieira dentre outros artistas que assumiram a responsabilidade de não compactuar com o consumo na arte em uma escola de pensamento que considera o potencial dos resíduos e ressignifica aquilo que foi esquecido e descartado. São artistas catadores, respigadores dos restos da sociedade capitalista, historiadores de memórias do mundo colapsado.

Na obra *O quadrado*, de Claudia Renault, apresentada a seguir na Figura 7, podemos perceber esta confluência do pensamento de Celso para Renault. Ela parte de uma coleção de lascas de madeira, restos de tábuas e pigmentos coletados para elaborar a composição. Não é um trabalho simples, o de colecionar e ressignificar. É uma escolha que demanda tempo, vigilância, observação e paciência. Artistas catadores como Celso e Claudia passam seus dias procurando estes resíduos que farão parte, eventualmente, de alguma composição.



Figura 7. Claudia Renault, 2019. O quadrado, pigmento natural e madeira, 40x40cm.
Fonte: Imagem cedida pela artista.

O que vemos no percurso destes dois artistas é um encantamento do olhar pelas coisas simples. Um certo gosto em dignificar um sentido perdido, de se apropriar do mundo residual e de transportá-lo a outros olhares, sob perspectivas originais, em diálogo com o novo. Uma poética que surge da coleção à criação, como escreveu certa vez Carlos Drummond de Andrade no poema *Coleção de Cacos*:

(...)
Agora coleciono cacos de louça
Quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
Desenterrados – faço questão – da horta.
(...)
Vidros agressivos
Ferem os dedos, preço
De descobrimento:
A coleção e seu sinal de sangue;
A coleção e seu risco de tétano;
A coleção que nenhum outro imita.
(...)
(ANDRADE, 1980:44-5)

4. Um quadrado, muitos quadrados

A obra *Quadrado Negro* de Kazimir Malevitch, obra suprematista apresentada em 1915, é talvez um dos maiores exemplos de como a geometria libera a arte da figuração e, a partir daí, muitas correntes no mundo todo passaram a adotar a abstração e as geometrias. De fato, a geometria, ao mesmo tempo que nos liberta da conexão direta com a realidade, ela nos organiza, cria eixos, direções. Pintar geometrias é uma liberdade que foi conquistada pelos artistas acima de qualquer estrutura de poder e podemos atestar isso por muitos caminhos da história da arte. Amílcar de Castro e Celso Renato, os radicais da arte naquele momento em Belo Horizonte, não abriam concessões. Queriam praticar com liberdade, reivindicavam fidelidade à sua subjetividade, acima de qualquer questão naturalista, acima dos cânones tradicionais da arte.

A liberdade era o que trazia Celso para as geometrias e ele praticava, de maneira até delicada sobre o suporte, esta liberdade das formas e cores.

Eu gostava tanto de pintar, que sempre me deu uma certa resistência à pintura figurativa por causa do negócio de assunto. Eu achava que pintura, até então era atrelada às outras artes, à literatura, à música, essa coisa toda, porque vinha com assunto, você compreende? Eu achei que era preferível escrever sobre aquilo do que pintar. Eu queria pintura livre, liberada. E eu encontrei isso na pintura abstrata. (...) Eu achava que a pintura abstrata foi que tornou a pintura independente. (Depoimento de Celso Renato em BIASSIZO, 1991).

A obra de Celso Renato requisita para si, para além de qualquer semelhança histórica ou com movimentos da arte, um novo espaço expressivo, no qual a geometria em si e a questão prática de suas medidas e sua representação no espaço, deixam de se projetar desta maneira

objetiva para amplificar questões da imaginação. A arte geométrica não dialoga com uma dada realidade, mas ela propõe uma experiência têmporo-espacial, no qual o observador é levado a este lugar novo, criado pelo artista e visita, portanto, estes ambientes com a curiosidade da descoberta de um olhar inaugural. Conhecemos, assim, uma abertura transcendental da arte, um universo dentro de uma mesma existência, ampliando as possibilidades de algo que não é só matéria e tampouco somente significado. Flerta muitas vezes com o que concebemos para um fenômeno.

Nos quadrados de Celso (Figura 8 e Figura 9) percebemos tanto quanto nos quadrados de Malevitch que há qualquer coisa que impera, como uma insatisfação do próprio artista com o que está dado e regulamentado visualmente, uma certa vontade de transcender, de expandir a arte por meio da própria arte, um desejo irreprimível de pintar e a pintura basta nela mesma, sendo um corpus autônomo no espaço e no tempo. Em Celso ainda há o gozo da geometria sobre o suporte orgânico, disforme, que nos retorna ao humano e seus desacertos. "Celso escuta esse tempo. Escuta essa madeira. E faz nela interferências muito precisas. (...) Eu costumo dizer que a interferência dele é como se fosse uma seta, em que ele vai muito precisamente naqueles pontos. (Depoimento de Claudia Renault em Exposição Celso Renato, 2021)



Figura 8. Celso Renato. Sem título. Acrílica sobre madeira, 80x80cm. Coleção Instituto Amílcar de Castro, Belo Horizonte. /
Celso Renato, 1992. Sem título. Acrílica sobre madeira, 80x80cm. Coleção de Lima, Nova Lima.
Fonte: Imagens cedidas pela instituição.



Figura 9. Celso Renato. Sem título. Acrílica sobre madeira, 80x80cm. Coleção Instituto Amílcar de Castro, Belo Horizonte. /
Celso Renato, 1992. Sem título. Acrílica sobre madeira, 80x80cm. Coleção de Lima, Nova Lima.
Fonte: Imagens cedidas pela instituição.

Conclusão

Celso Renato marca a história das artes em Minas Gerais em um trajeto único. Requisita, por meio da sua expressão, a liberdade completa do artista na arte e a manifestação do subjetivo. Ele flerta com as vanguardas da época, o construtivismo e o neoconcretismo, mas se afirma de modo invulgar, em diálogos com questões muito mais contemporâneas na arte, como o trabalho pictórico a partir do residual, a memória das coisas, a matéria em diálogo com o novo tempo estabelecido pela arte, a arte fora dos padrões de consumo. Celso amplifica o conceito das geometrias e transcende estes valores para a arte do seu tempo e de tempos futuros, inaugurando uma escola do pensamento da arte em Minas Gerais e deixando o seu legado à fruição de inúmeros artistas.

Agradecimentos

A autora agradece ao grupo de pesquisa ESTE: estudo em arte pelo apoio para este trabalho de investigação. Agradece especialmente à artista e curadora Claudia Renault e ao Centro Cultural da UFMG pelo apoio a todas as questões relacionadas à produção deste artigo.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. 1980. *Esquecer Para Lembrar. Boitempo III*. 2a. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- ARAUJO, Olívio Tavares de. 2005. *Celso Renato*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 8575034170
- BARROS, Manoel. 1990. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A..
- BIASSIZO, Maria Angelica (org.); MAGALHÃES, Maria Celina Vilela de Lima; NORONHA, Walmir Eustáquio. *Celso Renato de Lima – Biografia*. 1991. Documento cedido pela artista e professora da Escola Guignard – UEMG, Claudia Tamm Renault. Arquivo pessoal da artista.
- CASTRO, Amílcar de. *Carta Guignard - Belo Horizonte, 29/08/79*. Cópia cedida pela artista e professora da Escola Guignard – UEMG, Isaura Caporali Pena. Arquivo pessoal da artista.
- 225 *Exposição Celso Renato*. 2021. Curadoria de Claudia Renault. Projeto Diálogos Artista e Curador(a). Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://youtu.be/R2r4aD3tvcc>
- RENATO, Celso. 2018. *Catálogo da exposição 100 anos de Celso Renato*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado.

Notas biográficas

Bruna Penna Mibielli é artista visual e professora no Departamento de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, coordena o grupo de investigação ESTE: estudo em arte (CNPq e Escola Guignard - UEMG). As suas principais linhas de investigação são A Memória e o Tempo nas Culturas Visuais e Teorias da Imagem. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9354-8814> Morada: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Departamento de Comunicação e Artes, Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico, CEP 30535, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Huellas de un paseo en el territorio caído: El plegamiento de las islas en la obra de Julio Catalán

Traces of a walk in the fallen territory: The island folding in Julio Catalán's work

Carlos Fernández López ¹

¹ Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Grupo de Investigación *dx5 digital&graphic art research*. Rúa da Maestranza número 2, 36002, Pontevedra, Galicia, Espanha.

Resumo:

Julio Catalán pinta su territorio. Con una labor cartográfica, genera mapas abstractos a escala real de su contexto espacial y sentimental en forma de pinturas abstractas. Su obra está pensada desde un primer momento para destruirse. Así, rompe en cientos de fragmentos sus piezas, creando nuevas geografías, lenguajes y formas de expresión pictórica. Mediante la idea de paseo, Julio crea y estructura todo su pensamiento artístico, invitándonos a reflexionar sobre ecologismo, política y el futuro y presente de la pintura.

Palavras-chave: Mapa, pliegue, islas, pintura

Abstract:

Julio Catalán paints his territory. With cartographic work, he generates full-scale abstract maps of his spatial and sentimental context in abstract paintings. His artwork is meant to be destroyed since the beginning. Thus, he breaks it into hundreds of fragments, creating new geographies, languages, and forms of pictorial expression. Julio bases all his artistic thought through the idea of journey, inviting us to think about environmentalism, politics, and the current and future state of painting.

Keywords: Map, fold, islands, painting

Submissão: 6/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

Mapas abstractos que se originan, destruyen y recomponen. Caen quebrándose en mil. Julio Catalán revisa las técnicas pictóricas para crear a través de la idea del límite. Un límite que muchas veces nos impone el soporte. El papel y el lienzo son mapas que el artista fragmenta, rompe, ata y pliega hasta reconstruir las geografías que surgen de su pintura, ordenándolas en pequeñas islas.

Tras un proceso creativo muy físico y táctil en donde se generan papeles y composiciones enormes, el artista los dobla, los pega, los fractura y despedaza para componer nuevas piezas, nuevos colores y nuevas formas que generan otro tipo de lenguajes y lecturas.

Lo que vemos en la obra de Catalán es una necesaria "rehumanización" de los mapas. A través de la abstracción, el artista los hace nuestros. Nos sitúa ante ellos, ante los caminos pasados y futuros. Con estas "pinturas cartográficas" también nos replanteamos las rutas de la pintura. A dónde vamos y de dónde venimos.

Esta pintura es el registro de su recorrido procesual y desde el principio: "está pensada para destruirse, reconstruirse y expandirse en función del espacio" (Catalán, 2019:18).

Julio Catalán invita, con sus maneras, a reflexionar sobre la volatilidad del concepto pintura, lo incompleto de la palabra "cuadro", creando a partir del "desastre" del roto, del descosido. Retales de pinturas que producen novedosas lecturas e interpretaciones acerca de "pintar". En su obra tiene la misma importancia una pincelada que una grieta. La elección de un color es igual de crucial que la posición desde donde se pliega. La pintura reconoce así como suyos abecedarios inéditos, creativas sintaxis que la completan y la enriquecen, agilizándolo sus dinámicas hacia un arte más cercano y táctil que lo que ha sido la pintura tradicional a lo largo de su historia.



Figura 1. Julio Catalán, Mapa (2019). técnica mixta, 140 × 55 cm. Pontevedra. Fuente: archivo de Julio Catalán.

2. Archipiélagos abstractos

En el estudio, Catalán comienza a componer con su propia experiencia pictórica. Pasea con sus herramientas y su cuerpo por encima de los metros y metros de papel, elaborando pinturas abstractas acerca de la idea de cartografía. Pinta el hábitat en el que vive y en el que se mueve con unas representaciones del espacio a tamaño real. (Figura 1)

Sin embargo, el desarrollo creativo no termina aquí. Una vez finalizado el proceso de representación del espacio, los mapas son destruidos, a través de una serie de operaciones dinámicas e intuitivas dentro del estudio (Figura 2). Se crean nuevas fronteras rompiendo los límites del cuadro. El pintor redefine lo que es pintar y las líneas que enmarcan las pinturas, sus fronteras físicas y conceptuales.



Figura 2. Julio Catalán, Acción sobre pintura (2019). Pontevedra. Fuente: archivo de Julio Catalán.

Con el acto de construir un mapa abstracto propio, y su posterior destrucción en miles de fragmentos, el artista nos habla de su idea de territorio. De su necesidad de conectar con lo que le rodea. Situar hechos personales o registrar el espacio y el tiempo en el que vive, como un cartógrafo. Se adueña de su tierra sobre el papel. "Los mapas siempre han sido la absurda representación de la totalidad del mundo, un documento intermedio entre lo que tratan de decir y lo que procuran omitir. Lo que no se ve dentro, no existe" (Catalán, 2019:18).

Una idea radicalizada del *action-painting* de Pollock. Ya no estamos moviéndonos sobre el cuadro para expandir la pintura, sino que también hacemos el camino inverso: desplazar y retorcer el soporte para expandir el cuadro. Catalán compone un atlas a escala del espacio mismo y lo recorre. Lo vive, lo pinta y lo hace suyo. En sus propias palabras: "al recorrerlo me doy cuenta de su inutilidad y lo fragmento, me deshago de él y cambio de paradigma" (Catalán, 2019:17).

Su obra se realiza a partir de decenas de metros de pinturas sobre papel que son fruto de su investigación sobre el territorio. Surgen inéditas formas de lo que el artista denomina "errar en el estudio" en las que se ven presentes las huellas del proceso mismo. Una parte que se convierte en un todo. Un todo que se convierte en partes.

Rompiendo el conjunto, el artista consigue trozos que significan ideas plenas en sí mismos, entre las que cada parte brilla por su relación con las otras. Islas que dejan de estar aisladas. Placas tectónicas que chocan, se pliegan y construyen montañas de color puro que contrastan con el vacío que las rodea. Nos perdemos en la periferia de la mancha, desconcertados con su propia lógica. Lo fascinante de su pintura reside en esas fronteras. Una orilla que nada ante la extensión del contexto fenomenológico, el vacío perfilador, que la dibuja. (Figura 3)



Figura 3. Julio Catalán, Archipiélago I (2019). técnica mixta, 140 x 95 cm. Pontevedra. Fuente: propia.

Cada uno de los fragmentos compone un mapa de la isla con sus respectivos accidentes geográficos, su orientación, tipo de suelo... Estas abstracciones generan diversos

juegos con el espacio. Uno a uno son estímulos que nos transmiten directamente la plena y completa libertad con la que el artista ha desarrollado la acción dentro del estudio. Son ruinas, una colección de escombros de los mapas abstractos de J. Catalán.

Las tierras de color saturado de estas ínsulas son en sí sus propias banderas, conteniendo mucha más información que la que estamos acostumbrados a ver en estas insignias. Son símbolos mucho más humanos, más cercanos a las formas de la naturaleza. Y todo esto se vuelve más potente al darnos cuenta de que cada uno de estos islotes tiene el mismo origen, el mismo papel del que fue recortada.

Islas, trozos, piezas de un puzzle llamando mundo en el que cada uno buscamos nuestro espacio, nuestro "cachito" de mapa. Y así hacemos en la pintura de Julio Catalán, encontrando nuestro oasis en un desierto de fronteras irreconocibles. "Al fragmentarse el mapa los Imperios dejan de ser vistos como lo que son, dejan de existir" (Catalán, 2019:18).

3. Huellas del paseo por la frontera

En el momento en el que nos situamos en un territorio, caminamos practicando la obra de arte primera: la observación. Una actitud que en la pintura de Julio también se ve radicalmente realizada. Con la idea de viaje, el artista pasea sobre su propio proceso, desde la calle hasta el estudio.

Apreciamos el espíritu de Catalán en cada una de sus obras: el arte como forma de vida, de atención constante. Una recolección y una vivencia radical de los espacios habitables y habitados. Unidades mínimas de pintura, de ciudades y de vida, que se relacionan continuamente con su conjunto.

Trabajando sobre la idea de paseo, entendido como un lugar desde donde crear, el artista "viaja" sobre el cuadro, al igual que lo hace la materia pictórica o incluso el propio cuadro moviéndose sobre sí mismo, despedazándose. Es en el desplazamiento donde los límites fluyen, se condensan y se evaporan en novedosas suertes y maneras de pintar.

El artista habla del "movimiento invisible" que existe en sus piezas, en donde podemos interpretar fácilmente lo que hubo antes de ese movimiento detenido (la imagen) y lo que, predeciblemente, vendrá después.

En otro tipo de proceso, el artista, en vez de interpretar su territorio, lo recoge. Busca los "cachitos" de paisaje que se han caído, se han roto o se han separado de su "todo", como hace él en sus pinturas. Los recolecta y los convierte, otra vez, en lo que siempre han sido, islas de cartografías desconocidas.

En la obra *Campo Magnético* (Figura 4) adhiere imanes a cada uno de los *ready-made* encontrados, pegándolos a una placa metálica en donde el archipiélago vuelve a construirse por cada una de sus partes. Como quien deja huellas al caminar, Julio recoge las que el mapa ha ido soltando en su propia geografía cambiante.

En sus paseos urbanos, Julio nos hace pensar en los vacíos entre baldosas (las unidades mínimas de ciudad). Entre ellas crecen flora, fauna y fragmentos que se caen a ese espacio, como palitos de piruletas. (Figura 5 y Figura 6) Lollipops descontextualizados, transformados en otra cosa. Con este estudio fotográfico no podemos evitar asombrarnos ante la perfección métrica de dos fragmentos que no tienen nada que ver, construyendo otra realidad. La medida exacta entre

adoquines permite colarse a una *chupa-chups* entre ellos y encontrar definitivamente el punto que le corresponde en el paisaje urbano (en continua modificación). Un nuevo "tercer paisaje", un tercer estado de la ciudad que "constituye un territorio para las numerosas especies que no encuentran un lugar en otras partes". (Gilles, 2007:16)



Figura 4. Julio Catalán, Campo magnético (2021), técnica mixta, 100 × 100 cm. Santiago de Compostela. Fuente: Instagram.

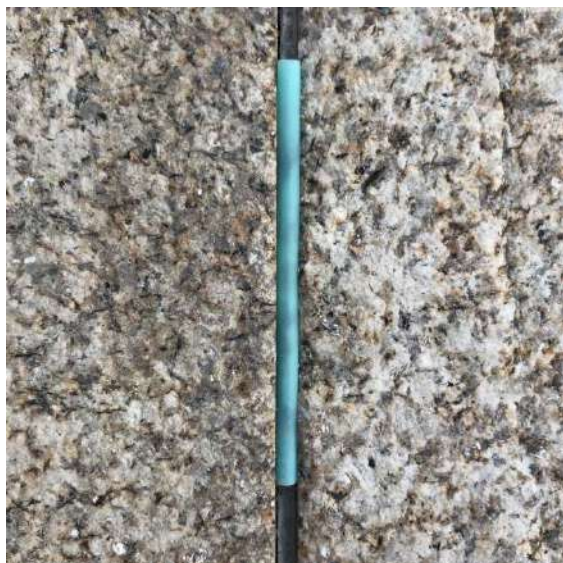


Figura 5. Julio Catalán, Sin título (2020, fotografía, medidas variables. Pontevedra. Fuente: Instagram.



Figuras 6. Julio Catalán, Sin título (2020, fotografía, medidas variables. Pontevedra. Fuente: Instagram.

Decía Verne Dawson que la pintura está “situada en algún punto entre silbar y rascarse” (Godfrey, 2010:6). Según esto, el pintor está entre el “silbador” y el “rascador”. Pintor que busca la inquietud mínima (cerca del “infraleve” de Duchamp) en el paisaje de la ciudad que está a sus pies, que crece y metamorfosea como cualquier ser que nace y muere. Y así hace Julio, encontrando la piruleta sepultada por la misma ciudad que la diseñó. El enterramiento que marca su ciclo de vida, desde la industria, hasta su consumo y posterior deshecho al suelo pavimentado. Julio cuida, conecta y, por lo tanto, construye el mismo paisaje.

4. El pliegue en la pintura de Julio Catalán

Es imposible huir de la idea de pliegue en estas piezas pictóricas. Las teorías de Deleuze y los pensamientos de Leibniz están muy presentes en las estrategias de J.Catalán. Los pliegues son un elemento compositivo y estructural muy presente en todas sus pinturas. Sus decisiones, sus movimientos y los sentimientos del artista se ven reflejados en cada una de las arrugas que construyen y escenifican los archipiélagos insinuados por el autor.

Estas intervenciones en el soporte aparecen en contraposición al plano. En contra de lo pulido de los mapas, de la bidimensionalidad del “cuadro-ventana” tan cómodo al que estamos acostumbrados.

Con este proceso pictórico y sus resultados, se manifiesta una clara rebeldía ante el soporte, creando en cada pieza una superficie inédita. Se reorganiza el mapa del papel configurando una nueva geografía llena de pliegues (Figura 7).

Así, leemos el pliegue en la pintura de Julio como un elemento más de la sintaxis de sus imágenes. Un elemento configurador, estructural, pictórico y compositivo que se hace presente en cada una de las islas.



Figura 7. Julio Catalán, Sin título (2021). técnica mixta, 60 × 65 cm. Vigo. Fuente: propia.

Apreciamos esta alteración en el soporte como una evolución necesaria. Ante el plano y la pulidez de la pintura, se necesita de esta "fisura" para poder entrar en el cuadro. Gadamer ya veía necesaria la "herida", diciendo que es esencial para el arte porque conmociona: "Es una sacudida, un verse derribado que sucede merced a esa dimensión especial con la que toda experiencia artística nos encara" (Gadamer, 1998:125).

Todo lo que nos dice ese pliegue junto a todo lo que esconde. La mirada se nos mantiene despierta por la alternancia rítmica de lo que nos deja ver cada pliegue y lo que no. Es una puesta en escena de una aparición-desaparición. "Lo bello es un escondrijo" (Han, 2016:45).

Así, todas estas formas de nudo y replegamientos nos separan de la idea de mapa inicial y nos llevan a formas mucho más orgánicas. Mucho más relacionadas con nuestro entorno, con lo natural del crecimiento de los seres vivos. El pliegue, la brecha, la huida de lo bidimensional nos enlaza con lo más humano de pintar, con lo enigmático del lenguaje de la naturaleza.

En el Pliegue de Deleuze encontramos unas palabras que nos es difícil no encadenar con la obra de Catalán: "Se trata de[...] la libertad de añadir siempre un rodeo, convirtiendo todo intervalo en el lugar de un nuevo plegamiento. Aquí se va de pliegue en pliegue y no de punto en punto, y todo contorno se difumina en beneficio de las potencias formales del material" (Deleuze, 1989:28).

De esta manera, cada pliegue se nutre de pliegues: "la turbulencia nunca se produce sola [...] se nutre de turbulencias, y en la desaparición del contorno, solo se termina en espuma o crines [...] La propia potencia es acto, es el acto del pliegue". (Deleuze, 1989:29)

5. Pintura del desastre.

Basura espacial y ecologismo

Recuperando lo más humano de pintar, Catalán deja intervenir en su pintura el azar, lo complejo de destruir. "No hay poema sin accidente" (Han, 2016:54). El autor pone así en evidencia lo caótico de nuestra relación con el espacio: la continua transformación de nuestras geografías a partir de desastres ecológicos, las expansiones de las ciudades o los cambios políticos que afectan a nuestras fronteras.

Destacamos también la huida de lo pulcro, el acercamiento a un caos pictórico que reina por su total armonía. Su obra se sitúa en el límite del caos. Cada pintura, cada "cachito" y sus conjuntos se estructuran por la exactitud compositiva que poseen. A pesar de esto, podemos ver como todo asoma al borde del desastre.

Etimológicamente, "desastre" significa "sin estrellas" (des-astrum). El desastre es "estar separado de las estrellas" (Blanchot, 1990:24). En el cielo estrellado no vemos desastre, sin embargo, en los mapas existe un gran desastre. La ausencia plena de astros junto a la ausencia de personas.

La pintura de Julio es un desastre que destaca por tener astros. Un universo en el que entramos por el "cuadro-puerta" que se nos propone. Un "ábrete sésamo" contrario al "cuadro-ventana" de Alberti que hace aparecer la habitación compuesta de sus pinturas. Así se formula en la instalación del artista en el *Espacio Abierto* de Vigo titulada *Basura Espacial*. (Figura 8)



Figura 8: Julio Catalán, *Basura espacial* (2022). Exposición en Estudio Abierto. Vigo. Fuente: propia.

La basura espacial (la que queda del espacio) y la basura espacial (las pinturas que estructuran la exposición) son relacionadas directamente por el artista. Para Julio es igual de importante el montaje de la exposición que lo que queda de ella. Se genera así un ciclo continuo entre la obra y su contexto, entre lo que genera el espectador y lo que genera el artista. (Figura 9) Porque cuando hablamos de arte, hablamos de relaciones.

Leemos en las islas rotas. Nos perdemos en las manchas de sus pinturas, encontrando todo lo que nos remiten. Descubrimos incluso intenciones políticas y ecológicas en su obra, manifestando el desastre en el que vivimos. Los mapas políticos actuales dibujan líneas en el paisaje colectivo tan inciertas como los bordes rotos del papel.

Es fascinante como en los "cachitos", a la vez que vemos mapas, vemos islas. Cuadros en los que también conseguimos apreciar cartas estelares de cielos estrellados. Encarnan un camino de huellas, un diario de viaje redibujado, una rebelión contra la hoja en blanco, contra el cielo vacío, contra los límites.

Son astros en el espacio exterior, pero islas en el mapa. Son cuadros en la pared, pero trocitos en cuanto a pintura. Las metáforas toman cuerpo en la obra de J.Catalán.



Figura 9: Restos de la limpieza en la exposición *Basura espacial*. Estudio Abierto. Vigo. Fuente: Instagram.

Conclusión

Como conclusión podemos corroborar que la pintura de Julio Catalán nos invita a replantearnos muchos aspectos de la pintura tradicional. Desde la propia forma de pintar hasta el tratamiento del soporte pictórico. Incide en las formas del cuadro, en su superficie y en todo lo que lo rodea, dejándolo actuar en su propia configuración.

Tomando el paseo como punto desde donde crear, se manifiesta el movimiento en todas sus formas posibles: el caer de la pintura y el romper del papel. Incide en la idea del mapa como símbolo de humanidad y deshumanización, creando cartografías que sí tienen mucho que ver con nosotros, con nuestra estructura y crecimiento, volviendo mucho más natural el procedimiento pictórico y alejándose de presunciones.

Todo esto es fascinante por su potencia, innovación y posibles lecturas. Además de su trasfondo político, vivimos la complejidad estética de cada una de las islas, que se enriquece cuando se juntan en archipiélagos. Su estructura se hace más apasionante cuanto más se observa.

La pintura de Julio catalán es pensada desde un principio para autodestruirse. Una Pangea única que cambiará y se fragmentará en cientos de "cachitos" con el tiempo. Está planteada como algo en continua evolución, que metamorfosea y se desarrolla acorde a su contexto espacial y temporal. Esto puede ser la clave para nuestra pintura actual y futura.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de Vigo y al grupo *dx5 digital&graphic art research* el apoyo para realizar este trabajo de investigación; al artista Julio Catalán por facilitarme información, documentos e imágenes; y finalmente al congreso *CSO* de Lisboa por esta oportunidad.

Referencias

- Blanchot, Maurice. (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila. ISBN: 978-84-9879-569-1
- Catalán, Julio (2019). *Un paseo por el estudio*. (Trabajo fin de grado). Universidad de Vigo, Facultad de Belas Artes de Pontevedra, España.
- Clément, Gilles (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-3126-1
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-7509-556-1
- Gadamer, Hans-Georg. (1998). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-7509-679-7
- Godfrey, Tony (2010). *La Pintura Hoy*. Londres: Phaidon Press Limite. ISBN: 978-0-7148-5973-6
- Han, Byung-Chul. (2016). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-3758-8

Notas biográficas

Carlos Fernández é artista visual e estudante de doutoramento na Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Graduado em Belas Artes pela Universidade de Vigo, é participante no grupo de investigação *dx5 digital&art research*. A sua principal linha de investigação são as aberturas e derivações na pintura contemporânea. Morada: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Rúa da Maestranza número 2, 36002, Pontevedra, Galicia, Espanha.

Submissão: 07/09/2021

Aceitação: 04/02/2022

Rogério Taveira e a multiplicidade de (im)pressões numa geografia experimental de Sintra

Rogério Taveira and the multiplicity of (im)pressures in an experimental geography of Sintra

Carlos Miguel Gonçalvesⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento Arte Multimédia, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo:

Este artigo apresenta uma análise comparativa entre *Geografia Experimental* em Trevor Paglen, *Semelhança por Contacto* em Didi-Huberman, *Pares e Trípticos* em Gilles Deleuze e a obra *Impressões de Sintra* de Rogério Taveira. Deste modo, o objetivo deste artigo é observar o estudo do espaço da serra de Sintra (Portugal) na obra em apreço. Para isso, apresenta-se uma progressão em linhas gerais dos conceitos-base. Os resultados obtidos configuram-se num ensaio que propõe registar a obra e os processos criativos de Taveira à luz do conceito de *Multiplicidade* de Ítalo Calvino. Finalmente, confronta-se a obra e os conceitos de Paglen, Didi-Huberman e Deleuze.

Palavras-chave: Rogério Taveira; Semelhança por Contacto; Pares e Trípticos; Geografia Experimental

Abstract:

This article presents a comparative analysis between Trevor Paglen's *Experimental Geography*, Didi-Huberman's *Similarity by Contact*, Gilles Deleuze's *Pairs and Triptychs* and Rogério Taveira's *Prints of Sintra*. Thus, the aim of this article is to observe the study of the space of the Sintra hills (Portugal) in the work under consideration. To this end, a progression of the basic concepts is presented in general lines. The results obtained are configured in an essay that proposes to register Taveira's work and creative processes in the light of Italo Calvino's concept of *Multiplicity*. Finally, the work is confronted with the concepts of Paglen, Didi-Huberman and Deleuze.

Keywords: Rogério Taveira; Contact Similarity; Pairs and Triptychs; Experimental Geography

1. Introdução

25 anos passaram da classificação de Sintra como Paisagem Cultural da Humanidade pela UNESCO. A sua celebração fica marcada com a inauguração da exposição *No Reino das Nuvens: os Artistas e a Invenção de Sintra*, no MU.SA – Museu das Artes de Sintra. O professor Vítor dos Reis foi o responsável pela curadoria da exposição que reuniu em Sintra mais de 90 criadores.

A obra *Impressões de Sintra* do surpreendente criador multimédia e professor português Rogério Taveira, integra a zona dois do último núcleo expositivo *Epílogo, ou um novo começo*. Escreve o curador: *aqui reflete-se sobre o futuro deste território único* (Reis, 2021).

O propósito deste artigo é observar na obra em apreço, o estudo da serra de Sintra e entender os processos de produção de espaço que Taveira tem vindo a desenvolver desde 2019, concretamente, a partir da participação na residência artística *Penhasco*. Taveira, nasceu em Lisboa em 1966. Doutorada em Belas-Artes no Departamento de Desenho da Universidade de Valência em 2011 é, desde 2006, professor na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa no Departamento Arte Multimédia e membro integrado CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Desenvolve uma intensa atividade profissional no campo dos audiovisuais. Mais recentemente, participou na exposição *Esculturas Infinitas – do gesso ao digital*, com curadoria de Penelope Curtis, patente na Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal e nas Beaux-Arts em Paris.

Metodologicamente, este artigo pretende ser um pensamento progressivo que, do ponto de vista filosófico, se inicia pela comparação entre o conceito *Multiplicidade* em Ítalo Calvino e a obra *Impressões de Sintra* de Taveira. De seguida, convoca-se o conceito de *Geografia Experimental* em Trevor Paglen para interpretar a produção de espaço através da invenção de uma geografia específica; tenta-se ainda classificar a técnica utilizada por Taveira através da investigação *Semelhança por Contacto* de Didi-Huberman, do mesmo modo, *Pares e Trípticos* em Gilles Deleuze apoia a compreensão das opções de montagem. Finalmente, termina com uma análise aos nexos que se pretendem atingir com esta rede própria de conceitos na sua relação com a obra de Taveira.

2. Multiplicidade

À semelhança da obra *Impressões de Sintra* de Taveira (Reis, 2021), o texto *Multiplicidade* do cubano Ítalo Calvino surge na literatura com o mesmo desígnio - o de projetar no futuro, valores a prezar na história de arte. De certo modo, partilham da mesma epistemologia

do poder da linguagem. *Multiplicidade* faz parte de uma série de conferências para as quais Calvino foi convidado pela Universidade de Harvard no ano letivo de 1984. *Seis Propostas Para o Próximo Milénio* foi o nome escolhido pelo autor para esse conjunto de seis conferências. *Multiplicidade* é a quinta proposta de uma lista em que pontuam respetivamente *Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência*. Calvino deixa claro que o tema da sua conferência é o romance contemporâneo como enciclopédia. Uma abordagem que permite o autor estabelecer uma *rede de conexões entre os factos, as pessoas e as coisas do mundo*. (Calvino, 2006: 128) Opta por abrir a conferência com uma citação do romancista Carlo Emilio Gadda, não só porque também ele cubano e de uma particular complexidade linguística, mas especialmente porque partilham a visão ecológica do mundo: um «sistema de sistemas». Uma visão materialista da qual, no conhecimento das coisas, convergem infinitas relações entre passado / futuro, realidade / possibilidade. Uma visão exigente que tudo domina, descreve e localiza tanto no espaço como no tempo, através da exploração do material semântico das palavras. Do mesmo modo, também Taveira estabelece um domínio extraordinário sobre os materiais que utiliza. O carvão que marca a semântica do granito de Sintra (Figura 1), detalha a pena de gaivota-argêntea (*Iarus michahellis*) (Figura 2), pressionadas sobre papel, produz a marca do tempo no espaço das coisas e no seu próprio espaço criativo. Processo que implica um certo relacionamento entre essa objetividade da marca e a surpreendente subjetividade do criador.

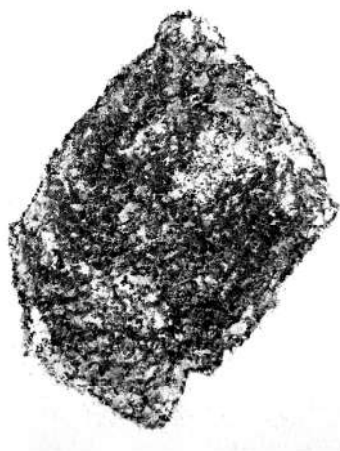


Figura 1. Rogério Taveira, *Impressões de Sintra, #2*, 2020. carvão mineral e granito de Sintra sobre papel. 36x28cm. Coleção do autor. Fonte: própria.



Figura 2. Rogério Taveira, *Impressões de Sintra, #3*, 2020. carvão mineral e pena de gaivota-argêntea (*Iarus michahellis*). Coleção do autor. Fonte: própria.

Segundo Calvino, Gadda opera a partir de uma rede que liga todas as coisas e demonstra o modo como a abordagem contemporânea tem vindo a impregnar-se das relações em ato ou potenciais. (Calvino, 2006:134) É certo que o propósito é colossal! No entanto, tanto para Gadda quanto para Taveira, parece que a mestiçagem epistemológica partilhada de uma perspetiva múltipla e complexa do mundo, não impõe limites à ambição dos seus projetos e gera relações entre práticas, processos e conjuntos. Esclarece Calvino: *o conhecimento como multiplicidade é o fio condutor que liga as obras maiores, tanto do que se designa por modernismo como aquilo a que se chama pós-moderno* (Calvino, 2006: 137). Uma cultura do nosso tempo que faz da totalidade em potencia, da hipótese, e da multiplicidade, a sua metodologia de processos e conjuntos. Segundo Calvino, nascem da confluência e do choque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, modos de pensar e estilos de expressão. (Calvino, 2006: 138) Calvino observa que até mesmo os projetos extensos e detalhados que surgem na cultura do nosso tempo, propõem figuras pouco harmoniosas. Conflito gerador de vértices que descentralizam estruturas (mineral, animal, vegetal) como salvaguarda de uma verdade enciclopédica. (Im)pressões que descrevem o tempo presente dos factos, determinado pela vontade do fazer a partir do interior da técnica. Uma rede de possíveis de um mundo-próprio subjetivo em que a espessura de confluência se reproduz em cada parte separada e cumulativa. Uma máquina de multiplicar a matéria semântica que parte dos referentes do desenho com múltiplos significados possíveis. Modos de interpretar que combinam a condensação com a invenção, o sentido das capacidades infinitas com a expressão. Uma obra-contentor de futuro. A colisão do tempo no ponto de chegada deste território único que se reproduz e nos produz humanos: *cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, um catálogo de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e recordado de todas as maneiras possíveis* (Calvino, 2006: 145).

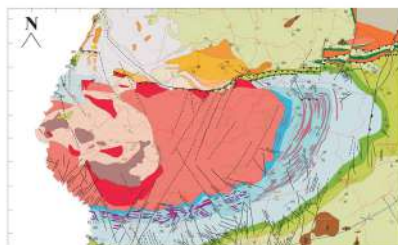


Figura 3. M. C. Kullberg & J. C. Kullberg, *Mapa tectónico de Sintra*. Fonte: Imagem cedida pelo criador.

3. Geografia experimental

Por outras palavras, através da multiplicidade de significados possíveis de *Impressões de Sintra*, é gerado um conjunto de relações infinitas das coisas do mundo, no plano de convergência entre materialismo filosófico e produção do espaço. Um mundo que se constitui através da interação do material e se compreende a partir de métodos analíticos. Métodos que possibilitam o afastamento do indivíduo solitário e as visões tendenciosas. Portanto, parece-nos claro que a proposta operacional (total, orgânica e transdisciplinar) de Taveira se configura no que Trevor Paglen cunhou de *Geografia Experimental*. Segundo Paglen, *Geografia Experimental* significa *not only seeing the production of space as an ontological condition, but actively experimenting with the production of space as an integral part of one's own practice* (Paglen, 2008: 50). No texto, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space* (2008), Trevor Paglen expõe de modo claro a sua tese inovadora sobre a geografia contemporânea. Diz-nos o autor, que a geografia se funda na relação entre materialismo e produção do espaço, isto é, na produção de cultura (Paglen, 2008: 45). Do ponto de vista do materialismo, Paglen esclarece que o materialismo surge como oposição ao dualismo cartesiano e o idealismo alemão. Portanto, o materialismo surge como abordagem empírica com um único objetivo: conhecer o espaço através de análise às interações do material no mundo, veja-se o exemplo de Karl Max. Do ponto de vista da produção do espaço, Paglen explica que *os humans create the world around them and that humans are, in turn, created by the world around them* (Paglen, 2008: 46). Um sistema axiomático, mas com impactos profundos. Segundo o autor, Henri Lefebvre apresenta-se como figura cimeira neste campo de estudo. Deste modo, o autor perspetiva que a condição humana é caracterizada por uma dupla condição: as atividades humanas e o ambiente material onde operam. Assim, o espaço é ativamente produzido pelas atividades humanas e por sua vez, tais atividades podem impor imobilidade a esse espaço. Por outras palavras, os seres humanos produzem a sua própria subjetividade em relação dialética com a objetividade do mundo. Portanto, se é verdade que a produção do espaço é uma prática de fundo espacial, também podemos dizer que a produção cultural se configura como uma prática espacial, isto é, o espaço da cultura não é somente uma estrutura do sentimento, mas uma infraestrutura da experiência. Portanto, segundo o autor, os artistas não estudam apenas arte, eles produzem espaços no mundo da arte através de imagens operacionais, porque incorporam na sua técnica, a geografia de saber como. De certo modo, a multiplicidade é uma maneira de maximizar a liberdade humana. Assim, *task of experimental geography, (...) move beyond critical reflection, critique alone, and political "attitudes," into the realm of practice* (Paglen, 2008:53).

4. Semelhança por contacto

Precisamente, as imagens operacionais de Taveira, resgatam uma técnica seminal artística, que se move entre o tempo e o espaço, isto é, uma produção cultural anacrónica que emerge de uma geografia experimental de sobrevivência: a impressão. O processo de desenho utilizado, exclui a intervenção direta do artista na relação do papel com os materiais riscadores.

De certo modo, abre-se espaço à natureza enquanto criadora de expressão plástica. Em *Impressões de Sintra #2*, Taveira cobre a pedra granítica de Sintra com pó-de-carvão, e pressionando o papel sobre ela, transfere detalhadamente a semântica geológica do elemento enquanto marca, desintegrando a matriz. Aqui, pensa, de certo modo, a matriz a partir do paradigma do gesto de produzir. O mesmo acontece em *Impressões de Sintra #3*. A particular complexidade da pena de uma gaivota-argêntea (*larus michahellis*), evidencia o processo e o paradigma do conceito operativo de *pressão*. Interessa-lhe corromper a relação visual com aquele território. Uma subversão que promove a abordagem dos processos de subdeterminação geológica de Sintra. A pressão exercida pelo magma, do interior para o exterior, faz resultar o afloramento granítico da montanha (Rogério *apud* Gonçalves, 2022). A supressão da visão, que de certo modo permite executar um grande número de tarefas diversificadas. Justamente, uma heurística observada por Georges Didi-Huberman como *Ciência do concreto*, uma *competência técnica muito profunda*. (Lévi-Strauss *apud* Didi-Huberman, 2008: 33) Precisamente, na obra *La Ressemblance Par Contact ; Archéologie, Anachronisme Et Modernité De L'Empreinte* (2008), Didi-Huberman não tenta traçar uma história da técnica de impressão na história da arte, até porque o entende ser impossível. Por outro lado, interessa-lhe escrever uma antropologia da impressão, enquanto dispositivo técnico completo, que guarde uma técnica de resistência e extramente primitiva. Um tecnicismo anacrónico que estabelece uma relação íntima entre técnica, tempo e espaço.

anachronisme consiste dans la collision de ce toujours avec un après qui en produit, dirai-je, l'ouverture: le dévoilement et la défiguration mêlés. L'anachronisme est donc affaire d'après-coup (*Nachträglichkeit*), autre façon, peut-être, de dire la survivance (*Nachleben*) warburgienne (Didi-Huberman, 2008:30).



Figura 4. Rogério Taveira, *Impressões de Sintra, #1*, 2020. Ramos e raízes queimadas, carvão vegetal e mineral sobre papel. Coleção do autor. Fonte: imagem cedida pelo criador.

Uma técnica de sobrevivência e colisão, que produz incessantemente um espaço transversal, aberto, polivalente, múltiplo no mundo da arte. Um feito técnico total (Mausse *apud* Didi-Huberman, 2008: 39). *Mais l'empreinte, c'est aussi l'«aube des images»* (Leroi-Gourhan *apud* Didi-Huberman, 2008: 40). Assim, segundo Reis, as *Impressões de Sintra* de Taveira representam a alvorada de um futuro de Sintra. Uma Sintra que se transfere para o papel através de um gesto técnico que subverte a imposição da forma, no mesmo plano que os elementos se transformam numa estrutura diferencial. Imagens operacionais sem mediação de uma complexidade surpreendente. Provas de contacto exuberantes que se transubstanciam como utensílios dialéticos, capazes de produzir espaço e experimentar novas geografias. Geografias que estão para lá do visível da crosta terrestre e representam a pressão que o magma exerce no manto daquele território. Definitivamente, uma infraestrutura da sensação de que através das forças de ação, atinge diferentes níveis de uma autorreflexão técnica de semelhança por contacto perpetua.

5. Pares e Trípticos

Do ponto de vista da montagem, a obra constitui-se em três figuras com relações de força de níveis diferentes e sensações específicas. Em primeiro lugar, a representação da rocha granítica de Sintra traz consigo a sensação de uma ação geológica permanente (Figura 3). Em segundo, a pena de gaivota-argêntea lembra a passividade do Reino Animal face às transformações daquele espaço. Por fim, as marcas deixadas no papel pelos ramos e raízes queimadas, são vestígios e testemunhas dos incêndios florestais na zona da Penina (Sintra), onde Taveira cria *Impressões de Sintra #1* (Figura 4). Todos esses elementos foram recolhidos em Sintra e as sensações que provocam irrompem de relações de força entre as três figuras do quadro. *Tais relações chamaríamos precisamente "matter of fact"* (Deleuze, 2011: 123). O texto *Pares e Trípticos* faz parte da obra *Francis Bacon – lógica da sensação* (1981), do filósofo Gilles Deleuze. O texto apresenta, do campo da estética, a partir de determinados aspetos das pinturas de Francis Bacon, a lógica não-racional da sensação. E se é verdade que a obra se configura como essa infraestrutura da sensação onde se confrontam as forças de ação do espaço e do tempo, também podemos dizer que nos encontramos, como escreve Deleuze, *no domínio (...) da ressonância* (Deleuze, 2011: 123). Uma qualidade sonora característica do trabalho de Taveira. Desde a residência *Penhasco* (2019), Taveira incorpora no seu trabalho, o som produzido pela colisão dos materiais riscadores com o suporte do desenho. Uma ressonância sonora que, de algum modo, se transfere fotograficamente para o tríptico *Impressões de Sintra*. Num dos seus vídeos, podemos ouvir sons que se inscrevem no papel. A pressão exercida sobre os ramos e raízes queimadas, reverberam no interior da capela da Peninha, a expressão intensa da ação das forças interiores do Planeta Terra. Uma sensação complexa *site specific*, que estabelece um enlace paradoxal de distância entre Taveira e a Serra, o que resulta em linhas de alta qualidade e expressão plástica. Uma vibração poética que tem que ver, segundo Taveira, com uma visão ecológica do mundo, tal qual a *Teoria das Cordas*, (Rogério *apud* Gonçalves, 2022), ou, do ponto de vista de Calvino *tudo num ponto* (Calvino, 1990: 55), ou ainda, o *Aleph* de Jorge Luis Borges. Esse ponto infinito, da perspectiva da galeria, configura-se na parede onde a obra está em exposição. Esse espaço amplo, onde acontecem lutas de força e resistência, estabelecem um corpo de energias espaciotemporais. Uma montagem de tensões entre o identificável e o não identificável tende em

fazer querer que o elemento abstrato não o é (Rogério *apud* Gonçalves, 2022), isto é, uma montagem de figuras independentes com ritmos diferentes (o ativo, o passivo e a testemunha. (Deleuze, 2011:134): uma ordem circular que faz germinar em nós a impressão do tempo, através do espaço estável e imóvel da parede que assegura a repartição das Figuras (Figura 5).

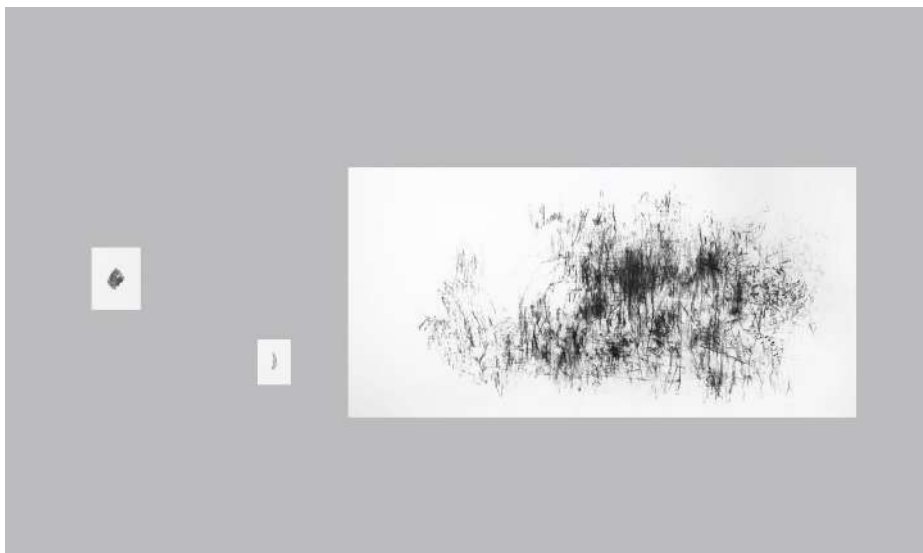


Figura 5. Rogério Taveira, *Impressões de Sintra*, 2020. Proposta de montagem. Coleção do autor. Fonte: imagem cedida pelo criador.

Conclusão

Se analisarmos os pontos de vista tanto de Taveira quanto de Calvino, deparamo-nos, efetivamente, com a importância de uma multiplicidade de estruturas (mineral, animal e vegetal) reunidas numa espécie de gabinete de curiosidades que combina a condensação com a invenção, o sentido das capacidades infinitas com a expressão plástica. Taveira, subversivo na sua abordagem, encara a obra de arte como esse resultado da experiência do lugar e, paradoxalmente, exclui do processo a representação a partir da visão. Aparentemente, o objetivo é criar convergências entre materialismo filosófico e produção do espaço, através de um conjunto de relações infinitas das coisas invisíveis. Neste plano, refira-se, *Impressões de Sintra* não podia oferecer melhor analogia com as conceptualizações de Trevor Paglen de geografia experimental ao incorporar esta disciplina no seu método: saber como. Onde “o que é?” tem uma dimensão fetichista de um processo de produção, Taveira pergunta: quais são os fatores aqui reunidos para formar este espaço chamado Sintra, e para além disso, para produzir um espaço no mundo da arte? Acresce ainda que, de acordo com Didi-Huberman, a técnica da impressão (e, como se sabe,

da sobrevivência, é), de um modo geral, uma heurística observada como uma *Ciência do concreto de competência técnica muito profunda*. Se assim não fosse, a obra não responderia minimamente às reais necessidades artísticas a que se propunha. Um tríptico, como nos ensina Deleuze, não implica nenhuma progressão ou narrativa, ele cria uma ordem circular que faz germinar em nós a sensação do ritmo do espaço estável e imóvel da parede que assegura a repartição das Figuras.

Enfim, espaço para acrescentar que o presente artigo, serviu de ponto de partida para um documentário sobre a obra e processos criativos de Taveira, promovendo deste modo o conhecimento produzido pelo artista, observado do ponto de vista do fruidor, o que estabelece relações muito interessantes do modo como se comunica ciência a partir de novos discursos sobre arte.

Agradecimentos

O autor agradece ao Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e ao Professor Rogério Taveira, o apoio prestado para este trabalho de investigação.

Referências

- Borges, Jorge Luis (2021) *O Aleph*. Lisboa: Quetzal. ISBN: 798-989-722-681-6
- Calvino, Ítalo (2006) “Multiplicidade” in *Seis propostas para o próximo milénio*. Lisboa: Teorema. ISBN: 972-695-354-5
- Calvino, Ítalo (1990) “Tudo num ponto” in *Cosmicómicas*. Lisboa: Teorema. ISBN: 972-695-197-6
- Deleuze, Gilles (2011) “Pares e Tríptico” in *Francis Bacon – lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-10-9
- Didi-Huberman, Georges (2008) “Lempreinte comme paradigme: une archéologie de la ressemblance” in *La ressemblance par contact, archéologie, anachronism et modernité de l’empreinte*. Paris: Les éditions de minuit. ISBN: 978-2-7073-2036-0
- Gonçalves, Carlos (2022) *Rogério Taveira e a multiplicidade de (im)pressões numa geografia experimental de Sintra*. Cor, som. 30 mint. Lisboa: CIEBA.
- Pagle, Trevor (2018) “Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space” in *Experimental Geography, landscapes hacking, cartography, and radical urbanism*. Nova Iorque, Independent Curators International. ISBN: 978-1-61219-399-1
- Reis, Vítor dos (2021) *No Reino das Nuvens: os Artistas e a Invenção de Sintra*. Sintra: CM Sintra. [Consult. 2021-10-22] Disponível em URL: <https://cm-sintra.pt/noreinodasnuvens>

Notas biográficas

Carlos Miguel Gonçalves é artista visual e doutorando na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa. Mestre em Arte Multimédia pela Universidade de Lisboa, investigador colaborador no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. As suas principais linhas de investigação são o Espaço público na web 2.0, a Arte a partir da internet. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6886-5911> Email: cmrg@campus.ul.pt Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Arte Multimédia, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.



Colagens digitais de Babette de la Vega

Babette de la Vega digital collages

Carolina Vigna Prado ⁱ

ⁱ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Comunicação e Letras, R. Piauí, 143 - Higienópolis, São Paulo - SP, Brasil, 01302-000.

Resumo:

Colagem é uma técnica artística, mas é, também, linguagem e construção de pensamento. A artista contemporânea francesa, radicada em Portugal, Babette de la Vega cria registros imagéticos da construção da memória e do multiculturalismo. Suas colagens são como palimpsestos, demonstrando, camada a camada, como construímos as nossas experiências e mantemos as memórias decorrentes dessas.

Palavras-chave: colagem; memória; linguagem

Abstract:

Collage is an artistic technique but it is also language and thought construction. The contemporary French artist, based in Portugal, Babette de la Vega creates imagery records of the construction of memory and multiculturalism. Her collages are like palimpsests, showcasing layer by layer how we build our experiences and maintain the memories that stem from them.

Keywords: collage; memory; language

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Considerações iniciais

Falar sobre colagens e construir camadas na arte é quase redundante se pensarmos em termos de criação de significado e da utilização de referências. A técnica da colagem em si, como linguagem e não exclusivamente como pensamento, exemplifica perfeitamente essa união de signos e significados que a memória nos fornece, criando um ciclo de significação: a colagem é origem e destino dessa memória.

Colagem é uma técnica artística que pode ser considerada, na História da Arte, desde as iluminuras e suas folhas de ouro. Foi a partir do Cubismo de Picasso e Braque, entretanto, que o termo passou a habitar as Artes Visuais:

The term 'collage' has had a rich history in the popular arts before the twentieth century, but it entered 'high' art in 1912–1913, when Picasso and Braque started pasting pieces of wallpaper, newspaper, sheet music, as well as sand and pins, to a pictorial composition. Subsequently, other early avant-garde artistic movements started using the collage technique, and varied the type of elements that could be part of the collage.

The term has also been applied to certain literary texts and musical compositions that seem to display characteristics similar to those of the visual corresponding technique. By evaluating precise historical data, I will establish whether the verbal and musical collages were transposed from the visual arts, or the use of the term by the critics illustrates a transmedial phenomenon (no influence can be identified between the two). (DRAGU, 2019:41)

O nome da técnica é autoexplicativo: consiste em "colar" elementos visuais (texturas, imagens, cores, formas, etc.) em uma nova composição, resultando em um novo significado. Em tempos de remix e criações colaborativas, nada mais contemporâneo.

A colagem, antes de ser técnica, é pensamento, é linguagem. E, como linguagem, é o estopim de outras expressões e sensibilidades humanas. A música, por exemplo, é uma arte que acontece no tempo e que necessita, para existir, da memória auditiva para unir as notas anteriores com a que ouvimos naquele instante. Esse efeito, por si só, já é uma colagem, mas pensamos na música também como camadas de significados e de referências. Apenas a título de exemplo, a respeito de Bob Dylan:

As a creative vehicle, collage complemented the folk idiom in which Dylan initially developed, facilitated his penchant for witty linguistic games and inventive combinations of words and images, and enabled him to use micro-narratives and short character sketches as a means of building his songs. The highly visual imagery which can be found in even his earliest, most folk-

inflected or political narrative songs, and his tendency to fuse folk ballads with the blues and literary references with popular culture, indicates a desire to use assembled fragments of past musical and lyrical traditions to create his unique contemporary brand of rock and roll, in which multiple perspectives are incorporated non-hierarchically within a single plane of view. (CRAN, 2014:189)

É necessário um crivo similar ao de um curador para que a seleção dos elementos esteja condizente com o discurso, com aquilo que o artista quer dizer. O discurso do artista – sua poética – é o que o define, não sua técnica.

2. Repetição, diferença e memória

A linguagem da colagem ocasionalmente é associada com a repetição. Usamos uma imagem pré-existente. Repetimos a imagem, portanto. Entretanto, estamos tão acostumados com a linguagem cinematográfica que nem notamos mais o Efeito Kuleshov em nossas vidas.

Grosso modo, o efeito Kuleshov acontece quando, a partir de edições e montagens diferentes das mesmas sequências de imagens ou cenas, atribuímos significados diferentes ao todo. Ou seja, dependendo da organização em que a colagem é realizada, entendemos de forma diferente.

O efeito recebe o nome do cineasta soviético, Lev Kuleshov (1899-1970), que primeiro descreveu e demonstrou a questão.

Construímos nossa biografia e, tão importante quanto, a memória de nossa biografia da mesma forma. Por esse motivo, inclusive, ocasionalmente temos a memória a nos enganar.

Cada um de nós, ao passar uma vista d'olhos retrospectiva por sua história, constatará que sua personalidade de criança, embora indivisível, reunia nela pessoas diversas que podiam permanecer fundidas entre si porque estavam em estado nascente: essa indecisão cheia de promessas é inclusive um dos maiores encantos da infância. Mas as personalidades que se interpenetram tornam-se incompatíveis ao crescer e, como cada um de nós vive uma vida só, é forçoso fazer uma escolha. Na verdade, escolhemos sem cessar e também sem cessar abandonamos muitas coisas. A estrada que percorremos no tempo está juncada dos restos de tudo o que começamos a ser, de tudo o que poderíamos ter nos tornado. (BERGSON, 2006:97)

A memória, assim como a colagem, se constrói em palimpsestos de si próprias. Palimpsesto é uma superfície em que o conteúdo anterior ainda é visível. Ou seja, aquilo que possui camadas à mostra. A palavra, de origem grega, remete a placas de argila com cera utilizadas em escolas.

O passado, o presente e o futuro se sobrepõem e se entrelaçam. O passado, como a estrutura sobre a qual o presente é construído. O presente, por sua vez, é um conceito de difícil descrição por ser efêmero: o instante que vivemos rapidamente será o passado. O futuro pertence à imaginação e às projeções. Na memória – como colagens – registramos os instantes vividos e projetamos o nosso devir. A arte, assim como a filosofia, a psicologia e os demais saberes do sensível, atribui sentido aos palimpsestos que somos de nós mesmos. Ou seja, quando pensamos em termos de linguagem, a memória é um palimpsesto de significados que acumulamos no decorrer de nossa existência.

Assim como um algoritmo de relevância, também filtramos as informações recebidas. Um dos critérios – não o único, naturalmente – que utilizamos para atribuir importância a algo é a repetição.

A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir. (CALVINO, 1990:23)

Como associamos importância com existência, essa colagem de repetições é diretamente conectada com a memória quando, naturalmente, há nessa equação algo que nos mova, uma necessidade:

É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa, caso ela exista — faz com que um filósofo (aqui pelo menos eu sei do que ele se ocupa) se proponha a inventar, a criar conceitos, e não a ocupar-se em refletir, mesmo sobre o cinema. Eu digo que faço filosofia, ou seja, que tento inventar conceitos. (DELEUZE, 1999)

É na diferença, entretanto, que atribuímos significado. Usando, ainda, a linguagem cinematográfica como metáfora, lembramos que a repetição da mesma imagem é, necessariamente, estática. Toda a base dos filmes animados é que pequenas diferenças na repetição de imagens criam uma sensação de movimento. É impossível distinguir uma série de imagens idênticas de uma única imagem estática. Assim, a repetição com pequenas variações (diferenças) desempenha um papel na obra não como signo, mas como sentido.

A persistência da visão é o que engana o cérebro para ver a repetição como um padrão e que nos faz ver frames e entender o movimento. Portanto, a repetição exata não gera a ilusão de movimento.

3. As colagens de Babette de la Vega

Babette de la Vega cria colagens que evocam a memória.

Babette de la Vega ainda inclui, em algumas obras, mais uma camada de reflexão em seu trabalho: a arte digital.

Assim como aplicar um filtro qualquer em uma fotografia não a torna arte, a colagem digital também necessita de uma intenção, de um pensamento, de uma linguagem.

Podemos dividir a arte digital entre aquela que utiliza a informática como uma ferramenta e aquela que utiliza a informática como pensamento (arte generativa, por exemplo).

No caso das colagens de Babette de la Vega, há indubitavelmente um pensamento que transcende a ferramenta. Entretanto, é possível perceber também que a manipulação digital, mesmo que apenas de proporção e tamanho das imagens, é parte constituinte da colagem. É relevante, portanto, o fato de serem colagens digitais utilizando imagens originalmente não-digitais.

A linguagem, entretanto, permanece e o fato da obra ter sido elaborada com ou sem o auxílio da informática parece adquirir um peso menor em seu resultado imagético final. É a construção dessa representação que torna a obra maior que a soma dos elementos que a compõem.

Tal qual no cinema e no Efeito Kuleshov, a colagem também é narrativa estruturada e estruturante. Por esse motivo, há nela também um tempo e uma contração.

Contração, em gramática, é a junção de duas ou mais palavras com a perda de um fonema (de + ela = dela, por ex.).

A colagem, justamente por ser primeiro linguagem e depois técnica, também cria contrações. A soma das imagens cria uma nova imagem. Por causa da natureza polissêmica das imagens, essa contração pode alterar também seu significado. A soma dos significados cria um novo significado (Figura 1 e Figura 2).



Figura 1. Babette de la Vega, L'inconnue du Dimanche Collage, (s/d). Colagem. Disponível em: <<https://www.saatchiart.com/art/Collage-L-inconnue-du-Dimanche/1712948/8119099/view>>. Acesso em: 02 JAN 2022.



Figura 2. Babette de la Vega, rien ne se perd, 2016. Colagem digital. Disponível em: <<https://www.artmajeur.com/pt/babettedelavega/artworks/11054764/rien-ne-se-perd>>. Acesso em: 26 DEZ 2021.

Considerações finais

A apresentação do trabalho de Babette de la Vega na galeria virtual Artmajeur diz:

Entre commentaire social et rêveries surréalistes, ces illustrations habitent un monde qui nous est familier et qui pourtant semble résider dans une dimension parallèle. Comme un miroir de l'inconscient, ces dessins et collages nous invitent au voyage. Des voyages, elle en a fait (Oman, Suisse, Niger, Equateur, Chine, Brésil, Portugal)) et de son héritage multiculturel transpire un sujet qui est toujours à la recherche d'un équilibre entre deux mondes. Presque architecturales, ses compositions mêlent la géométrie du connu à la pure abstraction. S'inspirant de la tradition illustrative, Babette de la Vega explore l'harmonie entre modernité et vintage. (ARTMAJEUR, 2022)

O texto de apresentação faz referência à herança multicultural e às viagens de Babette de la Vega. Multicultural, intermediática e transdisciplinaridade são pensamentos fundantes da colagem. Chama a atenção, entretanto, a polaridade “herança” e “viagens”. A herança, como o recebimento de algo imutável; a viagem como a mutação em essência. Essa aparente dicotomia se resolve no tempo. A temporalidade da percepção da memória herdada e a temporalidade da construção da memória deslocada, fora de seu lugar de origem.

Apesar desse trabalho defender que a colagem é um pensamento e independe da técnica, a temporalidade de fruição é completamente submissa à técnica artística escolhida. O tempo, por exemplo, com que paramos para observar uma imagem estática é um tempo que nos pertence, é uma escolha. O tempo com que podemos receber uma imagem em movimento (animação, cinema, etc.) depende da obra, não nos pertence.

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a "subjetividade" das qualidades sensíveis, como procuraremos mostrar, consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas; e, ao deixar de lado essa contribuição para tornar nossa idéia mais clara, iremos nos adiantar bem mais do que convém no caminho que empreendemos. (BERGSON, 1999:31)

Babette de la Vega sabe disso e fornece essa leitura – temporal e temporária – ao fruidor, tanto contraindo uma “multiplicidade de momentos”, quanto expondo a “contração do real”.

Referências

- ARTMAJEUR. (sd) Babette De La Vega: apresentação & biografia. Disponível em: <<https://www.artmajeur.com/pt/babettedelavega/presentation>>. Acesso em: 27 FEV 2022.
- BERGSON, Henri. (1999) Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos)
- BERGSON, Henri. (2006) Memória e vida. (Henri Bergson: textos escolhidos por Gilles Deleuze). Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos)
- CALVINO, Italo. (1990) As cidades invisíveis. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras.
- CRAN, Rona (2014). Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture. Surrey; Burlington: Ashgate Publishing.
- DELEUZE, Gilles (1999). O ato de criação: palestra de 1987. In: Folha de São Paulo. 27 JUN 1999. Disponível em: <https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 02 JAN 2022.
- DRAGU, Magda. (2019) Form and meaning in Avant-Garde collage and montage. Londres: Routledge, 2019.

Notas biográficas

Carolina Vigna é historiadora da arte, artista visual, escritora, ilustradora, professora e pesquisadora. Doutorada em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Atualmente em estágio pós-doutoral em Letras pela PUC/RS. É também crítica de arte associada à ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte. As suas principais linhas de investigação são as Humanidades Digitais e a Arte & Tecnologia. Site pessoal: <http://carolina.vigna.com.br/>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2063613822479669> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7067-0585> Magda: Universidade Presbiteriana Mackenzie, R. Piauí, 143 - Higienópolis, São Paulo - SP, Brasil.

Brotar da Paisagem: uma reflexão sobre a obra de João Gama

Sprout from the Landscape: a reflection about the work of João Gama

Cheila Peçasⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal e Sociedade Nacional de Belas-artes, Rua barata salgueiro 36, 1250-044, Lisboa, Portugal.

Resumo:

A obra de João Gama revela-nos um espírito livre que percorre a paisagem e percebe a presença única de cada fragmento da natureza. Da experiência com os lugares naturais surgem memórias que fazem permanecer neles, mesmo na sua ausência. Desta forma o artista vive na paisagem natural e na paisagem da obra, perpetuando-se em recordações produtivas.

Palavras-chave: Caminhar, paisagem, natureza, criação

Abstract:

João Gama's work reveals a free spirit that roams the landscape and perceives the unique presence of each fragment of nature. From the experience with natural places, memories emerge that make them remain in them, even in their absence. In this way the artist lives in the natural landscapes and in the landscape of the work, perpetuating himself in productive memories.

Keywords: Walk, landscape, nature, creation

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Ponto de partida

Este artigo apresenta o processo de criação artística de João Gama. O artista estabelece uma relação íntima entre a natureza e o objeto artístico que cria. João Gama nasceu em 1991, sendo natural de Castelo Branco. É licenciado em Escultura e mestre em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e encontra-se neste momento a frequentar o doutoramento em Belas-Artes, vertente Pintura, na mesma faculdade. O artista interessa-se por explorar a paisagem natural portuguesa, preservá-la e valorizá-la, incitando com a sua obra à contemplação da natureza. O artista já participou em várias exposições coletivas e individuais destacando-se a exposição individual "Da Terra ao Azul" na Sala da Nora, Cineteatro Avenida, Castelo Branco, em 2018, a exposição coletiva "Naturezas cruzadas" na Casa de Bocage, em Setúbal, em 2020, a Exposição coletiva "Bienal de Arte Jovem", em Vila Verde, em 2020, a exposição individual "Brotar-Entre a Terra e o Céu" no Museu de História Natural e Ciência em Lisboa, em 2021 e a Exposição coletiva "Círculos", na Bienal de Cerâmica Artística, Aveiro, em 2021.

Ao longo desta conjectura entendemos como surge a obra do artista, tendo sido concebidos capítulos que demarcam as passagens da produção artística. "Viver a paisagem" apresenta o impulso criativo do artista. "Perambular na natureza" demonstra como a obra se inicia no caminhar por lugares onde predomina a natureza. "Momentos efémeros" explica como a fotografia é um esboço da pintura. "Pensamento pictórico" dá-nos um vislumbre de como a técnica pictórica se relaciona com a paisagem observada. "Depois do sonho" revela como o sonho pode ser uma alternativa ao habitar os lugares da natureza quando esse viver não é possível. "História da terra" expõem como a matéria-prima que compõe os fragmentos da natureza pode gerar novos meios para concretizar o fazer artístico. Por fim encontra-se "O ponto de chegada" que é o ponto de partida, a pintura. Finalmente apresentam-se as conclusões sobre este percurso.

2. Viver a paisagem

Numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta. Senti em certos dias, que eram as árvores que me olhavam, que me falavam... Eu estava lá, à escuta... Creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo... aguardo ser interiormente submerso, enterrado. Eu pinto, talvez para me emergir. André Marchand segundo Klee (Merleau-Ponty, 2018:29)

De lugares familiares, que convidam a permanecer, surge, unido a um olhar pessoal sobre uma paisagem, um processo de criação que marca uma passagem pela natureza.

João Gama estabelece uma relação íntima entre a natureza e o objeto artístico que cria, iniciando a sua obra durante os momentos em que vagueia pela região onde vive. O artista precisa de satisfazer a sua necessidade interior de estar na natureza. Através da sensibilidade sensorial é possível apreender os fragmentos constituintes da paisagem. (Gama, 2016)

A natureza pode-se vivenciar, habitar, viver nela e é essa experiência de estar nela que se retém e a confirma. (Serrão, 2004)

O artista percorre a paisagem observando-a como potencial pictórico, vivencia cada sensação que esta lhe transmite fazendo registos fotográficos e anotações gráficas no caderno, para depois trabalhá-las em contexto de atelier. (Gama, 2016)

Quando o artista não tem a possibilidade de contactar com a natureza, este afirma ter sonhos, muitas vezes lúcidos, que o permitem deambular por paisagens inesperadas que o aproximam das impressões experienciadas durante as suas caminhadas, podendo permanecer na paisagem, mesmo que distante dela. (Gama, 2016)

No lugar da natureza o artista permite-se a geossituar e interagir com o que o rodeia, elaborando experiências pictóricas em partes constituintes da paisagem. Ao andar pelos caminhos de terra, entre rochas e árvores percebe o potencial da matéria e além de efetuar uma intervenção nos lugares este recolhe elementos naturais que leva para o seu espaço de criação e elabora obras com os mesmos. (Gama, 2016)

"Passagem transcendente", Figura 1, é um exemplo de pintura resultante da observação da natureza, de um geossítio.

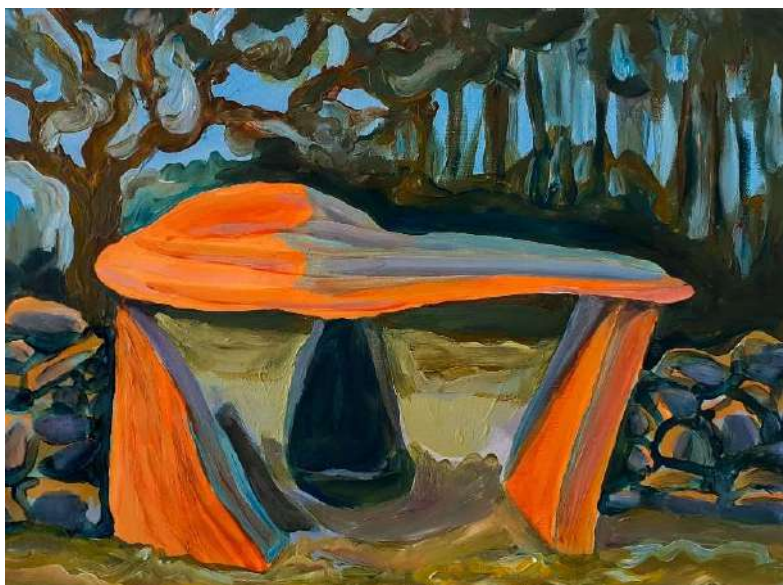


Figura 1. João Gama, "Passagem transcendente", 2020. Acrílico sobre tela, 30 x 40 cm. Fonte: João Gama

3. Perambular na natureza

O prazer estético provém da multiplicidade de sensações físicas do nosso ser na paisagem, sensações essas que são elemento essencial da fusão do viver em com o viver de: a contemplação "é também prazer físico pelo ar que respiramos". Compõe a experiência estética vital a diversidade dos sentidos, a visão e o ouvido, o tato, o olfato. (Serrão, 2004:97)

Despertado por um desejo interior de contacto com a natureza, sendo impulsionado por vivências anteriores em contexto de pinhal ou entre campos, o artista revive a cada reencontro com a natureza os cheiros, os ruídos e as cores que lhe transmitem familiaridade e nostalgia. Ao viajar a pé ou de bicicleta pela região onde vive, por caminhos marginais, entre os pinhais, campos e serras, circundantes onde se torna rara a presença humana, João Gama vagueia sintonizando a sua caminhada com o seu pensamento criativo e movimentos corporais, interagindo assim com o ambiente em redor, formulando ideias para as suas criações. (Gama, 2016)

O artista vive na paisagem, sentindo que esta lhe pertence, unindo-se a ela, integrando-a, vivendo da e na natureza. (Serrão, 2004)

O acto de caminhar é que impulsiona à criação. Estipulando percursos e horários, o artista consegue reter informações específicas no domínio das cores geradas pela luminosidade e sombras projetadas, dando preferência às ocorrências e paleta de cores resultantes de um fim de tarde, encontrando uma harmonia entre si e os lugares isolados, por vezes secretos. Ao caminhar sozinho e sem presença humana é-lhe possível vaguear, lentamente, movimentando-se ao ritmo escolhido e por vezes vocalizar sons melódicos que se equilibram com a paisagem. O seus passeios podem, por vezes, demorar um dia inteiro, passando por zonas rurais e urbanizadas, pinhais, bosques ou campos agrícolas, tendo como ponto de partida o ponto de chegada. Nos momentos de repouso, o artista contempla a paisagem e percebe as marcas deixadas pelo tempo de antigas povoações, onde houve uma presença humana. Nos lugares abandonados os primeiros elementos interventivos são postos a descoberto por deteriorização dos que os sobrepunham. (Gama, 2016) A obra, na Figura 2, "Habitar" mostra-nos uma representação desses lugares submetidos ao abandono e tomados pela natureza.

A natureza é o que se constitui por si, que se faz a si mesma, não sendo elaborada pelo homem, produzindo-se a si mesma. Nos locais urbanos reveem-se as construções de artefatos e conceitos de natureza deslocados para espaços artificiais contruídos pelo humano, despojando-os do conceito do que é natural. (Serrão, 2004)

4. Momentos efémeros

(...) as fotografias de paisagem (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis e não visitáveis. Se eu o observar bem em mim próprio, este desejo de habitação não é onírico (não sonho com um lugar extravagante) nem empírico (não procuro comprar casa em função das fotos de um protesto de

agência imobiliária); ele é fantasmagórico, liga-se a uma espécie de visão que parece levar-me, para a frente, para um tempo utópico, ou levar-me para trás, para não sei que parte de mim mesmo (...) (Barthes, 2014:48-9)

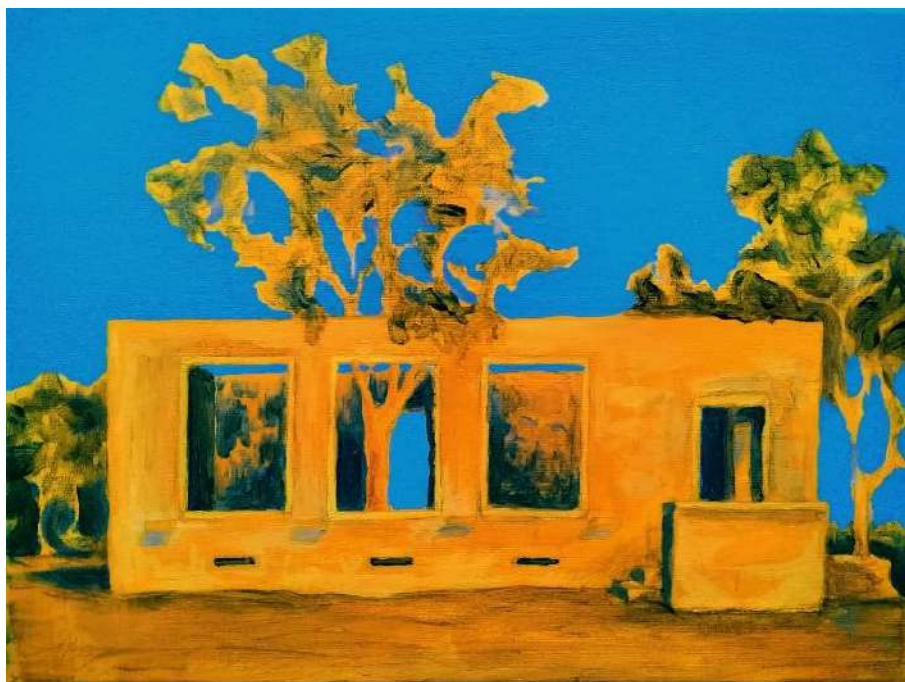


Figura 2. João Gama, "Habitar", 2019. Acrílico sobre tela, 30 x 40 cm. Fonte: João Gama

João Gama utiliza a fotografia para eternizar os momentos efémeros que resultam da sua caminhada. Esta é uma extensão do seu olhar dinâmico sobre a natureza, é um olhar mecânico fruto do acaso, que permite rever as condições experienciadas marcadas por um instante. Este regista o passeio de forma espontânea sem qualquer planeamento anterior. Muitas vezes o artista utiliza a fotografia como impulso para uma nova pintura. Em contexto de atelier existe uma seleção sobre os registos efetuados, onde o artista reflete sobre as que podem ter um maior potencial pictórico, através da singularidade e sentimento que despertam, procurando as que transmitem a possibilidade de viver nelas, de permanecer no seu habitat, que permitam uma experiência dentro delas. A fotografia recorda, é uma memória enquanto o artista foi momentaneamente habitante dos lugares da paisagem. (Gama, 2016)

A escolha da fotografia surge da análise da sua composição, indo além, tentando perceber a forma como esta trespassa, como entra no artista, o que salta da cena, os pontos sensíveis, onde o acaso desperta um interesse por parte do artista. (Barthes, 2014)

A fotografia é um meio para pensar a pintura, sendo uma forma de ir além do experienciado com o olhar, enriquecendo a sua obra pictórica com uma paleta de cores, formas e

sentidos diversos, que encaminham para uma representação plástica das vivências, não se restringindo a uma mera representação. Na pintura é revelada a forma como o artista reflete, pensa e sente a paisagem, percebendo este que a fotografia representa apenas o que observa com a visão. (Gama, 2016)

A Figura 3 apresenta um dos registos fotográficos do artista sobre a paisagem.

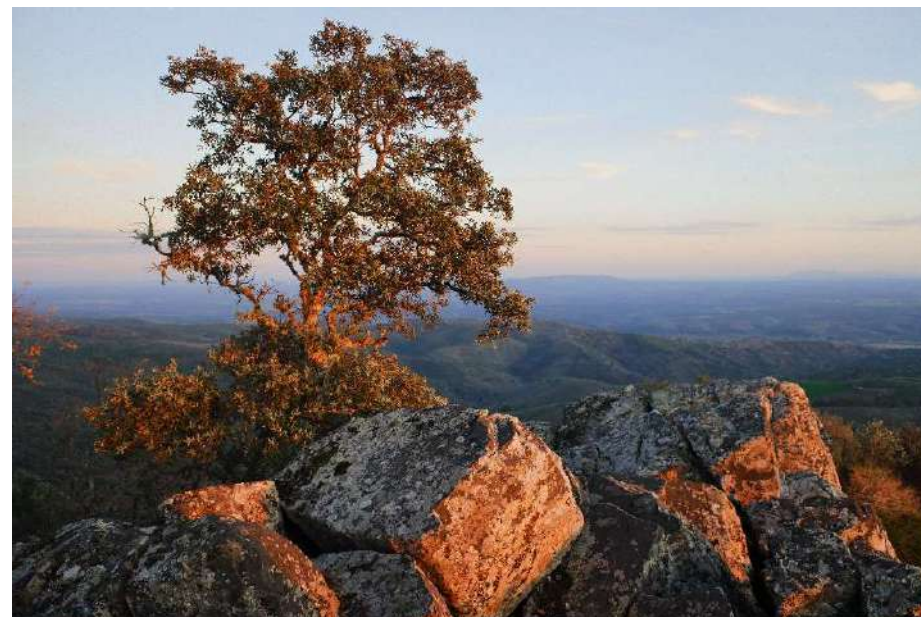


Figura 3. João Gama, "Monte de S. Martinho, Castelo Branco", 2021. Registo fotográfico. Fonte: João Gama

5. Pensamento Pictórico

A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas) vêm, não se sabe de onde, aterrar, germinar sobre o suporte. A visão do pintor deixa de ser o olhar sobre um exterior, mera relação «físico-ótica» com o mundo. (Merleau-Ponty, 2018:56)

João Gama interessa-se pelo viver puro da paisagem, pela representação pictórica das suas experiências e interação em lugares naturais. A pintura só existe devido às vivências experienciadas e é tão necessária como o respirar, o viver, não necessitando de se entender o que impele a essa ação. (Gama, 2016)

As suas pinturas representam as paisagens das suas caminhadas, mas só com o tempo ela se vai revelando, se começa a perceber o que nela existe, levando ao espetador uma variedade de significados. (Serrão, 2004)

A ideia sobre a pintura vai surgindo em contacto com os estímulos que a natureza impele. Para o artista deve haver uma união entre o seu interior e a paisagem, tornando-a um pedaço de si. Com ela ele aprende, comunica. O artista abraça os elementos para se sentir um, com eles, revelando um amor incondicional por estes fragmentos. Ao pintar, o artista une o rigor à intuição, revivendo cada momento passado, as cores que viu, a sensação de calma que o ambiente lhe transmitiu, os sons e os cheiros, recriando a essência da natureza, da paisagem. A pintura vai surgindo na mente do artista e quando esta se processa, os materiais pictóricos fazem surgir uma variedade de situações diferentes do observado pelo artista, sendo uma representação da paisagem, com um novo aspeto, unindo o que este reteve através da visão às suas interpretações, consoante a forma como cada estímulo chegou até si. (Gama, 2016)

As obras de arte são contempladas como “vivendo em nós”- num caso dá-se "o sair de nós" em direção ao objeto contemplado, no outro, os objetos são como que "trazidos até nós" (Serrão, 2004:96)

“Serenidade”, figura 4, é uma representação da paisagem, onde através das cores, formas, luminosidade e sombra transmitem sensações particulares que nos colocam dentro da paisagem

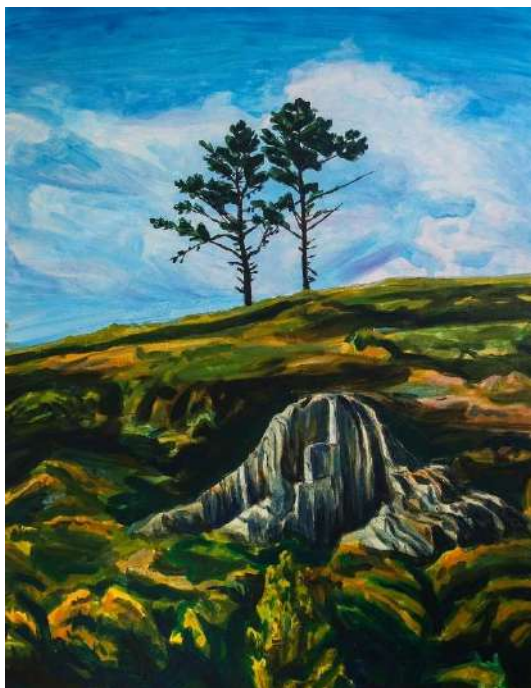


Figura 4. João Gama, “Serenidade”, 2016. Acrílico sobre tela, 90 x 70. Fonte: João Gama

6. Depois do sonho

E encontro assim, por acaso, em todos os lugares onde as procuro, as primeiras recordações da cena e já nem consigo distinguir sonho de realidade. (Benjamin, 2020:96)

Quando longe da paisagem da natureza, percebendo-a inalcançável, o sonho é a nova fonte de inspiração. Ao acordar de sonhos, muitas vezes lúcidos, o artista apressa-se a registá-los através do desenho. (Gama, 2016)

A pintura vem afirmar esta nova existência de paisagem dada pelo sonho, onde esta já é uma representação da memória que se criou dela, um imaginário que se alimentou de uma paisagem real fazendo-se, através do sonho, surgir de um impulso do interior, concebendo-lhe uma nova forma, podendo ser interpretada e representada pictoricamente de formas diversas. Estas interpretações apresentam resultados próximos, a nível pictórico, aos que produz da observação dos lugares naturais. A pintura com base no sonho faz parte da sua reflexão pictórica, sendo uma visão introspetiva que torna a natureza parte da sua essência, do seu íntimo.



Figura 5. João Gama, “Passagem”, 2016. Acrílico sobre tela, 35 x 27 cm. Fonte: João Gama

No sonho é possível comunicar com a paisagem mesmo que longe dela. A pintura pode remeter para vários lugares que o artista experienciou, mesmo tendo como base fragmentos de paisagem que são dados pelos sonhos, como se fossem fotografias que congelam um momento. No sonho é possível estar próximo da natureza. Mesmo que fruto do desejo insaciável de estar nela e da memória que esta lhe deixou aquando em sua presença, as sensações que este lhe transmite são reais e saciantes. (Gama, 2016)

A Figura 5 mostra uma das obras que surgiu do sonhar com a paisagem, "Passagem".

7. História da terra

Por momentos o artista relaciona-se com a paisagem durante os seus percursos pelos caminhos entre a natureza. Geossituar é o termo que usa para explicar o que antecede o habitar a paisagem, onde não se permanece até criar habituação com os lugares. Interage com as rochas, as árvores, as pedras e as plantas que por um tempo limitado fazem parte de si e aos quais se entrega e apreende as sensações que a percepção da diversidade lhe transmite. (Gama, 2016)

João Gama recolhe imagens dos lugares por onde passa para elaborar a sua pintura em contexto de atelier, e vai além disso, ele intervém na própria natureza, riscando, pintando rochas ou árvores com matéria orgânica que se dissipa com as chuvas, sendo esta uma intervenção efémera ficando assinalada através da fotografia. (Gama, 2016)

A Figura 6 apresenta "Rocha-montanha" uma pintura elaborada sobre xisto.



Figura 6. João Gama, "Rocha-montanha", 2019. Acrílico sobre xisto, 5 x 5 x 6 cm. Fonte: João Gama

O artista observa a estética dada pela natureza, observando os contornos coloridos que revelam qualidade pictórica, deixando-as no lugar para que não percam o seu sentido de objeto natural, preservando a temporalidade intrínseca destes elementos da paisagem. (Gama, 2016)

O artista explora as matérias que resultam da terra ou das rochas, intervindo ou utilizando-as como matéria-prima para a conceção de uma obra pictórica ou até mesmo de uma peça em cerâmica. Este recolhe amostras de xisto para estudar as variações de cor das mesmas, entendendo como as formar com os médiuns que utiliza. Na sua pintura percebe-se que explora as gradações de cor, as formas irregulares de rochas entre outros recortes constituintes da paisagem. (Gama, 2016)

A obra produz-se num ciclo natural desde a observação, passando pelo registo fotográfico, pela pintura que resulta desses registos, pela intervenção no lugar que serve de mote para a criação, e pela exploração de matérias dos lugares utilizando-as para a realização de variadas formas de representação. A obra vai-se aproximando cada vez mais da natureza, como é o caso da cerâmica elaborada com material que produz com as matérias terrenas que existem na região. (Gama, 2016)

"Brotar", Figura 7, é o nome que dá a uma das suas obras, onde une materiais locais naturais e a matéria pictórica. Esta obra surge do ato do caminhar e geossituar. Esta peça é de cerâmica feita com as argilas e materiais pictóricos recolhidos na natureza.



Figura 7. João Gama, "Brotar", 2021. Técnica: grés vidrado e chacotado a 1250°, 75cm x 50cm x 50 cm. Fonte: João Gama

8. Ponto de Chegada

O ponto de chegada é o ponto de partida.

Porquê pintar?

Pintar desafoga o excesso.
Abre o olho da mente.
Raspa o resquício do ego.
Liga a floresta ao espírito.
Compensa alguma ausência.
Despe a mente e a consciência.
Pinta-se porque se ama.
Amar é humano.
Vale a pena a arte.
Vale enquanto há consciência.
Mas se morre a lucidez?
Quando morre, tudo é névoa.
Não me interessa pintar o vago.
É um abismo incerto e perigoso.
Nele vagueia a alma sem cuidados.
Perdida, perdida em triste euforia alienada.
Enquanto houver lugares sem excessos,
horizontes expressos,
e árvores para abraçar,
faz sentido pintar! (Gama, 2016:16)

Conclusão

João Gama contempla a paisagem e regista momentos efémeros através da fotografia, podendo eternizar o olhar e o estar na prática da paisagem e do caminhar, para depois conceber a sua obra pictórica. Viaja pela região onde vive, por caminhos marginais, entre pinhais e serras, onde é rara a presença humana. É durante as suas caminhadas, onde o seu corpo e pensamento se movimentam em sintonia com os passos que dá ao percorrer os trilhos da natureza, que surge o impulso criativo.

O artista tem necessidade de se fundir com os lugares que explora, vivenciar as cores, os cheiros e os ruídos, chegando a criar utilizando materiais naturais que encontra ou intervindo na própria natureza. A sua obra vai-se revelando, unindo-se a memórias e sonhos, mostrando um amor incondicional pelo brotar da natureza.

Percebe-se que a sua obra se produz num ciclo de pertença onde a obra, o artista e a paisagem se tornam um.

Agradecimentos

A autora agradece pelo apoio para este trabalho de investigação: ao Centro de Investigação e de estudos em belas-artes da Universidade de Lisboa, à Sociedade Nacional de Belas Artes, à Fundação para a Ciência e a tecnologia (FCT) e ainda ao orientador e coorientadora de Doutoramento, João Miguel Pereira Correia Pais e Célia Maria Adão de Oliveira Aguiar de Sousa, respetivamente, pelo acompanhamento da investigação desenvolvida.

Referências

- Barthes, R. (2014). *A Câmara Clara*. (M. Torres, Trad.) Lisboa: Edições 70,Lda.
- Benjamin, W. (2020). *Sonhos*. (J. Aigner, Trad.) Lisboa: Sr teste.
- Gama, J. (2016). *Da terra ao azul- A prática da paisagem, elo entre a natureza e o espírito*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Merleau-Ponty. (2018). *O Olho e o Espírito*. (L. M. Bernardo, Trad.) Lisboa: Vega.
- Serrão, A. V. (2004). Filosofia e Paisagem - Aproximações a uma Categoria Estética. *CFUL - Artigos em Revistas Nacionais*, 87-102.

Notas biográficas

Cheila Peças é Doutoranda em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com Bolsa FCT, é Mestre em Pintura pela mesma faculdade, Pós-graduada em Curadoria de Arte pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Educação Especial pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria e Mestre em Ensino de Artes Visuais pela Universidade de Évora, sendo licenciada em artes plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8633-0224> Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da academia nacional de belas-artes, 1249-058, lisboa, Portugal

Entre médiuns: a história da pintura de Vieira Pereira

Among mediums: the history of Vieira Pereira's painting

Cheila Peçasⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Neste artigo apresenta-se a obra de Vieira Pereira, uma artista que explora a ideia da pintura através da fotografia, unindo a ação pictórica à documentação fotográfica. Pretende-se dar a conhecer este processo de criação que surge da conceção de fórmulas realizadas com diferentes médiuns, pictóricos e não pictóricos, e da sua metamorfose em meio aquoso.

Palavras-chave: Médiuns, pintura; fotografia; metamorfose

Abstract:

This article presents the work of Vieira Pereira, an artist who explores the idea of painting through photography, combining pictorial action with photographic documentation. It is intended to make known this creation process that arises from the conception of formulas made with different mediums, pictorial and non-pictorial, and from its metamorphosis in an aqueous medium.

Keywords: Mediums, painting; photography; metamorphosis

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Catarina Vieira Pereira nasceu em 1989, em S. Miguel, Açores. Atualmente, vive em Leiria. Utiliza como nome artístico Vieira Pereira. É mestre em Artes plásticas e licenciada em Artes Plásticas e Novos Media, na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. A artista já participou em várias exposições individuais e coletivas, tendo sido selecionada na 6ª edição LABJOVEM, em Artes Plásticas, nos Açores, em 2018, selecionada no PEA (Portuguese Emerging art), em 2014, tendo recebido o Prémio Regional de Pintura António Dacosta, nos Açores, em 2014 e o Prémio Bolsa 4ª edição LABJOVEM, 1º Lugar em Artes Plásticas, nos Açores, em 2013.

Neste texto expõe-se o processo de pintar da artista. Apresenta-se a forma como são preparados os materiais, no capítulo "Preparação dos materiais"; entendendo-se como a sua técnica pictórica se revela numa performance, no capítulo "A performance"; de seguida analisa-se a sua técnica fotográfica, no capítulo "Surgimento da Pintura Fotográfica"; apresenta-se o estágio final da história da pintura no capítulo "Sedimentos"; e mostra-se como surgem as suas conceções pictóricas e o que a impulsiona para a criação, no capítulo "Ocorrências pictóricas como impulso para a criação". Por fim apresentam-se as conclusões.



Figura 1. Mesa com as fórmulas preparadas com os pigmentos, sobre a mesa de apoio, 2021. Fonte Vieira Pereira.

2. Preparação do material

A história da pintura de Vieira Pereira inicia-se pela conceção de fórmulas que unem médiuns pictóricos e não pictóricos, que vão fazer surgir a pintura. Esta composição pictórica forma-se através de uma explosão de cores e sua união. (Pereira, 2013)

A artista organiza o espaço onde efetua a sua performance, preparando o tanque, onde a pintura se forma, e colocando minuciosamente sobre uma mesa as fórmulas que podem conter pigmentos coloridos, molhos de cozinha, especiarias, detergentes, entre outros materiais, como se pode ver na Figura 1. As matérias são previamente preparadas para que possam intervir na conceção da pintura de forma estruturada. As fórmulas são criadas considerando estudos prévios, onde a artista estuda o modo de atuação de cada material usado, entendendo como podem surgir as cores, o aspeto ou texturas específicas. Com misturas premeditadas e estudadas a artista entende qual a melhor forma para obter uma pintura rica a nível pictórico e conseguindo controlar algumas composições. Existe uma mediação neste processo, mas também uma consciência de que o resultado é sempre uma surpresa, sendo este fruto do acaso causado pelas composições químicas de cada elemento utilizado. (Pereira, 2013)

A obra da artista surge da eventual ligação entre os materiais escolhidos. Mesmo com este processo de experimentação laboratorial, a possibilidade de obter um resultado idêntico em várias intervenções, é difícil, mas é possível controlar algumas variáveis como as cores e materiais escolhidos, controlando alguns fatores através da anotação do processo utilizado e das opções tomadas, bem como o respeito pela ordem de colocação dos componentes. Por outro lado, existem fatores que podem ser impossíveis de controlar como tempo entre a introdução dos elementos que compõem a pintura, pressão exercida ao colocar cada material em contacto uns com os outros e a humidade. (Pereira, 2013)

O artista é e permanece livre para combinar os elementos abstratos e os elementos objetivos, para escolher entre a série infinita das formas abstratas ou entre o material que lhe é fornecido pelos objetos; dito de outro modo, é livre para escolher os seus meios. Ao fazê-lo, apenas obedece ao seu desejo interior. (Kandinsky, 2020:30)

O tanque a que chama de "Dispositivo de Pintura" além da funcionalidade que tem, é pela artista considerado um objeto artístico: uma escultura. Este faz parte do processo pictórico, sendo incluído algumas vezes em resultados pictóricos finais. O tanque é de vidro e contém quatro torneiras e um orifício que serve de escoador. A construção deste surgiu após várias experiências em diversos suportes como: madeira ou acrílico. A Figura 2 apresenta o "Dispositivo de Pintura". (Pereira, 2013)

Cada elemento utilizado no processo é considerado um elemento de investigação, por isso a artista dá maior importância a esta componente processual do que ao resultado final. (Pereira, 2013)



Figura 2. Vieira Pereira, "Dispositivo de Pintura", 2013. Fonte: Vieira Pereira.

3. A performance

A criação das suas obras pode ter, segundo a artista, um conteúdo performático. A prática do fazer a pintura pode ser considerada uma performance, experienciando-se todas as componentes para a sua realização. No ato performativo de Vieira Pereira pode-se perceber uma envolvimento entre si e o espaço onde cria. Existe um movimento presente na ação de se deslocar entre a mesa onde estão as suas fórmulas e o tanque onde coloca as misturas e observa a reação das mesmas em contacto entre si. É criada uma comunicação, através da linguagem corporal, entre a artista e os elementos da sua obra. Quando esta performance se torna pública a artista cria também uma comunicação com os espetadores, colocando-os a par dos acontecimentos e suas decisões conforme as reações que percebe durante a conceção da pintura. O espetador é levado a circular em torno da obra que se forma, vivenciando um organismo em constante mudança. Desta forma, a conceção da obra não fica confinada à percepção da artista, sendo partilhada com outros que a entendem de maneiras diferentes conforme as suas sensibilidades. (Pereira, 2013)

A história do nascimento da pintura começa na criação de fórmulas e na conceção do tanque. Tendo estas duas fases concretizadas e preparadas no espaço de criação, que pode ser o atelier da artista ou um espaço publico a artista inicia o processo pictórico. Vieira Pereira começa por cobrir o fundo do tanque com tela ou lona enchendo seguida o mesmo com água, como apresenta a figura 3. Depois do preparado, começa a colocar elemento a elemento, fazendo um compasso de espera entre cada administração, observando como estes reagem uns com os outros, tal como se vê na figura 4. Este processo pode durar à volta de trinta minutos, sendo uma intervenção relativamente rápida. (Pereira, 2013)



Figura 3. A artista coloca água no Dispositivo de Pintura, 2021. Fonte: Vieira Pereira.



Figura 4. A artista coloca os pigmentos no dispositivo de pintura, 2021. Fonte: Vieira Pereira.

4. Surgimento da “Pintura Fotográfica”

Desde o princípio, quando é colocado o primeiro componente colorido, que se inicia a recolha de imagens através da camara fotográfica. A este registo fotográfico a artista chama de “Pintura Fotográfica”, pois forma-se uma pintura em constante metamorfose, através do processo químico que resulta das misturas de diversos materiais no líquido, sendo através da fotografia fixados os instantes efémeros, as sequencias de composições em constante mudança de um ato pictórico em constante movimento. (Pereira, 2013)

A “Pintura fotográfica” surge da união dos pigmentos com o meio aquoso, um processo de causa e efeito, onde são registadas as mudanças, eternizando-as, como únicas, numa consequência de efeitos causados pela reação entre os médiuns e o líquido transparente que permanece no tanque até todos os sedimentos se fixarem no fundo, sobre a superfície escolhida, que dará corpo ao resultado final da história de uma pintura. (Pereira, 2013)

A artista elabora disparos contínuos sobre as metamorfoses que se vão revelando no decurso da mescla entre médiuns utilizados, registando as ações que ocorrem durante este percurso plástico espontâneo. “Fotografo em disparo contínuo (para não perder nenhum instante da formação da pintura)” (Pereira, 2013:31)

A artista controla apenas a colocação dos médiuns no líquido, e a partir daí ocorrem as variadas reações químicas entre os materiais escolhidos, não existindo qualquer intervenção da parte da artista sobre os efeitos causados, esta apenas fotografa o que vai surgindo. (Pereira, 2013)

A objetiva da máquina fotográfica é dirigida para o que sucede dentro do “Dispositivo de Pintura”, e focado sobre as composições plásticas que se formam no momento em que é introduzido um elemento novo na água. (Pereira, 2013)

Na “Pintura Fotográfica” Vieira Pereira interessa-se pelas composições cromáticas na interação de umas com as outras, fotografando momentos efémeros, com a consciência de que estes constituirão a pintura final. Este processo pode servir como documentação ou ter um conteúdo estético, cada momento da metamorfose deve ser registado rapidamente pois os efeitos são momentâneos e únicos e a artista pretende acompanhar todo o processo e torná-lo passível de ser observado posteriormente a esta ação. “As Fotografias são uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível.” (Sontag, 2012:159)

A artista procura nas suas imagens as que apresentam um equilíbrio entre o meio aquoso, pigmentos e sedimentos que metamorfoseiam.

“Ora, na fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência do objeto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto realmente esteve lá, onde eu o vejo.” (Barthes, 2014:126)

Vieira Pereira dá uma grande importância ao olhar, este é que percebe as conceções geradas pelos elementos e os constitui como “Pinturas Fotográficas”, desta forma o olho da artista e o olhar mecânico da máquina fotográfica são decisivos, a falta de necessidade de habilidade manual permite que a pintura e a fotografia se formem através da sensibilidade do olhar. A artista escolhe o melhor instante para o destacar das restantes 300 a 500 fotografias que podem ocorrer numa só sessão. As figuras 5 e 6 apresentam exemplos de “Pinturas fotográficas”.

A eleição da melhor fotografia estabelece-se sobre uma análise da composição dos elementos que a constituem, procurando-se as que trespassam, causam ferida, saltando de cena com um pormenor que surge do acaso suscitando o interesse do artista. (Barthes, 2014)



Figura 5. Vieira Pereira, "Pintura Fotográfica 4597". Fonte: Vieira Pereira.



Figura 6. Vieira Pereira, "Pintura Fotográfica 5615". Fonte: Vieira Pereira.

Vieira Pereira afirma pintar com os olhos, sendo que a objetiva complementa o seu olhar. A sua mão é apenas um "instrumento de trabalho", para introduzir os médiuns no tanque, podendo por vezes não ser a artista a colocar esses elementos no "Dispositivo de Pintura", desta forma ela pode dedicar-se exclusivamente à elaboração das fotografias.

Em relação ao olhar do espetador, a artista pretende que este faça uma interpretação pessoal sem se focar nos títulos das obras ou detalhes que dispersem a atenção da obra. O espetador deve relacionar-se com a pintura, comunicar com as sensibilidades que esta lhe transmite. Com uma nova interpretação sobre a obra, esta tende a ultrapassar o seu criador, dando a esta interação um carácter investigativo de interesse para a artista, levando-a a gerar novas criações. Para a artista todas as etapas são frutíferas, desde a ideia, esboços, métodos utilizados ou mesmo conversas, podendo este se mostrar mais interessantes que o resultado final.

O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas estas falhas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (Merleau-Ponty, 2018:25)



Figura 7. Vieira Pereira "Sedimentos III", 2021. Técnica mista sobre lona, 47x47cm. Fonte: Vieira Pereira.

5. Sedimentos

Os materiais vão-se depositando no fundo do tanque, ao longo de pelo menos vinte e quatro horas, durante esse tempo podem ser efetuados registos fotográficos à medida que os elementos vão repousando sobre a lona ou tela, antes colocada no fundo do tanque. Entenda-se que os minutos mais reveladores são enquanto ocorre a intervenção, através da administração dos componentes, percebendo-se um maior movimento da matéria e fusão mais acelerada e enriquecedora. Após os elementos se fixarem no fundo termina a concepção da "Pintura Fotográfica", assim sendo é removido o líquido através das torneiras e pelo orifício central no fundo do tanque, passando á fase final do processo: a secagem da pintura, que se constituiu sobre os suportes antes mencionados, ainda dentro do tanque, só no final de seca se dá como terminado todo o processo e finalizada a pintura. Em alguns casos a pintura pode precisar de fixador, devido às texturas criadas pela sobreposição dos materiais que não se dissolvem totalmente. A figura 7 apresenta "Sedimentos III" uma pintura resultante deste processo de depósito de médiuns sobre o fundo do tanque.

A artista aproveita para enriquecer a sua obra com os acasos que ocorrem durante as experiências. Algumas obras são bidimensionais por se constituírem apenas por materiais mais líquidos que podem não deixar qualquer resíduo e outras obras podem tornar-se tridimensionais pelo excesso de sedimentos que se fixam no suporte, por não se diluírem facilmente, ocorrendo por exemplo quando a artista usa farinha, especiarias ou até mesmo cinza, entre outros elementos mais sólidos. A obra "Sedimentos II", na figura 8, é o resultado do depósito de sedimentos sólidos sobre o suporte.



Figura 8. Vieira Pereira, "Sedimentos II", 2012, Técnica mista sobre tela, 30x40 cm. Fonte: Vieira Pereira.

6. Ocorrências Pictóricas como impulso para a criação

O fator impulsionador da obra de Vieira Pereira tem como premissa o olhar da artista para os menores detalhes, quando esta se reteve na observação da introdução de leite no café, analisando a reação da interligação de ambos os componentes, os efeitos, as manchas, as texturas e a mistura de cores, num casual momento acidental, a artista viu um começo para a criação da sua pintura. Baseada no acaso faz acontecer uns tantos outros acasos que a conduzem gradualmente para a apresentação da pintura e novas concepções fruto da observação e pesquisa.

Se calhar, não fazemos outra coisa, quando vemos algo e subitamente somos tocados por esse algo, se não abrimos a uma dimensão social do olhar, nos termos da qual olhar se tornaria esse jogo assintótico do próximo (até ao contacto real, ou fantasiado) e do longínquo (até ao desaparecimento e à perda, reais ou fantasiadas). (Didi-Huberman, 2011:133)

Embora a artista se foque mais sobre a metodologia do seu trabalho, no final este resulta numa pintura em suporte físico, que abre mais caminhos para obras futuras.

É de referir que todo o seu processamento mental em relação à sua obra tem como base o seu entendimento sobre o conceito de pintura, este está sempre presente na sua investigação. Os objetos que constrói e utiliza são refletidos a pensar no conceito de pintura. Ao explorar a fotografia, a artista considera resultado uma variante da pintura, a "Pintura Fotográfica" que congela um instante decisivo, uma fase que constitui a pintura final. A artista admite que se não pensasse que estava a fazer pintura não chegava onde chegou. (Pereira, 2013)

Vieira Pereira reinventa a pintura conseguindo que esta evolua. A artista inicia a sua obra acompanhada das noções de pintura, mas não utiliza este meio de forma tradicional, ela passa a ser o suporte para o acontecimento de uma ação. Alterando os seus conceitos base da pintura e unindo-a à fotografia, ela cria um meio entre meios, onde ambos se complementam e coexistem.

Conclusão

Nesta conjectura deu-se a conhecer o processo de concepção da pintura de Vieira Pereira, onde existem duas formas de representação distintas marcadas pelas concepções pictóricas, reinventando-se formas de apresentar reações entre médiuns.

Como se de uma história se tratasse, estando implícito um ato performativo e registados momentos efémeros que confirmam uma ação ou uma presença, forma-se uma documentação sobre um fazer artístico resultante do acaso e da experimentação.

Agradecimentos

A autora agradece pelo apoio para este trabalho de investigação: ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa, à Sociedade Nacional de Belas Artes, à Fundação para a Ciência e a tecnologia (FCT) e ainda ao orientador e coorientadora de Doutoramento, João Miguel Pereira Correia Pais e Célia Maria Adão de Oliveira Aguiar de Sousa, respetivamente, pelo acompanhamento da investigação desenvolvida.

Referências

- Barthes, R. (2014). *A Câmara Clara*. (M. Torres, Trad.) Lisboa: Edições 70,Lda.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. (G. Anghel, & J. P. Cachopo, Trads.) Porto: Dafne.
- Kandinsky, W. (2020). *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70.
- Merleau-Ponty. (2018). *O Olho e o Espírito*. (L. M. Bernardo, Trad.) Lisboa: Vega.
- Pereira, C. V. (2013). *Pintura Fotográfica: efemeridade, metamorfose e acção num percurso plástico*. Caldas da Rainha: ESAD.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Quetzal.



Urge ressignificar - Artista: Engrácia Cardoso

It is urgent to resignify - Artist: Engrácia Cardoso

Cheila Peçasⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo:

Neste ensaio pretende-se explorar uma viagem ao caos de fragmentos despertados pela imaginação e expostos através do desenho, demonstrando a ligação entre a criação e as vivências, percebendo a forma como se pode habitar na paisagem que se observa ou constrói. Engrácia Cardoso revela lugares interiores do seu ser, do seu olhar, e do exterior que a envolve, inspirando-se na natureza. A artista interessa-se em despertar curiosidades, satisfazendo-as com pequenos elementos que podem criar uma ligação com o espetador.

Palavras-chave: Paisagem, natureza, fragmentos, experiência

Abstract:

In this essay we intend to explore a journey into the chaos of fragments awakened by imagination and exposed through drawing, demonstrating the connection between creation and experiences, realizing the way in which one can inhabit the landscape that is observed or built. Engrácia Cardoso reveals the inner places of her being, her gaze, and the exterior that surrounds her, inspired by nature. The artist is interested in awakening curiosities, satisfying them with small elements that can create a connection with the viewer.

Keywords: Landscape, nature, fragments, experience

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Este artigo apresenta um pensamento sobre a criação de novos significados a partir dos conceitos de fragmentação e multiplicidade de linguagens na obra de Engrácia Cardoso. A artista nasceu em Tomar em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. É mestre em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, sendo licenciada em Artes Plásticas, vertente de Desenho pela Escola Superior Artística do Porto. Expõe com regularidade em exposições coletivas e individuais, tendo as suas obras representadas em coleções públicas e privadas. Foi vencedora da Bolsa Prémio Viagem Henrique Silva, Bienal de Cerveira em 2008/2009 e do VIII Grande Prémio de Pintura Fidelidade Mundial, 2004.

Engrácia Cardoso interessa-se em usar a fotografia, o desenho, a pintura e a instalação, como expressões que a permitem explorar as mais diversas potencialidades plásticas. Através do risco, esta procura um caminho, uma identidade.

Esta conjectura revela o tema que impulsiona a criação artística da artista, as técnicas que utiliza e as ferramentas que explora.

2. Algo fora da escala

"Todos os meios são bons para materializar a emoção do artista..." (Kandinsky, 2020:49)

A imaginação e as vivências integram um conjunto de variantes que formam a obra da artista Engrácia Cardoso. Com a aplicação de movimentos rápidos e simples, com um material riscador ou pictórico sobre uma superfície faz surgir um gesto espontâneo, usufruindo do movimento do seu corpo para gerar livremente traços que invadem o espaço e se vão sobrepondo a cada intervenção. Utilizando a expressão corporal, marcando-a através do meio que possui, fazendo surgir manchas, tramas, degradês que se expandem no suporte de grandes dimensões, cria uma paisagem bidimensional repleta de ritmo.

A artista trabalha sobre grandes formatos, redimensionando os elementos que representa, tornando-os maiores do que realmente são. Esta ampliação transforma a forma como o espetador interpreta as representações, podendo ser arrebatados pela grandiosidade de algo em relação à sua dimensão humana, provocando uma tensão no público e dirigindo-o num caminho dado pela união de fragmentos de um todo. Expondo de maneiras diversificadas, compondo a obra com uma variedade de desenhos e pinturas de grandes dimensões transmite uma sensação impactante por estar fora da escala. (Cardoso, 2018)

A sua obra será interpretada pelo espetador de variadas maneiras e graças à sua dimensão o espetador pode habitar aquele espaço que representa uma paisagem, podendo também levar consigo as sensações e ilações que esta lhe suscitou. (Cardoso, 2018)

A paisagem "é uma realidade estética que nós contemplamos vivendo nela" em contraste com a das obras de arte, que são contempladas como "vivendo em nós" (Serrão, 2004:96).

A obra "É urgente", Figura 1, é um exemplo de espontaneidade na junção de várias composições que podem ser unificadas de variadas formas, dando a possibilidade de as aplicar de maneira a obter um resultado com dimensões diversificadas com os mesmos pedaços, revelando assim a liberdade que a artista sente enquanto habitante da natureza e da sua própria obra.



Figura 1. Engrácia Cardoso, "É Urgente", 2022. Instalação de desenhos recortados, dimensões variadas. Obra a partir do poema "É Urgente o amor" de Eugénio de Andrade. Fonte: Engrácia Cardoso.

A artista explora a paisagem e representa-a de forma fragmentada através do desenho e da pintura, tendo muitas vezes como guia a fotografia que realiza sobre determinados elementos naturais e de conceção humana. Elementos estes que carregam a história de uma vida, de um caminho ou de uma mudança. Inspirada na natureza e em poemas, a artista mostra-nos um novo significado sobre o que nos rodeia através do desenho, da pintura e da instalação que resulta da união da narrativa de várias obras. Partindo da fotografia e dos registos de esboços que realiza durante a observação dos recortes de uma paisagem. No seu atelier elabora sobre papel de dimensões variadas, maioritariamente, a representação de elementos soltos da natureza. (Cardoso, 2018)

Engrácia Cardoso dá-nos uma perspetiva diferente sobre o que envolve a paisagem, este pedaço de natureza que contém os "seres naturais no seu elemento próprio" (Serrão, 2004:91), fazendo uma composição gráfica e por vezes textual, sobre o habitar a paisagem, cruzando a sua obra com estes espaços ambíguos da natureza e os espaços habitados pelo homem "(...) reconhece-se o natural no que existe apenas por si, que se faz a si próprio e não é feito pelo homem (...) o homem pode alterar e manipular, mas não produzir a natureza" (Serrão, 2004:94).

A dicotomia entre o que é a natureza e o que é o espaço com intervenção humana é uma preocupação da artista na conceção da sua obra, pois esta tenta através das suas pinturas e desenhos alertar os que observam e interagem com a sua obra para as questões climáticas, ecologia, extinção dos animais e das plantas. Victória Chezner afirma que:

El interés generalizado por temas medioambientales, como la degradación y conservación de los espacios naturales más significativamente frágiles, nos lleva a reflexionar sobre esa nueva relación entre el hombre y la naturaleza. ((org.), 2011:243)

Na busca pela paisagem natural encontra os vários elementos que a constitui e com base nos seus fragmentos pensa-a enquanto matéria pictórica num diálogo com estudos teóricos que realiza. (Cardoso, 2018)

Porque somos natureza, vivemos a natureza e na natureza, mas também da natureza (Serrão, 2004:98)

A paisagem concebe-se com o facto de vivermos nela, de estarmos no espaço e experienciar um habitat ou vivência conforme as experiências e sensibilidades de cada um. (Serrão, 2004)

A artista vê a natureza como um espaço de liberdade e espaço emocional, designando-o como lugar de pertença e reconhecimento. Aos caminhos que percorre e vê percorrer por outros, observa-os como viagens com história e significado. Reflete sobre estes espaços partindo das nuances únicas de cada paisagem, cria novos contextos e significados ao representá-los numa narrativa metafórica, sobre essas paisagens na sua obra. (Cardoso, 2018)

É o elemento da natureza que torna natural a paisagem, mas é a unidade da paisagem que confere por sua vez a natureza e a sua qualidade estética. (Serrão, 2004:95)

Assim como vivemos na paisagem enquanto a constituímos, na obra de Engrácia Cardoso também se revela um espaço habitado e habitável. Entre estudos de pedaços de uma paisagem surge uma variedade de linguagens que representam a natureza soberana. A artista risca, desenha, cria manchas, transforma o contexto e contextualiza-a no lugar intelectual,

envolvendo-se na temática que pretende explorar, tal como se pode ver na Figura 2. (Cardoso, 2018)



Figura 2. Fotografia do Atelier da artista Engrácia Cardoso. Fonte: Engrácia Cardoso.

A natureza apresenta uma infinidade de formas suscetíveis a ser representadas, ao sintetizar cada fragmento composto, por exemplo, por plantas, desde a sua germinação revela-se um composto de linhas que se cruzam, sobrepõem, combinadas de uma forma única, trazendo identidade a cada elemento. (Kandinsky, 2015)

O desenvolvimento de qualquer planta, da semente às raízes (para baixo) e do caule (para cima), parte do ponto até à linha. O crescimento implica complexos lineares mais complicados, construções de linhas autónomas, como as nervuras das folhas ou as formas das coníferas. A composição orgânica linear dos ramos baseia-se sempre no mesmo princípio, apresentando-nos, contudo, as combinações mais diversas (...) Outras composições bem precisas lembram construções geométricas (...) Outras, pelo contrário, são flexíveis, compondo-se de linhas livres cuja construção não é nem exata nem geométrica o que não exclui, por outro lado, a solidez e a precisão sob um aspeto diverso. (Kandinsky, 2015:105)

A sua obra germina com base nesta premissa de linhas que constituem um elemento criando uma identidade para cada representação, unindo a sensibilidade pessoal ao manifesto interior. (Cardoso, 2018)

A obra "É urgente", de 2019, Figura 3, apresentava-se de uma forma diferente da obra "Urgente", de 2022. Os mesmos pedaços podem criar uma apresentação diferente, onde a essência se mantém, a paisagem é a mesma, mas modificada.



Figura 3. Engrácia Cardoso, "É Urgente", 2019. Instalação de desenhos recortados, dimensões variadas. Obra a partir do poema "É Urgente o amor" de Eugénio de Andrade. Fonte: Própria

As obras de Engrácia Cardoso marcam um momento no caminho percorrido de uma paisagem que se renova, que persiste como se fosse sempre a mesma, encontrando-se entre o passado e o futuro numa constante novidade, mas quase idêntica numa temporalidade que se constitui numa reposição de vários elementos em constante transformação. A obra "É urgente" demonstra estas transformações quase imperceptíveis de uma reconstrução de significados. Através da pintura, dos traços do desenho, das linhas que podem compor palavras, gera-se uma variedade de linguagens repletas de metáforas que remetem para a observação da natureza. A artista tem necessidade de representar o mesmo tema, a mesma ideia de várias formas, reforçando conceitos. (Cardoso, 2018)

Esta transdisciplinaridade entre os diversos meios de representação traz-nos uma diversidade que pode transmitir uma mensagem social específica através das sensações e analogias que as cores, as linhas, as formas, e as palavras suscitam; levando-nos além do objeto ,

fazendo-nos questionar sobre o que vemos, como vemos e para onde nos dirigimos; demarcando-se através de vivências socio-culturais de quem observa e vive a obra, cativando-os com pequenas subjetividades que transmitem emoção. É realizada uma leitura pessoal sobre as obras que surgem de uma leitura pessoal da artista sobre a paisagem, que não será a mesma que os espetadores farão; a interpretação é desencadeada num primeiro ponto e modelada conforme as experiências de cada um. (Gil, 2011)

As palavras que desenha, por exemplo, podem carregar uma mensagem literal, trazendo reconhecimento, criando uma relação mais próxima com o outro, podendo despertar para várias componentes da constituição humana de quem observa. A palavra pode remeter para o sonho, os desejos, a sensibilidade, as intuições, os afetos ou impulsos; evocando, suscitando e apelando para não deixar escapar significados, fixando o tema que explora. ([org.], 2011)

A Figura 4 mostra-nos um pormenor da obra "É urgente", repleta de palavras que constituem uma mensagem ancorada no poema "É urgente o amor" de Eugénio de Andrade.



Figura 4. Engrácia Cardoso, Fragmento da obra "É Urgente", 2022. Instalação de desenhos recortados, dimensões variadas. Obra a partir do poema "É Urgente o amor" de Eugénio de Andrade. Fonte: Engrácia Cardoso.

A obra de Engrácia vai-se estruturando com base na natureza observada, estudos teóricos efetuados e obras poéticas lidas, rapidamente a artista elabora uma série de composições

intuitivas numa sucessão de acontecimentos; a princípio sem qualquer objetivo ou finalidade, esboçando sem pensar de forma a criar a partir de um automatismo; de forma espontânea elabora elementos estruturais pictóricos básicos. (Cardoso, 2018) Como afirma Carlos Vidal, "ao ponto de com o mínimo obter o máximo..." ([org.], 2011:61) de efeitos óticos e criando uma narrativa que se vai constituindo até obter uma junção de desenho e pintura e palavras que remetem para um tema específico. ([org.], 2011)

De forma espontânea e automática a artista acaba por representar as suas inquietações e desejos, pois esta obra é fruto da emoção interior e de uma consciência lógica sobre um determinado tema que suscita inquietação na contemporaneidade. A obra é intrínseca à artista, revela a sua verdade perante o que a rodeia. (Cardoso, 2018)

A artista procura no risco o caminho, a identidade, construindo um percurso entre formas que podem parecer familiares. A obra de Engrácia Cardoso já existia antes da sua realização. Através dos seus registos rápidos a artista expõe o seu pensamento, refletindo sobre as componentes pictóricas que o podem objetivar, estes esboços constroem uma história, algo íntimo e emocional. (Cardoso, 2018)

A génese de uma obra é de carácter cósmico. O criador da obra é portanto o espírito. A obra existe abstratamente antes da sua materialização que a torna acessível ao sentidos humanos. (Kandinsky, 2020:49)

Na Figura 5 apresenta-se uma fotografia da artista quase camuflada pela paisagem que cria, sendo parte dela...



Figura 5. Fotografia de Engrácia Cardoso na sua exposição individual "Uma Paisagem Recortada", 2022, no Complexo Cultural da Levada em Tomar. Fonte: Engrácia Cardoso.

Conclusão

A obra de Engrácia transporta-nos para uma reflexão sobre os espaços da paisagem e as formas diferentes de os olhar e recriar. Através de gestos livres traça caminhos com linhas e manchas de cor, revelando a natureza que observa e perpetua. Recaindo sobre as conceções pictóricas a artista cria narrativas de forma metafórica, carregadas de significados essenciais que podem tocar o humano.

Agradecimentos

A autora agradece pelo apoio para este trabalho de investigação: ao Centro de Investigação e de estudos em belas-artes da Universidade de Lisboa, à Sociedade Nacional de Belas Artes, à Fundação para a Ciência e a tecnologia (FCT) e ainda ao orientador e coorientadora de Doutoramento, João Miguel Pereira Correia Pais e Célia Maria Adão de Oliveira Aguiar de Sousa, respetivamente, pelo acompanhamento da investigação desenvolvida.

Referências

- Ferreira, A. Q. (org.), (2011). *Fazer Falar a Pintura*. Porto: U. Porto.
- Cardoso, E. (2018). *A Salto - A Paisagem na Fuga para o Imaginário*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Gil, I. C. (2011). *Liteacia Visual*. Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (2015). *Ponto, Linha, Plano*. (J. E. Rodil, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Kandinsky, W. (2020). *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70.
- Serrão, A. V. (2004). Filosofia e Paisagem - Aproximações a uma Categoria Estética. *CFUL - Artigos em Revistas Nacionais*, 87-102.

Notas biográficas

Cheila Peças é Doutoranda em Belas Artes na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, com Bolsa FCT, é Mestre em Pintura pela mesma faculdade, Pós-graduada em Curadoria de Arte pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa, Mestre em Educação Especial pela Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria e Mestre em Ensino de Artes Visuais pela Universidade de Évora, sendo licenciada em artes plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8633-0224> Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.



Coletivo Arte Mais: uma criação híbrida a partir da Serra da Mantiqueira

‘Arte Mais’ collective: a hybrid creation based on Serra da Mantiqueira

Cladenir Dias de Limaⁱ

ⁱ 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 da análise e reflexão sobre os processos e os procedimentos artísticos do Coletivo ARTE MAIS: criações coletivas que tiveram como resultado os vídeos Interfaces da Serra: Ato 1, 2 e 3. Resultante de um processo de criação coletivo, realizados através do Edital de Fomenta à Cultura de Pindamonhangaba/SP, 2021. Os trabalhos realizados por artistas de áreas distintas (música, desenho, fotografia, audiovisual, escultura) hibridam poéticas, linguagens e conceitos com o intuito de pensar coletivamente a representação da Serra da Mantiqueira. Dessa forma, os caminhos são traçados à medida em que as ideias se articulam umas às outras.

Palavras-chave: Criação artística, Coautoria, Procedimentos artísticos, Hibridismo.

Abstract:

The research was developed from the analysis and reflection on the artistic processes and procedures of the Coletivo ARTE MAIS: collective creations that resulted in the videos Interfaces da Serra: Ato 1, 2 and 3. Resulting from a collective creation process, carried out through the Public Notice to Promote Culture in Pindamonhangaba/SP, 2021. The works carried out by artists from different areas (music, drawing, photography, audiovisual, sculpture) hybridize poetics, languages and concepts in order to collectively think about the representation of the Serra from Mantiqueira. In this way, the paths are traced as the ideas are articulated to each other.

Keywords: Artistic creation, Co-authorship, Artistic procedures, Hybridity.

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

A pesquisa desenvolveu-se a partir da análise e reflexão sobre os processos e os procedimentos artísticos do Coletivo ARTE MAIS: criações coletivas que vem ao longo dos últimos 7 anos desenvolvendo ações artísticas com o intuito de hibridar teoria e prática, para essa ação teve como resultado os vídeos Interfaces da Serra: Ato 1, Ato 2 e Ato 3. Resultante de um processo de criação coletivo, realizados através do Edital de Fomenta à Cultura - Lei Aldir Blanc de Pindamonhangaba/SP 2021.

Os trabalhos realizados por artistas de áreas distintas (música, desenho, fotografia, audiovisual, escultura) hibridam poéticas, linguagens e conceitos com o intuito de pensar coletivamente a representação da Serra da Mantiqueira. Todo o processo ocorreu em encontros semanais ao longo de 4 meses e foi acompanhado por um curador/propositor, responsável por trazer provocações e novos olhares que estimularam a pesquisa e a hibridação entre as poéticas. O projeto também foi registrado fotograficamente para promover e revelar os trajetos e percursos da criação das obras realizadas por meio de coautorias.

Dessa forma, este trabalho envolveu a reflexão sobre um processo orgânico, no qual os caminhos são traçados à medida em que as ideias se articulam umas às outras. Nesse sentido, "(...) há mais um fator que liga o turbo produtor da criatividade, algo externo ao nosso cérebro. O cérebro de outras pessoas." (BRAND; EAGLEMAN, 2020:37). O processo de construção coletiva é, assim, um espaço de conflito de pensamentos gerador de novas ideias que hibridizam-se não somente em outras linguagens, mas também em conceitos trazidos por cada indivíduo que, por sua vez, exteriorizam-se de forma conjunta nesta dinâmica.

Utilizou-se como referência Ostrower (2011), Johnson (2010), Salles (2017), Pareyson (1997), Brand e Eagleman (2020) e Valente (2008).

2. Identificando o processo

Entender a engrenagem dos processos e procedimentos artísticos para a criação de uma obra é permitir ao espectador e/ou a outros artistas compreender como as linguagens se relacionam, explorando possibilidades técnicas e conceituais, divergências e confluências dentro de um processo em redes, intuitivo e coletivo.

Nesse sentido, é preciso estar aberto a experimentar e admitir que a não concretização satisfatória de uma produção é um passo a ser dado em direção ao plano final, adquirindo experiência e reconhecendo que os "erros" possam ser dados também como uma intervenção criativa. Salles nos diz que "[...] a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade." (Salles, 2008:35).

Dessa forma, este trabalho envolveu a reflexão sobre um processo orgânico, no qual os caminhos são traçados na medida em que as ideias se articulam. Nesse sentido “[...] há mais um fator que liga o turbo produtor da criatividade, algo externo ao nosso cérebro. O cérebro de outras pessoas.” (Brand; Eagleman, 2020:37). O processo de construção coletiva é, assim, um espaço de conflito de pensamentos gerador de novas concepções que se hibridizam não somente em outras linguagens, mas também em conceitos trazidos por cada indivíduo que, por sua vez, exteriorizam-se de forma conjunta nesta dinâmica:

A criação passa imprescindivelmente por uma coleta de informação e que depois de certo tempo em repouso, maturando, pode ser materializada, isso ocorre com as diversas invenções criadas ao longo do tempo. Por esse motivo esse pensar em conjunto nos dá a grande possibilidade de criar para além da obviedade e necessidade. E o artista também mantém esse mesmo viés, pensar na produção de um artista afastado de tudo e todos é um equívoco, pois ele reflete o que vê e sente do mundo a sua volta. Sendo a criatividade um ato inerentemente social. (Brand; Eagleman, 2020:38).

Na criação de uma obra, o processo deixa rastros, caminhos e trajetões que a presente pesquisa busca revelar para o público a fim de que se possa ler e fruir tal produção no panorama do seu idealizador, percebendo como essas trajetórias criativas em co-autorias apresentam-se e mostrando os momentos em que o trabalho ganha seu caráter singular e original, pois une o fazer ao inventar único de cada artista. Neste caso, como as obras foram produzidas a “várias mãos”, denomina-se “Hibridação Interformativa” segundo conceito de Valente (2008).

O desafio foi fazer com que todas as ideias e formas de percepção que já ocorrem no mar de pensamentos de um só ser humano (Ostrower, 2011) seja desenvolvido e apresentado de forma coletiva. Lembrando que o objetivo não é somente uma linha de raciocínio, mas a liberdade de várias interpretações. O que caminha para uma arte que vai muito além de novas técnicas, e que contenha uma interação não apenas física, mas também cognitiva, afetiva e poética.

Nesse sentido, é válido ressaltar que no decorrer do projeto os artistas do Coletivo Arte Mais (Alley Anderson, Beto Salgado, Deni Dias, Edu Lins, Djalma Demetrio, Felipe Vieira, Felipe Vasconcellos, Franine Cunha e Jr. Vaccari) tiveram a possibilidade de experimentar outras linguagens, ampliando seus repertórios, e mesmo que não tenham se utilizado de outra poética, todos se valeram das reflexões e questionamentos levantados durante os encontros, a fim de traçar novos panoramas sobre suas produções. É importante mencionar que durante o acompanhamento dessas criações coletivas as produções revelaram, no decorrer do processo, ideias que foram sendo agregadas e deram origem a outras, gerando novas percepções do tema discutido.

Entende-se aqui a hibridação não apenas como o resultado da materialização e articulação entre as linguagens, mas também como a promoção de proposições e articulações de conceitos, e as transformações de pensamentos - ações essas que resultaram em produções onde as ideias eram agregadas e à medida que relações eram estabelecidas novas concepções eram criadas, chegando ao ponto de não se saber de quem foi o pressuposto inicial. Nesse sentido, novas obras se materializaram em uma trajetória que foi ganhando forma durante o tempo no qual se desenvolveu. Segundo Salles (2017:48), “A criação parte de sensações e caminha para elas e nesse caminho se alimenta delas.”

Por mais que o objetivo do projeto fosse apresentar uma exposição presencial tendo como tema a Serra da Mantiqueira e os caminhos de criação dos artistas, essa ação teve que no decorrer dos encontros ser redirecionada devido à fase vermelha da Pandemia do Covid 19. Sendo assim, os trabalhos já iniciados tiveram que ser repensados para uma outra linguagem, resultando em uma criação de 3 (três) apresentações audiovisuais que sintetizaram o projeto e o enriqueceram, hibridando processo de criação, obras, poéticas e linguagens.

Logo, unir artistas de poéticas distintas permitiu que o tema abordado (a Serra da Mantiqueira) pudesse ser apresentado através de diversos pontos de vista, abordando, assim, o entendimento e as relações de cada integrante sobre a Serra. Nesse sentido,

O que, portanto, coloca-se aqui é que, para poder ser criativa, a imaginação necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer. Mas sempre conta a visão global de um indivíduo, a perspectiva que ele tenha do amplo fenômeno que é o humano, seu humanismo. (Ostrower, 2011:40).

Poder promover e confrontar esse intercâmbio de pensamentos e olhares diferentes sobre o mesmo tema é permitir que a construção de uma obra possa ser estudada da forma mais íntima e reveladora possível. Em outras palavras, o intuito não é avaliar a criação e seu potencial, mas explorar os trajetões que envolvem tal constructo, desmistificando o conceito do “dom artístico” e/ou da “pura inspiração”:

Enquanto o fazer humano é reduzido no nível de atividades não criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. (Ostrower, 2011:39).

Revelar esses percursos é, portanto, agregar ao universo artístico a constante pesquisa do artista e seu ato criador. Neste caso, a busca pela expressão e a materialização de ideias e conceitos que se hibridam foram apresentados através de produções em coautorias.

3. O Processo

Com o intuito de aproximar-se do aspecto da construção coletiva e considerando que o objeto a ser materializado perpassou diversas discussões e transformações – seja um outro olhar, suporte, material e até mesmo a realocação em uma outra linguagem –, viu-se a necessidade de realizar o registro do projeto a fim de promover não somente o acompanhamento e o desenvolvimento das ideias, mas também a própria materialização das obras e suas respectivas readequações. Compreende-se, dessa forma, que o mais importante não seria o resultado final, mas o processo criador em si. Vale mencionar que esse acompanhamento também permitiu que os conceitos gerados fossem registrados, servindo, portanto, como um caderno de esboços no qual seria possível acessar as ideias que não foram materializadas, seja pelo pouco tempo para a execução do projeto, seja pelo recurso financeiro restrito.

O desenvolvimento das produções tinha como objetivo final a realização de uma exposição, mas na medida em que o término dos prazos se aproximava e as restrições oriundas

da pandemia se intensificavam, foi necessário transpor a linguagem desse plano. Em outras palavras, a exibição foi inteiramente reestruturada para o Audiovisual e essa mudança priorizou, portanto, a seleção de obras que pudessem transmitir em tempo reduzido toda a poética e o empenho realizado durante os meses de confecção artística.

Sendo assim, a produção consolidou-se na realização de três vídeos. No primeiro, denominado Ato 1, (<https://youtu.be/NxTz0j936ZM>) o espectador é levado a adentrar uma mata na qual irá percorrer um caminho cheio de folhas, onde se pode ouvir apenas o som de suas passadas e onde a cada uma delas há um encontro com uma figura que incorpora a natureza, numa alegoria sedutora e selvagem. Os sons evocam o sentido em direção ao desconhecido, que leva a uma metamorfose em poesia: a imagem torna-se uma floresta de palavras e sensações pela linguagem.

No Ato 2, (<https://youtu.be/7UNUCgm6CrE>) por sua vez, o espectador é levado a pensar sobre sua atuação direta e indireta na relação com a natureza: os elementos pertencentes a essa realidade tornam-se signos e as imagens – áridas e ruidosas – provocam sensações diversas. Essa experiência é interrompida por um “balé dos signos”, no qual a fluidez daquele espaço rompe os paradigmas, as certezas e concretudes.

Por fim, no Ato 3, (<https://youtu.be/8gmYr2Rj>) o percurso ganha um rumo irônico, pois a palavra serra é introduzida com um sentido ambíguo que amplia o conceito e promove novas reflexões. No desfecho, vê-se como o ambiente natural invade o meio urbano através de QR Codes (fotos da Serra) espalhados pela cidade na forma de lambe-lambe.

Conclusão

A conclusão desse projeto traz consigo a plenitude de efetivação e apresentação dos pensamentos em conjunto, hibridados e consolidados através de uma exposição virtual. Nesse sentido, foi possível oferecer ao público uma produção artística realizada em um momento de pandemia.

[...] a obra triunfa porque triunfa; triunfa porque tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma. (Pareyson, 1997:186-7).

A observação de Pareyson conforta o coração de todos que ali empenharam suas energias para a finalização do projeto. Entretanto, sabemos que a entrega final e o seu cumprimento burocrático não é (ou não foi) o suficiente para acalmar todas as falas, conceitos e possibilidades que ainda pairam no ar. O que se pode dizer é que, durante este curto prazo de produção, muitas ideias surgiram e o tempo disponível não foi o bastante para amadurecê-las. Isto não significa questionar o mérito das obras em si, mas ressaltar que os artistas sentiram necessidade de depurar melhor suas ideias. Seria possível obter o mesmo resultado ainda que mais tempo fosse concedido para a realização do projeto, mas isso é apenas uma possibilidade; o que buscamos enfatizar, nesse sentido, é a angústia compartilhada pelo grupo por não ter sido viável cessar, durante o projeto, toda a energia e as ideias apresentadas no intervalo determinado.

No início do trabalho já era sabido que o período seria curto e que esse poderia até mesmo ser um ponto positivo para a realização das obras, pois o teríamos como um catalisador

do processo. À medida que os trabalhos se desenvolveram, o tempo tornou possível verificar a necessidade de acelerar as produções, testando as possibilidades e a relevância de sermos mais objetivos e precisos. Assim, ocorreram mudanças constantes nas assertividades e na realização das obras, justamente para que fosse possível adequar o projeto ao espaço ora físico, ora virtual. Nesse sentido, verificou-se a força e importância temporais, posto que o artista não determina quando e onde sua produção irá surgir. Nas palavras de Pareyson,

Na arte a lei geral é a regra individual da obra a ser feita. O que significa, em primeiro lugar, que em arte não há outra lei senão a regra individual da obra: a arte é caracterizada precisamente pela falta de uma lei universal que seja sua norma, e a única norma do artista é a própria obra que ele está fazendo; em segundo lugar, que em arte a regra é uma lei férrea, inflexível e inderrogável: a arte implica uma legalidade pela qual o artista deve obedecer à própria obra que ele está fazendo, e se não lhe obedece, nem mesmo consegue fazê-la. (Pareyson, 1997:184, grifo nosso).

O fazer inexplicável e indomável da arte foi, assim, visto na prática, pois muitas ideias que chegaram a ser materializadas não conseguiram se manter enquanto obra. Não raramente o material utilizado não suportou/adequou-se ao conceito, ou a quantidade de soluções para a mesma produção foram tantas que não foi possível chegar a uma definição consensual. Nesse momento, viu-se a obra agir sob suas próprias leis, indicando que ainda não estava preparada para se materializar e, conseqüentemente, tornando o artista refém de sua própria concepção.

Referências

- Brant, A; Eagleman, (2020) D. Como o cérebro cria: O poder da criatividade humana para transformar o mundo. Tradução Donaldson M. Garschagen, Renata Guerra. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Ostrower, F. (2011) Criatividade e Processos de criação. Petrópolis: Editora Vozes.
- Pareyson, L. (1997) Os problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes.
- Salles, C. A. (2008) Redes da Criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Salles, C. A. (2008) Crítica Genética. Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: Educ.
- Salles, C. A. (2017) Processo de criação em grupo: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- Valente, A. (2008) Útero portanto Cosmos: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo. 2008. Tese de Doutorado em Artes Visuais. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP.

Notas biográficas

Cladenir Dias de Lima é artista híbrido, Doutorando em Artes pela Universidade de Estadual Paulista – Instituto de Artes, integrante do grupo de pesquisa Poéticas Híbridas. As principais linhas de investigação são a Arte, Processo de criação, hibridismo. Morada: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda - São Paulo/SP- CEP 01140-070, Brasil

#Erase #Palimpsesto na obra pictórica de Ana Cravo

#Erase #Palimpsest in Ana Cravo's pictorial work

Conceição Cordeiroⁱ

ⁱ Instituto Politécnico de Portalegre, Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação, Praça da República 23-25, 7300-109, Portalegre, Portugal.

Submetido: 10/01/2022

Aceitação: 04/02/2022

1. Notas sobre um percurso artístico

Propomo-nos realizar a leitura da pintura de Ana Cravo "Isto não é uma fonte" (2020), tomando como guia de análise os conceitos de "erasure", palimpsesto, memória e "aura".

Ana Cravo nasce em Elvas, em 1966 e desenvolve a sua prática artística em Vila Viçosa, Alto Alentejo. A sua investigação decorre nos campos da Estética e Filosofia da Arte, com doutoramento, pela Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, defendendo a tese intitulada: "A Pintura Como Drama: Tensão Mitopoética na Beleza e no Trágico Contemporâneos", em 2018. Apresenta-se como artista desde 1982, com exposições individuais, assim como em exposições coletivas e em co-autoria. Recebeu o prémio "Mais Arte e Fotografia", em 2017. É professora-adjunta de Artes Visuais na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, do Instituto Politécnico de Portalegre.

A partir das imagens facultadas pela pintora, pretende-se traçar um percurso pictórico até à obra final.

As imagens que antecedem a obra final denominaremos, como a autora sugere, por "Caminhos para uma obra I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII e IX."

1.1 #Erasure e o pictural

Se a tela vazia abre o zero a algo, significa, basicamente, que a acção de pintar tem uma direcção nata para evitar o vazio (...) (Ana Cravo, 2021)

Resumo:

"Erase" remete-nos para a obra de Robert Rauschenberg "Erased de Kooning Drawing" (1953). Rauschenberg justifica-a como um ato artístico. É acerca do processo de apagamento/reconstrução de formas, numa reestruturação contínua da obra, através dos designados "Caminhos" (Ana Cravo), que pretendemos analisar a pintura de Ana Cravo, "Isto não é uma fonte," realizada entre março e outubro de 2020. Ana Cravo guia-nos, através do seu percurso pictórico, numa mediação palimpséstica da pintura com a memória.

Palavras-chave: pintura, palimpsesto, memória.

Abstract:

"Erase" immediately refers us to the work of Robert Rauschenberg "Erased de Kooning Drawing" (1953). Rauschenberg justifies it as an artistic act. It is about the process of erasing/reconstructing forms, in a continuous restructuring of the work, through the so-called "Paths" (Ana Cravo), that we intend to analyze Ana Cravo's painting, "This is not a fountain," carried out between March and October 2020. Ana Cravo guides us, through her pictorial journey, in a palimpsestic mediation of painting with memory.

Keywords: painting, palimpsest, memory.

Da "tela vazia" ao "evitamento do vazio", a obra de Ana Cravo "Isto não é uma fonte" percorre várias formas/identidades, "erasing"/apagando a superfície pintada, voltando a uma nova construção/memória.

Relembramos o ato de "erase", na obra "ERASED de KOONING DRAWING" de Robert Rauschenberg (1953). Porquê apagar? É uma questão de autoridade artística? Rauschenberg justifica-a como um ato artístico:

(...) gosto de desenhar e por mais ridículo que possa parecer, eu estava a tentar descobrir uma maneira de trazer o desenho para os All Whites. Eu continuava a fazer desenhos e apagava-os e isso parecia um Rauschenberg. (...). Descobri que deveria começar com uma obra de arte. Então pensei que seria um de Kooning, uma obra importante (...) (Rauschenberg (s.d.) (0:53-1:34))

No documentário "Rauschenberg Erased de Kooning", entendemos que Rauschenberg apagava os seus próprios desenhos, processo surgido nas obras "White Paintings" (1951), assumindo que as obras, a que Rauschenberg se refere de "All Whites", correspondam às "White Paintings". Esta ação de apagamento/ "erasure" fortaleceria a intenção artística, ao apagar a obra

de um artista reconhecido, uma obra de arte. Como expoente do Expressionismo Abstrato, de Kooning foi o eleito.

De um "erasure" / apagamento do desenho, validado nos anos 50, do séc. XX, pela obra de Rauschenberg atrás mencionada, convocamos um "erasure" muito mais antigo. Falamos do apagamento de textos sobre pergaminho, o palimpsesto (latim "palimpsēstus"), cuja descrição se apresenta:

palimpsest, manuscript in roll or codex form carrying a text erased, or partly erased, underneath an apparent additional text. The underlying text is said to be "in palimpsest," and, even though the parchment or other surface is much abraded, the older text is recoverable in the laboratory by such means as the use of ultraviolet light. The motive for making palimpsests usually seems to have been economic—reusing parchment was cheaper than preparing a new skin. Another motive may have been directed by Christian piety, as in the conversion of a pagan Greek manuscript to receive the text of a Father of the Church (Encyclopedia Britannica).

Vários artistas chamam a si este conceito, transferindo-o para a esfera artística: Doris Salcedo, com a instalação "Palimpsesto", Museo Reina Sofía, Palacio de Cristal, Madrid, em 2017; Julie Mehretu, com a pintura "Palimpsest (old gods)", de 2006; a Exposição Coletiva "Palimpsestos", com obras de Sara Maia (n.1974), Jorge Abade (n.1974), Hélio Luís (n.1980), Patrícia Oliveira (n.1983), Ricardo de Campos (n.1977) e Monica Mindelis (n.1978), na Zet Gallery, Braga, Portugal, em 2019, entre outros.

Compreendemos o palimpsesto como uma condição histórica, como uma leitura arqueológica, com a noção de tempo a ela associado. Este conceito apontamo-lo às construções pictóricas que pretendemos aqui reler, como exemplificam as imagens correspondentes às obras fotográficas "Caminhos para uma obra". Estas representações consistem numa incessante tentativa de fazer emergir uma forma central, que sofre múltiplas alterações tanto na cor, como na definição/apagamento da forma e do fundo.

Do palimpsesto matérico, aludimos a uma outra ideia não menos importante: Baudelaire, em "Visões de Oxford, O Palimpsesto", integra no seu texto uma outra noção de palimpsesto:

Que é o cérebro humano senão um palimpsesto imenso e natural? O meu cérebro é um palimpsesto e o vosso também, leitor. Inúmeras camadas de ideias, de imagens, de sentimentos caíram sucessivamente sobre o vosso cérebro, tão suavemente como a luz. Cada uma parecia sepultar a anterior. Mas, na realidade, nenhuma pereceu. (Baudelaire, 2010:154)

Reiterando este processo pictórico, para cada umas das fotografias/obras "Caminhos para uma obra," como Baudelaire afirma: "Cada uma parecia sepultar a anterior. Mas, na realidade, nenhuma pereceu." Cada uma das obras, numeradas de I a IX, procura sepultar a anterior, sem a destruir. Foi esta a nossa escolha de reflexão: verificar o processo palimpséstico, validando o percurso da obra "Isto não é uma fonte." Cada obra fotografada, tomamo-la como uma obra em si. Cada uma destas obras, luta/arrisca uma nova picturalidade, resultando da sobreposição de camadas de memórias, de camadas de tempos, conscientes ou inconscientes, que povoam o cérebro.

1.2 #Palimpsesto e memoria pictūra

Em comunicação oral, não publicada, Ana Cravo refere sobre a sua obra:

Se estou, assim, envolvida numa génese do problema do encontro entre a representação ficcional e a abstracção ou a presença da figura e o seu quase apagamento sobre um espaço que vibra; é porque a procura afirmativa de um realismo que emerge do que podemos chamar abstrato não é vero literalmente, sendo que se reabre à figuração o enigma da sua ausência/presença pela afirmação do médium pictórico. E procuro a uma certa força-enigmática, como à deriva entre "a magia da arte" e uma ironia que fortalece o lado poético-filosófico, o figural na pintura, para além da forma como forma, para além do vazio niilista, mas contra o ilustrativo, o realismo ou o hiper-realismo. É neste pacto que os enquadramentos vão revolvendo o sentido de uma ressonância cromática-atmosférica que envolva o espectador, claro que, ainda filiada em M. Rothko, e também aprendendo de Bacon, de Klein, do Construtivismo, entre outros génios e escolas, ou mais recentemente de o génio de Michael Biberstein, mas recriando-se numa transposição do que já desde os 21 anos terá sido para mim uma questão de estupefação: que posso fazer na pintura se Rothko já fez esta extraordinária obra? (Ana Cravo, 2015).

Ana Cravo cria a partir "do encontro entre a representação ficcional e a abstracção ou a presença da figura e o seu quase apagamento", através de movimentos corporais, com cor (preta), com tecidos que interagem com a superfície pictórica ou por aspersões de água. O médium utilizado por Ana Cravo é a tinta acrílica, seleccionando como pigmentos o branco de titânio, o azul ultramarino, o bronze yellow, a prata, o preto de marfim, o iridescente bronze, o cobre e o amarelo cadmium. O azul-turquesa e magenta são usados, de modo a estabelecer o equilíbrio entre os azuis ou os carmins. Da cor tubo à simbiose da cor na superfície da tela, muitas outras cores, muitas outras tonalidades surgem ou reaparecem pelo apagamento, numa infundável sobreposição/apagamento de velaturas.

Quando pensamos nas cores, pensamos poder conferir-lhes sempre uma organicidade, dar-lhe uma ordem que as conota como uma unidade ou sistema, onde o contraste, a complementaridade, as variações se estabelecem, sobretudo aquelas que dizem respeito ao uso das misturas substractivas e aditivas na composição (Ana Cravo, 2018:316).

Retomando Baudelaire, encontramos a confirmação da relação entre palimpsesto e memória:

No espiritual, tal como no material, nada se perde. Do mesmo modo que toda a acção, lançada no turbilhão da acção universal, é em si irrevogável e irreparável, abstraindo dos seus resultados possíveis, todo o pensamento é inapagável. O palimpsesto da memória é indestrutível (Baudelaire, 2010:156).

Comecemos então a desvendar cada uma das memórias, cada uma das camadas, que Ana Cravo revela, conduzindo-nos à obra "Isto não é uma fonte".



Figura 1. Ana Cravo, Caminhos para uma obra I, março/outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm. Fonte:
Ana Cravo.
Data: 2 abril 2020

O cobre, o bronze, o castanho e o branco delineiam uma forma orgânica, cuja direção se projeta para o cosmos, para o infinito, presa na base por fortes enraizamentos. Uma forma liquefeita, num fundo também ele líquido (Figura 1).



Figura 2. Ana Cravo, Caminhos para uma obra II, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 18 maio 2020

Surgem os amarelos e a prata. A tela elabora nas suas margens uma alusão, uma intenção de moldura, no canto superior esquerdo, numa tonalidade bronze/amarelo. No centro, uma mancha alusiva a um sol distante, desvanecido e recuado. As tentativas de entrar no cosmos provocam recuos, em movimentos pulsionais (Figura 2).



Figura 3. Ana Cravo, Caminhos para uma obra III, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 5 de junho 2020

Os bronzes, os cobres e o ouro tomam posição, equilibrando a forma com o fundo. As formas centrais vão-se diluindo. O volume acentua-se. A perspetiva refaz-se e as projeções continuam para a parte superior da tela, para o cosmos (Figura 3).



Figura 4. Ana Cravo, Caminhos para uma obra IV, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 13 de setembro 2020

Iniciam-se, com mais evidência, os verdes. Algo tenta enfraquecer o movimento ascendente, desfocando e aumentando a liquefação (Figura 4).



Figura 5. Ana Cravo, Caminhos para uma obra V, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 20 de setembro 2020

Os verdes continuam na base da figura central; as formas centrais desvanecem-se, numa tentativa de simetria. As forças do enraizamento conseguem estabilizar a base, definindo as projeções que se elevam. O efeito de moldura transfere-se para o lado direito da tela (Figura 5).



Figura 6. Ana Cravo, Caminhos para uma obra VI, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 22 de setembro 2020

A forma dilui-se com o fundo, num processo de simplificação e apagamento. Um novo movimento de retração, de indefinição da massa fluida, prestes a perder a resistência e a colapsar (Figura 6).



Figura 7. Ana Cravo, Caminhos para uma obra VII, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 23 de setembro 2020.

Acentuam-se os tons de azul Prússia, o cobre e o bronze, em redefinição formal. O volume esvanece-se. A forma torna-se mais plana. As projeções redefinem-se e desprendem-se do corpo principal (à direita) (Figura 7).



Figura 8. Ana Cravo, Caminhos para uma obra VIII, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 28 de setembro 2020.

A cor altera, a prata e o branco titânio reestrutura a forma, num desmembramento, numa fusão fundo-figura. O volume regressa. As projeções mudam de direção, dirigindo-se para o interior e para a parte superior da tela, num forte movimento para o cosmos (Figura 8).



Figura 9. Ana Cravo, Caminhos para uma obra IX, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm.
Fonte: Ana Cravo.
Data: 28 setembro 2020

O "erasure" /apagamento torna-se mais latente, através da aspersion de água sobre o suporte, libertando as cores das suas camadas. As projeções pronunciam o seu movimento vertical e em direção ao interior (Figura 9).

Apresenta-se, assim, uma seleção das fases de "erasure" /apagamento/construção do plano pictórico da obra "Isto não é uma fonte," de 2020, registando movimentos pulsionais.



Figura 10. Ana Cravo, Isto não é uma fonte, março-outubro 2020. Acrílico sobre tela, 120 x 78 cm. Fonte: Ana Cravo.

O título da obra "Isto não é uma fonte" (Figura 10), pretende aludir a Marcel Duchamp. Nesta obra, somos absorvidos pelo poder enigmático entre a figura e o fundo, uma intensificação cromática, com a cor bronze como cor dominante. As projeções reafirmam as suas direções para o interior e para o cosmos.

1.3 Entre as imagens fotográficas e a materialidade pictórica

Poderão ser as fotografias “Caminhos para uma obra” (neste documento em ficheiro JPG) relidas anteriormente, da obra “Isto não é uma fonte,” consideradas obras em si mesmas, sem a fisicalidade e sem a materialidade da pintura?

Laura Flores auxilia-nos sobre esta questão, refletindo sobre a obra de Gerhard Richter, “128 fotografias de uma pintura, Halifax (128 Fotos von einem Bild, Halifax, 1978)” (Kunstmuseen Krefeld, Krefeld, Alemanha):

O motivo das fotografias é o efeito pictórico em si (a pincelada, o detalhe) e seu tema, a crítica da pintura: Richter nos confronta com o desafio de ver a pintura (o gênero) como uma soma de unidades pictóricas discretas (a espécie). Que a obra seja uma deriva fotográfica é significativo: além de cumprir a função de reproduzir a pintura, a fotografia funciona como uma ferramenta de apreensão analítica desta. O que vemos nesta obra de Richter não é pintura, mas o efeito pictórico (Flores, 2016:51).

Destacamos deste depoimento o nosso ponto de vista: “a fotografia funciona como uma ferramenta de apreensão analítica desta.” Foram as fotografias “Caminhos para uma obra” que nos incutiram o encanto, o fascínio e a possibilidade de revelar a progressão e os múltiplos apagamentos, que deram origem à obra final. Não no sentido em que G. Richter registou fotograficamente, a preto e branco, 128 pormenores, ampliados(?) das diferentes pinceladas e da materialidade da superfície da sua pintura abstrata “Halifax” (520 x 780 mm, 1978), mas tomamos o processo fotográfico como a tentativa de entrar na alma da própria obra, na sua luta pela tentativa de encontrar a Pintura.

Laura Flores sintetiza três pontos essenciais:

O uso crítico da fotografia como comentário à pintura e crítica autorreflexiva;
A fotografia assumida como pintura ou a cópia fotográfica ligada à aura;
A fotografia e pintura como desdobramento do tempo (Flores, 2016:51).

Que leitura poderemos fazer de fotografias que a autora/pintora regista da sua própria pintura?

Indagamos se elas se poderão enquadrar em obras com aura ou obras sem aura?

Propomos uma leitura das fotografias “Caminhos para uma obra” como obras sem aura? Negativo.

A pintura, “Isto não é uma fonte,” como obra com aura? Afirmativo.

Defendemos que as fotografias “Caminhos para uma obra” nos oferecem o valor da “crítica autorreflexiva” sobre a própria obra, pela possibilidade de poder acompanhar um percurso criativo, onde a cor e a forma se vão metamorfoseando, segundo os sucessivos apagamentos/memórias/movimentos pulsionais da pintura. As as fotografias das pinturas (com a ausência da sua qualidade matéria) são fases captadas pela lente de Ana Cravo, com a possibilidade de serem “assumidas como pintura,” virtual ou impressa (dimensões da obra final, isto é, 120x78 cm), validadas pela autora, como obra única.

As seguintes fases da obra final expõem o “aqui e agora” (Benjamin, 2017:210), o valor de obra com aura e a autenticidade: “A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico” (Benjamin, 2017:211), na “unicidade, por outras palavras a sua aura” (Benjamin, 2017:214).

Poderemos ainda acrescentar que as fotografias, das Figuras 1 a 9 propiciam “o desdobramento do tempo,” ao percorrer as suas várias fases, situam-nos num caminho datado.

Conclusão

Convocámos Rauschenberg (“erasure”), Baudelaire (palimpsesto), Benjamim (aura) e Flores (fotografia/pintura), assim como a própria pintora, para desvendar o processo de palimpsesto da obra “Isto não é uma fonte,” expondo as suas múltiplas camadas mnemónicas/arqueológicas do saber fazer Pintura. As visualizações das fotografias revelam uma obra com muitas velaturas, resultantes dos seus sucessivos apagamentos/sobreposições, em reverberações projetadas para um plano frontal, detetável na sua observação tangível.

Agradecimentos

Agradeço à pintora doutora Ana Cravo a partilha das fotos das obras apresentadas para a elaboração desta comunicação e a sua disponibilidade para clarificar aspetos/dúvidas acerca da sua obra.

Referências

- Baudelaire, Charles (2010, 6ª ed.) *Os Paraísos Artificiais*. Lisboa: Estampa. ISBN: 978-972-33-2616-1.
- Benjamin, Walter (2017, 3ª versão) “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica.” *A Modernidade*. Porto: Porto Editora/Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1164-6. 207-241.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. “palimpsest”. *Encyclopedia Britannica*. [Consult. 2022-02-15] Disponível em URL: <https://www.britannica.com/topic/palimpsest-manuscript>.
- Cravo, Ana (2015) “Um percurso de Pintora.” Comunicação Oral nos *Encontros Frobelianos. A Arte e a Escrita no Feminino*. Vila Viçosa: Biblioteca Florbela Espanca, Associação Juvenil Dr. Jardim.
- Cravo, Ana (2018) *A Pintura Como Drama: Tensão Mitopoética na Beleza e no Trágico Contemporâneos*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. 523 pp.[Consult. 2022-02-10] Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10451/36273>.
- Exposição Coletiva Palimpsestos*, de 28 setembro a 16 novembro 2019 [Consult. 2022-02-20] Disponível em URL: <http://zet.gallery/blog/pt/palimpsestos/>.
- Flores, Laura González (2016) “Entre fotografia e pintura: nove gestos intertextuais (e uma coda)”. *Dossier PORTO ARTE*. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, V. 21 (35): 47-56.

[Consult. 2022-02-15] Disponível em URL:

<file:///C:/Users/UTILIZ~1/AppData/Local/Temp/73712-305624-1-PB.pdf>.

Gerhard Richter [Consult. 2022-02-15] Disponível em URL: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19701979-28/128-photographs-of-a-painting-14628>.

Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning* (s. d.). [Consult. 2022-02-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3IFtDQ>.

Robert Rauschenberg, *Willem de Kooning, and a bottle of Jack Daniels* (s. d.). [Consult. 2022-02-15] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQER16Do>.

Robert Rauschenberg, *White Paintings* (1951). [Consult. 2022-02-15] Disponível em URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-painting-1951>.

Notas biográficas

Conceição Cordeiro é artista visual e professora-adjunta na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre. Doutorada em Belas-Artes, Especialidade Pintura pela Universidade de Lisboa e membro integrado do CIEBA: 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. As suas principais linhas de investigação são Belas-Artes, Pintura, Hibridismo, Património Intangível. ORCID: 0000-0003-0965-1937 Email: ccordeiro@ipportalegre.pt Morada: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação, Praça da República 23-25, 7300-109 Portalegre, Portugal.



Luciano Laner em espaços de latência: da cidade ao fotográfico através da caixa-preta

XX Luciano Laner in latency spaces: from the city of photography to the camera obscura

Daniela Cidadeⁱ

ⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Departamento de Arquitetura, Rua Sarmiento Leite, 320 – CEP 90050-170, Porto alegre, RS, Brasil

Resumo:

O artigo trata de um trabalho de Luciano Coronet Laner, intitulado *Espaços de Latência*, onde ele busca articulações teórico-práticas entre a fotografia e a cidade, observador e espaço, à procura de possibilidades latentes e inexploradas do fotográfico, na intersecção dos campos de fotografia, arte, arquitetura, urbanismo, geografia, estética e filosofia. Partindo de uma investigação sobre os meios de captura e exibição das imagens fotográficas, procurar-se-á refletir sobre o termo *ambiente fotográfico*.

Palavras-chave: fotografia *pinhole*, instalação, cidade, latência, fotográfico, ruínas.

Abstract

The article deals with a work by Luciano Coronet Laner, entitled *Latency Spaces*, where he seeks theoretical-practical articulations between photography and the city, observer and space, looking for latent and unexplored possibilities of the photographic, in the intersection of the fields of photography, art, architecture, urbanism, geography, aesthetics and philosophy. Starting from an investigation into the means of capturing and displaying photographic images, we will seek to reflect on the term photographic environment.

Keywords: pinhole photography, installation, city, latency, photographic, ruins

Submetido: 06/03/2022

Aprovado: 15/03/2022

1. Introdução

Luciano Laner propõe-se a trabalhar em fotografia dilatando o tempo, como um diretor de um filme, que com sua câmara subjetiva submete-se e persegue o observador ao entrar em uma arquitetura desconhecida. O objetivo seria o de penetrar em um espaço com o propósito de descobrir quem habita o interior de um mistério, na intimidade do que ele chama de “ambiente fotográfico”. Através da construção artesanal de câmeras *pinhole*, ele sai em busca de uma *poética do espaço*, o que Didi-Hubermann (1988) classifica como *Adro*, quer dizer, a imagem poética como experiência de lugar. Trata-se de uma determinação para a prática de produção de imagens. O artista abre uma série de trabalhos com um protocolo de construir não só o aparato de captura, mas o cenário para “um lugar para se perder, um caminho que leva a lugar nenhum” (Didi-Hubermann, 1988:123), visto que, para Laner o artista seria um inventor de lugares impossíveis. Com o desenvolvimento da pesquisa prática do artista, os termos “construir, montar, juntar coisas, colar, abrir, alavancar, produzir fendas, aproximare agenciar” (Laner, 2014:17) procuram construir uma visualidade relativa.

O desafio de Laner seria buscar a ampliação das possibilidades latentes da fotografia, segundo ele ainda inexploradas ou esquecidas, bem como a superação dos limites da criação. Nesse conceito de *latência* estaria o espaço do desejo. O artista assume uma procura por capturar o olhar do observador para um tempo suspenso, uma paragem, um lugar de relação intersubjetiva com a imagem fotográfica, talvez a imagem de uma ausência, como o desejo. Seus trabalhos trazem um comentário sobre a criação de um ambiente, que ele espera que o observador busque a ação de reorganizar e desorganizar um sistema, “aceitá-lo enquanto ilusão ou desmascará-lo enquanto discurso construído” (Laner, 2014:24).

O presente artigo parte da arquitetura do artista na construção de *cameras stenopeicas* em busca do inesperado e da surpresa na imagem fotográfica, quando o resultado da captura não permite a antecipação do resultado, e a surpresa. Usaremos a referência de Fontcuberta (2012), para refletir sobre os conceitos de visualidade e imagem, e suas diferenças. Através do pensamento de Marie-José Mondzain (2007)), pretende-se refletir sobre o conceito de experiência e latência.

O objetivo é o de realizar uma reflexão sobre o tempo, o desejo, a ruína, e a conclusão vai tratar das relações entre imagem espacializada e espaço que a recebe, e os efeitos das intervenções no espaço público, como situação de ocupação e a série de conexões abertas com o lugar onde acontecem tais intervenções. E uma procura por ultrapassar o espaço plano do quadro em um espaço de representação na cidade, com experiências imersivas em ambientes artificiais, penetráveis. Discute-se, então, o conceito de *desejo e latência* em busca de uma discussão sobre o conceito de hibridismo na fotografia (Fattorelli, 2022).

2. Espaços do desejo

Jean Lancri nos lembra que “fotografar é não ver, é não saber realmente o que se captura em uma foto no momento da tomada fotográfica” (Lancri, 2019:68), o que nos leva a um paradoxo. Criar, ou fotografar, 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. Os aparatos *pinhole* construídos por Laner buscam a escuridão, no apagamento, na sombra, entre luz e a sombra, onde o desejo se revela e está indiscutivelmente associado. Na transição da escuridão para a luz, da cegueira para a visão, de um interior para o exterior, é pedido ao espectador um esforço para ver mais, para ver melhor. É questão de demora, de tomar tempo, de experimentar uma latência, para que a imagem possa se formar, e possa se revelar em nós, claramente, interiormente. O tempo que devoramos, a consciência total do espaço que atravessamos, a consciência aguda do nosso corpo perante e no interior do espaço sem limites, sem contornos, sem geometria, corresponde a este espaço da escuridão. A escuridão pode ser o local do trauma, do não dito, do não pensado, como também pode ser um espaço fértil do recolhimento, um local do prazer, da intimidade e do desejo.

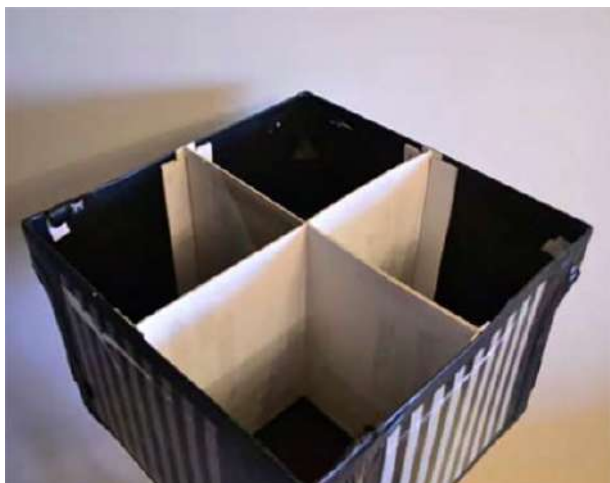


Figura 1: Luciano Laner, 2014. Câmera construída para a instalação Lacuna, da série Espaços da Latência.
Fonte do Artista.

O erro fotográfico, tão combatido nos primeiros anos da fotografia, (o flou, o tremido, o grão excessivo, a falta de contraste), parecem ter encontrado em trabalhos como o de Laner suporte epistêmico de uma nova visão, em uma relação intersubjetiva com a imagem. As distorções características dessas *pinholes* buscariam o conceito que se refere Fatorelli (2003), ou seja: “uma visão crescentemente abstrata, na progressiva autonomia da imagem frente ao referente externo” (Fatorelli, 2003:12). A *imagem latente* seria a imagem do desejo, aquela que acontece em ausência. Na latência, acontece uma separação temporal, um tempo onde se

vivencia os lutos, como nas antigas fotografias que passam da imagem latente ao positivo depois de um certo tempo de espera e de separação. Freud dava o exemplo da fotografia para falar do recalque, das coisas que ficavam no inconsciente até que encontrassem condições ideais de revelação. A *pinhole* de Laner, quando busca a demolição, a reconstrução da caixa preta, teria um caráter “tanto destrutivo como construtivo” do projeto, como forças movimentadoras da criação (Laner, 2014:39) (Figura 1). Lembremos a placa de “não tocar” presente nos museus, que se refere Stoichita (Stoichita, Victor. O efeito Pigmalião- por uma antropologia dos simulacros. Lisboa, Prymm, 2006). A latência, ou essa “promessa de imagem”, estaria no desejo de ver o ausente. A latência da escuridão, em um aspecto amplo, prometeria condições de visibilidade das imagens - o aparecimento ou o limiar das imagens, dos corpos, o corpo ausente, o corpo anônimo. Assim, como numa noite profunda, habitariam sonhos, como aqueles que existem em certas obras, que se envolvem em um lugar sombrio, em latência, muito antes de existirem como iluminação, permanecem algum tempo ocultas, na escuridão.



Figura 2: Luciano Laner, Canteiro de obras na Rua Resende, Rio de Janeiro, 2014. Sequência Fotográfica.
Fonte do Artista.

Desejo é algo muito mais negro, muito mais atroz que aquilo que a sociedade moderna designa. O fundo do desejo é um raio de trevas. Cícero, em *As Catilnárias* (Cícero, 2007) definiu o desejo como “a libido de ver alguém que não está lá”. O *desiderato* é a glória de ver a ausência. A palavra latina *desiderium* se traduz como melancolia, lembrança. De-siderium significa astro ausente. A perda vem antes do vir ele próprio. *Siderium* vem de *sidus*, mais usado no plural como, significando *sidera*, isto é, figura formada por um conjunto de estrelas, constelação, e a influência dos astros sobre o comportamento humano. Daí vem considerar e *desidera*, cessar de olhar os astros, deixar de ver os astros.

A marca do desejo se faz como ausência, carência, na *fenomenologia do espírito*, de Hegel (ver referência). O desejo de cada pessoa só pode efetivar-se pela mediação de uma perda. A arte procura algo que não está longe do desaparecimento, da morte, e de qualquer forma pertence à noite.

O desejo seria o apetite de ver a ausência. (Figura 2)

3. A latência e desejo

Seria esta a cegueira dos pintores, que significaria mais o desejo de ultrapassá-la, diante da imobilidade das pedras e da necessidade de contorná-las, tateando-as, e de falar do processo de criação? Ou do paradoxal silêncio/cegueira do atelier/laboratório, silêncio que também acompanha este texto reflexivo? Entre o ver e o fazer ver, nestas oposições entre a língua da razão e a língua da emoção, poderíamos encontrar nesses trabalhos em pinhole de Laner a infância de interminável ausência, a infância da arte, infância aqui vista como energia que carregamos como possibilidade de aprender. Olhar a morte na sua própria face: escondida atrás de uma obsessão da continuidade da vida na construção de uma obra, poderia estar a vontade do artista de ser sempre lembrado, tornando-se assim imortal? Não seria esta a angústia que move a arte? Desejo de eternizar a vida em uma forma, de paralisá-la através da imagem: “na origem do desejo de imaginar, figuraria a vontade de dar uma imagem ao desejo”, diria Jean Lancri.

Laner diz que olhar para a fotografia e olhar para a cidade são sempre operações relativas a olhar o tempo; “é sempre estar diante da impossibilidade de se reter a vida num instante, suspender o movimento do próprio tempo. É o exercício do paradoxo entre desejo de reter o movimento em um tempo determinado, e a impossibilidade de fazê-lo” (Laner, 2014:41). O artista cita as muitas desaparecimentos da fotografia, tema desenvolvido por Baudrillard (2005).

Essas desaparecimentos seriam os restos, da cidade transfigurada. Tema do trabalho do artista, a cidade serve de lugar de deambulação, de deriva, procedimento instaurador da série *Espaços de Latência* em busca de uma geografia afetiva do ambiente urbano.

4. A ruína e a profanação da caixa-preta

Ao chegar a uma última fase de trabalhos, o artista realiza um entrelaçamento das duas primeiras propostas: o fotógrafo como construtor de ruínas ao desmanchar e remontar antigas câmeras para a construção de outras. Nesse processo, o artista cita a invisibilidade como mistério e desejo, como noite e como silêncio, e a função filosófica da ruína.

Ruína lembra sublime, e o conceito de sublime se refere tanto às ruínas clássicas como as contemporâneas. O sublime tem a origem no trágico, no patético. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, da abnegação e do heroísmo quando o homem enfrenta os perigos incontroláveis da

natureza, como a erupção de um vulcão, ou um terremoto, ou uma tempestade. Nossos sentimentos são conflitantes quando em frente aos restos da destruição contemporâneos: de um lado o horror da destruição, da perda de vidas; de outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação. Isso é utilizado pela arte. As ruínas significam possibilidade de recomeço. Não se equivocou aquele que disse que chegaria o dia em que todos nós daríamos conta de que o principal artista de nosso tempo seria o fogo e a luz. E a fotografia, arte da luz, cada vez se faz mais presente na arte contemporânea. Teria algo de sublime na própria fotografia como linguagem que a fizesse ser um meio privilegiado na escolha dos artistas para fixar essas ruínas contemporâneas para a eternidade? Como é possível que a ruína aquela que enaltece o poder de destruição do homem diante da natureza, nos produza uma estética, um sentimento de prazer na contemplação?

A ruína está cada vez mais presente em forma de fotografia, seja nas paredes dos museus e galerias atuais, seja nos livros de artistas contemporâneos. Sylvain Margaine se desdobra com uma máquina fotográfica a tiracolo, escala coberturas inacessíveis, rasteja por esgotos, investiga sem medo edifícios abandonados. Adepto da exploração urbana, a arte de se infiltrar em construções pouco ou nada frequentadas, ele segue a máxima de “estar sempre nos lugares em que não devemos estar”. Desde 1998, este francês morador de Bruxelas fotografou 22 usinas desativadas, 17 hospitais esquecidos, dez labirintos subterrâneos e outras dezenas de prédios desabitados pelo mundo. Nos dias de pandemia em que vivemos hoje, seus trabalhos se tornam proféticos. Essa espécie de profecia se revela nos trabalhos de Laner, ao aproximar a *pinhole* de procedimentos surrealistas de escrita automática, em uma espécie de imagem do inconsciente óptico do fotógrafo e do artista.

A série *Espaços de Latência* aconteceu em uma espécie de ocupação de um espaço. Mesmo que tenha sido montada em 2014 em museu de Arte Contemporânea, este espaço no interior de um centro cultural no Centro Histórico de Porto Alegre, traz uma certa crítica ao abandono, de ruína do lugar, onde foram expostas séries de negativos ampliados em grande formato no átrio da Casa de Cultura Mario Quintana (Figura 3). Já a instalação *Lacuna* (2014) amplia essa percepção de ruína do espaço e fascínio por lugares vazios e abandonados não chega a ser novidade. Interessou de Freud a Walter Benjamin, e inspirou artistas como Gordon Matta-Clark nos anos 70 e Steven Siegel nos 80, as ruínas nos lembram o “reverso da fortuna”, mostram como a crise e a destruição sempre conviveram com a opulência (Figura 4). Nesse sentido, o trabalho de Laner não poderia ser mais contemporâneo. Ao mediar esplendor e decadência, essas zonas paralelas, suspensas no tempo, contradizem uma época marcada pelo efêmero e o transitório, como os centros históricos das cidades.

A estética da ruína representa transformação, presença do passado e possibilidade de reconstrução. A ruína, conforme autores como Rosa Olivares, é uma categoria simbólica que vem do Renascimento. O homem do Renascimento tinha a plena consciência que estava vivendo em um período de esplendor. Por isso, volta-se ao passado, à Roma e Atenas, que ficaram como ruínas. A ruína representa uma associação entre presente e passado gloriosos.



Figura 3: Luciano Laner, Escultura Cruzamento, Exposição Espaços da Latência, MAC/RS, 2014. Fonte do Artista.



Figura 4: Luciano Laner, Instalação Lacuna, Exposição Espaços da Latência, MAC/RS, 2014. Fonte do Artista.

Conclusão

O recomeço é um exercício de nossas vidas. E quando nos confrontamos com as escolhas entre o que preservar e o que esquecer, descartar, o medo da decepção nos assola. Os problemas da memória hoje são todos determinados pelo fato de que podemos delegar esse compromisso aos nossos computadores. Colecionador de objetos, o artista contemporâneo trabalha com imagens e vídeos que são frutos de processos de digitalização de imagens.

Entre perdas e ganhos de uma tecnologia em transição, ele sabe que a imensa maioria das imagens produzidas por máquinas digitais, celulares e afins não resistirá a mudanças de sistemas de armazenamento de dados, em tecnologias industriais que se renovam a cada ano que passa. Assim como os *e-mails* que substituíram as cartas, a fotografia digital alterou a relação das pessoas com as imagens. Principalmente quando se leva em conta o dilema de o que guardar e o que descartar.

Decidir apagar, esquecer ou não determinadas imagens, torna-se um assunto importante nessa era de *desmemória eletrônica*. E quando rejeitar significar falhar, fracassar devido a escolhas equivocadas nesse processo de rejeições necessárias, como a aniquilação, essa reflexão torna-se importante no campo da arte. Trabalhar em arte significa especular, improvisar, passando pela dúvida, pelas quedas e pelo fracasso, e que nossa única certeza é a morte.

Vivemos à borda do precipício, sempre esperando o anunciado fim do mundo. O apocalipse foi-nos apresentado no cinema em suas mil versões de inundações, meteoritos que se chocam com a terra. Mas talvez este momento já esteja acontecendo, e ao visitar as ruínas nos

trabalhos de Laner, as intervenções no espaço público falam sobre a efemeridade da fotografia e da memória.

Referências

- Baudrillard, Jean (2005) "A arte da desapareição." RJ: Editora FAUFRJ. ISBN: 978- 85-06043-02-4
- Cicero, Marco Túlio (2007) "As Catilinárias." São Paulo: Edipro. ISBN:978-85-7283-974-7
- Didi-Hubermann, Georges (1988) "O que vemos o que nos olha". São Paulo: ED. 34. ISBN: 9788573261134
- Fontcuberta (2012) "A Câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia." São Paulo: Editora G. Gilli. ISBN: 978-85-65985-06-2
- Lancri, Jean (2019) "A Parte de Sombra na Última Obra de Marcel Duchamp: Oitenta Notas Ou Sombras Projetadas sobre Étant." Porto Alegre: EDURFGS. ISBN: 978-85-38604-75-4
- Laner, Luciano (2014) "Espaços da latência: da cidade ao fotográfico através da caixa-preta." Porto Alegre: IA/UFRGS. Dissertação de mestrado.
- Mondzain, Marie-José (2007) "Homo spectator: ver > fazer saber >." Lisboa: Orfeu. ISBN: 9789898327437
- Olivares, Rosa (2006) "La incompreensible beleza de la tragédi". Exit. Nº 24: 14-22. ISSN 1697-5405.
- Stoichita, Victor (2006) "O efeito Pigmalião: por uma antropologia dos simulacros." Lisboa: Prymm. ISBN: 9789899768406.

Notas biográficas

Daniela Cidade é artista visual, arquiteta, professora pesquisadora e extensionista 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 o projeto de pesquisa Intersecções entre fotografia e arquitetura, arte e paisagem. As suas principais linhas de investigação são Cidade, Fotografia e Paisagem e Processos de Criação e Processos de Transformação Urbana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3749-5812> Morada: Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura, Rua Sarmento Leite, 320 – CEP 90050-170, Porto alegre, RS, Brasil



Escrevendo a história de mulheres e ressignificando o acervo familiar: imagem e texto no processo de criação de Mara Galvani

Writing the history of women and resignifying the family collection: image and text in Mara Galvani's creation process

Daniela Remião de Macedo ⁱ

ⁱ 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 aborda questões sobre memória e tempo na arte contemporânea, e a utilização da arte como forma narrativa de reescrever a história das mulheres pela via do testemunho afetivo e transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda. Apresenta reflexões a partir de trabalhos da artista brasileira Mara Galvani criados com apropriação de objetos do seu acervo pessoal, na maioria fotografias, mas também objetos têxteis pertencentes a enxovais de casamento das mulheres da família. As fotografias e objetos utilizados por Mara pertencentes a estas mulheres, e as palavras que agrega em suas obras, é sua forma de dar voz a elas.

Palavras-chave: memória; tempo; acervo familiar; história das mulheres, arte contemporânea

Abstract:

The aim of this paper is to present questions about memory and time in contemporary art, and the use of art as a narrative way of rewriting women's history through affective testimony and transmitting what the official or dominant tradition does not remember. It presents reflections based on works by Brazilian artist Mara Galvani created with the appropriation of objects from her personal collection, mostly photographs, but also textile objects belonging to the wedding trousseau of the women of the family. The photographs and objects used by Mara belonging to these women, and the words she adds in her works, is her way of giving voice to them.

Keywords: memory; time; family collection; women's history, contemporary art conference, referencing

Submetido: 15/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Neste artigo são feitas considerações sobre acervo familiar utilizado como materialidade na arte contemporânea. As reflexões surgem a partir de trabalhos da artista Mara Galvani criados com apropriação de objetos do seu acervo pessoal, na maioria fotografias, mas também objetos têxteis pertencentes a enxovais das mulheres da família, além de entrevista realizada com a artista. As fotografias e objetos utilizados por Mara foram pertencentes a mulheres, e as palavras que agrega em suas obras, sua forma de dar voz a elas.

Mara Galvani é professora, poeta e artista visual, com produções em desenho, gravura, pintura e fotografia. Natural de Antônio Prado (1965), vive e trabalha em Caxias do Sul (RS). É doutora em Letras (UCS/UniRitter, 2018), mestre em Educação (UFRGS, 2005), especialista em Ensino da Arte: Fundamentos Artísticos, Estéticos e Metodológicos (UCS, 2001) e em Poéticas Visuais (Feevale, 2018), graduada em Fotografia (Feevale, 2015) e licenciada em Educação Artística (UCS, em 1997). Dedicada à docência, é professora da Área do Conhecimento de Artes e Arquitetura da UCS, e membro do Núcleo de Inovação e Desenvolvimento Cultura, Arte e Patrimônio da UCS. Como artista já participou de exposições coletivas no Brasil e no exterior. Mara também é poeta, e a palavra está também muito presente em suas narrativas visuais.

Neste sentido, questões sobre a memória e o tempo na arte contemporânea, e a utilização da arte como forma narrativa de reescrever a história das mulheres pela via do testemunho afetivo, transmitir o que a tradição oficial ou dominante não recorda são abordadas, considerando contribuições dos autores Katia Canton (2009), Walter Benjamin (1994), Pierre Bourdieu (2014), José Eduardo Agualusa (2004), Michelle Perrot (2019), entre outros.

2. Memória e tempo

A memória tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea. Nas artes, a evocação de memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência e de demarcações de individualidade. Segundo Kátia Canton,

É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (Canton, 2009:22).

Refletindo para que serve a arte, a autora argumenta que

Para começar, podemos dizer que ela provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e se de organizar o mundo. (Canton, 2009:12).

Walter Benjamin (1994) ressalta a importância de uma narrativa da memória, ligada à transmissão da experiência pessoal, transmitida e transformada em cada geração. O que importa é algo que passa adiante, maior que a simples existência individual, que transcende a vida e a morte particulares e que pertence a uma memória viva e pulsante. O autor traz a ideia de outra

narração, uma narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma reinvenção da problemática da memória.

É envolta nesses pensamentos que Mara Galvani traz a memória e o tempo para sua arte. Como o narrador de Benjamin, esse catador de sucata, que recolhe os cacos, restos e detritos, movida pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido, que Mara Galvani se apropria dos vestígios das mulheres de sua família e narra suas vivências familiares através da sua arte, transmitindo o que a tradição oficial ou dominante não recorda, reescrevendo a história das mulheres da sua família através do testemunho afetivo. Assim como Agualusa (2004) conclui que todas as vidas são excepcionais citando Fernando Pessoa que transformou a biografia prosaica de um pequeno funcionário de escritório em talvez a obra mais interessante da literatura portuguesa, Mara transforma as vidas das mulheres de sua família em obras de arte. A presença feminina sempre foi marcante na vida da artista. Filha de pais separados, foi criada pela mãe e pela avó na mesma casa, juntamente com as irmãs. E é no rico acervo de sua vida pessoal e nas suas memórias de família, especialmente das mulheres, que a artista encontra materialidade para seu processo criativo. Mara prolonga o tempo destas presenças femininas, trazendo para suas obras vestígios de suas existências através de seus pertences. E prolonga seu tempo de criação, retomando antigos hábitos femininos, para a criação de sua arte.

3. História das mulheres

Vivemos um processo de crescente visibilidade das mulheres em seus combates e suas conquistas nos espaços público e privado. Segundo Michelle Perrot (2019), esta é uma luta em curso, narrativa histórica em construção, enfatizando que por muito tempo as mulheres desprezaram a importância de sua história, mergulhadas em silêncios impostos e sufocadas por imagens distorcidas. Escrever a História das mulheres é sair do silêncio que elas estavam confinadas.

A história é o que acontece, a sequência de fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Ma sé também o relato que se faz de tudo isso [...] As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abismal (Perrot, 2019:16).

A autora ressalta que as mulheres são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato. As mulheres atuam em família, confinadas em casa. Se tornam assim invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. Já os homens são indivíduos que trazem sobrenomes que são transmitidos. As mulheres têm apenas nomes e aparecem sem nitidez, na penumbra dos grupos obscuros.

Pierre Bourdieu (2012), tratando sobre a legitimação do patriarcado, alerta sobre o fato de estarmos inseridos em padrões inconscientes de estruturas históricas da ordem masculina, e que, portanto, nosso olhar e análise estarão sempre sob o viés dessa ótica. A observação feita pelo autor é da organização da sociedade e da visão em torno dela construída a partir das divisões

entre masculino e feminino. Afirma que o sistema mítico-ritual reforça e reconhece essa divisão, e que a partição entre os sexos parece estar na ordem das coisas, de forma natural, normal, "ela está presente, ao mesmo tempo [...] em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação" (Bourdieu, 2012:17).



Figura 1: Mara Galvani, *Rezar. Cozinhar. Costurar. Bordar. Tricotar. Crochetar*, 2021. Bordado sobre pano de algodão, 81 x 37 cm. Exposição Percepções Contemporâneas. Galeria de Arte do Campus 8 da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Fonte: acervo pessoal da artista.

Ainda hoje, muitas mulheres continuam sendo identificadas pelos sobrenomes de quem as legitima, sendo "mulheres de alguém." Seja por opção, tradição ou imposição (da família, do cônjuge ou da sociedade), ao casar, algumas mulheres continuam adotando o sobrenome do marido. Seja pela presença, pela ausência, pelas heranças genéticas ou afetivas estabelecidas ou rompidas com os homens, muitas mulheres ainda são identificadas, em muitas narrativas, como solteiras, solteironas, mães solteiras, balzaquianas, títias, separadas, divorciadas, viúvas.

É com sua arte que Mara Galvani reescreve essa história. Além de fotografias antigas apropriadas e manipuladas pela artista, peças de enxovais de família, palavras e frases que ouviu e que, de algum modo, criaram narrativas que reverberam o pensamento de quem tenta apagar ou enquadrar a figura feminina, os papéis da mulher ou o que ainda se espera ou se diz sobre mulheres, estão presentes em seu trabalho. Todos esses materiais, recursos, processos, meios e linguagens juntam-se aos vestígios do tempo, aos rastros, às marcas deixadas pelos que viveram anteriormente, às lembranças, memórias e histórias presentificadas nos desenhos, colagens, gravuras, bordados, objetos, textos, fotografias e vídeos da artista.



Figura 2: Mara Galvani, *Coisas e cozinha de vó*, 2021. Fotografia sobre adesivo, 200 x 183 cm. Exposição Percepções Contemporâneas. Galeria de Arte do Campus 8 da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Fonte: acervo pessoal da artista.

4. A reescrita da história através da arte

Das memórias individuais e afetivas, Mara Galvani recorda em suas obras histórias e tradições coletivas de um tempo em que além da fé, da fidelidade e do juramento de amor eterno aos maridos, as mulheres confeccionavam o próprio enxoval, peças de cama, mesa e banho que as levavam à máquina de costura, com linhas e agulhas, para bordar, costurar, crocheter, remendar, cerzir, pregar, consertar... Estas palavras, ações femininas encontradas nas lembranças de Mara em um mergulho na sua história familiar, são [re]escritas pela artista nos bordados sobre peças guardadas de sua família, e dão título aos seus trabalhos, como a obra (Figura 1) exposta em uma galeria de arte sobre a reprodução em escala natural da fotografia do fogão à lenha pertencente à sua família (Figura 2). Outras expressões, como "filha da separada", designação atribuída a ela, em um momento da adolescência, que a marcou muito, também aparece no seu trabalho (Figura 3).



Figura 3: Mara Galvani, *Filha da separada*, 2021. Bordado sobre algodão, 20 x 27 cm. Exposição Percepções Contemporâneas. Galeria de Arte do Campus 8 da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Fonte: acervo pessoal da artista.

Apesar de ser uma produção autobiográfica, intimamente atrelada às suas memórias individuais e afetivas, construída a partir de experiências pessoais relacionadas à sua vida e às mulheres de sua família anteriores à sua geração, as obras consideram as dimensões culturais, pois fazem parte da história social e memória coletiva de muitas mulheres em uma sociedade patriarcal.

A artista estabelece relações com o lugar e não-lugar das mulheres na história arte, que foram ofuscadas ou apagadas por homens. Mara Galvani diz que o tempo e a memória não a abandonam, ou é ela própria quem não abandona tantos objetos que retêm outros tempos e memórias afetivas.

Para a produção de sua obra, entre outros processos, linguagens e meios utilizados, a artista se apropria do álbum de fotografias de casamento de seus pais e de documentos como a certidão de separação judicial deles, além de objetos e escritos de família.

Em 1965-1985: *Eles [não] foram felizes para sempre* (Figura 4), obra que expôs em grande formato a reprodução de uma fotografia do dia do casamento de seus pais na parede de uma galeria de arte em Porto Alegre, ambos olhando para o espectador, é nas palavras reveladoras do título que Mara convida a refletir.



Figura 4: Mara Galvani, 1965-1985: *Eles [não] foram felizes para sempre*, 2020. Pigmento mineral sobre canvas, 109 x 180 cm. Fonte: *Instantes no Tempo*, catálogo de exposição, curadoria de Ana Zavadil, Porto Alegre: Galeria Duque Espaço Cultural, 2020, p.44, 76p. ISBN: 978-65-00-07306-5.



Figura 5: Mara Galvani, *Enlace matrimonial / Separación Judicial Consensual*, 2020. Fotografia manipulada, 85 x 192 cm. Fonte: acervo pessoal da artista.

Os documentos antigos que Mara traz para seu trabalho criativo questiona a identidade da mulher, seu papel coadjuvante, muito atrelada à figura masculina. Na certidão de casamento, a mudança de nome da mulher agregando o sobrenome do marido, ou ainda retirando seu sobrenome de família. Questões estas presentes na vida de muitas mulheres. Em *Enlace matrimonial / Separación Judicial Consensual* (Figura 5), trechos dos documentos do casamento e da separação são sobrepostos à fotografia do casamento dos pais.



Figura 6: Mara Galvani, *Retratos de nossas infâncias: Eu, minha mãe e minha irmã*, 2021. Impressão fotográfica e bordado sobre canvas, 65 x 45 cm. Fonte: Feições da imagem: a vida transformacional do retrato, catálogo de exposição, curadoria de Ana Zavadil, Porto Alegre: Galeria Duque Espaço Cultural, 2021, p.44, 68p. ISBN: 978-65-00-32042-8.

Em *Retratos de nossas infâncias* (Figura 6), Mara parte de uma fotografia da infância de sua mãe, e inclui digitalmente neste cenário a própria imagem e de sua irmã, ambas também crianças. Trazer para um mesmo espaço fotográfico a infância de três mulheres, de duas gerações diferentes, e intensificar essa ligação pelo bordado que sobrepõe a fotografia com a escrita de três palavras por uma linha que não se rompe, salienta que as questões que perpassaram a vida de sua mãe continuam perpassando a geração de suas filhas, que continuam convivendo com estas questões relacionadas às mulheres. A fotomontagem não é evidente. É preciso as palavras bordadas e as expressas no título para que o observador se questione sobre a obra da artista, reforçando a afirmação da artista que “no meu trabalho a palavra diz muito” (Galvani, 2021).

As obras de Mara Galvani fazem refletir sobre o que é perpetuado ou rompido pelas filhas destas mulheres de gerações anteriores. A artista faz parte de um grupo de mulheres de uma geração que optou por não se vestir de noiva nem subiu ao altar. Mulheres que [des]casam sem nunca se unirem a alguém pelos dogmas do matrimônio, que geram obras, fruto de seus trabalhos, são mães de suas criações, sem a necessidade de parir. Se fortalecem na silenciosa dor das mulheres de gerações anteriores, quebrando rituais e rompendo o que estava traçado a elas. Conta a sua história e a de outras mulheres através de sua arte. Traz a força de sua palavra atrelada às suas obras visuais, rompendo com o silêncio, e promovendo uma mudança de olhar e de

postura que reescreve a história das mulheres, ou pelo menos faz emergir novos objetos no relato que constitui essa história, nessa incessante relação entre o passado e o presente.

Conclusão

Conclui-se que a artista expande sua história pessoal em obras que se traduzem em pequenos testemunhos de dor, força, coragem, amor e laços familiares. Em um jogo de tempo, seus trabalhos remetem às lembranças da infância e à história das mulheres da família. A memória familiar ressurgiu e ganha corpo nas obras artísticas de Mara. As palavras sobrepostas ou bordadas, com agulha e linha perfurando os espaços dos objetos e imagens, são a forma da artista de escrever as histórias destas mulheres, um exercício experimental de liberdade, ressignificando seu acervo pessoal. A memória tornou-se uma das grandes molduras da produção artística contemporânea, proliferando obras de arte que suspendem e prolongam o tempo. A evocação das memórias pessoais na arte implica a construção de um lugar de resiliência e de recriação, um testemunho de riquezas afetivas compartilhadas com a intimidade de quem abre um diário.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Agualusa, José Eduardo (2004) *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Griphus.
- Benjamin, Walter (1994) “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, Pierre (2012) *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Canton, Katia (2009) *Tempo e memória*, São Paulo: Martins Fontes.
- Galvani, Mara (2021) *Depoimento à autora*.
- Perrot, Michelle (2019) *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Corrêa, São Paulo: Contexto.

Notas biográficas

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

Fotografia, memória e arte: as mulheres nos trabalhos de Mona Lisa Locks

Photography, memory and art: Women in the works of Mona Lisa Locks

Daniela Remião de Macedo ⁱ

ⁱ 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 reflexões sobre os acervos familiares como materialidade para a arte, o feminino como expressão poético na arte contemporânea e processos fotográficos experimentais são abordadas, a partir da obra da artista brasileira Mona Lisa Locks. A abordagem é feita a partir de trabalhos da artista criados com processos fotográficos alternativos a partir de suas fotografias de família, além de entrevista realizada com a artista em 2021. A imagem de mulheres e da natureza nas obras das artistas se revela como forma evidenciar a força feminina como inspiração artística e os processos manuais surgem em um apelo ao tátil, além do eminentemente óptico da fotografia.

Palavras-chave: fotografia de família, mulheres na fotografia, processos fotográficos históricos e alternativos

Abstract:

The aim of this paper is to present reflections on family collections as materiality for art, the feminine as poetic expression in contemporary art and experimental photographic processes are approached, from the work of Brazilian artist Mona Lisa Locks. The approach is based on works by the artist created with alternative photographic processes based on her family photographs, in addition to an interview with the artist in 2021. The image of women in the artists' works is revealed as a way to highlight the female strength as artistic inspiration and the manual processes appear in an appeal to the tactile, in addition to the eminently optical of photography.

Keywords: family photography, women in photography, historical and alternative photographic processes

Submetido: 12/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre os acervos familiares como materialidade para a arte e o feminino como expressão poético na arte contemporânea, a partir da obra da artista brasileira Mona Lisa Locks. Corresponde a um recorte da investigação de doutoramento em andamento na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Mona Lisa, natural de Novo Hamburgo (1965), é graduada em Fotografia (2015) pela Universidade Feevale e tem pós-graduação lato sensu em Poéticas Visuais (2018) na mesma universidade. Passou a se dedicar à Fotografia já na vida adulta. Após o falecimento da mãe e com a filha indo estudar em outra cidade, sentiu-se sozinha, e voltou a estudar, formando-se no curso superior de Fotografia.

A abordagem é feita a partir de trabalhos da artista criados com processos fotográficos históricos e alternativos, além de entrevista realizada com a artista em 2021. Em sua produção a artista se volta para a natureza, seja utilizando-se das propriedades fotossensível das plantas (Figura 1), seja criando composições com folhas e elementos vegetais (Figura 2). As memórias familiares, especialmente as imagens das mulheres é o mote da produção de seus trabalhos. Assim como os tecidos e a costura, atividade que a artista aprendeu na infância observando a mãe, se faz presente em suas obras. Os trabalhos exploram diferentes processos e suportes até a tridimensionalidade, dando à fotografia um corpo escultural.

2. Caixa de fotografia de família

Há pelo menos um século as câmeras fotográficas vêm instituindo uma íntima relação com a vida em família. Pierre Bourdieu (1965) observa que a fotografia, ao concentrar-se como forma de registro dos momentos familiares, tem função de solenizar e eternizar os grandes momentos da vida em família, reforçar, em suma, a integração do grupo familiar reafirmando o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. As fotografias familiares oferecem, assim, uma forma de armazenar a vida cotidiana, o âmbito doméstico e os fragmentos do mundo. Estamos constantemente sujeitos ao esquecimento e por isso precisamos 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.

A industrialização da tecnologia da câmera cumpriu a promessa inerente à fotografia de democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens (Sontag, 1977). Com a evolução tecnológica, barateamento e simplificação do processo, a fotografia se popularizou e as câmeras

passaram a acompanhar a vida das famílias. Com o fácil acesso a câmeras fotográficas, as mulheres se tornam as principais fotógrafas amadoras e curadoras de memórias, registrando e organizando álbuns de fotografias que contam a história da família e seus afetos. Até décadas mais recentes, é a mulher que fica incumbida de guardar os pertences afetivos, ressignificando sua existência e de familiares, pelo processo narrativo (Caixeta, 2006).

Guardados na permanente provisoriedade de caixas de sapato, as fotos incorporam uma missão e uma esperança: são mensagens para a posteridade, uma forma de fazer-se conhecer, não apenas para os contemporâneos, mas também para aqueles separados pelo espaço e pelo tempo, para aqueles nascidos e para aqueles que ainda vão nascer (Kim, 2003:245-6).

Os aspectos técnicos não são relevantes o bastante para definir o valor a fotografia para um grupo familiar, o mais importante é o registro da imagem das pessoas amadas em momentos significativos da vida (Cotton, 2010:137).

Silva (2008) afirma que os organizadores da memória familiar são, geralmente, mães, avós ou tias que desempenham o papel não apenas de conservar os retratos, mas também de zelar pela memória do grupo, os homens aparecendo com menos frequência. Na família de Mona Lisa essa afirmação se confirma. Era a mãe da artista quem organizava as fotografias e as mantinha em uma caixa de papelão. Na busca pela imagem materna, Mona Lisa manuseia com carinho as imagens desta caixa de fotografia pertencente à sua mãe (Figura 1). Muitas destas imagens foram feitas em estúdio, algumas apresentam dedicatória no verso.

De acordo com 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 familiares, passando a ser também material para a arte. A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua posterior ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. Nesse momento, o procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas. Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte.

3.Acervos familiares como materialidade para a arte

O sociólogo francês Sylvain Maresca (2003) ressalta a valorização e recuperação artística da fotografia amadora a partir dos anos 1970 por diversos fotógrafos e críticos, através da fotografia de família. O autor faz um compilado de fotógrafos representativos dessa corrente, entre norte-americanos e europeus, e exposições que trataram sobre o tema. E diz que além da arte contemporânea, um interesse historiográfico também envolveu as fotos de família. Cresceram também as publicações sobre o assunto, motivadas por interesses estéticos, históricos ou mesmo etnológicos, e cada vez mais artistas contemporâneos reutilizam, e até produzem eles mesmos, fotos de família através de registros variados. Tanto nos Estados Unidos como na Europa, o campo da arte contemporânea parece valorizar hoje a categoria de fotografias mais antinômicas da arte, aquela realizada pela imensa maioria das famílias em sua lógica ritual autônoma. Maresca reflete sobre o adjetivo "amador", dizendo que a maioria da população da população não é amadora de fotografia, mas pratica ocasionalmente a fotografia para obter as imagens necessárias a fins privados. Os instantâneos nunca foram destinados à arte, mas foram feitos simplesmente para documentar um acontecimento da vida. Mas é evidente que existe uma estanha semelhança entre o que essas câmeras escondidas pelo anonimato criaram e o que nós apreciamos em uma grande imagem.

Assim, muitos artistas plásticos hoje fotografam como amadores, resgatando os traços mais frequentes o imaginário amador, como o desfocado, o tremido, a mutilação dos personagens pelo enquadramento. Alguns artistas não produzem suas próprias fotografias, mas reutilizam negativos completamente ordinários, precisamente por sua banalidade e sua deliberada ausência de estética. Segundo Maresca, todos os artistas que resgatam fotos de família perdidas, malsucedidas ou que eles mesmos encontram em feiras de antiguidades gostam de dispor de imagens sobre as quais eles não sabem nada, ou não querem saber nada, e que se oferecem sem resistência ao imaginário dos artistas. Sentem-se livres para usá-las, visto que foram rejeitadas pelos próprios autores desconhecidos e estão disponíveis para a sublimação artística. O universo íntimo visualizado pelos amadores inspira principalmente as artistas mulheres que recompõe poses ou cenas típicas da vida familiar, sendo a produção artística irônica, paródica, provocadora,



Figura 1: Caixas de fotografia de família de Mona Lisa Locks. Fonte: a artista

nostálgica e até antropológica. Outros fotógrafos, também mulheres principalmente, expõem hoje imagens de sua própria família. Os familiares estão sempre lá, os artistas podem fotografá-los como bem entender. E assim acumula as imagens que revelam os efeitos do tempo, as crianças crescem, os adultos envelhecem. A fotografia de família praticada pelos amadores faz isso sistematicamente.

Maresca destaca ainda as exposições de amadores conjuntamente com as de grandes profissionais, o que faz sobressair a fragilidade da distinção entre profissionais e amadores, quando nos atemos a imagens produzidas por uns e por outros. E conclui que a fotografia de família encerra imensas potencialidades artísticas, que os artistas não inventaram, mas revelaram nessas imagens. Inicialmente depreciada por sua banalidade, a fotografia de família se impôs como lugar-comum na linguagem visual dos produtores de imagens profissionais.

Mona Lisa Locks é mais uma artista mulher que busca nas caixas de fotografia de sua família, organizadas e deixadas por sua mãe, imagens para seus trabalhos artísticos, especialmente de mulheres. É a sua forma de expressar a força do feminino, fortalecendo a ideia da pesquisadora Soihet (2014:71), de que a compreensão da vida de uma mulher depende da possibilidade de uma relação empática que só poderia vir de outra mulher, pensamento que atravessa os escritos femininos.

4. Herança feminina

Nas expressões artísticas de Mona Lisa também se percebe a vontade ou a necessidade de buscar pontos de referência para uma autodefinição fundada sobre as experiências reais das mulheres. A artista tem se utilizado da fotografia como conexão entre presente e passado, e como expressão de afetividade em suas produções fotográficas, ressignificando suas fotografias de família através da arte, trazendo a público essas imagens desdobradas em obras contemporâneas. Fugindo das convenções comerciais, a artista se dedica à arte fotográfica com um olhar para o passado, recontando histórias pessoais e de afetos. Trazer as imagens das mulheres para seu trabalho, especialmente as imagens da mãe, foi a maneira que a artista encontrou de canalizar a saudade, além de homenagear a mãe, artista plástica autodidata de quem herdou o gosto pela arte, pela natureza e pela costura.

A partir das fotografias da mãe, a artista criou uma série de trabalhos utilizando diferentes processos fotográficos históricos e alternativos. A Figura 2 apresenta algumas imagens obtidas através do processo da Cianotipia, umas com viragem em erva mate, outras utilizando dois ou três negativos sobrepostos, além dos processos de goma bicromatada, Foto clorofila e Marrom Van dyke. Segundo Mona Lisa, foi a forma de "trazer minha mãe de volta já que ela não estava aqui, trazer ela para a minha vida dessa maneira, usando os retratos dela" (Locks, 2021).



Figura 2: Imagens da mãe de Mona Lisa Locks produzidas com processos fotográficos experimentais diversos. Fonte: a artista

Além das imagens da mãe, artista passou a produzir trabalhos a partir das fotografias de outras mulheres da família, e também imagens feitas de um manequim feminino, a quem chama de "Verônica". As mulheres e a natureza estão sempre presentes nas obras de Mona Lisa. Os suportes, além do papel, incluem tecidos de algodão e também folhas vegetais, onde imagens fotográficas se formam em um processo que utiliza as propriedades da clorofila (Figura 3).



Figura 3: Mona Lisa Locks, *sem título*, 2019. Foto clorofila. Fonte: autora.

Em *Bagagens Genéticas* (Figura 4), Mona Lisa trabalhou com um negativo de grande formato composto digitalmente com composição das fotografias da Verônica e dos galhos de uma árvore, incluindo pintura digital. Através do processo da Cianotipia, expôs ao sol a imagem da matriz negativa, impressa em superfície transparente sobre tecido de algodão. A imagem resultante, em tons de azul, tem a mesma dimensão do negativo, pois é produzida por contato. A artista expressa na obra a força do feminino, a genética transmitida entre as gerações e o gosto pelas artes herdada da mãe.



Figura 4: Mona Lisa Locks, *Bagagens Genéticas*, 2017. Cianotipia sobre tecido, 140x90 cm. Fonte: autora.

5. Costurando memórias

Segundo Rubens Fernandes Jr. (2002), a fotografia tem em sua essência uma contraditória condição de realidade e ficção, é tida como verdade, mas é manipulável, constrói espaços e tempos e busca uma reflexão aberta e flexível quanto a sua representação. Ele afirma ainda, que a fotografia evoluiu constantemente, sendo hoje dominada pela tecnologia digital. Porém, em meio a tanta evolução, existem aqueles que buscam em processos manuais, históricos e não comerciais, meios para fotografarem. A fotografia expandida é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diversos procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas. A produção contemporânea se confirma e se mostra como uma apaixonada experiência pelo fazer, cuja intensidade, provocada pelos ruídos e estranhamentos que saltam aos olhos, cria uma fascinante surpresa que põe em êxtase os nossos sentidos, pois tem a capacidade de nos transportar para outro mundo de luzes e sombras, que se articulam numa atmosfera plural e pelas tensões que daí emanam.

É envolta nesse pensamento que Mona Lisa produz seus trabalhos. Em *Memórias Costuradas*, um objeto escultórico resultado da produção poética no campo da fotografia e das artes visuais desenvolvida durante sua pós-graduação em Poéticas Visuais (Feevale, 2018), a artista utilizou a Cianotipia, processo de impressão fotográfica descoberto em 1842 pelo inglês John Frederick William Herschel (1792-1871), que produz imagens em tons de azul a partir de emulsões à base de sais férricos. A utilização de espécimes botânicos, colhidos momentos antes da prática, para elaborar registros da natureza através do método fotograma, já estava presente em seu trabalho desde seus primeiros contatos com a Cianotipia, inspirada na britânica Anna Atkins (1799-1871). Como a mãe de Mona gostava muito de plantar, a artista trouxe a natureza para seus trabalhos com as imagens da mãe. As plantas foram colhidas do seu jardim. E a artista conta "enquanto ia fazendo os trabalhos, ia conversando com ela. E sentia a sensação de que ela estava comigo, uma sensação bem real" (Locks, 2021). Fez ainda uso da costura, outra atividade executada por sua mãe, tecendo memórias afetivas e imagens do universo feminino presente nas suas caixas de fotografia de família em um processo criativo experimental.

Assim, Mona Lisa criou uma árvore genealógica feminina da família materna. A obra inclui cinco gerações, "de Maria à Maria", como diz a artista, com imagens desde sua avó Maria (1902) até a geração das suas sobrinhas-netas Maria Clara (2012) e Maria Eduarda (2019).

A artista iniciou selecionando os retratos que fariam parte de sua árvore genealógica. Já tinha retratos de sua mãe em diversas épocas, seus e de sua minha irmã mais velha. Em contato com outros núcleos familiares encontrou outras fotografias. Um único retrato de sua avó Maria, mãe de sua mãe, foi encontrado. Conseguiu reunir imagens de quatorze mulheres, mais de um século da família, sendo a mais antiga a de sua avó Maria. A etapa seguinte foi manipular digitalmente estas imagens, criando negativos para reproduzi-las (Figura 5). Assim, criou

reproduções destas fotografias por contato dos negativos na solução fotossensível expostas ao sol e fotogramas de folhas vegetais variadas colocadas sobre o tecido emulsionado (Figura 6).



Figura 5: Alguns retratos e respectivos negativos. Fonte: a artista.



Figura 6: Processo de criação da obra *Memórias Costuradas*. Cianotipia sobre tecido. Fonte: autora.

Sua mãe costurava quando Mona era criança. A artista herdou este gosto materno e sempre gostou de costurar na máquina de pedal que pertenceu à mãe. Assim, Mona foi recortando os tecidos em formato de folhas, colocando enchimento e costurando umas nas outras (Figura 7).



Figura 7: Mona Lisa Locks, *Memórias costuradas* (detalhe). Cianotipia sobre tecido. Fonte: autora.

Para produzir o caule da árvore, a artista utilizou viragem, tonalizando as imagens produzidas em Cianotipia com erva-mate (*Ilex Paraguariensis*) que tem tanino em sua composição, substância que escurece os tons azuis, atingindo tonalidades que variam entre cinza e preto, gerando diferentes colorações. E foi apenas quando montou a obra no espaço expositivo da Pinacoteca da Feevale, erguida em fios de nylon, que Mona Lisa viu o efeito visual da obra criando corpo, com volume e sombra, tornando a composição de fotografias um objeto em três dimensões (Figura 8).



Figura 8: Mona Lisa Locks, *Memórias costuradas*, 2018. Cianotipia sobre tecido, 210x50 cm. Pinacoteca da Feevale. Fonte: autora.

Conclusão

Concluimos que os processos artísticos contemporâneos permitem extrapolar os limites do meio fotográfico, que invade o espaço e o tempo presente. Em plena era digital, o processo de criação e os procedimentos utilizados pela artista são determinantes para o resultado final, fugindo dos paradigmas convencionados no modo de produzir imagens dentro da arte da fotografia. Os processos fotográficos manuais utilizados pela artista, até a criação de objeto fotográfico tridimensional, surgem como uma busca pela presença e pelo toque. As fotografias de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte, e as imagens de mulheres nas obras de Mona Lisa Locks, assim como a proximidade com o jardim, as plantas e a costura, práticas herdadas de sua mãe, se revelam como forma de evidenciar a força do feminino como inspiração artística.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Bourdieu, Pierre (1965) *Um Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Minuit.
- Caixeta, Juliana Eugênia (2006) *Guardiãs da memória: tecendo significações de si, seus objetos e suas fotografias*. Programa de Pós-graduação em Psicologia (Tese de Doutorado), Universidade de Brasília, UNB, Brasília.
- Cotton, Charlotte (2010) *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Fernandes Jr., Rubens (2006) "Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica." *Revista FACOM*. n. 16: 10-19. São Paulo: FAAP.
- Lima, Daniel Francisco de (2016) *Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea*. Frutal: Prospectiva.
- Locks, Mona Lisa (2021) Depoimento à autora.
- Silva, Armando (2008) *Álbum de família: a imagem de nós mesmo*. Tradução Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 978-85-7359-739-4.
- Soihet, Rachel (2014) "Discutindo biografia e história das mulheres." In: *Linguagens e Narrativas - Desafios Feministas*, Vol. 1: 63-79, Tubarão: Copiart.
- Sontag, Susan (1997) *Ensaio Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Kim, Joo Ho (2003) "A fotografia como projeto de memória." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 227-247.

Maresca, Sylvain (2003) "A reciclagem artística da fotografia amadora." In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 17(2): 203-217.

Notas biográficas

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

‘Espacio-tiempo Como Accion’ (Document Acciones) , 1971, de Julio Plaza

‘Espacio-tiempo Como Accion’ (Document Acciones) , 1971, by Julio Plaza

Daniela Maura Ribeiroⁱ

ⁱ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp, Instituto de Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 CEP 01140-070, São Paulo, SP, Brasil

Resumo:

O tema desta comunicação é o livro de artista *Espacio-tiempo Como Accion* (Document Acciones), 1971, do artista espanhol Julio Plaza (Madri, Espanha, 1938, São Paulo, Brasil, 2003) – menos conhecido, dentro do contexto dos outros que realizou ao longo de sua trajetória –, onde reúne fotografias que fez nos anos de 1970 e 1971, durante suas viagens a Porto Rico, São Paulo, Nova Iorque, Montevideu e ao Rio Grande do Sul (Porto Alegre e Gramado). Tal tema decorre de minha pesquisa de pós-doutorado em curso sobre a importância de Julio Plaza e da artista brasileira Regina Silveira para a arte conceitual no Brasil, estando a obra em questão inserida na produção conceitual de Plaza.

Palavras-chave: Julio Plaza; Livro de artista, Arte Conceitual.

Abstract:

The subject of this communication is the artist's book *Espacio-tiempo Como Accion* (Document Acciones), 1971, by the Spanish artist Julio Plaza (Madrid, Spain, 1938, São Paulo, Brazil, 2003) - less known, within the context of the others he made along his trajectory -, where he gathers photographs he made in the years 1970 and 1971, during his trips to Puerto Rico, São Paulo, New York, Montevideo and to Rio Grande do Sul (Porto Alegre and Gramado). This theme stems from my ongoing post-doctoral research on the importance of Julio Plaza and the Brazilian artist Regina Silveira for conceptual art in Brazil, and the work in question is part of Plaza's conceptual production.

Keywords: Julio Plaza; Artist's Book, Conceptual Art.

Submetido: 07 /03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Julio Plaza (Madri, Espanha, 1938, São Paulo, Brasil, 2003), inicialmente, se insere no ambiente artístico do pós-guerra, na Espanha, da década de 1950, quando havia predomínio entre artistas abstratos e figurativos.

No começo da década de 1960, quando entra em contato com obras de vanguarda russa existentes em museus europeus, a obra de Plaza passa para uma outra etapa onde sua “linguagem em arte começa a frutificar”, nas suas próprias palavras (PLAZA, 2013, p. 25), até que, nos anos 1970, atinge um caráter conceitual.

Em 1967, o artista vem para o Brasil, com bolsa do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, no Rio de Janeiro, tendo sido ali realizada toda a sua produção compreendida entre 1967 e 1969, ano em que muda-se para Porto Rico, como docente e artista residente, junto com sua então esposa Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939).

Antes de seguir para Porto Rico, em julho de 1969, Julio Plaza, ainda no Brasil, dá início a realização do livro *Objetos*, em 1968, o qual terminou de imprimir em 09 de abril de 1969, editado por Julio Pacello (1931 - 1977), argentino radicado no Brasil, importante editor de álbuns de gravuras, nas décadas de 1960 e 1970 (Andrade, 2016: 188).

Composto por 13 objetos “pop-up”, feitos de serigrafia em cores primárias sobre dobradura de papel nas dimensões de 39,8 x 29,2 cm (fechado) e 39,8 x 58,4 cm (aberto), incluídos em uma caixa de papelão revestida de tecido – um deles um poema de Augusto de Campos, a primeira parceria de Plaza com o poeta –, *Objetos* foi o primeiro de todos livros de artista que Julio Plaza realizou ao longo de sua trajetória, seguido de *Espacio-tiempo como Accion* (Document Acciones), 1971 (o menos conhecido, objeto deste artigo); *Poemóviles*, 1974, *Caixa Preta*, 1975, e *Reduchamp*, 1976, em novas parcerias com Augusto de Campos, até chegar em *I Ching, Chance, Change*, 1978, de autoria somente de Plaza, livro de artista artesanal, composto pela mescla de vários materiais, do qual foi feito somente cinco exemplares, sendo que sabemos o paradeiro de dois.

De 1969, até 1973, Julio Plaza e Regina Silveira irão lecionar na Faculdade de Artes e Ciências, Departamento de Humanidades, da Universidade de Porto Rico, Recinto Universitário de Mayagüez – RUM, junto ao Programa de Artes, regressando ao Brasil após esse período, onde o artista radica-se definitivamente.

Foi no Recinto Universitário de Mayagüez – RUM, da Universidade de Porto Rico, que Plaza realizou o livro de artista *Espacio-Tiempo como Accion* (Document Acciones), 1971, já dentro

de seu trabalho conceitual, além de sua produção em serigrafia no local, durante os anos de 1969 a 1972, estas últimas também inseridas nesse escopo.

Como metodologia iremos partir de seleção do corpo de imagens fotográficas de *Espacio-tiempo como Accion (Document Acciones)* para fazer análises que irão possibilitar demonstrar o raciocínio de Julio Plaza ligado a relação intrínseca entre as ideias de deslocamento, espaço, tempo, documento, ação e informação, de modo a trazer à tona importantes elementos e conceitos que farão parte de sua poética, inclusive no que diz respeito a relação entre o livro de artista, a serigrafia e a fotografia.

2. Espacio-Tiempo como Accion (Document Acciones): conjunto de fotografias

O livro de artista *Espacio-Tiempo como Accion (Document Acciones)*, de Julio Plaza (Figura 1), traz logo na página 2, antes de começar o corpo de imagens fotográficas que compõem, uma frase do matemático estadunidense Norbert Wiener (1894-1964), conhecido como fundador da Cibernética, em tradução para o espanhol, "la información es cuestión de proceso, no de acumulación" (Figura 2).

Isso já demonstra o interesse de Plaza na intersecção entre arte e tecnologia, que desenvolverá em seu trabalho, futuramente, a partir de meados dos anos 1980, e, fundamentalmente, o norte de seu livro de artista *Espacio-tiempo como Accion (Document Acciones)*, a partir do conceito de informação, baseado em Wiener.

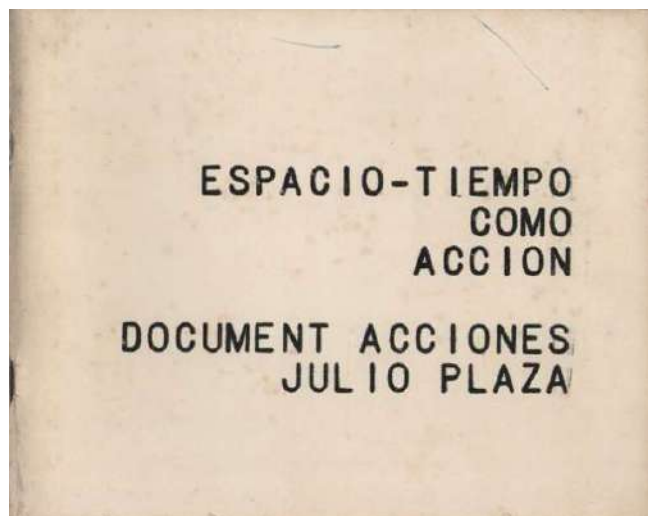


Figura 1: Julio Plaza. *Espacio-Tiempo como Accion (Document Acciones)*. Capa de abertura. Impressão sobre off-set, 16, 5 x 20 cm. Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

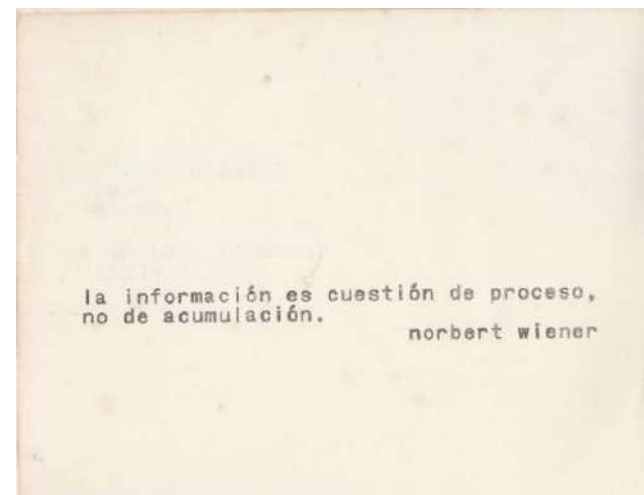


Figura 2: Julio Plaza. *Espacio-Tiempo como Accion (Document Acciones)*. Pag.2. Impressão sobre off-set, 16, 5 x 20 cm. Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

Tal frase é retirada do livro *The Human use of human beings: Cybernetics and Society*, desse autor, originalmente publicado em 1950 e revisado em 1954, traduzido para o espanhol como *Cibernética y Sociedad*, cuja terceira edição, de 1988, da Editorial Sudamericana, encontrei na Internet.

Nessa edição, há uma frase bem-parecida a que Plaza colocou na abertura de *Espacio-Tiempo...* – provavelmente tendo tido acesso a uma tradução anterior para o espanhol, que pode ter sido a da mesma editora, do ano de 1958 (primeira edição), ou outra –, que é a seguinte: "Las informaciones son más cuestión de proceso que de acumulación" (Wiener, 1988:114).

Wiener desenvolve seu raciocínio no trecho onde está esta frase afirmando que "a informação tem importância enquanto uma etapa em um processo contínuo de observação do mundo que nos rodeia" (tradução livre, há também uma versão em português do livro intitulada "Cibernética e Sociedade", da editora Cultrix, com edições em diferentes anos).

Desse modo, quando Julio Plaza abre seu livro de artista *Espacio-tiempo como Accion (Document Acciones)*, com a frase "la información es cuestión de proceso, no de acumulación", dentro desse contexto acima apresentado, não estará indicando que a reunião de fotos das diferentes cidades/países aos quais viajou, revelam um processo "contínuo de observação do mundo que nos rodeia"?

Já o título e essa ideia de processo, aproximam o livro de Plaza da arte conceitual, e também o uso que ele faz da fotografia, inclusive relacionando-a, algumas vezes a mapas sendo que "a fotografia não recebe qualquer atenção técnica e formal dos artistas conceituais, servindo de contrapontos visuais aos textos, esquemas, mapas etc. [...]" (Fabris, 2008:21).

A primeira imagem de *Espacio-Tiempo...* é, na verdade, um mapa, e não uma fotografia, o que vai ocorrer mais de uma vez ao longo desse livro de artista.

O mapa em questão (p. 3) é da Wooster Street, número 80, delimitando o "espacio", feita no intervalo de 11h30 e 11h35 a.m., no dia 28 de agosto de 1970, em Nova Iorque, como aparece, datilografado, abaixo do mapa, na legenda - indicando o "tiempo". Onde estaria a "accion"? No local que Plaza circula no mapa, de ruas próximas a Wooster Street.

A ideia de "document acciones", pode estar relacionada a documentação fotográfica que Julio Plaza faz da paisagem urbana que deve ter se deparado em seu trajeto, inserida das páginas 4 a 9, de detalhes da arquitetura de imóveis, entre casas e edifícios, nas redondezas da Wooster Street, indicada no mapa, sem nenhuma outra legenda, seja data ou horário.

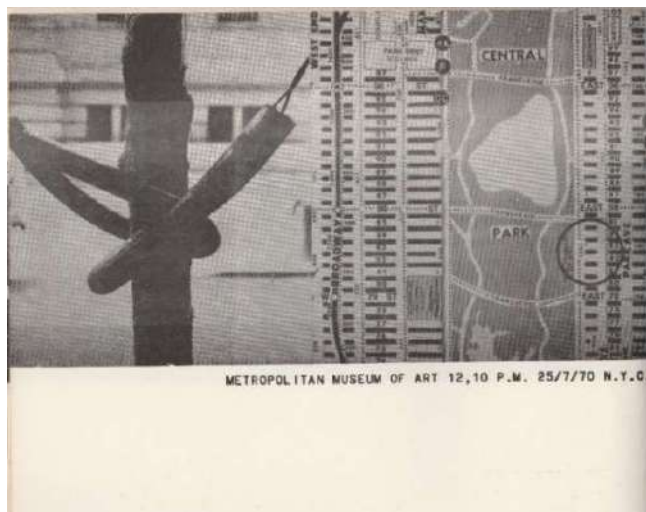


Figura 3: Julio Plaza. *Espacio-Tiempo como Accion* (Document Acciones). Página 10, fig. 3. Impressão sofre off-set, 16, 5 x 20 cm. Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

É curioso que se trata de uma paisagem desértica, inabitada, sem a presença humana, portanto sem ação.

Já na página 10, Plaza volta a apresentar um mapa, porém no lado direito da imagem, pois no esquerdo há uma foto em *close-up* de cabos. Na legenda lê-se "Metropolitan Museum of Art, 12,10 P.M., 25/7/1970 N.Y.C." (Figura 3), cabendo ressaltar que Julio Plaza e Regina Silveira estiveram em Nova Iorque para ver a exposição *Information* (novamente a ideia de informação...), no MoMA, realizada de 02 de julho a 20 de setembro de 1970, e pelas datas da sequência de fotos em Nova Iorque, em *Espacio-Tiempo...*, depreende-se que o casal esteve nessa cidade por pelo menos um mês, passando por vários locais, como o Soho, às 12,07 P.M, do dia 27/7/70 (Figura 4). A sequência termina na página 14, de volta a Wooster Street, número 80, mas agora às 10,19

A.M., do dia 3 de agosto de 1970, registrando janelas de um Loft, ao invés de delimitar um espaço do entorno dessa rua, em um mapa.

Vale destacar que outras fotografias que Julio Plaza fez em suas viagens, mas que não foram incorporadas a *Espacio-tiempo...*, o artista utilizou em serigrafias que realizou em 1972, a exemplo *Harris Gallery New York City 4/8/70 11,45 A.M.* Isso revela um fluxo entre o que pode compor um livro de artista e o que uma serigrafia, e qual o significado o artista quer conferir à imagem, com essas propostas.



Figuras 4: Julio Plaza. *Espacio-Tiempo como Accion* (Document Acciones). Página 13, fig. 4. Impressão sofre off-set, 16, 5 x 20 cm. Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos.

A próxima sequência de imagens (pp. 15-20) foi feita em Porto Rico, começando com fotos tiradas na estrada militar (Military Road), sendo a que abre o conjunto (p.15), do dia 8 de fevereiro, de 1971.

Nessa página, Plaza apresenta conjuntos de três pequenas fotografias na parte superior, em tons de cinza, feitas entre 11h15 e 11h45 a.m, e três correspondentes na parte inferior, tiradas nesse mesmo horário, porém à noite. Portanto, em uma mesma página temos fotos diurnas e noturnas da estrada militar, as diurnas mostram carros na estrada, de um a três, sendo que nas duas primeiras fotografias, em parte arborizada da estrada. As fotos noturnas, parecem ser de céu registrando fios elétricos ou luzes, não fica muito claro. O fato é que na primeira página em que apresenta fotos da estrada militar, Plaza faz esse jogo entre fotos mais documentais e outras artísticas, além da relação entre imagens fotográficas feitas durante o dia e à noite, com correspondência de horário, índice de seu pensamento conceitual. O artista lança mão de expediente semelhante até a página 19, porém não indica mais o horário, evoluindo em seu raciocínio conceitual e imagético, até chegar na última página da sequência de Porto Rico (p.

20), que tem uma foto de "close-up", de cabos sobre o solo, inclusive com essa indicação na legenda: "CLOSE/UP 9/1/70 5,30 P. M. P.R"

De Porto Rico, nos Estados Unidos, o conjunto seguinte aconteceu na Rua Augusta, em São Paulo, Brasil, igualmente em 1970, ano em que Plaza residia em Porto Rico. Contudo, as fotos foram feitas em 21 de dezembro, mês que o artista poderia estar de férias no Brasil, junto com Regina Silveira.

A primeira fotografia desse conjunto (p.21) foi realizada às 6 P.M. e retrata um engarrafamento de carros no trânsito, enfileirados, e no sentido oposto da rua, um ônibus parado. As seguintes, nas páginas 22 a 24, mostram uma progressão no horário, às 6,05, ainda nesse mesmo tema de trânsito, desta vez carros subindo a Augusta (como os paulistanos costumam se referir a essa rua), comércio à direita e à esquerda da rua e muitos pedestres; depois às 6,15 e 6,30, duas fotos lado a lado na mesma página, e finalmente, às 6,40, uma fotografia curiosa, de um tobogã, com três pessoas à frente da sua borda, como se estivessem recém descido por ele, dois homens e uma mulher. É interessante notar que na sequência de Porto Rico e na da Wooster Street, nas páginas 4 a 9, não há indicação de progressão de horário, mas sim nesta da Rua Augusta e nas próximas, como veremos, o que coloca em pauta a ideia de "tiempo", seja através da indicação ou ausência de hora e data, esta última conferindo a ideia de suspensão.

As sequências finais de *Espacio-tiempo como Accion (Document acciones)*, acontecem em Porto Alegre, na Rua da Praia, às 11,30 A.M., do dia 28/12/1970 (p.25) e 11,35, 11,40 e 11,45 (pp. 26-28); depois em Gramado, no Rio Grande do Sul, entre 2,15 e 2,25 P.M. do dia 10/1/1971 (p.29), com fotos da natureza, em duplas, por página, sem indicação de progressão de horário, o que pode levar a supor que todas (pp. 30 - 31) teriam sido realizadas nesse intervalo, retornando para Porto Alegre, com fotos do Terminal de Ônibus, em 25/12/1970, às 11,15 A.M (p.32) e às 11,20; 11,25; 11,30 e 11,35 (pp. 33-36), estando na página 37 um mapa de Porto Alegre e cidades vizinhas, seguido de fotografias aéreas, feitas a partir de janela de avião (Porto Alegre R.G.S. Brasil 4/1/9171 3,00 P.M, p.38), sendo duas de nuvens (p. 39-40). Por fim, o livro de artista de Plaza é encerrado com fotos feitas em Montevideú, no Uruguai, em 4/1/1971, às 4,00 P.M. e 4,05 (ambas na p. 41); em progressão de horários que vão das 4,10 e 4,15 (p. 42) até às 5,55 (p.50), encerrando o corpo de imagens fotográficas de *Espacio-tiempo como Accion (Document Acciones)* com uma fotografia de carros no trânsito, algo similar com os temas que trouxe relativos à Rua Augusta, antes no livro, revelando certa circularidade.

Conclusão

Espacio-tiempo como accion (Document Acciones), traz como conteúdo e elemento poético-conceitual, conjunto de imagens fotográficas nas diversas cidades pelas quais Julio Plaza viajou, relacionado com o título do livro, ligado as ideias de espaço, tempo, documento e ação, articuladas dentro da noção de informação como um processo contínuo de observação do mundo que nos rodeia.

Referências

- Andrade, Marco Antonio Pasqualini de (2016). "Álbuns de gravura editados por Julio Pacello na coleção do Museu Universitário de Arte da UFU". *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. ISSN 2238-5436. Vol. 5 (10): 186-195.
- Fabris, Annateresa (2008). "Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico". *ArtCultura*, Uberlândia. ISSN 1516-8603. Vol. 10 (16): 19- 32. [Consult. 2022-03-02]
- Plaza, Julio (2013) "Memórias e Trajetórias". In Barcellos, Vera Chaves. (org.). *Julio Plaza Poética / Política*. (pp.22-31).
- Wiener, Norbert (1988). *Cibernética y Sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. ISBN: 950-07-0481-1
- _____ (1968). *Cibernética e Sociedade – o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Editora Cultrix.

Notas biográficas

Daniela Maura Ribeiro frequenta pós-doutoramento no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp, com a pesquisa "Regina Silveira e Julio Plaza: agentes da arte conceitual brasileira", sob a supervisão do Prof. Dr. Omar Khouri, coordenador do Grupo de Pesquisa Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade, o qual integra, como pesquisadora. Graduada pela Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, em 1996, atualmente Centro Universitário Armando Alvares Penteado. As suas principais linhas de investigação, atuais, são Arte Conceitual Brasileira, Arte Contemporânea, História, Teoria e Crítica da Arte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9976-075X> E-mail: daniela.maura@unesp.br (durante o pós-doutorado) Morada: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, Instituto de Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 CEP 01140-070, São Paulo, SP, Brasil.

Da pintura à criação digital de José Lourenço: habitar os lugares cromáticos e a sombra de uma luz secreta

From painting to José Lourenço's digital creation: inhabiting chromatic places and the shadow of a secret light

Diana Costa ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Este artigo propõe apresentar a conceção visual da obra de José Lourenço, que na condição de artista plástico apresenta através do seu trabalho os seus modos de ver o mundo, apresentando cenas de interior de uma vida ficcionada. Pretende-se demonstrar o seu método e o seu fazer artístico, tentando compreendê-lo.

Palavras-chave: cor, luz-sombra, rigor, habitar, narrativa, digital.

Abstract:

This article proposes to present the visual conception of the work of José Lourenço, who as a visual artist presents through his work his ways of seeing the world, presenting interior scenes of a fictionalized life. It is intended to demonstrate his method and his artistic work, trying to understand it.

Keywords: color, light-shadow, rigor, dwell, narrative, digital.

Submetido: 07 /03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Através da análise de algumas obras, apresenta-se a convergência de métodos operativos e técnicas da pintura como meios tradutores do universo projetado do artista e o que a sua prática implica e proporciona.

O artista José Lourenço nasceu em Lisboa no ano de 1975. É Licenciado em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Exibe o seu trabalho desde 1995 e está representado em várias coleções nacionais e internacionais, nomeadamente na Fundação PMLJ, Museu de Arte Contemporânea Union Fenosa – MACUF, Fundação Pedro Barrié de la Maza, Coleção Norte de Arte Contemporânea – Governo de Cantábria, Barclays Bank, entre outras.

Ao aprofundar a sua obra percebe-se a importância do *eu* criador e como este interage com quem vê.

A criatividade do artista provoca e alimenta-se das condições de transmutação de experiências entre o criativo e observador (ou quem adquire a peça) associadas à sedução que a mesma obra cria. Gera percepções e novas relações significativas, graças à intervenção da ficção, especificamente nesta última série de trabalhos, curiosamente relacionada com a sua primeira série “Jardins Japoneses” de trabalhos realizados no ano de 2000.

Dá-se aqui, especial relevo, à sua mais recente série (ainda sem nome) e à transformação/transição que a sua obra levou nos último 7 anos, nomeando e realçando o campo de atuação de criatividade digital que surge paralelamente a todas as transformações evidenciadas na sua pintura. Esse paralelismo é assumido pelo próprio artista e segmentado no seu *site*, apresentando-se como “Criativo” e onde a sua emergência por algo novo navega por um campo digital, desenvolvendo projetos para grandes marcas internacionais como a Caran D’Ache, Casio, Huawei, Smart, Somersby, TAP ou Uber, entre outras. Tornou-se um dos primeiros *instagrammers* portugueses com destaque nesta rede social desenvolvendo trabalhos de fotografia e animações em *stop motion* repletas de cor.

A criação, em qualquer formato, é sem dúvida para o artista, uma ferramenta de comunicação, assumindo-se como uma necessidade de expressão, de realização e de tomada de consciência. O olhar do artista é o material da conceção da obra, estudado e criado para a superfície escolhida. À semelhança com o que acontece com a música, letras e composições, e a forma como elas chegam aos ouvintes e eles as interpretam, as obras de José Lourenço ganham a sua própria narrativa, igual ou diferente da construída pelo artista. Ele apresenta-nos uma caracterização do ser humano e como o lugar onde vive configura a identidade do quem é representado, assinalando uma narrativa inacabada, que sugere a dúvida e desencadeia a subjetividade na experiência de cada espectador.

A percepção da obra de José Lourenço permite a intuição de informações complexas, a contextualização de tempo e espaço que se transformam em sensação sobre essa natureza, e a sensação transforma-se em pensamento. Conforme Arnheim: “...a visão opera um processo de campo, significado que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro...” (Arnheim, 2004:17).

Veja-se esta obra, Figura 1:



Figura 1. José Lourenço, Sem título, 2021. Acrílico sobre tela, 100x120 cm Fonte: Fornecida pelo artista.

Esta obra não se trata de uma especulação em torno da *mimésis*, do modelo, da cópia, nem imitação/citação ou colagem de outros autores, do *pastiche*, mas antes uma representação operativa delineadora das vivências e expectativas do artista. O seu mundo ou a forma como o perspectiva são o material de conceção e representação. Estuda-se e cria-se para o mundo, ao qual pretende dar-se, e por nunca sentir-se totalmente satisfeito o trabalha obsessivamente.

Nesta pintura, podemos ainda realçar o jogo metafórico face ao que possa ser a diferença entre real e simulacro, não conseguimos distinguir o que é criado através da pintura e o que é real (se é que é real). Não se trata de mimar um processo fotográfico porque a imagem criada não se apresenta de forma clara como representação de algo que existe, apesar de extremamente verídica. Trata-se de uma operação de ilusionismo, substituição ou transferência onde a pintura se apresenta aparentemente como real (não o sendo totalmente), é reconhecida como real (apesar de se perceber tardiamente que é impossível ser real) e entra num apelativo desequilíbrio sobre o significado e o sentido do que, de facto, é do real e o que é da arte. A ilusão funciona e deve ser considerada como método operativo de construção no tempo e no espaço porque bastam uns segundos de hesitação entre o verdadeiro e o falso para pôr tudo em causa. Por exemplo: aqueles espaços abertos, que parecem janelas, que na verdade são impossíveis de ser janelas; e aquele azul, que num primeiro momento, pensamos ser água, na verdade não pode

ser água. Quando nos apercebemos do nosso engano já é tarde porque já colocamos em causa os estatutos da verdade e da realidade, da fantasia e da ilusão.

A pintura de José Lourenço assume um lugar extraordinário, pelas suas qualidades construtivas, com um rigor reforçado pelas superfícies planas executadas de forma exímia, onde as composições se regem por regras estritas e se equilibram no jogo de cores uniformes e cuidadosamente delimitadas.

Aproveitando ainda esta obra, salienta-se uma diferença no que compõe esta série, que é a aproximação ao *quotidiano* e ao *espaço privado*. Traduzir a vivência e os fluxos desses espaços despertou no artista uma curiosidade/obsessão para a qual não deixou mais de olhar. As cidades, os seus bairros, os seus fluxos e, principalmente, as dinâmicas geradas pelos seus habitantes interessam ao artista, apesar dos protagonistas principais nunca aparecerem. Trata-se de uma estratégia poética para ampliar a sua percepção e tradução do espaço privado e íntimo. A responsabilidade do artista é narrar a história ali vivida, gerando imagens, sensações e memórias.

José Lourenço convoca o quotidiano para criar uma aproximação familiar à sua atividade enquanto criador. As suas obras têm a peculiaridade de serem sínteses, com algum sentido de humor, com o qual mostra a perspicácia e inteligência estética, onde as composições são resumidas a uma existência formal, que se transforma em questões ou condições como metáfora da vida. É transformando e manipulando imagetivamente o mundo, que o artista cria a obra. Utiliza o quotidiano para formalizar epílogos visuais que acabam por "confundir" a obra com o lugar, e também com a própria existência de quem lá habita. A estética e a prática artística sustentam o pensamento criativo.

A função de habitar é, seguramente, o que nos garante a presença de julgamento aprazíveis ou não em nossa imaginação. (...) Deste modo, a casa possui em potência valores de intimidade e de proteção, que são passíveis de conduzir a nossa imaginação em direção a uma imensa diversidade de matizes poéticas que tem a ver com os nossos devaneios íntimos (Gouveia, 2019:153).

As curiosidades das suas obras são infindáveis e enquadram-se num entendimento do seu ser, e da sua verosímil intervenção no mundo artístico.

O artista estabelece uma relação de enorme empatia e até de magia cósmica para com a natureza e a estrutura mental das coisas que o envolvem. Quando olhamos para uma pintura sua, como esta que se segue, temos a sensação de estarmos perante um mergulho, esse singular *splash* que ilumina a perspectiva linear da sua pintura. A estrutura líquida dos seus mergulhos na paisagem, que se entende como o que melhor define esta série, contrastam com a estrutura propositadamente estática das casas e os seus interiores perfeitos. As cores escolhidas e os ambientes criados balancam num dinamismo visual com um enorme acolhimento e uma espécie de "joie de vivre."



Figura 2. José Lourenço, Sem título, 2020. Acrílico sobre tela, 80x100 cm
Fonte: Fornecida pelo artista.

A sua obra explora uma lógica estética que tende a apropriar-se da ordem geométrica das coisas e das cores exemplarmente escolhidas e conjugadas. O modo operativo de construção da imagem assemelha-se às lógicas rigorosas do computador, trabalhando com perfeição e rigor, evidenciado pelas cores planas primorosamente aplicadas.

É também importante destacar o papel do *vazio*, do *do*, desse nada maravilhoso que habita, cheio de informação que dá forma ao invisível e lugar ao belo mundo das *sombras*. Ver e entender as sombras, e a sua importância, permite-nos definir onde se produz a essência narrativa da ausência definida pelos jogos entre a forma e a contraforma, entre o interior e o exterior.

Outro protagonista nas suas pinturas é inevitavelmente a *luz*. A luz permeia, atravessa a construção de todas as formas e elege-se como uma membrana que contamina todo o cenário. É o fluir que acompanha as cores e modela o ar e esculpe-se com quase nada. Assume grande importância, acrescentando novas dimensões aos cenários contruídos, através das sombras que projeta, fazendo da sombra, da luz e dos seus reflexos, uma exposição que se instala na

temporalidade e define um espaço. Um qualquer objeto e/ou corpo precisa da sua sombra para não ser um fantasma, e este jogo atribui à luz e sombra um lugar de destaque nas obras (Figura 2).

O que nos fascina como potência nesta série são as relações estabelecidas entre luz e sombra e consequentemente entre desejo e ausência. São dicotomias indagadoras que se definem como matéria e sujeito nas obras.

Sabemos que toda a criação artística tem, pela simbologia da sombra, a parte que é ligada ao desejo. Evoca-se o mito ancestral da filha de um ceramista, Butades de Sícion, da ilha de Corinto, que fixou a imagem do seu amado, que iria para a guerra, circunscrevendo com linhas o contorno da sua sombra projetada na parede à luz de vela. O pai da jovem, por sua vez, terá preenchido com argila, o espaço interior do contorno do perfil e terá dado volumetria, no sentido de fazer perpetuar a recordação do jovem ausente (que entretanto terá morrido). Segundo Plínio, a primeira forma de representação pictórica não teve origem na observação direta sobre um determinado corpo (Stoichita, 1999:16). Quando a jovem Dibutades envolve a sombra projetada do seu amado na parede, ela procurava apreender uma ausência. De onde podemos dizer que trabalhar com arte significaria completar as lacunas deixadas pelo desejo. Paraphrasing Lancri, na origem da pintura estaria subentendido o "desejo de dar forma ao desejo" (Lancri, 2019:22). O desejo, pelas suas características movimenta-se no âmbito do inalcançável que, também ele, está permanentemente a ser rerepresentado de formas diversas, gerando pausas e intermitências.

O desejo não é, na prática real do artista, um produto do intelecto, trata-se antes de uma emoção dirigida e definida e, se descrevemos a sua pintura como desejo de dar forma, não estamos a definir uma atividade exclusivamente intelectual, mas antes uma atividade exclusivamente instintiva. Arnheim afirma que o pensamento é visual, todo o ato percetivo subordina um fenómeno a noções visuais. A capacidade de perceber e representar as formas está intimamente associada ao conceito de temporalidade. O conceito de temporalidade remete para a estrutura de representação do tempo real através da imagem. Denota, que as técnicas representativas do artista, estão agregadas ao seu próprio momento, pois decorrem de instrumentos disponíveis e de criações de cada fase do artista.

Na série aqui evidenciada, cria uma rede intrincada de fascinantes imagens, de formas e combinações de grande impacto visual. Despreocupado com uma abordagem concetual, mantém-se mais próximo de uma formulação representativa e naturalista da pintura onde a arquitetura, a paisagem e natureza desempenham um papel determinante na sua temática e estilo.

Sendo a representação da *Paisagem* e da *Cena de Interior*, géneros sedimentados e igualmente permeáveis à operatividade artística contemporânea, são revisitados e renovados em variados modos de formar, exortando o próprio artista a uma reflexão profunda sobre o seu próprio trabalho, desconstruindo o processo, entre intenção e apresentação.

O artista encontra continuidade diante das suas paisagens urbanas das séries anteriores e convida a pensar sobre os espaços habitados onde se apresentam os vazios e ausências dos seus habitantes, na procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem fala sobre as relações entre a arte e o habitar, onde os interiores surgem como espaço de criação e são uma simbiose entre quotidiano e arte (Figura 3).



Figura 3. José Lourenço, Sem título, 2020. Acrílico sobre tela, 80x100 cm
Fonte: Fornecida pelo artista.

Uma das questões que também se pretende abordar é de que forma um artista plástico – pintor, se evidência numa área de atuação digital e de que forma acrescenta valor a essa mesma área?!

Em paralelo à sua produção artística de pintura em atelier, José Lourenço transforma o processo de produção da imagem e do seu suporte e modo de visualização. Abre espaço aos desafios digitais que lhe são apresentados em diferentes contextos e passa de um suporte físico, a tela, para um suporte digital. Dá-se uma transladação do processo de construção do artista para códigos binários. Define e integra o seu campo de atuação digital na *imagem digital manipulada* e na *imagem projetada*, processo através do qual o seu trabalho é lançado e publicado.

Este novo espaço de atuação possibilita não só um alargamento de horizontes, mas também a intensificação das experiências com recurso a *softwares*. A imagem propaga-se pelos meios digitais e instala-se como um labirinto, com todas as suas significações por descobrir e que se enquadram em vários tempos e espaços.

Assume uma (re)significação do lugar do artista, trabalhando sobre a informação tecnológica à sua disposição e disponibilidade técnica. O computador entra como meio de trabalho e permite ao artista ampliar as possibilidades e resultados da sua produção criativa, misturando imagens provenientes de técnicas tradicionais com as criadas na realidade digital, e inserindo-se no processo cultural, concedendo-lhe e estabelecendo um enorme sistema de dados

ligados em rede, uma vez que os seus trabalhos desenvolvidos através dos meios digitais, são maioritariamente lançados em plataformas digitais de conexão em rede mundial.

Com o novo lugar da imagem neste universo tecnológico, o artista vê-se compelido a desenvolver novos territórios de atuação de forma a aplicar a sua subjetividade e desenvolver o seu espaço criativo. Apropria-se de novas ferramentas, de uma nova máquina de produzir - o computador. O computador, *softwares* e interfaces atuam sobre a construção da imagem digital e todas as suas possíveis manipulações, já a imagem projetada que define também o enquadramento do seu trabalho, pressupõe a transferência de uma determinada propriedade ou elemento, de um lugar para o outro.

A *imagem projetada* surge neste contexto como a extensão da obra para além de alguma coisa, ou ainda, um processo que descreve um percurso, que tem origem num determinado ponto de partida e termina num outro distinto do primeiro, dependendo dos seus meios de divulgação. O processo de projeção relaciona-se, com o processo de experiência, na medida em que ambos estes conceitos implicam um *sair fora dos limites*. A receção da obra através da proporção e do tempo veicula a percepção sensorial entre obra e espectador. A *imagem projetada* convoca por si só uma espacialidade única, imaterial, subjetiva, cuja problematização reclama uma nova categoria na arte contemporânea.

A possibilidade técnica de (re)produção em rede da obra de arte e a sua nova forma de produção alteram o relacionamento da sociedade com a arte. Tomando o exemplo de Benjamim, as massas, reacionárias diante de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas perante um Chaplin. O prazer do espetáculo que as novas tecnologias permitem, a dimensão do entretenimento, provocam sintonia de atitude perante as novas possibilidades artísticas.

O artista José Lourenço integra e assume nos seus modos de criar imagens nas novas possibilidades tecnológicas, do seu progresso, entrosadas nos meios de produção, nas expectativas de consumo ou valorização, nos mecanismos de revalorização dos mercados que os novos meios constituem e instituem. Este novo tempo digital proporciona maior velocidade na divulgação de informação e conhecimento e esta possibilidade remove obstáculos, quebra o tempo e o espaço interligando produções, criando uma multiplicidade de elos criativos.

No seu campo de atuação digital, destacam-se alguns trabalhos como as animações: "It's time to lunch..!" realizada em 2020 para a Time Out Market Lisboa; "Let's play...!" realizada em 2019 para Fiel App; "Making a Toast...!" realizada em 2019 para Casal Garcia; "Samsung Galaxy S10" realizada em 2019 para a Samsung; "Christmas has never been so sweet" realizada em 2018 para o Dr. Bayard; e ainda "*Coração Independente as a part of Quel Amour!*" inspirado em Joana Vasconcelos, realizado em 2018 para o Museu Berardo.

Conclusão

A obra de José Lourenço é um exemplo de como a vida pode envolver-se no fazer artístico. As criações revelam-nos os seus caminhos, desde o momento que são desenvolvidas e projetadas no pensamento do artista, do seu inconsciente, até ao momento em que chegam a pertencer a um outro(s). Os seus trabalhos são itinerantes e precisam sempre do espectador para se concluírem ou (re)produzirem, são realizados com essa expectativa. Entende-se que o intuito é

dar vida aos trabalhos, dar-lhes um contexto, onde a interpretação dos mesmos varia consoante o momento em que o espectador os experiencia, e de acordo com os seus próprios saberes.

A obra de arte é assim, verdadeiramente, um objeto de natureza especial, um objeto figurativo, ou seja: uma espécie de sinal-mediador que não é nem o modelo, nem a imagem surgida no cérebro do artista, nem a imagem elaborada por ele no término do seu trabalho, nem a imagem que apareceu – diferente – ao espírito de cada observador (Francastel, 2000:215).

Agradecimentos

Agradece-se ao Artista José Lourenço pela disponibilidade em contribuir para este artigo.

Agradece-se ao CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes pelo apoio a esta investigação.

Referências

- ARNHEIM, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins. ISBN: 8533619731.
- FRANCASTEL, Pierre (2000) *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil.
- GOUVEIA, Ana E. (2019) *Nem luz nem sombra: considerações sobre instabilidade da penumbra e uma trajetória em pintura*. Tese de Doutoramento em Belas-artes, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- LANCRI, Jean (2019) *A parte de sombra na última obra de Duchamp*. Trad.: Sandra Rey, Porto Alegre: UFRGS. ISBN 9788538604754.
- STOICHITA, Victor (1999) *Breve História de la Sombra*. Madrid: Ediciones Siruela.

Notas biográficas

Diana Costa é artista visual e professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Doutorada em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são a Pintura e a Pintura Digital. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-8683-5564> Morada: Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.



Como guiar o olhar do observador nas obras de Daniel Peixe

How to guide the observer's attention in Daniel Peixe's work

Diana David ⁱ

ⁱ 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.

Submetido: 28/02/2021

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Há muito que a imagem que tem vindo a ser trabalhada dentro de um enquadramento: os textos numa folha de papel, as pinturas em telas e as imagens em movimento num ecrã. Desta forma, criaram-se regras de composição para os grafismos e de continuidade entre planos para as imagens em movimento. Neste último caso, o objetivo é guiar o olhar do observador pela imagem, enquanto se conta uma narrativa que "vive" visivelmente dentro de uma moldura delimitada pelas extremidades de um ecrã. Com a Realidade Virtual (RV), o domínio da moldura desaparece e o observador passa a ser detentor do controlo sobre o enquadramento oferecido pela câmara. Em Realidade Virtual, o observador é aquele que decide sobre que zona da imagem será enquadrada no seu campo de visão. Por um lado, esta liberdade traz a este *medium* a possibilidade de nunca se conseguir ver a mesma experiência mais do que uma vez, por a câmara não estar pré-estabelecida e o observador poder "editar" o que vê, obtendo um resultado diferente sempre que a visualiza. Por outro lado, esta liberdade também pode trazer preocupações, como no caso em que o observador pode perder parte da narrativa que está a visualizar por estar a olhar para outro lado.

Numa tentativa de se reaprender a guiar o olhar do observador, académicos e laboratórios de criação de grandes empresas (como a Disney, a Google e a Meta) têm vindo a encontrar e a definir novas abordagens e métodos que possam ser aplicados neste *medium*. Estes métodos provêm dos *media* convencionais, como o cinema, teatro, jogos e pintura, mas a sua aplicabilidade em Realidade Virtual acaba por ser distinta da convencional, por se tratar de um espaço a 360º, e por o criador não ter controlo total sobre a câmara.

Este artigo explora 3 obras do artista espanhol - Daniel Martin Peixe -, que trabalha na *Walt Disney Animation* como animador 3D, e analisa como este guia o olhar do observador nas suas narrativas animadas em Realidade Virtual.

As obras são apresentadas por ordem de complexidade a nível técnico, sendo a primeira a mais simples e curta, e a última a mais complexa e longa.

Estes trabalhos podem ser visualizados gratuitamente através do software e de dispositivos de visualização em Realidade Virtual, *VR Animation Player* e *Oculus* (respetivamente). Os tipos de obras que podem ser visualizadas neste *software* são feitos no *Quill* - um programa de desenho e animação em Realidade Virtual. Este programa, para além de permitir a criação de ilustrações e animações, tem a particularidade de ser possível criar vários pontos de vista, sugerindo-se, assim, possíveis enquadramentos sobre a cena. Contudo, o observador, poderá

Resumo:

Com a Realidade Virtual (RV) o domínio da moldura desaparece, e o observador passa a ser detentor do controlo sobre o enquadramento oferecido pela câmara em Realidade Virtual. Este artigo debruça-se sobre como o artista Daniel Peixe guia o olhar do observador num espaço a 360º, sem moldura, e como consegue criar cenas de ação com sequencias de planos, com múltiplos cortes, a um ritmo acelerado, sem despoletar *cybersickness*.

Palavras-chave: Realidade Virtual, guiar o olhar, POI, Animação, corte

Abstract:

The domain of the frame disappears with Virtual Reality (VR), and the observer gain control over the framing offered by the camera in Virtual Reality. This article focuses on how the artist Daniel Peixe guides the viewer's gaze in a 360º space, without a frame, and how he manages to create action scenes with high-speed sequences of shots, with multiple cuts, without triggering *cybersickness*.

Keywords: Virtual Reality, Gaze, POI, Animation, cut

sempre deslocar-se fisicamente dentro da experiência para se aproximar ou espreitar para outras partes da imagem, definindo os seus próprios enquadramentos, se assim o desejar.

2. SirensCallVR

"SirensCallVR" é uma ilustração animada a 3-dimensões em Realidade Virtual (Figura 1). Nesta obra, Daniel Peixe apresenta-nos, no topo de um rochedo, uma sereia que entoia um cântico, enquanto o seu cabelo esvoaça ao vento e as ondas batem no rochedo onde se encontra. Num outro rochedo, um pouco afastado da sereia, encontra-se um homem de barba comprida, possivelmente um marinheiro, que a observa encantado, enquanto o seu chapéu e casaco oscilam com o vendaval. E o observador encontra-se no mar, no meio do nada.

O espaço virtual funciona a 360º, mas, para facilitar o controlo sobre os Pontos de Interesse (POI – *Point of Interest* – elementos da imagem que chamam a atenção do observador (Tricart, 2018:99)), apenas são utilizados cerca de 120º, por o conteúdo estar todo predisposto nessa área, à frente do observador. O uso racional da disposição de elementos pelo espaço é um dos métodos usados em Realidade Virtual para guiar o olhar do observador pela imagem.

Nesta obra, foram definidas quatro perspetivas para o observador poder ver a cena. A primeira coloca o observador perto da personagem masculina, enquanto a personagem da sereia é centrada no seu campo de visão. Aqui, o olhar do observador é guiado através de três métodos: iluminação, movimento e som. Neste primeiro enquadramento, o artista colocou o observador virado na direção do sol que destaca a silhueta da sereia, em contraluz. Na visão periférica, é possível observar-se a personagem masculina, que tem o seu chapéu a esvoaçar ao vento. É este movimento, do chapéu animado, que chama a atenção ao observador pouco tempo depois de se iniciar a experiência.

A segunda perspetiva coloca o observador mais próximo da sereia. Apesar de haver outros elementos que podem desviar a atenção do observador, como o movimento cintilante do brilho na água, atrás da sereia, a vibrante luz do sol e o movimento das gotas de chuva, o cabelo esvoaçante da sereia (que é o único elemento animado nessa personagem) é o suficiente para prender a atenção do observador.

A terceira câmara coloca o observador ao lado da personagem masculina. A iluminação da face do homem, aliada ao som espacial que sugere que algo se passa do mesmo lado para onde o homem olha, faz com que o observador seja convidado a olhar para o seu lado esquerdo, para ver o que não está no seu campo de visão.

Por se tratar duma experiência com interatividade a nível do posicionamento corporal, o observador pode reposicionar-se geograficamente e observar a situação num ângulo que não lhe foi oferecido. Deste modo, é possível colocar-se atrás da personagem masculina e tornar-se um autêntico *voyeur*. Esta perspetiva suscita maior tensão emocional sobre a ilustração animada.

A quarta perspetiva põe o observador afastado da cena, criando uma espécie de *establishing shot*. Nesta posição, o observador pode apreciar todos os elementos animados e sentir que está num lugar inóspito e que a personagem masculina está à mercê da sereia.

Nesta obra, o artista usa inteligentemente a disposição dos poucos elementos em cena para ajudar a enquadrar a ação e a redirecionar o olhar do observador. Ao proporcionar diferentes pontos de vista sobre a cena, usa diferentes métodos para guiar o olhar do observador,

como a iluminação, o movimento e o som. Estes 4 métodos, em conjunto com as diferentes perspetivas, criam uma tensão emocional sobre a imagem animada.

3. Whale Dive

Ao contrário da obra anterior, "Whale Dive" apresenta uma maior complexidade a nível da animação e, por isso, não é apenas uma ilustração animada, é, já, uma animação em Realidade Virtual (Figura 2).



Figura 1: Daniel Martin Peixe, *SirensCallVR*, 2018. Fotogramas do filme. Fonte: <https://vimeo.com/299093441>

Daniel Peixe apresenta uma composição simples, à semelhança de "SirensCallVR", em que apenas é utilizado parte do espaço virtual (cerca de 220º). Contudo, este espaço é usado de forma mais inesperada.

O artista coloca o observador dentro de um ambiente submarino, muito estilizado, com tonalidades azuis e, à sua frente, em tamanho pequeno, uma personagem mergulha nas profundezas do oceano. Nesta experiência há duas câmaras pré-definidas, uma em que o observador está perto da personagem e outra em que o observador está mais afastado. Em ambas as situações, a personagem tem uma escala em miniatura em comparação com o observador, ao contrário da experiência anterior, em que o observador tinha a mesma escala das personagens.

Na primeira câmara, o observador é surpreendido pelo "entrar em cena" (ou pelo "entrar no seu campo de visão") da personagem ao mergulhar. O artista usa o movimento repentino do mergulhar da personagem, em conjunto com o som espacial, para prender a atenção do observador. O movimento animado forma curvas muito cativantes e a expressão da personagem suscita interesse e curiosidade sobre o que estará a observar.

Assim como na obra anterior, Daniel Peixe dá importância à expressão facial da personagem que cria, para guiar o olhar do observador, ao despoletar o seu lado de *voyeur*. O observador sente-se na obrigação de seguir a personagem e rodar fisicamente sobre si, desvendando uma baleia gigante que estava atrás de si. O sentimento, que a personagem demonstra é transportado para o observador, criando-se a mesma tensão e espanto ao observar-se o ser gigante que esteve sempre ali, atrás dele.

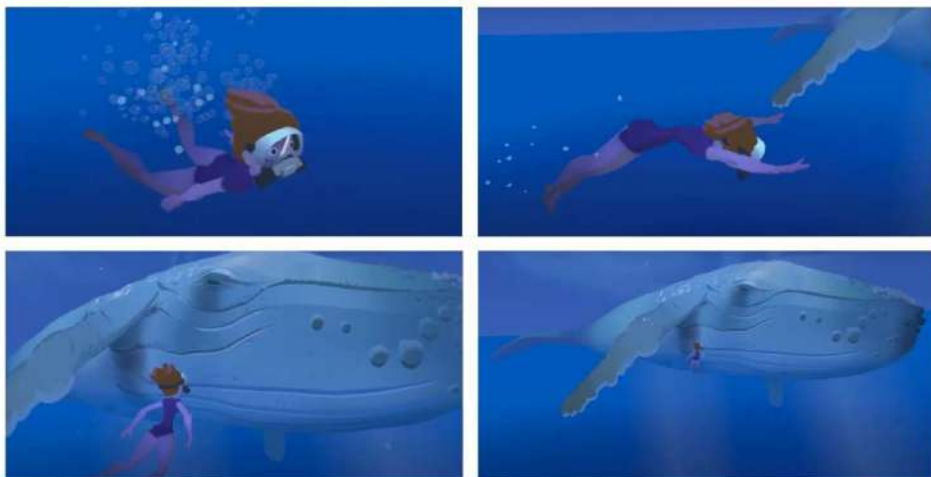


Figura 2: Daniel Martin Peixe, *Whave Dive*, 2020. Fotogramas da experiência em Realidade Virtual. Fonte: VR Animation Player App

4. The Remedy

"The Remedy" é uma narrativa animada mais longa do que as outras aqui esplanadas (com cerca de 10 minutos de duração). Esta curta tira partido de uma nova funcionalidade do programa *Quill – os stops* -, que faz com que a história pare num certo momento e só avance quando o observador der autorização para continuar (Figura 3). Desta forma, a velocidade da narrativa é gerida, em parte, pelo observador e não apenas pelo criador. Daniel Peixe escolhe estrategicamente estas paragens na história, seguindo 2 regras (Road to VR 2020). O primeiro tipo de *stop* é utilizado quando o cenário é interessante a ponto de convidar à exploração; assim, é oferecida ao observador a hipótese de cair na tentação de olhar ao seu redor e perder o foco na narrativa. O segundo tipo de *stop* é utilizado quando há muito texto para ler nos balões de fala, permitindo ao observador ler à velocidade de que precisa.

No entanto, se o artista quiser despoletar emoções mais fortes ao observador, o sistema de *stops* desaparece e o sentido de Agência (controlo que o observador tem para

influenciar a história) é retirado ao observador. Nesta altura, a velocidade da narrativa passa a estar definida pelo criador.

4.1 Continuidade entre cenas e planos

"The Remedy" começa com *establishing shot* onde se pode ver uma paisagem com árvores e uma pequena casa ao fundo. Balões de banda-desenhada aparecem para dar início à narração da história.

Ao longo de toda esta experiência animada, os pontos de interesse (POI) da imagem estão bem definidos, pois, quando o plano ou a cena mudam, o POI entre o plano anterior e o seguinte estão próximos, se não, até coincidentes – *Eye-Line Match* – (Thompson and Bowen, 2009:111), criando assim continuidade entre planos, apesar do conteúdo visual ser distinto. Isto acontece, por exemplo, na cena em que a mãe olha para a capa do livro que tem um vulcão desenhado e a imagem desvanece para a cena seguinte com uma paisagem com um vulcão. A montanha com o vulcão está enquadrada visualmente no mesmo local onde estava a ilustração do livro. É de salientar que, para este método ser eficiente em Realidade Virtual, é necessário que o criador não aposte em muitos detalhes visuais em zonas onde não se passará nada, obrigando, assim, o observador a concentrar-se nas zonas de maior interesse. Contudo, este método não é infalível, dado que o observador pode deslocar-se fisicamente dentro da experiência e desalinhar estes enquadramentos (Figura 3).



Figura 3: Daniel Martin Peixe, *The Remedy*, 2020. Fotogramas da experiência em Realidade Virtual. Fonte: VR Animation Player App

4.2 Guiar o olhar do observador

Para além do método anterior, o artista utiliza os balões de fala para guiar o observador pela imagem, como quando a personagem da mãe olha tristemente para o filho doente na cama. Neste caso, o observador apenas tem como ponto de interesse a mãe, por ainda não ter visto o filho e a cama que aparecem atrás dele. O prolongamento da chamada do balão de fala da mãe até ao filho guia o observador pelo resto da imagem que está fora de campo.

Outro método usado para guiar o olhar do observador é o mesmo usado nas obras aqui apresentadas anteriormente – tirar partido da expressão ou do comportamento da personagem para o observador lhes seguir o olhar. Pode-se tomar como exemplo a altura em que a mãe se apercebe de que tem que ir numa jornada para encontrar uma planta medicinal para salvar o seu filho. Esta personagem é apresentada isolada, num ambiente escuro, a olhar pensativamente para a sua esquerda, o que despoleta curiosidade no observador para olhar para esse lado em busca de mais informação visual. Nesta situação, esta tática não é usada do modo mais eficiente, pois o intuito do artista é que o observador olhe para o lado contrário. A animação da personagem a olhar para o lado contrário acontece muito tardiamente e pode dar-se o caso de o observador perder esse movimento por estar a olhar demasiado para o lado oposto, em busca de alguma informação visual. Este acontecimento, pode, por um lado, parece um equívoco criativo, por outro, pode despoletar no observador exatamente aquilo que a mãe está a sentir – solidão e desalento enquanto está submersa na escuridão.

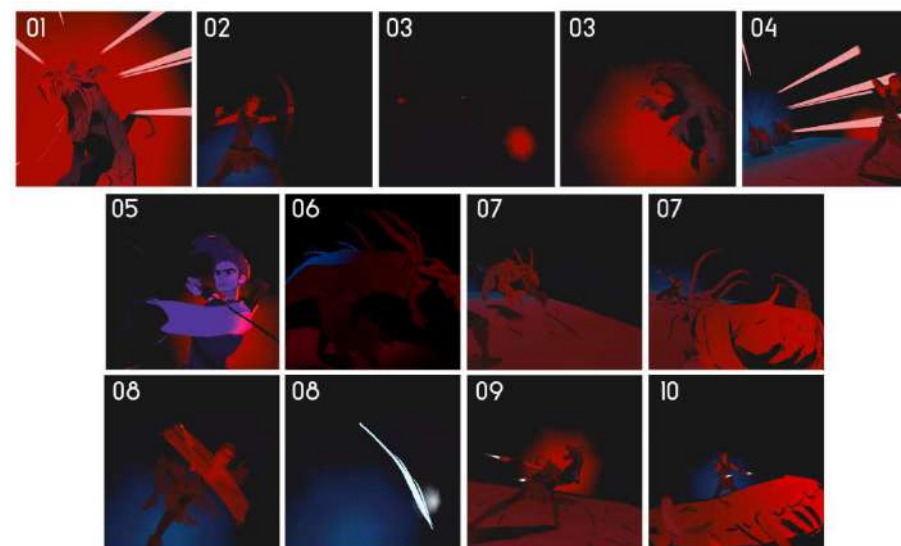


Figura 4: Daniel Martin Peixe, The Remedy, 2020. Fotogramas da narrativa animada em Realidade Virtual.
Fonte: VR Animation Player App

4.3 Edição

Um dos maiores problemas que pode prejudicar o *Suspension of Disbelief* em Realidade Virtual e causar *Cybersickness* (uma derivação da Cinetose que causa sintomas de má disposição, quando se está exposto num ambiente imersivo como em RV) são os cortes entre planos. Esta má disposição pode ser causada pela desorientação que é sentida mais frequentemente em cinema de Realidade Virtual do que no cinema convencional (Hodgkinson, 2015). Daniel Peixe utiliza transições entre planos, como o *fade in e fade out*, para a maioria dos casos. Mas também utiliza cortes limpos, sem qualquer efeito de transição, entre cada cena, quando o POI coincide geograficamente. Estas transições são feitas de forma suave e lenta, evitando, assim, o surgimento do *Cybersickness*. Contudo, na segunda metade desta curta, o artista arrisca-se a usar cortes rápidos entre planos, algo que os profissionais e investigadores da área têm vindo a desaconselhar (Chang, 2016 e Gutierrez, 2020). Daniel Peixe cria uma cadência rápida entre planos, na altura em que a personagem da mãe entra no vulcão em busca da planta com propriedades medicinais e é atacada por monstros.

O mesmo tipo de velocidade de cortes entre planos que se usa no cinema convencional é conseguido eficazmente em Realidade Virtual numa sequência de ação de 10 planos (cada um com cerca de 2 segundos de duração), através de três métodos: a colocação dos vários POIs dos planos coincidentes uns com os outros; a utilização de movimento para guiar o olhar pela imagem; e o som espacializado (Figura 4).

Os métodos podem ser observados a partir do 1º plano rápido, que tem um dos monstros a atacar quase na direção do observador, e o plano seguinte, que tem a mãe no mesmo local a fazer um movimento de antecipação, na mesma direção em que o monstro se desloca. O facto do seu movimento ter a mesma direção do movimento do plano anterior faz com que seja mais fácil aceitar visualmente o corte rápido entre os planos, sem se sentir desorientação.

No 3º plano segue-se a flecha disparada (que aparece no mesmo ponto de interesse (POI) que no plano anterior). O observador segue o seu movimento até encontrar um monstro a ser atingido pela flecha, que partilha o POI com o plano seguinte. No 4º plano, a mãe está numa posição estática antes de se virar para ver o que se aproxima. Este movimento da mãe faz com que o observador rode a cabeça para ver o que ela está a ver – dois monstros correm na sua direção.

O 5º plano mostra-nos a mãe a disparar flechas, no mesmo POI do plano anterior, e a mover-se na mesma direção em que os monstros se mexiam para dar continuidade à ação.

O 6º e o 7º plano têm semelhanças, por terem ambos o mesmo enquadramento inicial dos monstros a correr. Contudo, no 7º plano, a mãe muda de lugar (só se vê uma perna no início), de modo a alterar o sentido do movimento da ação (dado que a mãe vai fazer um ataque final para pôr fim à perseguição), obrigando o observador a fazer um movimento com a cabeça no mesmo sentido.

No 8º plano, a mãe salta e desaparece do enquadramento, enquanto umas linhas de movimento representam graficamente o golpe dado ao animal. Estas linhas movem-se na mesma direção em que a personagem se move no plano seguinte.

No 9º plano, o observador deixa de estar à frente da personagem e passa a estar atrás dela, enquanto observa o monstro cair no chão, ao longe.

No 10º e último plano desta sequência é possível observar-se o monstro morto a embater no chão, perto do observador.

Nesta sequência de planos, os POI estão sempre coincidentes geograficamente, mas a ação muda de direção várias vezes para conferir mais dinamismo à cena. O som espacializado aliado ao movimento da animação guiam o olhar do observador pelo espaço virtual. A curta duração dos planos e os cenários minimalistas ou inexistentes impedem que o observador desvie a sua atenção para outra zona dentro da experiência, sendo possível seguir-se toda a ação sem desvios do olhar. O *Cybersickness* é evitado por haver um bom guiar do olhar através do movimento e da colocação geográfica dos elementos em cena, em conjunto com a utilização de som espacializado.

4.4 Cybersickness

Sabendo que o movimento do observador dentro da experiência de RV, aliado ao movimento rápido de câmara ou de objetos e do corte rápido entre planos, pode causar *Cybersickness*, Daniel Peixe usa esse desconforto a seu favor, numa cena final no "The Remedy". Nesta cena, a gruta do vulcão, onde a mãe se encontra, começa a desabar e a mãe é obrigada a fugir, saltando entre plataformas, no meio de lava. Para o observador poder acompanhar a ação da mãe, todo o cenário avança na direção do observador (dando a sensação de que é a câmara que avança). Enquanto o cenário avança sobre o observador, este tem o olhar fixado nos movimentos rápidos da mãe, que salta de plataforma em plataforma para se salvar. Aliado a esta disparidade de movimentos, a câmara estremece, para enfatizar o ruir da gruta. Este tremor acaba por despoletar algum desconforto ao observador, ao experienciar esta sensação por 10 segundos. Nesta situação, o artista deixa o observador propositadamente indisposto e com a mesma ansiedade que a personagem tem em conseguir sair daquela situação.

5. O autor

Daniel Martin Peixe é um artista espanhol especializado em animação e ilustração. Nasceu em Palma de Maiorca em 1976 e iniciou a sua formação artística em banda-desenha e desenho na Escola Superior de *Desseny ESDi*, na Catalunha. Mas, pouco tempo depois, influenciado pelos trabalhos da Disney, depressa procurou formação em animação na *London Animation Studio*.

O artista, desde 2009, trabalha atualmente na *Walt Disney Animation* como animador nas várias longas-metragens que o estúdio tem vindo a produzir. E no seu tempo livre produz pequenas curtas ou ilustrações animadas em Realidade Virtual.

6. Conclusão

Ao longo deste artigo analisaram-se 3 obras de Daniel Peixe e ponderou-se sobre como o artista guia o olhar do observador em cada uma delas. Nas duas primeiras obras, o artista usa, maioritariamente, o movimento da animação aliado à iluminação e ao som espacializado e, na última obra analisada, dá primazia aos POI (pontos de interesse) para guiar o olhar do observador. O movimento, aliado ao *Eye-Line Match* dos planos dá a possibilidade de se criar uma edição com planos de curta duração como no cinema convencional, sem despoletar o *Cybersickness*.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Chang, W. (2016). Virtual Reality Filmmaking Methodology (Animation Producing). *TechArt: Journal of Arts and Imaging Science*, 3(3).
<https://doi.org/10.15323/techart.2016.08.3.3.23/ISSN>
- Facebook Technologies, LLC. (2019, December 10). *Quill Theater on Oculus Quest* [Video]. Oculus.
https://www.oculus.com/experiences/quest/2515021945210953/?ranking_trace=1577448029248776_2515021945210953_SKYLINEWEBQUESTSEARCH_ed4fac46-9ee1-4575-baec-f3b89bcc6050
- Gutierrez, J. (2020, December). *Harnessing Technology to tell your story: a talk with Jorge Gutierrez* [Talk]. Siggraph Asia 2020, Online, virtual.
- Hodgkinson, G. (2019). Cut, don't cut – Moving the viewer, through a story in animated VR. Instituto Politécnico do Cávado e do Ave (ed.), *Confia 2019: 7th International conference on illustration & animation (50-57)*. Instituto Politécnico do Cávado e do Ave. https://confia.ipca.pt/2019/files/confia_2019_proceedings.pdf
- Hodgkinson, G. (2015). A New Medium for Animation – Stereo Virtual Reality. *Journal of Arts and Imaging Science*. Published.
https://scholar.google.co.nz/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=25vN_o4AAAJ&citation_for_view=25vN_o4AAAJ:W70EmFM1HYC
- Peixe, D. (2018, nov. 5). *SirensCallVR* [video] Vimeo. <https://vimeo.com/299093441>
- Road to VR, (2020, feb. 6). *Making "The Remedy" – How A Veteran Illustrator Made on of VR's Best Short Films With "Quill"*. Road to VR. <https://www.roadtovr.com/making-the-remedy-quill-daniel-martin-peixe/>
- Thompson, R., & Bowen, C. (2009). *Grammar of the shot* (2. ed.). Focal Press.
- Tricart, C. (2018). *Virtual reality filmmaking: Techniques & best practices for VR filmmakers*. Routledge.

Notas biográficas

Diana David é uma Artista Digital e doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em 3D Computer Animation pela Universidade de Bournemouth e Licenciada em Arte Multimédia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são o espaço animado em Realidade Virtual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3798-8449> Email: dianadavid@campus.ul.pt Morada: Av. François Mitterrand, nº29, 2º dto. 1950-354 Lisboa, Portugal



Memória e apagamento através da água em Song Dong: o uso da água como matéria e metáfora de processos transitórios e paradoxais da história de vida do autor

Memory and erasure through water in Song Dong: the use of water as matter and metaphor of transitory and paradoxical processes in the author's life story

Andreia Pereira ⁱ

Domingos Loureiro ⁱⁱ

ⁱ Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Avenida de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021, Porto, Portugal

ⁱⁱ Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas e Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Avenida de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021, Porto, Portugal

Resumo:

A água, fonte essencial da vida, tem sido frequentemente apropriada e referenciada por vários artistas ao longo da História da Arte, uma vez que a efemeridade aparente e material da água parece carregar muito mais simbologias e conceitos. Dentro deste contexto, o artista chinês Song Dong (1966) tem desenvolvido um conjunto de ações que exploram a translucidez e ausência de forma da água encontrando, na qualidade poética deste elemento, o meio perfeito para abordar conceitos relacionados com a memória, o apagamento, a impermanência, a transitoriedade e o carácter ilusório da matéria.

Palavras-chave: Arte, memória, água, Song Dong

Abstract:

Water, essential source of life, has been frequently appropriated and referenced by several artists throughout the History of Art since ephemerality seems to carry much more symbology and concepts. In this context, the Chinese artist Song Dong (1966) has developed a set of actions that explore the translucency and formlessness of water, finding, in the poetic quality of this element, the perfect way to approach concepts related to memory, erase, impermanence, transience and the illusory character of matter.

Keywords: Art, memory, water, Song Dong

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Na sua aparente simplicidade e efemeridade, a água, assume-se como um elemento que concilia em si múltiplos paradoxos. Suficientemente rica e densa, é apropriada ou referenciada por vários artistas ao longo da História da Arte. O artista contemporâneo chinês Song Dong (Beijing, 1966), considerado desde 1990 uma das figuras de renome da arte conceptual, conta com uma vasta produção artística que explora diferentes temas e meios. Contudo, no contexto deste artigo, centra-se a atenção num conjunto de atos performativos que enlaçam a experiência do quotidiano adotando e convertendo rituais tradicionais e domésticos, que exploram a qualidade poética e material da água de modo a experienciar e refletir a passagem do tempo, a memória, o apagamento, a impermanência, a transitoriedade, a efemeridade das ações humanas e da matéria.

Numa primeira parte, procurar-se-á perceber como a memória e o apagamento têm sido questionados, representados e avaliados na arte contemporânea. De seguida, busca-se perceber o papel da água enquanto matéria e metáfora na arte para, posteriormente, entender como a memória e o apagamento podem ser identificados na obra do autor, ao adotar na sua prática as características físicas e qualidades poéticas da água através de processos transitórios e paradoxais.

2. Memória e apagamento na arte contemporânea

A memória é uma das faculdades mais vitais do ser vivo, assegurando o reconhecimento dado que, sem a capacidade de cognição, a nossa experiência no mundo seria continuamente transitória e instantânea. (Gibbons, 2008)

Na pesquisa sobre o *conhecimento pessoal autêntico*, Michael Proust (1871-1922) mostrou que a memória tem uma base emocional e constitui parte importante do Eu interior. Refletindo a arte de vanguarda da sua época, na qual novas formas de representar a subjetividade e a vida interior eram instauradas pelo Simbolismo e que viriam abrir caminho para a pluralidade de abordagens a ser desenvolvidas no início do século XX, para Proust o passado era trazido ao presente através das memórias sensoriais, segundo uma experiência quotidiana, na qual o evento era revivido. (Gibbons, 2008)

O campo que aborda a memória é amplo e complexo, mesmo quando limitado a uma parte do seu espectro. O fenómeno instável e variável que é a memória tem sido utilizado enquanto ferramenta, de forma a possibilitar a compreensão emocional do Eu e do mundo, e por isso processada por muitos artistas que tomam momentos do privado, do quotidiano, social e público, com o intuito de renovar o significado da experiência ou acontecimento.

Neste sentido, no estudo concreto sobre a memória e o apagamento, a sua abordagem na arte tem sido realizada através de autores que a empregam enquanto agente, perscrutando os seus encadeamentos na história, no testemunho e nos contornos da própria representação. São exemplos a reflexão de Michael Landy (1963) quanto ao significado dos objetos e documentos para a memória; os vestígios de memória em Robert Morris (1931-2018) através de peças que perdem a forma; nas pinturas de Gerhard Richter (1932) onde trata, com efeitos de desfoque, figuras da sua família; nas animações de William Kentridge (1955) realizadas a partir de um único desenho retocado inúmeras vezes, tratando questões coloniais e políticas relacionadas com a sua herança; na reflexão de Chen Shaoxiong (1962-2016) sobre uma história construída através de informação controlada, manipulada e ocultada; e de uma nova narrativa dada por Matt Bryans (1977) a materiais descartados. (Biennale of Sydney, 2018; Farr, 2012; Tate, 2012; Williams, 2018)

No caso concreto do trabalho artístico de Song Dong, a memória e o apagamento podem ser identificados num conjunto de performances que adotam e manipulam práticas quotidianas e tradicionais, invocando a memória pessoal e coletiva e, cujas ações não apresentam nenhuma consolidação, visto os resultados destas revelarem-se ineficazes e transitórios, evidenciando-se a sua característica impermanente e efémera.

3. Água como matéria e metáfora na arte

A água, assume-se com a sua aparente simplicidade numa das mais complexas representações da existência humana, manifestando-se consecutivamente ao longo da história da arte e da filosofia, em diferentes culturas.

Na arte, vários autores dedicam um espaço primordial a este elemento, manifestando uma forte ligação com ele, através das suas práticas artísticas. Culturalmente, a água pode assumir também um lugar de relevância, como ocorre na tradição chinesa, em que o uso da tinta-da-china, técnica à base de água, tem um lugar central na história da pintura, assim, como na prática da caligrafia.

Autores como Hiroshi Sujimoto (1948), que realiza séries de fotografias sobre o mar e o ar; ou a série "Some Thames" (2000-2001) de Roni Horn (1955), através de fotografias que captam a água em fluxo com constantes variações formais, cromáticas e de textura; e no trabalho "Ice Watch" (2015) de Olafur Eliasson (1967) através de fragmentos de icebergs removidos da Gronelândia e posicionados em Paris, que vão derretendo consoante a passagem do tempo, podendo ser vista como uma analogia à perda da história de um ecossistema. (Eliasson, 2018; Paul, 2012)

Assim, a água, pela pluralidade com que se apresenta permite materializar a compreensão e experiência da vida através de inúmeras metáforas. Sendo um elemento em fluxo constante e transitório, apresenta um carácter constantemente variável, impossível de conter e não apresentando uma forma concreta permanentemente. Numa analogia com a memória, a água, profundamente interligada com os conceitos de tempo e de espaço, é por natureza inconstante, uma vez que as lembranças não são registos sólidos e estão sujeitas a mutações dos

eventos reais. Sendo a memória instável e as lembranças se dissolverem e perderem, consoante o curso do tempo, pode-se estabelecer uma metáfora com o apagamento que é sugerido pela impermanência e fugacidade da água. O apagamento implícito à memória partilha semelhanças com a contínua renovação da água, ao sugerir que algo se dissipa no tempo.

4. Encontro com o momentâneo

Para preservar e ativar a memória são necessários veículos de indução: como monumentos que evocam ecos da história, melodias que nos soam familiares, objetos com um valor emocional, um perfume que nos lembra alguém ou uma mensagem escrita. Estes veículos podem estar carregados de dimensão simbólica ou não, sendo que na crença chinesa, acredita-se que as memórias se dispersam se não estiverem ligadas a algo tangível. (Hung, 2009)

Nos finais de 1970, a China passou por uma rápida transformação desencadeada pelo desenvolvimento da comercialização e globalização do país. Tais ocorrências geraram transformações na paisagem, com o desaparecimento de bairros e cidades tradicionais, mudanças nas relações humanas, nos gostos, modos de vida e valores. Perante este panorama, o sentido da fragmentação e do desaparecimento, a instabilidade da história e da memória, a relação entre a mitologia cultural e a individualidade começaram a ser interrogadas, na arte contemporânea chinesa. (Hung, 2009)

No conjunto de trabalhos de Song Dong desenvolvidos em torno da água, cuja memória pessoal e coletiva é mencionada, podemos entender o recurso a um material sem âncora para refletir e processar as condições da contemporaneidade, nomeadamente nas mudanças que se desencadeavam na relação com o Eu, as pessoas, os objetos e a história, compreendidos como momentâneos.

A água liga as pessoas ao ambiente e entre si e Dong parece apropriar-se dessa particularidade para refletir sobre o significado mais profundo da vida assumindo as qualidades fugazes da água de forma abordar a instabilidade sentida, enquanto ser individual e cultural, pensando a tradição e a modernidade, o presente e o passado, a materialidade e aparência. Portanto, veremos como a memória e o apagamento surgem na obra de Dong ao unir a matéria e a simbologia subjacente da água, aos objetos e lugares que integra nos seus atos, vinculados pelo seu carácter impermanente e efémero.

A Figura 1 documenta o único registo fotográfico da performance "Writing Diary with Water", que tem vindo a ser desenvolvida desde 1996, centrada na atividade experiencial da escrita. Ao efetuar registos com água num diário composto por um bloco de pedra, resgatando memórias pessoais – de quando praticava o exercício da caligrafia ainda jovem e de ser incitado pelo seu pai a escrever com água numa pedra - Dong mergulha o pincel em água e realiza inscrições, feitas umas seguidas às outras, camada sobre camada na mesma superfície. Com a passagem do tempo, os caracteres começam a evaporar-se até desaparecerem ou tornarem-se incompreensíveis, sendo posteriormente substituídos por outros. (The Allure of Matter, 2019; Walsh, 2002)

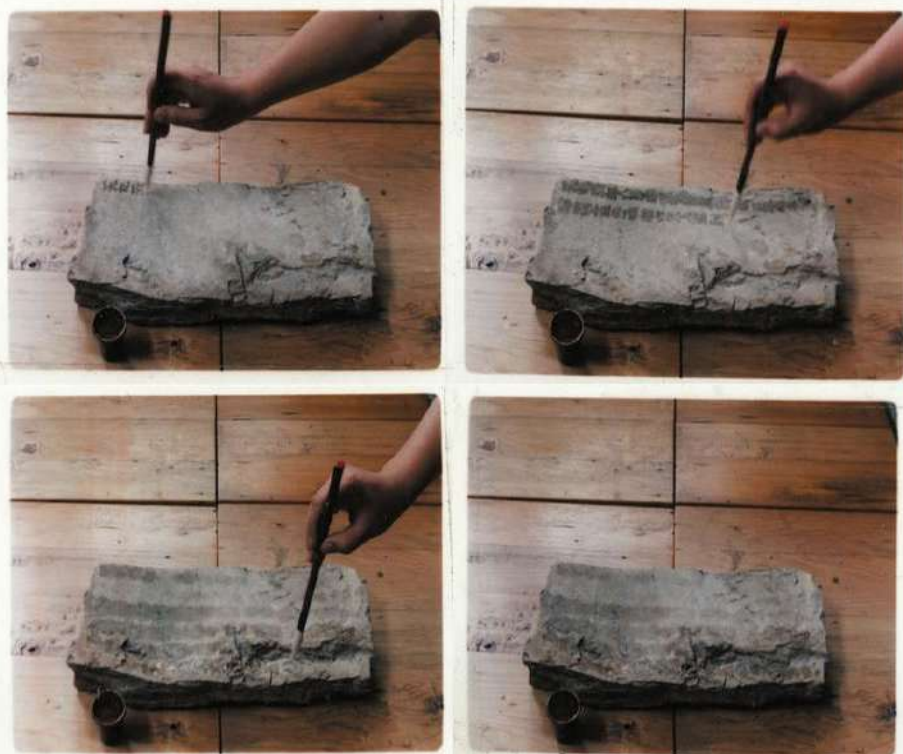


Figura 1. Song Dong, Writing Diary With Water, 1996, fotografias coloridas, conjunto de 4, 15 3/8 x 23 5/8 em cada em 4 peças, 40 x 60 cm cada. © Chambers Fine Art.

Numa prática pessoal e intimista, Dong anota acontecimentos ocorridos, e a pedra, por meio da água, absorve os seus pensamentos e reflexões sobre a vida, transcritos na fluidez da caligrafia. Tal como um diário, o bloco de pedra tornou-se um objeto pessoal, anexando memórias do artista, com palavras escritas que ninguém consegue ver ou ter acesso, pois desvanecem e tornam-se invisíveis, literal e metaforicamente. (Walsh, 2002) O carácter transitório e efêmero da água é assumido, na sua transição de estados como metáfora da efemeridade da palavra escrita e da impermanência das ações humanas, perdidas naturalmente com a passagem do tempo, restando destas apenas memórias.

Neste sentido, podemos ainda visualizar na prática de Dong um paradoxo relativo ao conceito de memória. A pedra, um material natural resistente e com um processo de degradação mais lento, permite a durabilidade de qualquer gravação realizada na sua superfície, devido à resistência que a caracteriza. Por oposição, a água sendo um elemento natural efêmero e em constante mutabilidade revela-se impossível de conter, pois a sua verdadeira natureza encontra-se em fluxo constante. Naquele que seria o suporte natural mais resistente - a pedra- e que possibilitaria de certa forma que qualquer registo nele efetuado pudesse perpetuar no tempo, vemos as palavras escritas desaparecerem.

Em "Stamping Water" (Figura 2) realizada diretamente no rio Lhasa, no Tibete em 1996, o artista executa uma performance com a duração de cerca de uma hora. Dong, selecionou este rio uma vez que os tibetanos consideram o Tibete fonte de água pura, por localizar-se no lugar mais alto do mundo e de o gelo que derrete das montanhas, fluir diretamente para o rio e seguidamente para o mar. Neste sentido, o artista senta-se no rio ficando banhado por uma grande extensão de água e num gesto repetitivo procura carimbar a água com um grande selo de madeira, cuja base possui entalhado o carácter chinês *shui* (água). (ALPHAWOOD Foundation Chicago, 2019)



Figura 2. Song Dong, Stamping the Water, 1996, fotografia, conjunto de 36, 23 5/8 x 15 3/8 em cada (36 peças no total, 60 x 40 cm cada). © Chambers Fine Art.

O desempenho revelou-se infrutífero pois, o seu gesto foi continuamente desfeito pela água e carimbar esta tornou-se impossível. A autoridade aqui lembrada e incorporada no ato de carimbação, e o seu poder simbólico são completamente disseminadas, com a água a não sofrer transformações, preservando em si toda a sua identidade.

Assim, Dong expõe a efemeridade das ações por um esforço aplicado que não produz resultados e dos próprios objetos na relação paradoxal construída com o carimbo e o rio; o

carimbo que possibilitaria uma marca permanente mostrou-se inútil e o poder simbólico a este associado dispersou-se no fluxo e mutabilidade que caracterizam o rio.

A autoridade e simbologia de objetos tradicionais é novamente subvertida em "Traceless Stele" (Figura 3), ao convidar os visitantes da exposição a escreverem livremente numa estela de metal, usada na China ao longo do tempo, aqui adaptada com um dispositivo de aquecimento. (The Allure of Matter, 2019)



Figura 3. Song Dong, Traceless Stele, visitantes no Smart Museum realizam inscrições na estela usando pincéis e água. Photograph ©2022 courtesy of The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, (<http://smartmuseum.uchicago.edu>).

Quando a água seca na estela, as mensagens deixam de existir, tornando o memorial fugaz e contrastando assim com as inscrições que nele perpetuam por longos períodos de tempo e com a própria função da estela. O poder simbólico do memorial anula-se com a impermanência dos caracteres assim como qualquer memória que este poderia associar.

Em Dong, a autoexpressão está no cerne de todas as atividades e é, através dela, como o simples ato de respirar, que o autor perscruta o resultado dos esforços humanos. "Breathing" (Figura 4) trata-se de uma *performance site-specific*, realizada durante 40 minutos na Praça Tiananmen e na superfície gelada do lago Houbai em Pequim em diferentes momentos, e mediante estes espaços pode ser encarada como uma manifestação "silenciosa" ao sistema opressor do governo chinês. A Praça Tiananmen também conhecida como Praça da Paz Celestial localizada no centro da cidade de Pequim, serve como centro simbólico da China desde 1949 e é um lugar onde o poder político é exercido e manifestado por celebrações aí realizadas. Houhai faz fronteira com o oeste da Cidade Proibida. (Wang, 2020)



Figura 4: Song Dong, Breathing Parte 1 e 2, 1996, instalação fotográfica: duas transparências coloridas e disco compacto, 48 x 96 pol. (150 x 226 cm), edição 5. © Chambers Fine Art.

O artista apresenta-se consciente do impacto mínimo da sua ação e tal facto é compreendido nas ações que compõem a sua performance. (Wang, 2020) Na imagem superior vemos Dong deitado no chão da praça a respirar contra o solo durante a noite. Num exercício ininterrupto e de resistência, a sua respiração é o veículo de água que forma no chão da praça uma fina camada de gelo, ocorrendo a transição da água de um estado para outro. Contudo, o elemento, suscetível às mudanças de temperatura, derrete ocorrendo o seu processo inverso anulando o seu esforço. Na manhã seguinte, como mostra a imagem abaixo, Dong insiste através da sua respiração em derreter a camada de gelo do lago. A energia e o empenho empregues apagam-se nos resultados apenas provisórios.

A constatação do apagamento a que estão sujeitas as suas ações, conduzem Dong a produzir uma série de desenhos efémeros, "Water Records" (Figura 5), uma instalação em vídeo projetado composta por quatro projeções, com um projetor cada, e que mostra uma performance onde são realizados diversos registos.



Figura 5. Song Dong, Water Records, 2010, projeção de vídeo de quatro canais, tempo de execução variável. © Song Dong, courtesy Pace Gallery.

Muitas representações procuram dar a ver, mostrar e registar, de forma a estender a vida do retratado, preservando nestas, memórias seletivas que funcionam como gatilhos de memória. Neste vídeo, um conjunto de desenhos são executados com um pincel mergulhado em água sobre pedras aquecidas. Desenhos de paisagens chinesas, rostos e utensílios do dia-a-dia começam naturalmente a desaparecer antes que consigam sequer ser finalizados. (QAGOMA, 2002) Segundo Dong, estes registos efémeros pretendem ser "fragmentos aleatórios de memória - imprecisos, incorretos, incompreensíveis e incompletos" (Dong in The Allure of Matter, 2019).

Lembrando em certa medida a tradição da pintura chinesa, estes desenhos impermanentes assumem a metamorfose da água, não apresentando uma representação concreta e estável. Dong revela na impossibilidade de conter este elemento nos traços realizados, a ilusão da matéria confrontando-a com a sua finitude. Esta relação é estendida no uso do vídeo enquanto meio, ao ser uma película que não tem necessariamente uma forma física e que, produz imagens em constante movimento que se renovam a cada frame. Tal como é possível identificar pela translucidez ou pelo reflexo projetado na superfície da água, o mesmo se verifica com a projeção vídeo.

Privilegiando um processo que assume o movimento, e que, em diálogo com a transitoriedade da água, reflete a relação paradoxal entre lembrar e esquecer, presente e passado, visível e invisível, existência e não existência, a água serve assim de metáfora perfeita para pensar a transitoriedade da vida.

Em "Pot Of Boiling Water" (Figura 6), Dong realiza uma performance sob o solo gelado de uma ruela em Pequim, documentada em 12 fotografias monocromáticas. Estas registam, segundo o mesmo ponto de vista, uma ação com um período de duração relativamente curto. Na continuidade das fotografias são registados diferentes momentos, que mostram o artista a verter água quente ao seu lado direito através de uma chaleira, enquanto caminha. (Kyung Lee, 2013) Assim, nestes diferentes espaços temporais somos confrontados com realidades distintas: o progresso da linha de água consoante o artista avança e o curso do tempo na linha de água, que começa a evaporar.



Figura 6: Song Dong, A Pot of Boiling Water, 12 fotografias impressão em gelatina prata sobre papel, 318 x 483 mm (cada) 1995 © Song Dong, courtesy Pace Gallery.

A água e o artista são os únicos elementos que se apresentam diferentes em cada cena fotográfica, de tal forma que a linha de água traçada enquanto se move pode ser entendida como uma extensão de si mesmo, servindo-se desta para refletir a sua própria materialidade, compreendida como uma passagem efémera pelo mundo, um rasto no tempo. A água, como matéria de registo, tem a presença física e metafórica da analogia da existência humana, da perenidade da vida, e da passagem do tempo.

Conclusão

Embora a história comprove uma série de atos humanos cujo empenho e persistência se tenham revelado frutíferos, e que de fato perduram na história, em Song Dong, a água é meio e metáfora ideal para refletir e comprovar a natureza efémera de tudo o que é material, tanto do que nos rodeia como da nossa própria existência. O seu trabalho é, desta forma, um trabalho sobre a memória pessoal e coletiva apresentado através de atos performativos, processos que, como memórias também se evaporam, dos quais sobrevivem limitados registos que confirmam e autenticam a sua existência, e que possibilitam de certa forma a sua sobrevivência.

No trabalho contemplativo do artista somos confrontados com duas identidades de água que se encontram e que transparecem na sua ação a natureza fugaz da vida, e na qual convergem opostos em permanente diálogo que parecem fundir-se constantemente, seja pelo que se consegue ver e o que escapa ao nosso olhar, o que é atual e próximo, o que é anterior e distante, o que é perene e o que é temporário, o que é real e o que é ilusório, o que é tangível e o que é intangível, o que é modernidade e o que é tradição.

Referências

- ALPHAWOOD Foundation Chicago (2019) "Song Dong" (vídeo). Disponível em: <https://theallureofmatter.org/artists/song-dong/> Acesso a: 05-01-2022
- Biennale of Sydney (2018) "Chen Shaoxiong". Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/chen-shaoxiong/> Acesso a: 23-02-2022
- Eliasson, Olafur (2018) "Ice Watch, 2014". Disponível em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch> Acesso a: 03-03-2022
- Farr, Ian (2012) *Memory* (Documents of Contemporary Art). London: Whitechapel Gallery
- Gibbons, Joan (2008) *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B. Tauris
- Hung, Wu (2009) *Waste Not- Zhao Xiangjuan & Song Dong. Japan*: TOKYO GALLERY + BTAP. Disponível em: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/wuhung/files/2012/12/Waste-Not.pdf> Acesso a 04-02-2022
- Kyung Lee, Sook (2013) "A Pot of Boiling Water", Tate. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dong-a-pot-of-boiling-water-p80531> Acesso a: 05-01-2022
- Ma, Wanshi (2017) "The Artistic Expression in Contemporary China", *Proceedings of the 2017 2nd International Conference on Education, Sports, Arts and Management Engineering (ICESAME 2017)*, v.123, p. 933-938. Disponível em: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icesame-17/25877384> Acesso a: 05-01-2022

- Pace (2012) "Song Dong". Disponível em: <https://www.pacegallery.com/artists/song-dong/> Acesso a: 05-01-2022
- Paul, Francine (2012) "Fascinante Tamise. Fascinantes images/ Roni Horn, Some Thame, commissaire: Anne- Marie Ninacs, Galerie de l'UQÀM, dans le cadre du Mois de la Photo, Montréal. 6 septembre- 8 octobre 2011", *Etc*, (95), p. 49-50. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/2012-n95-etc019/65954ac.pdf> Acesso a 23-02-2022
- QAGOMA (2002) "Song Dong discuss his art practice and 'Stamping Water'" (vídeo). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CdqIBTv7F0w&ab_channel=QAGOMA Acesso em: 05-01-2022
- Tate (2012) "William Kentridge". Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/william-kentridge-2680> Acesso a: 23-02-2022
- The Allure of Matter (2019) "Song Dong". Disponível em: <https://theallureofmatter.org/artists/song-dong/> Acesso a: 05-01-2022
- Walsh, Julie (2002) "Song Dong- The Diary Keeper", in Queensland Art gallery (Ed.), *Apt 2002: Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, Australia*, p.96-97, Disponível em: https://lucian.uchicago.edu/blogs/wuhung/files/2012/12/2002_Song-Dong-and-Yin-XiuzhenChopsticks.pdf Acesso a: 05-01-2022
- Wang, Meiqin (2020) "Breathing," MoMA. Disponível em: <https://post.moma.org/breathing/> Acesso em: 05-01-2022
- Williams, Gilda (2018) "Matt Bryans", *Artforum*. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/reviews/200605/matt-bryans-43610> Acesso a: 23-02-2022

Notas biográficas

Andreia Pereira é artista visual, Mestre em Artes Plásticas com Especialização em Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a pintura e a água. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1656-3580> Morada: Faculdade de Belas Artes, Avenida 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, no Departamento de Artes Plásticas- Pintura. Doutorado em Arte e Design pela Universidade do Porto. Integra o instituto de investigação I2ADS. As suas principais linhas de investigação são a paisagem, o sublime e o constrangimento. 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 natureza, a ancestralidade e a empatia no universo criativo de vitor pi

Nature, ancestry and empathy in vitor pi's creative universe

Dora Iva Ritaⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, CIEBA Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Largo da Academia, 1200-005, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Observando e analisando o percurso e a obra que vitor π (1949) tem construído ao longo de cinco décadas, podemos aproximarmo-nos dos processos e metodologias de como é que se vive e aprofunda uma consciência transpessoal e se eleva o espírito individual a um espírito universal. Organizando-se entre a urbanidade e a ruralidade, num registo intenso e solidário, tem como princípios ordenadores, a palavra (pensamento poético), a matéria (pensamento visual) e o entorno (pensamento social e ecológico). É a indagação poético-panteísta da sua relação com o mundo, o que determina a estrutura do seu pensamento e da sua acção criativa, que se instala entre as artes visuais, a palavra e o *happening*. A obra de vitor π contamina a sua vida, transvazando a estética para tudo o que o rodeia. Procura contínua e intensamente a expressão da elementaridade poética do mundo na ancestralidade, na natureza e na empatia com o Outro, instaurando um *modus vivendi* coincidente com movimentos contemporâneos de retorno à natureza, mas em que a gentrificação é completamente anulada pela inclusão mito-cultural que opera com os legados ancestrais, permitindo que a atitude criativa se desenvolva e articule com o espírito do local. A actualidade eco sociológica desta atitude, deixa antever e abre a discussão de caminhos possíveis da arte na transformação de mundos para um pós-Anthropoceno, com padrões de sustentabilidade, genuínos, exequíveis e éticos.

Palavras-chave: *happening*, ancestralidade, sustentabilidade, Anthropoceno

Abstract:

Observing and analyzing the path and work that vitor π (1949) has built over five decades, we can get closer to the processes and methodologies of how to live and deepen a transpersonal awareness and elevate the individual spirit to a universal spirit. Organizing itself between urbanity and rurality, in an intense and solidary register, its guiding principles are the word (poetic thought), matter (visual thought) and the environment (social and ecological thought). It is the poetic-pantheist inquiry into his relationship with the world, which determines the structure of his thought and his creative action, which is installed between the visual arts, the word and the happening. Vitor π 's work contaminates his life, spilling aesthetics into everything that surrounds

him. It continuously and intensely seeks the expression of the poetic elementarity of the world in ancestry, in nature and in empathy with the Other, establishing a *modus vivendi* coinciding with contemporary movements to return to nature, but in which gentrification is completely nullified by the myth-cultural inclusion that it operates with ancestral legacies, allowing the creative attitude to develop and articulate with the local spirit. The eco-sociological relevance of this attitude allows us to foresee and opens the discussion of possible ways of art in transforming worlds to a post-Anthropocene, with genuine, feasible and ethical sustainability standards.

Keywords: happening, ancestry, sustainability, Anthropocene

Submissão: 08/01/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Pareceu-nos importante e actual apresentar-se no Congresso Internacional CSO – Criadores Sobre Outras Obras, um congresso de pares, um artista paradigmático que espelha bem uma das vertentes conceptuais da segunda metade do século XX, recuperada neste segundo milénio, de forma cada vez mais acentuada e assumida. É um movimento de retorno a uma existência sustentável, considerando o planeta como a casa de todas as espécies e não apenas da espécie humana, portanto, um ecossistema global com ínfimas particularidades em que todas são consideradas e respeitadas. Esta demanda obriga a transformações nas mentalidades que têm por hábito pensar-se como modelos superiores, as únicas capazes de um desenvolvimento contínuo e desenfreado de sociedades urbanas, sofisticadas tecnologicamente, mas cada vez mais pobres numa ética mental, social e ecológica.

Em vitor π , observa-se um sistema alternativo a este impiedoso subdesenvolvimento ecológico, através da conceptualização de outras formas de pensar e de fazer a obra, assim como, também se observa, outro tipo de metodologia de integração da criação artística num contexto natural, social e humanístico.

vitor π ou vitor pi (Vitor Martins, 1949) pertence a uma geração de filhos da 2ª guerra mundial, genuinamente humanista e pacifista, desinteressado em compromissos instituídos ou materialistas. Representa uma geração que há algumas décadas implementou um retorno à simplicidade na vivência do quotidiano, fazendo uso de tecnologias leves, e recuperando modos ancestrais de fazer, ser e estar, sempre em comunhão com a natureza e respeitando os *habitats* das outras espécies. Este fenómeno social, que começa a ser reconhecido como uma alternativa a um mundo em derrocada ecológica, vem dar relevo a periferias rurais, encontrando nelas modos de vida que permitem reordenar os quotidianos urbanos, sobressaltados pela competitividade que o desenvolvimento desenfreado tornou insustentável.

vitor pi vive entre Lisboa e Bustelo da Lage, entre uma urbanidade humanamente solidária, onde desenvolve actividades no LIGARTE, Atelier de Artes Plásticas da Fundação LIGA,

relacionadas com a dinâmica da arte em meios deprimidos, e uma ruralidade austera de uma pequena aldeia de pedra das terras do Muro, serra de Montemuro, em actividades envolvidas com a matéria e o espírito do local. Em ambos os locais tem espaços de trabalho, uma oficina urbana e outra rural, onde produz obras diversificadas, com a mesma intensidade, coerência e empenho.

A abordagem analítica do seu pensamento e obra, poderá oferecer pistas inesperadas a questões urgentes da actualidade, nomeadamente a importância da Arte para se superar a nova era do Antropoceno (Global Change - IG-BP), numa tentativa de salvaguardar o que resta do equilíbrio natural do planeta e dos muitos actos absurdos causados pela incontrolável sede de poder da espécie humana sobre o seu próximo, seja ele de que espécie for.

2. A obra

vitor pi é um artista complexo e multidisciplinar e, como tal, pode-se abordar a obra por diversos pontos de vista.

Mas um olhar mais atento e desfocado sobre a sua produção e percurso artísticos, orientou-nos para a percepção de um conjunto de posturas conexas e sobrepostas, como se de um projecto de vida se tratasse, apoiado na poética de uma intuição racional na abordagem da existência, do mundo e da arte, como ele próprio confirma ao sublinhar que "...as minhas coisas são arte porque não são feitas por mim, são feitas pela minha vida..."

A coerência e autenticidade intelectual com que é e com que produz obra, e a vitalidade com que assume estas duas realidades, encontram-se num mesmo plano artístico. Em vitor pi, a palavra, um dos instrumentos básicos do pensamento e da comunicação, transforma-se, quase obsessivamente, em expressão poética e o seu corpo em expressão do *happening* interventivo, tanto na obra visual como na comunicação dos pensamentos expressos.

Naturalmente, o teatro, o happening, a performance, a intervenção, foi onde se desenvolveu esta sua propensão inata para a palavra. Desde cedo se iniciou nos palcos do novo teatro português dos anos 60 e 70, estreando-se muito jovem no teatro amador. É pela aproximação a João Mota (1942) que se confronta e participa na poderosa revelação de possibilidades ensaísticas da construção teatral, integrando diversos grupos do teatro amador, como actor e/ou dinamizador, como o Grupo de Teatro da Madre de Deus, Comuna Teatro de Pesquisa, Grupo de Teatro É um Prazer, Teatro Fio d'Água. Cruza-se com vários outros artistas, nomeadamente Joaquim Lourenço (1951), com quem funda e participa no grupo performativo Nuance, e que acaba por ter um percurso, de certa forma, paralelo. Aí encontra um espaço expressivo privilegiado, através do qual pode dar largas à sua criatividade e usar a possibilidade de aglutinação das várias formas de expressão artística que domina e com que trabalha, de onde surge naturalmente o *happening* (Figura 1). A apetência para o teatro, vai absorver toda a sua obra, que quando não é formalmente performativa, acaba por o ser na prática oficial, aproximando-se da atitude ritualista.

Será, provavelmente, pela existência permanente da atitude teatral em si, que lhe é fácil e natural ter o afastamento necessário para perceber a essência das coisas e do mundo.

Neste artista, entre ser e fazer há pouca diferenciação. Matéria, exuberância e provocação, são fatores de extrema importância na sua obra.

Como acontece nas civilizações antigas, vitor pi tem uma visão holística e simbólica da vida e do mundo, em que cada elemento é parte integrante de um todo. A actualidade desta atitude é a autoconstrução de uma eco consciência fortíssima, alargada e transversal (transpessoal).



Figura 1. vitor pi, *Terra*, exposição e happening com Carlos Barretto (1957) no violoncelo, 2017. Fundação D. Luis I, Centro Cultural de Cascais.

vitor pi utiliza a ironia e a provocação como convocação da consciência cívica e espiritual no Outro. A aplicação de matérias e materiais não usuais nas artes plásticas, auxilia a percepção do Outro a descomprometer-se com estereótipos morais, colocando em causa pré conceitos, proporcionando a reflexão sobre valores como a repugnância, perenidade, sexualidade, sentimento, preconceitos sobre o que é ou não é a matéria da arte, apelando à subversão das mentalidades fechadas em pontos de vista únicos. Mas o mais interessante é que esta sua ironia e provocação destacam e dão voz, de uma forma muito sólida, a uma maneira antiga de estar, pensar e viver.

Um impulso criativo panteísta é facilmente observável na obra que produz. Na sua oficina, seja ela onde for, encontramos-nos num sítio arqueológico remoto, repleto de testemunhos da intensidade ritual com que se manifesta a (sua) natureza, redimensionada, moldada e assente na amplitude estética da realização do objeto artístico, seja ele físico, palavra-pensamento, ou performativo, ou todos, mas sobretudo na poética que oferecem. Este exercício,

que acaba por ser uma metodologia criativa, liberta o artista de dogmas pessoais e sociais, favorecendo uma compreensão da dinâmica poética do mundo, entendido como cosmos vivo e como coisas e matérias, que o transporta cada vez mais fundo, num rito onde arte, palavra, matéria, corpo, natureza, se fundem literalmente (DAMÁSIO, 2003).

Lugar, oficina, materiais, instrumentos, gestos, envolvem-se numa poética ritualizante como se emergissem de um tempo antiquíssimo, em que cada gesto, sonoridade ou imagem, é acompanhado do seu mais elementar valor simbólico, como se a contaminação das diversas partes do todo se fizesse por uma inevitável fusão química. Tal como nas civilizações mais antigas, existe em vitor pi uma visão holística e simbólica da vida e do mundo, em que cada elemento é parte integrante de um todo (Eliade, 2007)



Figura 2: vitor pi, Intervenção num penedo, Terras do Muro, Bustelo da Lage. Imagem recolhida em 1 de março de 2021 em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1762404467164298&set=a.121041381300623>

vitor pi parece protagonizar uma dimensão celebratória na vivência de espaços eleitos e consagrados pela sua sensibilidade, colocando a natureza como templo e sacrário e inscrevendo nela as suas marcas artísticas, como testemunho e comunhão de um mesmo espírito (Figura 2), ou dando liberdade a que essa natureza se instale e viva na sua obra. Esta espécie de ritual pode tomar forma de linguagens proto artísticas, com música, dança, prédica, canto, sendo completadas pelo *happening*.

Concelebra emocionalmente a obra que vai construindo, seja pintura, escultura, objectos simbólicos, materializando o fenómeno artístico através de materiais e ações imbuídos de autenticidade despreconceituada, de uma realidade antropológica, usando materiais insuspeitáveis e carregados de valor simbólico (terra, lama, palha, pedra, osso, semente, excremento de ruminantes, etc.), elementos-testemunho de formas de estar antigas.

A par da pintura que realiza, frequentemente muito matéria, e do desenho, que de tão minucioso parece ser nascido de uma atitude meditativa, é relevante a constante realização tridimensional, de máscaras ou figuras híbridas, entre o animal e o simbólico, entre o humano e o mostrengo, entre o reconhecível e o assustador, contrariando a lógica da natureza conhecida ou aceite (Figura 3), numa integração grotesca de elementos díspares.



Figura 3: vitor pi, *Ser de pão*, s/ data. Técnica mista (bosta, farinha de milho, grão de milho, broa de milho, acrílico, ouro, pigmento azul ultramarino, bolota).

Podemos considerar a "matéria" como um fortíssimo eixo de concretização do seu pensamento em obra. É quase com surpresa que nos apercebemos que vitor pi tenta gerar epifanias através das obras que cria, numa procura sistemática de redenção. Será quase um tentar que a palavra se torne visceral, e que, para além da poética que a transcende, adquira corpo estético físico e se transforme em matéria. É também nestes momentos que a sua obra se aproxima tangencialmente do objecto ritualista, de forte sentido mítico. Gentílico, contém em si uma provocação tribal subliminar, mas carregado de uma ternura e de uma sensualidade que dimensiona a obra como "coisa nascida" sôfrega de revelação (Figura 4).

É esta aproximação aos cânones ancestrais que valida a obra em territórios sociais e culturais diversos, promovendo a sua aceitação como coisa e expressão artística, como acontece entre o povo de Bustelo da Laje.



Figura 4: vitor Pi, *NAKED*, Bustelo da Laje, (sd). Fotografia Paulo Moreira. Imagem recolhida em 1 de março de 2021, em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1770730859664992&set=a.257212274350199>.

Para além da palavra, da expressão corporal, a matéria transforma-se num ativo performativo. Matéria, corpo e expressão, diga-se comunicação, envolvem-se por completo na obra exposta, expandindo-a a outras formas expressivas.



Figura 5: vitor pi, *Intervenção na Laje (eira comunitária) de Bustelo da Laje, (vitor Pi,)*. Imagem acedida em 1 de março de 2021, em: Imagem recolhida em 1 de março de 2021 em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=619388534799236&set=a.619387561466000>

Obras de grande vulto inserem-se no pedregoso território das Terras do Muro onde se encontra a aldeia de Bustelo da Laje. Aí pinta a palavra, desenha, di-la, enquadrando-a na montanha, na natureza, na aldeia. A gente que por ali também vive nas suas casas de pedra, com os seus animais, com a sua agricultura de manutenção, já se emociona com esta dádiva artística de vitor pi, alguém que se recolhe entre eles e se perturba com o que rodeia, trabalhando tudo isso como matéria-prima de obras insólitas que refletem a singela complexidade da existência. Numa atmosfera social onde tudo tem o seu lugar e o seu valor, onde tudo é reaproveitado, o artista persegue este mesmo rumo, até se encontrar diante dos despojos mais básicos dos seres vivos, sem distinção, sendo apenas uma parte componente do Todo.

O enorme penedo, a grande laje, ou as pedras antigas dos caminhos, servem de suporte à sua palavra poética e, os seus grafismos, numa interação absoluta na paisagem natural

de Serra de Montemuro, com a mesma emoção, entusiasmo decisivo e empatia absoluta, vitor pi constrói a sua obra, fantasmas de um futuro, tantas vezes já passado.

Este regresso a um modo de estar original, carregado da energia da natureza, onde se vivem ainda e se readquirem culturas e modos de estar autóctones ancestrais, e através de uma poética pessoal e de uma dinâmica afetiva, vitor pi intelectualiza e processa este universo num outro registo, reflexivo e estético, evidenciando uma metodologia criativa carregada de compaixão, onde flutua a ética ontológica. Uma possibilidade de vida num futuro tão frágil e tão ameaçado.

Conclusão

O Holoceno já ficou para trás. Entrámos no Antropoceno (<http://igbp.net>) e a humanidade tem de se repensar, se não for para minimizar os estragos que já se percebem e os que se adivinham, deverá ser para ter uma consciência de si e do seu tempo (<http://pt.unesco.org>).

A construção do desejo tem vindo a ser gerida pela mais-valia, através da criação de necessidades e de opções absolutamente desnecessárias e muitas vezes contranatura, de modo a apenas criar condições para novas expectativas e consumos. A construção do gosto estimula-se e manipula-se da mesma forma de como se constrói o desejo. A necessidade, o gosto e o desejo são o que estrutura a maneira como se pensa o mundo, e são as formas de pensar o mundo que vão determinar o seu rumo. Portanto, tem de se reobservar os atributos organizadores e fundadores da arte, de forma que seja um efetivo atributo para mudarmos o pensamento que temos sobre o mundo.

A questão que colocamos, face às características estruturadoras da Arte, é que, a obra artística não pode encontrar-se viciada na sua prática e fruição, portanto, nos seus aspetos activo e passivo, porque o seu papel é genuinamente transformador de mentalidades, o que, necessariamente, há de acontecer. E, colocando a hipótese de a Arte participar nesta fenomenologia transformadora, deve-se considerar em que medida o artista o pode fazer (Figura 5). Se a situação for contrária, corre-se o risco de não poder haver retorno civilizacional.

Observando a premissa que a Arte tem um papel activo e determinante na mudança de paradigmas mentais, individuais e colectivos, a postura de vitor pi pode refletir uma das posturas artísticas a ter, para encetar novos rumos possíveis de modo a minimizar os danos Antropocénicos. Uma arte com uma pegada ecológica mínima, integrada no meio natural e sociológico, apta a usar como matéria-prima o preexistente no logos, despreconceituada e integradora das valências ancestrais e naturais, livre de paradigmas estéticos, interdependente e ética (ESPINOZA, 1990).

... a oficina de um homem de artes é um espaço onde a vida está em constantes experiências na busca da densidade do éter que cada coisa tem. a oficina é um espaço alquímico onde o artista procura encontrar o lado da sagração existente entre a sua vida é tudo o que os seus olhos observam e as suas mãos tocam. a dignidade de cada coisa... (vitor pi, <https://www.facebook.com/>),

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer perguntas e debater até que ponto a arte pode, ou deve, ter um papel activo na transposição do caos ecoplutotecnológico em que a Humanidade mergulhou neste primeiro quarto de milénio.

Referências

- DAMÁSIO, António (2003). *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa, Publicações Europa América. ISBN 972-1-05229-9
- ELIADE, Mircea. 2007. *Mito e Realidade*. S. Paulo, Perspetivas. ISBN 978-852-730-141-1
- ESPINOZA, Bento de (1990). *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 972-708-166-5
- Global Change - International Geosphere-Biosphere Program
<http://igbp.net/globalchang/anthopocene.4.1b8ae20512db> (Consultado em 30/11/2021).
- UNESCO <https://pt.unesco.org/courier/2018-2/um-glossario-o-antropoceno> (Consultado em 30/11/2021).

Notas biográficas

Dora Iva Rita é artista plástica – pintora (FBAUL), desenvolve desde 1981 uma prática artística em vários domínios, tendo sido professora (2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, Secundário e Superior) e formadora (CCPFC/RFO-15992/03). Mestre em História da Arte (FCSH-UNL), pós-graduada em Psicologia da Consciência (UA-FMUL), Doutorada em Belas Artes pela Universidade de Lisboa. É investigadora no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes. As suas principais linhas de investigação são Arte e Estudo da Imagem, a Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5382-9427> Morada: Faculdade de Bela Artes, CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Largo da Academia, 1200-005, Lisboa, Portugal.

Possibilidades Escultóricas & Pigmentações: explorações da terra crua na poética de Jessica Burrinha

Sculptural Possibilities & Pigmentations: explorations of the raw earth in Jessica Burrinha's poetics

Edson Elidio Adão (Edson Elidio) ⁱ

ⁱ 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 , Identidade , Sociedade (Estudos sobre Mídia)

Resumo:

O presente estudo tem como reflexão, apresentar a obra/pictórica da artista Jessica Burrinha natural de Barreiro, 1993(Portugal). Com uma carreira promissora, Artista /Pesquisadora no campo da Arte. Licenciatura em Escultura (2016), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Finalizou em 2020 o Mestrado em Escultura na mesma Faculdade. Atualmente, está profundamente envolvida na interação entre o espaço e a terra compactada, procurando destacar sempre, a simplicidade e a pureza dos materiais essenciais. A beleza do seu trabalho reside na continua mudança das suas esculturas, que se degradam e regeneram, considerando-as como “esculturas vivas”.

Palavras-chave: explorações, terra crua, escultura

Abstract:

The present study has as a reflection, to present the work / pictorial of the artist Jessica Burrinha, born in Barreiro, 1993 (Portugal). With a promising career, Artist / Researcher in the field of Art. Degree in Sculpture (2016), at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon; In 2020, he completed his Masters in Sculpture at the same Faculty. Currently, she is deeply involved in the interaction between space and compacted earth, always seeking to highlight the simplicity and purity of essential materials. The beauty of his work lies in the continuous change of his sculptures, which degrade and regenerate, considering them as “living sculptures”.

Keywords: explorations, raw earth, sculpture

Submetido: 05/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Jéssica Burrinha,(Barreiro, 1993), Portugal. Vive e trabalha em Portugal com obras escultóricas e pictóricas.

Com uma carreira promissora, Artista /Pesquisadora jovem, que em seus trabalhos explora o universo artístico. Nos suportes escultóricos cria diálogos, que explora plasticidade das cores, formas e texturas. Apresenta poéticas que dialoga com elementos tonais e cromáticos naturais com uma paleta dos terrosos. O recorte metodológico se constitui a partir de suas obras com a exploração de pigmentação e elementos do cotidiano, que passam despercebidos com impactos do cotidiano. A presença de artistas que discutem poéticas ambientais, vem sendo cada vez mais explorados na cena contemporânea, essa é a ideia por trás do conceito de Land Art, modalidade de criação artística que é feita na natureza a partir de materiais orgânicos nela encontrados pelos autores, com elementos de relevância ao campo escultórico e pictórico, é notória nas exposições e mostras a explosão com cores e formas, que propicia uma leitura dos elementos explorados em estudos e obras desde os primórdios.

Com a relevância de sua pesquisa no construto de estudos durante o Mestrado em Escultura, intitulada Como: Escultura em terra crua, sob a orientação do Professor Dr. João Carlos de Castro Silva, na Faculdade de Belas Artes em Lisboa(2020), com Licenciatura em Escultura, Faculdade de Belas Artes em Lisboa(2016).Em minhas pesquisas recentes, apresento uma emergência de buscas contínuas, mapeamento de artistas que exploram um cabedal de aprendizagem, oferecidas nas Universidades nacionais e internacionais, o que propicia, cada vez mais o caminhar por trajetórias, o que ocasiona, um pensamento crítico-reflexivo, que passa por uma formação inicial e continuada, nesta perspectiva a composição de espacialidade, texturas e cromia a qual demonstra como recursos da utilização um material muito inusitado e transformações propostas, a qual apresenta a metodologia artística, apresentada pela artista Jessica Burrinha que levanta possibilidades e instiga um olhar sobre diálogo com a terra crua e compactada para a Escultura. Foi um notório segundo a artista em sua pesquisa “O fascínio por se descobrirem as potencialidades da terra crua na escultura, aliada á experiência que ganhou no desenvolvimento dos trabalhos práticos, fez com que ganhasse uma sabedoria maior nas questões da matéria e das suas possibilidades escultóricas” (Burrinha,20020:14).

2. Pigmentações: explorações da terra crua

Considerado uma abordagem pertinente na contemporaneidade a utilização de espectro cromático (Figura 1), a matéria-prima que propicia a cromia nas obras que são exploradas por solos que possuem normalmente várias camadas sobrepostas, designadas por horizontes. Estas camadas são formadas pela ação simultânea de processos físicos, químicos e biológicos e podem distinguir-se entre si através de determinadas propriedades, como por exemplo a cor, a textura e o teor em argilas. Seguida destes universos de cores dos tons explorados da natureza, outros autores debruçam seus estudos temos o Triângulo de Ferret (Figura 1), em seu diagrama de classificação dos solos. Fonte: Neves et al. (2009).

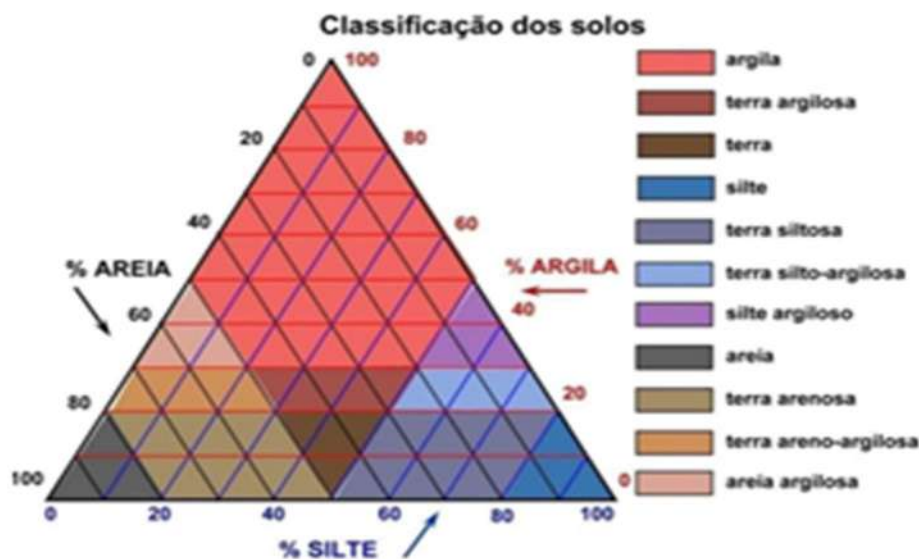


Figura 1 Triângulo de Ferret, diagrama de classificação dos solos. Fonte: Neves et al. (2009)

Com esta perspectiva de trazer olhares atentos a obras estabelecidas por Jessica Burrinha, com sua a exploração, os registros cromáticos criam um diálogo com o Triângulo de Ferret, que revisita as memórias por onde podemos pisar nas camadas dos solos mais diversos, estudamos nos livros de ciências, biológicas, geografia e livros de arte, com as anotações onde possibilita olhares das cores desde os primórdios, na sua formação enquanto artista contemporânea. O trabalho da artista foca na terra crua, especialmente, que normalmente não prestamos muita atenção, como é o caso das texturas e cromia. O qual apresenta com muita diplomacia suas construções mesmo que com uma materialidade efêmera, onde a constante

possibilidade dos fatores de naturalidade que venham a passar pelos processos que subtilmente, possamos fazer uma leitura analítica que a obra na sua construção tenha momentos que degradam e regeneram, levando a interlocuções contínuas com sua materialidade como elemento perene. Inspirada na Natureza, Jéssica Burrinha trabalhou com diversos materiais tais como, madeira, barro, metal, gesso, cimento e terra. Em 2018, começou a investigar a potencialidade da terra crua e compactada, após ter frequentado um workshop de terra comprimida, no âmbito do projeto europeu LearnBION, dado pela arquiteta Tânia Teixeira na Faculdade de Belas Artes, em Lisboa.

A trajetória da artista contemporânea tem uma ampla exploração da materialidade como terra e pigmentação, cria-se um diálogo com a obra *Peso Morto*.

Nesta paisagem experimento a luz. Saio da passagem. Entro na foto, no insólito, no vazio. No oco percorrido segredos que o olho de tanto ver pedras na palavra me torno dor. Engano me. A voz ainda persiste nessa escrita. Que vejo eu nessas pedras?... Paredes, muros, buracos... Ecos. O silêncio da paisagem-muro-buraco (Castilho, 2010:20).



Figura 2. CINÉTICA, 2020. Terra e madeira; Terra Compactada (Taipa): 0x 50 x 8cm Quantidade: 42. <http://www.jessicaburrinha.com/> acesso em 3 de março de 2022

Com estas proposições e um recorte curatorial, por afinidades das temáticas e desdobramento temporal de obras de 2018, 2019, 2021. Optou-se pelos períodos, abrindo um intervalo de 2020, neste ano artista desenvolveu uma obra CINÉTICA, 2020 (Figura 2 e Figura 3). Nas dependências da Antiga Fábrica de Tintas SOTINCO, Parque Empresarial Baía Tejo, Barreiro 2020, composta por 42 peças em terra e madeira; Terra Compactada (Taipa) 50 x 50 x 8cm.



Figura 3. CINÉTICA, 2020. Detalhe. Terra e madeira; Terra Compactada (Taipa): 50 x 50 x 8cm Quantidade: 42. <http://www.jessicaburrinha.com/> acesso em 3 de março de 2022

Nas poéticas contemporâneas sempre existe diálogos com a literatura, cotidianos, arte visuais e meio ambiente, com sequência de reflexões proposta pela potencialidade da materialidade realizada em 2018, diante da obra RECOMEÇO (Figura 4). Momento que a humanidade naturalmente consegue de forma direta ou indireta, configurar destruições frequentes, tentando fazer uma exploração além das suas necessidades primárias. O recomeço pela ótica de mundo melhor se faz emergencial nos mais diversos campos de aprendizagem.



Figura 4. RECOMEÇO 2018. Cimento, tijolo, madeira, arame e planta viva; Dimensões aprox.: 1,21 x 30,5 x 30,5 cm Jéssica Burrinha. <http://www.jessicaburrinha.com/> acesso em 3 de março de 2022

A obra de arte pode ser construída pela exploração da materialidade orgânica e seus nutrientes naturais, historicidade do local. Com a junção entre terra e água, dois elementos vitais, podem por alguns instantes obter uma aglutinação (Figura 5), que ao secar, pela evaporação pelo ar, saga de expressividade que envolve cores e formas, nesta identidade e historicidade (Figura 6).



Figura 5. Processo de Criação pela artista. Fotografia de ©Christiano Mere Jéssica Burrinha.
<http://www.jessicaburrinha.com/>. acesso em 3 de março de 2022



Figura 6. IDENTIDADE 2018. Terra comprimida, terra diferentes regiões do país; aprox.: 100 cm x 100 cm x 100 cm; Peso aprox.: 300 kg. Fotografia ©Christiano Mere. Jéssica Burrinha.
<http://www.jessicaburrinha.com/>. / acesso em 3 de março de 2022

Na obra IN MATERIAE VERITAS, 2019 (Figura 7) tem questões ambientais com olhares para questões mundiais, nos faz refletir na voz de Krenak (2020:53) nos últimos quarenta anos, a luta pelo desmatamento já virou até programa do Banco Mundial, da ONU, e tudo se mostrou ineficaz. Com essa perspectiva a artista traz uma obra que se esconde por rochas, areias, pó de cascalho, plantas, raízes e detritos que são pelo ser humano compactados pelos seres que habitam e vivem nestas terras.



Figura 7. IN MATERIAE VERITAS, 2019. Parceria: Pedro Stattmiller, poeta e arquiteto; Materiais: Terra, cimento e madeira; aprox.: 60 cm x 40 cm x 120 cm; Peso aprox.: 25kg cada.
<http://www.jessicaburrinha.com/> acesso em 3 de março de 2022

Com a obra SUFOCO, 2021. (Figura 8) Momento de transgredir as olhares entre o urbano e rural, com reflexo de diálogo sensível em relação aos povos originários nas palavras de Caetano Veloso (1977):

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
E pousará no coração do hemisfério sul
Na América, num claro instante
Depois de exterminada a última nação indígena
E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida...

Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias...

Na ótica de Krenak (2020:45), de repente, vai ficar claro que precisamos trocar de equipamentos. E – surpresa – o equipamento que precisamos para estar na biosfera é exatamente o nosso corpo.



Figura 8. SUFOCO, 2021 Terra e madeira; Técnica: Terra Compactada (Taipa): 60cm x 7 cm x 40 cm. Jéssica Burrinha. <http://www.jessicaburrinha.com/>, acesso em 3 de março de 2022

Com a perspectiva de sensibilidade de repercussões no cenário pandêmico da Covid 19 e suas mutações, a obra SUFOCO II, 2022, (Figura 9) segundo Krenak (2020:79). Vivemos hoje uma experiência de isolamento social como sendo definido o confinamento, em que todas as pessoas

têm que se recolher. Se por um tempo eramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados da rutura ou extinção do sentido da nossa vida, hoje estamos diante de uma iminência da Terra não suportar nossa demanda.



Figura 9. SUFOCO II 2021 Materiais: Terra e madeira; Técnica: Terra Compactada (Taipa) Dimensões: 80 cm x 40 cm x 7 cm Jéssica Burrinha. <http://www.jessicaburrinha.com/> acesso em 3 de março de 2022

Processos de criação na potência do artista não cessam diante dos momentos mais conflituantes internamente, em exteriorizar sua produção carregada de muitos sentimentos, o que propicia a obra REGENERAR, 2021 (Figura 10), apresenta o ato Construir novamente; desenvolver ou realizar algo outra vez. De acordo com OSTROWER (1987:9),

criar é basicamente formar. É poder dar uma forma a algo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, desse "novo", de novas coerências que se estabeleceram para a mente humana, fenômenos relacionados ao modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta, por sua vez, a de se relacionar, ordenar, configurar, significar. Com essa perspectiva é acreditar no caos para transgredir limites.



Figura 10. REGENERAR 2021. Terra e pedras; Técnica: Terra Compactada (Taipa): Diâmetro 30cm x 80cm altura Jéssica Burrinha. <http://www.jessicaburrinha.com/>. acesso em 3 de março de 2022

Conclusão

Com o construto analítico da relevância da obra de Jessica Burrinha, uma artista e pesquisadora jovem para o cenário contemporâneo internacional, possibilitam-se contribuições convergentes às poéticas. Pelo seu caminhar já apresenta muitas conexões, expressividades, pois advém do construto de um campo artístico interdisciplinar, onde pode ser difundida na teoria & práxis. De acordo com Salles (1998:38) O artista não é, sob esses pontos de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos.

Ainda que as bases metodológicas replicam e reverberam continuamente, durante sua formação, enquanto pesquisadora, com sua dimensão de uma poética e artisticidade, segundo Krenak (2020:9). A primeira vez que desembarquei no aeroporto de Lisboa, tive uma sensação estranha. Por mais de cinquenta anos, evitei atravessar o oceano por questões afetivas e históricas. Eu achava que tinha muita coisa para conversar com os portugueses – não que isso fosse uma grande questão, mas era algo que eu evitava.

Hoje retomo, como pontos emergentes, essas viagens, mesmo no campo remoto no contexto pandêmico, por plataforma síncrona, exclusivamente online com diálogos com artistas que conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas – seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Que existem afinidades.

Agradecimentos

Este artigo resulta de Bolsa do Instituto Presbiteriano Mackenzie – SP, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC - CEFT- Centro de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie. UPM/SP). Orientando do Prof. Dr. Marcos Rizolli.

Referências

- BURRINHA, Jéssica Andrade. (2020) Dissertação de Mestrado, Escultura - Especialização em estudos de escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- CASTILHO, João. (2010) *Peso Morto (Dead Weight)*: Eduardo Jorge, Joca Reiners Terron, Marcelino Freire e Vera Casa Nova. Tradução: Regina Alfarano. Belo Horizonte: 1v.: fotos. color.; 15,6 x 12,4 x 4 cm. Ed. do Autor. ISBN : 9788591150007
- KRENAK, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- KRENAK, Ailton Alves Lacerda (2020). *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NEVES, Célia Maria Martins; FARIA, Obede Borges; ROTONDARO, Rodolfo; CEVALLOS, Patricio S.; HOFFMANN, Márcio Vieira. (2009). *Seleção de solos e métodos de controle na construção com terra – práticas de campo*. Rede Ibero-americana PROTERRA. Disponível em <http://www.redproterra.org>. Acessado em 03/03 /2022
- OSTROWER, Fayga. (1987) *Criatividade e processos de criação*. 12 ed. Petrópolis. Vozes.
- SALLES, Cecília A. (1998). *Gesto Inacabado : processo de criação artística*. 2 ed. São Paulo: Fapesp – Annablume, 1998. ISBN 85-7419-042-X
- VELOSO, Caetano (1977) *BICHO*: vocal. Gravadora: Polygram/Philips. Produtor: Perinho Albuquerque Formatos: LP (1977) / CD (1989). Lançamento: 1977

Notas biográficas

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, Identidade, Sociedade (Estudos sobre Mídia). Morada: R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil.

Thaís Ueda: entre a pintura, a caligrafia, e o desenho

Thaís Ueda, between painting, calligraphy, and drawing

Eduardo Vieira da Cunha ⁱ

ⁱ Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, rua Senhor dos Passos, 248, 90035070 Porto Alegre, RS Brasil

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Thaís Ueda traz em uma série de trabalhos um debate sobre a paisagem em seus elementos: a linha, o traço, o plano e as hierarquias do desenho, o que nos leva a refletir sobre uma produção voltada ao espectador, ou seja, uma máquina de agenciamentos, levando em conta quem observa. Com o título de *Entre paisagens, situações e emergências da escuridão* há toda uma procura por promover um diálogo entre o oriente e o ocidente na representação pictórica, em relação ao referencial real. A pesquisa produzida teve por objetivo a busca de um novo olhar sobre a paisagem. A partir de uma residência artística realizada no Uruguai, no *EAC- Espaço de Arte Contemporânea* em Montevideu, no Uruguai (Figura 1), a relação entre montagem nos espaços, espaço mental e à escuridão, leva em conta uma questão importante ligada à biografia e à descendência da cultura japonesa da artista filha de pais japoneses. A artista realizou a referida residência artística em 2018.



Figura 1. Solitárias, 2018 - Registros fotográficos de intervenção no antigo *Carcere Miguelete*, Montevideu (Uruguai).

Resumo:

O artigo apresenta uma reflexão sobre a artista brasileira Thaís Ueda, que com uma série de desenhos e pinturas estabelece uma relação triangular entre o desenho, a caligrafia e a pintura em suas obras. O objectivo é abrir um debate entre a linha, o traço, o plano e as hierarquias do desenho. A linguagem do desenho nos trabalhos da artista será comparada a uma máquina de agenciamentos, capaz de estabelecer hierarquias ao olhar do espectador, em um sistema aberto. O artista seria considerado aquele que busca, por conexões, transmitir algo entre a palavra, a poesia, o desenho e a pintura àquele que observa, criando caleidoscópios do visível.

Palavras-chave: pintura, caligrafia, desenho, linha, caleidoscópio

Abstract:

The article presents a reflection on the Brazilian artist Thaís Ueda, who, with a series of drawings and paintings, establishes a triangular relationship between drawing, calligraphy, and painting in her works (Figure 1). The objective is to open a debate between the line, the trace, the plane, and the hierarchies of the drawing. The language of drawing in the artist's works will be compared to an assemblage machine, capable of establishing hierarchies for the viewer's gaze, in an open system. The artist would be considered the one who seeks, through connections, to transmit something between the word, poetry, drawing and painting to the one who observes, creating kaleidoscopes of the visible.

Keywords: painting, calligraphy, drawing, line, kaleidoscope

A partir da experiência, surge a série *Flutuações: processo mental e memória*, que apresenta os gestos mais espontâneos e imediatos do desenho, com a montanha dominando a paisagem. Há um dinamismo entre verticalidade e horizontalidade, jogando com a posição fixa do olhar. O papel de suporte do desenho é pintado com tinta preta, e forma-se como um véu nesse fundo em negativo, em uma situação reversa, onde a escuridão se estabelece de forma ambígua, determinando o espaço mental. O desenho se revela nessa superfície sensível, análoga à antiga fotografia química, onde o líquido era presente no processo de revelação.

As formas mais elementares do desenho, como a linha e o traço, trazem a referência á poética de Jurichino Tanisaki, em *Em Louvor da Sombra* (TANISAKI, 1998) e sobre o olhar reverso, como procedimento de valorização da imagem em negativo. Ao invocar a imaginação do espectador, a artista traz a ideia de flutuação, em busca de um novo olhar. Trata-se de um exercício sobre o olhar reverso, a representação, e a relação da perspectiva com a paisagem no ocidente. Na paisagem oriental, há toda uma tendência da perspectiva aérea, com a relação da imagem produzida na consciência, na imaginação. Já na paisagem ocidental, há a tradição da mimese, da imitação, da janela, contra uma intervenção direta sobre o território, característica de movimentos contemporâneos como a *Land Art*. No oriente, a paisagem seria encarada como a sensação do vazio, do hiato, análogo ao espaço mental, algo a ser preenchido pela imaginação. Já no ocidente, o artista representaria aquilo que ele contempla com seu olhar e observação, um quadro que por mais que seja fiel, seria veículo da percepção visual do artista. O tema da montanha em diferentes estações do ano, cria na obra da artista a conexão com o conceito do sagrado, e com instrumentos mentais de reflexão sobre o próprio artista. Uma das referências artísticas de Ueda é a artista portuguesa Cristina Ataíde, em suas *Cartografias afetivas*. E outra, a de Massao Yamamoto, com a série *Pequenas coisas em silêncio*, onde o artista traz o conceito de silêncio na paisagem.

2. A sombra

A atração pelo desenho é recorrente na trajetória da artista, no sentido de risco, de arriscar-se, de se permitir ao erro. E com uma autonomia enquanto gênero. A questão do efêmero, do processual, onde a artista se coloca em um exercício de reflexão, é uma atitude que liga a artista à arte contemporânea. O fazer, a operação do fazer, que traz a origem do *Ukiyo-e* no período Edo (1603-1867), seu sentimento de flutuação, além do *Mangá* tradicional, a síntese da arte oriental, traz, segundo a artista, uma fonte de alimentação. As gravuras e estampas japonesas, o vazio, as maneiras como o ocidente se apropriam do modelo oriental e a questão do acabado e inacabado, trazem, segundo a artista, a sugestão onde o espectador elaboraria a sua própria imagem. O ato de pintar em seu trabalho dá a impressão de estar permanentemente sendo construído, tornando o desenho e a pintura um *entre*, com pinceladas e gestos que flutuam. A sobreposição das pinceladas, as camadas tênues construídas pela artista, fazem uma ponte entre o oriente e o ocidente, com a quebra da relação sujeito/objeto, presente na filosofia *Zen*. O silêncio, o vazio, seriam preenchidos de significados, onde o aleatório e o acaso reorganizariam o espaço. A fotografia (Figura 2) é um instrumento presente na produção da artista, ora como registro da paisagem, ora como registro do próprio processo de trabalho.



Figura 2. Solitárias, 2018 - Registros fotográficos de intervenção no antigo Carcere Miguelete, Montevideú (Uruguai).

A cor da obscuridade, a profundidade, a atração do espírito oriental pela sombra, contra a luz agressiva e violenta, também aparece no trabalho. A cor das trevas, os tons, dialogam com a poética de Tanisaki Junishiro. O fundo preto com tinta acrílica preta (Figura 3), e a sobreposições de aguadas com tinta branca, se não trazem a rigidez das imagens nem o preciosismo no detalhe, trazem o sentimento, o espírito do artista que se completa com o olhar do observador. Já na série em que a artista procura o ato de mergulhar o papel na água, a partir do diálogo do contato revela esta aproximação com o fotográfico, com o papel do desenho transformando-se na superfície sensível, que retém o instante. Há toda uma fluidez que de repente é interrompida, mas não deixa de ter continuidade no vazio. O desenho forma-se no trabalho da artista como uma imagem frontal, sem gravidade. Apenas a densidade da tinta revela alguma densidade. Há uma quebra na relação céu/terra, com flutuações, em um sistema de oposições entre o estático e o movimento, em permanente estado de modificação, de erosão pelo tempo. O negro do carvão como matéria-prima no tratamento da densidade da noite, adicionando ou subtraindo elementos, em momentos de flutuação. Outra questão é a relação arte/ não arte, e o olhar estético sobre o território, e a relação com o conceito de sublime como algo incomensurável, obscuro e poderoso.



Figura 3: Fragmentos de uma paisagem noturna, 2019, nanquim e acrílica s/ papel, 100 x 75 cm

A sombra sempre anuncia algo: desde Dante, na *primeira sombra* vista no *Purgatório* (ALIGHIERI, 2021), que é aquela que anuncia que há também uma *primeira luz*. Sombra, como um instrumento de conhecimento, pode ser tanto o anúncio de um sintoma, como a imagem sombria das radiografias que anunciam uma doença, ou uma ausência do corpo, e a profundidade fecunda da intimidade que traz a cura. Enfim, um problema que se apresenta, e que pode ter nele mesmo o enigma da solução. Na série *Fragmentos de uma paisagem noturna*, a artista trabalha a montanha como um véu. Embora escondida, transformada, manipulada, a sombra é também matéria-prima, como a luz, que inscreve as formas. Se fotografar consiste em gravar com a luz, esta mesma luz não é disposta, desenhada, sobreposta, como acontece na pintura. Ela é transformada em sombras, depois de passar por uma série de processos físicos. Uma transubstanciação, que acontece a partir das sombras como na *câmera obscura*, conforme nos ensina Marie -José Mondzain (MONDZAIN, 2015). Revelar uma imagem corresponde então em passar por esta alquimia regida pela sombra e pela luz. O velho negativo fotográfico, como imagem invertida, é carregado de sombras. Ver uma imagem em negativo significa jogar com a duplicidade do dentro/fora da câmara: interior obscuro/exterior claro. A série da artista discute se haveria então uma distância entre a imagem negativa e positiva? (Figura 4)



Figura 4: Fragmentos de uma paisagem noturna, 2019, nanquim e acrílica s/ papel, 150 x 100 cm

Pensemos assim em uma dimensão *positiva* das sombras; seu papel antecipador, de ser uma espécie de proteção e mesmo de intimidade necessária para qualquer um, especialmente para os artistas, ao abrigo de seu atelier, trabalhando seus sentimentos pessoais e de sua vida privada. A imagem inversa sempre foi guardada, escondida. Na sombra dos velhos arquivos. Nas gavetas, longe da luz, talvez para diferenciá-la da imagem em positivo, final e luminosa. Este mistério das sombras confere à fotografia uma força simbólica: a da melancolia das imagens. Thais Ueda trabalhou, durante o período da pandemia, desde 2019 a 2021, no espaço do *Museu do Trabalho*, um lugar que servia de atelier de gravura para oficinas de artistas em Porto Alegre, Brasil. Desativado durante dois anos, a artista obteve a permissão de desenvolver lá sua poética ao lado de antigas máquinas de distribuição do visível: Câmeras antigas, linótipos, caleidoscópios do percurso, labirintos do olhar, que trazem a pergunta: O artista seria aquele que cria estas máquinas que, por conexões, transmite uma mensagem capaz de remontar o curso do tempo, conforme pensa Daphné Le Sergent? (LE SERGENT, 2009)

Uma reflexão sobre os tempos atuais é pertinente nessa ampla metáfora da escuridão, sobre o lado oculto, à procura daquilo que não se vê tão claramente. Ovídio, em suas *Metamorfoses*, (OVIDIO, 2016), já tratava da questão da sombra como simulacro, para fazer-nos interrogar sobre aquilo que ultrapassa os limites da imagem, o que nos espanta e nos assusta,

aquilo que é da marca do desconhecido e ameaçador, à procura do entendimento e do esclarecimento.

Conclusão

A imagem inversa sempre foi guardada, escondida. Na sombra dos velhos arquivos. Nas gavetas, longe da luz, talvez para diferencia-la da imagem em positivo, final e luminosa. Este mistério das sombras confere à fotografia uma força simbólica: a da melancolia das imagens.

A modernidade trata do debate entre a linha, o traço, o plano, e as hierarquias do desenho, que trazem a ideia de uma arte voltada para o espectador. Não seria mais o mimetismo da paisagem, mas seus fantasmas, seus simulacros. Ao estabelecer um diálogo entre a paisagem na representação ocidental e a oriental, Thaís Ueda levanta a seguinte questão: Seria a arte contemporânea um sistema aberto, que conta com a participação do observado, transformando o artista em alguém que cria agenciamentos do olhar e que busca, por conexões, transmitir uma mensagem?

Referências

- Alighieri, Dante, "*Purgatório*". São Paulo: Companhia das Letras, 2021. ISBN 9786559213184;
Anisaki, Junishiro (1998) "*Em louvor das Sombras*." São Paulo: Companhia das Letras. ISSN 1282-8539;
Le Sergent, Daphné: "*L'Image-Charnière ou le récit d'un regard*". Paris: L'Harmattan, 2009. ISBN 9782296079816;
Mondzain, Marie-José. "*Homo Spectator*". Lisboa: Orfeu Negro. ISBN 9789898327437;
Ovidio, "*Metamorfoses*". São Paulo, Editora 34, 2016. ISBN 9788573266672.

Notas biográficas

Eduardo Vieira da Cunha é artista visual e professor no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em 2001 pela Universidade de Paris-1 Panthéon- Sorbonne. Morada: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, rua Senhor dos Passos, 248, 90035070 Porto Alegre, RS Brasil



Nicolás Chaparro: Tudo em Madeira, a libertação do artista

Nicolás Chaparro: Tudo em Madeira, the artist's freedom

Elaine Karla de Almeida ⁱ

ⁱ 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:

Este artigo apresenta uma síntese da produção criativa do artista Nicolás Chaparro. Pretendemos relacionar o processo criativo do artista com a matéria-prima utilizada em suas obras, a madeira. Chaparro iniciou suas experimentações em madeira criando esculturas. Ao revisarmos a trajetória do artista, verificamos que, além da técnica de escultura em madeira, utiliza outras as técnicas, tais como a marchetaria e a *yakisugi*, em seus processos de criação de objetos, painéis e instalações. Propomos, nessa investigação, salientar a valorização dos recursos naturais utilizados pelo artista, que prima pelo uso sustentável da madeira.

Palavras-chave: madeira, objetos, libertação

Abstract:

This article presents a synthesis of the creative production of the artist Nicolás Chaparro. We intend to relate the artist's creative process with the raw material used in his works, wood. Chaparro began his experiments in wood creating sculptures. When reviewing the artist's trajectory, we see that, in addition to the technique of wood carving, he uses other techniques, such as marquetry and *yakisugi*, in his processes of creating objects, panels and installations. We propose, in this investigation, to emphasize the appreciation of the natural resources used by the artist, who strives for the sustainable use of wood.

Keywords: wood, objects, freedom

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

O artigo visa apresentar a obra de Nicolás Chaparro, artista que nasceu em Rosário (Argentina), em 1975, e migrou para o Brasil, com sua família, aos dois anos de idade. A família se estabeleceu Vitória/ES, em 1983, quando Nicolás tinha oito anos de idade.

Nicolás Chaparro iniciou suas experimentações em madeira ainda na adolescência, criando esculturas. Ao revisarmos a trajetória do artista, verificamos que, além da técnica de escultura em madeira, utiliza outras as técnicas – tais como a marchetaria e a *yakisugi* – em seus processos de criação de objetos, painéis e instalações.

Pretendemos apresentar os processos de criação do artista, bem como sua relação com a matéria-prima utilizada, a madeira. Propomos salientar a valorização dos recursos naturais utilizados pelo artista, que prima pelo uso sustentável da madeira.

Outra perspectiva do trabalho é a parceria outros com artistas, que solicitam trabalhos de marcenaria e montagem de instalações em artes visuais. Por fim, pretendemos valorar a criação sensível do artista, a interação e a harmonia com a natureza – principal fonte de inspiração do seu processo de criação.

Recorremos, nesse artigo, à entrevistas dialogadas (*whatsapp*), realizadas entre dezembro de 2021 e fevereiro de 2022.

2. Legado e criação: Tudo em Madeira

Ao migrar para o Brasil, a família Chaparro morou, inicialmente, em Minas Gerais (1977) e, tempos depois, fixou residência em Fradinhos, Vitória/ES (1983). Foi nessa região bucólica, próxima à mata atlântica, que o artista cresceu.

O amor e respeito à natureza influenciou a vida pessoal e profissional do artista. Chaparro, desde criança, pôde usufruir de passeios/trilhas na Mata Atlântica e escaladas na Pedra dos Olhos, patrimônios naturais do Estado do Espírito Santo. A proximidade e a vivência em harmonia com a natureza estimulou, no período da adolescência, as primeiras experiências do artista com trabalhos manuais em madeira: a escultura e a elaboração de discos decorados, para prática de esporte (surfe sorrísal) nas praias de Vitória, popular nas décadas de 80 e 90 no litoral capixaba.

Concluiu o ensino secundário, curso Técnico Agrícola, na Escola Agrotécnica Federal de Alegre e iniciou estágio na Companhia Siderúrgica de Tubarão. Posteriormente, trabalhou como Produtor Cultural, na organização de eventos, *shows* e excursões turísticas.



Figura 1: Divulgação Tudo em Madeira, 2014. Fonte: Nicolás Chaparro.



Figura 2. Marchetaria, 2015. Fonte: Nicolás Chaparro.

No ano de 2010, ideou a empresa Tudo em Madeira (Figura 1), mas para concretizar seu projeto começou como aluno do mestre-marceneiro, Sr. Edson, referência em marchetaria no Espírito Santo. Dessa forma, aprimorou as técnicas de entalhe, escultura e marchetaria (Figura 2).

A marchetaria foi levada ao Brasil pelos imigrantes europeus, consiste em uma técnica artística de recorte em madeira. A técnica exige muito trabalho, dedicação e paciência – até mesmo os menores objetos requerem horas para sua elaboração – e pode ser aplicada em diversas peças, sejam objetos decorativos, utilitários e/ou artísticos, a depender da criatividade do artista. As figuras são elaboradas com recortes aplicados sobre a madeira, sem a utilização de qualquer tipo de tinta ou pigmento, como um verdadeiro quebra-cabeça. As tonalidades e as variações de cores são alcançadas com a utilização de diferentes tipos de madeira, oriundas de diversos lugares do Brasil e do mundo. Pode-se agregar à marchetaria incrustações com osso, metal, conchas, madrepérola, entre outros. Por fim, é realizado o acabamento, última etapa do processo. Por vezes, alguns, que desconhecem a técnica, confundem a produção com pintura (Carvalho, 2015).

Posteriormente, empreendeu nos estudos do método *yakisugi* (Figura 3 e Figura 4).



Figura 3. *Yakisugi* 1, 2016. Fonte: Nicolás Chaparro.

O método *yakisugi* foi criada no Japão e é fruto do processo de queima da madeira.

Ele possui mais de trezentos anos e trata-se de um método usado nas madeiras que são usadas para construir as tradicionais vilas de casas de pescadores da ilha de Naoshima. O objetivo era tentar combater os possíveis danos causados pelas mudanças drásticas no clima e qualquer agressão natural nas construções causadas pelo mar. Nessa época, o processo era feito por meio da queima da camada externa da madeira com o uso de fogueiras. Mas, atualmente,

essa técnica é realizada com a carbonização de tábuas com o auxílio de um maçarico que queima só as primeiras camadas, permitindo que as fibras externas da madeira possam reagir. Em seguida ela é lavada para retirar os resíduos, e depois de seca, é aplicado um óleo que proporciona uma tonalidade de um brilho bem sutil, ajudando a deixá-la a madeira imune ao ataque de cupins, fungos e agressões naturais, por várias décadas.

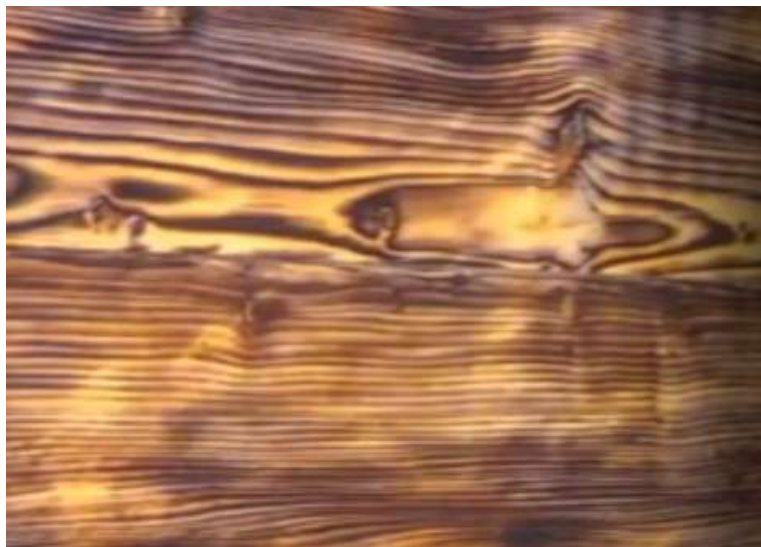


Figura 4. *Yakisugi 2*, 2016. Fonte: Nicolás Chaparro.

Ao passar pela técnica, a madeira fica com um novo tipo de acabamento de aspecto escuro, porém, também, de uma forma mais natural, com destaque para as fissuras e veios característicos das madeiras utilizadas, sendo que o mais comum é usar o cedro japonês.

Essa é uma boa representação da cultura japonesa em termos de design, arquitetura, moda, em uma viagem que remete ao passado, mas trazendo para o presente, de uma forma mais harmônica. É uma transformação estética e ao mesmo tempo densa e inovadora (Madeira Carbonizada, 2016).

Originariamente, o trabalho desenvolvido em Tudo em Madeira elencou como foco a marcenaria sustentável: planejamento e criação personalizada de móveis (Figura 5) e objetos em madeira.

Chaparro compreende criação artesanal como uma produção de dimensão cultural diferenciada, que “se lida com a cultura, se agrega valor, e assim consegue fazer com que o objeto seja mais valorizado” (Ricardo Lima, 2015:4). Devido à problemática do desmatamento, prioriza, em seus trabalhos, o uso sustentável da madeira, com reaproveitamento dos insumos e utilização de madeira certificada. Tal postura representa sua responsabilidade e compromisso com a preservação ambiental e valorização dos recursos naturais.



Figura 5. Mesas, 2021. Fonte: Nicolás Chaparro.



Figura 6. Relicário (detalhe). Fonte: MAES.

O artista ressalta a relevância das parcerias firmadas em seu percurso. Nesse ínterim, destacamos a execução de obras para exposições artísticas e a abertura do Tudo em Madeira ao abrigar os artistas Danilo Ramos e Vitor Lorenção.

A primeira participação do artista, na elaboração de objetos para exposições de artes visuais, teve lugar no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, com a exposição “Tentativas de Esgotar um Lugar”. A exposição, realizada no período de 03 de outubro de 2015 a 31 de janeiro de 2016, sob a curadoria do historiador da arte Júlio Martins, a mostra reuniu os trabalhos de diversos artistas, entre eles a artista visual Charlene Bicalho. Como resultado da proposta criativa, a instalação “Adaptação/Margens de Ti” propunha apresentar os resultados das investigações sobre o universo negro e o feminino, para tal, Chaparro elaborou uma série de relicários, objetos em madeira com a técnica de pátina provençal (Figuras 6).

A parceria com a artista plástica Cláudia França teve início em 2017, com a exposição Horizontes, realizada entre 11 de junho e 08 de julho de 2017, no Mosteiro Zen Budista, de Ibirajú-ES. A mostra, com utilização de madeira reaproveitada, agregada de galhos das árvores, dialogava com a paisagem natural do mosteiro.

Em 2019, Chaparro colaborou na execução e composição de outras duas exposições da artista: “Trança” (2019/04/15 a 2019/05/04), na Galeria Espaço Piloto/UNB (Figura 7) e “Inventáriocordilheira” (2019/08/29 a 2019/21/09), no AT|AL 609, em Campinas/SP.



Figura 7. Montagem da exposição “Trança”, de Cláudia França. Fonte: Nicolás Chaparro.

3. A libertação do artista

A obra de Nicolás Chaparro se configura como um aprimoramento de seu trabalho profissional, um processo cumulativo de suas experiências. A composição poética de sua obra é fruto de seu amadurecimento profissional, de “sua capacidade no manejo de uma linguagem e pela força inovadora no manejo constante de seus elementos” (Humberto, 2000: 18-19).

A proximidade do artista com a matéria-prima utilizada em suas obras, a madeira, se relaciona diretamente com suas vivências. Ele compreende a riqueza histórico-cultural dos recursos utilizados, material que deve ser respeitado e preservado. A materialidade irregular das madeiras, as tornam singulares, propensas a criações exclusivas, repletas de memórias – do local onde foram geradas, onde viveram, suas funções, seus usos, enfim; toda sua existência e suas características influenciam em que serão transformadas, recriadas.

Ao se assumir como artista, Chaparro reassume seu compromisso com a transformação, envereda em seu universo interior, confronta seus valores e ressignificar sua poética. Em seu imaginário, trilha novos caminhos, agrega conhecimentos, experiencia aventuras em busca de novas aquisições rumo a transformações desejadas. Dessa forma, partiu em busca de seu próprio eu, se propôs a romper novas fronteiras, transpor seus limites, se libertar das próprias amarras, se reinventar.

Segundo Luis Humberto,

O ato de criação não depende nem decorre de iluminações súbitas e de origens desconhecidas, mas da ativação de uma força inovadora da qual somos depositários, mas que, nem sempre, temos a disposição de assumir, principalmente em razão do descobrimento de nós mesmos e dos traços de originalidade que nos são inerentes como indivíduos únicos e irrepetíveis. Criar significa produzir ações transformadoras que não dependem apenas de talento, mas do conhecimento, da decantação de vivências acumuladas e, sobretudo, de empenho e seriedade (Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do gênero A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Humberto, 200:37).



Figura 8. Painel em madeira (marchetaria), 2014. Fonte: Nicolás Chaparro.

As esculturas realizadas na adolescência do artista, feitas em madeira, representavam animais da natureza e seres mitológicos, infelizmente essas peças não estão catalogadas, nem possuem registros fotográficos. Os discos de madeira, utilizados para a prática do surfe sonrisal, possuíam a base reforçada com resina e areia e na parte superior possuíam ilustrações, com formas tribais, populares nas décadas de 80 e 90.

Data de 2014 o primeiro registro, catalogado, da produção do artista (Figura 8), mas ainda de forma embrionária, sem permissão de acessos ou disponibilização à apreciação do público. O artista mantém essa postura, de recluso em sua própria arte, coadjuvante na produção de outros artistas, por um longo tempo, quando, finalmente, em 2021, intensificou seu processo criativo e permitiu acesso à suas produções.

Uma das técnicas mais utilizadas nas criações poéticas de Nicolás Chaparro é a marchetaria, utilizada principalmente nos objetos/quadros, (Figura 9 e Figura 10), mas o artista também elabora peças/objetos com a utilização processos tradicionais de escultura, muitas vezes, seguindo a estrutura da própria madeira.



Figura 9: Objeto (recorte), 2021. Fonte: Nicolás Chaparro.



Figura 10: Painel (projeto/composição), 2022. Fonte: Nicolás Chaparro.

Conclusão

A criação artística de Nicolás Chaparro é produto de seu amadurecimento profissional, de sua herança cultural, de suas vivências, de suas angústias e de suas transformações. Migrante, entre territórios e realidades, valores e costumes, se estabelece como artista em busca de soluções criativas e está em constante experimentação.

O artista agrega valor à produção cultural local, pois estimula e ressalta o amor e respeito à natureza, aos ecossistemas, prestando uma grande contribuição à próximas gerações, com uso sustentável de recurso naturais.

Chaparro cria novas realidades, dialoga e trabalha memória afetiva e com recursos materiais alternativos, estimula descoberta de novos caminhos, potencialmente transformadores, com valorização e aproximação da natureza.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Carvalho, Joyce. Artesãos resgatam técnica de marchetaria. [Consult. 2022-01-15] Disponível em URL: <https://tribunapr.uol.com.br/noticias/parana/artesaos-resgatam-tecnica-da-marchetaria/>
- Chaparro, N. (2021, Dezembro - 2022, Fevereiro). *Entrevista dialogada com Nicolás Chaparro* (entrevistado por Elaine Almeida) [Comunicação pessoal].
- Humberto, Luis. *Fotografia, a poética do banal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. ISBN: 85-230-0585-4
- Lima, Ricardo. *Artesanato: Cinco pontos para discussão* [Consult. 2022-01-20] Disponível em URL: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato__Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf
- Madeira Carbonizada: A técnica japonesa shou sugi ban*. [Consult. 2022-01-20] Disponível em URL: <https://madeiracarbonizada.com/piso-vinilico/>
- MAES. *Tentativas de esgotar um lugar* – Catálogo [Consult. 2022-01-07] Disponível em URL: https://issuu.com/museummaes/docs/maes_cat_logo_tentativas_final
- Tudo em Madeira*. [Consult. 2022-01-03] Disponível em URL: <https://linklist.bio/TudoemMadeira?fbclid=IwAR1eVt6ayZEomOc608Z5woP1x2E7bGXzaQ5iXcNBF7Veb7zg8Qf4Sq0IXB4>

Notas biográficas

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 Centro 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.



Bob Cuspe, Personagem ou Realidade? A ironia da dicotomia Criador-Criatura na obra de César Cabral

Bob Spit, Character or Reality? The irony of the Creator-Creature dichotomy in the work of Cesar Cabral

Eliane Gordeeff¹

¹ Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo:

O resumo apresenta uma reflexão sobre a relação criador-criatura, animação e documentário através da análise da longa-metragem em stop motion brasileira, *Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente* (Cabral 2021). Com esse objetivo, são considerados os estudos de Paul Cantor, sobre criador e criatura; de Índia Martins, sobre o documentário animado, de Gérard Genette, sobre os níveis narrativos, além da importância material do stop motion. O que resulta em uma avaliação da própria animação como meio de representação da criação das imagens.

Palavras-chave: Animação, Documentário animado, Criador e Criatura, Animação stop motion, Imagem animada

Abstract:

The abstract reflects the creator-creature relationship, animation and documentary through the analysis of the stop motion Brazilian feature film *Bob Spit, We Do Not Like People* (Cabral 2021). For this purpose, it is considered the studies of Paul Cantor on creator and creature; of Índia Martins, on the animated documentary, of Gérard Genette, on narrative levels, besides the importance of the stop motion materiality. That results in an evaluation of animation itself to represent the creation of images.

Keywords: Animation, Animated Documentary, Creator & Creature, Stop Motion Animation, Animated Image

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Este artigo vem propor uma reflexão sobre a eterna relação criador-criatura e o carácter documental apresentado em uma obra animada. O objeto de estudo em questão é a longa-metragem animada *Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente* (2021). Realizado em Stop motion pelo brasileiro César Cabral, o filme aborda a vida de Angeli, um reconhecido cartunista brasileiro, e seu personagem, Bob Cuspe. Originário das bandas desenhadas das décadas de 1980-1990, para a revista *Chiclete com Banana*, ele contracena com seu criador e com outras personagens em um intrincado, divertido guião.

O realizador, Cesar Cabral graduou-se em Cinema pela Escola de Artes e Comunicação - Universidade de São Paulo (ECA-USP), iniciando sua carreira como animador em stop motion em 1998. Dois anos depois, co-fundou a produtora Coala Filmes. Sua ligação com as obras de Angeli, não é recente. A curta-metragem baseada em outra personagem do cartunista, *O Dossiê Rê Bordosa* (2008), foi premiada em mais de 70 festivais somente no Brasil. O realizador também foi responsável por duas temporadas da série de animação, *Angeli The Killer* (2017) - que foi, selecionada para o *Annecey Film Festival 2018* e exibida no *Canal Brasil*.

Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente apresenta as vozes reais de Angeli e de outras personalidades, gravadas através de entrevistas. Assim como o próprio processo dessas gravações, o que reforça seu carácter documental. Vale ressaltar, que a questão criador-criatura, também é uma relação factual na vida do artista.

Este contexto dramático-visual-narrativo é abordado neste artigo de forma reflexiva e considerando os trabalhos sobre narrativa de Gérard Genette (1972), sobre o documentário animado, de Índia Martins (2009), e ainda sobre a relação "criador e criatura" de Paul Cantor (1984). Por esta via estes aspetos são desenvolvidos, tendo como elemento aglutinador a estética da animação stop motion (Gordeeff, 2018).

A longa já foi agraciada com os prémios da sessão *Contrechamp* no *Festival de Animação de Annecey* (2021), *Prémio do Público*, no *Festival Internacional de Animação de Portugal - Cinanima* (2021), sendo a primeira longa-metragem latino-americana a receber a principal premiação no *Ottawa International Animation Festival*. Pois a obra de Cabral é antes de tudo, uma história animada. E este aspeto é o mais relevante, agregando força ao guião que apresenta factos reais da vida do cartunista.

2. Bob Cuspe, da Banda Desenhada para o Ecrã

Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente foi o resultado de uma produção de cinco anos, que se apresenta como um documentário: Angeli (boneco) sendo entrevistado por César Cabral, e gravando testemunhos, atividades que fizeram parte do processo do filme. Angeli é um cartunista com personagens reconhecidos, e que deram origem a vários filmes. Juntamente com Laerte, Glauco e Luiz Gê, dominaram as páginas da revista *Chiclete com Banana* (1985-1990), assumidamente transgressora e *underground*.

Bob Cuspe é uma dessas personagens (Figura 1), assim como os Irmãos Kowalski, os "Elton Johns", a Rê Bordosa, entre outros, que também participam do filme de Cabral. Mas suas ações se passam num outro nível narrativo. O que é informado à audiência nos ao início do filme, quando a câmara "entra" na cabeça de Angeli. A partir desse ponto há uma construção da imagem cinematográfica repleta de *raccords*, elementos que conectam dois assuntos aparentemente desconexos em uma transição de cenas, reforçando a coesão da narrativa. Como a cena em que Bob Spit segurando a revista *Chiclete com Banana* de repente corta para o "plano da realidade" do filme, com Angeli folheando a revista. (Gordeeff, 2022)



Figura 1: Uma banda desenhada de Bob Cuspe, por Angeli: uma crítica política. Fonte: Reprodução.

Como o cartunista está em crise existencial (o que vai se esclarecendo através de seus testemunhos), suas personagens estão perdidas dentro de sua mente, e não mais conseguem acessá-lo. Ele já não as desenha mais, só guarda e remexe antigos desenhos. Nessa tentativa de encontrar o "criador" as personagens usam as "escrituras", antigas edições da *Chiclete com Banana*.

A morte de Bob Cuspe realmente ocorreu na revista, atacado pelos Elton Johns (pragas da cultura *Pop*, da *mass media*, que mata a criatividade). Mas no filme, esta cena é o ponto de viragem para que Bob se decide a também encontrar seu criador.

Outro ponto que se destaca na passagem do papel para o ecrã, é a diferença visual do bidimensional e do preto e branco, para a profundidade do 3D e do colorido das personagens. De facto, esta situação já havia sido enfrentada por Cabral, nas produções anteriores. Mas nota-se uma adaptação na construção de Bob Cuspe, que se apresenta mais alto e esguio (Figura 2).



Figura 2: Bob Cuspe, na banda desenhada, e Bob Cuspe, versão boneco de stop motion de César Cabral (com os Irmãos Kowalski ao fundo). Fonte: Reprodução e Coala Filmes.



Figura 3: Bob Cuspe, na banda desenhada, e Bob Cuspe, versão boneco de stop motion de César Cabral (com os Irmãos Kowalski ao fundo). Fonte: Reprodução e Coala Filmes.

Porém, suas características de psicológicas, comportamentais e estéticas permanecem. Estas, aliadas às questões pessoais do cartunista, criam uma simbiose constante dos dois níveis narrativos, plano de ação de Angeli e o plano das personagens. Respetivamente, segundo os estudos de Genette (1972), os níveis *intradiegético* e *meta-diegético*. Mas na fusão destes níveis, quando Criador e Criatura se encontram, há uma *metalepse*, uma transgressão, confundindo a percepção do público em uma surrealidade completa - onde a potência da Animação, se manifesta.

3. Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente: realidade ou fantasia?

Filmes como *Valsa com Bashir* (Folman 2008) e *Ryan* (Landreth 2004) já sedimentaram a controvérsia da Animação como um documentário. César Cabral recebeu menção honrosa do festival documental, *É Tudo Verdade*, de 2008, com a curta *O Dossiê Rê Bordosa*, em que abordou a morte da personagem pelo seu criador, Angeli.

Nesse campo, India Martins defende o hibridismo do documental com a animação, utilizando a premissa de que todo documentário possui um "texto" e portanto, apresenta um caráter ficcional (Nichols apud Martins 2009:155). Consideração compartilhada pela autora que entende ser impossível a isenção de quem narra. Martins ainda destaca que não somente factos visíveis são reais ou dignos de representação, mas também sentimentos e emoções vividas podem ser "documentadas" (Martins 2009:156). E afirma que:

O documentário animado pode ser definido como um filme de situações e fatos da realidade, registrados em qualquer tipo de suporte, utilizados como base para posterior intervenção com animação, que muitas vezes é computacional (algumas vezes utiliza animação tradicional)" (Martins 2009: 160).

Portanto, a obra de Cabral é exemplo de documentário animado, onde utiliza conscientemente a materialidade da técnica de *stop motion*:

Eu queria manter as coisas próximas da realidade, de uma forma que sempre lembrasse ao público que estamos lidando com o mundo real. Seja um microfone na cena, uma câmera que perde o foco ou uma atuação ainda mais realista na animação, esses elementos deram credibilidade ao real, ao mesmo tempo em que permitiram uma conexão com o mundo ficcional de seus personagens. (Cabral apud Robinson, 2022)

Vale observar que, ao se trabalhar com animação de bonecos, se apresenta o visual da atuação teatral. Onde

Os bonecos se comportam como se estivessem vivos e fossem as próprias personagens. Há toda uma magia, uma sedução que envolve essa imagem animada: o movimento que lhe empresta uma aura de realidade, e a credulidade em ver um boneco vivo. (Gordeeff, 2018:54)

A representação em *stop motion* das entrevistas feitas com Angeli são um elo com a realidade, pois simulam (e daí uma virtualidade da ação) um facto ocorrido, e que independentemente do meio utilizado documenta uma ação real ocorrida, e não somente uma ideia de ação. É preciso observar que a história aborda a relação entre o Criador e seu trabalho (Criatura), o que também é um facto real, porém intimista.

Este senso de "realidade", ainda é reforçado pela sincronia do registo vocal do cartunista. Mas ao mesmo tempo, essa construção une a ludicidade da movimentação dos bonecos (como um jogo infantil) com a dos desenhos da banda desenhada (de onde originam-se as personagens). As duas potências convivem uma dentro da outra, sendo corporificadas pelo mesmo material (plasticina), coexistindo em uma mesma dimensão. Notadamente no desfecho da história, quando criador e criatura dividem o ecrã.

4. Criador e Criatura: Punk, mas Romântico

A criação de histórias e mitos (são criações, portanto, criaturas), remonta ao início da socialização humana. As inúmeras mitologias, são exemplos da diversidade dessas criaturas, onde é possível encontrar sempre um caráter romântico ou idealista. No panteão das personagens de Angeli ocorre o mesmo.

Paul Cantor disserta sobre a criação de mitos (personagens) da literatura inglesa romântica dos séculos XVIII-XIX, iniciando com a análise da Génesis bíblica (a grande Criação), ele aponta que num dado momento, esta perdeu a sua pujança, abrindo espaço para visões mais agnósticas. O que ofereceu "caminhos para o encontro de novos significados para velhos mitos" (1984: xii). Cantor ainda aponta a influência de Rousseau na concepção e na liberdade da ação criativa dos românticos que foram libertados da rigidez da religião. Onde o criador romântico de mitos remove a "aura de santidade em torno da natureza humana, possibilitando para o homem pensar em melhorar o que tradicionalmente tem sido pensado como obra imutável de Deus" (1984:23). Criando assim, uma nova relação entre criador e criatura, onde o homem, como criatura de Deus, também se torna Criador. E por essa linha, destaca o lado sombrio da literatura romântica inglesa - *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley e *Cain* (1821), de Lord Byron.

Mas apesar da distância temporal, todo esse contexto dialoga com a personagem Bob Cuspe. Uma vez que, mesmo sendo Punk, é uma personagem romântica: um tipo contracultura, "contra o popular", "lobo solitário", inconformado, transgressor. Como afirma Cantor (1984:xiii), "Os românticos não tinham interesse apenas em revolucionar a poesia, mas em revolucionar o mundo". E neste ponto, Criador mistura-se à Criatura, pois tanto Angeli quanto Bob, querem à sua maneira, "revolucionar". São donos de uma mesma personalidade: o primeiro com uma versão mais contida, criadora, e o segundo, mais extrovertida, porém criada.

O que ficou muito bem representado, no encontro dos dois personagens num elevador (instrumento de mudança de nível), através de um espelho (Figura 4). "Eu acho que é a cena fundamental na construção da história e do perfil do personagem", observa Cabral (Robinson, 2021).



Figura 4: Still de Bob Cuspe, Nós não Gostamos de Gente (Cabral, 2021): Momento do encontro do Criador com a Criatura, através do espelho do elevador. Fonte: Própria.

Conclusão

Sem dúvida o momento de encontro das duas personagens é o clímax da narrativa, que muda de tom, fundindo os dois níveis narrativos (*intradiegético* e *meta-diegético*) em um único (numa *metalepse*). Até este momento, havia uma mescla desses níveis criando uma variância de discursos: real (drama interno de Angeli) e fictício (a história das personagens). Tal oscilação agrega uma dinâmica à narrativa fílmica, "brincando" com o espectador todo o tempo: "o drama do cartunista é real", "mas os Elton Johns se transformam em Gremlins!"

Vale observar, que o espelho como elemento de cena, funciona como um portal que torna esse encontro possível, é um objeto repleto de significados metafísicos e psicanalíticos, sobre a duplicidade da imagem, o duplo. A cena onde Angeli e Bob vêem um ao outro, lembra a reação de um gato quando vê seu reflexo no espelho. É o encarar a si mesmo. E então, entra-se literalmente no mundo da animação, onde o impossível não existe, terminando com Angeli e Rê Bordosa numa banheira de vodka.

Porém, a ligação de Bob com seu criador é reconhecida desde *Chiclete com Banana*. No filme, Angeli declara que usava o mesmo tipo de vestimenta do personagem - casaco de cabedal negro, óculos de soldador, munhequeira punk. Que participava de grupos que tinham fama de "maus", mas que ele nunca conseguiu ser "mau". E que através de Bob, podia fazer algumas coisas que ele não podia (Cabral, 2021).

A grande diferença entre o que se passa na revista e o que se passa no ecrã, é a relação de Bob Cuspe com seu criador. Onde a possibilidade de conversa entre os dois resulta numa forma de redenção para ambos: de Angeli, que se vê na sua criação, e para Bob, que se identifica com ele (na cena que reconhece objetos no quarto da bagunça de Angeli). E ainda considerando os estudos de Cantor, diferentemente de Victor Frankstein, que repudia a sua criação não percebendo que é resultado de suas próprias ações, e assim sendo, parte dele mesmo, Angeli tem essa consciência. Mas não é menos gentil. Também "mata" seus personagens. Talvez, como uma auto-afirmação, como o próprio cartunista declara: "personagem não tem vida própria. Ele está ali, se você quiser, ele faz o que você quiser" (Cabral 2022).

Para concluir, é interessante perceber essa simbiose entre Criador-Criatura, principalmente quando esta é levada ao ecrã através da Animação. Que talvez seja das Artes Visuais a que melhor expresse o poder da criatividade humana. Uma vez que cria-se história, personagens, anima-se ("dá-lhes vida") e projetam-se as imagens, que mostram ações que parecem reais. É mesmo um "brincar de ser Deus".

Agradecimentos

Ao CIEBA e a Organização do CSO 2022, por permitir a minha 12a. participação neste evento.

A César Cabral (e sua equipe), e a Angeli (e equipe) por gentilmente colaborarem e cederem os direitos de imagem de seus trabalhos para este artigo.

Referências

- Aumont, Jacques. (2008) "A estética do filme". São Paulo: Papyrus Editora, 6a. ed. ISBN: 85-308-0349-3.
- "Bob Cuspe, Nós Não Gostamos de Gente" (2021). Realização: César Cabral. Brasil: Coala Filmes, Canal Brasil, Cup Film, Quanta Post. Digital, 90 min.
- Cantor, Paul (1984) "Creature and creator: myth-making and English romanticism". New York: Cambridge University Press [Consult. 2021-Out-20] Disponível em URL: <https://archive.org/details/creaturecreator000cant/page/n9/mode/2up>
- Genette, Gérard. (1972). "Figures III". Paris: Editions du Seuil. ISBN 2-02-002039-4.
- Gordeeff, Eliane (2022 Mar 03) "Bob Spit - We Don't Like People by Cesar Cabral: Who Is the Creator and Who Is the Creature?" Zippy Frames. [Consult. 2022-Mar-03] Disponível em URL: <https://www.zippyframes.com/reviews/bob-spit-who-is-the-creator-and-who-is-the-creature>
- Gordeeff, Eliane (2018) "A Representação do *Imaginarium* Diegético pela Animação, no Cinema *Live-action*" [Doutorado em Belas-Artes, especialidade Multimídia, FBAUL]. [Consult. 2021-Out-20] Disponível em URL: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/368111>

Martins, Índia (2009) "Documentário Animado: Experimentação, tecnologia e design"
[Doutorado em Design, PUC-Rio]. [Consult. 2021-Out-20] Disponível em URL:
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=13765@1>

Robinson, Chris (2022 Jan 27) "Spit' Is This Year's Most Punk Oscar Contender" Cartoon Brew.
[Consult. 2022-Fev-05] Disponível em URL:
<https://www.cartoonbrew.com/interviews/the-brazilian-feature-bob-spit-is-this-years-most-punk-oscar-contender-212868.html>



Companhia Gufa de Teatro: um teatro documentário cidadão

Companhia Gufa de Teatro: a citizen documentary theater

Evinha Sampaio ⁱ

ⁱ Artista independente

Submissão: 05/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Uma trajetória de resistência

A Companhia Gufa de Teatro é paulistana, brasileira, surgiu em novembro de 2013, criada por Gustavo Assumpção, ator/produtor, e Fábio Eisner, ator/diretor. O nome tem sua origem na junção das primeiras sílabas dos seus nomes e na linguagem informal significa gana, vontade exacerbada de algo, fixação. No caso, muita, muita vontade de fazer teatro, desejo em comum, inquietações e o sonho que o teatro seja um acontecimento íntimo na vida de cada um.

Depois de trabalharem por alguns anos em outros grupos teatrais, cursaram Teatro na Faculdade Paulista de Artes (FPA) onde conheceram Cíntia Fer, David Amancio e Lara Marcek, os quais foram convidados para integrar a Cia. Em 2018, Alicia dos Anjos integra a Gufa, mas logo sai, e Lara Marcek também deixa a Gufa. Atualmente são quatro jovens que trabalham em outras profissões durante a semana, moram em lugares distantes e, por isso, só conseguem colocar suas peças em cartaz no fim de semana.

A Gufa não possui sede própria nem alugada, nem capital para alugar um espaço, então depende dos espaços públicos gratuitos, que são muito disputados por diversos grupos na mesma situação. A Cia. trabalha com o Teatro Documentário (TD), de Erwin Piscator, seu criador, o qual surgiu no final do século XIX ou início do século XX, há controvérsia. Mesmo assim, ainda é pouco desenvolvido no Brasil. O TD utiliza como matéria-prima o fato, o documento, o depoimento, a história oral, as cartas, entre outros, e não o texto ficcional. É uma estética que se opõe ao drama, sua finalidade é levar o espectador à visão crítica, e não somente à contemplação ou à emoção simplesmente. Para fazer Teatro Documentário é necessário assumir e respeitar o documento, seja ele qual for, o artista não pode alterá-lo submetendo-o a qualquer outra questão.

A Cia. também trabalha com o Teatro Lambe-Lambe, das atrizes baianas Denise dos Santos e Ismine Lima, o qual foi inspirado nos fotografos de rua, das décadas de 1940 a 1960, que tinham de lambe o negativo para revelar o filme. O Teatro Lambe-Lambe apresenta histórias curtas, geralmente de três a cinco minutos, apresentadas a um espectador por vez e encenadas dentro de caixas, atualmente, em diversos formatos e materiais. (http://www1.udesc.br/arquivos/portugal_antigo/Seminario18/18SICPDF041_Valmor_Beltrame.pdf) A Gufa faz teatro adulto e infantojuvenil).

Ainda na FPA, 2013-14, Eisner cria a encenação *Eu em mim*, teatro documentário autobiográfico, que coloca no palco seu drama vivido, desde a infância, a respeito de sua orientação sexual. Frequentador das missas católicas, ouviu do padre que homossexual tem o

Resumo:

O artigo apresenta a Cia. Gufa de Teatro, sua trajetória de nove anos de resistência, analisa seu repertório com traços inegáveis em defesa dos direitos humanos das pessoas LGBTQIA+ e demonstra a importância de seu trabalho, apresentando pesquisas que podem comprová-lo, mesmo sendo uma gota no oceano. Contudo, a Gufa resiste às dificuldades impostas pela falta de políticas públicas e pela própria situação econômica de seus integrantes.

Palavras-chave: Cia. Gufa de Teatro, Teatro Documentário, Teatro Lambe-Lambe

Abstract:

The article presents Cia. Gufa de Teatro, its nine years trajectory of resistance, analyzes its repertoire of undeniable traits in defense of the human rights of LGBTQIA+ people and demonstrates the importance of its work, presenting research that can prove it, even being a drop in the ocean. However, Gufa resists the difficulties imposed by the lack of public policies and the economic situation of its members.

Keywords: Cia. Gufa de Teatro, Documentary Theater, Lambe-Lambe Theater

diabo dentro de si. Carregou essa culpa por muitos anos e o tema sempre está presente em seus trabalhos, como veremos adiante.

Em 2016, a Gufa ingressa na Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) e passa a defender o cooperativismo cultural e as políticas públicas.

A temática LGBTQIA+ e questões universais vividas pelo elenco são encenadas pela Cia. Em 2018, estreia *Eu em ti – Retratos: um documentário cênico*, no Fringe, do Festival de Teatro de Curitiba, que aborda o assassinato da travesti Dandara dos Santos, ocorrido em 15 de fevereiro de 2017. Depois de ter sido brutalmente espancada com socos, chutes e pauladas, foi carregada em um carrinho de mão, pela rua, enquanto era agredida até a morte, pelo fato de existir. Os assassinos gravaram o áudio do crime e postaram-no nas redes. Com o material, a Cia. encena o fato sem usar nenhuma palavra a mais e leva o áudio a cada espectador, com fone de ouvido, enquanto ele assiste ao elenco manipular o boneco híbrido – corpo do artista e do boneco se misturam, confundem-se –, inspirada na técnica da bonequeira russa Natacha Belova. O boneco tem o rosto de Dandara, feito especialmente para a encenação pela artista plástica Daiane Baumgartner. Eisner, encenador, participou de uma oficina ministrada pelo grupo Du-Plo Laboratório de Marionetes, de Baumgartner em que aprendeu a técnica de Belova de manipular o boneco híbrido.

Para Eisner, não há interpretação que pudesse mostrar a complexidade do que aconteceu a esse corpo outro, era necessário tê-lo presente na cena, materializá-lo era fundamental, não poderia ser interpretado. A relação de cada ator com o boneco híbrido, que é completado pelo corpo do ator, é muito individual e desperta lembranças de situações vividas (<https://www.youtube.com/watch?v=2plGV4CHgoo>). Durante o processo criativo, muitas questões vieram à tona sobre a realidade das pessoas LGBT e principalmente em relação aos travestis. Dandara foi assassinada porque era travesti.

Para Eisner (comunicação pessoal, 28 fevereiro 2022),

as possibilidades desse campo que é o Teatro Documentário, que além de trazer histórias, relatos, acontecimentos, também eternizam memórias de pessoas comuns, inclusive a minha. Na Cia. Gufa, temos essa liberdade de documentar e relatar de forma poética e sempre firmando um posicionamento. Em nossas encenações, a inquietude é um fator motivador para dar início a nossos estudos e como homem periférico e gay, motivos para se inquietar não faltam. Em boa parte dos nossos trabalhos o fator denúncia tem dado forma a eles, com um posicionamento político sempre presente.

Durante 2018, a Gufa apresentou a encenação *Eu em ti – Retratos...* no IV Festival Nacional Carpe Diem (Salto/SP) e ganhou os prêmios de Melhor Pré-Produção, Melhor Acessório Cênico (monóculo), Melhor Pesquisa e Profissionalismo e Revelação e foi indicada aos prêmios de Melhor Texto Autoral, Melhor Cenografia e Melhor Direção; no 8º Festival de Teatro de Ubá (FETUBA Minas Gerais/MG) e foi indicada aos prêmios de Melhor Direção e Melhor Espetáculo; e no Festival Quatro Estações – Primavera Vermelha, organizado pela Cia. Pessoal do Faroeste (São Paulo).

Ainda em 2018, fez várias apresentações únicas do *Eu em ti – Retratos...*: no Grupo Elos LGBTQ+, no Centro de Artes e Esportes Unificados de Tatuí/SP; na sede da Cia. Teatro Documentário; na Praça Franklin Roosevelt/São Paulo; na I BIENAL DA USP; no evento Fazendo e

Desfazendo Gênero (ECA/USP); e no Festival de Teatro Satyrianas. E, em 28 de novembro, a encenação ganha o Prêmio Clayde Yáconis, da Secretaria Municipal de Cultura SP e é apresentada, no ano seguinte, gratuitamente, aos sábados e domingos, com acessibilidade em Libras, em 32 espaços públicos da cidade de São Paulo – Casas de Cultura, Fábrica de Cultura, espaços alternativos, espaços de acolhimento e de defesa das pessoas LGBTQIA+, associações sociais, ONG(s) e Centros Educacionais Unificados (CEUs). Durante o período desse edital, a Cia. conseguiu alugar um espaço e tinha muitos planos, mas sem ter como mantê-lo, entregou o imóvel.



Figura 1. Eu em ti - Retratos: um documentário cênico, São Paulo, Brasil. Cíntia Fer. Foto de Rafa Rodrigues.

Em 2020, é contemplada em três editais pelo Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura e pelo Programa de Ação Cultural Aldir Blanc (ProAC LAB) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado/SP.

A Lei 14.017/20 – Aldir Blanc (BRASIL, 2020), de autoria da deputada federal Benedita da Silva (PT) e relatório da deputada federal Jandira Feghali (PCdoB), com o apoio de artistas e técnicos, distribuiu R\$ 3 bilhões do Fundo Nacional de Cultura (FNC), para alimentar a categoria e diminuir a destruição de várias categorias que tiveram de parar de trabalhar por causa da Covid-19. Mesmo assim, segundo a pesquisa da Unesco Percepção dos impactos da Covid-19 nos setores culturais, que coletou dados entre junho e setembro de 2020, 70% dos artistas de teatro perderam suas rendas (<https://datastudio.google.com/reporting/88bf6daa-3f58-4f5a-bb3f-9d4f5c3dc73b/page/NE1WB?s=gUJpgJdXnvQ>).

Com os três projetos contemplados, a Gufa produz todos em Lambe-Lambe: *Eu, uma criança (des) viada*, trabalho inserido no projeto *Eu ainda me lembro... Um documentário cênico em Lambe-Lambe*, no qual Eisner traz de volta sua questão e encena o fato ocorrido na infância. O projeto agrega mais três peças: *Feixe de luz*, por Aione Figueiredo, atriz convidada, que fala das lembranças/memórias de sua casa e de sua família na infância; *Amor ao quadrado*, por David Amâncio, mostra o amor duplo à sua avó, que por questões familiares ajudou a criá-lo; e *Não interrompam meu direito de brincar*, por Gustavo Assumpção, apresenta um acontecimento da infância, quando brincava com suas primas no terraço da casa, um motoqueiro parou e ficou se masturbando na frente das crianças!

A violência sexual contra crianças e adolescentes é um problema mundial e não é consumada apenas quando ocorre a penetração, ela é muito mais ampla. Segundo dados da Nota Técnica Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde (2014) pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), mais de 360 mil crianças e adolescentes foram vítimas de abuso sexual no Brasil e as consequências psicológicas são devastadoras, destroem o processo de formação da autoestima, o qual se dá nessa fase, e causam prejuízos em todos os aspectos de suas vidas. A maioria dos agressores são pessoas próximas das vítimas, familiares e amigos. (https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21848&catid=8&Itemid=6).



Figura 2. *Não interrompam meu direito de brincar*, São Paulo, SP, Brasil. Teatro Lambe-lambe, Gustavo Assumpção. Fonte própria.

Além desses trabalhos, a Cia. foi contemplada em mais dois projetos: *Histórias encaixotadas* que apresentou os infantis *La monga*, por Gustavo Assumpção, inspirada na triste história real de Julia Prastana, que foi adaptada e apresentada nos circos e parques de diversão,

por muitos anos, show de horror, é revisitada e a história torna-se divertida, poética e surpreende especialmente o público infantil; e *Causos da Loris*, por David Amancio, que apresenta a Dra. Loristela, sorrisolaringologista, pesquisadora de remédios, desenvolve um que tem como destino um só lugar em nosso corpo, o coração, e nos conta como ele tem contribuído positivamente em seus atendimentos. E *Teatro Lambe-Lambe Doc.*, que encena duas peças adultas: *Retratos*, por Fábio Eisner, que traz de volta a história de Dandara em três minutos; e *Doenças da alma*, por Gustavo Assumpção, que coloca na caixa o depoimento de uma amiga em depressão. Todas as encenações foram apresentadas *on line* por causa da Covid-19.

Encenar esses temas em um país que pelo 12º ano consecutivo é considerado o que mais mata LGBT no mundo, uma morte a cada 29h, é um ato de resistência, coragem e compreensão do papel sociopolítico do artista, mesmo sabendo que é uma gota no oceano. O Grupo Gay da Bahia, que há 40 anos vem divulgando as estatísticas, constatou no Relatório Mortes Violentas de LGBT+ no Brasil 2021, um aumento de 8% em relação a 2020, 276 homicídios (92%) e 24 suicídios (8%). O Relatório expõe mais dados complementares e importantes (<https://grupogaybahia.com/2022/02/24/mortes-violentas-de-lgbt-no-brasil/>). O Brasil está sob um desgoverno neofascista, negacionista, homofóbico, racista, misógeno, xenofóbico, entre outros adjetivos negativos, que atende apenas a seus pares, aos interesses do imperialismo estadunidense, aos princípios do ultraneoliberalismo e deixou morrer mais de 649 mil pessoas de Covid, mais do que a população de Lisboa no censo de 2021: 544 851 habitantes.

Outro tema trazido pela Cia. foi a depressão. Uma pesquisa de universidades de onze países (Bulgária, China, Índia, Irlanda, Macedônia do Norte, Malásia, Singapura, Espanha, Turquia, Estados Unidos), que a Universidade de São Paulo (USP) participou, para avaliar o nível de ansiedade e depressão durante a pandemia, aponta que o Brasil é o campeão de casos, com 63% em níveis de ansiedade e 59% em depressão. Os dados foram coletados entre junho e agosto de 2020 e participaram 13.263 voluntários (<https://pe.cut.org.br/noticias/especial-os-impactos-da-depressao-e-ansiedade-na-vida-da-classe-trabalhadora-1877>).

2. Conclusão

Segundo Cíntia Fer (comunicação pessoal, 24 fevereiro 2022),

a Cia. Gufa de Teatro é um espaço poético, um caminho de possibilidades, sejam autobiográficas ou lugar de voz do outro, um contraponto da desumanização. Um local de criação efetiva em teatro documentário, que discute, sob diferentes ângulos, as inquietações artísticas e sensíveis de seus integrantes a partir do estudo e reflexo das histórias e memórias que acessamos. Um campo repleto de força, luta, pesquisa e escuta. Somos sujeitos dele, parte efetiva, contando histórias, criando passado e revivendo memórias. Minhas investigações como integrante, artista/criadora/contadora, portanto, são marcadas tanto pelo ato de manifestar o que me move quanto pela necessidade de trazer e dar sentido às minhas criações, quanto ao sondar perspectivas e formas diversas de dar significado ao fazer artístico da Cia. e contribuir para seus experimentos e caminhos escolhidos para trilhar.

Fer não pode participar dos editais do ProAC, porque tem uma cláusula impeditiva que veda a participação de servidores do Governo do Estado de São Paulo nos projetos inscritos. Ela é professora da rede estadual.

Cada trabalho a ser produzido pela Cia. surge de um tema ou uma ideia que leva seus trabalhadores a pesquisar conteúdo, conhecimento, documentos, documentários, materiais que possam ser utilizados, ferramentas necessárias, mecanismos técnicos ou mecânicos para a produção da caixa, quando se trata de Teatro Lambe-Lambe. A Cia. Gufa realiza trabalhos políticos esteticamente sensíveis, inteligentes, criativos e potentes que merecem ser divulgados amplamente!

Referências

- Beltrame, Valmor & Arruda, Kátia de (2008) *Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo*. [Consult. 2022.02.27] Disponível em URL:
http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SICPDF041_Valmor_Beltrame.pdf
- Eu em ti – Retratos: um documentário cênico* (2019). [Consult. 2022.02.15] Disponível em URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=2plGV4CHgoo>
- Nota técnica: Nota Técnica Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde* (2014). [Consult. 2022.02.28] Disponível em URL:
https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=21848&catid=8&Itemid=6
- Percepção dos impactos da Covid-19 nos setores culturais* (2021) Data Studio. Google.com [Consult. 2022.02.20] Disponível em URL:
<https://datastudio.google.com/reporting/88bf6daa-3f58-4f5a-bb3f-9d4f5c3dc73b/page/NE1WB?s=gUJpgJdXnvQ>
- Piscator, Erwin (1968) *Teatro político*. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Relatório Mortes Violentas de LGBTQ+ no Brasil* (2021) Grupo Gay da Bahia. Salvador. [Consult. 2022.02.25] Disponível em URL: <https://grupogaydabahia.com/2022/02/24/mortes-violentas-de-lgbt-no-brasil/>
- Saúde Mental: Brasil lidera lista de países com mais casos de ansiedade e depressão* (2021). Recife. [Consult. 2022.02.20] Disponível em URL:
<https://pe.cut.org.br/noticias/especial-os-impactos-da-depressao-e-ansiedade-na-vida-da-classe-trabalhadora-1877>



A dimensão (de)colonial no trabalho de Márcio Carvalho

The (de)colonial dimension in Márcio Carvalho work

Filipa Pontesⁱ

ⁱ 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

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Márcio Carvalho é um artista e curador português contemporâneo, que nasceu em Lagos na década subsequente à Revolução dos Cravos.

Trabalha essencialmente com performance e as suas obras são acompanhadas por instalações que integram vídeos, desenhos e fotografias; objetos com significado afetivo, histórico e cultural; e também, textos criados pelo autor.

O seu trabalho tem como elementos principais o corpo e a investigação da corporalidade; as memórias, tanto autobiográficas como coletivas; a História e as histórias.

O passado colonial português em África e o Portugal pós-colonial são os temas centrais nas suas obras e projetos de curadoria, sobre os quais o artista investiga para inserir um olhar crítico, provocador e irónico, sem deixar de lado o humor.

Os monumentos públicos e as estátuas de personagens históricas ocupam um lugar particular na sua produção artística e usados como signos mnemónicos para questionar os discursos institucionalizados sobre os heróis nacionais, os descobrimentos e o racismo estrutural que lhe é imanente.

Evocar memórias, desconstruir a História e desfazer mitos são modos de desencadear reflexão e imaginar novas paisagens futuras.

O objetivo deste texto é apresentar e dar a conhecer o trabalho do artista Márcio Carvalho, evidenciando a sua relação com os movimentos de descolonização contemporânea, para expor o potencial da prática artística — que assenta numa perspetiva individual, para desencadear a reflexão coletiva sobre assuntos impreteríveis.

Atualmente, o pensamento decolonial, proposto pelos pensadores latino-americanos (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; W. D. Mignolo, 2009) e a crítica à hegemonia ocidental são discutidos ao nível global, principalmente a partir dos países não ocidentais.

Portugal, como sendo um dos primeiros países a instituir a escravatura e a colonização, necessita traçar um caminho de adequação a uma visão pluriversal do mundo, ou seja, um mundo onde cabem a diversidade de perspetivas e modos de saber. Trata-se de não deixar colocar uma determinada interpretação e descrição do mundo numa posição privilegiada (Santos, 2018). As obras do artista Márcio Carvalho contribuem para inscrever Portugal nesta direção.

Resumo:

Este artigo apresenta um estudo sobre a relação entre práticas artísticas contemporâneas em Portugal e a desconstrução do pensamento colonial a partir da análise do trabalho do artista Márcio Carvalho. A abordagem toma como foco a obra *Falling Thrones - Olympic Series* onde o desenho adquire um papel fundamental na forma como o artista traduz a sua visão sobre poder e resistência.

Palavras-chave: desenho contemporâneo; perspetiva decolonial; Márcio Carvalho

Abstract:

This article presents a study on the relationship between contemporary artistic practices in Portugal and the deconstruction of colonial thought based on the analysis of the work of the artist Márcio Carvalho. The approach focuses on the *Falling Thrones - Olympic Series*, where drawing plays a crucial role in how the artist translates his vision of power and resistance.

Keywords: contemporary drawing, decolonial thinking, Márcio Carvalho

2. Evocar memórias

A memória é um conceito preponderante nas obras de Márcio Carvalho.

Reivindicando uma dimensão autobiográfica na sua forma de trabalhar, o artista enuncia a história familiar como um dos grandes referentes que inspiram e desencadeiam as suas propostas e reflexões. Principalmente, o facto de parte da sua família ser angolana.

Numa conversa com o artista, Márcio revela que quando era criança não conseguia gerir o contraste das narrativas que lhe ensinavam na escola e as histórias que lhe contavam em casa, sobre a vida em Angola. O imaginário que despoletava, resistia a um discurso coerente. Os rituais, os cheiros, as cores e a música que experienciava a partir da sua relação familiar, chocavam com a visão de África promovida pelo discurso dos descobrimentos e do ultramar, transmitidos nas aulas de História de Portugal. Os sonhos, eram um espaço para (des)conjugação que terminavam em batalha de símbolos — pesadelos.

A transferência de memórias da experiência da diáspora africana; as controvérsias da Guerra Colonial (Ribeiro & Ribeiro, 2018) vivida pelos seus familiares; e as incoerências do discurso institucional sobre o passado colonial no Portugal pós-colonial, fazem parte da lembrança autobiográfica do artista.

Estas experiências contribuem para que a memória se torne um espaço de pesquisa e fonte de investigação, mas também de evocação pessoal e coletiva para conciliar as lacunas sobre como contar a sua própria história.

Pelo facto de pertencer a uma geração pós-colonial, no seu percurso académico, profissional e artístico internacional, Márcio Carvalho teve acesso a um conjunto de recursos que apoiaram o desenvolvimento das questões pessoais que o inquietam e a possibilidade de criar ligações interpessoais com os seus pares, dentro e fora do mundo da arte.

Tendo como referência os estudos de memória desenvolvido pelas neurociências, e em particular as ideias propostas por Jens Brockmeier (2015) sobre a interpelação entre memória, narrativa e processos autobiográficos, Márcio Carvalho interessa-se por desmontar os processos de formação da memória individual e coletiva mediados pela experiência cultural e a relação com a pós-memória (Hirsch, 2008; Ribeiro & Ribeiro, 2018). As performances que apresenta, incluem, frequentemente, a presença de outros artistas, cientistas ou grupos de pessoas com quem o artista propõe criar diálogos de partilha sobre as possibilidades e impossibilidade de reconfiguração e reconstrução das lembranças passadas, presentes e futuras, para propor leituras que interrompem os discursos institucionalizados de raiz eurocêntrica.

As propostas artísticas de Márcio Carvalho apresentam o legado colonial, entendido de forma ampla, e lido a partir de outros pontos geográficos transcontinentais. Neste contexto as narrativas transcendem as problemáticas específicas da história portuguesa. No entanto, os portugueses continuam a ocupar um lugar de relevância, que deixa de lado a exuberância para passar a ser olhado como ultrajante.

3. Desconstruir a História

No trabalho de Márcio Carvalho, a reconstrução das memórias e a desconstrução da História estão interligadas. Assim como a memória, as histórias, tomam um lugar relevante nas suas pesquisas. A História legitimada pelo discurso institucional é confrontada com as várias histórias que pertencem à inscrição da dimensão subjetiva na narrativa coletiva.

A partir da conversa com o artista, Márcio refere a relevância das experiências de partilha de conhecimentos produzida a partir de projetos coletivos transcontinentais, os quais, possibilitaram trazer um olhar diversificado sobre as consequências do legado colonial no mundo atual, estabelecendo uma ligação instigante com as especificidades da história nacional. Este olhar diversificado inscreve-se na abordagem pluriversal do mundo, defendida pelo pensamento decolonial. A partir das propostas do semiólogo argentino Walter Mignolo (W. Mignolo & Walsh, 2018), a pluriversalidade transcende ideia de tolerância de diferentes abordagens para afirmar uma oposição ao "universal" estabelecido pela epistemologia ocidental. Sob influência do pensamento do escritor caribenho Edouard Glissant, Márcio Carvalho expressa, no mesmo sentido, a vontade de rescrever a História a partir das histórias dos que ficaram de fora da narrativa ocidental.

Desde uma perspetiva lançada a partir de um olhar africano contemporâneo, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2021) defende a necessidade de se pensar num futuro que inclua não somente todos os seres humanos, mas também os não humanos que partilham o planeta, o que só é possível a partir da quebra de relação com os sistemas assimétricos de poder e as políticas de extração e extorsão instituídos pela hegemonia ocidental. Estas ideias encontram eco na vontade expressa por Márcio Carvalho de repensar o lugar dos objetos expropriados durante o colonialismo e desfazer as narrativas estéreis que os ocidentais criaram para forçar o resto do mundo a encaixar no discurso "universal".

As performances e instalações criadas por Márcio Carvalho, propõem desmontar a narrativa oficial totalizante a partir de uma perspetiva que ultrapassa a dimensão pessoal e familiar da sua história particular para incluir uma visão partilhada pelos autores do pensamento decolonial: a História com letra grande é uma fantasia do Ocidente. O interesse especial do artista pela performance, está vinculado com a inscrição do corpo no espaço de ação e as potencialidades que se abrem para ativar o público a juntar-se, a contribuir, a partilhar e a refletir em conjunto, contrariando a lógica imperial — colonial, pós-colonial e do neocolonialismo, e que sistematicamente cria e impõe, barreiras e fronteiras entre os indivíduos. Desconstruir a História implica reconstruir as várias histórias e inscrevê-las no imaginário coletivo.

4. Derrubar mitos

A obra *Falling Thrones - Olympic Series* (Tronos em Queda - série olímpica) reúne um conjunto de particularidades que merecem ser destacadas.

A ideia central de *Falling Thrones* é lembrar as histórias dos povos massacrados durante a dominação ocidental, propondo um olhar crítico sobre o passado e idealizar um futuro por vir.

Iniciada em 2019, compõem-se de um conjunto de 100 desenhos de grande formato através dos quais, Márcio Carvalho propõe uma relação dialógica entre personagens que fizeram parte das empresas coloniais e imperiais europeias, e personagens históricos que tiveram um papel crucial na luta contra o poder colonial. As figuras representadas são, por um lado, homens brancos que ainda hoje são homenageados por intermédio de estátuas, monumentos, memoriais e nomes de ruas, em Portugal e na Alemanha. Por outro, homens e mulheres africanos comemorados em todo o mundo como símbolos da resistência contra o colonialismo europeu. Em *Falling Thrones*, as estátuas e monumentos aparecem a ser superadas e derrubadas por atletas olímpicos. O artista usa os jogos olímpicos e as suas estruturas de poder como metáfora de uma guerra simbólica onde estão em jogo os movimentos geopolíticos. Neste cenário os atletas disputam um lugar de poder que é agora superado. A história hegemónica do ocidente é reimaginada, instaurando uma narrativa que resiste ao discurso dominante.

Neste projeto, Márcio Carvalho convida a repensar o lugar que as figuras das estátuas do espaço público representam no imaginário coletivo. Para o artista as estátuas são *footnotes* de uma história que é sangrenta e que está longe de ser desconstruída e debatida ao nível institucional. Recontextualizar certos símbolos e repensar os discursos da história implica também rever e questionar a história e a identidade pessoal. Existe toda uma narrativa que é cultural e socialmente construída, a qual permite uma alienação sobre a descolonização do pensamento necessária para se poder rever a História e incluir todas as outras histórias que ficaram de fora. O mito do "bom colonizador", assegura que qualquer relação com as atrocidades e crimes cometidos durante a escravatura e o colonialismo sejam aniquiladas e substituídas por uma visão do passado colonial baseada na mestiçagem como símbolos da harmonia e benevolência entre colonos e colonizados.

A obra *Falling Thrones - Olympic Series* abre espaço para a "desmistificação".

Para o semiólogo Roland Barthes o mito é uma fala despolitizada cuja função "é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade" (Barthes, 1993:162). Os mitos, enquanto sistemas de comunicação e de significação, promovem discursos que naturalizam uma realidade fabricada, que alimenta o imaginário social e dá sentido ao mundo (Barthes, 1993).

As estátuas dos heróis nacionais que habitam os espaços urbanos contemporâneos, tal como nos mitos, têm a função de cristalizar memórias históricas onde a realidade foi arrancada e a sua complexidade omitida para dar lugar a um discurso ficcional que é facilmente absorvido pelo imaginário coletivo.

5. Desenho como lugar de resistência

Falling Thrones - Olympic Series é uma das obras onde Márcio Carvalho faz uso excepcional do desenho, contrastando com as performances em espaço público.

O desenho que é principalmente usado pelo artista para esboçar ideias e ensaiar as suas performances, torna-se o meio para colocar uma questão específica em forma de objeto.

Durante uma conversa, Márcio revela que foi a impossibilidade de fisicamente corporalizar os desafios desportivos que pretendia representar, que o levaram a explorar o desenho como proposta final. O lado ficcional que o desenho permite e instiga, revelaram ser o médium ideal para invocar histórias, sobrepor temporalidades e criar narrativas que resistem ao discurso naturalizado. Pelo facto de não necessitar de se subjugar ao mundo real, permite imaginar mundos possíveis, usando um mínimo de recursos (neste caso papel e tinta) para expor e questionar as complexidades dos sistemas de poder impostos pela colonialidade, ou seja, as práticas e traços do colonialismo europeu que persistem na contemporaneidade (W. Mignolo & Walsh, 2018).



Figura 1. Márcio Carvalho, *Falling Thrones_1*, 2019. Micropigmento e acrílico sobre papel, 1,70m x 1,50m.
Fonte: Cortesia do artista.



Figura 2. Márcio Carvalho, Falling Thrones_2, 2020. Micropigmento e acrílico sobre papel, 2,20 x 150 cm.
Fonte: Cortesia do artista.



Figura 3. Márcio Carvalho, Falling Thrones_3, 2020. Micropigmento e acrílico sobre papel, 3,20m x 1,50m.
Fonte: Cortesia do artista.

Imaginar o Dom João I, o rei "de Boa Memória" que governou Portugal no início das viagens a que chamamos "Descobrimientos", a ser derrubado num golpe de Judo cometido por Josina Muthemba Machel, uma revolucionária da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) que lutou pela independência do seu país e cuja morte é celebrada no Dia Nacional da Mulher em Moçambique (Figura); ou a figura do rei Belga Leopoldo II, responsável pelo genocídio no Congo no final do século XIX, a ser tombado do seu cavalo, pelo Patrice Lumumba, o Fundador do Movimento Nacional Congolês (MNC) figura de liderança na luta contra a dominação belga no Congo (Figura); ou ainda, a imagem de Friedrich II, conhecido por Frederick the Great, o estratega militar, rei da Prússia no início do século XVIII, idolatrado por Adolf Hitler, a ser superado por um salto de vara olímpica realizado pelo líder da Rebelião Maji Maji na Tanzânia, Kinjikitile Ngwal, que lutou contra o poder colonial Alemão em África (Figura). Estas imagens desafiam o espetador a repensar a relação que temos com os monumentos públicos e a falta de posição crítica sobre os legados do passado colonial que dominam na sociedade atual. O capítulo 'Referências' apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo 'Referências' é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

O trabalho do artista português Márcio Carvalho, marca presença no panorama da arte contemporânea nacional entre uma geração de artistas que se propõem trabalhar sobre as complexidades do passado colonial e os seus efeitos na atualidade. A obra *Falling Thrones*, iniciada em 2019 e ainda em desenvolvimento, funda-se num estudo sobre as relações controversas entre memória, história e a construção do imaginário coletivo e autobiográfico para expor a falta de discursos alternativos à narrativa legitimada institucionalmente. Através do desenho, Márcio imagina um diálogo entre colono e colonizador que desafia e desconstrói os sistemas de poder estabelecidos. Para atestar a relevância do seu trabalho nos recentes, embora escassos, espaços criados para debater o legado colonial e instaurar linhas de pensamento que promovem a crítica decolonial, cabe assinalar a presença do artista na exposição Europa Oxalá, inaugurada em março de 2022 na Fundação Calouste Gulbenkian. A exposição tem curadoria de António Pinto Ribeiro e propõe trazer uma reflexão sobre as memórias, identidade e herança a partir do trabalho de artistas nacionais e estrangeiros de descendência africana. Dois desenhos pertencentes à série *Falling Thrones* fazem parte do repertório da exposição. Também significativo, é o fato de um dos desenhos da obra ter sido escolhido para figurar na capa do livro *A cena da pós-memória. O presente do passado na Europa pós-colonial* (2021), organizado por António Sousa Ribeiro, o diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. A publicação reúne textos de vários autores em torno da construção de memórias do passado colonial.

A proposta artística de Márcio Carvalho acompanha e expande o incontornável debate sobre a desconstrução do pensamento colonial que é necessário colocar a circular, dentro e fora do panorama artístico.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barthes, R. (1993). *Mitologias*. Bertrand Brasil.
- Brockmeier, J. (2015). *Beyond the archive: Memory, narrative, and the autobiographical process*. Oxford University Press.
- Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores : Pontificia Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Mbembe, A. (2021). *Out of the dark night: Essays on decolonization*. Columbia University Press.
- Mignolo, W. D. (2009). Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom. *Theory, Culture & Society*, 26(7–8), 159–181. <https://doi.org/10.1177/0263276409349275>
- Mignolo, W., & Walsh, C. E. (2018). *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.
- Ribeiro, A. S., & Ribeiro, M. C. (2018). A Past that Will Not Go Away. The Colonial War in Portuguese Postmemory. *Lusotopie*, 17(2), 277–300. <https://doi.org/10.1163/17683084-12341722>
- Santos, B. de S. (2018). *The end of the cognitive empire: The coming of age of epistemologies of the South*. Duke University Press.

Notas biográficas

Filipa Pontes é artista visual, investigadora e curadora independente. Doutorada em 2020 pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, colabora com o CIEBA - FBAUL no departamento de Desenho. As suas principais linhas de investigação são a Desenho Contemporâneo, Autoetnografia e Pensamento Decolonial. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1114-8951> Email: filipapontes@campus.ul.pt Morada: Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Cartografia de um Azul Decolonial

Cartography of a Decolonial Blue

Francine Cunha ¹

¹ UNESP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação: Doutorado, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Submissão: 10/01/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

As cores se impõem como sensação, como signo e como estética, ou seja, nessas e em outras perspectivas, elas falam. Entre tantas nuances, há em cada uma das cores a possibilidade de uma profunda análise. Assim, neste trabalho, exploraremos a gama de sentidos do azul. Em seu estudo sobre o assunto, Pastoureau (2016) menciona que esta seria uma cor anódina em algumas situações e, em outras, signo de flagelo. Além disso, seria uma cor "não litúrgica", pois não está entre as cores-símbolo da liturgia Cristã.

Na busca pelo entendimento do azul flagelo, este texto se coloca como um "relato de viagem" e propõe um caminho de descoberta de obras artísticas encontradas no encaixe das marcas deixadas por um azul que evocou o sofrimento. Trata-se de uma viagem reflexiva, conceitual e teórica sobre as questões da cor azul associadas, mais especificamente, ao azul português presente nos azulejos e louças coloniais e ao azul das contas usadas por africanos escravizados no Brasil. Sendo assim, os pontos de parada nesta "viagem" são análises de obras artísticas que de alguma forma se comunicaram com o azul e a questão decolonial.

Entende-se que o relato deste trajeto descreva o que é, na verdade, uma curadoria de trabalhos de artistas brasileiros. O trabalho gerou nesta autora a vontade de criar, na organização das ideias, uma obra (Figura 1), materializando o que antes eram somente reflexões. A ação de produzir envolve mais do que uma necessidade artística neste caso, envolve também um processo de recondução do olhar, de revisão dos saberes e a tentativa de recriar o caminho (mesmo que por atalhos) desta vez não mais conduzido por uma construção cultural colonizada. Dessa forma, busca-se entender mais do que estruturas políticas que envolvem este processo, ou seja, trata-se de uma busca pelo entendimento do sujeito diante da quebra dos próprios paradigmas. Sobre isso diz Didi-Huberman:

(...) Deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo dela.(...) Há um trabalho do negativo na imagem, uma eficácia "sombria" que, por assim dizer, escava o visível (...) De certo ponto de vista, aliás, esse trabalho ou essa coerção podem ser considerados como uma regressão, pois nos levam de volta, com uma força que sempre nos espanta, para um aquém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia no entanto recoberto ou remodelado. (DIDI-HUBERMAN, 2013:189)

A ideia de uma "regressão" perpassa um entendimento das próprias referências e de metodologias que dialogam com algo estruturado na própria construção de si. Nesse sentido, entende-se que somos formados culturalmente e que não há apenas uma *cultura*, mas *culturas* com as quais dialogamos diariamente. Assim, na tentativa de uma reescrita da visão do mundo é

Resumo:

Este texto se coloca como um "relato de viagem" e propõe um caminho de descoberta de obras artísticas encontradas no encaixe das marcas deixadas por um azul que evocou o sofrimento. Trata-se de uma viagem reflexiva, conceitual e teórica sobre as questões da cor azul associadas, mais especificamente, ao azul português presente nos azulejos e louças coloniais e ao azul das contas usadas por africanos escravizados no Brasil. Sendo assim, os pontos de parada nesta "viagem" são análises de obras artísticas que de alguma forma se comunicaram com o azul e a questão decolonial.

Palavras-chave: decolonialidade, azul, negro

Abstract:

This text presents itself as a "travel report" and proposes a path of discovery of artistic works found in the pursuit of the marks left by a blue that evoked suffering. It is a reflective, conceptual and theoretical journey on the issues of the color blue associated, more specifically, with the Portuguese blue present in colonial tiles and crockery and the blue of the beads used by enslaved Africans in Brazil. Therefore, the stopping points on this "journey" are analyzes of artistic works that somehow communicated with the blue and the decolonial question.

Keywords: decoloniality, blue, black

permitida uma saída em “viagem”, com o intuito de processar o que as viagens realizam em nós: abertura da mente, prazer, empatia, risco, descoberta e conhecimento.

2. Saída em Navegação

O caminho trilhado para este trabalho começa pelo mar, esse que aumenta e diminui, como as pedras ou os tigres de Borges (conto *Los tigres azules*). Incontável. Desde o início da história do Rio de Janeiro, o mar se afasta gradativamente da costa, deixando o caminho livre para novas passagens e, conseqüentemente, para as explorações. Tal afastamento relaciona-se ao aterramento da orla carioca e, com este acúmulo de camadas de terra, esconderam-se também muitas histórias. Em 2016, na reforma do Porto Maravilha foram descobertos azulejos, louças e contas azuis, dentre outros objetos. Tomando uma qualidade de vanitas, o tempo e a terra reduziram estes objetos a um mesmo patamar: a finitude e a memória.



Figura 1. Francine Cunha. Cartografia do Azul Fotografia digital, 2021

Os objetos encontrados na escavação do porto foram minuciosamente analisados e podem ser vistos dispostos sobre a mesa dos arqueólogos em imagens do vídeo *Cais do Valongo: Porto Maravilha traz a história do Rio de volta à superfície* (2011), do Canal Rio Cidade Olímpica. Cada um dos objetos foram analisados em suas minúcias e vale mencionar que, nesses casos, o caco da louça ou o formato de uma conta têm muito a dizer. As contas azuis atribuídas à chegada dos africanos no Brasil, por exemplo, tinham um azul com um significado: a proteção. Segundo Alessandro Luís Lopes de Lima (2019), verificou-se a predominância da cor azul entre duas mil contas encontradas no Valongo. Em outra escavação na Bahia, destacaram-se as contas brancas, mas em segundo lugar aparecem, novamente, as contas azuis. O autor ainda diz:

Os contextos desses sítios arqueológicos relacionados ao Valongo são de dois grandes lixões urbanos datados entre 1811 e 1843. Tânia Andrade Lima interpreta alguns dos artefatos como “amuletos”, utilizados para proteção física e espiritual de seus usuários. A pesquisadora faz uma leitura de que o uso de contas de vidro e de outros materiais constituía uma “segunda pele” com objetos cobrindo o pescoço, braços, mãos, cinturas, tornozelos, costas e outras partes do corpo. (LIMA, 2019:126)

A “segunda pele” produzida pelos objetos e a sua presença nesses contextos arqueológicos são evidências materiais das crenças que nos permitem visualizar as estratégias dos africanos para lidar com a opressão da sociedade colonial escravista.

A descoberta arqueológica de tantos materiais do período escravista brasileiro no Porto Maravilha (antigo Cais do Valongo) por ocasião das reformas para as olimpíadas de 2016 levou a vários estudos entre os quais estão, além da possibilidade de um aprofundamento histórico do período colonial, o entendimento de uma arqueologia que tem preocupações histórico-sociais e à análise das formas de resistência negra por meio de objetos ritualístico-religiosos. Por fim, destacam-se as vozes do tempo e da natureza interferindo nos processos de apagamento documental do Valongo e dos africanos, isto é, a decolonialidade. Tânia Andrade de Lima relata como foi o processo de inserção da comunidade negra descendente de escravos nos estudos dos objetos encontrados:

[...] à medida que os objetos iam sendo encontrados, entendemos que a comunidade descendente devia assumir um papel ativo na sua interpretação, tornando-se parceira da investigação arqueológica. Começamos, então, a procurar religiosos de matriz africana, de reconhecida seriedade e respeitabilidade, que se dispusessem a vir ao Valongo. Em primeiro lugar, para apresentarmos a eles os objetos relacionados ao domínio do sagrado que nós estávamos encontrando, no entendimento de que eram de seu maior interesse. E, sobretudo, para transferirmos para eles a prerrogativa da sua interpretação. (LIMA, 2013:196)

A denominação das contas azuis como “segunda pele” – tal qual a mencionada por Tânia Andrade de Lima – pode ser encontrada em registros artísticos, como nos retratos realizados por Marc Ferrez. A foto *Negra da Bahia de 1885* (Figura 2), muitas vezes associada à Aqualtune (uma princesa africana escravizada no Brasil), é um exemplo. Nela podemos ver os adornos (e as contas) em todo o corpo: pescoço, pulso, cintura, dedos. As contas, em suas cores, formatos e volumes eram não apenas símbolos de proteção, mas também de status social, e revelam a ampla cultura hierárquica entre os povos negros.

A busca por um entendimento das relações entre as contas azuis e a ideia de proteção nos leva a dois grupos de povos africanos: os bantos e os iorubá. A questão da relação entre divindade e cor vê-se de forma mais evidente entre os iorubá. De acordo com Lima:

Questões relativas à beleza e sedução, potencialidade e riquezas também estão associadas às contas entre os povos iorubanos. As cores possuem grande importância nesse contexto, servindo quase como códigos que ressoam significados, movendo a experiência, sendo atribuídas a determinadas características e modos de ação. As cores são a natureza e personalidades das coisas, pessoas e orixás. (LIMA, 2019:149)



Figura 2: Negra da Bahia, Marc Ferrez, 1885. (Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles)

Os bantos acreditavam em uma divisão do mundo entre vivos e mortos e sobre os dois, a força geradora de todas as coisas. O mundo dos mortos era habitado por ancestrais, espíritos e entidades sobrenaturais que, por sua vez, poderiam ser acessados por meio de rituais que utilizam objetos para adivinhação das respostas para os problemas dos vivos. Os iorubá, por sua vez, acreditavam em mitos envolvendo entidades sobrenaturais que regiam os governantes,

em uma espécie de *monarquia divina* (SOUZA, 2008:36). Há, no entanto, algo que era comum entre essas e outras sociedades africanas, segundo Souza:

Se considerarmos que a relação com o sobrenatural e todas as crenças e cerimônias necessárias para que ela se estabeleça são formas de religião, podemos dizer que esta era um elemento central em todas as sociedades africanas. A religião estava presente no exercício do poder, na garantia da harmonia e do bem-estar da comunidade. O mundo era decifrado e controlado pela religião, que nessas sociedades tinha um papel equivalente ao que a ciência e a tecnologia têm para a nossa sociedade. (SOUZA, 2008:45)

Pode-se dizer, portanto, que a religião determinava a posição dos indivíduos nas sociedades, e como as contas eram um dos artefatos religiosos utilizados, elas também representavam estas posições na hierarquia. Entre os iorubá, por exemplo, os *adés* eram coroas feitas de contas, com fios cobrindo o rosto. Em contextos arqueológicos funerários, as contas encontradas também indicavam o status dos indivíduos. Dessa forma, é possível falar sobre a arqueologia do corpo negro: "As miçangas que carregam cores hierarquizam a sociedade através da comunicação do status, diferenciando seus proprietários e suas posições em cargos políticos, filosóficos e de riqueza" (DREWAL *apud* LIMA, 2019:149). As guias utilizadas no Candomblé, também são um exemplo de relação entre as divindades e as cores. Neste caso, inclusive, a associação do azul claro e do rosa podem significar a proteção de Iemanjá – orixá dos mares.

O sincretismo entre as crenças advindas da África tornou-se possível por meio da convivência das pessoas negras presentes nas embarcações negreiras, conforme explica Souza:

Nos navios, os companheiros de viagem já tinham estabelecido laços entre si, descobrindo formas de se comunicar, aprendendo uns a língua dos outros, tornando-se malungos, nome pelo qual passavam a se tratar os companheiros da terrível travessia. (SOUZA, 2008:88)

As relações humanas estabelecidas diante da diáspora foram, de alguma forma, materializadas por meio da cultura, e as contas azuis são um exemplo dessa materialização.

3. Chegada a um lugar novo

A sociedade fundada no colonialismo não conhece um lugar sem conflitos, sem sofrimento e sem abuso. Os lugares de dor destacam-se de maneira contundente, mas não são evidentes o suficiente para causar a empatia necessária. Infelizmente, pode-se, no máximo, produzir uma catarse. É assim que a artista Juliana dos Santos inicia suas reflexões sobre o azul:

...O azul quase morte, o azul do Blues, o azul dos tecidos Adires Yorubás, o azul Kalunga, a Kalunga azul. Azul memória, azul cerúlio, o ultramar. Assim de que tão preto vira azul. O azul do blues, o azul bonito do reinado dos pretos do rosário, o azul de Minas, a travessia, o azul dos santos, o azul cantado, o azul dos mantos dos santos, o azul-claro, o azul raro, o azul dor, azul rosado. A branquitude. O azul das veias e dos olhos. O azul da bota do Francisco, o azul não pode ser terra, o azul pode ser sonho, o azul encarnado, violeta, quase roxo. Azul transcendental, o azul real e que não me deixam esquecer... (SANTOS, 2020:133, grifos da artista)

Em sua análise sobre a cor azul, a artista criou um lugar materializado em instalação artística para pensar sua existência como mulher negra brasileira na atualidade. O azul é pano de fundo para uma reflexão única que evoca as memórias da artista. No entanto, toda representação que ilustre os sentimentos reverberados na história da escravidão é válida do ponto de vista da representatividade, e alcança vozes que foram caladas. No trabalho de Juliana dos Santos, o conceito de azul não é anódino e não é flagelo: está ligado ao conceito de memória, o que é reforçado no título de sua obra *Entre o azul e o que não me deixo/deixam esquecer* (2019).

Outro artista que trabalha com a ideia de azul como pano de fundo é Dalton Paula. Em seus retratos (Figura 5 e Figura 6), como *Zeferina* (2018) e *João de Deus Nascimento* (2018), a cor predominante é o azul em tons diferentes, em sua maioria claros. Estes retratos lembram fotos antigas pintadas à mão que adornavam as casas como representação da família e do respeito aos progenitores. As referências de Dalton Paula são referências reais que não servem apenas para ele, mas para todo um povo: são líderes admirados por seus seguidores, mas também são família, pois essa conotação se estende aos *malungos*, ou seja, aos irmãos de embarcação, de resistência, de travessia e de descendência. O azul do retrato também se relaciona à memória, contudo, o conceito mais forte relaciona-se ao respeito, que também é admiração, orgulho e afirmação.



Figura 5. Zeferina. Óleo sobre tela 61x45cm. Foto: Paulo Rezende (2018). Coleção MASP

A "regressão" colocada como proposta de reconstrução da história entre os artistas negros, em alguns momentos, inevitavelmente passa pelo Atlântico. É quase uma contradição a ideia de que o mar pode se tornar chão, pois coloca os afrodescendentes em um lugar entre África e América. A travessia dos navios negreiros foi mais do que apenas uma mudança de lugar, foi uma mudança histórica e cultural definitiva, na qual as matrizes ficaram na margem de saída e a entrada em terras inimigas ainda produz negação.

Colocados esses termos, é possível dizer que o azul de Juliana dos Santos representa catarse e que os retratos de Dalton Paula buscam registros de um azul como princípio, como quem revisita o próprio álbum para contar sua história.

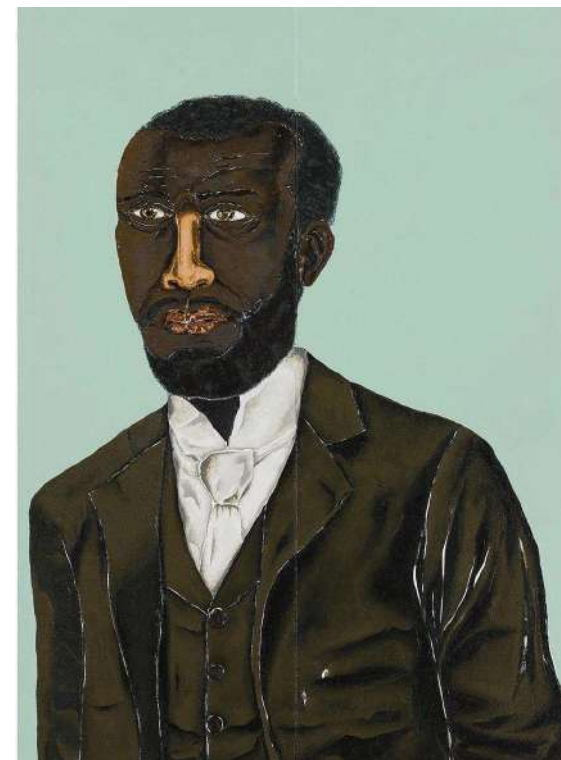


Figura 6 - João de Deus Nascimento. Óleo sobre tela 61x45cm. Foto: Paulo Rezende (2018). Coleção MASP

Acrescentaria, ainda, dois artistas neste rol: Maxwell Alexandre e Arjan Martins. O primeiro é o artista que registra retratos como reverência aos seus contemporâneos, ou seja, suas obras abarcam o negro de hoje. Além disso, Maxwell utiliza estampas – muitas em azul – como fundo, e estas também são representativas de recorte e colagem de culturas, referências e reconstruções que constituíram os seus trabalhos. Arjan Martins, por outro lado, é o artista que dialoga diretamente com o Atlântico, indicando que nele as informações se multiplicam. O

Atlântico viabiliza a descoberta de histórias: as informações do mapa estariam mais no mar do que na terra, de forma que a terra seria o lugar do nada – pois é onde os apagamentos ocorreram – e o mar seria o lugar do tudo, do definitivo.

Conclusão

Ao findar a presente “viagem” é possível, olhando para trás, encontrar imagens novas e registros que não se encontravam nos “guias” que constituem referências comuns. A observação das obras mencionadas permitiu que esta passante também direcionasse um novo olhar para sua cidade, na qual verificou-se que determinados lugares descobertos não são meros patrimônios. Tais locais também são memoriais que, não necessariamente, evocam orgulho, pelo contrário: evocam lamentos, assim como preconiza Didi-Huberman:

O “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele - como quando dizemos que há “jogo” entre as peças de um mecanismo -, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo. (DIDI-HUBERMAN, 2013:188-9)

Neste caso, o "negativo" é a forma de ver a mudança. É preciso considerar, ainda, que a obra artística do “negativo” está mais centrada na contemporaneidade, pois o princípio artístico dominante no ocidente é eurocêntrico. Este mesmo princípio vê a arte para além do conceito de função, o que justifica o fato de objetos ritualísticos originalmente produzidos por povos africanos serem considerados “arte”, ainda que para eles tais itens tivessem outro significado. Os artistas contemporâneos, no entanto, transitam, isto é, dialogam com uma cultura da “travessia”: os que foram apresentados aqui, por exemplo, tomam para si as matrizes de seus ancestrais e, ao mesmo tempo, tomam posse dos espaços da arte que lhes foram dados, os espaços de expressão. Resta a nós admirá-los e nos permitir trilhar este novo caminho de revisão artístico/histórica: um caminho desconhecido, desafiador e, idealmente, maravilhoso.

Referências

- Claro, Regina (2012) *Olhar a África: fontes visuais para sala de aula*. São Paulo: Hedra Educação. ISBN 978-85-65-206-38-9
- Didi-Huberman, Georges (2013) *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. ISBN 978-85-7326-537-8
- Lima, Alessandro Luís Lopes (2019) *Uma arqueologia dos territórios Negros: contas e miçangas no triângulo histórico de São Paulo (sécs XIX e XX)*. Dissertação de Mestrado. MAE - USP/SP. 244p.
- Lima, Tânia Andrade (2013) “Arqueologia como ação sociopolítica: o caso dos cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX” *Vestígios. Revista Latino-americana de arqueologia histórica*. Volume 7. número 1. p.179-207. Jan - jun. ISSN 1981-5875
- Pastoureau, Michel (2016) *Azul: história de uma cor*. Trad. José Alfaro e Anabela C. Caldeira. Portugal: Orfeu Negro. ISBN 978-98-98-32786-4

Santos, Juliana dos. “Texto Azul” *12ª Bienal do Mercosul*. [Consult. 2021-08-30 Disponível em URL: https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/2468f7_c72c1f38921848bda8eeb0e1bb1c3427.pdf.
SOUZA, Marina de Mello e (2008) *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática. ISBN 978-85-08-11458-0

Notas biográficas

Francine Cunha é artista visual e professora de História da Arte no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - Campus Resende. Doutoranda no Instituto de artes - UNESP - SP. Suas principais linhas de investigação são as históricas e teóricas das artes visuais. E-mail: francine.lima@ifrj.edu.br Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro. Av. Pref. Botafogo - Comercial, 27541-030, Resende, Rio de Janeiro, Brasil.

Conversando com Sam Winston: O desenho como linguagem na ausência de luz

Talking with Sam Winston: Drawing as language in the absence of light

Grazielle Bruscato Portella ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

473

Resumo:

O que significa desenhar quando não podemos ver? Neste artigo, reflete-se sobre desenhos elaborados pelo artista inglês Sam Winston durante um mês em total escuridão. Com base na vídeo-performance e entrevista concedida pelo artista, é realizada uma interpretação sobre a cegueira na arte a partir da filosofia, da literatura de Saramago e distintos conceitos derivados do verbo *ver* no português – *desver, escrever, envolver, rever*. Conclui-se com uma reflexão sobre metodologias e possibilidades de inclusão do desenho cego na arte contemporânea através do uso do corpo, da linguagem, da respiração e da memória.

Palavras-chave: desenho no escuro, memória visual, linguagem, contemplação

Abstract:

What does it mean to draw when we can't see? In this article, we reflect on drawings made by the English artist Sam Winston during a month in total darkness. Based on the video-performance and interview given by the artist, an interpretation is made about blindness in art based on philosophy, Saramago's literature and different concepts derived from the verb *to see* – *to unsee, to write, to involve, to resee*. It concludes with a reflection on methodologies and possibilities of inclusion of blind drawing in contemporary art through the use of the body, language, breathing and memory.

Keywords: drawing in the dark, visual memory, language, contemplation

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Desenhar sem ver

Vivem na escuridão mais absoluta, mas tanto faz, para esta cegueira tudo é branco (Saramago, p. 254).

O que significa desenhar quando não podemos ver? Desenhar às cegas supõe uma sensibilidade a estímulos criativos informados pelo corpo, pela respiração, pela escrita e pelo toque que guiam o artista mais do que a sua própria visão. Neste artigo, apresenta-se uma reflexão sobre os desenhos elaborados em total escuridão pelo artista inglês Sam Winston (Londres, 1978-) para a série 'A Delicate Sight' (2019). Debruçado durante um mês no escuro do seu estúdio em isolamento (Figura 1), Winston constrói, ao longo de 672 horas, desenhos em grande escala que, uma vez de volta à luz, ele tenta reconstruir em formato de fac-símiles, a partir de gravações de voz e da memória (Figura 2).

474



Figura 1. Sam Winston bloqueia janela do seu estúdio para a performance *A Delicate Sight*, 2019. Excerto de vídeo. Sam Winston, Filme *A Delicate Sight*, Londres. Fonte: <https://adelicatesight.com/>



Figura 2. Sam Winston desenha para a performance *A Delicate Sight*, 2019. Excerto de vídeo. Sam Winston, Filme *A Delicate Sight*, Londres. Fonte: <https://adelicatesight.com/>

Com um caráter exploratório, este artigo abrange a série de 3 desenhos (e 3 fac-similes) e tem como enquadramento o contínuo interesse do artista por criar imagens em relação com a linguagem, em contextos que o levam a extremos onde o artista perde o corpo e a visão. *A Delicate Sight* é o culminar desta exploração artística de Winston como uma prática que envolve erro, pensamento e contemplação.

A investigação centra-se na vídeo-performance da série e na entrevista exclusiva concedida pelo artista durante o evento online de carácter científico-artístico *5 Minutos de Desenho* da Universidade de Lisboa, em janeiro de 2021. Neste material, percebe-se como esta experiência radicaliza as diferentes abordagens do artista, levando a reflexões sobre a criação, o isolamento, o silêncio e a cegueira desde o ponto de vista metodológico (como desenhar sem ver?) e filosófico (o que realmente significa ver?).

Winston desenha porque não podia ver. Escreve porque não podia ver. O desenho advém do silêncio, de uma contemplação no escuro. Um escuro que não é ausência de luz, mas estratégia para ver profundamente para além do branco do papel. De fato, a experiência contemplativa que Winston apresenta pressupõe uma pedagogia particular do olhar. Aristóteles identificou a contemplação, a *theôria* – literalmente, o ver, o olhar para a pura consciência de alguma coisa, incluindo a pura consciência de haver consciência, com a felicidade (*eudaimonia*) e com a suprema forma de *atividade* humana, a mais aparentada com a divina, a da inteligência ou compreensão (Borges, 2017:60).

Para o músico e professor de desenho Fernando Chuí, *ver* é um verbo que serve de metáfora para toda forma de consciência adquirida (Chuí, 2019:72). Em *A Delicate Sight*, a consciência e a visão do artista são adquiridas pela respiração, pelo traço, pela linguagem, e ganham um sentido mais amplo, como metáforas para diferentes modos de viver no mundo.

A entrevista, da qual são aqui transcritos e traduzidos do inglês pela autora, refletiu sobre a relação entre o desenho e a escrita, a influência de figuras como John Cage no seu processo, a experiência meditativa ao desenhar na escuridão, e a capacidade latente do desenho

a escuras como motor para concentração, criatividade e resolução de problemas. Finalmente, após um tour pelo seu estúdio em Londres e pelos desenhos da série, a conversa encerra-se com um convite a que o público feche os olhos para explorar e envolver-se com a própria linguagem e a sua imaginação através do desenho.

Winston decide pelo título da performance em referência ao que acontece quando sua visão retorna após um longo período de escuridão: "Na Optometria eles chamam isso de 'adaptação escura' e é sobre a capacidade do olho de se ajustar a vários níveis de luz. Eu encontrei no período de ir do escuro para a luz que há uma janela de tempo interessante em que você pode ver as coisas muito diferente" (Winston, 2019).

Para encontrar sentidos a esta visão (*sight*) que Winston procura no escuro, este artigo apoia-se na filosofia, na literatura de Saramago e na linguagem (portuguesa), elaborando uma reflexão a partir de conceitos fundamentais derivados do próprio ato de *ver*: *desver*, *escrever*, *envolver*, *rever*. Estes conceitos são complementados aos relatos intimistas do artista sobre esta insólita experiência que gerou desenhos que exploram tanto a realidade física da escuridão como as suas diversas associações culturais.

2. Desenhar como *desver*

O pior cego foi aquele que não quis ver
(Saramago, 1995:283).

Desver trata-se a ver com um deixar de ver, um ver com outros olhos, um contemplar. É possível perceber esta problemática no pensamento do artista: aquela contemplação relacionada com o não-ver. Winston procura uma metodologia de deixar de ver e, para o desenvolvimento desta série, passa um ano preparando-se, em retiros de meditação e estadias curtas a cegas no seu estúdio, onde explorou metodologias de desenho a cegas explorando uso de palavras ou o mapeamento de respiração. Gera uma metamorfose a partir da sua cegueira temporária, modifica o seu fazer e, ao fazê-lo, se modifica, como revelam as Figuras 3 (desenho original) e 4 (fac-simile).

Do momento em que você dorme até o momento de voltar para a cama, o tempo e o espaço desaparecem. Então o que acontece é quando você começa a encontrar suas horas. Então, de repente, desenhar faz todo o sentido. Tempo e memória
(Winston, 2021).

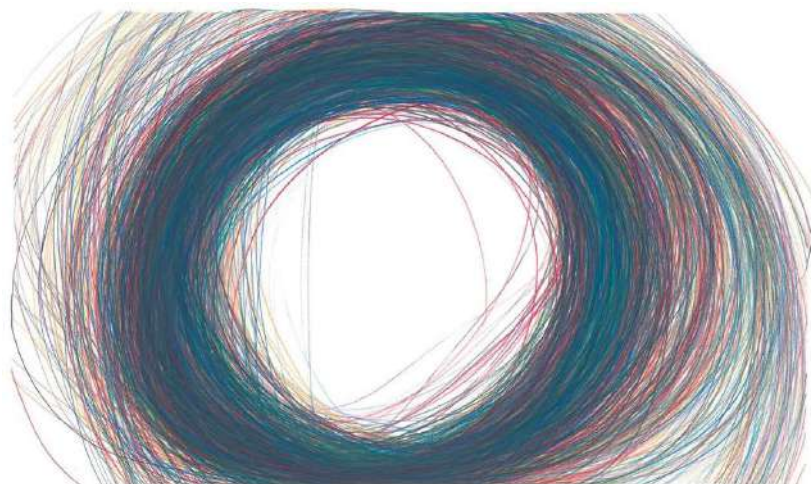


Figura 3. Sam Winston. 2018-2019. *13 coloured pencils to dust* (desenho no escuro).. Lápis de cor sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>

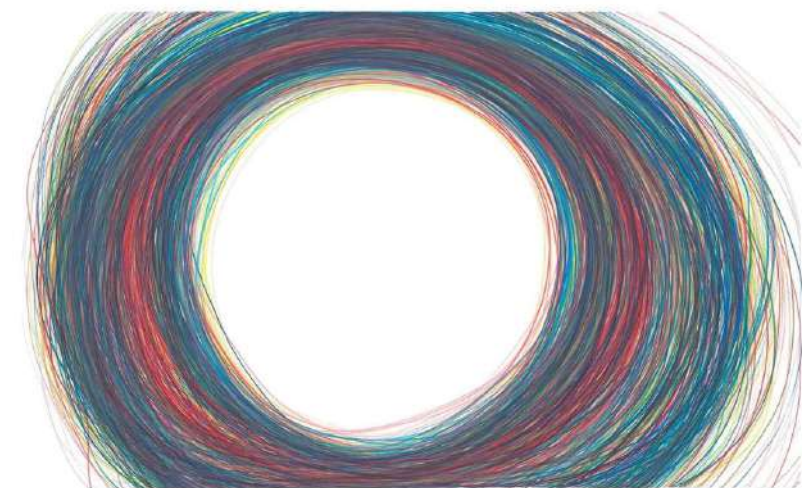


Figura 4. Sam Winston. 2018-2019. *13 coloured pencils to dust* (fac-símil). Lápis de cor sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>

Desver implica no desconstruir a percepção do que é visto. Sabe-se que a percepção visual resulta não apenas do os nossos olhos veem, mas também de memórias visuais. Esse conhecimento do que vimos no passado serve para compreender e ver aquilo que se passa no presente. E, ao desenhar,

o sistema nervoso ótico está ligado, a parte do cérebro que visualiza está ligada. Ele está mesmo vendo. Você está desenhando, mas não está recebendo o *feedback* que normalmente receberia. Por outro lado, esta é uma prática muito boa porque você tem que deixar ir o que é bom ou ruim. Uma vez que você não está investido no resultado, você pode realmente vê-lo do que é e produzir um trabalho muito mais interessante (2021).

Winston redescobre no desenhar cego uma nova maneira de ver, numa tentativa de retirar do visível o que esconde o invisível, onde "o invisível tanto quanto o visível não são mais que efeitos um do outro" (Tiburi, 2017:6). O desenho de Winston nos coloca no tempo de uma partilha do olhar, do não-olhar. Na verdade, trata-se de uma ética e filosofia do *desver*.

3. Desenhar como escrever

Coloca-se a folha de papel sobre uma superfície um pouco branda, como podem ser, por exemplo, outras folhas de papel, depois é só escrever, Mas, se não vê, disse o primeiro cego, A esferográfica é um bom instrumento de trabalho para escritores cegos, não serve para lhe dar a ler o que tenha escrito. mas serve para saber onde escreveu (Saramago, 1995:276).

A primeira ferramenta que Winston usa é a escrita. Pelo fato de o artista declarar-se disléxico, ao *escrever*, ele "começa a ver a materialidade das palavras, como elas eram pequenos semicírculos, linhas e pontos pretos" (2019). Em *A Delicate Sight*, Winston explora no escuro não apenas o paradigma texto-escrito e texto-desenhado (Figura 5 e Figura 6), mas o próprio corpo do texto: o livro. No escuro, ele coloca o livro sobre o papel, já que ele não poderia ler, ainda podia usá-lo, servindo de estímulo criativo e para saber onde desenhava. "Então eu mascarei a forma do livro, e daquela forma onde antes estava a história, vem o lugar onde eu escrevo ao redor." (2021). O desenho surge como ato pré-linguístico. Com esta atitude, ele questiona a própria linguagem:

Como ler um livro fechado? O que há em um livro fechado? Quanto do escritor está nessa experiência? Onde termina a ideia do autor e quando começa a linguagem. Quando começa a sua interpretação desses pensamentos? (Winston, 2021).

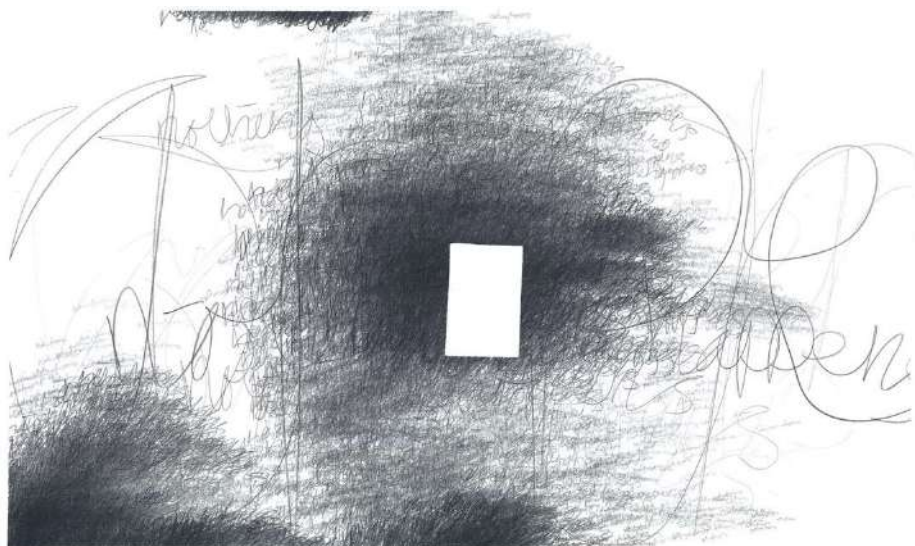


Figura 5. Sam Winston. 2018-2019. *Nothing happens* (desenho no escuro). Grafite sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>.

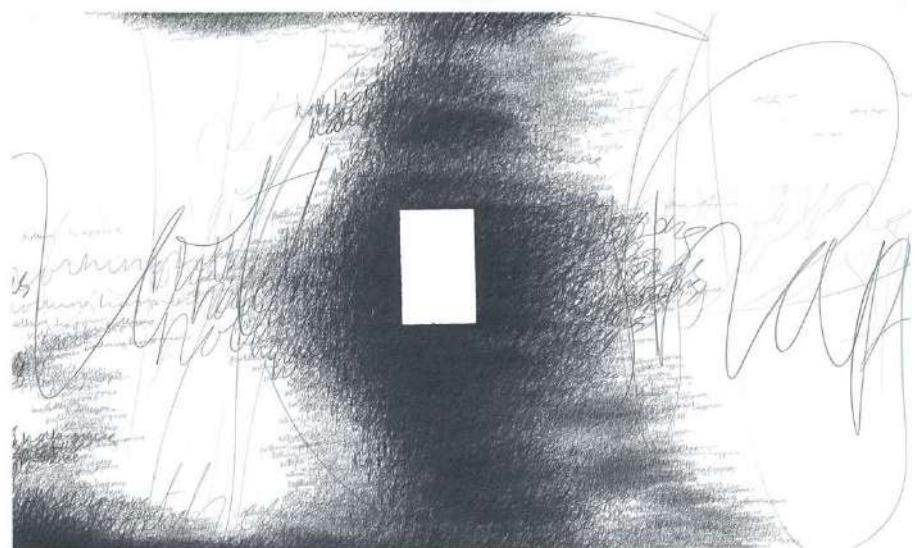


Figura 6. Sam Winston. 2018-2019. *Nothing happens* (fac-simile). Grafite sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>.

A partir destas perguntas, o autor revela uma preocupação pela linguagem, um desenho carrega um ritmo como alguém que esta escrevendo um texto ou recitando uma poesia. Winston não é o único artista a trabalhar sobre textos e literatura. John Cage, como lembra o artista, realizou composições musicais em torno da poesia de e e cummings (Cage, 1948). Cage explora o silêncio e o vazio no seu trabalho, o que se alinha com a procura de Winston. Observa-se aqui também a relação com a escrita assémica do expressionismo abstrato, caracterizada por Cy Twombly (Schwenger, 2019) e o desenho automático de Henri Michaux.

Se a escrita pudesse dar-se sem palavras, e se a linha pudesse dar-se sem olhar, para Winston ela seria desenho. Entende-se então o desenho de Winston como uma forma de filosofia, “um pensar como um modo qualificado de ver que se expressa por meio de palavras, mas também de desenhos” (Tiburi, 2017:10). Cria-se, na gramática cega de Winston, um circuito entre desenhos - palavra - pensamento. Uma sequência coerente, onde o conjunto de desenhos apresentados aproximam o artista ao pensamento filosófico. Assim, tomando as palavras da filósofa Márcia Tiburi, “gesto de pensar como ato de criar conceito por meio de traços” (Tiburi, 2017:9), pode-se pensar que o gesto de Winston traça conceitos.

4. Desenhar como *envolver*

Se queres ser cego, sê-lo-ás
(Saramago, 1995:128)

“O que acontece se eu parar?” (Winston, 2019). Esta é a pergunta que levou Winston a deter-se por 28 dias para envolver-se no desenho. *Envolver* é aportar o corpo todo, absorver-se numa experiência. Implica numa imersão completa a nível físico, mental, espiritual. Em *A Delicate Sight*, o artista leva este envolvimento ao extremo:

De certa forma, este processo é primitivo. Remova a visão, remova a luz, remova o teu corpo. Eu não estava no meu corpo depois de uma semana. Claro, quando me movia, podia sentir que o meu corpo existia. Mas por longos períodos de tempo, não há nenhuma pista visual de estar em um corpo. Você acaba em algum tipo de experiência espiritual neste tipo de ambiente, mas eu não estava fazendo isso para me tornar iluminado. [...] Eu estava fazendo isso porque eu estava apenas explorando o que é ser... O que é ser. (2021)

O artista já havia praticado retiros espirituais de meditação e realizado experiências de desenhar com olhos vendados por longos períodos de tempo. Nas palavras do artista:

O desenho foi-me negado. Voltar-me a uma prática contemplativa e usar o lápis e olhar, olhar para ver, é o que me fez voltar a desenhar. Há muitas coisas boas da dificuldade, mas você tem que se dar recursos e tempo suficientes (2021).

O parar no escuro e deixar-se envolver o leva a contemplar. A prática de meditação lhe ensinou "a desligar tudo e aprofundar em algo", o que vem de encontro com o pensamento filosófico oriental e com uma tentativa de encarar o silêncio e o vazio através da concentração no corpo e na respiração. Winston incorpora este pensamento na metodologia de desenho no escuro, mapeando sequências de respirações em forma de linhas contínuas sobre o papel desenho (Figura 7 e Figura 8). Como descreve a Tiburi, "todo desenho é o legado de um sopro" (Tiburi, 2017:12), e para Winston, estes sopros sobre o papel o envolvem completamente e

contam um pouco sobre o que está no meu corpo, me contam um pouco sobre o que está na minha cabeça [...]. Então, estes são todos os estudos sobre a respiração. São desenhos, mas são os caminhos para outra coisa. Eles apontam para algo mais biológico ou físico (2021).

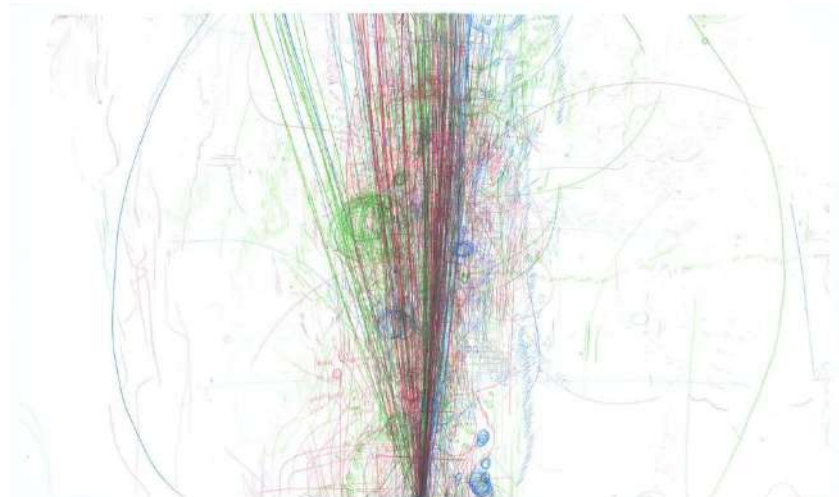


Figura 7. Sam Winston. 2018-2019. *Palinopsia* (desenho no escuro). Lápis de cor sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>.

Finalmente, a prática artística de Winston também passa por um certo tensionamento com a urgência e velocidade do mundo contemporâneo, num paradigma entre incômodo e uma entrega com o agora. As linhas e as palavras utilizadas pelo artista sugerem um passado/presente que permanentemente se chocam, se sobrepõem e se envolvem. Os seus desenhos abraçam os acidentes e erros, numa procura muito particular, que não é apenas técnica ou artística. O desenho de Winston trata-se, portanto, de "um mapeamento fisiológico e de um mapeamento do tempo" (2021). O desenho para Winston trata-se, acima de tudo, de "um mapeamento fisiológico e de um mapeamento do tempo" (2021).

5. Desenhar como *rever*

Então, espreitava um pouco o som e apurava o ouvido para não perder uma sílaba. Depois, com palavras suas, resumia as informações e transmitia-as aos vizinhos próximos (Saramago, 1995:49).

Rever é voltar a ver. É ver através das memórias do corpo, através da voz e do gesto. Ao reproduzir os desenhos a cegas através dos fac-símiles, Winston passa por uma investigação estética que pretende revelar não o que se expressa na superfície, mas o que está por trás da imagem, que começa na mente. A experiência de desenhar desenvolve-se a partir das pós-imagens da retina e da representação de funções enterradas no inconsciente do que foi visto.

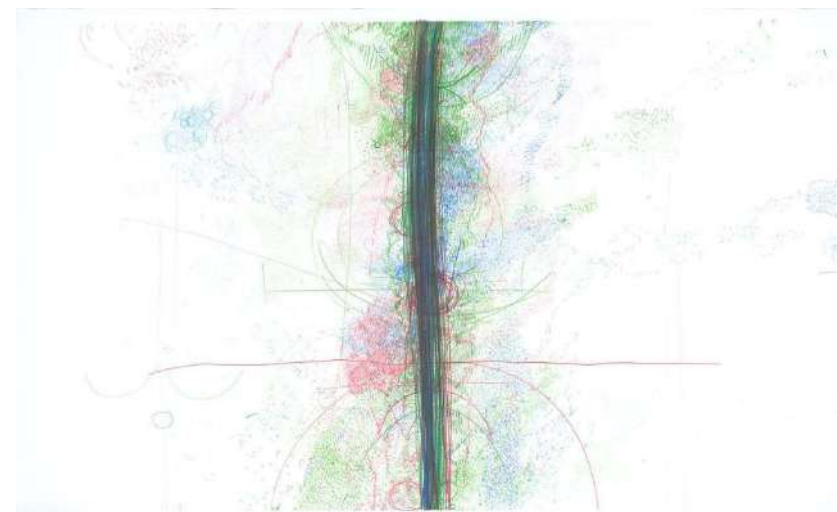


Figura 8. Sam Winston. 2018-2019. *Palinopsia* (fac-símile). Lápis de cor sobre papel Fabriano Artístico. 164 × 100cm. Desenho realizado para a série *A Delicate Sight*, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://adelicatesight.com/>.

Desenhar é redesenhar, é desenhar mais uma vez. Derrida (1993) também joga com as noções de traço (*trait*) e retraço (*retrait*). Numa mimese aristotélica, Winston traça o desenho nessa "imitação" do original, que recria aquela memória escondida, a revela, a universaliza, a ilumina. O seu desenho traça e retraça, se esconde na escuridão e aparece na luz mediante o fac-símile. Durante a entrevista, Winston revela um importante aspeto conceitual e metodológico deste revisitar do desenho:

O fac-símile é um pouco como quando você reconta um sonho. Não é o mesmo quando você tem o sonho em si. Então eu sinto que estou contando uma história com o segundo. Então, tecnicamente,

eu digo que um é uma ilustração e o outro é o original. Há um desenho na minha mente, um que desenei no escuro e outro que é uma ilustração. Na verdade, há 3 desenhos (2021).

Consciente ou inconscientemente, os desenhos de Winston são marcados por um manuseio cromático excepcional e por uma singular textura construída pelo acúmulo dos traços. Ao rever tanto os originais como os fac-similes de Winston (Figuras 3 a 8), chama atenção a escala, que faz com que o desenho fique com tamanho natural, *à nossa escala*. Esta escala tem a ver com a gestualidade aspecto que, em contexto de escuridão, faz com que determinado controle da mancha não seja tão importante de detalhar, dando espaços ao erro e ao acaso necessários durante o seu processo de fazer. Outro aspecto é a sobreposição quase obsessiva das linhas e escritas, característica do autor, o que estimulam um ver o desenho a distância e de perto. Winston nos leva a romper os limites do que implica a cor e a composição num desenho a cegas.

Se, por um lado, o desenho original realizado no escuro evidencia uma emancipação do corpo e do traço, uma potência revelada no detalhe da linha indisciplinada e honesta, por outro lado, destaca-se nos fac-similes uma beleza na repetição, descoberta através da memória corporal descrita pela voz do artista no dictograma. Não há erro sem descoberta, e Winston descobre isso após revelar a luz dos seus desenhos e perceber, como o primeiro desenho, aquele impulso que lhe conferia a autenticidade. Já não entra apenas o aspecto intuitivo do primeiro desenho, mas principalmente um pensamento, uma memória corporal, um registo daquela vivência singular e privada do artista, como um auto-retrato do artista que se vê novamente (Derrida, 1993). O fac-simile torna-se metodologicamente necessário no seu processo de *rever*.

Não se trata mais de "representação", relacionada a um ver, mas de "apresentação" relacionada a uma experiência (Dewey, 1934). Em *A Delicate Sight*, o desenho de Winston é expressão, respiração e ação. Trata-se da vivência enquanto acontecimento do corpo, não do olho. O desenho é o seu corpo, assim como a sua voz, que procura *ver* e *rever* os atos conscientes que darão lugar aos desenhos de por vir.

Conclusão

Agora, agora, e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, Ainda vejo tudo branco (Saramago, 1995:30).

Desenhar é romper, riscar, arriscar. Diante da escuridão, Winston confronta o espectador a pensar diferentes possibilidades do desenhar através do corpo, do silêncio, da respiração, da escrita e da voz. O desenho torna-se o fio que conduz o artista no escuro. Ou, como coloca Derrida, o próprio artista torna-se o cego figurado (Derrida, 1993). Linha que desenha palavra, escreve forma, e mapeia respiração. Traço que *vê, desvê, escreve, envolve e revê*. Se por um lado, o artista dialogou com aspectos contemplativos que remeteriam a práticas orientais de meditação, por outro lado, a sua obra foi povoada por referências da arte e literatura moderna e contemporânea, algo que este texto procurou destacar.

Winston desafia-se no desenho na escuridão não apenas para encarar o silêncio, o vazio e a incerteza, mas como possibilidade criativa, consciente e intuitiva no desenho. Ao deixar de *ver*, o artista convida-nos a *viver*, pois

não somos simplesmente cegos, porque vemos aspectos da realidade – chegamos a confundir 'realidade' com o que podemos ver – e também ilusões que, paradoxalmente, a compõem. A forma da nossa cegueira é a desatenção (Tiburi, 2017:77).

Esta série faz despontar também um importante debate sobre o papel do artista visual como *aquele que vê*. Ao mostrar desdobramentos radicais na criação artística, promove reflexões sobre a inclusão e a acessibilidade nas artes e no desenho em particular. É mesmo necessário ver para desenhar? Um desenho só ocorre quando o olho o revela? Quais os limites das artes visuais? O que está em jogo na arte visual?

Por fim, verifica-se na prática de Sam Winston, uma preocupação com o futuro do desenho e com a linguagem, não apenas como portadora de mensagens, mas como disciplina de mapeamento do presente e da realidade, visível ou invisível. Conclui-se, assim, que os desenhos criados às cegas por Winston oferecem uma síntese do seu pensamento e verificamos neles o potencial da incerteza calculada pela experiência de desenhar sem ver, como criação de uma nova linguagem contemporânea.

Agradecimentos

A autora agradece ao artista Sam Winston pela concessão de entrevista e material para o desenvolvimento deste artigo e ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Borges, Paulo (2017) *Meditação: a Liberdade Silenciosa: da mindfulness ao despertar da consciência*. Oeiras: Edições Mahatma. 140 pp. ISBN: 978-9898865175.
- Cage, John (1948) *Experiences No. 2*. [Consult. 2022-03-07] Disponível em URL: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=265
- Chuí, Fernando & Tiburi, Márcia (2017) *Diálogo/Desenho*. São Paulo: Senac. 191 pp. ASIN: B074G1C6BX [Consult. 2022-03-07] Disponível em URL: <https://www.amazon.com.br/Diálogo-Desenho-Marcia-Tiburi-ebook/dp/B074G1C6BX>
- Derrida, Jacques (1993) *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press. 152 pp. ISBN: 978-0226143088.
- Dewey, John (1934) *Art as experience*. Nova Iorque: Penguin Group. 371 pp. ISBN: 978-0399531972.
- Saramago, José (1995) *Ensaio sobre cegueira*. Lisboa: Caminho. 310 pp. ISBN: 978-9722110211.

Schwenger, Peter (2019) *Asemic: The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
192 pp. ISBN: 978-1517906979.

Winston, Sam (2019) *A Delicate Sight*. Londres [Consult. 2022-03-07] Disponível em URL:
<http://adelicatesight.com>

Winston, Sam (2021) Entrevista sobre *A Delicate Sight* para 5 minutos de Desenho em 11 de
janeiro de 2021. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. [Consult.
2022-03-07] Disponível em URL: <https://5md.belasartes.ulisboa.pt/2021/01/04/sam-winston/>

Notas biográficas

Grazielle Portella é designer, artista visual e doutoranda em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desde 2020, coordena o projeto de investigação *5 Minutos de Desenho* (5MD). As suas principais linhas de investigação são o Desenho, a Meditação e a Contemplação na arte contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2068-4062> Email: grazielleportella@edu.ulisboa.pt Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal



Marina Vargas y la piel de las imágenes: Sobre iconoclastia y artesanía en el arte andaluz contemporáneo

Marina Vargas and the skin of images: on iconoclasm and craftsmanship in the Andalusian contemporary art

Guillermo Ramírez-Torres ⁱ

ⁱ Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Laraña 3, 41001, Sevilla, Andalucía, España

Resumen:

En este texto, abordamos la creación plástica de la artista Marina Vargas (Granada, 1980), quien, a partir de la elaboración de impactantes imágenes cargadas de violencia, color, simbolismo y referencias a la tradición artística y artesana andaluza, despliega un amplio repertorio temático con el que abordar diferentes aspectos sobre nuestra relación con lo sagrado, la belleza, los roles de género o el cuerpo como lugar místico. Para analizarlo, empleamos una metodología analítico-comparativa con la que intentar descifrar su rico universo iconográfico.

Palabras clave: Marina Vargas, Artesanía, Iconografía, Arte Sacro, Andalucía.

Abstract:

In this text, we try to approach to the plastic creation of the artist Marina Vargas (Granada, 1980), who, by creating shocking images full of violence, color, symbolism and cult references to the andalusian traditional art and craftsmanship, develop a wide thematic catalog with which the artists reflects about some aspects of our relation with the sacred, the beauty, the genre roles or the body as a mystical place. In order to analyze this topic properly, we are using an analytical-comparative methodology to try to decipher her wide iconographical universe.

Keywords: Marina Vargas, Craftmanship, Iconography, Arte Sacro, Andalusia.

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introducción

Al largo de las últimas décadas, la cultura se ha convertido en un destacado tema de interés que ha atraído la atención tanto de los principales teóricos del momento como de numerosos artistas de diferentes nacionalidades. Tras el estallido posmoderno y la desaparición de las vanguardias artísticas, las múltiples líneas temáticas y plásticas surgidas como consecuencia del mismo han originado un sinfín de enfoques analíticos sobre los *modos de hacer* cultura, al igual que una revisión sobre las diferentes estructuras que cimantan lo cultural como fenómeno y sus implicaciones en el orden social. Entre ellas destaca la aproximación que desde la creación artística hecha por mujeres se ha realizado sobre diversos aspectos identitarios, corporales o simbólicos alrededor de su imagen cultural. De manera colateral, se ha dado una revalorización de las producciones culturales populares o bien folclóricas, poniendo en valor su aspecto social, mágico o bien tradicional y que remite a una identificación colectiva.

Algunos de estos aspectos son tomados por la artista Marina Vargas (Granada, 1980), quien, partiendo de su propio acervo cultural andaluz, desarrolla una producción plástica donde la femineidad es reclamada desde su exuberancia o carnalidad, y en la que la imagen del cuerpo femenino es formulada a partir de la ruptura con los cánones estéticos y morales. Así, las imágenes que Vargas configura nos muestran una resignificación del papel de la mujer desde el orden de la belleza (musa) o la divinidad (santa, mártir o virgen), en las que se da un marcado carácter iconoclasta que fluctúa de lo material a lo simbólico. Para ello, la artista toma prestados recursos estilísticos, conceptuales o artesanales para dar forma a este nuevo imaginario que proceden de sus raíces andaluzas y que en numerosos casos son tomados del arte sacro andaluz, un conjunto de artesanías y oficios que gozan de una extraordinaria vida aún en nuestros días gracias a la vinculación con las diversas manifestaciones de religiosidad popular y folclórica del sur de España.

1. Sagrada iconoclastia.

Marina Vargas y la inversión iconográfica

Cuando se habla de la obra de Marina Vargas es necesario adentrarse en un complejo mundo de relaciones en las que el significado —a veces evidente, otras oculto—, se da la mano con la ritualidad, la representación sacrificial de la imagen corporal y lo divino. En sus trabajos artísticos, la reflexión sobre la herencia cultural, la mística o la simbología tienen como telón de fondo el rol de la mujer (Del Corral, Codes y Aizpuru, 2019:181), junto a la que se entretiene una estética sobre la violencia, el dolor o la muerte y que se manifiestan a través de diferentes

configuraciones de modo recurrente, tanto en algunas de sus primeras obras, como en el conjunto del proyecto *Idolatrias (A flor de piel)* (2009), o en su conocida pieza *La Piedad Invertida o la Muerte de la Madre* (2012). La producción artística de Vargas se mueve con facilidad entre la brutalidad y la metafísica, lo erótico y lo divino, en una particular dicotomía que es resuelta por parte de la creadora granadina en el desmantelamiento de sistemas simbólicos tan arraigados como el de la iconografía cristiana o la mitología. De este modo, la artista indaga, como las antiguas hechiceras o médiums, en las relaciones ocultas entre lo sagrado y lo profano que han quedado arraigadas en la cultura de manera inconsciente (Castro Flórez, 2019:143) y de las que se vale para mostrar otro modo de acercarse hacia el fenómeno de la divinidad y sus imágenes. Para ello, necesita quebrarlas, no en un sentido real, sino metafórico, extraerlas de sus pedestales y abolir sus relaciones simbólicas para otorgarles unas nuevas o diferente uso. Como consecuencia, hablamos de un sentido iconoclasta en la obra de Marina Vargas, si bien su acción no se canaliza en una violencia destructora de las imágenes por miedo a estas, ni tampoco por su capacidad mágica, como es frecuente en la iconoclastia (Freedberg, 2017:218-9), sino como un proceso de neutralización de las mismas y resignificación, como a lo que Agamben viene a denominar "profanación" (Agamben, 2005:114).

Así, cuando Vargas nos presenta las diferentes versiones de *La Piedad Invertida o la Muerte de la Madre* encontramos una subversión de las ideas originales depositadas en la *Piedad Vaticana* de Miguel Ángel, obra icónica de la que parte y que se convierte en objeto de inversión, tanto conceptual como formal:

Muerta la madre de Dios, muere la matriz, la energía creadora, no existe Dios. Siendo la muerte la que otorga el poder de divinidad, pues es más poderoso el cuerpo muerto que el que queda vivo, tanto en la piedad original como en la invertida. En ese sentido la pieza tiene un valor reivindicativo del papel de la mujer en la religión. Al invertirse el concepto, se invierten los poderes. Y lo sagrado y lo profano prácticamente están ligados y al límite. Eso me hace preguntarme en qué medida lo profano puede convertirse en sagrado y en qué medida una existencia sin dioses puede configurar un nuevo tipo de experiencia religiosa (Francés, 2013:88).

En la reinterpretación de la artista granadina, es el hijo —Jesucristo— quien sostiene el cadáver de la madre, rodeada de voluminosos pliegues de tela. El rostro de este aparece cabizbajo y sereno, del mismo modo que lo hacía en la escultura de Miguel Ángel el rostro de la joven madre, pero advertimos en el de la Virgen muerta de Vargas una mueca que conecta directamente con las expresiones de éxtasis místico de la Beata Ludovica Albertoni o la Santa Teresa ejecutadas por Gian Lorenzo Bernini. El placer y la muerte se tocan en esta pieza, donde la pasión, el dolor, el amor y lo divino parecen compartir espacio a través de una mística sensual.

Estos temas aparecen de modo recurrente en el imaginario de Marina Vargas, en numerosas ocasiones unidas a la noción de violencia o de sacrificio. Sin embargo, es a través de la figura del corazón donde queda más patente esta multiplicidad de significados. En este órgano se reúnen particularmente las cuestiones a las que aludimos, pudiendo encontrarlas representadas mediante el uso de iconografías cristianas como el "Sagrado Corazón de Jesús" o con los "Siete Dolores de la Virgen", tal y como puede verse en la serie de tapices titulada *Me sobra el corazón* (2013), en algunos de los motivos ornamentales que decoran las recreaciones de armas del proyecto *Raw War* (2011) [Figura 1] o en la reciente serie de piezas cerámicas *Analogías del alma* (2020). El corazón como sede de la pasión y del amor es usado como imagen sacrificial de un rito de renovación a través de lo sagrado en donde la carne, atravesada por puñales o aprisionada por una corona de espinas, revela vetas áureas que anuncian una mística de la carnalidad.



Figura 1. Marina Vargas, *Revólver Smith & Wesson. La Dolorosa*, 2011. Técnica mixta sobre madera, 150 x 90cm. Fuente: <https://www.marinavargas.com/obra-war/13.jpg>

2. Surcos en la piel, recorridos de oro

Las obras de Marina Vargas nos sorprenden por su exuberante materialidad, un despliegue de exceso carnal que remite a una permanente condición sensual de las cosas, un interior palpitante y sanguinolento que ya no puede ocultarse y que pasa a ocupar el lugar de la piel. Es frecuente en su obra encontrarnos con la predominancia del color rojo, un cromatismo cargado de una importante significación psicológica y vinculado con el amor, la pasión o la sangre, aspectos que excitan la imaginación creadora de la artista (Francés, 2013:84). Sobre este color se suceden numerosos surcos, líneas ondulantes dispuestas de modo obsesivo, trazando formas orgánicas, en las que la primacía de lo gráfico ayuda a construir una textura apretada que refuerza el carácter biológico de sus obras. Estas "entrañas", como las llama la propia artista (Alonso Molina, 2013:75), revelan un interior vivo que se da entre pliegues, ya sean en la voluptuosa carne o en los ropajes de sus imágenes, en las que se crea un espacio saturado de gestos gráficos que apela a un *horror vacui* contemporáneo.

Este neo-barroquismo conceptual y formal de la artista granadina puede conectarse con algunas de las principales técnicas artesanas vinculadas con el arte sacro andaluz, tales como la imaginería, el policromado y dorado de esculturas religiosas, o el bordado. La subsistencia de estos talleres artesanos dedicados principalmente a la creación y ornato de diferentes imágenes devocionales en ciudades como Sevilla, Málaga o Granada —provincia de donde es originaria Vargas—, gracias en mayor medida al impulso folclórico y la asimilación por parte de la cultura popular de las diferentes manifestaciones religiosas en el sur de España, los convierte en reductos privilegiados de este tipo de arte tras el progresivo abandono durante el siglo XIX de la temática religiosa como principal motivo creativo para los artistas (Gañán Medina, 1999:26). Marina Vargas, en su estrategia de resignificación iconoclasta, también reabsorbe a estos oficios como parte de su herencia cultural incorporándolos como recurso plástico a la hora de abordar la práctica artística.

Puede percibirse esta reutilización de los lenguajes tradicionales del arte sacro andaluz ya en algunas de sus primeras obras, como en el proyecto expositivo titulado elocuentemente como *Sacrificio* (Carmen de la Victoria, Granada, 2003), donde encontramos un par de manos femeninas —moldes extraídos de la propia artista— que recuerdan por su posición y decoración a las de las imágenes de Vírgenes Dolorosas, tan frecuentes en las representaciones religiosas. En ellas apreciamos dos elementos distintivos de las artes decorativas del arte sacro: las puñetas de encaje, a la manera de vestir de estas imágenes marianas, y la elaboración de un estofado para la policromía de las manos. Esta última técnica posee una larga tradición artesanal en Andalucía y su principal uso se dio para decorar con lujosos acabados y ricos diseños ornamentales con láminas de pan de oro y templa la indumentaria o vestimenta de imágenes religiosas desde el Renacimiento (González-Alonso Martínez, 1997:46). Marina Vargas, conocedora precisamente de esta tradición, la recupera como recurso estético imitando el acabado de la misma al realizar una textura gráfica de puntos (punteado) dorados sobre una base de color negro.



Figura 2: Marina Vargas, *La piedad invertida o la madre muerta*, 2013. Resina de poliéster y pintura esmalte, 152 x 138 x 96 cm. Fuente: <https://www.marinavargas.com/obra1-en.html>

El uso del dorado como decoración ornamental es una técnica milenaria con vinculación directa a la mitología y la astrología. El oro fue asimilado como símbolo solar por las culturas antiguas, estando desde entonces unido a la idea de divinidad. Posteriormente, se le sumarán otros conceptos como "Realeza", "Belleza", o "Incorruptibilidad" (González-Alonso Martínez, 1997:17-8). En las obras de Vargas, el oro reviste la piel en carne viva de sus obras, revelando un trasfondo sagrado de la carnalidad, la divinidad que reside en la propia fragilidad corporal y que se abre paso por cada una de las líneas que componen sus intrincados estofados [Figura 2]. Eso es lo que podemos ver en sus diferentes versiones de *La Piedad Invertida o La Madre Muerta* (2013-), o en un sentido animal en las deslumbrantes piezas *Sólo eres hondo y denso* (2009-2011) y *Noli Me Tangere* (2008-2009), donde se unen tanto motivos vegetales como geométricos o simplemente orgánicos. La lenta elaboración que requieren estas piezas, al igual que como ocurre con los diferentes procesos de estarcido, dibujo y rayado en el dorado tradicional (Herranz García, 1994:70) permite a la artista un trabajo de introspección, un diálogo interno propio que hace las veces de letanía con el que urdir este universo iconográfico propio que recubre sus piezas (Fajardo, 2008:11). Esta naturaleza epidérmica presente en su obra revela un particular interés por lo ornamental, donde la piel de los diferentes soportes y materiales que usa se transforma en un complejo e intrincado paisaje natural resultado de un detallado proceso de dibujo, no exento en muchos casos de un potente simbolismo.

Conclusión

Como hemos visto, en la obra de Marina Vargas se da una subversión iconoclasta de diferentes iconografías, muchas de ellas arraigadas en su propia tradición cultural andaluza, lo que le permite desarrollar un trabajo de deconstrucción de estereotipos y roles asignados con los que aborda, desde una perspectiva comprometida con la creación femenina, la paradójica relación entre la vida y la muerte, la sexualidad, la carnalidad o la divinidad. Su obra pivota sobre el cuerpo, sus intersticios y relieves, mostrando una naturaleza epidérmica en la que trazar recorridos que hablan desde la exuberancia de la carne, pero también nos muestra, a través de este, nuevas vías para entablar un diálogo con lo sagrado que surgen desde lo profano y remiten a una naturaleza mágica inherente a la propia existencia humana.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6232-4.
- Alonso Molina, Oscar (2013) "Imágenes en manos de una mujer sin piedad" en *Nadie es inmune. Marina Vargas*, Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). 74-79. ISBN: 978-84-92579-34-1.
- Castro Flórez, Javier (2019) "Marina Vargas" en *Naufragis. 14ª Biennial Martínez Guerricabeitia*, Valencia: Universitat de Valencia. 143-144. ISBN: 978-84-9133-279-4.
- Del Corral, Marta; Codes, Lorena y Aizpuru, Margarita (2019) *#Todas. Artistas Contemporáneas Andaluzas*. Málaga: Universidad de Málaga. ISBN: 978-84-17449-67-4.
- Fajardo, J. Diego (2008) "Anunciación inversa. 2 (La razón presa del miedo). Propuesta para una teoría de la mirada cazada" en *Marina R. Vargas. Jardín del Suplicio*, Madrid: Galería May Moré. 5-12.

- Francés, Fer (2013) "Los símbolos del alma. Una conversación entre Marina Vargas y Fer Francés" en *Nadie es inmune. Marina Vargas*, Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). 82-91. ISBN: 978-84-92579-34-1.
- Freedberg, David (2017) *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones. ISBN: 978-84-947354-3-1
- Gañán Medina, Constantino (1999) *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla. ISBN: 84-472-0531-2.
- González-Alonso Martínez, Enriqueta (1997) *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. ISBN: 84-7721-478-6.
- Herranz García, Eugenio (1994) *El arte de dorar*. Madrid: Dossat 2000. ISBN: 84-237-0140-9.

Notas biográficas

Guillermo Ramírez-Torres es artista visual y Profesor F.P.U. en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Doctorando en la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación HUM-1025 CREARESGEN. Sus principales líneas de investigación son el dibujo y la creación gráfica contemporánea en España en la posmodernidad. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5513-5672> Email: gtrtorres@us.es Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Laraña 3, 41001, Sevilla, España.

Espaço e olhar na fotografia de Mariane Lima

Space and gaze in Mariane Lima's photography

Gustavo Balbela ⁱ
Maria Galant Melgarejo ⁱⁱ

ⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais.
Porto Alegre, Brasil.

ⁱⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais.
Porto Alegre, Brasil.

Resumo:

O presente artigo tem por tema o conjunto de fotografias denominado *imagens para contextos específicos*, de autoria da artista brasileira Mariane Lima, e tem por objetivo a elaboração de uma reflexão sobre aquela obra tendo como paradigmas as noções de *espacialidade* e de *olhar*. Observamos que, na obra, a centralidade do *olhar* concorre para a centralidade também da *espacialidade*, tanto de uma perspectiva processual quanto semântica, ou seja, que as imagens de Mariane podem ser vistas como produto da *atenção a* e da *potencialização de* pontos de vista específicos.

Palavras-chave: paisagem, cotidiano, montagem, café

Abstract:

The present looks at *images for specific contexts [imagens para contextos específicos]*, a series of photographs by the Brazilian artist Mariane Lima, aiming to reflect about the work having the notions of *spatiality* and *gaze* as paradigms. We observe that, in that work, the centrality of the *gaze* comes with the centrality of *spatiality* too, not only professionally but also semantically. That is: Mariane's images can be seen as a product of *attention to* and *potentialization of* specific points of view.

Keywords: landscape, everyday, montage, coffee

Submissão: 03/03/2022

Aceitação: 15/05/2022

1. Introdução

A obra poética da fotógrafa paulista Mariane Lima (Embu-Guaçu, 1990) começa a receber, fora da academia, parte da atenção que – seja pela relevância de seus temas, pela eloquência e personalidade com que os aborda, ou pela qualidade estética de suas imagens – merece. Dentro da academia, no entanto, a obra de Lima segue sem receber a devida atenção: salvo melhor juízo, sua produção ainda não foi tema de texto científico até hoje publicado. Neste breve artigo procuraremos chamar a atenção para sua produção tomando uma obra da artista como tema de reflexões sobre o olhar e o espaço no contexto da prática fotográfica.

Nosso objeto de estudo será o conjunto fotografias *imagens para contextos específicos* – que deve ser publicado nos próximos meses e que tivemos a oportunidade de conhecer em primeira mão. Segundo a autora, trata-se de "fotografias de cenas cotidianas, que aludem aos deslocamentos diários que efetuo entre casa e o trabalho, na tentativa de compreender o ciclo no qual estou inserida" (Lima, [s.d.]). As imagens apresentam uma seleção heterogênea de situações, estados de coisas, em um conjunto de imagens tanto diretas quanto inusitadas: um braço que se projeta a partir de uma parede branca, um grupo de formigas que parece se alimentar em um copo plástico ou pedregulhos que se acumulam em uma pequena depressão no asfalto; tais imagens são, ao longo do conjunto, intercaladas à 3 planos fechados e pouco nítidos onde vê-se uma boca abrir, exibindo um dente incisivo quebrado em uma das extremidades.

Proporemos, ao longo das próximas páginas, aproximações entre o trabalho de Lima e outras referências tanto poéticas como teóricas – como a obras da geógrafa Doreen Massey e do artista Luigi Ghirri – refletindo sobre a prática poética de Mariane através dos paradigmas do *olhar* e da *espacialidade*. Procuraremos argumentar que a ênfase de suas imagens – frias, frontais e por vezes enigmáticas – está na contemplação cuidadosa do espaço urbano e que é principalmente através da atenção as trajetórias que, em uma determinada cena, são encontradas juntas que as *imagens para contextos específicos* nos convidam a imaginar poeticamente o espaço urbano a partir do periférico e do específico que se manifestam no cotidiano.

2. Desenvolvimento

Antes de nos aprofundarmos na obra de Mariane, cabe uma reflexão mais geral sobre seu gesto ao produzir as imagens. Para tanto, trazemos aqui a descrição do *gesto fotográfico* proposta por Vilém Flusser (1994). O autor destaca quatro aspectos distintos que se fazem presentes durante a produção de imagens fotográficas:

Um primeiro aspecto é a busca de um ponto de vista, por uma posição, a partir da qual contemplar uma dada situação. O segundo aspecto é a manipulação dessa situação, a fim de acomodá-la na posição escolhida. E o terceiro aspecto refere-se ao distanciamento crítico, que nos permite ver o sucesso ou o fracasso dessa acomodação. E, obviamente, há um quarto aspecto: o ato de acionar o disparador. (Flusser, 1994:105, grifo nosso)

O esquema apresentado por Flusser parece permitir apontar que, em uma prática como a desenvolvida por Mariane em *imagens para contextos específicos*, o primeiro destes aspectos toma uma relevância particular. Não se pretende, com isso, argumentar que a artista não interfira nas cenas que fotografa ou que a escolha do momento de acionar o disparador não seja relevante; mesmo Flusser (1994:112) já aponta tais características como intrínsecas a qualquer gesto fotográfico. O que se argumenta aqui é a possibilidade de observar, no processo de Lima, uma ênfase particular na *busca por um ponto de vista*, se comparada ao de outros artistas. Citamos, para fins de comparação, a prática de um fotógrafo como Jeff Wall, onde poderia se observar a ênfase na *manipulação da situação* ganhando relevância significativa.

Uma fotografia como a Figura 1 nos parece um meio potente para reconhecer este caráter. Onde poderíamos localizar a ênfase do gesto fotográfico de Mariane senão no *gesto mesmo do olhar*? Parece-nos ser, em primeiro lugar, um certo *regime da visão* operado pela artista o elemento crucial que a permite localizar nesse recorte particular – aparentemente, uma passagem de pedestres em meio a uma grande avenida – uma *posição a partir da qual contemplar* sua situação: uma forma de *pensar* seu tema através de uma postura particular diante da paisagem.



Figura 1. Mariane Lima, *Sem título*. Fotografia do conjunto *imagens para contextos específicos*.
Fonte: cortesia da artista.

Essa centralidade da busca por pontos de vista nos parece bastante próxima do que Fabiani *et al.* (201:17) denominam como *faculdade do olhar* ao analisar a prática do fotógrafo italiano Luigi Ghirri. Para os autores, há, na obra de Ghirri (Figura 2), "uma atenção à faculdade do olhar, a seu valor cognitivo, ao processo estético e ético ali implicado." Assim como Flusser (1994:104) – que observa um caráter *filosófico* na fotografia justamente porque "fotografar é um gesto de ver" –, os comentadores da obra de Ghirri parecem associar o *olhar* ao valor epistemológico no trabalho do fotógrafo italiano:

Ghirri parece indicar que o espaço às margens, banal, sem qualidades nem particularidades – que, redesenhado pela globalização e pela padronização visual parece ter perdido a identidade –, é a verdadeira paisagem a ser analisada em busca de uma visão mais autêntica que supere o estereótipo e o lugar-comum. (Fabiani *et al.*, 2013:16)



Figura 2. Luigi Ghirri, *Modena*, 1973, do conjunto *Italia aialti*. Fotografia, 18,6 x 28,3 cm.
Fonte: Jeu de Paume (Apud "Luigi Ghirri", 2018).

Parece-nos que também na obra de Mariane se pode observar esta atenção à uma *faculdade do olhar*, bem como uma convicção implícita de que é este *espaço às margens* que deve ser observado como meio para melhor compreender a paisagem. Em suas imagens de cenas cotidianas – que poderiam, *a priori*, parecer desimportantes e pouco significativas – é precisamente a atenção da artista ao supostamente desimportante, atenção está formalizada na imagem fotográfica, que concentra o mais eminente elemento de sua poética.

Argumentamos haver, no entanto, um elemento secundário, não menos importante mas menos explícito, na obra poética de Mariane. Trata-se de um desdobramento quase axiomático da posição aqui assumida de que a contemplação da paisagem urbana é um elemento central na prática de Mariane. Qual seja: se bem é verdade que suas *imagens para contextos específicos* pouco dependem de intervenções da parte da autora nas cenas fotografadas, então tanto mais significativa se torna a forma como este espaço é concebido (tanto por ela como por aqueles que coabitam tais espaços) assim como as próprias características (históricas, morfológicas, arquitetônicas, sociais, ambientais, etc.) que produzem este espaço. Em outras palavras: se o olhar é o gesto central, então é fundamental pensar aquilo que se olha.



Figura 3. Mariane Lima, *Sem título*. Fotografia do conjunto *imagens para contextos específicos*.
Fonte: cortesia da artista.

Cabe, portanto, aprofundar nossas reflexões sobre o próprio espaço, sobre como ele se produz e sobre suas eventuais manifestações em *imagens para contextos específicos*. Para tanto, recorreremos ao conceito de *espaço* proposto por Massey, por considerá-lo particularmente próximo às questões conceituais e processuais às quais nos referimos. A geógrafa propõe uma crítica ao entendimento correntemente hegemônico de espaço, apontado que tal entendimento reduz o espaço a uma simples subtração da temporalidade, assim, negligenciando as características mais próprias da espacialidade. Alternativamente, a geógrafa inglesa argumenta que o espaço deve ser entendido como algo que se produz constantemente através das interações entre trajetórias distintas, cuja coexistência síncrona (a heterogeneidade), se deve justamente à espacialidade. (Massey, 2005: paginação irregular).

Para elaborar como essa noção de *espaço* aparece na obra de Mariane, chamamos a atenção aqui para uma das imagens da série onde se vê um copo plástico, descartável, caído sobre o que parece ser uma calçada (Figura 3). No interior do copo se vê uns poucos mililitros de algum líquido escuro rodeado por incontáveis formigas. Procuraremos observar esta imagem atentando a tais trajetórias para demonstrar como *imagens para contextos específicos* operacionaliza a espacialidade de Massey.

Qualquer um que já tenha caminhado pelo centro de alguma grande cidade brasileira pela manhã associará a cena representada na imagem aos vendedores informais que oferecem café (geralmente bastante açucarados como, a presença das formigas, parece indicar ser o caso) aos pedestres a caminho do trabalho. Assim, nesta composição relativamente simples, uma miríade de trajetórias se cruzam, provenientes de uma variedade de escalas de espaço e de tempo: há o trabalhador que vendia o café, o trabalhador que o consumia, o café propriamente dito, o açúcar nele dissolvido, as formigas, o copo plástico, e, naturalmente, Mariane, em seu próprio *deslocamento diário entre a casa e o trabalho* – como a artista descreve no *statement* da obra (Lima, [s.d.]).

Parece-nos significativo também – ainda que esta informação não esteja posta – que tais trajetórias estejam se cruzando em uma cidade específica: São Paulo. Para além de contextualizar a imagem em uma paisagem que *dá sentido* a esse tipo de copo plástico – associando-o a um café da manhã acessível a um trabalhador em trânsito em uma grande cidade brasileira – essa informação adiciona uma camada à trajetória do café, e do açúcar, contidos no copo: As culturas da cana de açúcar e do café (ambas exóticas e introduzidas na América Latina pelos colonizadores nos séculos XVI e XVIII, respectivamente), estão até hoje entre os principais produtos agrícolas do estado de São Paulo. O café, em especial, está intimamente ligado à transformação da cidade de uma pequena vila em uma das maiores metrópoles do planeta. Responsáveis pela consolidação de oligarquias que até hoje atuam fortemente na estrutura urbana e social da cidade, a exploração da terra para a produção dessas *commodities* (geralmente com grande foco na exportação), já tornada icônica na pintura de Portinari (Figura 4), por exemplo, está também associada ao tráfego de pessoas escravizadas bem como a precarização do trabalho que até hoje afeta os trabalhadores rurais brasileiros. (Cidade de São Paulo, 2013; Diaz, 2018; Martins, 2019)



Figura 4. Cândido Portinari, *O lavrador de café*, 1934. Óleo sobre tela, 100 x 81 x 2,5 cm.
Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo (Fotografia de João Musa).

Após extrapolar tão bruscamente os limites da região espaço-temporal enquadrada pela tomada de Mariane, faz-se necessário lembrar o leitor que a cena apresentada é profundamente cotidiana: é certamente possível repeti-la quase que integralmente nas ruas de qualquer capital brasileira – ainda que a significação do café ganhe um sentido mais marcante na cidade de São Paulo. De toda sorte, é o gesto poético de Mariane que, ao transformar a cena em imagem, potencializa a contemplação de um elemento banal do cotidiano.

Cabe atentar aos significados associados à noção de *contemplação*, termo denso já citado por Flusser em sua descrição do gesto fotográfico. Contemplar, propõem Didi-Huberman (ao comentar as práticas divinatórias mesopotâmicas), significa

primeiramente, observar uma realidade natural delimitando-a como *templum*, isto é, como um campo estritamente enquadrado pela ação natural mostrando seus signos de predição, de modo que olhar o espaço torna-se aí olhar no tempo, esse costume ritualizado, casuístico, formal permitia "ler o que jamais fora escrito." (Didi-Huberman, 2018:38)



Figura 5. Mariane Lima, *Sem título*. Fotografia do conjunto *imagens para contextos específicos*.
Fonte: cortesia da artista.

Parece-nos que o *templum* no caso de *imagens para contextos específicos* é mais do que a simples transposição da imagem para um contexto no qual ela seja vista como Arte (ainda que este mero deslocamento já nos pareça, em si, potente). Aqui, para além do deslocamento, Mariane opera todo um trabalho de *montagem*, que se estende desde a própria produção das imagens durante seus deslocamentos diários da casa para o trabalho, passando pela manifestação explícita deste contexto de produção de imagens no *statement* da obra, até a interposição de imagens de uma boca aberta (Figura 5) entre as formas da cidade. Essa boca aberta, e que grita, ressignifica as demais imagens, adicionando uma camada que remete ao *pathos* e que tensiona os recortes anódinos da paisagem. Ao mesmo tempo, parece se dirigir, com um grito de desespero, não somente à paisagem mas aos próprios *ciclos* – uma vez mais, aqui invocamos os termos do próprio *statement* – tanto cotidianos quanto históricos em que a artista está *inserida* e que, através da sua obra, tenta *compreender*.

Conclusão

Observamos que é graças a essas justaposições que a obra de Mariane é capaz de identificar *no espaço* vetores específicos de observação se deve à atenção à *faculdade do olhar*. São estes pontos de vista que, formalizados nas imagens técnicas, subsidiam a sua montagem em uma sequência heurística e significativa. É através da combinação, nada banal ou auto-evidente, de todos estes gestos da autora que, a partir de um resíduo plástico inadequadamente descartado, visibiliza e significa o cruzamento de trajetórias no espaço urbano. A prática de Mariane, nesse sentido, se mostra dotada de uma profunda sensibilidade ao espacial, localizando através do olhar e trazendo à superfície através da montagem, o cruzamento diacrônico de trajetórias diversas.

É, assim, justamente através da ênfase na observação da especificidade que produz o espaço, e através de uma vivência deste espaço que desafia a *tendência hegemônica de negar o que lhe é mais próprio* – para invocar os termos de Massey – que Lima é capaz de refletir tanto sobre os *ciclos em que está inserida* – para usar as palavras da própria artista – quanto sobre as características do próprio espaço que ela integra. Neste sentido, a obra nos parece se constituir menos da atribuição de um caráter monumental ao banal, do que em uma capacidade de intersubjetivar a relação que a autora estabelece com o espaço à sua volta através da atenção às trajetórias que o constituem.

Assim, em *imagens para contextos específicos*, a centralidade do *olhar* concorre para a centralidade também da *espacialidade*, tanto de uma perspectiva processual quanto semântica. É dizer que as imagens de Mariane podem ser vistas como produto da *atenção a* e da *potencialização de* pontos de vista. Neste sentido podemos concluir observando que uma contradição sustenta a obra: Por um lado, as *imagens para contextos específicos* estão *inseridas em* e *refletindo sobre* um espaço atrofiado, uma vez que é concebido segundo essa perspectiva que hegemonicamente nega sua a capacidade de produzir diferenças. Por outro, é justamente a partir da observação atenta deste espaço que Mariane é capaz de criticá-lo, resistindo às forças que procuram suprimir sua especificidade. Mais do que isso: sendo a prática que deu origem a estas imagens inexoravelmente imbricada na vivência do espaço e na coleção de recortes da paisagem, o próprio processo de Mariane já reconhece empiricamente a potência da

especificidade, a qual Massey chama a atenção, enquanto operacionaliza a *faculdade do olhar* anteriormente observada na obra de Ghirri.

Agradecimentos

Os autores agradecem à artista, Mariane Lima, pela disponibilidade e colaboração durante o desenvolvimento deste artigo, bem como aos professores Dr. Alexandre dos Santos (em cuja cadeira nasceu o primeiro esboço deste artigo) e Dra. Maria Ivone dos Santos (que orienta Gustavo em sua pesquisa de mestrado) e Me. Marco Antonio Filho (por meio de quem conhecemos o trabalho de Mariane). Por fim, agradecemos também a Mariana Luvizutti, funcionária do departamento jurídico do MASP (Museu de Arte de São Paulo), pela atenciosa resposta a nosso questionamento sobre a reprodução de *O Lavrador de Café*.

Referências

- Cardoso, Taís (2019, janeiro 14). Um nome sem sobrenome. Recuperado 27 de dezembro de 2021, de site da Cadernos de Fotografia: <http://cadernos.festfoto.art.br/sobre-mariane-lima/>
- Cidade de São Paulo (2013). O Café e a História da Cidade. Recuperado 13 de janeiro de 2022, de <https://www.capital.sp.gov.br/cidadao/cultura/roteiros-tematicos/o-cafe-e-a-historia-da-cidade>
- della Dora, Veronica (2015). Beyond the Screen: Luigi Ghirri, Landscape, and Paradox. *GeoHumanities*, 1(2), 345–362. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2015.1100946>
- Diaz, João Cesar (2018, dezembro 10). Condições de trabalho nos cafezais são as piores dos últimos 15 anos. Recuperado 13 de janeiro de 2022, de site da Repórter Brasil: <https://reporterbrasil.org.br/2018/12/record-de-casos-de-trabalho-escravo-em-fazendas-de-cafe/>
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: o Olho da História III* (1º ed). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Fabiani, Francesca; Gasparini, Laura, & Sérgio, Giuliano (2013). Pensar por Imagens. In Thyago Nogueira (Org.), *Luigi Ghirri. Pensar Por Imagens* (Por Luigi Ghirri). São Paulo: IMS.
- Flusser, Vilém (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Ghirri, Luigi (2015). The Open Work. In *Complete Essays 1973-1991*. London: Mack.
- Jeff Wall (2018, abril 12). Recuperado 9 de agosto de 2021, de site da Gagosian Gallery: <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/>
- Lima, Mariane (2019). Maria, solo Maria. Recuperado 27 de dezembro de 2021, de site da Centro de Fotografia de Montevideo: <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/maria-solo-maria>
- Lima, Mariane ([s.d.]). *imagens para contextos específicos* [Mariane Lima]. Recuperado 16 de agosto de 2021, de <https://cargocollective.com/marianelima/imagens-para-contextos-especificos>

- Luigi Ghirri (2018, novembro 11). *Wall Street International*. Recuperado de <https://wsimag.com/art/45643-luigi-ghirri>
- Martins, Fábio (2019). Paisagens Humanizadas: Os trabalhadores da cultura do café em Candido Portinari. *XIII ENANPEG*, 13. Recuperado de http://www.enanpege.ggf.br/2019/resources/anais/8/1562545425_ARQUIVO_MARTINS,Fabio.PAISAGENSHUMANIZADASOSTRABALHADORESACULTURADOCAFEEMCANDIDOPORTINARI.2019.pdf
- Massey, Doreen (2005). *For Space*. London: SAGE.
- Portinari, Candido (1934). *O lavrador de café* [Óleo sobre tela]. Recuperado de <https://masp.org.br/acervo/obra/o-lavrador-de-cafe>

Notas biográficas

Gustavo Balbela (Porto Alegre, 1997) é um artista visual, designer e pesquisador. É mestrando em poéticas visuais no Instituto de Artes da UFRGS além de designer e editor na Austral Edições. Gustavo desenvolve sua obra artística através da produção ou catalogação de imagens técnicas, apresentadas principalmente em suportes instalativos ou em publicações. Sua obra investiga, através de uma perspectiva pessoal diante da paisagem urbana, questões relacionadas a processos históricos como a globalização, o colonialismo e o autoritarismo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3061-5199>

Maria Galant Melgarejo (Porto Alegre, 1997) é artista visual, pesquisadora e realizadora audiovisual. Graduada em artes visuais - licenciatura, pelo Instituto de Artes da UFRGS, participa do grupo de pesquisa Coletivo Tresnoitado. Atualmente tem se dedicado a investigar os potenciais pedagógicos do cinema para educação de jovens e crianças, principalmente voltado para as obras de Francis Alÿs. Em 2018 foi indicada ao 23º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro na categoria Revelação de 2017, quando também passou a integrar a comunidade 'Talents', lista de jovens talentos do cinema internacional, selecionados para residências relacionadas ao festival Berlimale. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6234-0770>



A cor e o traço que descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner: 'A Menina do Mar' pelo olhar de Beatriz Bagulho, Bernardo Sassetti e Edward Ayres de Abreu

The color and lines that discover the work of Sophia de Mello Breyner: 'A Menina do Mar' through the eyes of Beatriz Bagulho, Bernardo Sassetti and Edward Ayres de Abreu

Helena Maria da Silva Santana ⁱ
Maria do Rosário da Silva Santana ⁱⁱ

ⁱ Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Campus de Santiago, 3810-193 Aveiro, Portugal

ⁱⁱ Instituto Politécnico da Guarda, Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto, Av. Dr. Francisco Sá Carneiro 50, 6300-559 Guarda, Portugal

Resumo:

Neste texto refletiremos sobre a forma como Lopes-Graça aborda o texto de Sophia de Mello Breyner, Bagulho, Sassetti e Ayres de Abreu o informam, reinventando-o. Da sua análise, perceberemos se a metamorfose que impõem ao imaginário de Sophia de Mello Breyner se encontra inserida numa intenção maior, ou se surge unicamente, fruto de uma sábia e rigorosa manipulação dos elementos que compõem os discursos propostos. Frente a uma linguagem intensa e peculiar como a de Sophia, pretendemos averiguar até onde "A Menina do Mar", se diz e interpreta nas versões enunciadas, enformando-se em novos objetos de imagem, som, luz, cor e arte.

Palavras-chave: A Menina do Mar, Beatriz Bagulho, Fernando Lopes-Graça, Bernardo Sassetti, Edward Ayres de Abreu

Abstract:

In this work, we intend to reflect on the way in which Lopes-Graça approaches Sophia de Mello Breyner's text, Bagulho, Sassetti and Ayres de Abreu inform it, reinventing it. From their analysis, we would see if the metamorphosis imposed on Sophia de Mello Breyner's imagination is inserted in a greater intention, or if it arises solely as a result of a wise and rigorous manipulation of the elements that make up the proposed speeches. Faced with an intense and peculiar language like Sophia's, we intend to find out how far "A Menina do Mar" is said and interpreted in the enunciated versions, shaping itself in new objects of image, sound, light, color and art.

Keywords: A Menina do Mar, Beatriz Bagulho, Fernando Lopes-Graça, Bernardo Sassetti, Edward Ayres de Abreu

Submissão: 15/02/2021

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Inspirando-se num género específico de literatura infantil - os Contos de Fada, Sophia de Mello Breyner escreve "A Menina do Mar" decorre o ano de 1958. O texto foi alvo de diversas propostas de edição e de obra, mormente aquelas aqui enunciadas. É do conhecimento geral que o conto de fadas permite o desenvolvimento do imaginário infantil e a resolução, através da sua leitura e compreensão, de numerosas questões morais e éticas. Através da narração de uma história que, por pertencer a um género literário em particular, possui contornos narrativos próprios, vemos a possibilidade de um confronto positivo da criança, ao vivenciar a narração, com diversas personagens, realidades, tempos, espaços, traumas e aspirações que, de outro modo, lhe estariam vedadas. De modo a aperfeiçoarmos recursos interiores, para que as nossas emoções, imaginação e intelecto se apoiem e enriqueçam mutuamente, podemos, através da leitura, desenvolver sentimentos positivos ampliando a nossa racionalidade (Bettelheim, 1998:10). Nesse sentido, a leitura de contos e narrativas infantis que incluam conteúdo emocional, moral e ético revela-se importante. Simultaneamente, para que uma história prenda a atenção, torna-se

necessário que ela distraia, mas que também desperte a atenção e a curiosidade do ouvinte e espectador. Para que a sua existência saia enriquecida, é necessário que ela estimule a imaginação ajudando ao desenvolvimento do intelecto, esclarecendo, positivamente, as nossas emoções. Neste fazer surgem os registos aqui enunciados: para narrador e registo sonoro (Fernando Lopes-Graça); para narrador e música ao vivo (Bernardo Sassetti); para narradores, orquestra, maestro, músicos e elementos multimédia (Edward Luiz Ayres d'Abreu).

2. A cor e o traço que descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner

A narrativa de "A Menina do Mar" de Sophia de Mello Breyner principia com a frase inicial de um qualquer conto infantil, "Era uma vez...". Aquele que se permite a sua leitura, se descobre num lugar encantado e cheio de possibilidades. A história constrói-se na forma tradicional dos contos de fadas: ações rotineiras que se repetem no passar dos dias, mas que são interrompidas pelo insólito. Contudo o insólito não causa medo ou ansiedade, como compete ao género literário. O maravilhoso se dá na forma de uma menina, de um palmo de altura, olhos roxos e cabelos verdes que, juntamente com um polvo, um peixe e um caranguejo, é encontrada pelo protagonista da história, o menino, numa das suas idas à praia depois da tempestade (Mello Breyner Andresen, 2019). Ao longo da narrativa, a menina revela que o seu nome - "Menina do Mar", e o facto de que não sabe como veio ao mundo ou de onde provém. Fora criada numa gruta pelos seus amigos - o polvo, o peixe e o caranguejo - e vive sob a proteção da Grande Raia, para quem dança sempre que é necessário (Mello Breyner Andresen, 2019).

O menino, por sua vez, encanta-se pela Menina do Mar, prometendo levar-lhe presentes da terra. Seguindo as estruturas tradicionais dos contos de fadas, são três os presentes e três as cenas descritas para apresentá-los. O primeiro presente é uma rosa: "-Trago-te aqui uma flor da terra - disse -; chama-se rosa. [...] - Respira o seu cheiro para veres como é perfumada" (Mello Breyner Andresen, 2019: s.p.). Surpresa a menina diz: "É um perfume maravilhoso. No mar não há nenhum perfume assim. Mas estou tonta e um bocadinho triste. [...] Na terra há tristeza nas coisas bonitas" (Mello Breyner Andresen, 2019, s.p.). Ao que o menino responde: "- Isso é por causa da saudade". E quando a menina o interpela, perguntando o que é saudade, ele explica dizendo: "- A saudade é a tristeza que fica em nós quando as coisas de que gostamos vão embora" (Mello Breyner Andresen, 2019: s.p.). Logo, o presente, ao mesmo tempo, a encanta e entristece, ensinando-lhe assim o conceito, tão português, de saudade. O segundo presente é um fósforo, com o qual ela aprende o que é o fogo. O fogo a encanta por sua beleza e a intriga por sua efemeridade e calor, ao que o menino explica: "O fogo é assim. Enquanto é pequeno qualquer sopro apaga. Mas depois de crescido pode devorar florestas e cidades" (Mello Breyner Andresen, 2019: s.p.). Assim, a menina aprende a utilidade, o poder, mas igualmente o perigo do fogo. O terceiro presente é o vinho que lhe dá alegria e coragem para sair do mar e ir conhecer a terra. Depois de bebê-lo, tal como o menino disse que aconteceria, a menina se sente feliz: "É bom e é alegre. Agora já sei o que é a terra. Agora já sei o que é o sabor da primavera, do verão e do outono. Já sei o que é o sabor dos frutos. Já sei o que é a frescura das árvores. Já sei como é o calor de uma montanha ao sol. Leva-me a ver a terra" (Mello Breyner Andresen, 2019:s.p.).

A simbologia de cada um desses três elementos merece atenção. A rosa pode simbolizar simultaneamente o amor, a beleza e o pecado. O fogo, também efémero, simboliza, o conhecimento, a civilização e o poder. Usado com parcimónia ajuda o homem. Contudo, sem controle, pode levar à sua destruição, bem como a tudo o que constrói e edifica. Já o vinho pode designar a vida, o vício ou a civilização, pois, tal qual o fogo, deve ser usado com parcimónia. Além disso, é um símbolo cristão que evoca renovação e a comunhão. A clareza e simplicidade dos diálogos encetados entre o rapaz e a Menina do Mar são próprios ao género literário em uso. No entanto, a profundidade do ensinamento é grande, pressentindo-se um ensinamento moral e ético na narrativa.

O final de A Menina do Mar é feliz, como não poderia deixar de acontecer dentro da tradição da literatura infantil e do conto de fadas. O livro termina descrevendo uma dança onde estão presentes todas as personagens. A dança acontece no fundo do mar, como que num ritual de comunhão com a Natureza, encontrando-se implícita a máxima não-enunciada "e viveram felizes para sempre".

A nível musical, percebemos nas propostas enunciadas para análise e reflexão, que "A Menina do Mar" surge redita pela mão dos vários autores, esboçando a possibilidade de um trajeto que se opera nas escolhas dos elementos e das linguagens usadas. A metamorfose em conto musical, na versão de Ayres d'Abreu de 2019, foi para nós o ponto de partida para uma busca mais alargada por outras versões da obra. Da sua análise, pretendemos aferir das soluções encontradas, bem como de uma evolução nelas proposta face aos componentes de obra/espetáculo originados. Será nossa intenção ainda, perceber se a metamorfose que impõem ao imaginário de Sophia se encontra inserida numa intenção maior, ou se surge unicamente, fruto de uma sábia e rigorosa manipulação dos elementos que compõem e enformam o discurso musical. Como são tratados os sucessivos episódios da narrativa? Como se informam os discursos do texto? Frente a uma linguagem intensa e peculiar como a de Sophia de Mello Breyner Andresen, pretendemos averiguar até onde "A Menina do Mar", se (re) diz e (re)interpreta nas versões musicais.

2.1 A música

Iniciando pela análise da proposta de narração proferida por Eunice Muñoz sobre proposta musical de Fernando Lopes-Graça percebemos que a sonoplastia proposta e o uso de diferentes sons e materiais sonoros elucidam de forma viva e eficaz a narrativa do conto. Os elementos musicais propriamente ditos caracterizam os personagens servindo de prelúdio, interlúdio ou epílogo à narração. Percebemos que os sons escolhidos, e o sonoro composto por Lopes-Graça, são aqueles que melhor ilustram não só os objetos, como as personagens, as situações, as vivências, as emoções e, em consequência, a narrativa de Sophia de Mello Breyner. O som do vento, do mar, da tempestade, mas também do riso ou de outros elementos materiais, sustentam a narração de Eunice Muñoz, constituindo uma sonoplastia de obra. Acresce o facto de o início da obra e os ritornellos musicais propostos pela mão de Lopes-Graça serem baseados num material musical que descerra nos primeiros instantes da obra (Lopes-Graça, 2014). O facto confere unicidade e organicidade à obra. Fornece-lhe ainda um carácter repetitivo, mesmo que a constante variação tímbrica e textural forneça variedade. O uso peculiar que faz dos instrumentos

da orquestra e das combinatórias entre instrumentos e naipes, permite-lhe ir descrevendo os cenários narrados de forma eficaz e sempre ousada. O discurso acontece então, de modo predominantemente imitativo e repetitivo, sem que o possamos prever (Lopes-Graça, 2014).

"Menina do Mar" da autoria de Bernardo Sassetti com narração de Beatriz Batarda surge em formato CD em edição da Casa Bernardo Sassetti no ano de 2021 (Sassetti & Batarda, 2021). O disco comporta 13 faixas onde se descerra o universo de Sophia Mello Breyner pela voz de Beatriz Batarda. Paralelamente, Sassetti realça, com a sua proposta musical, o discurso de Sophia Mello Breyner, bem como as componentes narrativas e visuais que construímos quase automaticamente com a audição da narração do texto e da componente musical que o acompanha. Fá-lo, através das sonoridades criadas pela manipulação das texturas e dos elementos sonoros que compõem as suas fórmulas repetição. O conceito da composição assenta num conjunto sequencial de momentos musicais enumerados de 1 a 13, e intitulados de acordo com a história proposta por Mello Breyner, que acompanham várias cenas e sequências do texto. Surgem como complemento, mas, sobretudo, como enformador das imagens mentais criadas, através de determinados elementos, texturas e ambiências musicais.

Em "Menina do Mar" de Bernardo Sassetti, música, narrativa e imagem cooperam para um dizer de obra que retrata a vida e as relações. Sabendo da versão mais recente ao autor (2010, editado 2021), queremos perceber como as leituras da obra de Mello Breyner se diferenciam através de um sonoro que se mostra de autor. "Ninguém sabe onde acaba, exatamente, a memória e começa a invenção. Sei, no entanto, que esta gravação ficou uma das mais belas memórias que guardo no meu íntimo, e que agora ofereço às minhas filhas Maria, Leonor e Luísa" (Sassetti & Batarda, 2021:s.p.). Curioso perceber que as propostas se vão construindo numa vontade de oferecer algo aos mais novos quando os autores se fazem progenitores. Os contos infantis surgem em Sophia de Mello Breyner Andresen numa necessidade de narrar histórias aos seus filhos e transparecem agora nas afirmações de Beatriz Batarda. O gatilho criativo surge da necessidade que se vive num momento de vivência íntima da família. Na oferta proposta transparece o amor maternal e paternal, sendo que o objeto criado surge sempre terno, afável e feliz.

Ao escrever o guião da obra "A Menina do Mar" Edward Luiz Ayres d'Abreu propõe a designação de Sinfonia. Informa a todos, nomeadamente os seus intérpretes que "Todas as transições [serão] sempre graduais, fade-in-fade-out, como uma sequência de momentos sonhados, com inícios e fins diluídos na memória, ou como ondas num contínuo vai-e-vem" (Ayres d'Abreu, 2019a: s.p.). Acresce a informação sobre a intenção de criação da sua componente sonora. O autor define 3 tipologias de sonoro: música-atmosfera, música-ilustração e música de recitação épica. Segundo Edward Luiz Ayres d'Abreu (2019a:s.p.) "Música-atmosfera: quando o material musical é preponderantemente (mas não exclusivamente) constituinte de ambiente emocional e (ou) espacial. Música-ilustração: quando o material musical é preponderantemente (mas não exclusivamente) ilustrador dos signos, contextos, factos, gestos, sons declarados textualmente. Música de recitação épica: quando o material é exclusivamente indutor de epicidade e serve de elã à recitação". As tipologias Música-atmosfera e Música-ilustração são utilizadas sequencialmente e separadamente, mas também simultaneamente (ver cena IX, cena X – Música-atmosfera/Música-ilustração). A tipologia Música de recitação épica surge somente na cena XI. Define o sonoro construído para desenhar a viagem encetada pelo rapaz e pelo golfinho

pelos mares afora ao encontro de a Menina do Mar (Ayres d'Abreu, 2019b: 61-64). O espetáculo inicia com uma tipologia sonora de Música-atmosfera, sendo que, e segundo informação do compositor, a sala estará escura iluminando-se muito gradualmente à medida que a cena se vai construindo e os músicos vão entrando e tocando um a um, aos poucos (Ayres d'Abreu, 2019a). De notar que o maestro cumpre também uma função de instrumentista ao executar um tudo produtor de harmónicos (Ayres d'Abreu, 2019b: 2). A obra inicia então num "Tempo flexível, leve, aberto ao fluir tranquilo das ocorrências. Muito clama, relaxada, saboreadas cada uma das treze entradas assinaladas" (Ayres d'Abreu, 2019b: 2). A presença de uma atmosfera sonora realizada maioritariamente a partir do uso de técnicas estendidas sugerindo um sonoro sutil e diáfano.

O uso de técnicas estendidas será transversal a toda a obra e a todos os instrumentos enriquecendo a componente sonora do texto narrado e encenado. A riqueza tímbrica e textural emana do procedimento, bem como das combinatórias tímbricas geradas ao longo de todo o texto, e contexto, musical. Do ponto de vista das texturas, de maior ou menor densidade, surgem fluidas e transparentes nos seus constituintes. Esses constituintes surgem da manipulação rítmica, métrica e temporal das estruturas harmónicas distendidas. Acresce a sua manipulação pelas técnicas de interpretação.

Conclusão

Da análise do modo como Fernando Lopes-Graça, Bernardo Sassetti e Edward Luiz Ayres de Abreu informam o texto de Sophia de Mello Breyner, reinventando-o nos contextos sonoros propostos, pretendemos aferir das soluções encontradas pelos autores. Percebemos a metamorfose textual e textural que se fruem nas suas propostas. A natureza diversa dos sonoros, dimensionam textual e tímbricamente o texto diferentemente. Na proposta de Sassetti percebemos a sua natureza artística e o seu estilo. A subtiliza e natureza dos elementos musicais denotam igualmente as características de um sonoro que se mostra de autor. O uso do piano como instrumento, aquele de eleição do compositor, sugere-nos uma atmosfera musical que se mostra diáfana. A metamorfose que impõem ao imaginário de Sophia, encontrando-se inserida numa intenção maior, a de moldar os elementos da narrativa textural, desenvolve-se naquela que se propõe na imaginação de cada um dos compositores e consequentemente, em cada um dos seus ouvintes. Fruto de uma sábia manipulação dos elementos do discurso musical, os compositores sugerem uma sua leitura do texto de Mello Breyner. Como são tratados os sucessivos episódios da narrativa? Como se informam os discursos do texto? Como se fruem por parte dos espectadores? A este respeito, somos da opinião que cada episódio da narrativa se diz e rediz, se interpreta e reinterpreta, a cada fruição e leitura de obra. O facto se mostra uma realidade. A cada nova leitura do objeto de arte ele nos divulga novos elementos de uma sua enformação. Mas não seremos nós que nos divulgamos através dele? Não seremos nós que nos mostramos diferentes a cada leitura, a cada audição, a cada visualização dos elementos do objeto narrado? Frente a uma linguagem intensa e peculiar como a de Sophia Mello Breyner, percebemos que "A Menina do Mar, se (re) diz e (re)interpreta nas versões musicais dos compositores, enformando-se em novos objetos de som e arte, sendo que, e através de cada uma das leituras dos projetos apresentados, a cor e o traço que se descobrem a obra de Sophia de Mello Breyner se intensificam pelas propostas e pelos olhares Beatriz Bagulho, Fernando Lopes-Graça, Bernardo Sassetti e Edward Ayres de Abreu, mas

também nas leituras, nos olhares e nas audições de cada um de nós, de acordo com as nossas possibilidades e intenções.

Referências

- Ayres d'Abreu, Ed. L. (2019a). A Menina do Mar. Guião. Manuscrito do compositor.
- Ayres d'Abreu, Ed. L. (2019b). A Menina do Mar. Conto Musical a partir d'A Menina do Mar de Sophia de Mello Breyner Andresen. Partitura. Edição do autor.
- Bettelheim, B. (1998), Psicanálise dos contos de fadas. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Lopes-Graça, F. (2014) A menina do mar. Ava Editions.
- Mello Breyner Andresen, S. (2019) A Menina do Mar. Edições Valentim de Carvalho, S. A.
- Sasseti, B. & Batarda, B. (2021). Menina do Mar. Casa Bernardo Sasseti. CD 3592449.



Percurso e mapas mentais na obra 'Túnel: Desenho ao longo de dois planos,' de Luiz Alphonso

Routes and Mental Maps at artwork 'Túnel: Drawing along two planes,' by Luiz Alphonso

Hélio Ferverzaⁱ

ⁱ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos 248, CEP: 90020-180, Porto Alegre, RS – Brasil.

Resumo:

O artista brasileiro Luiz Alphonso realizou em 1969 no Rio de Janeiro a obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, composta pela documentação de duas caminhadas simultâneas feitas por dois diferentes grupos, no interior do Túnel Novo e no morro acima dele. A proposta nos convida a pensar os percursos realizados como um desenho no espaço, no qual as linhas seriam geradas pelos deslocamentos dos grupos.

Palavras-chave: caminhada; mapa mental; desenho no espaço

Abstract:

The Brazilian artist Luiz Alphonso produced in Rio de Janeiro in 1969 the artwork *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, composed by the documentation of two simultaneous walks made by two different groups inside Túnel Novo and on the hill above it. The proposal invites us to think about these routes as a drawing in space in which the lines would be generated by the displacements of the groups.

Keywords: walking, mental map, drawing in space

Submissão: 01/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Podemos constatar um interesse particular pelo ato de caminhar em diferentes propostas artísticas ligadas às correntes conceitualistas dos anos 1960 e 1970. Os percursos feitos na cidade ou na natureza, que eles tenham sido documentados ou não, constituíram uma atividade artística em si para alguns artistas, tais como Stanley Brouwn, On Kawara, Luiz Alphonso ou Isidoro Valcárcel Medina. Nas suas diferentes propostas, os artistas fizeram percursos ou convidaram outras pessoas a fazê-los. Mas esses deslocamentos impulsionaram também outras atividades que foram articuladas artisticamente, como o desenho dos itinerários ou o apelo ao uso de mapas mentais, e que constituíram diferentes concepções do uso ou do não-uso das transcrições dos deslocamentos na elaboração de uma poética. À primeira vista, as obras desses artistas parecem configurar relações entre a presença e a ausência de registros. O uso de ferramentas e métodos que produzem informações parciais seria uma forma de enfatizar a memória, os processos associativos e a imaginação na experiência com obras que implicam deslocamentos físicos? Como essas lacunas de informação sobre os percursos se articulam com a linguagem artística e com a apresentação da obra?

O artista brasileiro Luiz Alphonso (Belo Horizonte, 1948) utiliza múltiplos meios na realização de suas obras, as quais se inscrevem no interior dessas correntes conceitualistas. Em 1969, fundou a Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com Frederico Moraes, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. O artista esteve presente em importantes exposições coletivas que se tornaram referências para a arte brasileira, como, por exemplo, *Do corpo à terra* (1970), *Expoprojeção São Paulo* (1973), e o *Salão da Bússola* (1969), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Neste último, foi apresentada sua obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, um trabalho original e pioneiro na experiência da caminhada como arte e da documentação como proposição artística, mas que permanece pouco conhecido e estudado. Essa obra é composta por uma documentação fotográfica e sonora e por um texto, produzidos a partir das caminhadas feitas por dois diferentes grupos em 1969 na cidade do Rio de Janeiro. Um dos grupos atravessou o Túnel Novo (que conecta Botafogo a Copacabana), enquanto o outro fez um percurso por cima do túnel, onde se situa o Morro da Babilônia, que abriga favelas e áreas de Mata Atlântica. Eles partiram de um mesmo ponto e se reencontraram no outro lado do morro, e o artista nos convida a pensar esses percursos como um desenho no espaço.



Figura 1. Luiz Alphonso, Túnel - Desenho ao longo de dois planos, 1969. Fotografias, som e texto. Vista parcial: Início. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm. Fonte: Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.

2. Percursos e linhas

Na documentação que constitui a obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos* há um texto de Alphonso que descreve e apresenta a ação realizada, no qual podemos ler:

O trabalho aqui apresentado é o registro de uma experiência sobre a relação "imaginária" ESPAÇO/TEMPO, trazida poeticamente, do pensamento da imensidão cósmica e da velocidade da luz, para o espaço urbano.

A simultaneidade dos fatos no tempo, afastados pelo espaço.

A simultaneidade dos fatos no espaço, afastados pelo tempo.

O trabalho foi realizado no dia 27/9/1969 das 15 às 17 horas, na região de acesso Botafogo-Copacabana.

A experiência reuniu dois grupos de pessoas na boca do túnel Novo \square lado Botafogo. Partindo de um ponto, os dois grupos seguiram simultaneamente em direção a Copacabana.

Um dos grupos seguiu pelo plano inferior (túnel), e o outro, pelo plano superior (montanha). Dois traços simbólicos 'como riscos de um desenho' foram feitos no chão, que partindo de um ponto, se encontraram do outro lado, também em um ponto, como no início.

Uma travessia urbana, acontecendo simultaneamente por pessoas, afastadas pelo espaço e pelo tempo. O cotidiano de uma cidade, o cotidiano de todas as vidas nessa cidade.

A experiência foi documentada em fotos, e som gravado em fitas cassete (Alphonso, 2017:74).

Por outro lado, o crítico Frederico Morais, no artigo escrito em 1970, intitulado "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da 'obra'", assim se refere a esse trabalho mostrado pela primeira vez no Salão da Bússola:

Luiz Alphonso Guimarães apresentou sonora e fotograficamente o relato de uma expedição no Túnel Novo, em Copacabana. Tudo o que aconteceu foi gravado em fita (sons, ruídos, vozes, depoimentos, o aleatório sonoro da rua) e também em fotos, quase à maneira do cinema "underground". O que estava no Salão, portanto, não era obra, mas documentário. A obra foi feita lá, no Túnel Novo. A apresentação da "gravatura", no Salão, teve em mira, certamente, sugerir ao "espectador" a realização de expedições semelhantes. A obra, no caso, é uma proposta de tencionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem (Morais, 1970:47-8).

Dois grupos então realizaram caminhadas simultâneas partindo de um mesmo ponto e tendo como objetivo encontrar-se no mesmo ponto de chegada do outro lado de um grande morro (Figura 1, Figura 4 e Figura 5). Um dos grupos sobe pelo morro (Figura 3) e o outro o atravessa (Figura 2), utilizando o túnel pelo qual corre uma via de automóveis.

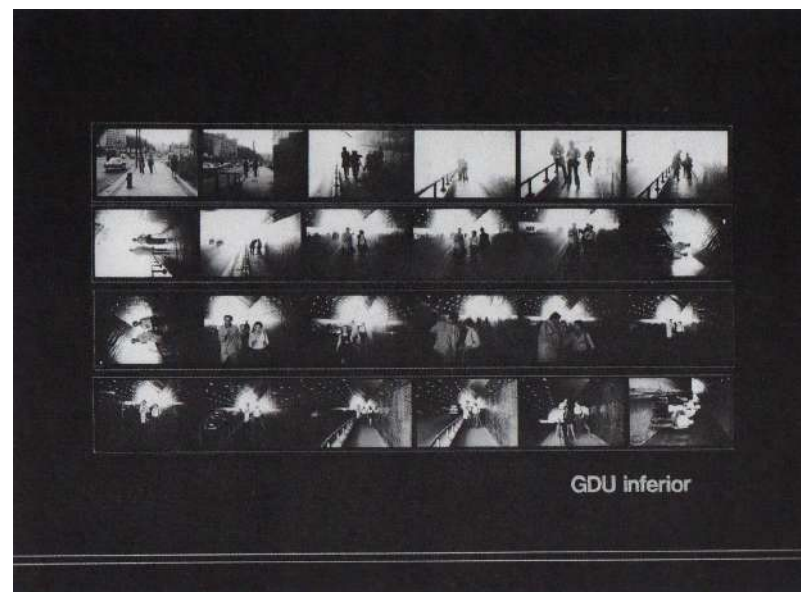


Figura 2. Luiz Alphonso, Túnel - Desenho ao longo de dois planos, 1969. Fotografias, som e texto. Vista parcial: Inferior. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm. Fonte: Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.

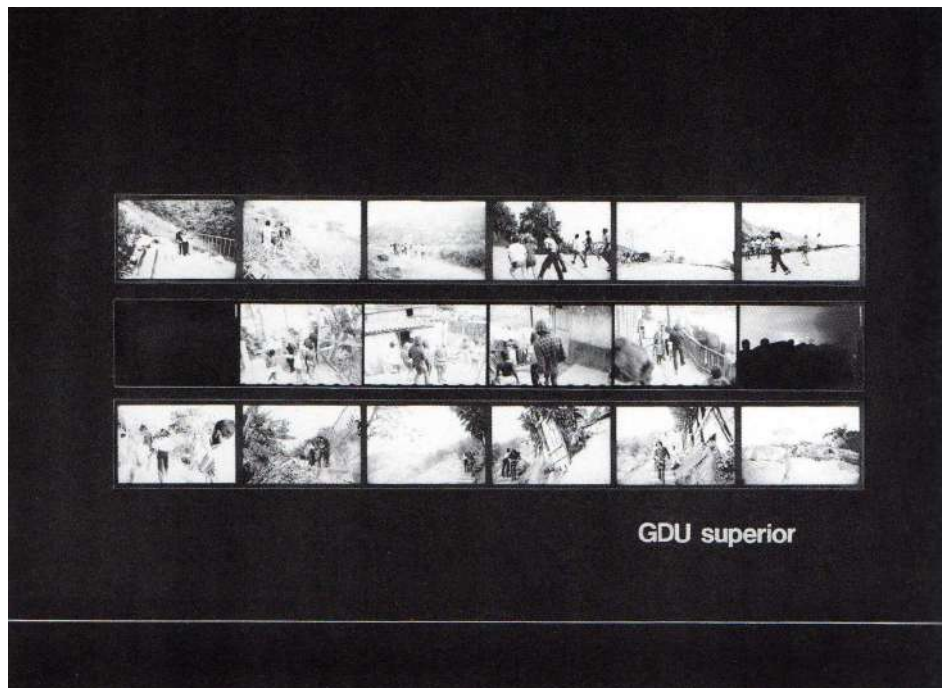


Figura 3. Luiz Alphonso, Túnel - Desenho ao longo de dois planos, 1969. Fotografias, som e texto. Vista parcial: Superior. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm. Fonte: Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.

O túnel foi construído para tornar mais curto e rápido o acesso entre dois bairros dessa cidade com grandes contrastes em seu relevo e mudanças abruptas de altitudes. É uma passagem rodoviária definida e desenhada por um projeto urbanístico. Acima do túnel, situa-se o Morro da Babilônia, que abriga favelas e áreas de mata Atlântica. Trata-se, então, de dois lugares e, poderíamos dizer, dois mundos muito diferentes.

O antropólogo Tim Ingold, ao refletir sobre os deslocamentos, identifica nas viagens duas modalidades: o *percorrer* (*wayfaring*) e o *transportar* (*transport*). *Percorrer* está fundamentalmente relacionado ao caminhar dos humanos ao longo da história. Nesta situação, o caminhante necessita utilizar seu próprio corpo e “apoiar-se sobre si mesmo, tanto perceptiva como materialmente, em colaboração ativa com o campo que se abre ao longo de seu caminho” (Ingold, 2016:78, tradução nossa). Consequentemente, o viajante “está continuamente em movimento. Mais exatamente, ele é seu próprio movimento” (Ingold, 2016:77, tradução nossa). Ingold traz as contribuições do etnólogo Claudio Aporta, que, em seus estudos sobre os Inuits do norte do Canadá, observa que neles “a vida transcorre enquanto se viaja. Conhecem-se outros viajantes, nascem as crianças, caça-se, pesca-se e realizam-se outras atividades de subsistência” (Ingold, 2016:78-9, tradução nossa). Já o *transportar* está relacionado com a transferência do

viajante de um lugar para outro: ele é movido. O transporte não se distingue “pelo emprego de meios mecânicos, mas pela dissolução do vínculo íntimo que, no caminhar, une locomoção e percepção” (Ingold, 2016:81, tradução nossa).

Ainda conforme Ingold, as noções de *percorrer* e de *transportar* implicam duas outras noções correspondentes: *ao longo* (*along*) e *através* (*across*). Nos diferentes povos mencionados por ele, como os Batek, da Malásia, ou os Foi, da Papua-Nova Guiné, os caminhantes vivenciam sua vida *ao longo* das trilhas de viagem. O autor cita também o escritor canadense Rudy Wiebe o qual nos diz que, para os Inuits, quando uma pessoa se move, ela se torna uma linha (Ingold, 2016:77). O viajante aqui é, em si mesmo, uma linha de viagem. O transporte comercial é, diferentemente, uma atividade de transição feita *através* da superfície terrestre, quer dizer, é um atravessamento de áreas para conectar lugares que são como pontos. Portanto, Ingold acrescenta: “podemos considerar que ambos os tipos de movimento, ao longo e através, podem ser descritos por linhas, mas são linhas de tipos fundamentalmente diferentes. A linha que avança *ao longo de*, nos termos de Klee, saiu para passear. Pelo contrário, a linha que *crusa através* é um conector que liga uma série de pontos dispostos no espaço bidimensional” (Ingold, 2016:77, tradução nossa).

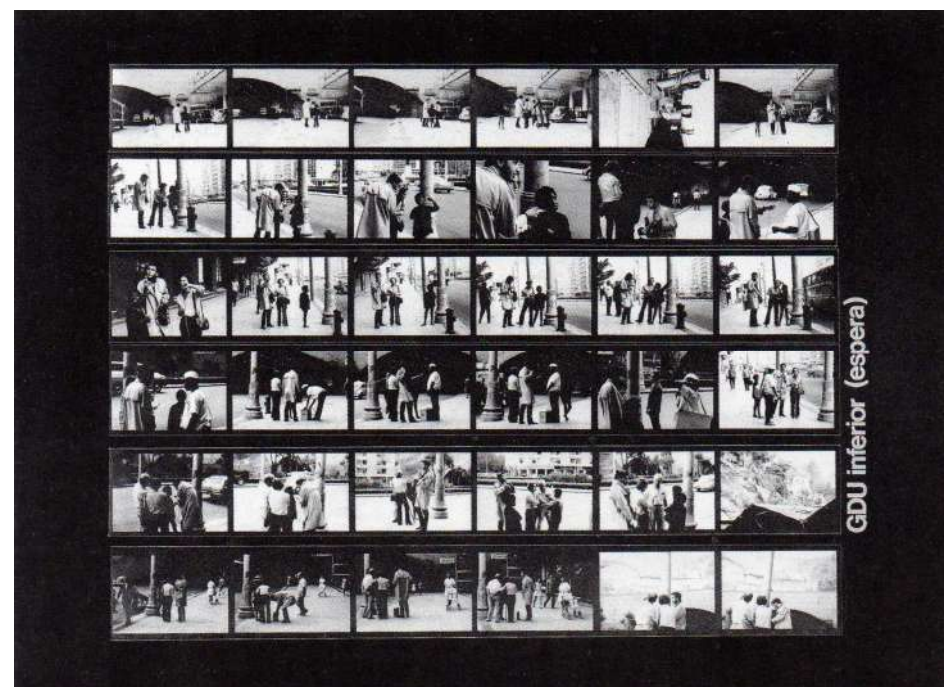


Figura 4. Luiz Alphonso, Túnel - Desenho ao longo de dois planos, 1969. Fotografias, som e texto. Vista parcial: Interior - Espera. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm. Fonte: Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.

O desenho enunciado no título da obra *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, de Luiz Alphonso, foi realizado pelos percursos dos dois diferentes grupos durante a travessia do túnel e do morro. Como disse o autor: "Era um trabalho sobre a simultaneidade do fato, fazendo-se um desenho no espaço. Encontramos as emoções, as ideias, as favelas." (Alphonso, In: Gogan e Morais, 2017:224). Foi o movimento dos corpos em deslocamento que produziu linhas efêmeras no espaço e que deu origem à obra e sua apresentação na forma de registros em imagens e sons. A obra de Alphonso não apresenta um mapa indicando os percursos, ou seja, não há um registro gráfico, um desenho no sentido estrito. É um desenho que temos que mentalizar, que imaginar em sua duplicidade.

3. Percursos e mapas mentais

Estando os percursos concluídos, restaram-nos somente os registros fotográficos, sonoros e as indicações escritas como impulsionadores desse desenho possível. Entretanto, mesmo no momento da realização das caminhadas, não era possível para alguém vivenciar os dois percursos, tendo em vista sua simultaneidade. Era necessário optar por um ou por outro dos deslocamentos físicos e, nessa opção, um dos percursos estaria faltando. Nesse desenho de corpos se deslocando no espaço, a experiência era, ao mesmo tempo, física e mental.

Os percursos que deram origem à obra *Túnel: Desenho ao longo de dois planos*, de Luiz Alphonso, também problematizam e colocam em relação as modalidades de Ingold. A proposta inicial era partir de um mesmo ponto para depois encontrar-se num outro ponto ao lado oposto do morro (Figura 1, Figura 4 e Figura 5). Esse tipo de percurso pode ser considerado como sendo fundamentalmente uma atividade de transição a qual produz uma linha que cruza e atravessa o espaço conectando um ponto ao outro, como nas rotas de transporte ou na elaboração das cartografias modernas. Entretanto, essa abordagem pode ser repensada a partir das circunstâncias implicadas nas duas caminhadas.

Por um lado, temos o grupo que seguiu pelo túnel (Figura 2). Sua construção corresponde aos anseios urbanísticos da cidade moderna, voltada ao uso de veículos, num deslocamento rápido e ponto a ponto, fazendo com que a travessia rodoviária pelo túnel seja a mais utilizada no cotidiano. Mas, na proposta de Alphonso, a travessia de um dos grupos pelo túnel é feita a pé, através de uma via que não foi feita prioritariamente para os pedestres, e que coloca os transeuntes literalmente em suas margens, nas passarelas laterais. Há uma exposição dos corpos a esse ambiente estranho. Há uma experiência aqui, ao longo do túnel, que perturba o meramente transitivo, o simples uso conectivo da via. Por outro lado, o grupo que subiu o morro efetua um deambular ao longo de um território não mapeado que incluiu encontros com outras pessoas e com a natureza (Figura 3).

A historiadora da arte Marina Freire da Cunha Vianna nos diz que essas travessias:

representam dois traços possíveis a partir do caminhar. Um tecido por dentro do túnel e ao lado do fluxo de carros; o outro, por cima, pelos percalços do morro da Babilônia. Um, austero, racional e objetivo, num ambiente opaco e tecnicamente antinatural; o outro, lascivo, imprevisível e instável, em vários sentidos. Não são apenas rotas diversas que saem do mesmo ponto, mas universos divergentes, contudo, simultâneos, da mesma cidade (Cunha Vianna, 2019:28).

Trata-se aqui de percursos bifurcados realizados um sobre o outro, em espessura, quer dizer, percursos realizados em níveis diferentes na espessura do morro e que também alteram a percepção bidimensional e plana presente num mapa da cidade, por exemplo, para dar-lhe uma corporeidade, uma existência e uma resistência material.



Figura 5. Luiz Alphonso, *Túnel - Desenho ao longo de dois planos*, 1969. Fotografias, som e texto. Vista parcial: Término. Dimensões do suporte: 35 x 48 cm. Fonte: Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.

Na apresentação dos registros das caminhadas há a justaposição das fotografias dos dois percursos o que possibilita o surgimento de um processo de comparação entre eles. Há uma fricção, um contraste entre os dois, e os trajetos poderiam ser imaginados por quem não os vivenciou. Desse processo surgiria um mapa mental dos percursos? Uma colagem de imagens e informações na mente, que imagina, justapõe ou conecta os dois percursos?

Um mapa mental pode ser constituído, por exemplo, quando alguém interpela um passante numa rua qualquer, perguntando-lhe sobre como ir daquele ponto onde se encontram até outro lugar na cidade. Para que possa ser respondida de forma afirmativa e eficaz, o tipo de pergunta requer implicitamente do passante que esse tenha certo conhecimento da cidade ou da zona aí referida. Ele necessitaria ativar seu senso de localização e direção, sua memória dos lugares, das ruas, com seus percursos e conexões, para compor um mapa mental e estabelecer

uma rota. É possível pensar que ele precisaria acessar seu “mapa cognitivo” da cidade, um conceito criado pelo psicólogo Edward Tolman, e que o pesquisador Michel Denis diz ser uma representação mental com uma função aparentada àquela desempenhada por um mapa físico. Segundo Denis, um “mapa cognitivo” serve para:

[...] reconhecer lugares, calcular distâncias e direções, ajudar o indivíduo a se dirigir pelo ambiente. Um mapa cognitivo pode incluir informações que não são de natureza estritamente cartográfica. A informação não é necessariamente organizada na forma de uma estrutura coerente de acordo com as coordenadas espaciais. Nesse caso, é provável que a representação interna se pareça menos com um mapa e mais com uma espécie de colagem. Esta concepção, introduzida por Tversky (1993), explicita o fato de os mapas cognitivos não terem necessariamente a coerência e a organização interna de um documento cartográfico, mas, tal como as colagens, incluem uma informação figurativa por vezes incompleta e combinando várias perspectivas. A metáfora da “colagem cognitiva” poderia então ser mais apropriada do que a do mapa cognitivo (Denis, 2016:99-100, tradução nossa).

Conclusão

Na obra aqui analisada, o ato de caminhar surge como um instaurador de experiências, e como um articulador de problemáticas relacionadas às especificidades dos percursos, à natureza de suas representações, e ao corpo como instância de percepção do mundo. Em *Túnel @ Desenho ao longo de dois planos* não há croquis, mapas ou desenhos onde encontraríamos a transcrição dos percursos realizados. No entanto, a proposição nos convida para pensarmos os percursos como um desenho no espaço a partir das linhas de deslocamento dos grupos nos dois percursos. Ela nos convida a concebê-la também como um mapa mental que se constituiria em nós a partir das imagens e informações apresentadas. E também, como sugeriu Frederico de Moraes, traria implícita a possibilidade de outra pessoa refazer o percurso a partir de seu contato com a documentação. Nesse caso ele teria de optar por um dos trechos: pelo túnel ou pelo morro. A totalidade da ação não seria experimentada simultaneamente, mas o trecho não realizado poderia ser evocado ou imaginado durante o percurso físico. As ações de imaginar e caminhar não são substituíveis, mas poderiam ser vividas simultaneamente. Contudo, haveria sempre uma parte da experiência que estaria faltando, um hiato, um vazio que encontraria ressonâncias no movimento de caminhar e pensar e imaginar. A não-transcrição dos percursos é uma forma de sublinhar a importância da experiência em si do caminhar. Os registros, por sua vez, enfatizam a incompletude dessa experiência e a presença dos mapas mentais e do imaginário na constituição tanto das caminhadas quanto dos próprios registros.

Referências

- Alphonso, Luiz (2017) *Máquina de voar*. Rio de Janeiro: Editora f10.
Cunha Vianna, Marina Freire da (2019) Luiz Alphonso. In: Freire, Cristina (org.). *Terra Brasilis: arte brasileira no acervo conceitual do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

- Denis, Michel. (2016) *Petit traité de l'espace*. Bruxelles: Éditions Mardaga.
Gogan, Jessica; Moraes, Frederico (2017) *Domingos da criação: uma coleta poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.
Ingold, Tim. (2016) *Lines: A Brief History*. London, New York: Routledge.
Moraes, Frederico (1970) *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. Rio de Janeiro: Revista de Cultura Vozes, nº 64: 47-48.

Notas biográficas

Hélio Ferverza é artista visual e realizou um Doutorado em Artes Plásticas na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, França. É professor titular no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, pesquisador do CNPq e coordenador do grupo de pesquisa *Veículos da Arte*. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6472-3177> Email: helio.ferverza@ufrgs.br Morada: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos 248, CEP: 90020-180, Porto Alegre, RS – Brasil.

Interior e intimidade: Ana Gonçalves (n.1976) e a prática diária da pintura

Interior and intimacy: Ana Gonçalves (b.1976) and the daily practice of painting

Inês Andrade Marquesⁱ

ⁱ 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 texto aborda a pintura enquanto prática diária de Ana Gonçalves (n.1976). Revelando um conhecimento profundo da história da arte, da especificidade dos meios e dos procedimentos pictóricos, Ana Gonçalves regista regularmente pela pintura o seu quotidiano e a relação com seu companheiro, Carlos. Através de algumas obras, vemos como a pintura pode ser um suporte existencial, um meio de reflexão estética e uma forma de comunicação e comunhão profundamente sensível e afetiva.

Palavras-chave: intimidade, retrato, afeto

Abstract:

This text addresses painting as the daily practice of Ana Gonçalves (b.1976). Revealing a vast knowledge of the history of art, of the specificity of the media and of pictorial procedures, Ana Gonçalves regularly records through painting her daily life and the relationship with her partner, Carlos. Through some works, we see how painting can be an existential support, a means of aesthetic reflection and a deeply sensitive and affective form of communication and communion.

Keywords: intimacy, portrait, affection

Submissão: 29/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Por se inscreverem numa categoria da história da arte ocidental que poderíamos designar como a representação dos seres amados, o ciclo de pinturas abordado neste artigo é enquadrado na obra de quatro pintores: Rubens, Rembrandt, Bonnard e Richter, com que de algum modo dialoga. Apresentam-se seguidamente as obras de Ana Gonçalves, descrevendo sucintamente o seu processo de trabalho, motivação, meios e suportes pictóricos. Comenta-se finalmente o facto de este ciclo de pinturas constituir como que um contraponto ao imaginário do afeto na pintura, historicamente protagonizado por artistas homens.

2. Pintura, afeto, quotidiano

Uma das principais funções da pintura e da arte, em geral, foi a de registar, de preservar para a posteridade, a aparência dos seres amados. A máscara funerária, marca deixada por um corpo em matérias dúcteis como a cera ou o gesso é porventura o exemplo primordial. Talvez por isso, a origem da imagem – a imagem-matriz – esteja intimamente ligada à criação desse duplo de quem para sempre se perdeu (Didi-Huberman, 2017).

Um dos mitos fundadores da pintura, descrito, entre outros, por Plínio, O Velho, no séc. I d.C., é o de uma jovem que fixa, numa parede e com a ajuda de uma candeia, a sombra do amado que parte para a guerra. A silhueta pintada, mais tarde transposta para uma escultura em barro e colocada num templo, tornaria sempre presente o jovem desaparecido (Didi-Huberman, 2017; Stoichita, 2016:14-21). A indexicalidade da sombra prestar-se-ia, por acréscimo de detalhes, à construção da imagem. Esta, colmata a ausência, procura a impossível retenção de um momento no tempo que passa. O retrato, género fundamental da pintura ocidental, respondeu desde sempre a este desejo, assim como a fotografia, que surge no séc. XIX (Barthes, 2006).

É sabido como ao longo dos séculos, a par do retrato por encomenda, os artistas se dedicaram ao registo dos que viviam junto de si, com quem partilhavam a existência. Mais do que modelos disponíveis, seguramente eram também os seres mais amados pelo pintor. Estes registos, mais raramente retratos no sentido convencional do termo, assumem-se muitas vezes como pequenos desenhos, esboços que capturam em cada momento a expressão dos filhos, ou das mulheres, no quotidiano doméstico.

A partir de um certo momento, na pintura ocidental, esses fragmentos de intimidade tornam-se um tema de pleno direito na obra de arte. Este tipo de registo – a representação dos seres amados, a pintura em que o afeto desempenha papel determinante – poderia até configurar um *corpus* pictórico e gráfico a estudar autonomamente, uma categoria da pintura.

Efetivamente, a matéria pictórica espalhada numa superfície é o rasto da mão do pintor e é ao mesmo tempo, um retrato do seu próprio corpo e pensamento. A tinta é água e pedra, e é também pensamento líquido, pensamento visual e sentimento (Elkins, 1998). Que diferença haverá entre representar um desconhecido e representar quem se conhece profundamente?

E, em que momento na história passaram os seres amados a ser o tema principal da pintura? À nossa memória vêm imediatamente os retratos que Peter Paul Rubens (1577–1640) fez da sua primeira esposa Isabella Brandt (1591–1626) e, depois da morte desta, da sua segunda esposa Helena Fourment (1614–1673), bem como dos vários registos que realizou da sua família.

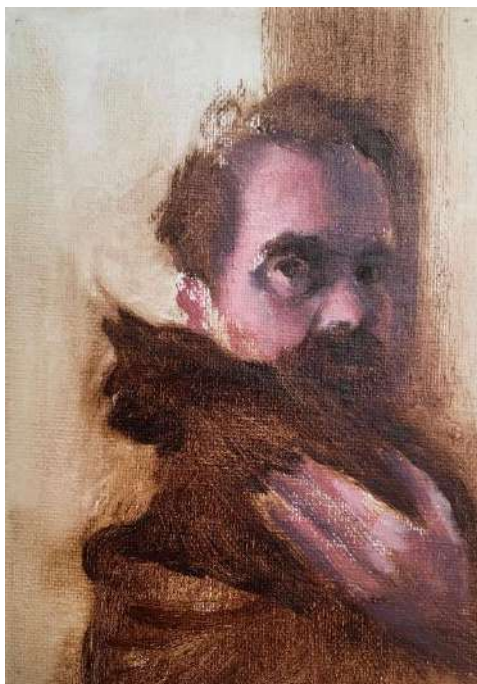


Figura 1. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2021 (Retrato do Carlos com a Pietra), Óleo sobre tela, 18 X 24 cm (tela), 12 X 17 cm (pintura). Fonte: arquivo da artista

Vêm também, seguramente, as inúmeras representações feitas por Rembrandt van Rijn (1606-1669) da sua primeira e amada esposa Saskia van Uylenburg (1612-1642) que acompanhou ao leito de morte, e depois de Hendrickje Stoffels (1626-1663) com quem permaneceria até ao fim da sua vida.

Incessante desenhador, Rembrandt deixou-nos um extenso conjunto de desenhos cuja vivacidade os resgatou do desconhecimento a que a obra gráfica dos pintores muitas vezes é votada. Recordamo-nos certamente dos seus traços ágeis, revelando a riqueza de pequenos

momentos: a mansidão de uma menina adormecida, o momento em que uma criança começa a andar, ou a própria Saskia dormindo de boca entreaberta. Rembrandt é certamente um dos pintores que nos faz testemunhas da sua intimidade através dos séculos (Slive, 2019).

Dois séculos mais tarde, Pierre Bonnard (1867-1947) representa obstinadamente a sua atormentada companheira, Marthe De Meligny (1869-1949). Na era da fotografia, Bonnard não apenas desenha e pinta, mas serve-se também do novo meio de representação mecânica para fixar a imagem de Marthe. Bonnard fotografa-a recorrentemente, nua, no interior da sua casa, no jardim. Entre a fotografia e a pintura ergue-se um abismo. Bonnard pinta Marthe de forma densa, complexa, sobrepondo espessas camadas de tinta de cor saturada, irreal. Os empastamentos densos e a hipersensibilidade cromática traduzem de algum modo a própria hipersensibilidade de Marthe, os seus problemas de ordem psíquica que apenas encontravam alívio na imersão prolongada em água. (Bell, 1994)



Figura 2. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2021 (Retrato do Carlos visto de costas), Óleo sobre tela, 15 X 20 cm (tela), 12 X 14,5 cm (pintura). Fonte: arquivo da artista.

A fotografia é também um ponto de partida para Gerhard Richter (n.1932). Na sua vasta obra encontram-se também alguns registos íntimos de pessoas mais próximas, designadamente o famoso retrato da filha Betty (1988) ou a série de oito pinturas da década de 1990, "S.com criança", em que representa a esposa, Sabine Moritz, com o filho. Nesta última série, em particular, a maternidade, apesar de tema recorrente da história da arte ocidental, não nos exime de um certo desconforto. Aqui, a intimidade mediada pela fotografia e pela pintura dá lugar a uma relativa incomodidade e distanciamento (Haidu, 2009).

De formas diferentes, nestes quatro exemplos a pintura está ligada à vida dos seres amados com quem se partilha o quotidiano; de formas diferentes a pintura procura o Outro através de um olhar amoroso, inquiridor ou compassivo. Perante a doença, a perturbação, a incerteza, a contingência, a pintura retém a fragilidade da vida.

Se falamos nestes quatro pintores, não o fazemos por mera analogia temática com o ciclo de pinturas que abordamos neste artigo. São autores que povoam o imaginário de Ana Gonçalves, que integram desde há muito a sua constelação de referências. No conjunto de imagens seguidamente comentadas, são evidentes os ecos das obras destes pintores. Existem relações temáticas, formais, de composição com estas obras que as colocariam, lado a lado, num imaginário atlas *warburguiano* (Figuras 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6).



Figura 3. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2020 (Estudo do Carlos sentado), Óleo sobre tela, 15 X 20 (a pintura cobre a totalidade da tela). Fonte: arquivo da artista.

3. Um ciclo de pinturas

As obras a que este breve artigo se reporta correspondem a uma série de trabalhos realizados depois do primeiro confinamento imposto pela pandemia, momento que de algum modo renovou na artista este interesse pela intimidade doméstica. Entre a sua casa e o atelier (no

último andar do prédio em que habita), Ana vive com o seu companheiro, Carlos, que sofre de uma doença crónica e incurável, e com duas gatas.

Neste conjunto de obras, que revisitam o retrato e a cena de interior, a pintura parece ser mais do que um testemunho da intimidade, mas uma forma de inquirir e entender o mundo, de abordar os mistérios da alegria e do sofrimento humano. Companheira e cuidadora, Ana regista vários momentos de alegria, de serenidade, mas também do sofrimento físico decorrente da doença de Carlos.

A fotografia é quase sempre o ponto de partida, fixando Carlos em vários espaços do interior da casa, em vários momentos do dia. Como no *contracampo* cinematográfico, Ana não está representada, mas sentimos a sua presença, quando Carlos a interpela com o olhar ou quando a sentimos testemunha de um brevíssimo instante (Figura 1 e Figura 2).

O uso da fotografia (câmara do telemóvel) não se faz como registo diário, nem tem uma regularidade definida. Relaciona-se antes com a intensidade do labor pictórico, no atelier. Quanto mais se pinta, mais se adentra o olhar, mais se afina a sensibilidade. O registo fotográfico faz-se quando se sente oportuno, esporadicamente, mas a sua ocorrência é orientada pela prática da pintura.

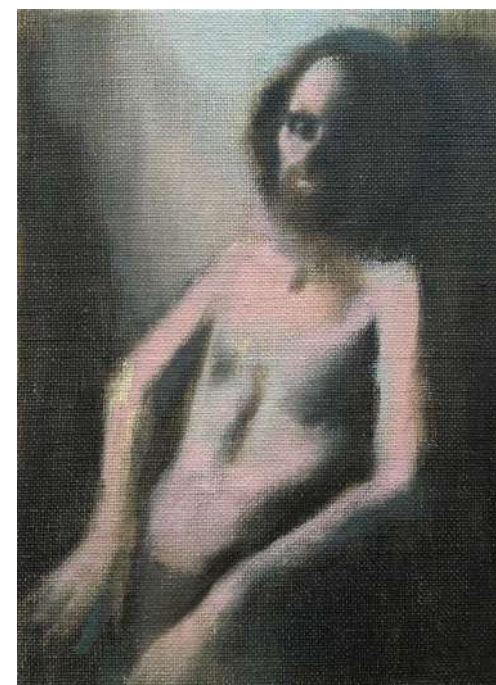


Figura 4. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2020 (Estudo do Carlos sentado), Óleo sobre tela, 15 X 20 (a pintura cobre a totalidade da tela). Fonte: arquivo da artista.

A fotografia não é um fim em si. É um meio transitório, um interface, um registo que alicerça a pintura. Nas palavras da própria artista, o registo fotográfico inscreve-se na pintura, havendo uma tradução de um meio a outro.

Há um transporte – seletivo e ponderado – para a pintura, que é, para Ana Gonçalves uma linguagem maior. A obra constrói-se com várias camadas matéricas e de significado pictórico (Figura 3 e Figura 4). Da imagem fotográfica à imagem pintada, vai um trabalho de depuração e decantamento. Excluem-se elementos desnecessários que poluem a simplicidade da imagem final, alteram-se cores (raramente recorrendo à edição digital), refaz-se o enquadramento, a composição.

A pintura vai assentar geralmente em tela sobre cartão, previamente preparada com uma resina alquídica. Constrói-se, como se referiu, por assentamento de camadas de tinta de óleo, num processo progressivo e relativamente lento, nunca *alla prima*. Neste processo pictórico e tirando partido das características do óleo, as várias camadas fundem-se, mas as cores reverberam, as mais profundas ressoam à superfície. Ana Gonçalves usa o termo *embedding* (cuja tradução no nosso idioma fica muito aquém do significado em inglês) para designar este processo em que cada camada acomoda a seguinte, resultando numa pintura que emerge do fundo para a superfície, uma pintura que se revela em profundidade (Figura 5 e Figura 6).

imagens da nossa cultura visual ocidental, e em particular dos quatro pintores anteriormente citados. Não apenas a composição, a cor, o enquadramento, mas todas as opções pictóricas tomadas são quase citações desses autores, mas reencontramos também esse olhar empático e compassivo, por vezes mais distanciado, traduzindo em pintura um afeto e uma dedicação amorosa.

É, no entanto, fazê-lo da perspectiva de uma mulher. Embora o mito de Plínio nos conte a história da jovem que fixa a sombra do amante numa parede, os livros de história da arte habituaram-nos ao feminino como modelo amoroso, ou à criança como modelo de inocência, modelos passivos, invariavelmente representados por um artista homem. Não é surpresa terem sido quase sempre homens os habituais protagonistas do mundo da arte até há cerca de cem anos, contando-se pelos dedos da mão as pintoras, as escultoras, as compositoras. Nesta mesma linha, também não é surpresa a lógica heteronormativa que geralmente norteou o crivo dos historiadores de arte.

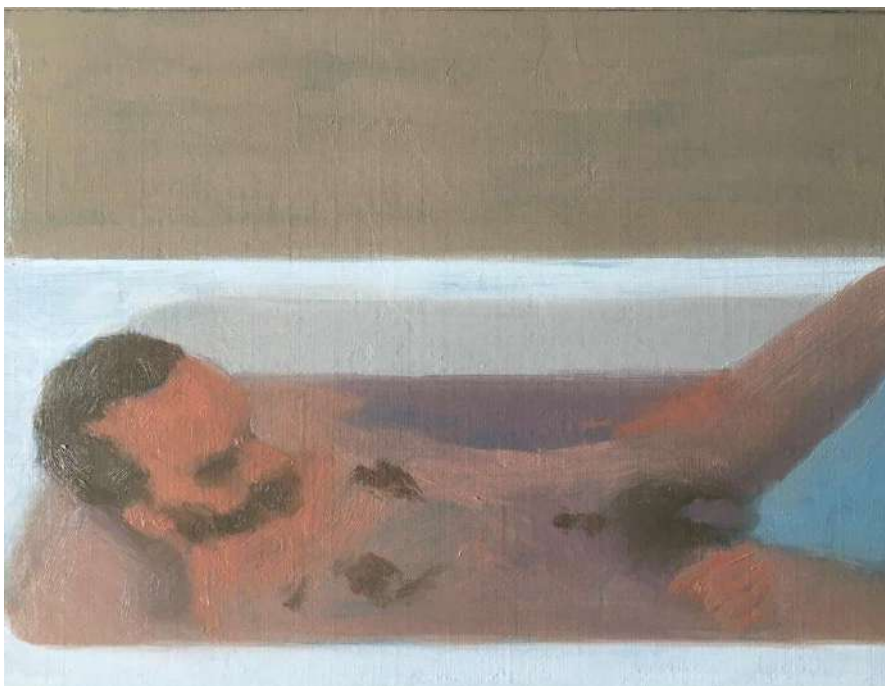


Figura 5. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2020 (Retrato do Carlos no banho, reclinado), Óleo sobre papel preparado, 15,5 X 23 cm (papel), 11 X 15,5 cm (pintura). Fonte: arquivo da artista.

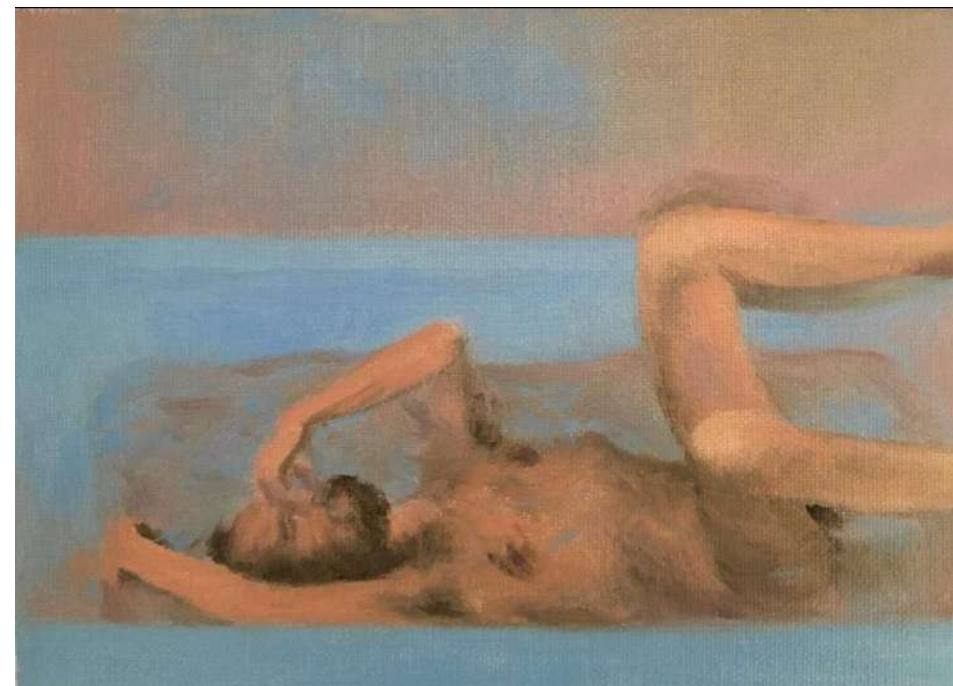


Figura 6. Ana Gonçalves (n.1976), Sem título, 2021 (Retrato do Carlos no banho, a mergulhar), Óleo sobre tela, 20 X 25 cm (tela), 15,5 X 21,5 cm (pintura). Fonte: arquivo da artista.

Ao olhar as obras que resultam deste trabalho íntimo e ao mesmo tempo universal, reconhecemo-las como reminiscências de uma memória coletiva - o imenso repositório de

Conclusão

Olhar as obras de Ana Gonçalves em que representa Carlos, é estar perante uma história da arte revista, invertendo os papéis. É ela, a artista; é ele, o representado. E este *female gaze* responde, dialoga, com essa história da arte sempre protagonizada no masculino, de que Ana Gonçalves é profundamente conhecedora.

Aluna brilhante do curso de Pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, onde depois lecionou vários anos, Ana Gonçalves é uma pintora resiliente em permanente estudo da própria pintura. Desde 2007, realiza regularmente residências artísticas na região da Toscana em Itália, em que procura uma prática e uma reflexão imersiva na pintura antiga, contemplando os *afrescos* dos palácios, as obras guardadas em museus.

Este imaginário alimentado pela própria história da pintura é como que um denominador comum da sua vida afetiva e profissional, ora traduzindo-a a outros – quer como professora na FBAUL e noutras escolas, quer nos serviços educativos de várias instituições artísticas da capital –, ora revisitando-a na sua prática artística, através da qual ausculta a realidade. As obras abordadas mostram-nos a pintura como um ato de amor, de inquirição sobre a vida e os seus mistérios.

Referências

- Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bell, J. (1994). *Bonnard*. London: Phaidon Press.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens* (1st ed.; L. Lima, Trans.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Elkins, J. (2019). *What painting is* (2nd ed.). New York, Ny: Routledge.
- Haidu, R. (2009). *Arrogant texts: Gerhard Richer's Family Pictures*. In Buchloh, B. H. D. (Ed.). (2009). Gerhard Richter (October Files, Vol. 8). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Slive, S. (2019). *Rembrandt drawings*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Stoichita, Victor (2016). *Breve história da sombra* (R. P. Cabral, Trans.). Lisboa ; Kkym.

Notas biográficas

Inês Andrade Marques é artista visual e professora auxiliar na ECATI - Escola De Artes, Arquitetura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona e é investigadora integrada no COW – Center for Other Worlds/ULHT. As suas principais linhas de investigação são a Arte Pública, a Arte Colaborativa e o Ensino das Artes. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5733-144X> Email: ines.andrade.marques@ulusofona.pt Morada: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa – Portugal



Loreto Martínez Troncoso: las formas de lo inaprensible

Loreto Martínez Troncoso: the forms of the inapprehensible

Iria Vázquez López ⁱ

ⁱ Universidade de Vigo, Facultade de Educación e Traballo Social, Espanha.

Resumo:

El presente artículo aborda el papel que adquiere el acto de ser y estar en el mundo en la concepción y práctica de la artista Loreto Martínez Troncoso a través del estudio de las claves que conforman ese umbral primordial en el que nos sitúa su obra. En el despliegue de este espacio de resonancia se profundiza en la cualidad y principio inmaterial que caracteriza su concepción artística, centrada en la reflexión y cuestionamiento del lenguaje y reivindicación de lo subjetivo, a través de la performance y empleo de distintos medios y mecanismos visuales, materiales y sonoros.

Palavras-chave: palabra, resonancia, performance, inaprensible

Abstract:

This article addresses the role that the act of being and being in the world acquires in the conception and practice of the artist Loreto Martínez Troncoso through the study of the keys that make up that primordial threshold in which her work place us. In the deployment of this space of resonance, the quality and inmaterial principle that characterizes his artistic conception, centered on the reflection and questioning of language and vindication of the subjective, through performance and the use of different means and visual mechanisms, materials and sound.

Keywords: word, resonance, performance, inapprehensible

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introducción

(La obra de) Loreto Martínez Troncoso (Vigo, 1978) nos sitúa en un espacio liminar, amplio y común, sentido e imprevisible, permeable y agudo, grave y sostenido, posible y resbaladizo, en el que el arte, la experiencia artística se concibe ante todo como un modo de situarse, de ser y estar en el mundo, conformando un espacio de reflexión sobre aquellos aspectos inmanentes a la existencia que a menudo tornan opacos, ambiguos, velados, desconcertantes, extraños; aspectos, lugares, rostros, gestos, voces, límites, experiencias que determinan y conforman nuestra subjetividad.

A través de sus acciones, instalaciones, tomas de palabra (...) nos plantea todo un arsenal de cuestiones relativas a la forma en que nos manifestamos, a la forma en que lo sensible se manifiesta a través de nosotras/os, el modo en que habitamos, sentimos, nos reconocemos o distanciamos, atravesamos o nos detenemos, es decir, la posición existencial que adoptamos en cada momento y el grado de entrega y compromiso que adquirimos con eso que está siendo, ocurriendo.

En el estudio y aproximación a ese umbral primordial que reverbera y emerge en su práctica artística, profundizaremos, a través de determinadas piezas, acciones y exposiciones, desde una perspectiva fenomenológica, en el principio inmaterial que la sostiene, centrada en la reflexión y cuestionamiento del lenguaje y reivindicación de lo subjetivo, a través de la performance y empleo de distintos medios y mecanismos visuales, materiales y sonoros, que transfiguran, la acción performativa en la generación de situaciones, escenografías abiertas a la participación e intervención, concibiendo la obra no como una entidad estática concebida para la contemplación sino como lugar en el que penetrar en una experiencia, desde una posición activa y participativa, funcionando la artista como detonante de un dispositivo que lo que busca es generar impulsos, proponer situaciones, componer una partitura vivencial fundada en el aquí y el ahora, que integra y escinde la distancia entre lo íntimo y lo público, lo poético y lo político.

1. Espacios de emergencia. Vestiges d'ici

Lo que la cosa inesperada es incapaz de ofrecer – una respuesta a los axiomas de la investigación como pregunta en cuanto al saber-, lo regala en otra parte y de otra manera: una apertura heurística, en una experimentación de la investigación como encuentro. Otro tipo de conocimiento. (Didi-Huberman, 2015:11-2)

Vestiges d'íci, es el título de la exposición individual de la artista en el CGAC, comisariada por Chus Martínez, en 2019. Esta exposición supone un manifiesto y despliegue de los mecanismos, medios y dispositivos que emplea la artista en la invocación de ese espacio en el que resonar con el aquí y el ahora. Medios que llaman y privilegian la participación e interacción con el otro, cuya presencia, receptividad, atención y tránsito por la mismas es indispensable en la conformación de su sentido y su génesis. En ella se muestran de manera expansiva las claves para comprender la dimensión que adquiere el ser y el estar a través de la relevancia que adquiere lo inmaterial, lo sensorial y lo procesual en su concepción artística. Desde la reivindicación de la conciencia corporal y el carácter imprevisible y enigmático que comporta toda creación, experiencia y situación.

Loreto Martínez Troncoso es un artista que nos sitúa en un espacio liminal, fronterizo, de emergencia. Tanto en su ser entre fronteras, al residir en distintos países, principalmente Francia, España y Portugal. En su obra confluyen lenguas, modos de oralidad, de manifestación a través de la palabra, por los que la identidad, no remite a lo idéntico, a lo igual a sí mismo, sino a lo vivo, a una entidad en fluctuación, trasvase y mutación constante.



Figura 1. *La Llamada (Contigo y sin ti)* (2013). Video HD color 3:42.

Fuente: <https://www.pm8galeria.com/artists/loreto-martinez-troncoso/selected-works/>

Mostrar esos recorridos y espacios errantes, de exploración e inmersión en lo desconocido y lo oculto, lo natural y substancial, desde la sensación que generan las palabras, los sonidos corporales o instrumentales, desde el acontecer que los promueve y el cuerpo que los encarna, que está dando cuerpo, sentido a ese discurrir primordial que se revela. Espacios de resonancia del cuerpo, y sus modos de gestualidad corporal, visual, sensual, encarnados a través de diferentes medios sonoros, visuales y escultóricos.

Expresiones titubeantes que anulan cualquier forma de visualidad exenta de piel, que rompen con el ensimismamiento de la contemplación para ofrecernos un sentir que traspasa la pantalla, produciendo el erizamiento y deslizamiento, alcanzando un estatus epidérmico, que perturba la dimensión de lo visible, visibilidad ahora convertida en poro.

Pedazos, huellas, rastros desplegados en el espacio, trazas que se contraen y se dilatan, que la artista se ha encargado de llevar a su conjugación elemental, que surgen de la presión del cuerpo, de la articulación, depurando su presencia, haciendo que su morfología responda a arqueologías propias de la experiencia. Articulaciones que redundan en lo fenomenológico y lo etimológico, llevándonos a la raíz de la palabra, de la investigación, a los vestigios. Algo llenándose de tiempo, remitiéndonos a las formas de la resistencia, que desaparecen y zumban, reverberan en el vacío, en los huecos que median.

La obra concebida como situación. Las lágrimas que emergen de las paredes, las flechas en el muro sobre el que se proyectan los cuerpos que atraviesan el espacio, que lo habitan, las llamadas de atención y el cuestionamiento sobre el lugar que ocupa lo sensorial en el devenir de los *Vestigios d'íci*, *Vestigios de sí*.

2. Encarnar la palabra. Resonar con el otro

...qué espacios posibles para la palabra y cuando lo hay como crear otro tipo de situación. O cuando si hay, qué tipo de palabra también convocar para también resonar con el otro
(Naverán y Martínez, 2020)

Las "Tomas de palabra" fueron la forma que adquirieron las primeras performances de la artista, promovidas y motivadas por el encuentro con la lengua y cultura francesa, país donde la artista se trasladó para continuar sus estudios en Bellas Artes. Las primeras "tomas de palabra" se presentaban bajo la forma de comunicados, en formato video. Grabaciones donde la artista se dirige al espectador, entablando una especial conversación con el mismo. *"La posibilidad o imposibilidad de la comunicación fueron, junto a la cuestión de la identidad, dos de los grandes temas de Loreto Martínez Troncoso en esos primeros años de su carrera"* (de Llano, 2020:32).

Esas Tomas de palabra, que la artista realiza de forma continuada hasta 2009, suponen un lugar del encuentro con el público. Surgen en la conciencia y encarnación a través de la palabra de la alteridad. Una alteridad vivida, real, orgánica, comprendida como interacción y trasvase continuo entre yo y el otro o, más específicamente, a la afirmación rimbaudiana *"Yo soy otro"*.

Estas performances, en la expresión de la otredad que somos, nos confrontan con la idea de que la otredad sería más bien aquella forma de comunicación o manifestación que imposibilita el cambio de posición, la oportunidad de ponernos en el lugar del otro, de realizarse

desde un principio empático. Estas tomas de palabra que cuestionan el estatus de la identidad, se contraponen, por tanto, y cuestionan, de forma implícita a "las tomas de palabra" a las que nos remite nuestro imaginario, aquellas que tienen lugar en contextos institucionales, políticos, educativos, sociales, que responden a discursos elaborados, ideológicos, cerrados de antemano, que no buscan promover un espacio de interacción o , de encuentro, siendo equiparables al estatus de un muro que, en cierta manera, exhorta a quien atiende a un esto es así, sin fracturas, sin huecos o rendijas por las que pueda colarse el aire de ese encuentro. Con lo cual, estas acciones, nos llevan a plantearnos ¿qué se pone de relieve cuando tomamos la palabra? Encarnarla, significaría ser en ella, darle un cuerpo no ajeno a su sentir, al impulso de su manifestación. Notar la potencia de aquello que convoca, expulsa, propone, abrir un camino para el encuentro con ese algo, subjetivo que enmudece normalmente en las comunicaciones públicas.

En contraposición a los respetables "objetivo" o "científico" tenemos los desprestigiados "subjetivo" "intuitivo" o, peor aún, "místico". Es interesante, por ejemplo, que uno encuentre con frecuencia "meramente" delante de subjetivo, cuando es casi inconcebible hablar de alguien siendo "meramente objetivo". (Lippard, 2016: 22)



Figura 2. Ao vivo (2015). Performance en el Teatro Rivoli, Porto. Fuente: Renato Roque.

En la intervención, que tuvo lugar durante la rueda de prensa de la exposición *El Medio es el Museo* realizada en el Marco de Vigo en 2008, Loreto Martínez Troncoso, invoca a los encuentros azarosos, aparentemente causales, de nuestros paseos diarios, haciendo audible una

forma de conciencia que sintoniza con lo que habita, permeable al acontecer. Otra lectura, interpretación, manifestación de lo real toma la palabra, tiene lugar. Nos sitúa en el lado íntimo y subjetivo del discurso, en su reverso. Un discurso que da voz al discurrir de la propia conciencia, construida a fragmentos, a bocanadas, conjugando esos encuentros causales con diversas lecturas, imágenes, noticias, acontecimientos que se iban conectando en la propia deriva, vagar urbano. Una toma de palabra que reflexionaba sobre temas y cuestiones como la muerte, la suspensión de la conciencia, la locura, el hastío, la monotonía, la necesidad de alterar la inercia y la conciencia trasnochada y sonámbula del ser arrastrado por ritmos mecánicos.

Cuestionamiento de ese lugar que ocupamos que ocultan las palabras que empleamos, a favor de la potencia inmanente de aquello que se pronuncia, a lo que hacemos que emerja en ese espacio compartido. Enunciación de una confluencia entre lo propio y lo ajeno, entre lo poético y lo político, en ese instante de colisión. La fidelidad a esa expresión elemental que produce el habitar, el estar situada/o en el presente.

3. Otras formas de palpar

Así pues, hoy nada es ajeno al sentir. Sin embargo, ya no le corresponde a la subjetividad individual al honor de pasar en primera persona y sin protección por esta experiencia. El sentir ha adquirido una dimensión anónima, impersonal y socializada que reclama ser reafirmada. Podemos, desde luego, revelarnos contra esta condición y reivindicar nuestro derecho a un sentir interior, singular, subjetivo, privado, sólo que en relación con esas exigencias nuestra época ha sido hasta ahora inclemente: ha reconocido a los suyos colmándolos de favores pero ha discriminado y repudiado a los demás. (Perniola, 2008:29)

Después de 5 años sin tomar la palabra, no de actividad, pues en este tiempo sus impulsos se expresan en otro tipo de formulaciones materiales y situacionales, vuelve a recobrar la voz pública con *Battement* (2015), a la que le seguirá el "*El aire que yo respiro es el aire que tú respiras*" (Figura 3).

En estas performances las tomas de palabra, cambian. El silencio, la palpitación, la exhalación, la oscilación, acaban por constituir la desembocadura de la palabra, los gestos inaudibles de la oralidad comienzan a hacerse uno con el aire, a dejarse llevar por eso que porta. Y de ahí, emergen los discursos internos y compartidos, de aquellos que asisten, que eligen quedarse en la eclosión de otra forma de estar y ser en el mundo.

El aire que habitamos, que compartimos, ocupa el lugar de la palabra, nos concede la oportunidad de sentir como emerge el mundo. El otro, que retorna y se adhiere a lo que se invoca, en el modo en que esas palabras nos devuelven o provocan la emergencia de algún lugar, en forma de gesto, de movimiento, de acción, de atracción o repulsión. Estas acciones nos revelan esa materia sonora, arquitectura invisible, que promueve tránsitos, despeja y provoca paradas, rupturas, sesgos, pretende y suspende, paraliza y conmueve, que origina, que abre la boca para seguir el hilo de ese aire, de esa voz que ha convocado una conciencia mutua sobre el presente.

La levedad, la oscilación, no es tan importante como la determinación del ser por no limitar su campo de acción, su registro o su expresión. Ejercitar algo tan elemental, como la gesticulación y materialidad del habla, todos esos elementos y recursos expresivos vertebrados

en la plasticidad del suspiro, del susurro, en los modos de pintar y modelar el aire, el trabajo de palparlo, de ser indistintamente con el espacio.



Figura 3. El aire que yo respiro es el aire que tu respiras (2016).
Fuente: Emile Ouroumov.

Liberar los límites que separan lo tangible de lo intangible, lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno, lo poético y lo político. La expresión como algo que responde, canaliza una totalidad. La expresión de un ejercicio puro y básico del ser no limitado a una formulación preconcebida, establecida, estipulada. Alzar la voz, entrar en la pausa.

3.1 Souffle (s). Delirios de (un) jardín

El temblor es un modo de palpar que responde a una llamada sin argumento; una palabra sin oído, un pensamiento que se deslíe en el aroma (Zambrano, 2004:27)

En esta performance realizada en el Museo Centro de Arte Reina Sofía, en el año 2020, la palabra cambia su raíz, su propósito, su intención. El contexto ha cambiado, la persona que habla también. En pleno contexto pandémico el impulso de donde brota es un jardín. El jardín como boca.... Y por tanto su generación guarda las cualidades morfológicas, estructurales, alentadoras, de esas formas orgánicas de existencia "Responde más a un estado, de volver a encontrar con las palabras (...) como reencontrarse con ellas, cómo pronunciarse" (Naberán y Martínez, 2020).

Tomar la palabra desde un impulso diferente. Ser en palabras, en el cuerpo. Ser en silencios. En el sentido que adquieren las concavidades, la profundidad que da cuenta de la inmensidad de ser. Ser en la expresión intermitente y entrecortada, trabajada por la sensación que alienta, que la materializa, que no remite a una condición preconcebida, ni premeditada, que no se antecede así misma. Sale, desde el peso, con la carga del mismo espacio, toda esa condensación de atenciones, estímulos que penetran y atraviesan cuando habitamos desde el sentir.

Hablar, pronunciar, es ser al mismo tiempo, la expresión de un instante, un sentir que transpira y se libera, y está al mismo tiempo sembrando las respuestas, las réplicas, como plantas, semillas esporádicas, sintientes. Semientes que se esparcen, y acaecen, que penetran en la tierra fértil de la comunicación.

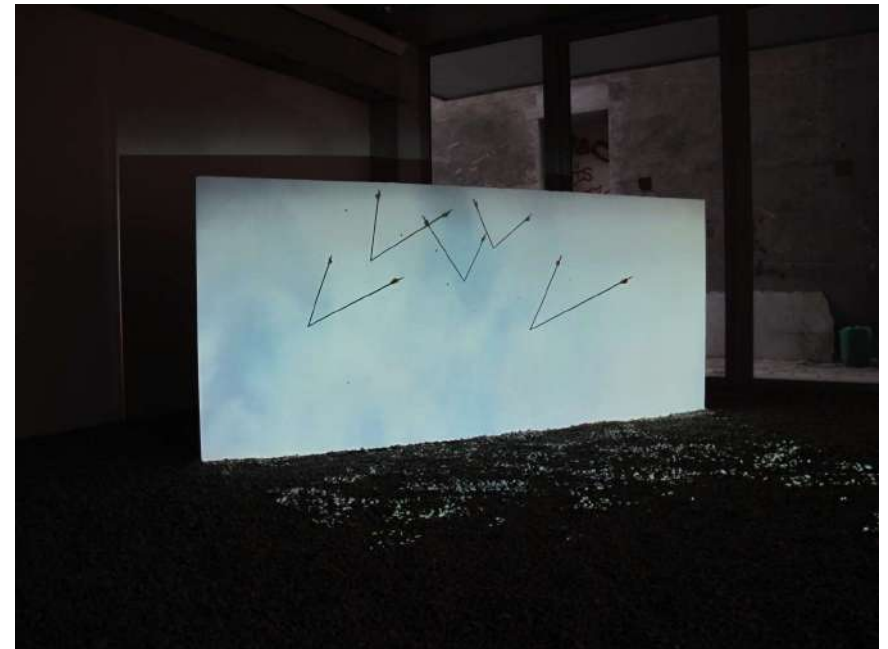


Figura 4. A cielo abierto (2014). Panel de madera, video HD, flechas. Exposición individual ... desde el amor.
Paradise Nantes.

Fuente: <https://www.pm8galeria.com/artists/loreto-martinez-troncoso/selected-works/>

4. FLORESTA "Un film Noir"

"Ese yo que habla, que convoca, que se manifiesta es un ser humano, un ser sintiente, un ser, un estar en el mundo... Y eso es lo que quiero convocar, compartir. Las voces de un sentir, de un ser, estar/ estando, sintiendo, en el mundo." (Martínez, 2017:18 cit. en Llano, 2020:35)

Todo menos lo obvio. Lo recóndito, lo escondido, lo oculto, el poso de las imágenes, el negro es la materia de la que brotan, lo que porta el jugo de lo desconocido, las formas de lo inaprensible. Responde a otro modo de penetrar en lo audiovisual a través de lo sensorial, del sentido que cobra lo intuitivo, necesario para orientarse en la sombra, en lo que se opaca para devolvernos otras formas de imaginar desde lo corporal. Imágenes donde no se nos impone ni conduce por un relato prefijado. Es precisamente, en esas impurezas, en lo considerado impuro, no formado, en lo procesual, abrupto y esquivo, lo que es apenas un susurro dilatado entre cada fragmento. La idea de lo fragmentado, de lo intercalado, la escala de nuestra realidad no sostenida en lo regular, sino en las entradas y salidas constantes de realidades y palabras que van y vuelven. La coherencia de lo accidental, hilo invisible que va hilvanando nuestra atención y percepción de lo que confluye en *Floresta "Un film Noir" (2019)*.

Conclusiones

El aire, el silencio, la pausa, el recorte, el registro, la palabra, el tránsito, el espacio que nos atraviesa siendo escritura viva en el espacio, el cuerpo del aire, la fuga incontenible, el instante inabarcable del ser, arte y ser, ser en todas sus fugas, después de una pausa, el ruido intransferible y todo lo interno que hiere, y algún suelo cuyo nombre clava, la palabra que renuncia por no contradecir... al grito de una fidelidad vertical, la tentativa de transformar la mano en su huella, de que en la materia se inscriba una fuerza interior, de invocar ese espacio vacío que pesa, ese lugar sin nombre que perseguimos y nos empuja a querer crear algo tan alentador... la piel irrevocable que nos diferencia, la cantidad de pasos que llegan hasta la pista infinita que late, los recovecos de lo inimitable, el recorrido sin fin de las pulsaciones.

Referencias

- Didi-Huberman, Georges (2015) *Fasmas, Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila Textos aparte. ISBN 978-84- 943672-2-9
<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-loreto-martinez-troncoso>
<https://www.pm8galeria.com/artists/loreto-martinez-troncoso/selected-works/>
- Lippard, Lucy (2016) *Yo veo, Tú significas*. Bilbao: Consonni. ISBN.: 978-84-16205-18-9.
- Llano, Pedro de (2020) *Qu'est-ce qu'un artiste étranger?* en el Catálogo *Vestiges d'ici*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, Dirección Xeral de Políticas Culturais, Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN.: 978-84-453-5339-4

- Naverán, I. y Martínez, L. (2020): Entrevista a Loreto Martínez Troncoso, a propósito de *Souffle (s). Delirios de (un) jardín*. Recuperado el 8 de noviembre de 2021 en
- Perniola, Mario (2008) *Del sentir*. Valencia: Pre-textos. ISBN.: 978-84-8191-861-8
- VV.AA. (2006) *El medio es el museo*. Edita: MARCO. Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, Sala de Exposiciones. ISBN.: 978-84-936360-2-9
- VV.AA. (2020) *Vestiges d'ici*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Turismo, Dirección Xeral de Políticas Culturais, Centro Galego de Arte Contemporánea. ISBN.: 978-84-453-5339-4
- Zambrano, Maria (2000) *De la aurora*. Barcelona: Tabla rasa.

Notas Biográficas

Iria Vázquez é artista multidisciplinar e investigadora. Actualmente, profesora en la Facultad de Ciencias de la Educación y del Deporte de la Universidad de Vigo. Doctorada en Bellas Artes por la Universidad (2015).

A palavra, o objet trouvé e o ready-made na obra de Manuela Sousa

The Word, the object trouvé and the ready-made in the work of Manuela Sousa

Isabel Ribeiro de Albuquerque¹

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas/Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo:

Manuela Sousa, no início da sua carreira, vai para Macau, tornando-se um caso de internacionalização na joalheria contemporânea portuguesa, vindo a sofrer influências do minimalismo americano e da joalheria holandesa e alemã. Ao voltar para Portugal, desenvolve o seu trabalho em casa, resgatando objetos do quotidiano - *objets trouvés* – que se tornam veículo de transmissão de uma ideia, sendo um *ready-made* por acumulação e repetição do objeto. O uso da palavra escrita ou gravada é uma das vertentes da sua obra, assim como a cor, a serialidade e o minimalismo. Algumas peças, devido à simplificação da forma, parecem escultura de pequena dimensão utilizável no corpo.

Palavras-chave: *objets trouvés*, *ready-made*, palavra, serialidade, minimalismo

Abstract:

Manuela Sousa, at the beginning of her career, went to Macau, becoming a case of internationalization in contemporary Portuguese jewelry, being influenced by American minimalism and Dutch and German jewelry. Upon returning to Portugal, she develops her work at home, where she rescues everyday objects - *objets trouvés* - that become a transmission vehicle of an idea, being a *ready-made* by accumulating and repeating the object. The use of the written or engraved word is one of the aspects of his work, as well as color, seriality and minimalism. Some pieces, due to the simplicity of the form, look like a sculpture small portable on top of the body.

Keywords: *objets trouvés*, *ready-made*, word, seriality, minimalism

Submissão: 20/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Manuela Sousa (1959) iniciou o seu percurso como aluna do Ar.Co – Centro de Arte & Comunicação Visual – no curso de joalheria, contudo o seu objetivo era o curso de Escultura, só que já não havia vagas. O tempo foi passando e acabou por ficar, até porque a joalheria pode ser encarada como escultura de pequena dimensão. No final do curso foi viver para Macau, onde é convidada para dar aulas. Em Macau criou e organizou de raiz a primeira oficina de joalheria, ligada ao Instituto Cultural de Macau que depois passou para a Academia de Artes Visuais do Instituto Politécnico. Esta oficina, devido aos vários suportes financeiros, foi montada sem restrições económicas, num espaço lindíssimo, uma antiga biblioteca, no meio dum jardim fabuloso, onde ensaiava a orquestra filarmónica de Macau. Aqui teve contacto com José Pedro Croft, Campos Rosado e João Cutileiro, artistas portugueses convidados que foram fazer *workshops* nas oficinas de Escultura, que ela acabou por frequentar.

Esta experiência como professora durou dez anos (1987-1997), contudo não recebeu influência do Oriente, mas sim da joalheria da Alemanha e de Nova York que estudava nos



Figura 1. Manuela Sousa, Alfinete, 2005, ouro gravado, 3X1,5X1 cm- Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.

Participou em algumas exposições, a mais importante das quais foi a que se realizou no Leal Senado de Macau (1996). Uma exposição que revolucionou o conceito de joalheria do público em geral e o obrigou a questionar a ideia de joia.

Quando voltou para Portugal deixou o ensino e, em 2004, integrou a direção da PIN - Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea - que foi criada em setembro desse ano.

2. A palavra, o *objet trouvé* e o *readymade*

Uma das vertentes da sua obra é o uso da palavra escrita ou gravada, como se vê na série de peças em ardósia que criou para a sua exposição individual, no Leal Senado de Macau. As palavras são excertos de poesias que foram gravadas com um estilete e que se repetem como um mantra. Essas palavras e os numerosos corações que aparecem na sua obra estão ligados aos afetos, como o *Coração em ouro* (Figura 1).

Ao longo dos anos, a palavra vai aparecendo na sua obra sendo a mais recente o tributo que a artista quis prestar a todas as vítimas do Covid, os que morreram e os que sobreviveram, que para todos que ouviam as notícias eram designados com números que correspondiam à quantidade de pessoas, e que a artista resolveu nomear (Figura 2). Para tal partiu de uma luva cirúrgica, símbolo de proteção, respondendo assim ao desafio que a PIN – Associação Portuguesa de Joalheria Contemporânea - fez aos joalheiros e do qual surgiu a narrativa visual – *Jóias e objetos de proteção para o século XXI*.

A proteção é inerente a todas as espécies e o homem tem desenvolvido objetos que respondem aos seus medos e vulnerabilidades. A pandemia global que vivemos desencadeou um questionamento acerca da nossa existência e o medo do desconhecido, as crenças, as superstições e as doenças têm dado origem a diversas joias e objetos ou amuletos de proteção e de caráter simbólico.

A luva, um objeto descartável de uso quotidiano, adquire aqui um valor simbólico muito importante. Segundo Vilém Flusser, um objeto de design será algo que está no meio do caminho, que é um obstáculo. O objeto - em latim *ob-iectum* e em grego problema - é algo que estorva, que é problemático porque é um obstáculo que se interpõe no caminho (Flusser, 2020:194). Contudo os objetos de uso comum são necessários porque ao serem criados afastam outros objetos do caminho, são necessários para que se progrida. Os profetas "designavam como "ídolos" os objetos de uso -- enquanto objetos, podiam atrair, prender a atenção das pessoas" (Flusser, 2020:197). A luva que protege as mãos, neste objeto, tem o valor de "ídolo" representando os médicos, os enfermeiros, os doentes, os familiares dos doentes, todos os seres humanos envolvidos nesta cadeia. Manuela de Sousa apropria-se dum objeto de *design* de uso comum que transita para um objeto artístico, uma peça de autor.

A peça de autor tem um valor independente dos materiais utilizados, constituindo-se como uma metáfora da realidade, adquirindo uma função mágica (Providência, 2008).

A joia deixou de ser um objeto precioso, passou de jóia festiva a mera joia porque a sua definição se alargou e ao ostentar a pobreza dos seus materiais deixa de ter um valor intrínseco para ter um valor estético (Castro Caldas, 2008:85).



Figura 2. Manuela Sousa, 2020, 2020. Objeto, madeira, papel e luva em nitrilo, 31 x 20,5 x 3 cm. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.

A joalheria de autor não tem como preocupação o lado comercial, mas sim a expressão plástica e artística do seu autor. Este tipo de procedimento, que se chamou *Nova Joalheria*, surge na Europa por volta dos anos 70, tornando-se um movimento de pesquisa e de experimentação formal e de materiais, rompendo as barreiras do convencional, trazendo uma leitura nova para o significado de joia e criando até, joias provocatórias, desafiando a posição da joia tradicional, podendo usar materiais não convencionais em joalheria mas que eram tratados como preciosos em função da conceção e da técnica utilizada, identificando o que é hoje reconhecido internacionalmente como Joalheria Contemporânea (Llberia, 2009).

O espírito do Pós-modernismo aliado ao facto de ter o seu *atelier* em casa, fazem com que, muitas vezes, as suas ideias partam de objetos que vai selecionando. São objetos que a artista resgatou ao quotidiano, como clips (Figura 3), fósforos (Figura 4), agulhas de lã, cerdas (Figura 5) ou elásticos.



Figura 3. Manuela Sousa, 2014. Colar, aço, plástico vermelho (clips), fio de tecido, 42X24 cm. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.



Figura 4. Manuela Sousa, 2014. Alfinete, aço, fósforos de madeira, 7,3X3,2 cm. Fonte: Jorge Vieira.

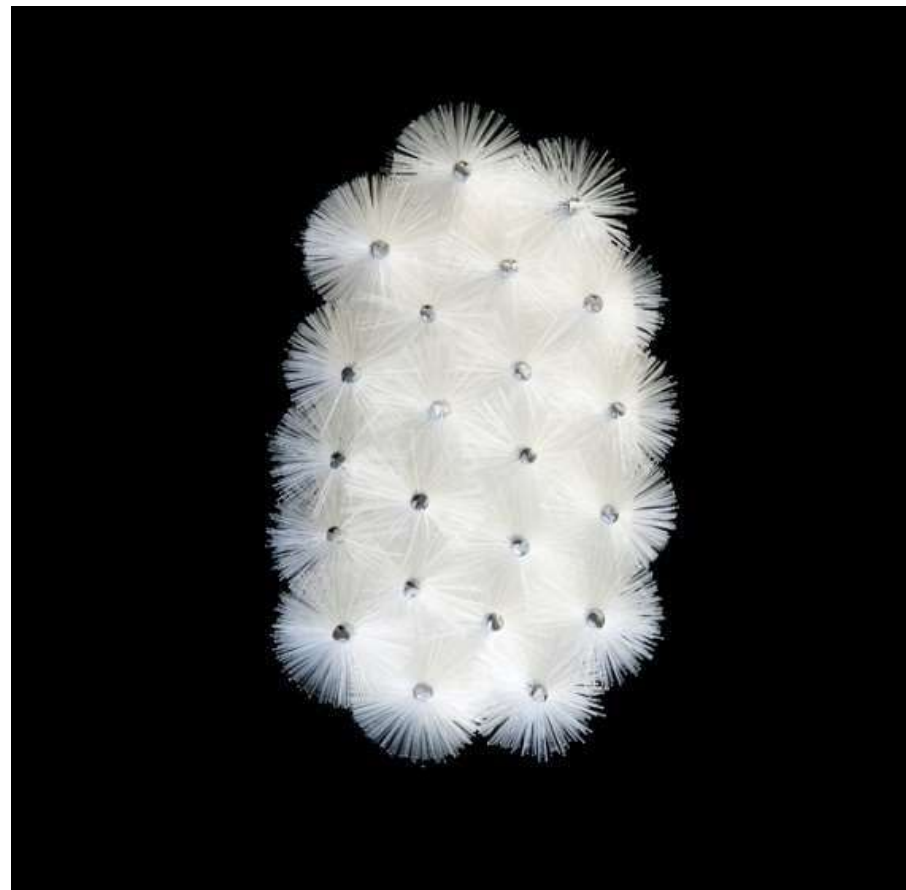


Figura 5. Manuela Sousa, 2012. Alfinete, escovas, aço, prata, 4,4X2,8X12 cm. Fonte: Rodrigo Cabral.

Manuela Sousa nunca pôs a joalheria à frente da sua vida familiar, foram caminhando a par e por isso há um grande entrosamento entre a sua vida pessoal e a obra. Tal como Fernando Pessoa, que viajava entre quatro paredes, Manuela viaja entre as paredes de sua casa, onde encontra objetos que integra na sua obra.

Dado que o *design* sofreu grandes alterações, a imagem gráfica de um poema pode designar-se por linguagem visual (Reis, 2007:65). Teresa Reis defende que o *design* gráfico, para além de reunir harmonia, cor, luz, escala, tensão é também uma linguagem idiomática e simbólica (Reis, 2015:68). Para o seu estudo sobre Fernando Pessoa, cria um conjunto corações que são objetos que partem de quatro corações de boi onde borda, com linha preta, os nomes do poeta e dos seus heterónimos, um em cada coração: Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. A linguagem visual ou *design* gráfico de Fernando Pessoa ligada aos corações está também presente na obra de Manuela Sousa pois, muitas vezes, retira parte dos seus poemas para dar sentido às suas peças.

Os objectos que vai encontrando na sua "viagem" diária - *objets trouvés* - tornam-se o veículo de transmissão de uma ideia, são um *ready-made* por acumulação e repetição do objeto (Figura 6).



Figura 6. Manuela Sousa, 2011. Colar (agulhas de lã), aço, algodão, prata, 41x23 cm – coleção do MUDE, Museu da Moda e do *Design*. Fonte: C. B. Aragão.

3. A cor, a serialidade e o Minimalismo

No início, por volta dos anos 90 e a par das suas peças geometrizadas e de linhas puras, Sousa desenvolve uma série de trabalhos que valorizava as texturas e a cor. É nesta altura que começam as colorações no metal. Usava prata, cobre, latão e bronze. Através da oxidação conseguia várias cores e especialmente o bronze ficava com um tom lindíssimo parecendo madeira. Nestes trabalhos usava muitas vezes bocados de metal irregular e eram composições que partiam da pintura de Antoni Tàpies. Embora a cor lhe interessasse e aparecesse nos metais que utilizava e nos objectos de que se apropriava, a cor como acabamento irá surgir, em grande força, em 2004 com uma série de pequenos alfinetes feitos em alumínio e titânio anodizado, do que resultaram peças em vermelho, laranja, verde, azul, violeta, bronze, prateado e dourado (Figura 7).



Figura 7. Manuela Sousa, 2004. Broches coloridos, prata, alumínio e titânio anodizado, 3,5x2,5x2,5 cm. Fonte Jorge Vieira.

Estas peças estiveram expostas na Gulbenkian na edição de 2019, na iniciativa *Convidados de Verão*, que teve como tema a joalheria contemporânea em Portugal e onde a curadora Cristina Filipe estabeleceu relações entre jóias e obras do Museu. Foi criada uma relação formal e de cor com a obra de Jorge Martins - *Precious Stones* (Figura 8). Esta pintura fora inicialmente comprada pelo galerista americano Herbert Lust. Quando a Gulbenkian fez uma retrospectiva da obra de Jorge Martins, o galerista emprestou-a, vindo depois a fazer uma doação desta obra ao Museu.



Figura 8. Jorge Martins, 1965. *Precious Stones*, óleo sobre tela, 115,5x89 cm. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/pedrosimoes7/49091775038>.

Esta série de alfinetes, que parecem pétalas executadas em alumínio e titânio, materiais que não permitem soldaduras simples, possuem um sistema de ímanes para se puderem usar no corpo. A forma minimalista também nos remete para a obra de Rui Chafes que lembra duas flores a abrir, constituída por duas estruturas metálicas verticais de ferro pintadas de preto (Figura 9).



Figura 9. Rui Chafes, 2004, ferro pintado. Doação do artista e inaugurada no exterior do Hospital de Santa Maria, por ocasião do seu cinquentenário, em 2004. Fonte: <http://www.projectomap.com/artistas/rui-chafes/>

A série *Alfinetes* (2011), constituída por cinco elementos lacados com cores – vermelho, azul, preto e branco – completamente despojados na forma (Figura 10), remete-nos para Donald Judd, cuja obra minimalista se caracteriza por uma radical simplificação das formas, dos materiais e das cores, pela apresentação de objetos unitários e pela repetição de estruturas primárias onde o artista pretende acentuar a realidade física e sensível das formas que são integradas e relacionadas com o espaço envolvente do lugar de exposição, criando uma experiência física entre o espectador e a obra. Na instalação das suas peças, o artista preocupa-se com o pensamento do espaço, o que se manifesta também na sua ideia de cor, resultante da

interação entre a superfície material das peças e das condições ambientais circundantes (Carvalho, 2010:128). A cor na sua escultura resulta de uma escolha num catálogo, para depois ser aplicada em fábrica, contudo a luz incidente é trabalhada como matéria, como um material específico que integra a realização dos seus objetos.



Figura 10. Manuela Sousa, 2011. Broches, latão lacado 4,8x2,1x1,6cm. Fonte: Rodrigo Cabral.

Uns dos seus trabalhos mais conhecidos, a série de esculturas designadas por "Pilhas", resultam da repetição vertical de caixas retangulares, ao longo de uma parede. Apresentam uma ideia de composição recorrente nas obras de Judd: a serialidade, que resulta da combinatória e variação de figuras simples. Muitas das suas esculturas são executadas em alumínio, o chamado "mill aluminum" - é alumínio puro, sem nenhuma camada de proteção - que é a forma como o alumínio é prensado e transformado em chapa industrialmente. Este é o material de eleição para as 100 peças instaladas permanentemente em Marfa, e em três outros conjuntos de peças não instaladas, propriedade da Judd Foundation (Carvalho, 2010:145).

Nas obras minimalistas de Sousa encontramos também a ideia de serialidade, o uso do alumínio, as caixas de cor lacadas que diferem das de Donald Judd pela escala, pois são peças criadas para usar no corpo, podendo ser usadas em conjunto ou separadas.

Conclusão

Manuela Sousa, logo no início da sua carreira, vai para Macau, tornando-se um caso de internacionalização na joalheria contemporânea portuguesa. Contudo vem a sofrer influências do minimalismo americano e da joalheria holandesa e alemã.

Artistas como Emmy van Leersum e Gijs Bakker (seu marido), são alguns dos nomes mais expressivos da joalheria holandesa dos anos 90, que produziram obras seriadas inusitadas para os padrões da época, com materiais pouco usuais, partindo de referências da Pop Arte e do Minimalismo, ligados à geometria da arte holandesa. Considerados como pioneiros da vanguarda em joalheria, influenciaram os artistas da época.

A artista tem desenvolvido o seu trabalho no *atelier*, em casa, ao mesmo tempo que cuida da família. Para além de usar os afetos como tema, metamorfoseados nos imensos corações de variados materiais e formas, vai resgatando do seu quotidiano diversos objetos. São *objets trouvés* que desempenham o papel de *ready-mades* tornando-se jóias ou objetos-conceito.

A sua obra, pontualmente conceptual, inspira-se principalmente na joalheria e na escultura minimalistas, tendo uma grande aproximação à obra de Donal Judd. A presença da palavra é uma constante nas suas peças usando, por vezes, frases retiradas de Fernando Pessoa, ou palavras que repete como memória de infância, quando, devido à dislexia, era obrigada a escrever repetidas vezes a mesma palavra ou frase.

Desde início que a cor este presente na sua obra, quer por oxidação do metal, como mais tarde através da anodização, da qual resultaram cores mais intensas, que pela lacagem das peças, muitas vezes feitas com a ideia de serialidade.

Algumas peças, devido ao despojamento e à simplificação da forma parecem escultura de pequena dimensão utilizável em cima do corpo.

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

- Castro Caldas, Manuel (2008), "Dar coisas aos nomes. Escritos sobre arte e outros textos", Assírio & Alvim, Lisboa. ISBN 978-972-37-1365-7
- Flusser, Vilém (2020), "O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação", São Paulo Ubu Editora, 2ª reedição. ISSN 978 85 92886
- Llberia, Engracia (2009), "Design de joias: da arte à produção industrial". Universidade Anhembi Morumbi, Brasil. [Consult. 202-03-15] Disponível em [URL:<http://www.zonad.br/zonad/noticia.aspx?Node=751>](http://www.zonad.br/zonad/noticia.aspx?Node=751)
- Providência, Francisco (2008), "Da joalheria em Portugal", in catálogo da exposição "Leveza. Reanimar a Filigrana", edição ESAD – Escola Superior de Arte e Design, Matosinhos. ISBN 972-98303-1-2 e ISBN 972- 9071-71-3
- Carvalho, Paloma (2010) "A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz". Disponível em URL: <file:///F:/LivrosDesign/A%20cie%20em%20Donald%20Judd.pdf>
- Reis, Teresa (2015), "Pessoa(s): exploração visual da obra de Fernando Pessoa", Mestrado em Design e Cultura Visual. Ramo de especialização em Design Visual.



Lara Almarcegui: dibujos en The Graphische Sammlung ETH Zürich

Lara Almarcegui: drawings at The Graphische Sammlung ETH Zürich

Isabel Carralero Díaz ¹

¹ Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte/ Bellas Artes, Área de Dibujo y Grabado, Campus Ciudad Jardín, Avenida de la Merced s/n, 37005, Salamanca, España

Resumen:

El trabajo de Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) 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.

En algunos de estos proyectos Almarcegui utiliza el dibujo y la escritura como medios con los que organizar las capas de tiempo y materia, con los que visualizar procesos de transformación o, incluso, calcular el peso y dimensión de las ciudades. La ejecución de sus proyectos requiere un riguroso estudio de viabilidad técnica como, por ejemplo, la tolerancia de carga del suelo o las restricciones de accesibilidad al lugar. En ocasiones, sus propuestas de intervención resultan imposibles de realizar siendo sus bocetos los únicos testigos del proceso.

Este artículo está dedicado a los dibujos de Lara Almarcegui desde una visión que amplía el trabajo de la artista presentando un área de su trabajo menos conocida. Nuestro propósito es reflexionar sobre el papel de sus bocetos por un lado, como sistemas de representación y, por otro, como herramienta de conocimiento y proyección. La investigación ha sido realizada a partir de la muestra *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out* celebrada en The Graphische Sammlung ETH Zürich.

Palabras clave: Lara Almarcegui; dibujos; The Graphische Sammlung ETH Zürich

Abstract:

The work of Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) is about the city and the architecture, about its materials and urban planning mechanisms, about the origin of construction, which is, truly, the geology. That is why many of her projects are related to the ground and the subsoil as a place where the constructions are taken place and where the raw materials used in its design and construction came from.

In some of these projects Almarcegui uses drawing and writing as medium with which to organize the layers of time and material, with which to visualize the transformation processes or even calculate the weight and the dimension of the cities. The execution of her projects requires a

rigorous study of technical viability such as, for example, the load tolerance of the ground or the access restrictions of the site. Sometimes, her intervention proposals are impossible to carry out, being her sketches the only witnesses of the process.

This article is dedicated to the drawings of Lara Almarcegui from a perspective that broadens the artist's work by presenting a lesser-known area of her work. Our purpose is to reflect on the role of her sketches, on the one hand, as systems of representation and, on the other, as a tool of knowledge and projection. The research has been carried out from the exhibition *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out* held at The Graphische Sammlung ETH Zürich.

Keywords: Lara Almarcegui, drawings, The Graphische Sammlung ETH Zürich

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

En agosto de 2019 The Graphische Sammlung ETH Zürich inauguró una exposición individual de la artista zaragozana Lara Almarcegui (1972). Comisariada por Linda Schädler, la muestra con el título *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out* albergaba algunas de sus obras más importantes haciendo hincapié, por primera vez, en el papel de sus dibujos y gráficos.

A principios de 2022 viajamos hasta la ciudad de Zúrich en Suiza para ver de primera mano estos documentos. Almarcegui no es una artista que destaque especialmente por su obra gráfica; sus proyectos no son sino la presentación pública en el contexto de una exposición del resultado de rigurosas investigaciones sobre aspectos aparentemente periféricos del orden urbano como lugares en vías de transformación o abandonados, solares, descampados, huertas, edificios vacíos, materiales de construcción y, más recientemente, lo que hay debajo del suelo que pisamos. Es por ello que su práctica artística abarca diferentes formatos como guías, mapas, vídeos, fotografías o visitas guiadas. Nuestro propósito con la visita a los fondos de aquella colección era una aproximación a su metodología y trabajo a través de la revisión de su material gráfico.

En este artículo se analizan algunas de las obras presentes en aquella exposición. Sus proyectos se han dividido en tres grandes grupos: solares y descampados, materiales de construcción y derechos minerales.

2. Dibujando el vacío de las ciudades: solares y descampados

Lara Almarcegui es conocida internacionalmente por sus proyectos en torno a la construcción y la arquitectura en las grandes ciudades, donde el desarrollo urbano avanza de forma inexorable. La escasez de zonas aparentemente inútiles o improductivas como solares o descampados impulsan a la artista, residente en Rotterdam, a desarrollar proyectos encaminados a una reflexión sobre estos espacios, donde los espectadores tomen conciencia sobre los diferentes usos del espacio público y de la propiedad privada, con "el deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos" (Almarcegui, 2013:11). Para Almarcegui estos espacios no solo son residuos de un trazado urbanístico sino espacios valiosos en sí mismos y necesarios. Su incierta situación de espera los hace, precisamente, tan vulnerables. Su existencia puede dilatarse en el tiempo durante décadas pero también puede ser efímera, como el caso de algunos solares que existen únicamente entre la demolición de un edificio y la construcción del siguiente (Carralero, 2021).

Almarcegui recupera el concepto de *terrain vague* de Ignasi Solà-Morales para hablar de estos espacios, "por una parte 'vague' en el sentido de vacante, vacío, libre de actividad, improductivo, en muchos casos obsoleto. Por otra parte 'vague' en el sentido de impreciso, indefinido, vago, sin límites determinados, sin un horizonte de futuro" (Solà-Morales, 2002:187). Se trata de espacios reales, es decir, forman parte de la contemporaneidad de la urbe y de sus ciudadanos pero, por otro lado, están atrapados en un tiempo indefinido, expectantes de una acción que no llega. Parecen fruto de una indecisión o de algún plan fracasado. Su existencia se sitúa entre la naturaleza y lo urbano.

A través de estos espacios Almarcegui encuentra la forma de ofrecernos una alternativa al recorrido habitual de las ciudades, con una lectura crítica a los sistemas de desarrollo urbano y a las formas de vida que antepone la productividad y la circulación frente a la habitabilidad y la convivencia (Francés, 2007:9). Para ello, elabora una serie de planos en los que, en lugar de señalar la arquitectura de las ciudades, la artista dibuja e identifica los terrenos sin construir. Los planos funcionan como una herramienta para enviar al público a estos espacios, y se distribuyen en forma de guías durante el desarrollo de la exposición:

Están diseñadas como una auténtica guía, sin ser una parodia de una guía, creo que son serias. Funcionan con mapas muy claros que te ayudan a encontrar los lugares. (...) La investigación que hay detrás de las guías es grande porque permite averiguar qué hubo en ese lugar o en ese terreno, se puede averiguar quién es el propietario actual, qué planes hay o por qué han fracasado otros planes recientes o pasados. (...) Sigo haciendo guías de descampados, la verdad es que he hecho muchas, porque viendo cómo desaparecen continuamente me parece que son muy necesarias y realmente ayudan a entender los procesos de la ciudad (Almarcegui, 2015:39-42).

Almarcegui utiliza este formato de manera recurrente para plasmar la memoria de solares y descampados de ciudades como Ámsterdam (1999), Lund (2005), Sao Paulo (2006), Al Khan (2007), Bilbao (2008), Londres (2009), el distrito de Queens en Nueva York (2010), las orillas

del río Tíber en Roma (2011), Beirut (2012), la isla abandonada de Sacca San Mattia en Murano (2013), L'île de la Chèvre (2017) o unas canteras de grava en Basel (2018). Es el medio y la estrategia que utiliza para conocer y compartir estos espacios, "vacíos de cemento pero no por ello de vínculos e historias" (Carralero, 2021).

Las guías de Almarcegui pudieron verse durante la exposición celebrada en The Graphische Sammlung ETH Zürich junto a otros dos proyectos sobre descampados: *L'Area dismessa ex Michelin apre al pubblico* (El descampado de la antigua fábrica Michelin se abre al público, Trento, 2006) y *Het braakliggend terrein van de Norfolkline open voor het publiek* (Los descampados de Norfolkline abren al público, Amsterdam, 2007). Estos proyectos son significativos porque con ellos Almarcegui lleva su práctica artística más allá de la investigación y la documentación de las *terrain vague*, suprimiendo sus límites físicos a través de la apertura de vallas y la organización de visitas guiadas. Con estas acciones Almarcegui es capaz de invertir la temporalidad y percepción de estos lugares; su condición de invisibilidad y exclusión pasa a ser de experimentación y convivencia con los visitantes. El hecho de que sus *tours* y aperturas se abarquen de forma colectiva y sean legales es importante porque implica el compromiso de la artista y su cuestionamiento hacia el uso del espacio público y de la propiedad privada.

La primera vez que lo hicimos fue en pleno centro de Bruselas (2000), en un solar con una vegetación muy salvaje. Simplemente al abrir la puerta durante un día, los vecinos se lanzaron entusiasmados a descubrir el lugar. Este tipo de proyecto funciona muy bien porque es baratísimo, no cuesta nada, es muy sencillo y cambia completamente la percepción del lugar, la utilización del lugar y el descubrimiento de este. Intenté mejorar el proyecto haciéndolo más radical, es decir, no solamente consiguiendo el permiso para abrir la puerta de un descampado, sino que intenté retirar la valla entera del descampado para que pasara a formar parte de la calle. En este caso fue mucho más problemático, no sé muy bien por qué, pero retirar una valla entera genera muchos más problemas que abrir una puerta, curiosamente (Almarcegui, 2015:41).

3. Bocetos sobre escombros y listas de materiales de construcción

En el año 2012 el Festival de Arte Público de la ciudad de Zúrich (KiöR, Kunst im öffentlichen Raum) invitó a Almarcegui a participar en el evento con una pieza *site-specific* para Zurich-West, un antiguo distrito industrial que había experimentado una gran transformación desde la década de los 90. Almarcegui recopiló durante semanas información sobre la historia del lugar, su contexto geográfico y urbano así como sus condiciones económicas y ecológicas. El propósito inicial era el de calcular los materiales de construcción utilizados para algunos de sus edificios y apilarlos como escombros en los mismos. Presentó tres propuestas para el Festival: rellenar un túnel para bicicletas de la zona de Langstrasse con escombros de hormigón hasta que el túnel contuviera la misma cantidad utilizada para su construcción, amontonar escombros dentro de una nave industrial hasta alcanzar la suma de materiales empleados para su edificación y, por último, reunir en la Plaza Escher Wyss los suficientes escombros como para igualar la cantidad, de nuevo, utilizada en su cimentación. Las tres propuestas fueron rechazadas debido al intenso tráfico de peatones, bicicletas y automóviles de la zona. Su existencia se conoce gracias a

seis dibujos preparatorios realizados a grafito y rotulador sobre impresiones inkjet de fotografías tomadas por la artista. Estos dibujos pueden consultarse en los fondos de The Graphische Sammlung ETH Zürich, expuestos en la muestra *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out*. En ellos, una serie de montañas creadas a base de trazos rápidos de líneas superpuestas invaden el interior de los espacios elegidos; a día de hoy, son los únicos testigos del proceso de investigación y planificación de los proyectos que Almarcegui ideó para Zurich-West.

Además de estos bocetos, en aquella exposición comisariada por Linda Schädler se expusieron tres dibujos pertenecientes al proyecto realizado en 2013 en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia. Para la 55ª Exposición Internacional Almarcegui calculó los materiales de construcción necesarios para la edificación del mismo Pabellón amontonándolos en el interior. Estos materiales fueron reciclados de otros edificios y construcciones locales: unos 500 m³ de escombros de los cuales 255 m³ eran de ladrillo y mortero, 152 m³ de cemento y hormigón, 150 m³ de grava y 1 m³ de teja. Junto a la gran montaña central cuatro montones de menores dimensiones contenían 49 m³ de madera, 15 m³ de arena, 2 m³ de vidrio y 1 m³ de acero. Las montañas desplegaban todas las cualidades matéricas del edificio, su peso y volumen.

Los dibujos para el proyecto de la Bienal de Venecia fueron realizados después del estudio y del inventario de los materiales necesarios. En una sección vertical del Pabellón de España representó los diferentes montones calculando la viabilidad técnica de su instalación. Desde esta perspectiva los trazos de Almarcegui hacen aún más evidente la conexión entre el interior y el exterior en la arquitectura (el *espacio*) y, por otro lado, el momento de proyección de un edificio con el de su ruina o demolición (el *tiempo*). En última instancia, la escala real de los materiales necesarios para la construcción del edificio se vuelve tangible entre las paredes del mismo pabellón que los contiene.

Las listas de materiales de construcción se han vuelto algo habitual en el trabajo de Almarcegui. Este proceso y metodología de investigación ayuda a la artista a mirar a la ciudad y la arquitectura desde un punto de vista objetivo y distante, con datos reales alejados de una visión romántica e idealizada: "busco una forma de hablar de arquitectura sin utilizar imágenes" (Almarcegui, 2019). Almarcegui ha llegado a inventariar y calcular el peso de los materiales de construcción utilizados no solo en estructuras o edificaciones temporales sino en ciudades enteras o regiones. Los cálculos se realizan recopilando información de mediciones existentes a través de planos detallados y dibujos arquitectónicos. Cuando esta información no es posible, la artista inspecciona directamente las estructuras y las registra sistemáticamente (Almarcegui, 2019). Como hemos visto, los resultados se materializan en forma de montañas dispersas en el interior de las salas expositivas pero, en otras ocasiones, Lara Almarcegui muestra directamente los datos en forma de listas monumentales impresas, como en el caso de la obra *Construction Materials Cidade de Sao Paulo (Materiales de construcción de la Ciudad de Sao Paulo, 2005-07)* o la pieza *Construction Materials Gemeentemuseum Den Haag (Materiales de construcción del Gemeentemuseum Den Haag, 2005-15)*, ambas expuestas en 2019 en The Graphische Sammlung ETH Zürich.

4. Derechos minerales: dibujos de lo invisible

Durante los últimos quince años, el trabajo de Almarcegui se ha centrado en la adquisición de derechos minerales y mineros de depósitos europeos, haciendo aún más evidente su afán por volver al origen de la arquitectura y de la construcción y seguir reflexionando sobre los derechos de propiedad de la tierra, los cuales dependen de los sistemas de gobierno. Por lo general estos derechos son exclusivamente de la empresa o individuo que recibe el permiso de explotación. Sin embargo, la intención de Almarcegui con la adquisición de los permisos de exploración y explotación es, precisamente, la de su protección. Para Almarcegui, la tierra es algo que debe protegerse, y la extracción de minerales para la construcción implica un gran impacto geológico con consecuencias irreversibles para nuestros ecosistemas. La acción de adquirir los derechos de explotación de una zona para bloquear su extracción es una forma de devolverle la propiedad de la tierra a la tierra.

En 2015 consiguió los derechos mineros de un depósito de hierro en Tveitvangen, cerca de Oslo. Posteriormente obtuvo los permisos para otro yacimiento de hierro en Thal (Graz, Austria). A Almarcegui le interesa el hierro porque es uno de los materiales más utilizados en arquitectura. Con ayuda de científicos especializados en estudios geofísicos, la artista utiliza magnetómetros con el objetivo de detectar metales ferrosos magnéticos bajo tierra. A través de estos instrumentos comprueba dónde y cuánto hierro puede encontrar por kilómetro cuadrado. Los diagramas resultantes le sirven a la artista como modelo para sus dibujos, en los que representa a grafito la distribución topográfica del mineral o, bien, secciones sobre el grosor de la veta metalífera en diferentes puntos del yacimiento (Almarcegui, 2019). Estos dibujos pudieron verse en *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out*, en The Graphische Sammlung ETH Zürich.

A través de estos bocetos Almarcegui vuelve a mostrar la parte menos visible y conocida de la construcción, la de la explotación de los recursos naturales; pues no solo la edificación cambia gradualmente nuestro entorno como veíamos con las guías de descampados sino, volviendo más atrás en el proceso, la extracción de las materias primas. Para Almarcegui es importante hacer accesible este conocimiento e información, porque a través de la obtención de los permisos de exploración la artista no solo localiza e identifica los recursos que existen bajo el suelo, sino cómo fueron explotados a lo largo de los años. Es así como Almarcegui ofrece una visión de la geología como una disciplina capaz de ampliar nuestra percepción temporal del subsuelo y, sobre todo, como una herramienta con la que mapear su riqueza y poder denunciar los procesos industriales que arrasan con el material geológico.

Conclusión

Los proyectos de Lara Almarcegui son herramientas que permiten representar lugares en un momento determinado, a veces el registro de estos espacios es determinante, puesto que se trata de espacios amenazados o en proceso de transformación como yacimientos minerales,

solares o descampados, ruinas, edificios abandonados o que van a ser derribados. Sus proyectos surgen de una necesidad de conocer, compartir, proteger y defender estos espacios. Almarcegui los concibe como una alternativa al exceso de diseño en la ciudad, como elementos opuestos a la construcción y la urbanización temeraria.

A veces sus proyectos se traducen en verdaderos dispositivos con los que la artista activa no solo la curiosidad de los espectadores, sino toda una serie de acciones burocráticas determinantes para la existencia de estos lugares, que van desde la organización de visitas guiadas o la apertura de vallas hasta la adquisición de los derechos minerales. En otros casos, Almarcegui evidencia los actuales problemas de explotación de los recursos naturales con la instalación de montañas de escombros y materiales de construcción que equivalen a la cantidad necesaria para la edificación de los mismos edificios que las contienen. Con estos proyectos, la artista evita una visión idealizada y romántica de la arquitectura e, incluso, de la geología, en aras de una percepción objetiva con datos reales que visibilizan insostenibles procesos industriales. En la formalización de sus investigaciones utiliza diferentes formatos como el vídeo, la fotografía, el dibujo, la instalación, textos y publicaciones.

Los complejos mecanismos y estrategias que la artista lleva a cabo para el desarrollo y planificación de sus proyectos se han visto a la luz con la exhibición de sus dibujos y gráficos en una muestra inaugurada en 2019 en The Graphische Sammlung ETH Zürich. El objetivo de aquella exposición comisariada por Linda Schädler titulada *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out* era hacer visible parte del material gráfico que la artista había generado durante la investigación y el desarrollo de algunos de sus proyectos. Este material abarca sus guías de descampados, bocetos a grafito sobre fotografías impresas para propuestas de intervención no realizadas como las presentadas para el Festival de Arte Público de Zurich-West, dibujos sobre la viabilidad técnica y disposición de materiales de construcción para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia, listas de materiales de construcción de la Ciudad de San Paulo y del Gemeentemuseum, o dibujos de diagramas sobre la distribución topográfica de minerales para sus proyectos sobre derechos mineros.

El estudio de este material nos ha permitido conocer de cerca estos procesos y reparar en la importancia de la artista por trabajar a escala real en sus proyectos, hablando de la naturaleza y la arquitectura sin añadidos innecesarios o imágenes intermedias, yendo directamente al origen del problema. Por ello el trabajo de Lara Almarcegui se caracteriza por un enfoque interdisciplinar apoyado en ciencias como la geología, la arqueología, la ecología o la historiografía, las cuales le permiten seguir profundizando en la cara oculta de la construcción y la planificación urbana. Sus dibujos son, por un lado, sistemas de representación y proyección de sus propuestas y, por otro, herramientas de conocimiento y comprensión de su trabajo. El material mostrado en The Graphische Sammlung ETH Zürich es relevante no solo porque comparte con el público estos métodos, sino porque, en el caso de propuestas no realizadas, los bocetos de Almarcegui son los únicos testigos del proceso.

Agradecimientos

Esta investigación ha sido posible gracias al Instituto Universitario de Investigación en Arte y Tecnología de la Animación (ATA) de la Universidad de Salamanca y The Graphische

Sammlung ETH Zürich. Gracias al Director del ATA el Dr. Antonio Navarro Fernández por su apoyo y seguimiento en el trabajo y a la Directora de The Graphische Sammlung y comisaria de la muestra *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out* la Dra. Linda Shädler por su tiempo y dedicación.

Referencias

- Almarcegui, Lara (2013) *Lara Almarcegui: exposición documental: demoliciones, descampados, huertos urbanos*. Murcia: Centro Párraga.
- Almarcegui, Lara (2015) "Descampados, demoliciones y ruinas" en *Topografías invisibles: estrategias críticas entre Arte y Geografía*. Teresa Blanch (dir.) Barcelona: Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, ISBN 978-84-475-3953-6, pp. 32-53.
- Almarcegui, Lara (2019) *Lara Almarcegui: Deep Inside-Out. Information on the Exhibition*. Graphische Sammlung ETH Zürich. [Consult. 2021-02-20]. Disponible en URL: https://gs.ethz.ch/wp-content/uploads/2019/10/Almarcegui_Information-Booklet_en.pdf
- Carralero Díaz, Isabel (2021) "Lara Almarcegui: proyectos de tierra" en *Atas do XII Congresso CSO'2021, Criadores Sobre outras Obras*. Pendiente de publicación. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.
- 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*. 2-8 Feb. 2007. Málaga: CAC, ISBN: 978-84-96159-47-7, pp. 8-11.
- Solà-Morales, Ignasi (2002) *Territorios*. Barcelona: GG, ISBN: 84-252-1864-0.

Notas biográficas

Isabel Carralero es artista visual y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con Mención Internacional (2018) y Premio Extraordinario de Doctorado. Miembro del Instituto Universitario de Investigación en Arte y Tecnología de la Animación (ATA), pertenece a los grupos de investigación Investigación en Proyectos de Arte Contemporáneo (IPACEs) de la USAL y el Grupo de Investigación La Docencia como Práctica Artística (DOCART) de la UCM. Sus principales líneas de investigación son Dibujo y grabado expandido, Interpretación y representación en el paisaje contemporáneo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4830-4148> Email: isabelcarralero@usal.es Morada: Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte/ Bellas Artes, Campus Ciudad Jardín, Avenida de la Merced s/n, 37005, Salamanca, España.

Jan M. O. e suas Máquinas de dizeres

Jan M.O. and his Saying Machines

Isabel Orestes Silveira ⁱ

ⁱ Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC) do Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT). Rua da Consolação, no. 896. CEP. 01302-907, São Paulo (SP), Brasil.

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Os anos de 2020 e 2021 impactaram o mundo e muito se falou sobre as incertezas quanto ao futuro. A expectativa humana mais rudimentar, referente à sobrevivência, tornou-se a medida cautelosa para as ações cotidianas, visto que todos experimentaram os desafios impostos pela vida e, dentre eles, a realidade do enfrentamento da morte desencadeada pela infecção provocada pelo Coronavírus (Sars-Cov-2).

Nesse contexto, muitos artistas manifestaram impulso criativo em tempos de isolamento social com o intuito de expressar discursos de resistência e de subverter, com esforço, procedimentos convencionais e buscar alternativas a despeito das conjunturas sociais. Foi esse o caso do artista visual, ilustrador, graduado em Designer Gráfico e Programação visual conhecido como Jan M. O., nascido no ano de 1986 na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. Ao pensar o mundo, pensou seu tempo; suas experiências com exposições nacionais e internacionais evidenciam a linguagem do desenho e da gravura. Recentemente, sua criação de objetos, alvo do interesse neste ensaio, foi ganhando visibilidade em espaços públicos (as galerias, por exemplo) e plataformas digitais (como a internet), estreitando o contato com o público e contribuindo para a divulgação de suas produções, que exercem uma importante função social ao comunicarem críticas e alertas sobre o impacto mundial da pandemia.

A contemporaneidade tornou-se sua matéria-prima; não para embelezar seu entorno que se fazia árido, ao contrário, seus "objetos: máquinas de dizeres" - para usar a expressão do artista - buscam tensionar o cotidiano ao propor certa estranheza, uma vez que os dispositivos mecânicos acionam imagens e textos, provocando a experiência do observador ou dos que interagem com as obras, convidando-os a pensar a existência.

Resumo:

O objetivo desse artigo é refletir sobre as produções criativas concebidas pelo artista visual Jan M. O. (1989). Na interatividade com suas obras, "objetos-máquinas de dizeres", o público estabelece relações e interpretações plurais sobre as problemáticas do cotidiano na medida em que a peça, ao ser manipulada, transforma o texto e possibilita novas leituras, significados e questionamentos. Sua arte permite ampliar as discussões sobre os modos de vida em sociedade e autores como Ostrower, Donis, Peirce, Dewey, dentre outros, nos auxiliam na reflexão sobre os procedimentos artísticos e o ato da criação.

Palavras-chave: objeto, máquina, Jan M. O., processo criativo.

Abstract:

The purpose of this article is to reflect on the creative productions that were conceived by the visual artist Jan M. O. (1989). In the interactivity with his works, "objects-speech machines", the public establishes relationships and plural interpretations about everyday problems as the piece, when manipulated, transforms the text allowing new readings, meanings and questions. His art allows us to broaden discussions about ways of life in society and authors such as Ostrower, Donis, Peirce, Dewey, among others, help us to reflect on artistic procedures and the act of creation.

Keywords: object, machine, Jan M.O., Creative process

2. Máquinas de dizeres

Suas obras verbo visuais são, primeiramente, objetos/máquinas moventes construídas com engrenagens para que haja propositalmente o manuseio (Figura 1) responsável por reconfigurar a posição da imagem criando nova mensagem pelo mover da peça. Ao permitir a interação do público, a máquina se torna o vetor para a reflexão.



Figura 1. Jan M. O. Contradança, no. 1. Objeto tridimensional 50cm x 30 cm. 2020. Fonte: <https://artsoul.com.br/galerias/jan-mo/artistas/jan-mo/obras/contradanca-no-1>

O artista não se priva de questionar o tempo da vida, percebido de diferentes modos contraditórios em que participam a desordem, as tensões, as crises e os conflitos, as carências, o subversivo, a violência e os problemas sociais de toda ordem. Por isso, cada obra torna-se poesia visual e é exposta em espaços públicos, após serem registradas em vídeos, fotografadas (Figura 2) e emolduradas.

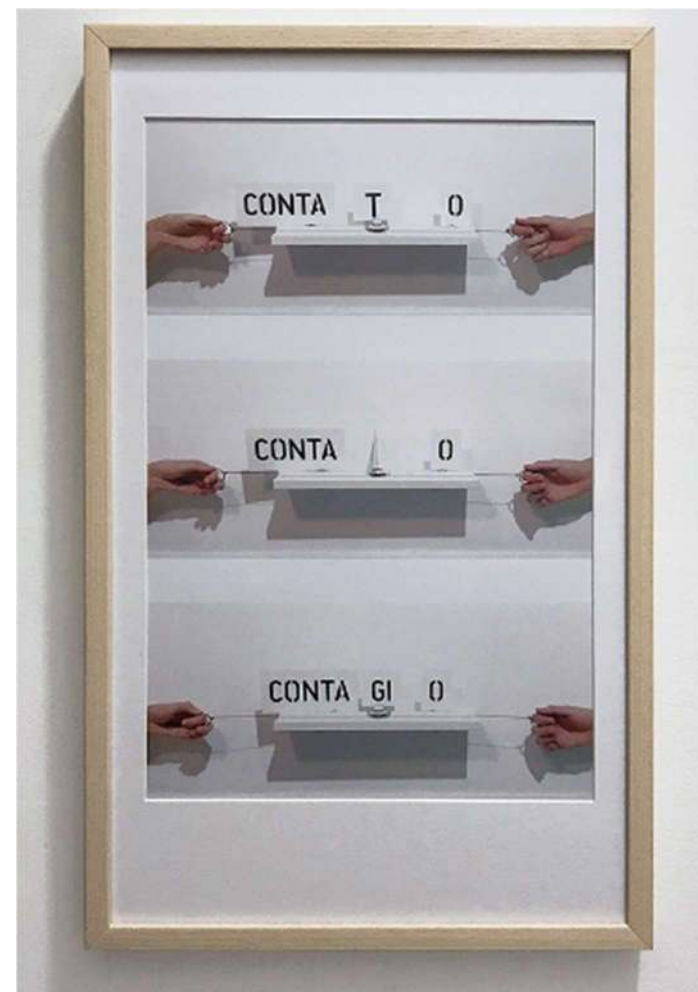


Figura 2. Jan M. O. Contágio.2020. Fotografia. 50cm x 30cm. 2020. Fonte: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/05/31/rede-choque-apresenta-jan-m-o/>

As dores e os sofrimentos, as desigualdades, as intolerâncias, as práticas sociais com suas dramaticidades, as incertezas e imprevisibilidades, que por vezes paralisam nossos esforços de compreensão, motivam a produção do artista. Embora a esperança pareça um tema esgotado no século XXI, Jan resgata algumas palavras promotoras de esperança e com elas privilegia a vida (Figura 3).

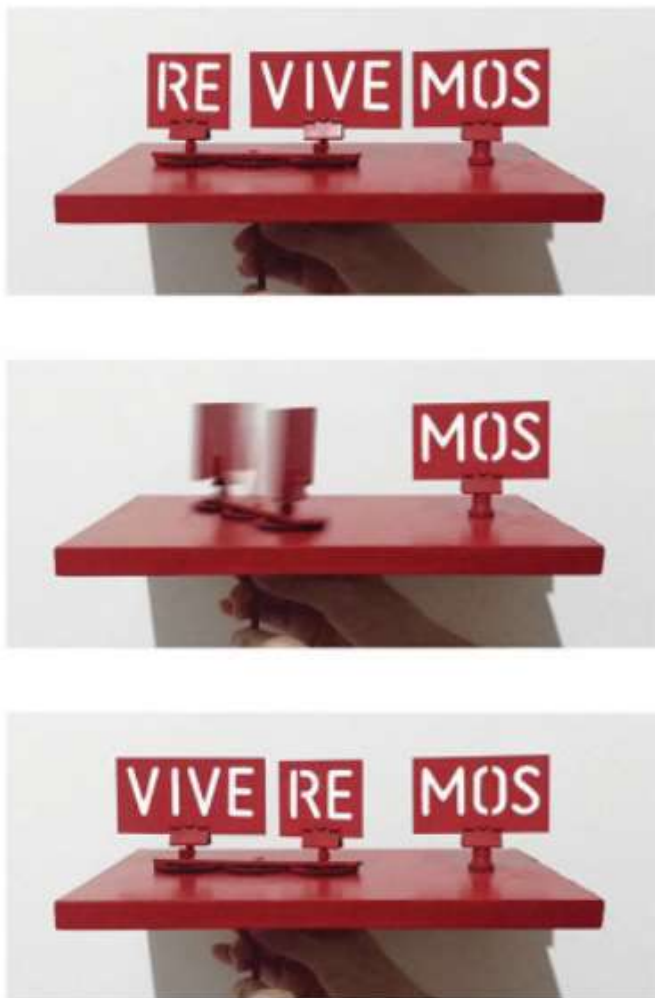


Figura 3. Jan M. O. Conradança no. 2. Objeto tridimensional 50cm x30 cm. 2020. Fonte: <https://artsoul.com.br/galerias/jan-mo/artistas/jan-mo/obras/conradanca-no-2>

Outras obras, no entanto, movem-se sozinhas pela interferência da eletricidade ou da mecânica das engrenagens (Figura 4). Em todos os casos, o olhar é sequestrado, acionado e direcionado para a linguagem escrita, fixando-se na forma que se modifica na medida em que as mensagens mutantes transformam-se, possibilitando novas leituras. Uma palavra remete a outra e estas despertam a consciência do receptor sobre a fragilidade humana e reforçam o sentimento de valorização da vida e do enfrentamento de crises.



Figura 4. Jan M. O. Objeto: Resistir.2020. 50cm x 30cm. 2020. Fonte: <https://artsoul.com.br/galerias/jan-mo/artistas/jan-mo>

O *logos* da forma “resistir, existir e insistir” (Figura 4) vai aparecendo como se fosse uma espécie de apelo ou chamado para que o receptor opte por uma postura de resistência, uma espécie de atitude insistente em existir, mesmo a despeito das adversidades. O apelo de Jan M. O. mostra-se político, ético e estético, uma preocupação que Guattari (1993:208) ressalta ser necessária em todo ato de criação.

Independente da intenção, pode-se aferir que o artista faz uso da experimentação, empregando materiais diversos como fios elétricos, placas de metal, madeira etc. e a eles adiciona texto, cores e cria formas geradoras de um material sensível: seus objetos. Assim, destaca-se o fato da experiência de Jan ir adquirindo contornos e formatos. Nas palavras de Dewey (1980), “a experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua autossuficiência”, ou seja, ela se traduz no realizar pelo vivenciar: é ato, é trabalho e sugere pesquisa e escolhas (nem sempre conscientes); não obstante, materializa a ideia em forma de representação e aponta as opções de métodos e técnicas utilizados pelo seu idealizador.

Então, o fenômeno criativo pode ser compreendido como resultado de interligações decorrentes da rede complexa de entrelaçamentos a qual a criação está submetida (acaso, experimentação, referências, pensamento, escolhas, etc.) e, nesse sentido, não dispensa o trabalho, que está subordinado ao tempo.

Sendo assim, “Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização dessa potência uma das suas necessidades” (Ostrower, 1991:05). A autora, após tal afirmativa repleta de propriedade, prossegue seu raciocínio sobre criação e processo criativo:

O homem elabora seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Retirando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite talvez, porém prescindível à existência humana. (Ostrower, 1991:31).

A postura assumida pelo artista é a de permitir o experimento na tentativa de encontrar soluções que lhe agrade. Nessa procura liberta de amarras, as etapas de execução, que incluem a aventura da manipulação de materiais expressivos, garantem o resultado satisfatório de seu ponto de vista.

Impende destacar que, nessa ótica, o processo de criação é considerado experiência pessoal, é trabalho, é prática subjetiva e se conecta, também, com os contornos históricos e culturais de seu produtor.

O resultado de todo fazer criativo, independente da mensagem que abarque ou da forma que represente, não determina, de partida, o modo como os signos foram elaborados, a animação e toda vibração dos processos percorridos pelo seu pensamento. Ao observar suas obras, é nítido que elas sugerem uma tarefa árdua e da gratificante busca em associar as palavras e combiná-las de modo a aparecerem significantes possíveis que ajudem a explicá-las, sem, contudo, fundamentá-las definitivamente.

O trabalho criativo e as produções de signo estético constituem processos peculiares de semiose, que podem ser definidos como “ação do signo” e fonte de dinamismo a impulsionar

o desdobramento dos signos: um processo em crescimento, em constante evolução (Peirce, 2015).

As palavras simples como “mentira” (Figura 5), por exemplo, ganham novo vigor e, o que à primeira vista poderia ser um objeto comum para servir de manipulação de efeito tátil, passa a ser considerado inovador, pois o artista nos convoca, quer seja pela materialidade ou pela mensagem da obra, a pensarmos a finitude da vida e a cogitarmos os limites que o tempo nos impõe.



Figura 5. Jan M. O. Insustentável. 2020. Fotografia 50cm X 30 cm. Fonte: <https://artsoul.com.br/galerias/jan-mo/artistas/jan-mo/obras/insustentavel>

Para isso, exige-se o manuseio e a contemplação das mudanças das palavras, mas também uma pausa para a observação da imagem fixada pela reprodução fotográfica: tanto os objetos quanto as fotografias prescindem de um tempo calmo, nada apressado – quer seja para o exercício do envolvimento lúdico, quer seja para a reflexão e aprendizado.

Invoca-se, portanto, a força magistral da frase de McLuhan (2005:284): "o Meio é a Mensagem". O autor reforça a concepção de que o "meio" é constituído pelos efeitos e não deve ser pensado como simples canal de passagem do conteúdo comunicativo ou como mero veículo de transmissão da mensagem; ao contrário, ele é um elemento determinante da comunicação.

Para McLuhan, o meio pelo qual a comunicação estabelece-se não apenas constitui sua forma, mas determina seu próprio conteúdo. De igual modo, os objetos criados, portadores de formato e contornos, são também mensagem em sua exterioridade, naquilo que se refere à possibilidade de lidar com signos e cuja potencialidade possibilita ao artista e ao público, internalizar (pensamento) e externalizar (linguagens), favorecendo a exploração imaginativa pelo contágio provocado pela natureza desses "meios/máquinas de dizeres", reveladoras de diversas manifestações sígnicas em processos de semiose.

Os resultados de toda experiência com tais objetos caminham na interação entre

[...] as forças do conteúdo (mensagem e significado) e da forma (design, meio e ordenação); em segundo lugar, o efeito recíproco do articulador (designer, artista ou artesão) e do receptor (público). Em ambos os casos, um não pode se separar do outro. A forma é afetada pelo conteúdo; o conteúdo é afetado pela forma [...]. (Dondis, 2000:132).

Essas associações entre meio e mensagem, conteúdo e forma, refletem-se, entrelaçam-se e vão além da equivalência de termos, abarcando a ideia de complementaridade e mais: é no território dessas correspondências que o artista digere a vida cotidiana, transformando o ordinário em experiências significativas e inovadoras (Figura 6).



Figura 6. Jan M. O. Grupo de risco. 2020. Peça elétrica. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/janoliviere/49731533906/in/album-72157718724737572/>



Figura 7. Jan M. O. Grupo de risco. 2020. Peça elétrica. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/janoliviere/49731533906/in/album-72157718724737572/>

Observa-se que o texto e a imagem "grupo de risco/ricos" (Figura 7) possuem uma dimensão capaz de evocar, suscitar e produzir efeitos na mente de um intérprete. As associações e as ideias podem surgir de uma sensação (primeiridade na tríade Perciana) que vai crescendo, tomando corpo e desenvolvendo-se (via secundidade) no imaginário e se traduzem (via terciridade) na representação da obra, um processo em crescimento, em constante evolução (Peirce, 2015).

As máquinas de dizeres do artista Jan M. O. estimulam o gesto e a percepção, movimentam o pensamento e nos desafiam a participar, com ele, de suas produções. Ao manusear as peças, interagimos e, na leitura das várias camadas de interpretação, estabelecemos nexos e relacionamos fatos, além de provarmos a experiência de variadas subjetividades. A forma e o conteúdo das obras permitem a experiência de sentir e pensar, além de despertar, provocar e indagar.

Conclusão

A série "Máquinas de dizeres" explicita a intenção de Jan em dialogar com o contexto atual e com as singularidades observadas pelos acontecimentos do mundo. Sua tarefa, nesse sentido, consiste em expor seu ponto de vista particular com a criação do objeto/imagem/máquina tridimensional, capaz de produzir sentido e despertar apreensão estética.

O participante, por sua vez, comunga com o artista do ato de compor e re-compor a produção vivenciando o deslumbramento ocorrido no plano visual e tátil no campo da arte, mas que extrapola suas fronteiras ao possibilitar reflexões sobre o cotidiano e as práticas sociais. Dito de outro modo, a experiência pessoal é ativada e o participante emancipa-se ao interagir e se dar

conta de não se tratar somente de tocar a obra e efetivar a leitura, mas sim de sentir-se tocado por ela.

É na experiência criativa do artista e sob o movimento particular de suas emoções, dispersões e ideias que o processo de criação fluiu no seu próprio ritmo, por entre pausas, descansos, acelerações, reflexões, instabilidades e interrupções, sempre em busca da consumação de um projeto/meio/mensagem - máquinas que dizem através da Arte.

Agradecimentos

A autora agradece ao artista Jan M. O. pela possibilidade de pesquisar parte de sua produção artística.

Referências

- Dewey, John. (1980). "A arte como experiência". Trad. Murilo Otávio Paes Leme, Anísio S. Teixeira e Leonidas G. de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural (coleções "Os pensadores").
- Donis, Donis A. (2000) "Sintaxe da Linguagem Visual". Trad. Jefferson Luiz Camargo, 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Guattari, Félix. (1993). "Caosmose: um novo paradigma estético". Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Macluhn, Marshall. (2005). "Macluhan por Marshall Macluhan: conferências e entrevistas". Trad. Antonio de Padua Daniese; MCLUHAN, Stephanie e STAINES, David (Org). In: Viver a velocidade da luz. Texto de 1974. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Ostrower, Fayga. (1991). "Criatividade e processos de criação". 8ª. ed. Petrópolis: Vozes.
- Peirce C. (2015). "Semiótica". 4. ed. Perspectiva, São Paulo.

Notas biográficas

Isabel Orestes Silveira é artista visual e professora no Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Faculdade de Educação, Filosofia e Teologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC). Líder do grupo de pesquisa "Linguagem, Identidade, Sociedade: estudo sobre Mídias" (CNPQ), e pesquisadora do grupo de pesquisa "Processos de Criação" (PUC/SP). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5825-3084> Email: isasilveira@mackenzie.br Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Educação, Filosofia e Teologia (CEFT). Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC), Rua da Consolação, 896. Consolação. CEP: 01302-000. (Prédio 25), São Paulo, Brasil.



A palavra como procura da maneira direta de dar uma ideia no trabalho de Mónica Capucho

The word as a way to look for the direct way to give an idea in the work of Mónica Capucho

Joana Rêgoⁱ

ⁱ FBAUP- Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal

Resumo:

Este artigo considera as diferentes abordagens, motivações e consequências com que os jogos de linguagem participam no processo de pintura de Mónica Capucho. Uma aproximação aos modos pelos quais a relação palavra-imagem é equacionada na sua produção artística.

Para Mónica Capucho a utilização da palavra na pintura é a maneira mais eficaz e directa de transmitir uma ideia, apresentando no seu trabalho uma densidade muito própria em que se conjugam palavras e imagens.

Palavras-chave: pintura; palavra-imagem, visível-legível, jogos de linguagem

Abstract:

This article considers the different approaches, motivations and consequences with which language games participate in Mónica Capucho's painting process. An approach to the ways in which the word-image relationship is equated in her artistic production. For Mónica Capucho, the use of words in painting is the most effective and direct way of conveying an idea, presenting in her work a very specific density in which words and images are combined.

Keywords: painting, word-image; visible-legible, language games

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Há uns anos, quando visitei o ateliê de Mónica Capucho, com o propósito de ter uma conversa com a artista sobre o seu trabalho (foi uma das artistas sobre cujo trabalho escrevi na minha tese de doutoramento), o mesmo estava repleto de trabalhos recentes, terminados e à espera de serem embalados e transportados para a sua exposição "*Looking For Something*", que a autora iria apresentar em breve no Centro Cultural de Cascais (Exposição que decorreu de 10 de outubro a 13 de dezembro de 2015).

Mónica Capucho avisou, desde logo, que não gostava muito de dar entrevistas: a palavra revela-se com mais força e vontade, mas não com menos convicção, no seu trabalho como palavra pintada, do que a partir do seu discurso, como palavra dita.

A conversa, no entanto, decorreu com a fluidez necessária para que as facetas do seu método de trabalho e da maneira como a palavra surge na sua pintura se tornassem mais evidentes.

As suas imagens são feitas maioritariamente de elementos tipográficos. A tipografia é um aspecto claramente definido no seu trabalho, como se pode verificar na Figura 1.



Figura 1. Mónica Capucho. Da série *Looking for...* (pormenor), 2015. Técnica mista sobre MDF. (Fotografia da autora)

As letras são delineadas com precisão, pintadas e não impressas, com a ajuda de moldes — escantilhões, mandados fazer propositadamente pela pintora.

O seu trabalho exige um tempo para ver e um tempo para ler. Há uma escrita pictórica, uma articulação de cores e palavras, mas a plasticidade sobrepõe-se à legibilidade. Dir-se-ia com maior precisão que aqui ver e ler equivalem-se.

2. A palavra como maneira directa de dar uma ideia

Mónica Capucho compromete o observador, fazendo-o rever-se na superfície escrita da pintura, insinuando-se sobre a sua capacidade de interpretação.

A presença da tautologia no trabalho de Mónica Capucho é aparente. As suas telas apresentam-se sempre em dupla grafia (imagem e palavra, mostrar e nomear, figurar e dizer). Há portanto, no trabalho da artista, uma relação inseparável entre a palavra e a pintura. O modo como as palavras surgem na sua obra servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma. A linguagem abre o seu campo imagético, articulando-a na e como pintura, ampliando a experiência da fruição. Esta estratégia de integração da escrita na pintura concede à palavra uma presença afirmada, conferindo-lhe uma materialidade evidente. A palavra faz-se imagem.

O modo como as palavras surgem na sua obra servirá para acrescentar sentido à leitura da mesma. A linguagem abre o seu campo imagético, articulando-a na e como pintura, ampliando a experiência da fruição. Esta estratégia de integração da escrita na pintura concede à palavra uma presença afirmada, conferindo-lhe uma materialidade evidente. A palavra faz-se imagem. Mónica Capucho materializa as palavras tornando-as pintura e torna a pintura um campo de escritas, desenvolvendo entre ambas cumplidades que se concretizam numa afinidade de dependências mútuas.

Segundo Margarida Prieto:

Na pintura de Mónica Capucho perpassa um sentido objectual que reside no rigor de um fazer táctil que dá a ver, e a sentir pelo olhar, o jogo das texturas, dos relevos, dos brilhos. Equaciona figuração geometrizada e inscrição pintada na representação/apresentação da pintura. À morfologia das letras (direcções, curvas, distâncias e relações- entre, que as individualizam) a artista plástica aplica uma fórmula: o quadrado enforma o desenho numa nova tipografia. No primeiro plano, cada termo transparece em direcção ao visível para logo desaparecer no lugar do significado. Do tratamento plástico destes caracteres depende a facilidade/dificuldade da leitura: quando a escrita se encena pintura, o enunciado dilui-se na sua morfologia pintada, no corpo espesso da tinta, no irreconhecível. (Prieto, 2012: 393)

Ao nos depararmos com uma pintura com texto, e neste caso específico, texto que é pintura, tornamo-nos observadores e leitores do resultado da relação, que é ao mesmo tempo confusa e ambivalente entre a mensagem textual e a imagem. São superfícies repletas de palavras tanto para serem vistas como para serem lidas; superfícies “corrompidas” não só pela presença da linguagem como pela sua crua materialidade: letras quase perfeitas, espessas, uniformes. A linguagem no campo de acção de Mónica Capucho adquire uma surpreendente expressividade,

revelando-se como um potencial agente possuindo um grande número de ferramentas para direccionar os processos perceptivos do observador.

Aqui, propriedades da linguagem cruzam-se com a articulação material do visível e do conceptual, na enunciação do processo artístico que constrói esse conceptismo visual que caracteriza a obra de Mónica Capucho.

As figuras, nas formas de letras do alfabeto, são claramente definidas. A sua disposição começa no canto superior esquerdo e termina no canto inferior direito, ou quando falamos de uma barra, suporte que a artista utiliza frequentemente, da esquerda para a direita ou de cima para baixo, segundo as convenções ocidentais da escrita.

As sequências lineares de palavras dividem e dispersam a atenção do observador de um ponto de vista visual e verbal.

No seu processo de trabalho, o aspecto formal das pinturas é determinado previamente pelo número de letras ou linhas a incluir em cada uma delas. A cor do fundo é decidida previamente. Em primeiro lugar o fundo é pintado, inicialmente num tom de fundo uniforme, depois segue-se a pintura das letras: as letras pintadas com todo o cuidado, com recurso a *stencils* que a artista, conforme já dissemos, manda executar.

Há aqui também preocupações chave de contraste e adjacência: o modo como uma cor influencia a percepção de uma outra ou a forma como uma cor poderá influenciar um pensamento.

Nas suas pinturas, a cor surge simultaneamente como função óptica e função sintáctica, o que poderá perturbar a sincronia do olho e do espírito, que não estão aqui na mesma cadência. Segundo palavras de Luísa Santos:

A série *Looking for Something* revela camadas com várias leituras que estão muito para lá das sucessivas e irrepreensíveis velaturas de tinta que definem a sua forma. Camada sobre camada, em superfícies espessas, frases sobre diferentes superfícies e cores, revelam tantas camadas de interpretação quantas velaturas (...) As palavras da série *Looking for Something* nem sempre são visíveis a um primeiro olhar. O conjunto de peças (...) pedem-nos tempo, já que a legibilidade estará sempre condicionada às condições de luz e sombra inerentes ao espaço e da posição do espectador em relação aos objectos. (Santos, 2015:s.n.)

A pintora refere que a primeira abordagem a ser feita pelo observador, o primeiro impacto a ter com a sua obra, poderá ser a tentativa de leitura das frases ou palavras. (Capucho, 2015). Mas a artista gostaria que não se visse apenas frases escritas sobre suportes diversos, mas que se apreciasse convenientemente toda a parte plástica e formal da pintura: que o observador se apercebesse que nada foi feito ao acaso — que todo o trabalho foi executado por mão humana — que visse toda a parte sensível das texturas resultantes do comportamento de diferentes materiais empregues e das diversas maneiras de os trabalhar. Os detalhes da composição, os diferentes exercícios feitos com os materiais, cores, pequenas subtilidades perceptivas, jogos de linguagem pretendem criar, junto do observador, jogos de duplo sentido e vários tipos de leitura. Jogos de recepção, cujas possibilidades de interpretação serão tantas quantas pessoas o lerem. Estes jogos poder-se-ão manifestar através do título de uma peça (o título da obra é quase sempre o mesmo da palavra que aparece inscrita na pintura): poderá ser com a aplicação da cor e com os seus contrastes e adjacências.

A cor envolve-nos em intermináveis jogos perceptuais e metafóricos. Muitas das vezes, cada frase ou expressão poderá ser modificada pela tonalidade, saturação ou intensidade da cor.

Algumas palavras são pintadas numa tonalidade tão próxima da do fundo que praticamente desaparecem. À medida que os nossos olhos começam a deambular e a nossa mente começa a divagar, começam a destacar-se do fundo palavras individuais, como podemos observar, por exemplo, na Figura 2 e Figura 3.



Figura 2. Mónica Capucho - Instalação da série "Looking for..." 2015 (*Looking for Silence*; *Looking for Freedom*; *Looking for Sensitivity*; *looking for Something*; *Looking for Wholeness*) Técnica mista sobre MDF. Cada peça de 5 x 100 x 4 cm. (fotografia da autora)



Figura 3. Mónica Capucho - Instalação da série "Looking for..." (*Looking for Perfection*; *Looking for Balance*; *Looking for Sense*; *Looking for Heaven*; *Looking for isolation*) 2015 Técnica mista sobre MDF. cada peça de 5 x 100 x 4 cm (fotografia da autora)

A correlação entre cor e linguagem por vezes reveste-se de algum simbolismo declarado. Na obra *Looking for Silence*, uma frase inscrita a cinza sobre fundo cinza, em que a mensagem é acentuada pelas letras que se apresentam discretas, quase em surdina, num fundo pintado da mesma cor, ao passo que as obras *Looking for Something* ou *Looking for Freedom* criam uma curiosa tensão com o esquema cromático: letras que se destacam a negro sobre fundo vermelho vivo ou a vermelho sobre um fundo neutro, de cor cinza, quase como um grito pintado que se quer fazer ouvir.

Em *Looking for Balance* e *Looking for Heaven*, ou *Looking for Wholeness* ou *Looking for Silence*, em azul sobre azul, ou cinzento sobre cinzento, as letras estão a ponto de se fundirem com o fundo azul ou cinza, criando uma simbiose harmoniosa entre conteúdo e forma.



Figura 4. Mónica Capucho, *Looking for Something I*, 2015, Acrílico sobre 185 x 200 x 4 cm (fotografia da autora)

A ironia também se encontra presente no trabalho de Mónica Capucho, procurando a autora uma relação ou simbologia entre os materiais ou cores que utiliza e as frases que escreve, acentuando as suas leituras duplas. Se umas vezes as palavras remetem objectivamente para as cores com que são pintadas, outras são as que apelam para o campo subjectivo das emoções que a pintora associa às cores.

Na tela *Looking for Something I* (Figura. 4), na linha ou espaço em que está pintado "*Looking for Simplicity*", a frase está escrita sobre madeira, um suporte simples, cru, onde não foram acrescentados tintas ou outros materiais, nem texturas ou relevos. Onde se lê a frase "*Looking for Freedom*", a mesma está escrita em azul, cor que metaforicamente insinua o conceito de liberdade. Esta coexistência da metáfora entre a linguagem e a imagem é sugerida por Nelson Goodman: "Considere-se, por exemplo, a aplicação metafórica de "azul" a imagens. Dado que "azul" tem também uma aplicação literal às imagens, as aplicações literárias e metafóricas dão-se no mesmo território". (Goodman, 2006:108)

Nos seus trabalhos é também visível a frase "*Looking for Weirdness*" (estranheza), escrita com a cor verde, que Mónica Capucho confessou considerar estranha e que muito raramente faz parte da sua paleta. Também a frase "*Looking for Energy*", aparece escrita a amarelo, cor rara no seu repertório, mas que considerou ideal para transmitir a ideia de energia, "*Looking for Imperfection*" escrita num fundo vermelho, sendo este bem visível ao longe, mas que chama o observador para uma aproximação na tentativa de encontrar as tais imperfeições, que com a perfeição e rigor técnico com que a artista executa o seu trabalho, será tarefa difícil, mas não impossível, visto que, segundo já referimos anteriormente, o trabalho ser feito por uma pessoa e não por uma máquina.

Estas frases que encontramos nas telas, remetem para questões universais do comportamento humano. Segundo Nelson Goodman, um pintor ou compositor não tem de ter as emoções que exprime na sua obra.

E é evidente que as próprias obras de arte não sentem o que exprimem, mesmo que o que exprimam seja um sentimento. Alguns destes casos podem sugerir que o que é expresso é, ao invés, o sentimento ou emoção provocada no observador. (Goodman, 2006:75)

Não explorando unicamente os aspectos formais da palavra e da matéria, por vezes a artista escreve frases que a representam implicitamente nos intervalos das palavras. Outras, contudo, supõe tacitamente o jogo de leitura e incorporação com que o observador se aproxima da obra e reage à acção descrita pelo verbo. O gerúndio de "looking", como forma nominal, não possui a flexão do tempo e do modo. Confrontamos com uma acção contínua, aberta, sem fim. O observador aproxima-se de uma pintura que, como acto de linguagem, não descreve a coisa feita, não representa um movimento já concluído. Envolve-o numa acção em tempo real que decorre num tempo partilhado entre artista e espectador, uma acção que continua para além dessa partilha. À medida que vai percorrendo a exposição ou atento aos títulos ou frases das diferentes obras, o observador vai escolhendo e criando as suas próprias composições: escolhendo os módulos que lhe agradarem mais ou as frases com as quais se vai identificando, ou estabelecendo as suas próprias regras de um jogo. Estabelecerá a sua própria sequência em termos de cores, palavras, texturas, frases. Mónica Capucho gosta de dar liberdade total ao observador para escolher a sua própria sequência de palavras e frases e assim rejeitar outras tantas — criando esse

jogo de diferentes leituras e interpretações do trabalho. A sua pintura é caracterizada pela relação visível/ legível proposta no pintar/ inscrever: o trabalho centrado no jogo problematizador das relações entre a pintura e a palavra.

No trabalho de Mónica Capucho, a dimensão autoral confunde-se com a do espectador através do exercício da leitura e da combinatória que ele provoca, transformando-o num *espectator* do trabalho.

Há uma área de intimidade e partilha que está presente no acto de leitura e que aqui está envolvida na observação da obra.

Texto para ver, imagens para ler: ambos estão presentes na pintura e nenhuma das definições de ajusta exactamente à outra.

Algumas vezes, Mónica Capucho escolhe esvaziar as suas obras de cor, para sublinhar outras qualidades. A persistência do branco vai produzir assim uma atmosfera *Mallarmeneana*, ao fazer quase visível o invisível espaço da linguagem: "Porque o livro de Mallarmé faz quase visível o invisível espaço da linguagem". (Foucault, 1996:14).

Mallarmé incorporou a matéria do silêncio ao poema, os ritmos da invisibilidade poética, abrindo a escala da poesia à confluência do código linguístico com o visual: espacialidade, tipografia. Definitivamente, expande a linguagem poética inserindo-a num novo código perceptivo.

Fá-lo tridimensional, materializa o espírito. Com o seu ideal da página em branco, Mallarmé reformula a poesia ao mesmo tempo que confere uma ferida mortal ao itinerário de esvaziamento da palavra. Ao ser sublimada enquanto puro espaço poético branco, a poesia torna-se idealmente irmã da arquitectura e pintura. Na realidade Mallarmé exhibe o reverso da linguagem: o silêncio. (Jiménez 2000:93)

Na pintura "*Looking for Something II*" (2015), aparece a palavra silêncio — "*Looking for Silence*" — como se a autora deixasse pistas ao observador para a procura de silêncio. Aqui, a cor quase desaparece (Figura.5). Diferentes tons de branco surgem, criando uma dinâmica que funciona como analogia visual para as conotações polares de um silêncio expresso verbalmente: sossego.

Mónica Capucho desenvolve as possibilidades de utilização da linguagem enquanto material de pintura. A relação entre as palavras e as cores vão-se tornando progressivamente mais complexas e elaboradas.

A artista justifica o facto de utilizar quase sempre a língua inglesa no seu trabalho, por esta ser uma língua mais universal. Alguns dos títulos tornam-se impossíveis de traduzir. Há frases que têm necessidade de ser mais directas e que, traduzidas, nem sempre resultam. Mónica Capucho já pensa em inglês quando projecta os seus trabalhos. Interessa-lhe também o duplo sentido de muitas das frases que utiliza e que resultam melhor em inglês, revela, como em *Looking for Something* que se refere ao acto de ver alguma coisa (*Looking ... something*) ou ansiar que algo aconteça (*Looking for*).

As variações pictóricas vão desde a execução da escrita de uma cor negra sobre um fundo colorido ou uma escrita colorida e vibrante sobre um fundo claro neutro.

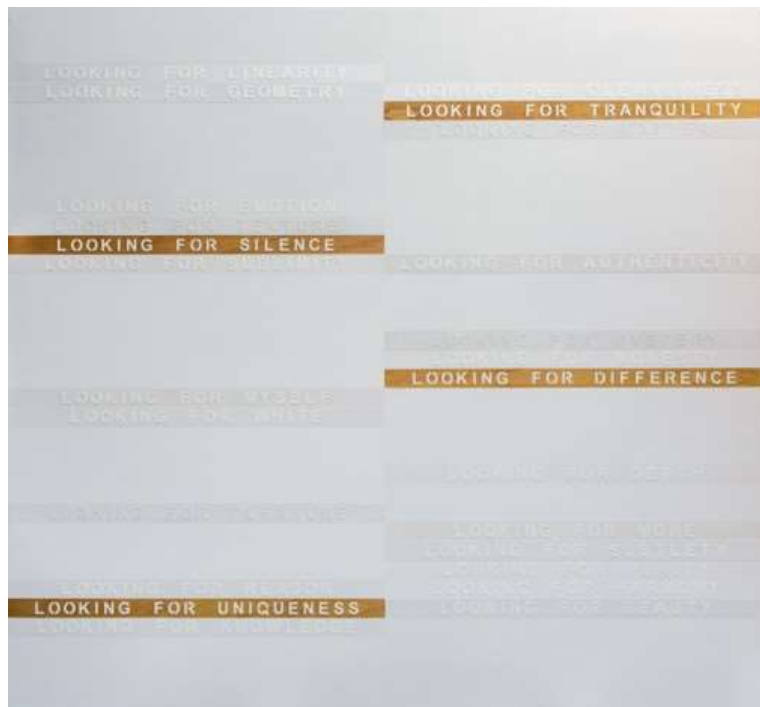


Figura 5. Mónica Capucho *Looking for Something II* 2015 Técnica mista sobre madeira 185 x 200 x 4 cm
(fotografia da autora)

Na obra “*Anotações sobre as cores*”, Ludwig Wittgenstein debruça-se sobre a diferenciação, com base na teoria da percepção, dos processos de visão:

Quando nos perguntam, “Que significam as palavras “vermelho”, “azul”, “preto”, “branco”, podemos imediatamente apontar para coisas que têm essas cores, — mas a nossa capacidade para explicar o significado destas palavras não vai mais além! De resto, nem temos uma ideia do seu uso, ou então uma ideia muito rudimentar e, em parte falsa. (Wittgenstein 1977:31)

Um tema subjacente a estas pinturas é a tradução. Não só de uma língua para outra, visto que Mónica Capucho, sendo Portuguesa, escreve sempre em inglês, mas também do verbal para o visual.

Aqui os títulos são pinturas e a pintura é texto, directo. Pintura de letras, ainda, porque actuante na interpretação entre o motivo visual e a legibilidade própria da forma que se inscreve. A inevitabilidade da escrita pintada.

A pintora tanto utiliza a palavra de uma maneira formal como a utiliza de uma maneira conceptual.

O tipo de letra que utilizou neste projecto é o ARIAL: um tipo de letra simples, limpo, cuidado e facilmente legível. Outros tipos de letra mais universais foram usados em projectos anteriores, embora tivessem criado dificuldades de leitura.

Ao envolver a palavra num mecanismo visual, Mónica Capucho ultrapassa assim a função lógica da palavra como signo. Procede então a um diálogo entre os processos de interpretação, a imagem e a palavra representada, que constitui uma linha estrutural de um corpo de trabalho amplo que nos fala sobre os limites do discurso visual e verbal, reexaminando o seu modo de acção e articulação de sentido.

O campo alargado da obra de Mónica Capucho cruza-se com os artistas conceptuais que utilizam a palavra enquanto trabalho artístico *per se*, com os minimalistas, que utilizam formas geométricas com repetições simétricas, utilizando poucas cores e o mínimo de recursos — sendo a sua principal influência Donald Judd (Missouri 1928 - Nova Iorque 1994). Rober Ryman (Tennessee 1930- Nova Iorque 2019) e Pierre Soulages (Rodez 1919) são referências pelas suas superfícies monocromáticas que evidenciam texturas. Bruce Nauman (Indiana 1941), pela sua interessante utilização da palavra e Andrew Kuo (Nova Iorque 1977), pela sua mistura de palavras com formas abstractas meticulosamente construídas, sendo o seu trabalho, bastante gráfico, mas pintado à mão. Este artista inicia o seu trabalho sempre pelo conceito mais do que pelas cores utilizadas: começa um exercício de escrita e essa escrita dita-he como as coisas poderão prosseguir. Uma outra referência artística é Rémy Zaugg (Courgenay 1943- Basileia2005) principalmente conhecido por ser um artista conceptual que teve um importante papel como crítico e observador na cultura contemporânea, especialmente no que diz respeito à percepção do espaço na arquitectura. Primeiramente utilizando texto e o significado da palavra como assunto dos seus quadros, lida com termos da percepção, examinando várias facetas da visão. Acredita que a visão e a consciência estão efectivamente ligadas e que é através das suas camadas que a nossa relação com o mundo se desenvolve.

Os materiais, na obra de Mónica Capucho, a par das cores, reflectem também dicotomias presentes na relação imagem-palavra. A experimentação com materiais como por exemplo o betão, introduz uma dimensão arquitectónica e espacial na forma como conceptualiza a pintura. A obra de alguns arquitectos surge de forma implícita, como Tadao Ando (Osaka1941), Jacques Herzog (Basileia1950), Zaha Hadid (Bagdad 1950- Florida 2016) e Peter Zumthor (Basileia 1943).

Referências

- FOUCAULT (1996). *De language y literatura*. Barcelona: Paidós- I.C.E / U.A.B.
- GOODMAN, Nelson (2006). *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva.
- JIMÉNEZ, José (2000). *Ver las palabras, leer las formas. Acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*. Santiago de Compostela: Xunta de galicia e CGAC.
- PRIETO, Margarida P. (2012) “Sense & sensibility” Revista Estúdio Vol 3 (5): 388- 393.
- SANTOS, Luísa (2015) “Looking For Something. Mónica Capucho” in CAPUCHO, Mónica (2015) “Looking For Something” [cat. exp.]. Cascais: Fundação Luís I- Centro Cultural de Cascais. De 10 de dezembro a 13 de dezembro 2015.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1977). *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70.

Andreia Falqueto e a pintura no antropoceno

Andreia Falqueto and painting in the Anthropocene

João Wesley de Souza ⁱ

ⁱ Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, onde leciona Plástica, Escultura, Cerâmica e Filosofia da Arte

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

Antes de entrarmos no cerne da questão, que relaciona a pintura de Andreia Falqueto no sentido terminológico do conceito de *Antropoceno*, seria conveniente definirmos e contextualizarmos, antecipadamente, este termo oriundo das ciências geológicas que será recorrente no texto, onde apontaremos uma relação estreita da pintura da nossa artista em questão realizada dentro do recorte cultural contemporâneo onde se insere e atua.



Figura 1. Panorama Concreto, pintura sobre escombros, dimensões variadas, 2018/19, La Zubia, Granada Espanha, Fonte: própria.

Resumo:

Este escrito objetiva a construção de uma narrativa analítica sobre duas configurações visuais específicas - *Panorama concreto* I e II de Andreia Falqueto, uma pintora que vem militando no contexto cultural Capixaba-Brasileiro - além de uma fricção imaginativa, centrada nos princípios conceituais e metodológicos que são observados e que norteiam a presente consequência estética em estudo, ilustrada pelas referidas obras.

Palavras-chave: Antropoceno, Pintura contemporânea, Observação Participativa.

Abstract: This writing aims at the construction of an analytical narrative about two specific visual configurations - Concrete Panorama I and II by Andreia Falqueto, a visual artist who has been militating in the Capixaba-Brazilian cultural context. The objective is an imaginative friction, centred on the conceptual and methodological principles that are observed and that guide the present aesthetic consequence under study illustrated by these works.

Keywords: Anthropocene, Contemporary Painting, Participatory Observation.

Posto que, em 2020, Paul Crutzen propõe o referido termo, que define e abre esta nova era geológica onde a produção humana de elementos artificiais supera em volume a massa conjunta de seres vivos no planeta, a princípio o termo *Antropoceno* estaria suscitando, imaginativamente, para Andreia Falqueto, a ideia de um extrato geológico onde vestígios da presença humana seriam encontrados em futuras escavações arqueológicas. No que diz respeito a pintura que vamos apresentar, podemos dizer que estaria, metaforicamente, fazendo uma alusão a este tempo de produção indiscriminada de escombros que, por sua própria presença, denunciaria o abuso humano na sua relação com o ambiente natural, onde também se insere o sujeito-artista-visual com seu sistema específico de imaginação. Tal alusão nostálgica a um futuro ainda não vivido, ainda por vir, teria o sentido de ser uma interpretação, ao modo próprio da

artista, à situação de uma atualidade, onde uma humanidade alienada vive e atua sem pensar nas consequências futuras da sua presença no ambiente natural que desfruta. Neste sentido, este texto objetiva abordar e contextualizar, exclusivamente, duas obras dentro do percurso criativo de Andreia Falqueto, intituladas *Panorama Concreto 1 e 2* (Figura 1), realizadas em dois contextos culturais distintos - Espanha e Brasil - buscando, além das diferenças intrínsecas de cada lugar, também trazer à tona esta nostalgia de um futuro possível, um lugar imaginado que constitui um cenário especulativo, onde uma tensão entre a imagem pintada e o significado do suporte se articulam para a construção de um novo senso crítico.

Tal centramento neste recorte específico do processo criativo desta artista visual, busca estudar e explicitar as vertentes oriundas dos âmbitos cultural e histórico, no que diz respeito a um tipo específico de ação pictórica inscrita no contexto do contemporâneo, onde buscaremos apontar os dispositivos teóricos que darão suporte e justificarão a proposição da citada obra na atualidade.

A imagem pintada sobre um suporte nada ortodoxo

A obra acima, intitulada *Panorama Concreto número 1*, foi realizada para a exposição coletiva "Recorridos" que aconteceu no Centro Cultural Carmen Giménez, La Zubia, Granada Espanha, em 2019. A concepção desta obra surgiu quando Andreia Falqueto percorreu várias vezes o Parque de Las Canteras, um novo parque que se situa nos limites entre a zona urbana de La Zubia, Granada, e a área natural que circunda a Sierra Nevada. A citada exposição buscava enfatizar os percursos e trilhas que a população usa para caminhadas. Neste deambular pelas trilhas deste lugar, sob a responsabilidade de responder com uma obra visual que se referisse a estes caminhos percorridos, a artista notou que este novo parque natural estava cheio de escombros, fato que denunciava o uso e o descaso da população do seu entorno ao despejarem restos e lixos de construção nesse ambiente dos arredores de Granada. Ao perceber que esta área, que ambiciona ser um parque natural, estava conspurcada pela ação humana - posto que, caso alguém se dispusesse a escavar encontraria facilmente estratos do terreno cheio de escombros - de imediato revelou-se para a artista, como se fosse para um geólogo-arqueólogo, a inconfundível marca do Antropoceno. Diante desta informação oriunda da fruição desse espaço, seu olhar indignado passou a perceber então, com mais intensidade, essa incômoda presença material, e decidiu centrar-se neste fato como elemento material fundamental para seu projeto artístico. Andreia Falqueto - uma artista visual cuja experiência vem se concentrando nas linguagens da pintura, do desenho, da fotografia e nos hibridismos possíveis entres estes meios de expressão - propôs para esta exposição, "Recorridos", o uso desses escombros como suportes para imagens a serem pintadas, ao invés de uma composição literária sobre o suporte tradicional da pintura - tela sobre chassis. Desloca, assim, a importância da imagem pintada para um segundo plano, posto que, pela mera presença desse material como suporte, já estaria trazendo, como imanência, todo este histórico do lugar onde o artificial e o natural se relacionam como acúmulo e mescla.

Neste sentido, além de propor "um incômodo" para um olhar acostumado à tradição da pintura, visto que, agora, fotografou e pintou (Figura 2) a paisagem local sobre algo não tão nobre - os restos gerados e abandonados pela própria população circundante daquela natureza - a pintora também traz um sentido subjetivo-crítico, ao ativar com seu gesto estético o viés escatológico destas pinturas específicas.



Figura 2. Detalhe do *Panorama Concreto*, pintura sobre fragmento de escombros de construção, dimensões variadas, 2018/19, La Zubia, Granada Espanha, Fonte: própria.

Escatologia e Nostalgia como sentidos complementares

Trabalhar sobre os restos de construção de uma cidade, seguramente não nos permite fugir da evidência significativa implícita nesses escombros, diga se, do sentido escatológico suscitado pelos despejos dos restos postos em andamento no passado desse lugar. A passagem da utilidade funcional à condição de material depreciado, agora transformado em algo a ser descartado traz, inevitavelmente, uma comparação com os restos processuais incrustados definitivamente na condição deste suporte escolhido. Usar escombros, aqui, mostra que, antes do significado da imagem que repousa sobre este suporte, ainda vive e pulsa nele todo este

sentido escatológico. Poderíamos dizer então que, transladar estes escombros para um novo *status* como suporte da pintura, deslocando este material da sua condição banal do cotidiano para um novo ambiente de fruição estética, se trata, em resumidas contas, do dispositivo encontrado e apropriado pela artista para conduzir, subjetivamente, sua acidez crítica ao sentido bucólico-romântico que estaria implícito no título da exposição que a artista, como convidada, deveria responder com sua obra.

Uma reflexão sobre o fim dos materiais não esgota todos os sentidos ativados nestas configurações tridimensionais - *Panoramas Concretos*. Porém, neste caso, o processo de concepção da obra ativa também outros significados embutidos na intenção e subjetividades que se situam na gênese do processo criativo da obra. Aqui, o arquivo fotográfico gerado pelo olhar da artista, quando percorreu os caminhos (*senderos*) para ativar sua imaginação, introduz uma contaminação atada à natureza do aparato fotográfico. Deste modo, poderíamos lembrar que: *O quiasma fotográfico representa-se como o cruzamento de duas conjunções ilógicas: o aqui-agora-outrora do instantâneo e o agora-ali da pose.* (De Duve -1987). O aqui-agora-outrora, estabelecido no final do clic fotográfico, pressupõe um tipo especial de consciência sobre a paralisia do *Continuum*, uma mortificação onde se cria uma derivação temporal infinitesimal do gerúndio que é, a princípio, um conceito atrelado ao próprio sentido da vida. Neste caso, a mera presença da fotografia em qualquer processo de criação vem, inevitavelmente, ligada à ideia de paralisia ou derivação temporal do *Continuum*, uma nostalgia implícita na imagem fotográfica a ser usada como dispositivo conceitual aplicado ao projeto estético. Assim, percebendo a imagem fotográfica que a artista usa para devolver os fragmentos da paisagem local, agora pintados sobre os escombros escolhidos no mesmo lugar, é possível pensar que um sentido nostálgico não poderia ser evitado nestas configurações visuais de Andreia Falqueto.

Reincidência do método em um outro contexto

Vamos então à uma segunda configuração do *Panorama Concreto, número 2*, aplicado a um outro contexto ambiental e cultural, entendido como *Umwelt* (Uexkull, 2004), da Finca Tarumã, um parque de configurações tridimensionais e relacionais, dispostas ao ar livre na paisagem do Caparaó, ES, Brasil (Figura 3).

Vale aqui lembrar que, nos dois processos criativos apontados, antes de propor uma síntese interpretativa apresentada como um projeto artístico, a artista visual, intuitivamente, obrigou-se a deslocar-se para dentro dos limites poligonais que definem a cartografia que foi escolhida como índice incrustado no real, a ser estudado e interpretado. Neste sentido, podemos dizer que a artista visual aplicou, de modo intuitivo, princípios metodológicos já conhecidos. Primeiramente, suscitando a proposição metodológica *Impregnação e Interpretação* aplicada por Levi Strauss nos seus estudos etnológicos (Levi Strauss, 2008). O processo criativo para esta nova oportunidade de ativar, através de uma instalação, imagens paisagísticas pintadas sobre escombros escavados de um lugar, faz uso, a princípio, da experiência adquirida em Granada, onde se constrói, através das necessidades surgidas na própria experiência projetual artística, o seu método. Percorrer, observar, fazer anotações, desenhos e registrar fotografias, objetivando configurar uma instalação de caráter definitivo termina, em suma, fazendo uso de princípios metodológicos desenvolvidos no campo da antropologia, agora aplicados na elaboração do projeto artístico. Replicar o mesmo método desenvolvido anteriormente, agora balizado por um novo ambiente ao qual tenta adaptar-se buscando também ativar as subjetividades exclusivas desta nova cartografia, nos leva a poder dizer que, o projeto artístico desta segunda edição foi concebido para durar e, desta vez, os escombros pintados são protegidos por um espaço arquitetônico exclusivo e definitivo, uma nova situação expositiva diferente da transitoriedade da exposição coletiva realizada no centro Cultural de La Zubia (Figura 3). Este fato constitui a diferença entre as duas edições do *Panorama Concreto*.

Para um desejo de organizar o caos

Uma vez apresentados os conceitos e metodologia evidentes no processo criativo que gerou as duas obras em questão, vamos tecer algumas considerações sobre o sujeito-artista-visual frente a um contexto cultural descentralizado e proliferativo - que caracteriza o contemporâneo - onde ele habita e propõe, como interpretante, suas configurações visuais.

Deambulando entre estes escombros paisagísticos, reais e teóricos, que tentam relacionar estas pinturas de Andreia Falqueto com a nova era geológica do antropoceno, negando a simples representação do real, ou trazendo de volta este recurso, nossa artista propõe um conjunto de pinturas figurativas sobre os próprios fragmentos reais oriundos das suas cartografias específicas. Nestas relações correspondentes e tautológicas - onde fragmentos indiciais de



Figura 3. *Panorama Concreto número 2*, pintura sobre escombros de um galpão industrial, dimensões variadas, 2021, Finca Tarumã, Espírito Santo, Brasil. Fonte: própria

paisagens reais são postos sobre uma materialidade denunciante da condição destes próprios lugares naturais, como os dois lados opostos de uma mesma equação nos quais se inscrevem os mesmos conteúdos de formas distintas - reafirmam-se os parâmetros críticos, processuais e conceituais ativados que apontamos. Numa proposição estética, em correspondência direta com um método que se apropria de imagens e materialidades de uma paisagem agonizante, os sentidos embutidos na pintura e seu suporte inusitado são reconfigurados pela artista, como propositora, e pelo observador como elemento-destino da mensagem que a configuração visual comporta. O que resta, como consequência de todos estes artifícios visuais e conceituais, é uma alusão crítica ao tempo geológico que atravessamos.

Referências

- ABBAGNARIO, Nicola. (1998). *Dicionário de filosofia*, Martins Fontes LTDA, São Paulo. ISBN 85-336-0865-9
- CRUTZEN, Paul. (2020). *Nature*, vol 588, p 442, 9 de dezembro de 2020. ISSUE 7838.
- DE DUVE, Thierry. (1987). *Essais Datés*, Editions de la Différence, Paris. ISBN-978-2729102678
- MALINOWSKI, Bronislaw. (1986). *Los argonautas del pacífico occidental*, Planeta-Agostini, Barcelona. CDD: 133-40995.
- MENDES, João. 2020. «O "Antropoceno" Por Paul Crutzen & Eugene Stoermer». *Anthropocena. Revista De Estudos Do Antropoceno E Ecocrítica* 1 (novembro). <https://doi.org/10.21814/anthropocena.3095>.
- UEXKÜLL, Thure von. (2004). *Teoria da Umwelt*, Revista Galáxia n7, São Paulo. ISBN, 1982-2563



La escala insular de Julio Plaza

The Insular Scale of Julio Plaza

Joaquín Escuder Viruete ⁱ

ⁱ Universidad de Zaragoza; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Unidad Predepartamental de Bellas Artes; C/ Atarazanas, 4; E-44003 Teruel (España).

Submissão: 07/02/2021

Aceitação: 15/03/2022

El puerto refugio. El campus creativo

Todo pensamiento sistemático conduce al absurdo; sólo la intuición poética descubre los fundamentos de la verdad.

Ángel Crespo, *Aforismos* (Crespo, 1997:26)

Toda obra poética, aun suponiendo que nadie la lea y llegue a olvidarla su propio autor, perfecciona el mundo.

Ángel Crespo, *Aforismos* (Crespo, 1997:76)

Julio Plaza (Madrid, España, 1938 - São Paulo, Brasil, 2003) es un artista de recorrido y trayectoria atípicas, nació en España y se naturalizó brasileño. Y fue en el vasto país sudamericano donde desarrolló una notable actividad creativa, también académica, que derivó al campo multimedia, en una era predigital, al tiempo que desplegó una considerable producción ensayística. Ahora se comienza a descubrir y revalorizar en su país de acogida su legado, por lo que ha supuesto como aportación significativa al arte contemporáneo en Brasil. No obstante, entre sus inicios artísticos en España y su asentamiento definitivo en Brasil, existe una etapa menos conocida del artista en la isla de Puerto Rico, un período de estancia que fue de 1969 a 1973. (Mano, s/d; Plaza s/d).

En este artículo se trata de mostrar su labor en esta etapa insular, fecunda de experimentación. La estancia en la isla caribeña fue un verdadero laboratorio creativo que anticipó toda su evolución posterior en São Paulo. Es un período del 'Julio Plaza antes de Julio Plaza' —en palabras de la artista y curadora Vera Chaves Barcellos en el documental titulado *Julio Plaza, o poético e o político* (Chapman; Emerich, 2012)—, período donde ya manifestaba su proyección poliédrica, sus intercambios, sus conexiones prácticas y poéticas, europeas y americanas. En su actividad se puede constatar cómo desde un escenario periférico se podían generar intercambios excepcionales en el contexto convulso de polarización social, económica y política, de la Guerra Fría en la década de los sesenta.

La vinculación de Julio Plaza con Puerto Rico se debe a la invitación de Ángel Crespo: poeta, ensayista, traductor y crítico de arte español que en aquellos años era profesor de la Universidad de Puerto Rico. Ángel Crespo era un célebre crítico de arte que había organizado varias muestras de lo que se llamaba 'arte objetivo', esos años conoció y se interesó por el artista Julio Plaza. Ya en Puerto Rico invitó a éste como artista residente para trabajar y dar clases en la Facultad de Artes y de Ciencias de la Universidad de Puerto Rico, en el Campus de Mayagüez —Recinto Universitario de Mayagüez (RUM). Hay que destacar el papel de esta universidad, que en aquellos años vivía una edad dorada cultural gracias a sus autoridades académicas, muy receptivas a la apertura. Julio Plaza viajó a la isla acompañado de su esposa, la también artista brasileña Regina Silveira y realizaron proyectos en común.

Resumen:

Julio Plaza fue un artista multimedia español nacionalizado brasileño que mantuvo la relación entre la poesía visual, el texto, la imagen y la experimentación con nuevos medios. Sus inicios neoconstructivistas derivaron hacia el campo de la semiótica, los procesos de la comunicación en el arte y la incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen, bajo la crítica social y el activismo político. Antes de asentarse definitivamente en Brasil vivió una estancia fecunda de cuatro años en la Universidad de Puerto Rico como artista residente. Esta experiencia, en un contexto utópico, fue el germen de sus idearios estéticos como artista y teórico, que luego articularía en su país de adopción.

Palabras clave: arte concreto, arte postal, escultura pública, poesía visual, activismo.

Abstract:

Julio Plaza was a Spanish nationalized Brazilian multimedia artist who maintained the relationship between visual poetry, text, image and experimentation with new media. His neo-constructivist beginnings led to the field of semiotics, communication processes in art and the incorporation of new image technologies, under social criticism and political activism. Before settling definitively in Brazil, he had a fruitful four-year stay at the University of Puerto Rico as an artist-in-residence. This experience, in a utopian context, was the seed of his aesthetic ideas as an artist and theoretician, which he would later articulate in his adopted country.

Keywords: concrete art, mail art, public sculpture, visual poetry, activism.

En este entorno singular desarrolló su labor Julio Plaza, el de unas iniciativas artísticas fomentadas desde el mundo académico al margen del ámbito comercial y museístico. Lejos de las limitaciones que hubieran condicionado la lejanía insular, su experiencia en la isla supuso el acceso a un escenario insólito de libertad. En el que se establecieron conexiones también insólitas, en un mundo en el que no existían ni las tecnologías de comunicación, ni la fluidez en los desplazamientos internacionales. En un contexto también particular derivado del estatus político de Puerto Rico. En ese escenario Julio Plaza pudo crear en un ámbito independiente, al tiempo que le permitió madurar su lenguaje. Allí realizó esculturas, publicaciones, ediciones de poesía visual, organizó exposiciones y estableció redes. Toda la capacidad organizativa de este período sentaría las bases de lo que sería su proyección activista en Brasil. La experiencia creativa, como gestora y docente, de Julio Plaza en Puerto Rico, constituye un ejemplo de articulación entre el arte y el medio social, y también un modelo de conexión para creadores de ambos lados del océano que se merece reconsiderar.



Figura 1. Julio Plaza, vista parcial de la obra *Julio Plaza Objetos*, 1968-69. Editor Julio Pacello, São Paulo.
Fuente: catálogo de la muestra de *Julio Plaza, POETICA POLITICA* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre en 2013.

1. El estado insular

La estancia de Julio Plaza en Puerto Rico es uno de los periodos menos conocidos de su trayectoria, antes de fijar su residencia en São Paulo, en la mitad de la treintena de edad. Poco antes, en un primer momento Julio Plaza dio el salto a Brasil en 1967, mediante una beca del Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil), para formarse en la Escuela Superior de Diseño Industrial de Rio de Janeiro. Al mismo tiempo integraba la representación española en la IX Bienal de São Paulo. En esta ciudad consolidó su relación con el círculo de poetas brasileños que ya había iniciado en España, colaborando en proyectos, como la realización en 1969 del libro *Julio Plaza Objetos* con Julio Pacello en la Editora César (ver Figura 1), y casi simultáneamente exponía en la Galería de IAB/RS de Porto Alegre. Allí comenzó a profundizar en el conocimiento de la serigrafía, sistema de reproducción del que se servirá profusamente en el futuro. Ese mismo año de 1969, Julio Plaza recibió la invitación de Ángel Crespo para residir como artista invitado en la Universidad de Puerto Rico. Ángel Crespo fue un importante poeta, profesor de literatura y crítico de arte del momento, interesado por el arte y poesía concretos, y de lo que se denominaba *arte objetivo* —término con el que se designaba un tipo de práctica abstracta geométrica que también recibió las denominaciones de *normativo* y *concreto*—, razón por la que apoyó el trabajo de Julio Plaza, cuya labor de mentor artístico es escasamente reconocida en el caso del artista que nos ocupa. Así mismo la figura de Ángel Crespo fue crucial en la difusión de la poesía concreta y clave en la relación cultural entre España y Brasil —hay que destacar que Ángel Crespo fue el introductor en España de la obra de Fernando Pessoa y el mayor de sus traductores al castellano. Ángel Crespo, de proyección internacionalista, en 1967 aceptó la invitación de la Universidad de Puerto Rico para enseñar en su Departamento de Humanidades la especialidad de Literatura comparada. Una vez allí, en su papel de profesor y de dinamizador artístico, gestó intercambios extraordinarios impensables en la España del momento.

La estancia de Julio Plaza en la isla fue como una escala, una *escala* con un doble significado. Es decir, escala como parada en su viaje marítimo desde España con destino a Brasil; y también, en otra acepción del término de escala cartográfica, en este caso, referido microcosmos reducido de la 'escala insular' que constituyó la institución universitaria. Existe también una analogía en el imaginario del mito del paraíso, de 'isla paradisíaca', de 'isla utópica', también de 'puerto refugio' en la travesía para las ideas renovadoras del arte. La isla de Puerto Rico tiene una historia singular, hasta 1898 fue provincia española, uno de los últimos territorios del Imperio español, y hoy es uno de los dos estados libres asociados con estatus de autogobierno de los Estados Unidos de América, lo que le confiere una posición geopolítica muy particular. Un contexto también especial debido a una gestión muy aperturista por parte de sus autoridades universitarias, unido a figuras como Ángel Crespo, hizo de esta universidad fomentara los nuevos discursos artísticos contemporáneos. La relación de esta universidad con el mundo intelectual español se retrotrae a tiempos de la República y al dinamismo del exilio intelectual español.

Julio Plaza recogió la invitación y viajó a la isla junto a su esposa, la artista brasileña Regina Silveira. Ya en el Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, ubicado en el RUM, comenzó a realizar prácticas muy diversas, que marcaron su proyecto: la realización de esculturas para el campus, la estructura el programa de artes, la organización de los talleres y la dirección de la sala de exposiciones. Allí coincidió durante tres años con otro artista español

Tomás García Asensio, de obra normativa, con quien realizó colaboraciones puntuales (Estrella, 2020).

En este período Julio Plaza comenzó otra faceta significativa: su vertiente teórica. Labor que le indujo a reflexionar de forma sistemática, y a escribir sus primeros textos sobre arte, vehiculizando estas reflexiones en el marco del rigor de la investigación, dirigidas también a la enseñanza del arte. Esta visión más amplia del soporte y las manifestaciones del hecho artístico —de creación y divulgación—, le condujo a la sistemática del arte conceptual. A partir de aquí la acción poética, que nunca abandonará, apuntará a prácticas relacionadas con la comunicación. Razón por la cual surgió su inclinación por el arte postal. El *mail art* le abrió el horizonte creativo hacia los nuevos medios de seriación y también a nuevos canales difusión. Lo que al mismo tiempo le permitió ensanchar redes y establecer contactos con artistas de proyección internacional, mediante un sistema alternativo de comunicación que desvanecía las fronteras. Pasados los cuatro años, en 1973, Julio Plaza y Regina Silveira regresaron a São Paulo, antes de partir destruyeron gran parte de lo que produjeron en aquella época, en una postura radical, en consonancia con las posturas que negaban el objeto artístico. Algunas obras que permanecieron terminaron por deteriorarse, sin que apenas haya quedado registro fotográfico (Estrella, 2020).

2. El experimento insular

Formalistas eran las obras que presentó Julio Plaza en la IX Bienal de São Paulo en 1967 (Barreiro López, 2009:125), y fue con este bagaje del rigor geométrico como realizó las primeras obras en el RUM (ver Figura 2). Sin embargo, pronto se vio atraído por la corriente los conceptualismos que se extendían por Iberoamérica, influencia que configuraría al creador poliédrico que conocemos hoy. En sus primeros textos a modo de manifiesto, que acompañaron a sus obras en España, defendía la opción más analítica de la abstracción, a diferencia de la gestual apoyada por el informalismo. Esta elección secundaba un arte de estructuras primarias, minimalistas, que en cierta medida se integraban también en las poderosas corrientes geométricas del arte de Sudamérica. La abstracción representaba una noción de lo nuevo, que rechazaba servidumbres históricas, quizás también recogía un influjo de la arquitectura del movimiento moderno brasileño. Sin embargo, hay que señalar que la abstracción de orden geométrico, tectónico, era también una constante en las manifestaciones artísticas de culturas precolombinas —cuya repercusión en la abstracción contemporánea está por todavía por valorar, en una nueva revisión de sus orígenes (Paternostro, 2020).

De aquel período constructivo todavía permanecen en el RUM algunas esculturas pintadas de colores intensos, como las tituladas *Homenaje al Brasil* y *Alcolea de Calatrava* —en claro homenaje al lugar de nacimiento de Ángel Crespo—, en las que se confirmaba una madurez en la asimilación del lenguaje constructivo, patente en la organización modular de las tensiones volumétricas de estas piezas (ver Figura 3).

Ya en aquel momento, en la realización de sus esculturas en metal colaboró con ingenieros, hecho que abrió las puertas a otras disciplinas, y a interesarse por la ciencia y la técnica. Ese binomio entre arte y tecnología transportaron a otra dimensión los materiales y las formas de los trabajos en papel. Por lo que resulta evidente encontrar en Julio Plaza un rastro de influencia del Bruno Munari, una de las figuras más importantes del diseño y la comunicación visual, sus teorías de la metodología del diseño todavía están vigentes en la actualidad. Publicaciones como *Artista e designer [Artista y diseñador]* y *Design e comunicazione visiva [Diseño y comunicación visual]* (Munari, 2016) se reeditan hoy en día. En muchos de los ejercicios tipográficos y los plegados de los poemas visuales de Julio Plaza se halla asimilado el magisterio de Bruno Munari: la fuerza, la levedad, el juego, el humor, la provocación y el sentido político social. Al hilo de la ironía constructiva del italiano, Regina Silveira nos habla de una obra que realizó en Mayagüez —"Julio Plaza por Regina Silveira" (Barcellos, 2013: 44-45). Julio Plaza que era buen conocedor de la mecánica, como si de la elaboración de una escultura se tratara, modificó la carrocería en fibra de vidrio y el motor de un vehículo, modelo *Puma* de la VW, haciéndolo funcionar circulando por la ciudad (ver Figura 4).

Su visión de un arte en continua transformación le llevó a un compromiso con los nuevos medios, a la integración de las artes, a la defensa de un arte de vanguardia alejado de los intereses de mercado, interconectado con la sociedad, él concebía el hecho artístico como hecho social (Juliá, 2015:219-226). En pocas palabras, la equivalencia entre el hecho 'poético' y el hecho 'político' sintetizaría la finalidad de su obra (Barcellos, 2013).

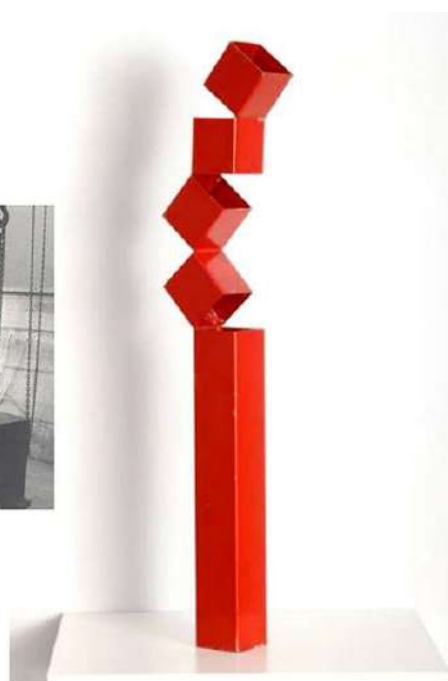
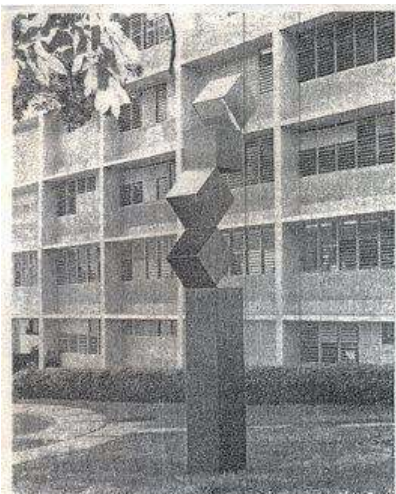
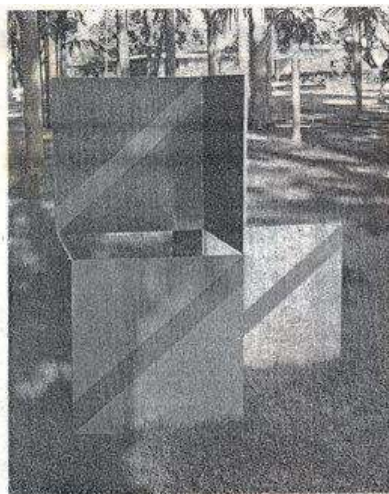


Figura 2. Julio Plaza, vista de la construcción de la obra *Homenaje al Brasil* [s/f]. Escultura emplazada en el jardín de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y maqueta de la escultura homónima. Acero pintado, 47 x 8 x 4 cm.
Fuente: Galería José de la Mano, Madrid.



4. JULIO PLAZA: *Homenaje al Brasil*. Escultura en acero pintado, realizada en la planta térmica del Recinto y emplazada permanentemente frente a la Facultad de Ingeniería. La obra fue instalada bajo la supervisión del doctor Luis E. Mora, profesor de dicha Facultad. (Donación del artista.)



6. JULIO PLAZA: *Alcolea de Calatrava*. Escultura en plancha de acero pintado, realizada en la planta térmica del Recinto. Se trata de la descomposición de un cubo en tres ejes y admite múltiples combinaciones. La instalación definitiva, junto al edificio de Rectoría, fue supervisada por su autor. (Donación del artista.)



5. JULIO PLAZA: *Desarrollo de un plano en el espacio*. Escultura en plancha de acero pintado, realizada en la planta térmica del Recinto. Es una ampliación de la escultura móvil, exhibida en la Exposición de Arte Objetivo Español en marzo de 1968, y que formó parte anteriormente de una exposición colectiva celebrada en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. La obra se halla emplazada definitivamente en un jardín de la Facultad de Artes y Ciencias y la actual colocación de sus dos piezas fue supervisada por su autor. (Donación del artista.)

Figura 3. Julio Plaza, *Últimas adquisiciones para la colección del Recinto Universitario Universitario de Mayagüez* [s/f]. Recorte de prensa.

Recinto Universitario de Mayagüez (RUM), Universidad de Puerto Rico.

Fuente: Galería José de la Mano, Madrid.

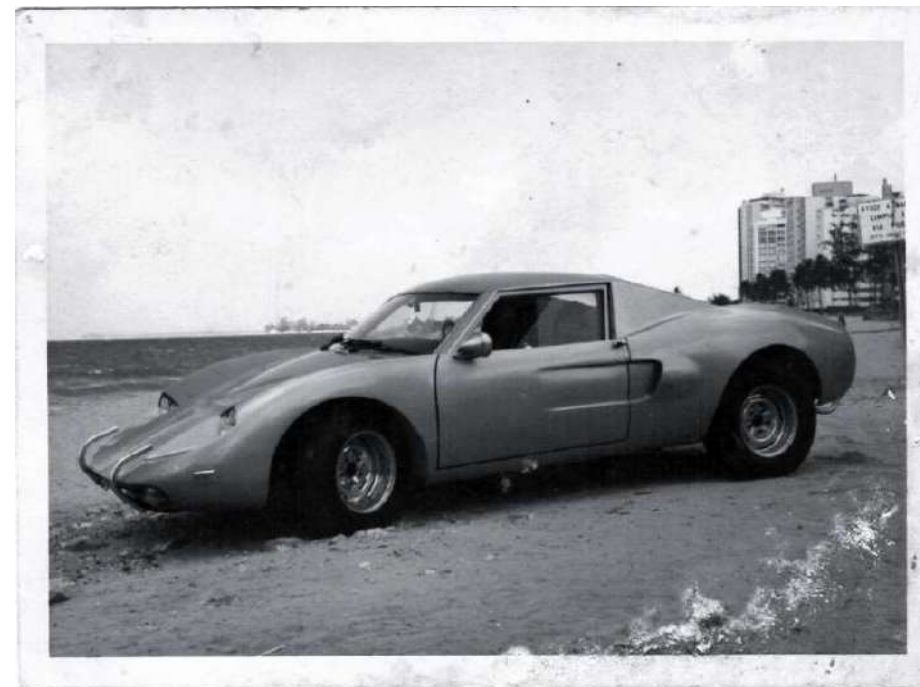


Figura 4. Julio Plaza, fotografía de la carrocería de fibra de vidrio de un vehículo modelo *Puma* de VW que construyó Julio Plaza en Mayagüez, Puerto Rico [s/f].

Fuente: catálogo de la muestra de *Julio Plaza, POETICA POLITICA* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre en 2013.

Su vocación transformadora se implementó con su labor docente al desarrollar un programa de arte de corte contemporáneo, al tiempo que fue comisario y organizador de exposiciones en la Sala de Arte del RUM para promover a los artistas locales el acceso internacional. Otro punto es la búsqueda de redes de intercambio, fuera de los circuitos oficiales, de la censura y la búsqueda de alternativas a los sistemas tradicionales del arte, como la difusión y la reproducibilidad, esto le condujo a la edición de material gráfico en diferentes medios y formatos: postales, fotografías, serigrafías, *offsets*, *xerox*, periódicos, revistas; todo tipo de materiales impresos de bajo coste que podían circular con facilidad. Julio Plaza dirigió la publicación periódica *Revista de Arte* del campus, y entre las diversas ediciones que realizó, caben destacar las carpetas de las series *Design / O Process* (1970); *Anarquitecturas* y *Action, Art, Ecology, Communication, Information, Event, Object* (1972) y el libro *Proposiciones Creativas* (1972). En el tránsito intersemiótico entre lo visual y lo verbal el papel de las tecnologías de reproducción iba a ser mayor. Al adentrarse en los terrenos de los lenguajes de la imagen Julio Plaza tuvo incorporar a su discurso procedimientos técnicos mucho más avanzados para la reproducción fotográfica, sistemas de impresión como la fotomecánica, la serigrafía o el *offset* (ver Figura 5, Figura 6, Figura 7 y Figura 8). De todo lo anterior surgió su interés por el arte postal y allí organizó la exposición *Creation, creación* (1972), una de las primeras muestras de arte postal pioneras en el mundo. Que fue uno de los hitos más importantes de su estancia en Puerto Rico.



Figura 5. Julio Plaza, *Design / O Process*, 1970. Carpeta con 20 serigrafías de Julio Plaza y 5 textoemas de Claudio Ferlauto 25 x 25 cm, firmadas, fechadas y numeradas (al dorso).
Fuente: Galería José de la Mano, Madrid.

3. la conexión insular

Todavía en España, un precoz Julio Plaza ya comenzó a configurar su ideario de acción poética, al formar parte de la *Cooperativa de producción artística y artesana*, fundada por el escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño en 1968. Esta agrupación trataba de vincular palabra e imagen en el intento de borrar las fronteras entre arte y literatura. En esta época Julio Plaza vivió el auge de la lingüística, en especial de la semiótica y también de la noción de *opera aperta* de Umberto Eco. Eran los tiempos de la eclosión de la codificación, del diseño industrial, la

comunicación visual, la teoría de la información y el papel de los medios de reproducción. Este nuevo marco de la estética informacional, sumado a su inclinación constructiva, concentrarán el interés de Julio Plaza en el libro de artista como obra autónoma. Para desarrollar una arquitectura poética en el juego y la forma de las palabras. Algo como un contrapunto liviano a sus esculturas de metal, que en la forma seguían la misma lógica constructiva.

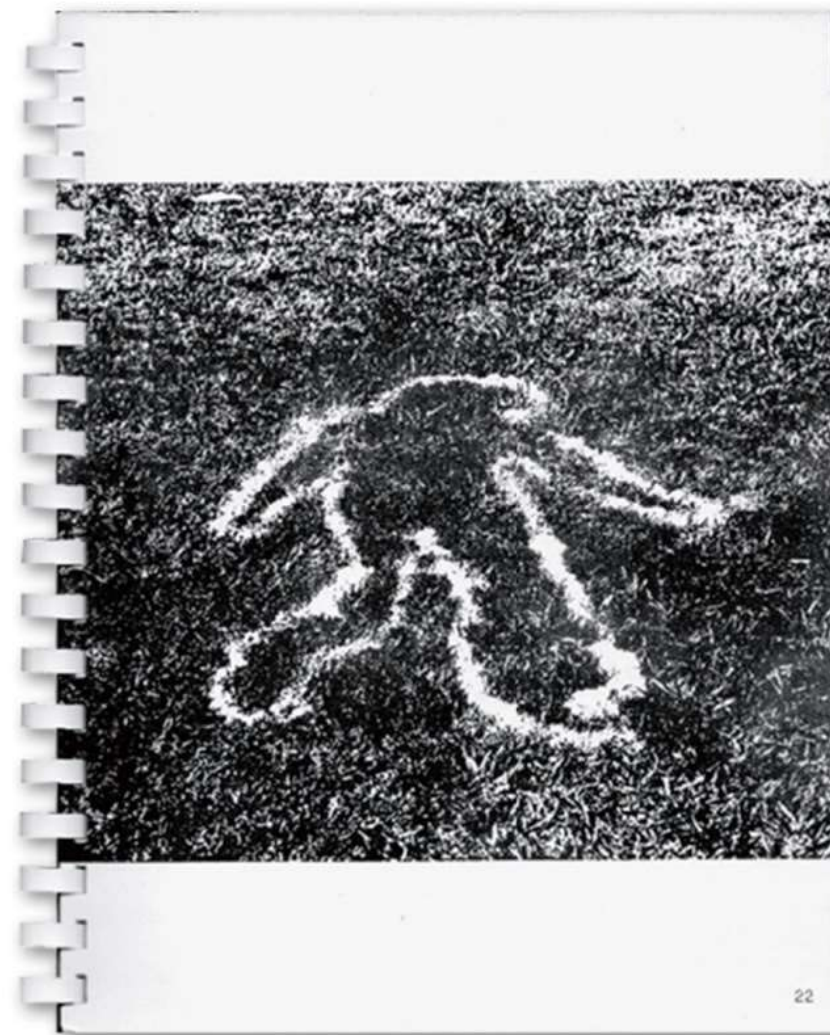


Figura 6. Julio Plaza, *Señal*, 1972. Página del libro *Proposiciones Creativas*. Editor Julio Plaza, Universidad de Puerto Rico.
Fuente: catálogo de la muestra de *Julio Plaza, POETICA POLITICA* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre en 2013.

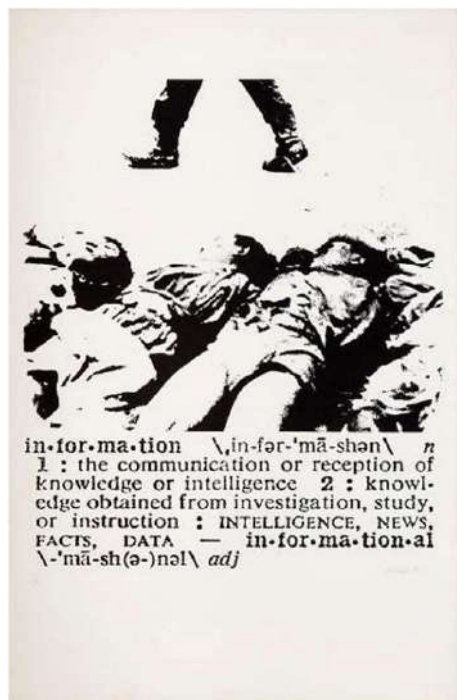


Figura 7. Julio Plaza, *Information*, 1972. Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66 cm (61,9 x 61 cm).

De la serie *Action, Art, Ecology, Communication, Information, Event, Object*. Serie de 7 serigrafías, edición: 10 ej., firmadas, fechadas y numeradas.

Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo.

Julio Plaza ya manifestó su talante versátil, quizás fuera esta cualidad la que atrajo a Ángel Crespo en su invitación para que expandiera sus obras y su energía en el laboratorio experimental que era el RUM. Julio Plaza se vio favorecido por su flujo creativo, que en aquellos años vivió una época dorada gracias a su rector José Antonio Arrarás, coleccionista de arte, que puso en el mapa internacional del arte a su universidad gracias a sus contactos en Nueva York. Por allí pasaron personalidades prestigiosas del mundo del arte, como los artistas Roy Lichtenstein, Frank Stella y Robert Morris, —que realizó acciones con la participación de los estudiantes. También se incorporaron otras celebridades, como los críticos de arte italianos Germano Celant y Umbro Apollonio, este último ligado a la Bienal de Venecia. Como señala el especialista en este período Iñaki Estrella, muchas de las acciones generadas en el RUM a iniciativa de Ángel Crespo y Julio Plaza figuran recogidas en el libro de la conocida escritora y crítica Lucy R. Lippard, sobre el arte conceptual, titulado: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (Lippard, 2004), en cambio, tristemente, no se mencionan los nombres de Ángel Crespo y Julio Plaza que sí tuvieron un papel destacado (Estrella, 2020). No obstante, estas acciones a Julio Plaza

le posibilitaron ampliar su red de contactos y de posicionarse en el debate artístico del momento, sin intermediarios. Hay que destacar que estos artistas se desplazaron a Puerto Rico por iniciativa de instituciones y personalidades académicas y no por los ámbitos de los museos y galerías del arte. De todo lo anterior surgió su vocación por el arte postal, arte que englobaba su pensamiento, y allí organizó la antes mencionada muestra *Creation, creación* (1972). El listado de artistas y poetas reconocidos que participaron en esta exposición resulta sorprendente. Baste citar, entre otros, a Štembera Groh, Ignacio Gómez de Liaño, Dan Graham, Augusto de Campos, Edgardo-Antonio Vigo y Arrigo Lora Totino (Estrella, 2020). Lo que indica la amplitud de horizontes al ensanchar su red de contactos internacionales mediante este sistema alternativo de comunicación y su poder de diseminación.

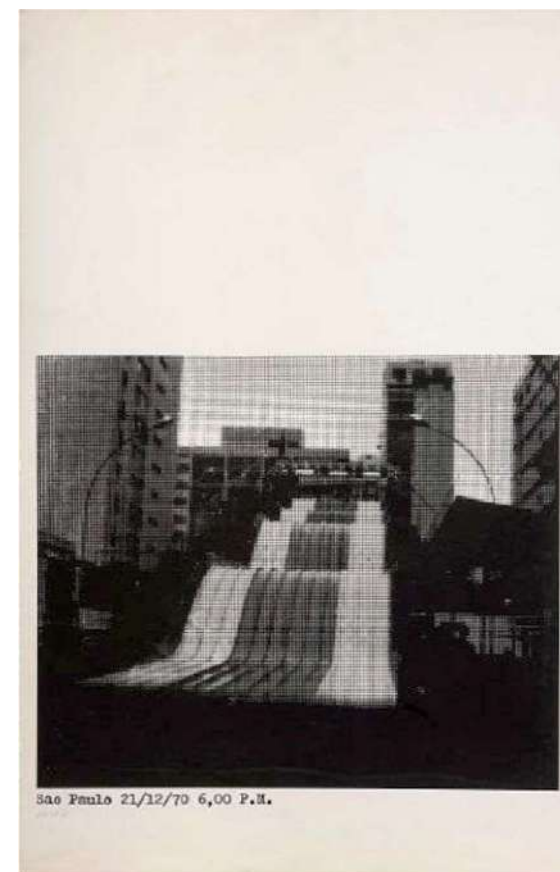


Figura 8. Julio Plaza, *Sao Paulo 21/12/70 6,00 P.M.*, 1970. Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66 cm (61,9 x 61 cm). *Ok. Harris Gallery New York City 4/8/70 11,45 A.M.; Sao Paulo 21/12/70 6,00 P.M.; TV Sao Paulo 22/12/70 8,16 P.M.*

Serie de 3 serigrafías, edición de 10 ej., firmadas, fechadas y numeradas.

Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo.

Finalizada la estancia en Puerto Rico, Julio Plaza atesoraba abundantes recursos como artista en todas sus dimensiones, razón por la que su integración en el panorama del arte brasileño fue veloz. Si bien, al día de hoy, su obra y biografía todavía no han sido objeto de monografía definitiva, el conocimiento de su obra y su repercusión comienzan a visibilizarse, al haber sido un avanzado y un precursor de muchos discursos de la contemporaneidad en Brasil.

Conclusión

Julio Plaza en sus cuatro años de estancia en Puerto Rico estableció los fundamentos de su labor polifacética, que desde una actividad normativa comenzó a derivar hacia los conceptualismos y a la imagen predigital. Que vivió experiencias singulares en colaboraciones puntuales con otros artistas, organizó muestras y estableció redes de intercambio, resultado de encuentros inesperados, en un contexto fuera de relatos dominantes, al margen de los circuitos del mercado del arte. Todo propiciado gracias al intercambio universitario entre España y Puerto Rico: desde la investigación y pedagogía artísticas, en una isla del Caribe que, si bien periférica, estableció un puente cultural. Toda esta capacidad organizativa sentaría las bases de lo que sería su proyección activista en Brasil, donde apostó en su momento por los nuevos medios y la integración de las artes. La experiencia creativa de Julio Plaza en Puerto Rico constituye ejemplo de interdisciplinariedad y un modelo de articulación entre el arte y el medio social, y un paradigma de conexión, de diseminación, para creadores ibéricos de ambos extremos del océano.

Agradecimientos

Al Grupo de Investigación *Vestigium* y al Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH), ambos de la Universidad de Zaragoza (España).

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
- Barreiro López, Paula (2009) *Arte geométrico en España 1957-1969*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ISBN: 978-84-00-08875-0
- Chapman, Hopi y Emerich, Karine (Dirección) (2012) *Julio Plaza, o poético e o político*. Viamão – RS, Porto Alegre: Realización: Fundação Vera Chaves Barcellos; colaboración: Museu de Arte Contemporânea da USP y producción: Flow Filmes [Documental. Formato original: digital, 16x9, Full HD, Color-NTSC. Medio DVD. Duración: 31 min.] [Consult. 2022-03-05] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bOhsAjTBhBM>
- Crespo, Ángel (1997) *Aforismos. Con el tiempo y La invisible luz*. Madrid: Huerga y Fierro. ISBN: 84-89858-42-X

Estrella, Iñaki (2020) *Insularidades. Tomás García y Julio Plaza [1969-1973]*. Madrid: Galería José de la Mano, 2020. [Catálogo de la exposición *Tomás García y Julio Plaza [1969-1973]*, celebrada del 13 febrero al 29 marzo de 2020]. Publicación disponible en el sitio web de la galería [consulta 2022-03-05] Disponible en URL:

<http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/Catalogo-Insularidades.pdf>

Juliá, Carmen (2015) "Una vanguardia itinerante: Julio Plaza y el arte postal". En: Barreiro López, Paula [et al.] (2015) *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-515-7

Lippard, Lucy R. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1175-0

Mano, José de la (s/d) Sitio web de la Galería José de la Mano [consulta 2022-03-12] Disponible en URL: <http://www.josedelamano.com/index.php/julio-plaza>

Munari, Bruno (2016) *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2785-1

Paternostro, César (2020) *La irrupción del otro: la abstracción en la modernidad tardía*. Heras (Cantabria): Ediciones La Bahía. ISBN: 978-84-120203-7-3

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] Disponible en URL: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/textos.htm

Notas biográficas

Joaquín Escuder Viruete es artista visual y profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Zaragoza. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, coordina el Área de Pintura de Unidad Predepartamental de Bellas Artes. Pertenece al Grupo de Investigación *Vestigium* y al Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH), ambos de la Universidad de Zaragoza. Sus principales líneas de investigación son: pintura; pintura mural; visualidad y representación; signo y estructuras repetitivas; geometría y tramas; color y materia; color, gesto y música. Email: escuder@unizar.es Dirección: Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Unidad Predepartamental de Bellas Artes; Universidad de Zaragoza; C/ Atarazanas, 4; E-44003 Teruel, España.

Soledad Sevilla a través del tejido: la traducción de su pintura a serigrafía

Soledad Sevilla through weaving: the translation of her painting into silkscreen

Joaquín Peña-Toro ¹

¹ Universidad de Málaga (UMA); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Arte y Arquitectura (Área de Pintura)

Resumen:

Este artículo estudia la relación entre la artista plástica Soledad Sevilla (Valencia, 1944) y el serigrafista Christian M. Walter (Saarbrücken, 1959). Ambos han mantenido una fecunda producción de estampas que comienza desde el año 1988 y se mantiene hasta el momento presente. Se someten a análisis algunas de las piezas más significativas producidas para comprender el proceso de traducción que Christian M. Walter – Taller de Serigrafía (Granada, 1986) realiza junto con la autora desde su pintura hasta la serigrafía.

Palabras clave: Soledad Sevilla, Christian Walter, Serigrafía, Pintura contemporánea

Abstract:

This article approaches the relationship between the visual artist Soledad Sevilla (Valencia, 1944) and the screen printer Christian M. Walter (Saarbrücken, 1959). Both have maintained a fertile production of prints, beginning in 1988 and continuing to the present. Some of the most significant pieces produced are analysed in order to understand the translation process that Christian M. Walter – Taller de Serigrafía (Granada, 1986) carries out together with the author from her painting to screen printing.

Keywords: Soledad Sevilla, Christian Walter, Serigraphy, Contemporary painting

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introducción

La investigación y producción dentro de las artes plásticas suele aunar diversos lenguajes en la búsqueda de una transmisión más completa de la poética desarrollada. En el caso de Soledad Sevilla (Valencia, 1944) su actividad artística habla tanto el lenguaje de la pintura y los soportes bidimensionales como la modificación del espacio mediante sus instalaciones; aunque “ha declarado en numerosas ocasiones que se siente pintora más que otra cosa” (Romero, 2008:11).

Soledad Sevilla es una artista imprescindible con una trayectoria de largo recorrido que arranca a finales de los años sesenta. En su trabajo podemos apreciar una evolución madurada durante décadas. Su obra ha sido expuesta en las mejores galerías e instituciones, alcanzando en España los mayores reconocimientos en su ámbito. Entre otros galardones ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2007) o el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2020). Recientemente ha sido investida Doctora *honoris causa* por la Universidad de Granada (2020).

Christian M. Walter; Taller de Serigrafía (Granada, 1986) comenzó a estampar dos años antes de la primera edición realizada con Soledad Sevilla. Desde el principio, Christian M. Walter (Saarbrücken, 1959) ha destacado como un continuo investigador e innovador. Su categoría viene avalada por un extenso listado de artistas de indudable calidad. Pero, al tiempo, esta nómina sorprende por su variedad de lenguajes, generaciones y sensibilidades. Puede deducirse cierto estilo de trabajo del Taller, tan flexible, como para acompañar al difuso avance del arte contemporáneo (Peña-Toro, 2007:19).

El trabajo del Walter y su manera de hacer han sido distinguidos con múltiples galardones en Europa: acumula seis premios FESPA-Awards que han confirmado, desde 2002, la excelencia practicada durante treinta y cinco años. Suma dos Medallas de Bronce, dos Medallas de Plata y dos Medallas de Oro. La más reciente en 2020 y, junto a ella, el Premio de Mejor Pieza de esa edición. Walter fue laureado en la categoría absoluta como el mejor experto mundial del año.

Sevilla y Walter han colaborado con frecuencia en la producción de ediciones serigráficas o en piezas que han integrado alguna de sus instalaciones, como sucedió con *El tiempo vuela*, 1998. El análisis de estas colaboraciones nos dará las claves para comprender la traducción operada desde la pintura a la serigrafía.

1. Geometría cálida

Soledad Sevilla elige, al comienzo su desarrollo artístico, un entorno de geometría y sistematización: forma parte del seminario de Generación Automática de Formas Plásticas que organizó el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid entre 1968 y 1973. El uso de un

ordenador IBM para generar imágenes favorecerá el inicio de un trabajo donde la repetición seriada de elementos conformará una superficie reticular de abstracción geométrica.

A esta experimentación mecánica pronto le seguirá, sin embargo, una traslación manual al lienzo de tramas con un anclaje figurativo y una raíz en la historia del Arte: la serie *Las meninas* (Figura 1) recoge los espacios vaciados del cuadro de Velázquez atendiendo a sus diagonales compositivas y reforzadas por reverberaciones de luz. Las líneas son aparentemente ortogonales pero la materialización de la idea se encuentra con la resistencia del medio físico y el acrílico clarea en algunos tramos, se opaca con el pincel recién cargado, se restriega al final de la pincelada. Las capas superpuestas están voluntariamente desplazadas y crean una vibración levemente Op Art, levemente efecto *moiré*.

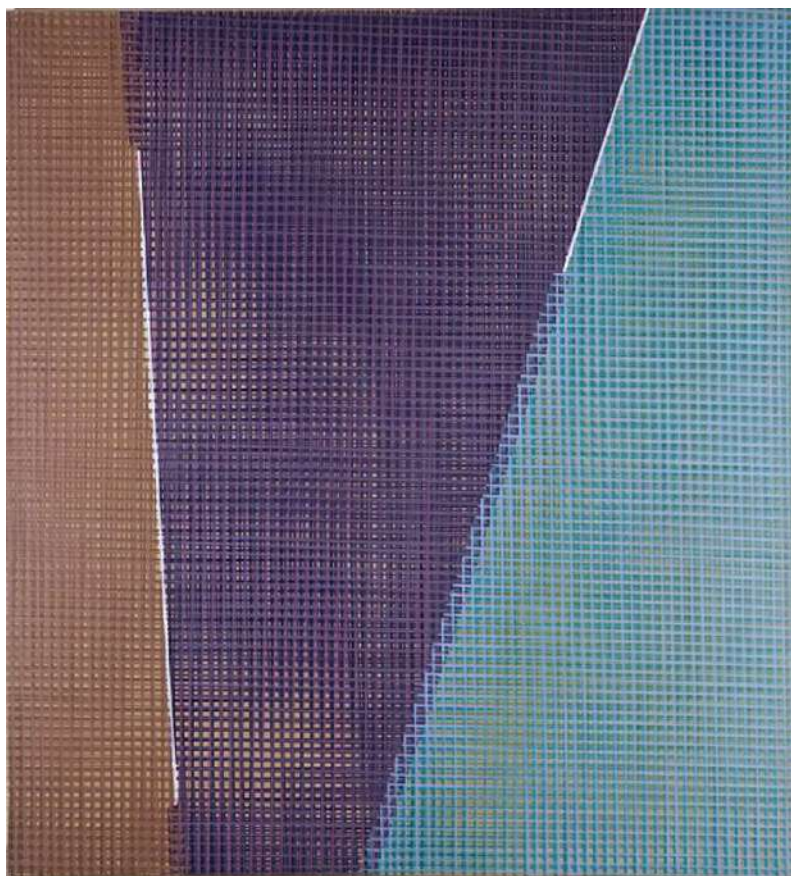


Figura 1: Soledad Sevilla, *Meninas*, 1982. Acrílico sobre tela 220 x 200cm. Colección Ayuntamiento de Granada. Fuente: Ayuntamiento de Granada.

Podría decirse que estas dos características son compartidas con el pintor granadino Manuel Rivera (Granada 1927 - Madrid 1995) que genera con la superposición de telas metálicas, sus sombras arrojadas y su policromía añadida, sensaciones equivalentes que añaden sensaciones cinéticas al tratarse de un "bajorrelieve" con un espacio físico propio como sucede en *Espejo del sol*, 1966. Tela metálica, alambre y pintura sobre tablero de contrachapado, 161,8 x 114 x 11,5 cm. Colección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Rivera y Sevilla comparten también una actitud en el uso de estas geometrías. Reflexionando frente a *Espejo del sol*, Juan Manuel Bonet (1991:111) atribuye a Rivera que "su obra tiene más que ver con el ala más meditativa del expresionismo abstracto norteamericano que con cualquier proyecto racionalista". Y una misma fascinación por la Alhambra: "estas obras tuyas se apoyan en un trasfondo de realidades poéticamente recreadas por la memoria. Entre esas realidades, dos principales: la historia y Granada" (Bonet, 1991:111).

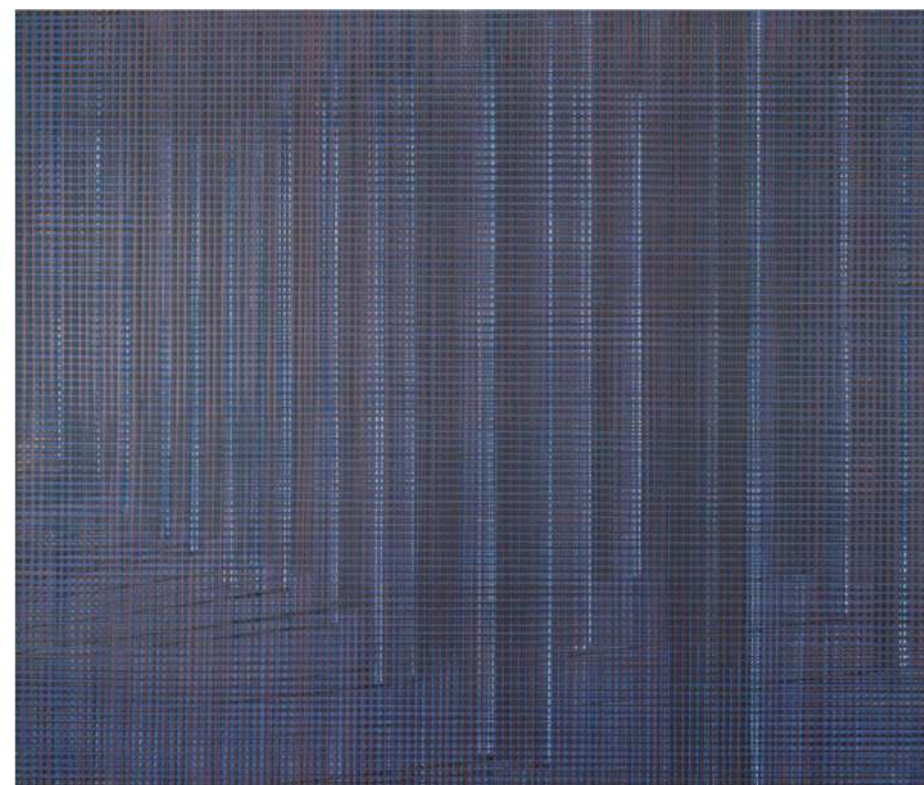


Figura 2: Soledad Sevilla, *Legado que hace leve a los montes*, 1986. Acrílico sobre lienzo 220 x 186cm. Colección Diputación de Granada. Fuente: Diputación de Granada.

La pintura de Soledad Sevilla congela este movimiento que el espectador no puede generar con su desplazamiento alrededor del lienzo pero mantiene esa sensación de dinamismo en potencia que, en cualquier momento, podría ponerse en marcha.

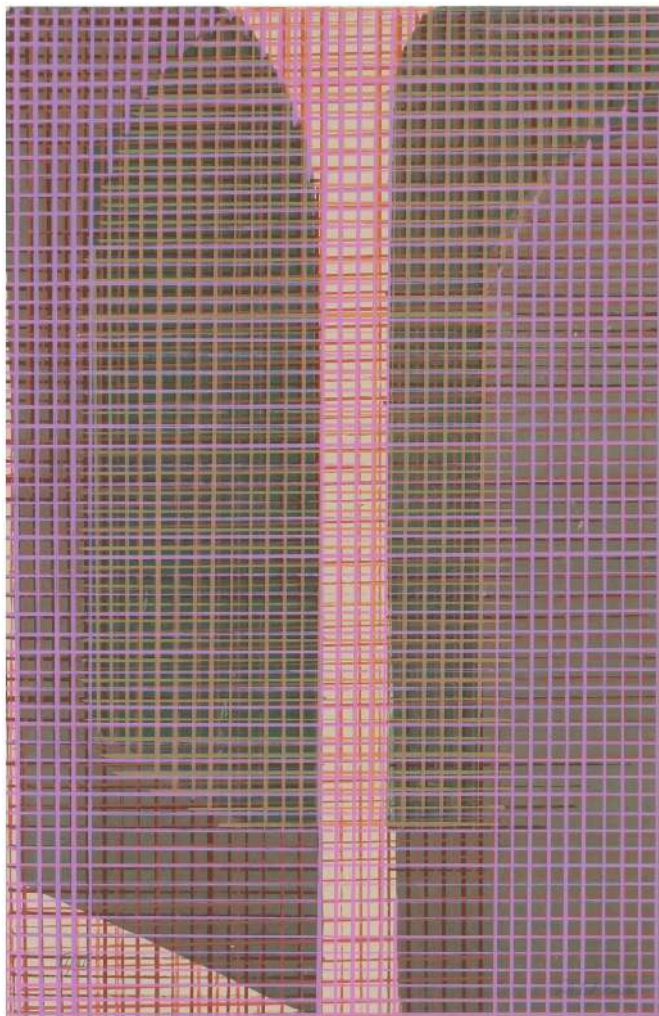


Figura 3: Soledad Sevilla, *La Alhambra I* [carpeta de tres serigrafías], 1988. Serigrafía sobre papel Litos Ante de 250 gr 49,6 x 32 cm; 125 ejemplares editados por la Galería Palace. Fuente: Christian M. Walter; Taller de Serigrafía.

Las cuadrículas se desplazan de una manera natural, casi siguiendo el pulso orgánico de su autora. No son giros premeditados como el que se programa en el punteado de la cuatricromía para evitar la coincidencia de las cuatro tintas. En este caso, unas líneas rebosan a otras o se superponen en una zona mecidas por la cálida imprecisión manual. Hay un salto desde la impresión mecánica de la anterior etapa hasta la dicción manual del pincel que aporta el aura de la huella humana.

A través de las capas puede llegarse a ver, cuando la densidad de las superposiciones lo permite, el primer color de la tela. La serie ocupa de 1981 hasta 1983 y es seguida por una serie de *Alhambras* que pintará entre 1984 y 1987 (González, 2008:28).

En *Alhambras* (Figura 2) la cuadrícula se hace más tectónica acorde con el motivo de partida. Se convierte en un papel pautado alineado con el borde ortogonal del soporte y desaparecen las diagonales. La imagen toma un aplomo constructivo pero, sin embargo mantiene su levedad. Los efectos de la luz se hacen más sutiles y los colores empleados pierden saturación para hacerse más complejos, tanto individualmente como en su combinación por superposición.

Con frecuencia, los tonos empleados en las primeras capas aplicadas son los más graves y oscuros del cuadro. Las capas más superficiales vienen a suavizarlos con tonos lechosos que ejerce la función de una veladura lineal que calma los contrastes y hace la superficie más homogénea y sutil; como un auténtico velo textil. Las imágenes aparecen como fantasmagóricas donde la luz ordena el dibujo. La iluminación en el cuadro se comporta, en ocasiones, con sofisticación propia de la solarización fotográfica o la luz ultravioleta [empelada por Soledad Sevilla en instalaciones del momento como *Fons et origo*, 1987].

2. La traducción a la serigrafía

Entre el 5 de mayo y el 12 de junio del año 1987, Soledad Sevilla realiza una exposición individual en la granadina Galería Palace. Palace estuvo abierta de 1982 a 1993 y expuso a muchos compañeros de generación de Sevilla. La Galería estableció, desde su apertura, la costumbre de editar una serie de carpetas con tres serigrafías y un frontispicio serigrafiado que llamaron *Portfolios*. Se estamparon con los artistas que formaban parte de su programación y algunos externos (Sycet, 2019).

Christian Walter; Taller de Serigrafía había realizado una de sus primeras estampas con José Guerrero para la Galería Palace. *Homenaje a Zóbel*, 1987, tuvo una rápida aceptación comercial y muy buena repercusión por ajustarse al espíritu del papel original, lo que supuso un importante refuerzo para la Galería y un impulso definitivo para el incipiente taller de Walter.

De este modo, Walter y Sevilla coincidirán en el taller para el desarrollo de *La Alhambra* [carpeta de tres serigrafías], 1988 (Figura 3). Soledad Sevilla hace uso de las tramas de color para tejer sensaciones lumínicas y atmosféricas. La autora oscila entre la figuración y la abstracción; la serigrafía le permite mantener esta ambigüedad con tintas que se trenzan para obtener un resultado sutil, como sucede en sus cuadros del momento.

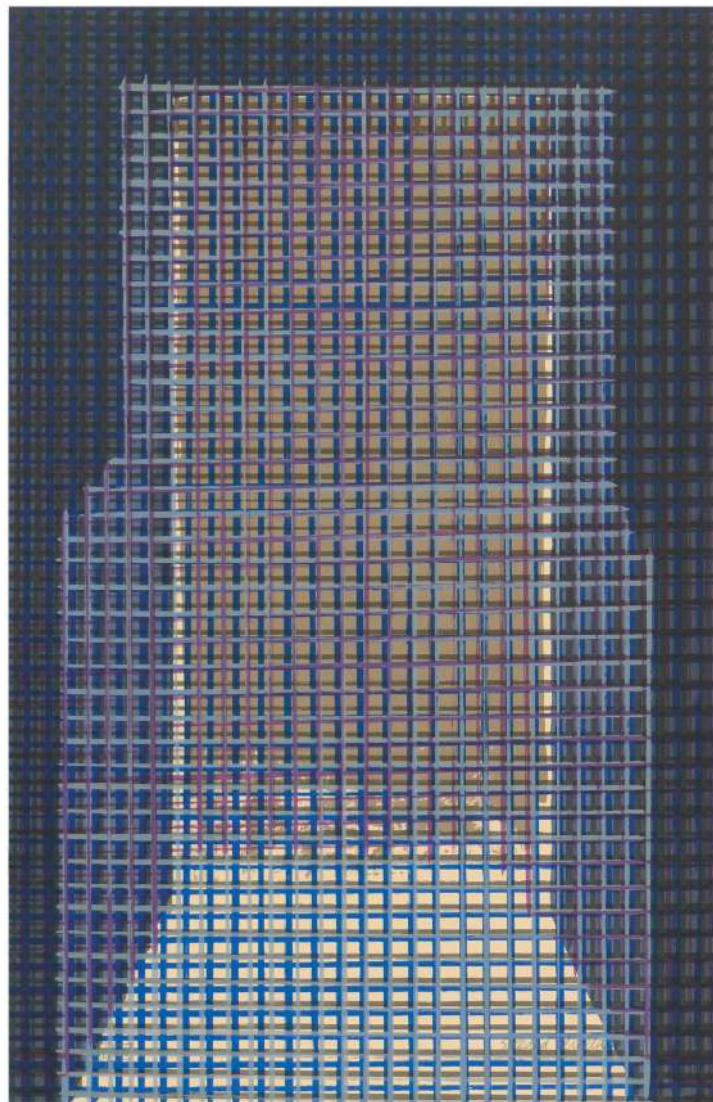


Figura 4: Soledad Sevilla, *La Alhambra II* [carpeta de tres serigrafías], 1988. Serigrafía sobre papel Litos Ante de 250 gr 49,6 x 32 cm; 125 ejemplares editados por la Galería Palace. Fuente: Christian M. Walter; Taller de Serigrafía.

A la técnica serigráfica se le atribuye una especial tendencia a las tintas planas y los bordes regulares. Sin embargo, la pintora trabajó los calcos de este tríptico en el Taller de Walter logrando una traducción a la tinta sobre papel muy acorde con la poética desarrollada en sus piezas sobre tela (Figura 4).

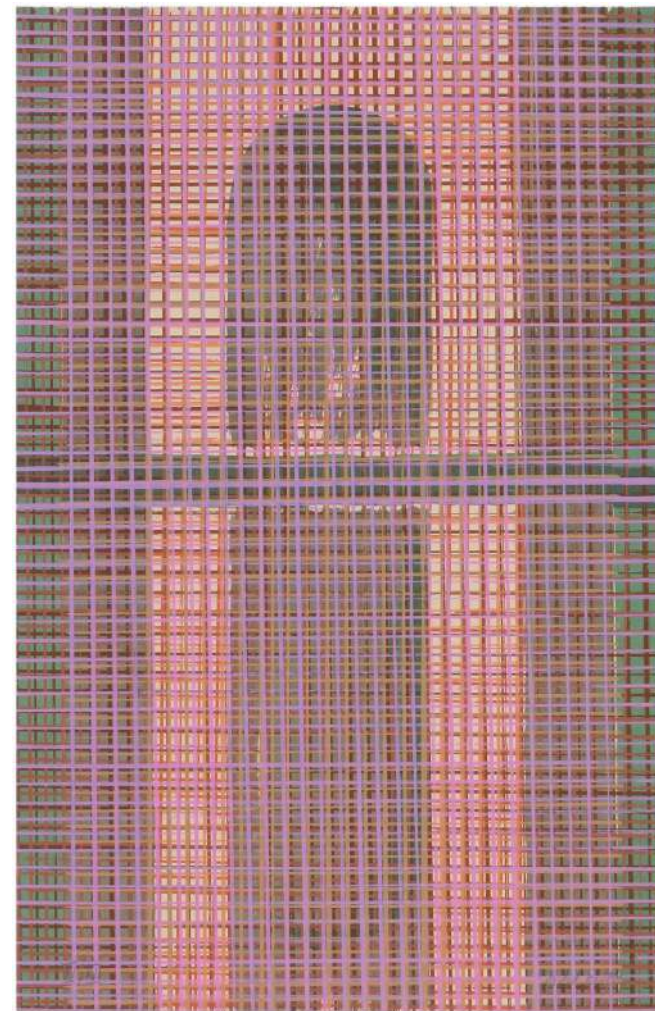


Figura 5: Soledad Sevilla, *La Alhambra III* [carpeta de tres serigrafías], 1988. Serigrafía sobre papel Litos Ante de 250 gr 49,6 x 32 cm; 125 ejemplares editados por la Galería Palace. Fuente: Christian M. Walter; Taller de Serigrafía.

Observando la tercera de las piezas (Figura 5) vemos un arco central que está descrito por dos manchas superpuestas. La principal es ocre y hay un refuerzo verdoso en la parte más oscura. Ambas manchas respetan el borde rectilíneo de las jambas y el arco de medio punto, aunque no se trata de un trazado completamente técnico, sino que tiene oscilaciones en el arranque izquierdo del arco, por ejemplo.

La huella manual se incrementa en el brocheado interior de ambas manchas que se deflecan conforme van descendiendo hasta que, cerca del horizonte, el ocre deja ver una reserva de luz de la tinta base. De modo que, este primer tratamiento de la superficie, ya encontramos una vibración manual y una imprecisión de la herramienta que deja como resultado la huella de las cerdas como trama irregular.

Del mismo modo, el reflejo del arco en el agua arranca con esta misma imprecisión que difiere del acabado esperado en una serigrafía. Sobre la base de estos colores ocre y verdes (algunos verdes son especialmente vivos en los laterales del papel), se superponen las tramas características de la pintura de Sevilla en este momento. Las características analizadas en las dos series de pintura *Las meninas* y *Alhambras* son trasladados a la serigrafía con similar calidez provocada por la irregularidad del trazo.

Las líneas serigrafiadas forman celosías que matizan los colores de base (terciarios y de componentes fríos) al aplicar tonos cálidos y saturados: la vibración compensa y calma el contraste. En la capa final, el violeta opacado con blanco recrea el velo unificador que Sevilla aplica con sus acrílicos. Esta última capa se deshace en su acercamiento a los laterales eliminando la urdimbre de líneas verticales.

Cada trazo es individual, se regruesa y afina conforme el pincel incide en el soporte, se deshilacha o desaparece dependiendo de la carga líquida o la velocidad de aplicación. Todas estas características alejadas del uso habitual de la serigrafía conforman una serie de tres piezas que mantienen la tensión de la pintura y emocionan con sus mismos recursos.

Si acaso, el mundo gráfico aporta una referencia que puede superponerse a las empleadas por Soledad Sevilla: los sucesivos velos de líneas coloreados se asemejan, en un taller de grabado, a las tarlatanas colgadas para su siguiente uso: unos tejidos de trama amplia, rugosos pero sutiles y cargados de color.

3. Montaña mágica

Montaña mágica, 2013 (Figura 6) de Soledad Sevilla una estampa de gran formato con ecos del trabajo realizado con Christian Walter en el tríptico *La Alhambra*. Del lenguaje de aquel momento, reaparecen los hilos de color que ordenaban las luces y sombras, entonces con una cuadrícula ortogonal. En *Montaña mágica*, la geometría se convierte en un ritmo fluido que apenas puede contener la vitalidad orgánica de los hilos. Las líneas formadas serpean describiendo valles y lomas en capas superpuestas que remiten a las urdimbres de los tejidos que inspiran este trabajo.

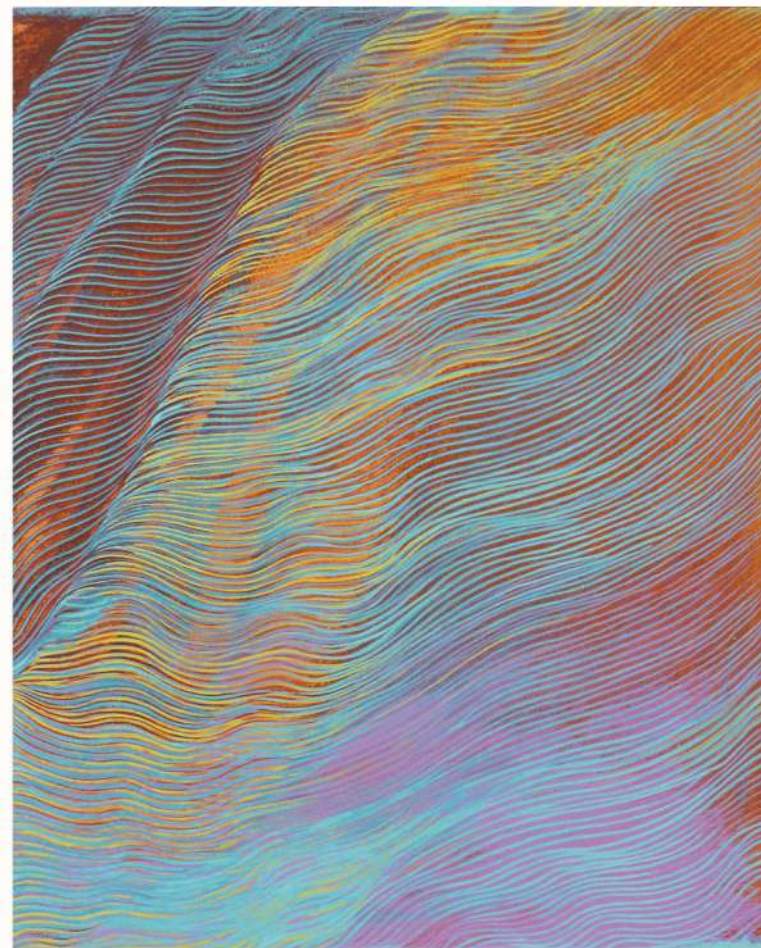


Figura 6 Soledad Sevilla, *Montaña mágica*, 2013. Serigrafía sobre papel Somerset Velvet White de 450 gr, 81 x 67 cm; 40 ejemplares editados por Christian M. Walter - Edición. Fuente: Christian M. Walter; Taller de Serigrafía.

El ritmo de estas estructuras puede vincularse, especialmente en la esquina superior izquierda, al libro de artista que Soledad Sevilla realizó por encargo del Archivo Manuel de Falla y se expuso en la Sala Zaida (Granada) en noviembre de 2011. En las 55 piezas sobre papel había

una interpretación de las partituras de Falla donde los pentagramas se transformaban en ondas surcando el papel.

Aquí las condiciones resultan más flexibles y la imagen se hace leve pese a la densidad cromática. El contraste de los celestes contra el fondo cálido recuerda a las solarizaciones fotográficas que invierten la referencia y la conducen a un resultado mágico (Peña-Toro, 2013).

Está estampada por Christian Walter sobre un papel especialmente grueso. Se aprecian muchas tintas, unas doce. Hay colores muy brillantes que parecen caer directamente sobre el papel mientras que, en zonas oscuras, encontramos superposición de estas tintas. La serigrafía permite mantener la forma y estructura de estas líneas experimentando con diferentes colores para un óptimo resultado final. Walter coopera con la artista; probando y experimentando para acordar los colores que se estamparán.

Conclusiones

Christian Walter colabora como serigrafista en la conformación de las estampas de cada uno de los autores editados en su Taller. Su trabajo reúne dos características: el rigor técnico y la sensibilidad para interpretar la poética de cada uno de los autores estampados o, incluso, de los requerimientos de cada pieza de una misma autoría.

Soledad Sevilla consigue en sus estampas una traducción fiel a su pintura en la mesa de estampación gracias al tratamiento innovador y heterodoxo que realiza junto al Taller de Christian Walter. La imperfección manual que otorga un velo cálido a su trabajo es acompañada por una "rotura" de la precisión serigráfica que Walter aplica de forma creativa.

Agradecimientos

El autor agradece a Christian M. Walter y Loli Rodríguez la complicidad durante todos estos años de estudio, así como los datos e imágenes facilitados para esta investigación.

Referencias

- Bonet, Juan Manuel. *Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca*. Madrid, Fundación Juan March, 1991
- González-Castro, Carmen *Soledad Sevilla: transcurso de una obra. Catálogo de la exposición*. Granada, Instituto América de Santa Fe, 2008.
- Peña-Toro, Joaquín. *Christian M. Walter: dos décadas de serigrafía. Catálogo de la exposición*. Granada, Caja Granada, Obra Social; 2007.
- Peña-Toro, Joaquín. *Tinta plana: Casa Molino Ángel Ganivet. Catálogo de la exposición*. Granada, Diputación de Granada; 2013.
- Romero, Yolanda. *Soledad Sevilla: transcurso de una obra. Catálogo de la exposición*. Granada, Instituto América de Santa Fe, 2008.
- Sycet, Pablo. *Desde Laguada a Sandunga y más allá: obra seriada entre dos siglos: el caso de Granada. Catálogo de la exposición*. Granada, Diputación de Granada; 2019.

Nota biográfica

Joaquín Peña-Toro es artista visual y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Licenciado en Bellas Artes (Pintura) y en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Sus principales líneas de investigación son la práctica de la Pintura Contemporánea, así como el comisariado de exposiciones de Serigrafía. ORCID: 0000-0002-7489-7127 Correo electrónico: joaquin.p-t@uma.es Dirección: Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga; Plaza de El Ejido nº1, 29071 Málaga, España.

Entre Quatre parets: revisant proposicions i intervencions específiques de Luz Broto

Between Four walls: reviewing proposals and specific interventions by Luz Broto

Jordi Morell-Rovira ⁱ

ⁱ Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, C/ de Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya

Resum:

L'article revisa l'obra artística de Luz Broto (Barcelona, 1982) i posa una atenció especial en el procés de treball: fer-se proposicions i portar a terme intervencions específiques, amb la voluntat d'alterar un lloc o una situació. Es tracten dues intervencions de l'artista que s'emmarquen en la línia de repensar l'espai interior i de discutir-ne els límits: *Fer aparèixer una taca anòmala...* (2007) i *Quatre parets* (2021). Ambdues són representatives i comparteixen l'objectiu de qüestionar-nos els usos i les relacions que establim habitualment amb un lloc.

Paraules clau: art contemporani, art contextual, intervencions específiques, Luz Broto.

Abstract:

The article reviews the artistic work of Luz Broto (Barcelona, 1982) and pays special attention to the work process: making proposals and carrying out specific interventions with the intention of altering a place or a situation. These two interventions by the artist are part of the line of rethinking the interior space and questioning its limits: *Making an anomalous stain appear ...* (2007) and *Four walls* (2021). Both are representative and share the goal of questioning the uses and relationships we usually establish with a site.

Keywords: contemporary art, contextual art, specific interventions, Luz Broto.

Submissió: 03/03/2022

Aceitaçió: 15/03/2022

Introducció

L'expressió «entre quatre parets» ens remet a una tipologia àmplia de relacions del cos en un espai clos. Tot i això, habitualment, aquesta locució és sinònima de *reclòs*, *empresonat*, *enclaustrat*, *engarjolat* i *confinat* —aquest darrer mot és més popular que mai, a escala global, a causa de les restriccions de la crisi sanitària viscudes els darrers temps.

D'altra banda, «entre quatre parets» ens interpel·la sobre els límits i, en definitiva, sobre el dins i el fora. Georges Perec escrivia que viure és passar d'un espai a un altre fent el possible per no colpejar-se (Perec, 2003:25). Com podem imaginar, aquests espais i els seus límits no només són fets d'elements arquitectònics reals, sinó que n'hi ha d'altres menys tangibles i abstractes d'ordre social i individual.

En aquest article revisaré dues obres de l'artista barcelonina Luz Broto (1982). Cal remarcar que el procés artístic de Broto parteix de fer-se proposicions. Aquestes, que funcionen com a enunciats, sorgeixen habitualment de l'exploració que fa l'artista d'un lloc o d'una situació concrets, com ara: els elements arquitectònics, les infraestructures i l'entorn urbanístic, o les estructures organitzatives, les normes i els protocols (Broto, 2021a). En conseqüència, a partir d'aquestes primeres idees, Broto proposa intervencions específiques que modifiquen l'indret o la situació, amb l'objectiu de qüestionar els usos i les relacions que hi establim habitualment.

1. Fer-se una proposició

Luz Broto és diplomada en estudis avançats en el programa «Art en l'era digital. Creació intermèdia» (bienni 2005-2007) de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona i, actualment, és docent en el Departament d'Arts Visuals i Disseny de la mateixa universitat. Aquesta dada biogràfica sobre els estudis de doctorat no és gratuïta, sinó que em serveix per recordar les primeres *proposicions metodològiques* (Vela, 2010) que es feia; encetava, en aquella època, una línia de treball que ha mantingut fins a l'actualitat.

Ocupar la totalidad del espacio
Salir del estudio
Hacer crecer una mancha anómala
Condensar una conferencia
Bajar la tensión de un acto inaugural
Dormir con las puertas abiertas
Sacar una piedra del muro
Desactivar el protocolo de seguridad
Dar paso a lo desconocido

Oscurecer un recorrido
Salir antes de tiempo
Asimilar la temperatura exterior
Detenerse en los tejados
[...]. (Broto, 2021b)

L'enumeració cronològica de les idees, que l'artista va actualitzant constantment, poden ser enteses com a índex, guió, manifest, poema o instant retrospectiu (Küng, 2016). Broto, habitualment, acompanya aquest recull de proposicions amb documentació i «restes» generades dels seus projectes. D'aquesta manera, l'artista activa dispositius transparents, que poden ser en els mateixos espais expositius, en publicacions vàries o en la seva mateixa web (Vela, 2010), que ens faciliten aproximar-nos vers l'estat pur de les seves intervencions. Tot i això, trobo molt encertat que el comissari d'exposicions i editor Moritz Küng (2016) ho anomenés *display de substituïts*, amb motiu de l'exposició a García Galería (Madrid, 2016). L'artista ens recorda que no estem davant dels aspectes específics de l'obra, sinó només de la informació sensible en absència del context original i, en definitiva, de la intervenció específica.

2. La intervenció específica

Mentre escric aquest article no puc obviar una de les obres més emblemàtiques de Broto, almenys per mi com a espectador, i que ens retorna altre cop cap als inicis, durant els estudis de doctorat. Concretament, es tracta de la intervenció específica que va realitzar en les jornades de presentacions de finalització dels estudis, per a l'obtenció del diploma d'estudis avançats (2007).

Per aquella ocasió l'artista es va proposar *Fer aparèixer una taca anòmala, de caràcter invasiu, enmig de l'espai expositiu* (Broto, 2007) (Figura 1). Aquest mateix propòsit dona nom a la intervenció que va realitzar a l'Aula Miró de la Facultat de Belles Arts (Universitat de Barcelona). L'obra consistia en un sistema de degoteig, que l'artista havia amagat en un conducte de ventilació emplaçat al sostre de l'espai expositiu, que va anar generant un basal d'un líquid negrós que s'estenia pel terra de la sala, a poc a poc, al llarg de la jornada de les presentacions.

Amb paraules de Broto, aquesta instal·lació utilitzava la mateixa infraestructura del lloc i n'interpel·lava l'estructura organitzativa, i ella seguiria amb actitud expectant tot el que pogués succeir per part del públic i del personal que assistís a l'acte. La dimensió del basal dependria del temps que els responsables de l'espai mantinguessin el dispositiu activat i del grau de tolerància davant aquella presència estranya, que alterava l'ús habitual del lloc. De fet, Broto explica en el diari del procés que el dispositiu es va aturar i es va netejar l'espai, a petició d'un dels membres del tribunal d'avaluació, que la considerava massa invasiva per a la correcta contemplació d'una altra obra emplaçada en un mur de la sala.

Com apuntava anteriorment, l'artista recopila totes les dades possibles del procés per dur a terme la intervenció i, amb cura i transparència, les facilita, especialment a través de la web. Per exemple, en aquest cas de la «taca anòmala», fàcilment trobem el diari del procés dut a terme per l'artista, amb detalls breus de les negociacions amb personal tècnic i de l'administració de la universitat, imatges i el registre visual sencer que va fer amb una càmera web de l'evolució del

basal, i com va transcórrer la jornada amb el públic i el tribunal que avaluava l'obra presentada per a l'esdeveniment.

En aquest sentit podem imaginar i com ens diu ella mateixa reiteradament, la majoria de les seves propostes sovint requereixen processos delicats de diàleg i negociació (Broto, 2021a). Recordem, per exemple, la intenció d'alterar el sistema de ventilació d'un espai expositiu en el context universitari, una institució amb una estructura feixuga i, habitualment, massa rígida.



Figura 1. Luz Broto, *Hacer aparecer una mancha anómala de carácter invasivo en medio del espacio expositivo* (2007).

Imatge de l'espai cinc hores després de l'activació del dispositiu de degoteig. Font: Cortesia de l'artista

3. Entre quatre parets

L'obra *Quatre parets* (2021a) (Figura 2 i Figura 3) és la darrera intervenció específica duta a terme per l'artista a la galeria eTHALL (Hospitalet de Llobregat), dins el marc del Barcelona Gallery Weekend (setembre de 2021).

eTHALL és una galeria localitzada (des de 2019) en una antiga nau industrial del barri de Santa Eulàlia de l'Hospitalet de Llobregat, dirigida per Jorge Bravo. L'espai expositiu central és una nau allargada d'uns 100 m² amb uns quatre metres d'altura.

En aquest cas, Broto parteix de la proposició de «prolongar els pilars» que hi ha a l'espai. Es tracta de vuit pilars estructurals de la nau, repartits quatre a cada banda i confrontats

entre si. A conseqüència d'aquesta idea, s'aixequen quatre murs que alteren la disposició espacial de la galeria, i generen cinc cambres o estances singulars. Cada estança té una obertura, n'hi ha tres amb portes i dues amb finestres. Per tant, a algunes s'hi pot entrar i a d'altres s'hi pot mirar a través de les finestres, que es mantenen obertes. I a través d'aquestes obertures arriba la llum natural canviant.

Entre les dues cares de cada paret [construïda] hi ha un espai d'uns trenta centímetres que correspon a l'ample del pilar. Dins, a la part superior, han quedat ocultes les bigues i els llums que en pengen, que il·luminen l'interior de les parets. (Broto, 2021a)

El detall d'invisibilitat que ens apunta Broto de l'espai interior dels murs, il·luminat però inaccessible, és molt suggeridor per repensar l'espai clos entre quatre parets.



Figura 2. Luz Broto, *Quatre parets* (2021). Imatge de la intervenció a la galeria etHALL. Font: etHALL

Sense entrar a tractar en detall la utilitat d'allò inútil, m'apropro altre cop a les estances resultants del propòsit fet per Broto et all. Hi ressonen les reflexions de Perec —citat a l'inici de l'article— que du a terme en el capítol dedicat a l'apartament a *Especies de espacio*. Trobo especialment oportú per a l'ocasió el moment en què Perec pensa en la cambra inútil i diu: «una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil» (Perec, 2003:59). Més endavant, i posant al límit el llenguatge, l'escriptor francès exposa la impossibilitat de parlar del buit sense fer referència a alguna cosa, mentre ens remarca que no pensava en espais inutilitzables, ni inutilitzats, sinó simplement en els que fossin inútils (Perec, 2003:60). Convé destacar que l'escriptor concep l'espai com a fractal i, per tant, està format per «trossos petits d'espais» (Perec, 2003:25). A més, l'objecte principal del llibre no és el buit, sinó més aviat el que hi ha al voltant o a dins. Ras i curt,

Perec ens interpel·la sobre la relació del cos amb l'espai a través de l'experiència vivencial i la quotidianitat.

En aquest sentit, Broto va demanar a cinc autores de l'àmbit de l'art, l'arquitectura i el disseny que reflexionessin i escrivissin cadascuna entorn d'una estança assignada. Les autores que hi van participar van ser: Èlia Bagó (1), Sonia Fernández Pan (2), Helena Grande (3), Berta Gutiérrez (4) i Lucía Jalón Oyarzun (5) (Figura 4). Els textos resultants van encapçalats per una descripció literal de cada espai, com per exemple: «Una estancia de 21 m² con una puerta de cristal a la calle, de 270 × 330 cm y tres ventanas superiores, un vano con reja abierto, una claraboya, una gotera» (Broto, 2021a). A continuació, cadascuna escriu sobre el rol de la paret com a espai intermediari, i invoca altres espais possibles.

Per mi, aquests textos, que funcionaven com a fulls de sala, segons l'artista, són l'evidència que algú havia experimentat el lloc i, en certa manera, que l'havia habitat momentàniament. Ahora, eren una invitació a observar les estances, l'espai buit o tot el que l'envoltava, i posar-se al lloc de les autores. D'altra banda, Broto és conscient que de cada proposta n'ha d'extreure i generar informacions i detalls exhaustius. Un cop desaparegui l'obra del seu context, amb tot aquest material, podrà activar altra vegada la seva proposta cercant empaties en l'espectador, encara que no l'hagi pogut experimentar *in situ*.

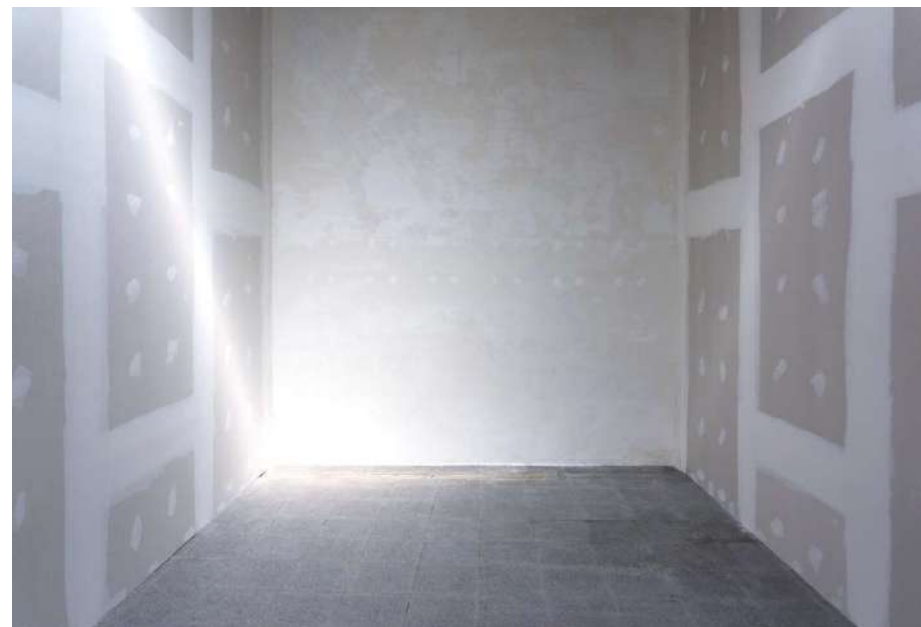


Figura 3. Luz Broto, *Quatre parets* (2021). Imatge de la intervenció a la galeria etHALL. Font: etHALL

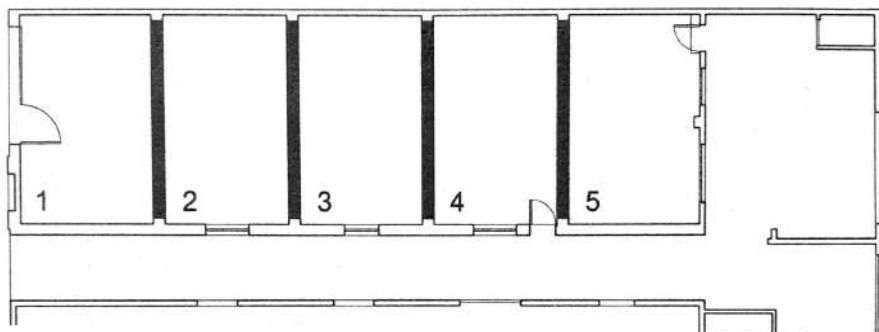


Figura 4. Luz Broto, *Quatre parets* (2021). Dibuix de la planta de la galeria eTHALL.
Font: Cortesia de l'artista

Conclusions

Al llarg de l'article s'han revisat dues intervencions específiques de Luz Broto, separades per catorze anys de diferència, però ambdues inscrites en una mateixa línia: la necessitat de repensar l'espai interior i de qüestionar-ne els límits. Les dues manipulen espais expositius: la primera dins l'àmbit acadèmic universitari i la segona en una galeria d'art privada.

La revisió d'algunes proposicions i de les intervencions específiques de Luz Broto ens serveix per pensar al voltant del procés creatiu, en el qual no només és necessari tenir idees, sinó, i probablement sobretot, dur-les a terme. És per això que Broto es manté ferma a l'hora de fer possibles les seves propostes; si cal, engregarà processos de diàleg i negociació en tots els àmbits. Inevitablement, alguns d'aquests processos seran afortunats i arribaran exitosos a la seva fita, però d'altres activaran dimensions desconegudes o bé quedaran pel camí a causa de mil circumstàncies. Però, en definitiva, totes esdevindran experiències fonamentals i valorades per la mateixa artista.

Referències

- Broto, Luz (2021a) *Cuatro paredes*. Intervenció específica, eTHALL, Barcelona. Text i imatges disponibles en línia a: <<http://ethall.net/>> [Consulta: 16 febrer 2022]
- Broto, Luz (2021b) *Proposiciones*. Llista de propòsits duts a terme per l'artista (actualitzats fins 2019). Dades, textos i imatges disponibles en línia a: <<https://luzbroto.net/>> [Consulta: 16 febrer 2022]
- Broto, Luz (2007) *Hacer aparecer una mancha anómala de carácter invasivo en medio del espacio expositivo*. Intervenció específica, Aula Miró, Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona. Text i imatges disponibles en línia a: <<https://luzbroto.net/hacer-aparecer->

[una-mancha-anomala-de-caracter-invasivo-en-medio-del-espacio-expositivo/](#)

[Consulta: 16 febrer 2022]

Küng, Moritz (2016) *El escenario del lugar*. Exposició, García Galería, Madrid. Text disponible en línia a: <<http://www.garciagalera.com/es/garciagalera/luz-broto-una-sala-de-exposiciones-una-capilla-un-rio-un-teatro-un-solar-una-plaza-una-biblioteca/>> [Consulta: 16 febrer 2022]

Perec, Georges (2003) *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos Editor. ISBN: 978-84-95776-72-3

Vela, Alicia (2010) *La impresión como proceso. Una mirada desde la enseñanza del arte*. Grup de Recerca IMARTE, Universitat de Barcelona. Text disponible a: <<http://www.ub.edu/imarte/investigacions/estudis-teorics/la-impresion-como-proceso-una-mirada-desde-la-ensenanza-del-arte/>> [Consulta: 14 de febrer de 2022]

Nota biogràfica

Jordi Morell-Rovira és artista visual i professor (Serra-Hünter Fellow) a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. És doctor en belles arts per la Universitat de Barcelona i membre del grup de recerca IMARTE i del projecte 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> Correu electrònic: jordi.morell@ub.edu Adreça: Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, C/ de Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya.

Leal da Câmara: pontos de contacto com o Japonismo e o Fauvismo nos desenhos com pincel e tinta da China

Leal da Câmara: contact points with Japonism and Fauvism in the brush and Indian ink drawings

Jorge Lealⁱ

ⁱUniversidade 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:

A estadia de Leal da Câmara em Paris (1900-1911) é um momento importante no desenvolvimento do seu trabalho, com a colaboração no jornal satírico *L' Assiette au Beurre* e a ebulição cultural das vanguardas a permitir o contacto com uma variedade enorme de propostas artísticas. O texto analisa especificamente o desenho com pincel e tinta da China de Leal da Câmara na relação com as estéticas japonista e fauvista, uma vez que a contaminação e o desenvolvimento simultâneo de experiências gráficas semelhantes parecem evidentes.

Palavras-chave: desenho, tinta da China, desenho com pincel

Abstract:

Leal da Câmara's stay in Paris (1900-1911) is an important moment in the development of his work, with his collaboration in the satirical newspaper *L' Assiette au Beurre* and the cultural ebullience of the avant-garde allowing him contact with an enormous variety of artistic proposals. The text specifically analyzes Leal da Câmara's drawing with brush and Indian ink in relation to the Japonism and Fauvist aesthetics, since the simultaneous contamination and development of similar graphic experiences seems evident.

Keywords: drawing, indian ink, brush drawing

Submissão: 6/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Um português em Paris

Tomás Júlio da Costa Leal da Câmara (1876-1948) desenvolveu a atividade de ilustrador e caricaturista em jornais humorísticos de crítica social, numerosos e populares na transição entre os séculos XIX e XX em Portugal e por toda a Europa. Após os incidentes sensórios de 1898, nos jornais *A Marselheza* (1897-1898) devido à campanha contra o rei D. Carlos e *A Corja* (1898) com a divulgação da perseguição de que era alvo por parte das autoridades, Leal da Câmara é obrigado a sair de Portugal para evitar a prisão. Depois de uma estadia de cerca de 1 ano em Madrid, chega a Paris em 1900 onde irá permanecer até 1911.

A estadia de Leal da Câmara em Paris coincide com a atividade de vanguarda de jovens artistas que estão a construir os alicerces do Fauvismo e Cubismo que irão irromper em 1905 e 1908 respetivamente. Nessa Paris em que Leal da Câmara se moveu, esteve decerto atento às publicações especializadas e exposições, onde a releitura dos modelos japoneses pelos jovens artistas de vanguarda dava origem à simplificação da composição, enquadramentos com linhas oblíquas, a linhas de contorno sinuosas, à expressividade máxima através de uma quantidade restrita de elementos. Se Leal da Câmara é herdeiro dos caricaturistas portugueses que o antecederam, é interessante perceber de que modo o seu desenho com pincel e tinta da China foi sensível ao Japonismo e Fauvismo, uma vez que coincidiu no tempo e alguns contextos, a partir da análise de alguma da sua produção realizada durante a sua estadia parisiense.

Em Paris, Leal da Câmara colaborou como ilustrador em várias publicações humorísticas, como o *Le Rire* (1894-1971) e o *L' Assiette au Beurre* (1901-1912, 1921, 1922, 1924, 1934, 1936), ambos jornais satíricos, onde colaboravam entre muitos outros Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) na primeira, Félix Vallotton (1865-1925) e Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) em ambas. Ao observar as suas contribuições para o *L' Assiette au Beurre*, entre 1901-1910, somos confrontados com uma grande variedade estilística, com soluções gráficas que demonstram uma atenção às tendências estéticas do momento, com a capacidade para ser inovador ao mesmo tempo que mantém uma linguagem individual por vezes de pendor visualmente conservador.

Muitos dos originais destinados a publicações perderam-se ou encontram-se em coleções particulares de difícil localização. A precariedade da vida de Leal da Câmara não lhe permitiu salvaguardar os seus desenhos de modo metódico, cuja dispersão foi agudizada pelo regresso ao Portugal recentemente republicano. Por este motivo, a maioria dos desenhos que analiso são reproduções publicadas nas páginas do *L' Assiette au Beurre*, em que é possível mesmo assim observar a morfologia das linhas desenhadas a pincel.

2. Japonismo

No ano da chegada de Leal da Câmara a Paris acontece a Exposição Universal onde o Japão tem uma presença muito notada nos círculos artísticos, como já ocorrera em 1876, 1878, 1889 (Wichmann, 1999: 8). A forte atenção dedicada à produção artística nipónica em França inicia-se na década de 1860 como consequência da reabertura das relações comerciais nipónicas com o mundo na década anterior. Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-1890), Lautrec, Vallotton, Steinlen, Henri Matisse (1869-1954) e Albert Marquet (1875-1947) estudaram atentamente as estampas japonesas (*Ukiyo-e*) que eram acessíveis nas dezenas de lojas parisienses dedicadas a artigos orientais, assim como nas várias exposições ocorridas, uma delas organizada pelo próprio van Gogh (Irvine, 2013: 132). De entre as muitas publicações dedicadas ao tema, destaca-se a revista *Le Japon Artistique* (1888-1891) editado por Siegfried Bing com quem van Gogh teve uma relação próxima (Irvine, 2013:11 e 36).

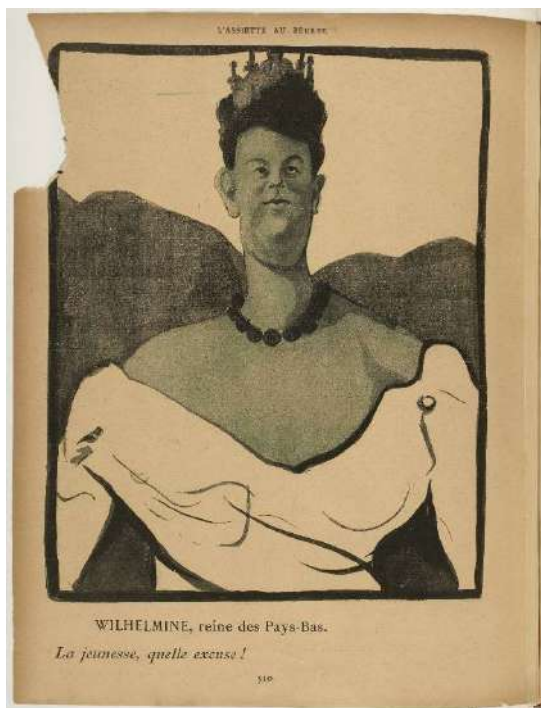


Figura 1: Leal da Câmara, *Wilhelmine, reine des Pays-Bas*, 8 de agosto de 1901, *L'Assiette au Beurre* nº 19.
Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047840q/f9.item#>



Figura 2: Leal da Câmara, *Sisowath*, 30 de junho de 1906, *L'Assiette au Beurre* nº 274. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10483105/f7.item#>

O modo como os artistas trabalhavam essas referências japonesas era muito diverso, permitindo a reinterpretação e integração através da representação dos objetos e roupas num espírito perto da *chinoiserie* (Monet), o modo de enquadrar os elementos da pintura (Manet, Degas), a cópia de reinterpretação (van Gogh), a estilização da linha e silhuetas (Lautrec, Steinlen) ou a austeridade da composição (Vallotton).

Leal da Câmara é permeável a esta aceitação da proposta estética japonesa ocorrida quer através da observação direta, quer através do trabalho dos artistas mencionados anteriormente, alguns deles seus colegas no *L'Assiette au Beurre*. Esta reinterpretação assume configurações com diferentes graus de compromisso e impacto visual. No caso da Figura 1 vemos o uso de linhas fluidas com espessura variável na descrição do vestido, na secção mais arrojada do desenho. Não tenho confirmação se Leal da Câmara utilizou um pincel sino-japonês como Marquet, mas o prazer do arabesco é visualmente semelhante. O vestido surge como uma liberdade gráfica contrastante com a parte superior, mais conservadora na cuidada modelação do rosto ou no enquadramento simétrico da cabeça com o eixo vertical. Na Figura 2 vemos uma abordagem muito distinta, uma vez que a linguagem visual mimitiza o enquadramento das

estampas japonesas, com a cadeira a ocupar toda a composição e a introduzir profundidade com as suas diagonais. A variedade morfológica das linhas é também muito remanescente do modelo japonês, hierarquizando em profundidade os vários elementos ao mesmo tempo que os caracteriza materialmente, como é evidente na diferença de tratamento entre os sapatos no primeiro plano, o macaco e os suspensórios ao fundo.



Figura 3: Leal da Câmara, *Concessions*, 20 de fevereiro de 1904, *L'Assiette au Beurre* nº 151. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048014s/f6.item>



Figura 4: Leal da Câmara, *Sem título*, 22 de outubro de 1910, *L'Assiette au Beurre* nº 499. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10501924/f3.item#>

Luis Bonafoux, no seu livro "Semblanzas y caricaturas" de 1907, identifica o misterioso artista japonês Adaramakaro como o pseudónimo de Leal da Câmara (González Martel, 2011). A ser verdade, Leal da Câmara, no *L'Assiette au Beurre* nº 151 de 20 de fevereiro de 1904, totalmente dedicado à guerra russo-japonesa, expressa uma capacidade de modernizar o seu desenho ao mesmo tempo que explora a linguagem dos *Ukiyo-e* de um modo extremamente convincente. Ao observarmos a Figura 3 é difícil reconhecer o seu estilo visual mais característico que conhecemos dos retratos dos políticos ou monarcas. A figura do chinês é desenhada com uma combinação de linhas de diferentes espessuras, numa compreensão atenta do modo nipónico de

detalhar distintamente rosto e roupa. É particularmente interessante a morfologia das linhas do panejamento, com a sua configuração em cunha, demonstrando uma atenção ao detalhe e capacidade gestual.

No número 499 de *L' Assiette au Beurre*, o desenho de Leal da Câmara parece ter sido revigorado pelas notícias da implantação da república portuguesa. Nesse volume totalmente dedicado à situação portuguesa, onde os desenhos têm na sua maioria uma estética pouco ousada, encontramos a Figura 4 que apresenta um notável poder de síntese na construção de todos os elementos, com a utilização da diagonal no primeiro plano numa clara compreensão da lição japonesa, demonstrando o acesso a uma linguagem incompreensivelmente pouco utilizada por Leal da Câmara, sem detalhes desnecessários e obstrutivos, nem o recurso ao grotesco na caracterização fisionómica. O trabalho de pincel é seguro na representação dos vários elementos do canhão e roldanas, no fumo do canhão e na silhueta dos marinheiros. Em todo o primeiro plano, é notável a utilização do pincel no acesso a linhas com espessuras variáveis, visíveis na base rotativa do canhão, assim como na exploração da capacidade do pincel construir a transição contrastada entre luz e sombra.



Figura 5: Leal da Câmara, *Mais avez donc pitié...*, c. 1900, pedra preta e tinta da China sobre papel vegetal recortado colado sobre bristol, 47,5x56,6 cm. Fonte: <https://www.ader-paris.fr/en/lot/20566/4395925>

3. Galeria B. Weill

A atividade pioneira e vanguardista da galeria de arte B. Weill (1901-1939), fundada por Berthe Weill (1865-1951), revela uma capacidade de reconhecer talentos precoces e de apoiar jovens artistas em início de carreira. A galeria é oficialmente inaugurada a 1 de dezembro de 1901 com uma coletiva onde não se concretiza nenhuma venda (Weill, 1933: 58). Weill cedo percebeu que tinha de alternar exposições de pintura com exposições de ilustradores, segundo uma sugestão de Pere Mañach (Guinart, 2018: 92) como aproveitamento da grande popularidade das ilustrações de imprensa, com o claro objetivo do lucro comercial fácil como meio de sustentabilidade e sobrevivência da galeria (Weill, 1933: 60).



Figura 6: Leal da Câmara, *Dama em Visita*, 1901, guache e tinta da China sobre cartão, 42x23,5 cm. Coleção Casa-Museu de Leal da Câmara n.º inv. geral: 171/PIN/1993. Fonte: Casa-Museu de Leal da Câmara

Leal da Câmara tinha o perfil certo para participar da estratégia de Weill, uma vez que fazia parte da equipa de ilustradores de uma das publicações mais significativas da época. No entanto, a sua colaboração com a galeria B. Weill foi breve, com a participação em 4 exposições coletivas num total de 23 trabalhos expostos (Weill, 1902-1903):

- 1ª Participação - 1 a 24 de maio de 1902
 - ✓ Participa com 6 aguarelas com as seguintes entradas no catálogo:
 - ✓ 2 - Souverains; 3 - André; 4 - Otero; 5 - Liane de Pougy; 6 - Clemenceau; 7 - Dufayel et son copain.
 - ✓ Exposição de pastéis, aguarelas e desenhos, organizada por Pedro Mañach, prefaciada por d'Emile Sedeyn.
 - ✓ Artistas participantes: MM. Braun, Camara, Gottlob, Grün, Malteste, Rouveyre, Villon, Weilluc.
- 2ª Participação - 2 a 15 de junho de 1902
 - ✓ Participa com 1 desenho aguarelado com a entrada de catálogo nº 4 (sem descrição adicional).
 - ✓ Exposição de pintura, pastéis, aguarelas, desenhos e escultura, organizada por Pedro Mañach, prefaciada por d'Harlor.
 - ✓ Artistas participantes: Abel-Faivre, Bernard-Lemaire, Braun, Camara, Capiello, Depaquit, Flandrin, Girieud, Gosé, Gottlob, Grün, Hermann-Paul, Mlle E. de Krougicoff, Launay, Léandre, Maillol, Malteste, Marquet, Mme Marval, de Mathan, Matisse, Mirande, Petitjean, Picasso, Roubille, Rouveyre, Sancha, Sem, Villon, Mme Warrick, Weilluc, Wély, Willette.
- 3ª Participação - 18 de dezembro de 1902 a 18 de janeiro de 1903
 - ✓ Participa com 2 aguarelas com a entrada de catálogo nº 9 (sem descrição adicional).
 - ✓ Exposição de desenhos, aguarelas e pastéis, não prefaciada.
 - ✓ Artistas participantes: Abel Faivre, Bottini, Boutet (Henri), Braun, Camara, Capiello, Caran d'Ache, Chéret, Depaquit, Forain, Gottlob, Grün, Guillaume, Helleu, Hermann-Paul, Huard, Kaplan, Léandre, Louis Legrand, Minartz, Mirande, Morin (Louis), Pille (Henri), Poulbot, Rassenfosse, Rouveyre, Sancha, Sem, Steinlen, Véber (Jean), Villon, Weilluc, Widhopff, Willette.
- 4ª Participação - 10 de março a 12 de abril de 1903
 - ✓ Participa com 14 retratos satíricos (*portrait charge*) com as seguintes entradas no catálogo:
 - ✓ 13 - La Belle Guerrero; 14 - La Belle Otéro; 15 - Polaire dans Claudine; 16 - Gyp; 17 - Séverine; 18 - Jules Claretie; 19 - Anatole France; 20 - François Coppée; 21 - Rooseweld; 22 - Le Shah de Perse; 23 - Le Roi de Saxe; 24 - Le Roi de Bavière; 25 - Le Roi d'Espagne; 26 - Le Prince de Monaco.
 - ✓ Exposição de pinturas, pastéis, aguarelas e desenhos, não prefaciada.

- ✓ Artistas participantes: Abel Faivre, Bac, Bottini, Braun, Camara, Gosé, Gottlob, Helleu, Préjelan, Georges Redon, Sancha, Steinlen, Jean Véber, Wély.

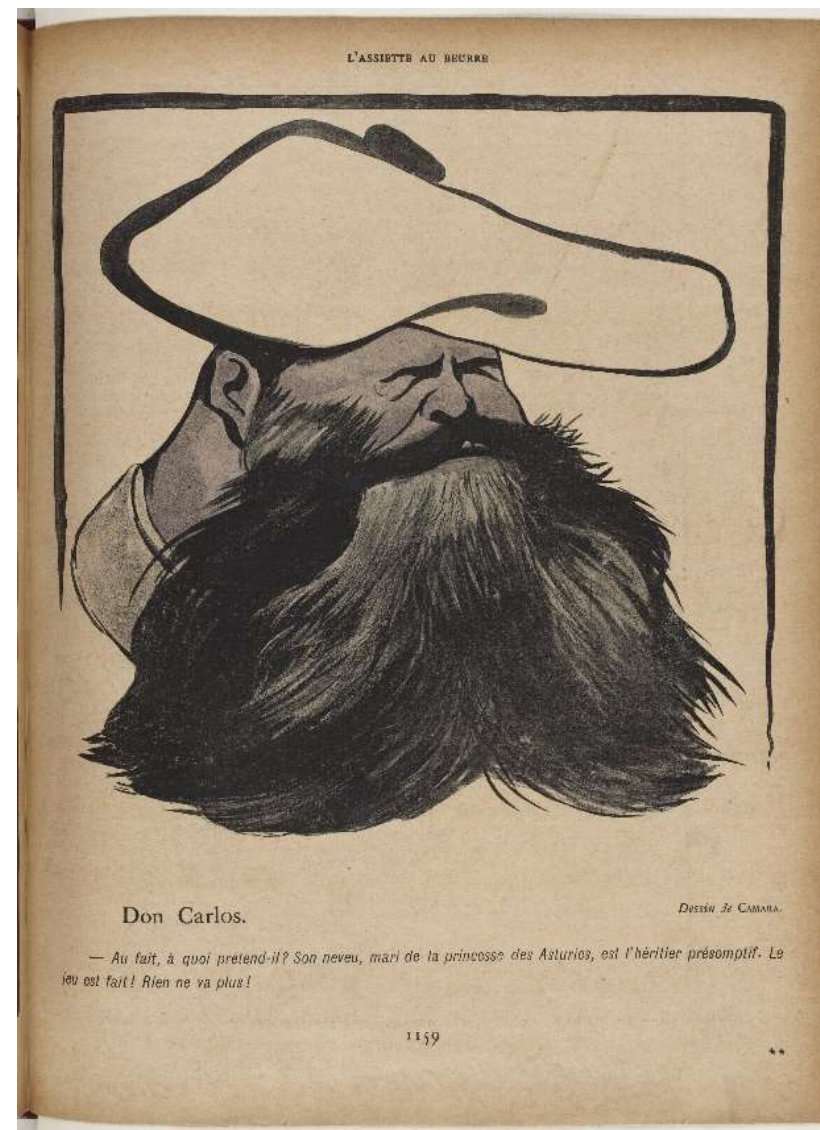


Figura 7: Leal da Câmara, *Don Carlos*, 2 de agosto de 1902, *L'Assiette au Beurre* nº 70. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047722f/f3.item#>



Figura 8: Leal da Câmara, *Le peuple portugais*, 22 de outubro de 1910, *L'Assiette au Beurre* nº 499,. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10501924/f9.item#>

4. Fauvismo

Através da consulta dos catálogos originais da galeria B. Weill, assim como a partir do trabalho de recolha, sistematização e análise realizado por Marianne Le Morvan (2011; Morvan em Weill, 2021), é possível confirmar que Leal da Câmara expôs com Marquet e Matisse de 2 a 15 de junho de 1902 numa exposição coletiva (Leal da Câmara tinha 25, Marquet 27 e Matisse 32 anos à data da inauguração), embora até ao momento não tenha encontrado informação que confirme o encontro dos três artistas, ou do impacto que esse potencial encontro possa ter tido na evolução artística do português. Embora Leal da Câmara tenha exibido um desenho, Marquet e Matisse participaram com uma tela cada, *Notre-Dame (matin)* e *Nature morte*, respetivamente (Weill e Sedeyn, 1902), não evidenciando à partida um potencial diálogo visual ou cumplicidade imediatos. Marquet usava pincel japonês pelo menos desde 1899 (Grammont, 2008:24) e praticava um estilo de desenho rápido com linhas de contorno expressivas e manchas de preenchimento vigorosas, com filiação nas estampas e reproduções japonesas e na *Manga* de Katsushika Hokusai (1760-1849). Matisse seguia o exemplo do amigo mas com menor entusiasmo, explorando uma maior quantidade de soluções gráficas.

Ao ter em conta as datas dos desenhos de Leal da Câmara percebe-se que muitas das suas experiências mais vanguardistas foram anteriores à exposição com Marquet e Matisse, o que indica que a sua investigação ocorreu de modo paralelo aos artistas franceses. De qualquer modo, estes desenhos demonstram um conhecimento do desenho praticado internacionalmente, mesmo sem uma adesão incondicional à sua linguagem. O caráter episódico destas experiências torna-as mais surpreendentes no contexto da produção gráfica genericamente mais conservadora de Leal da Câmara.

No desenho da Figura 5 podemos observar linhas de contorno expressivas na figura feminina, com a conseqüente deformação como resultado do gesto rápido e intenção caricatural. O mesmo acontece na Figura 3 com a simplificação do urso através de contornos de linhas fluidas e detalhes pontuais na cabeça e garras, com a total ausência de linhas de dintorno na definição do corpo. Na Figura 6 observamos uma figura reduzida a uma silhueta que contrasta com um fundo neutro, expressividade que a densidade da tinta da China permite. O barrete da Figura 7 é surpreendente e disruptivo no seu minimalismo e máxima expressividade da linha de contorno, no contraste profundamente radical com a modulação convencional do rosto e barbas. Por último, a máxima informalidade é conseguida na Figura 8 com a construção da roupa das duas figuras com recurso a tramas de linhas vigorosas e multidirecionais, resultando numa mancha simultaneamente informe e descritiva.

5. Dois desenhos na casa da Rinchoa

Na Casa-Museu de Leal da Câmara na Rinchoa, pude observar dois desenhos que me surpreenderam pela singularidade no conjunto da obra. Longe da estética da produção caricatural ou da série feita sobre os saloios (c. 1920-1948), estes desenhos estabelecem um diálogo interessante com o Japonismo e Fauvismo, quer pelo uso do pincel e tinta da China, quer por

algumas afinidades formais. Infelizmente nenhum deles está datado o que impossibilita a sua localização temporal exata e o contexto em que foram realizados, embora a possibilidade de terem sido realizados em França seja diminuta. No entanto, o seu interesse justifica uma análise detalhada.



Figura 9: Leal da Câmara, *Pinheiros*, s.d., tinta da China sobre papel, 26,4 x 27,7cm. Coleção Casa-Museu de Leal da Câmara N.º Inv. Geral: 177/PIN/1993. Fonte: Casa-Museu de Leal da Câmara

O desenho da Figura 9 apresenta uma diversidade gráfica surpreendente, com o aproveitamento do pincel para obter a máxima variedade morfológica das linhas. A profundidade é garantida com o aumento da espessura das linhas que representam as pedras no primeiro plano, em contraste com a paisagem no fundo parcialmente desenhada com o pincel semi-seco, com o plano médio a ser preenchido pela diagonal do muro. O tratamento das árvores exprime uma grande capacidade técnica e demonstra o domínio da construção do espaço em profundidade com o pinheiro do primeiro plano muito detalhado em contraste com a árvore do fundo mais esboçada. Formalmente este desenho aproxima-se das experiências proto-fauvistas e fauvistas sobre a paisagem do sul de França. O esquematismo das rochas do primeiro plano, com as

sombras desenhadas com tramas de linhas paralelas é uma solução que, embora comum na linguagem do desenho destinado à publicação, tem uma forte relação com as soluções formais fauvistas.



Figura 10: Leal da Câmara, *Castanheiros*, s.d., tinta da China sobre papel, 35 x 25 cm. Coleção Casa-Museu de Leal da Câmara N.º Inv. Geral: 37/PIN/1995. Fonte: Casa-Museu de Leal da Câmara

O desenho da Figura 10 apresenta uma linguagem mais depurada, com soluções gráficas mais contidas e equilibradas. A composição utiliza o mesmo recurso à diagonal para construir profundidade perspética, combinada com duas tramas de linhas de diferentes intensidades que representam a textura do terreno no primeiro plano e plano médio. A espessura das linhas tem uma grande variedade, que a maior presença do branco do papel garante uma máxima leitura e impacto visual. Este desenho exprime uma compreensão do modelo oriental, que Leal da Câmara dominava, e uma semelhança formal com a produção dos artistas franceses, demonstrando a sua capacidade de congregar referências.

Conclusão

Apesar de o meu estudo sobre a relação dos desenhos de Leal da Câmara com o Japonismo e Fauvismo não estar concluído, é possível perceber a sua atenção ao contexto que encontrou em Paris. Apesar de genericamente conservador na linguagem, quando comparado com outros colaboradores de *L'Assiette au Beurre*, Leal da Câmara incluiu características orientais e vanguardistas nos seus desenhos com diferentes graus transformativos da sua linguagem visual. O seu diálogo com o Japonismo é evidente e permitiu-lhe pontualmente introduzir modernidade na sua linguagem, com o caso do pseudónimo Adaramakaro a permitir-lhe utilizar o pastiche como

ironia, demonstrando uma compreensão profunda da linguagem e técnica oriental. A sua relação com o desenho fauvista parece ser inexistente, trabalhando contemporaneamente mas paralelamente interesses comuns, como tantas vezes ocorre na história da arte, mas não como resultado de um diálogo direto com os seus membros fundadores, permitindo obter resultados de desenho com grandes afinidades com as produções dos artistas franceses.

A estadia parisiense não provocou efeitos permanentes ou radicais no desenho de Leal da Câmara. A sua vasta experiência anterior como colaborador da imprensa portuguesa e estrangeira poderá ter diminuído o impacto que o contexto artístico teria se fosse um jovem inexperiente quando chegou a Paris. No seu desenho posterior continuam a existir manifestações pontuais de grande modernidade e vigor, mas sem uma consistente e continuada opção pela estética orientalista ou vanguardista, que o contexto português seguramente não estimulava.

Agradecimentos

O autor agradece: CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes pelo apoio para este trabalho de investigação; à Dra Marianne Le Morvan pelos esclarecimentos sobre a atividade da galeria B. Weill assim como o acesso aos catálogos originais; ao Dr Élvio Melim de Sousa, diretor da Casa-Museu de Leal da Câmara, pelo acesso à coleção, documentos e esclarecimentos.

Referências

- Guinart, Mariàngels Fondevila (2018) "Pere Mañach, un agent clau de la modernitat. Apunts per a una trajectòria" em *Collecionistes que han fet museus*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. ISBN: 978-84-8043-351-8
- González Martel, Juan Manuel (2011) "El japonismo bélico de Adaramakaro y Leal da Câmara, máscaras samuráis y lusitanas de la ilustración modernista. L' Assiette au Beurre (París, 1904)" *Journal of Hispanic Modernism*, Número 2. ISSN: 1945-2721
- Grammont, Claudine (ed.) (2008) Henri Matisse-Albert Marquet: Correspondance 1898-1947. Lausanne: La Bibliothèque des Arts. ISBN 978-2-88453-148-1
- Irvine, Gregory (ed.) (2013) Japonism and the rise of the modern art movement. London: Thames and Hudson. ISBN 978-0-500-23913-1
- Morvan, Marianne Le (2011) Berthe Weill: 1865-1951, La petite galeriste des grands artistes. Paris: L'Harmattan. ISBN 9782296560970
- Sousa, Osvaldo de (1998) História da arte da caricatura de imprensa em Portugal, 1º v.: Na monarquia, 1847/1910. Lisboa: Humorgrafe/S.E.C.S. ISBN 972-8380-26-7
- Weill, Berthe e Morvan, Marianne Le (pref.) (1933) Pan ! dans l'oeil !...: Ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900-1930 (reedição, 2021). Paris: L'echelle de Jacob. ISBN 978-2359680935
- Weill, Berthe e Frappier, Georges (1902) 6me Exposition, Organisée par P Manach. Paris: Galerie B. Weill

Weill, Berthe e Sedeyn, Émile (1902) Exposition de Peinture, Pastels, Aquarelles, Dessins & Sculpture. Organisée par P Manach. Paris: Galerie B. Weill

Weill, Berthe (1902-1903) Exposition de Dessins, Aquarelles, Pastels. Paris: Galerie B. Weill

Weill, Berthe (1903) Exposition de Peintures, Pastels, Aquarelles, Dessins. Paris: Galerie B. Weill

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 adjunto convidado na ESAD.CR - Escola Superior de Artes e Design do Politécnico de Leiria. Doutorado em Desenho pela Universidade de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são o Desenho, Caderno de Desenho, Morfologia do Desenho, Práticas Artísticas e Residências Artísticas (AIR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0849-8822>

Imagéticas amazônicas, um artista: Alexandre Silva dos Santos Filho; Alixa

Amazonian imagery's, an artist: Alexandre Silva dos Santos Filho; Alixa

José Marcos Cavalcanti de Carvalhoⁱ

ⁱ Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Professor Adjunto da FAV - Faculdade de Artes Visuais – Curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Resumo:

O presente artigo trata sobre as visualidades propostas pelo artista visual Alexandre dos Santos Filho, vulgo Alixa na relação que o mesmo estabelece com a região do norte do Brasil, suas considerações visuais e experiências com o cotidiano do norte do país e as reflexões que faz por intermédio da sua produção em conformidade com as localidades aonde transita. O olhar experiente e curioso deste, faz com que sua produção estabeleça paralelos importantes com a quotidianidade e o imaginário regional, além de colocá-lo como um artista ímpar por relacionar sua produção com os meios tradicionais e contemporâneos de experimentações artísticas visuais no ensino, na prática e na pesquisa artística e acadêmica.

Palavras-chave: Contemporâneo, visualidade, práticas, experimentações, região norte do Brasil.

Abstract:

This article deals with the visualities proposed by the visual artist Alexandre dos Santos Filho, alias Alixa, in the relationship he establishes with the northern region of Brazil, his visual considerations and experiences with the daily life of the north of the country and the reflections he makes for through its production in accordance with the localities where it transits. His experienced and curious look makes his production establish important parallels with everyday life and the regional imagination, in addition to placing him as a unique artist for relating his production with traditional and contemporary means of visual artistic experimentation in teaching, in practice and in artistic and academic research.

Keywords: Contemporary, visuality, practices, experiments, northern Brazil.

Submissão: 14/02/2021

Aceitação: 15/03/2022

Alexandre Silva dos Santos Filho (Alixa) é artista visual e professor universitário estando vinculado a UNIFESSPA – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, nascido em Belém, capital do estado do Pará, tem uma carreira artística de muitos anos produzindo nas áreas bidimensionais e tridimensionais, com obras em coleções particulares e públicas no Brasil, Guiana Francesa, México, Colômbia, Estados Unidos, Alemanha, França, Japão, Nova Zelândia e Museus brasileiros como Museu de Arte do Estado do Pará, Museu de Arte de Florianópolis, Museu de Arte de Belém, Museu da Universidade Federal do Pará.

Pretendemos a partir deste artigo, estabelecer de forma sistematizada o diálogo sobre as produções visuais das obras que o artista tem feito nos últimos anos; retomada deste de forma mais assídua à sua produção artística. Conduzindo interlocuções sobre o contexto amazônico a partir das relações simbólicas e signícas que são elaboradas e estão presentes na sua produção. O artista promove pesquisas constantes sobre a diversidade das possibilidades em torno do fazer no que ele chama de "Ateliê Digital", sobretudo na produção de gravuras digitais (Figura 1).



Figura 1. Alixa. Coleção Corpus Ecomorficos. Reprodução.

O artista promove a relação do imaginário amazônico usando as técnicas possibilitadas pelos aparatos tecnológicos na produção de uma visualidade inerente e vinculada à região que o mesmo reside; a cidade de Marabá no Pará. Procura “potencializar a busca por um modo autêntico de criação, sintonizando a arte e a espiritualidade, a generosidade e leveza como polos de um desafio cravado em seus sentidos na forma de poesia visual” (Figura 2).

O homem aprende no grupo os elementos da cotidianidade (por exemplo, que deve levantar e agir por sua conta; ou o modo de cumprimentar, ou ainda como comportar-se em determinadas situações, etc.); mas não ingressa nas fileiras dos adultos, nem nas normas assimiladas ganham “valor” a não ser quando essas comunicam realmente ao indivíduo os valores das integrações maiores, quando o indivíduo – saindo do grupo (por exemplo, da família) – é capaz de manter autonomamente no mundo das integrações maiores, de orientar-se em situações que já não possuem a dimensão do grupo humano comunitário, de mover-se no ambiente da sociedade em geral e, além disso, de mover por sua vez esse mesmo ambiente. (HELLER, 2004:19).



Figura 2. Alixa. Coleção Corpus Ecomorficos. Reprodução.

Alixa procura o imaginário amazônico nas suas obras, explorando o imagismo da cerâmica tapajônica, o zoomorfismo, e o antropomorfismo das mulheres amazônicas, as paisagens ribeirinhas, formatos dos artefatos indígenas, pintura corporal indígenas, explorando as relações gráficas e formais num estudo/pesquisa dos signos visuais. Tenta por intermédio destas relações formais, estabelecer a partir de gravuras digitais e tradicionais uma autenticidade, sintonizada com as suas experiências cotidianas e as representações regionais particulares e plurais de um recanto brasileiro; diverso e rico como o imaginário amazônico (Figura 3).

Porque na obra a fazer, o modo de fazê-la, não é conhecido a priori com evidência, mas é preciso descobri-lo e encontrá-lo, e para descobrir como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, por tateamento, inventando várias possibilidades, testando-as e selecionando-as de tal maneira que, de tentativa em tentativa, a cada operação, se consiga inventar a possibilidade que se desejava, isto é, o surgimento da obra”.

(REY, 2002:6)



Figura 3. Alixa. Coleção Corpus Ecomorficos. Reprodução.

Publica como único autor e em parceria com outros professores da universidade os artigos: - Por que introduzir o processo de Xilogravura Histórica e Digital no sudeste do Pará? - Arte e Tecnologia da Imagem Gráfica Digital: da gravura histórica à inovação eletrônica e endoestética na Amazônia contemporânea e; - Paisagens Digitais: Ensaio Visual de Digigravura.

Neste sentido, o campo exploratório sobre a produção de Alixa é importante no contexto estético e de pertencimento das possibilidades expressivas no sul e sudeste do Pará, em Marabá e na região amazônica.

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido em suas práticas, costumes, concepções...É preciso relacionar a variedade de procedimentos com os contextos em que são produzidos. (SANTOS, 1994:8).

Visualizo ainda, na obra de Alixa o enredamento na relação que o mesmo possui com a região e as cidades por onde morou angariando as experiências, as vivências e os acontecimentos que vivenciou e foi sendo exposto no decorrer da sua trajetória como artista nestes recantos. Como professor e artista pode experimentar a partir de seus alunos e vivências, na sua prática acadêmica, todo um apanhando na problematização dos imaginários e fazeres da região que transborda de lendas e curiosidades de uma flora e fauna riquíssimas que podemos perceber nas articulações imagéticas do artista como percepções possíveis apenas nas relações de experiências próprias ou muito próximas, na acepções e significados, nas cores e nas estruturas orgânicas que permeiam a sua produção, enfatizadas e reafirmadas em virtude da sua proximidade com as temáticas que se propõe.

A própria mulher indígena, nas suas formas graciosas e voluptuosas, no seu matiz, demonstra a riqueza das visualidades das temáticas amazônicas, na percepção do artista que é submetido a todo instante ao resplendor do calor ardente que traz consigo na luminescência valores de alto contrastes, cores saturadas e modelados quase inexistentes; a luz do norte é dura e arde nos corpos do povo. A mulher como tema recorrente, traduz uma das possibilidades das temáticas estéticas dos pintores entre os retratos, as paisagens, as marinhas, o nu e o

autorretrato. Como pintor, entre outras habilidades que incluem a gravura, escultura o desenho Alixa desenvolve dentro de uma perspectiva contemporânea as nuances da hibridização dos meios, inclusive, reforçadas pela produção por meio de gravuras digitais (Figura 4).

Não podemos deixar de considerar o contexto, o lugar, as cicatrizes que nossas vidas tiveram ao longo do tempo. Fomos marcados no construir das nossas trajetórias. Somos os livros que lemos, os conteúdos e as maneiras pelas quais fomos tratados nas aulas que tivemos, somos os cursos que escolhemos para fazer e aquele que fizemos, muitas vezes, sem ter escolha; somos também àqueles que deixamos de fazer; somos a influência familiar que nos moldou, as imagens que os nossos professores e professoras nos passaram. Nós nos tornamos professores tradicionais ou progressistas muitas vezes pelos encaminhamentos que tivemos durante as nossas formações. Atuamos de acordo com propósitos e conceitos gestados ao longo do tempo, nas nossas crenças e no decorrer das nossas vidas.

(OLIVEIRA, 2004:62).

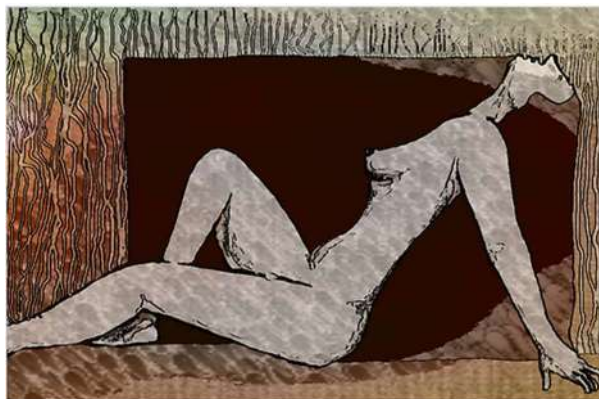


Figura 4. Alixa. Coleção Corpus 3. Reprodução.

A relação articulada por Alixa na sua produção está fortemente alicerçada nas questões regionais de pertencimento num âmbito de resignificação dos matizes principalmente visuais, por meio da dinâmica que o artista promove como articulador de uma sociedade que tem questões próprias e profundas, numa visibilidade do sujeito, da flora e da fauna específicos da região norte do Brasil. E como pesquisador acadêmico, reflete em suas obras os anseios que reitera na linguagem visual das suas raízes, da sua cultura regional, sem perder de vista a manifestação da arte em outros âmbitos, outros territórios e na dinâmica que vai sendo alicerçada por intermédio da sua pesquisa acadêmica e artística. Nos seus quadros, gravuras, desenhos e esculturas estabelece uma obra generosa e abundante, não só de simbolismos e grafismos expressivos, mas de uma essência de vitalidade e contemporaneidade que não é geralmente vista nos trânsitos regionais imersos em situações circunscritas. O artista e a obra dialogam com os meios e as materialidades contemporâneas num viés de experimentação, pesquisa e demonstração pelas visualidades regionais e no surgimento de novas preposições inseridas na contemporaneidade artística (Figura 5).



Figura 5. Alixa. Coleção Corpus Ecomorficos. Reprodução.

Referências

- HELLER, Agnes (2004) O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra.
- OLIVEIRA, Ronaldo A. , (2004). Arquitetura da Criação Docente: A Aula Como Ato Criador. São Paulo, Tese de Doutorado em Educação: Currículo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- REY, Sandra (2002). "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS. p.123-139.
- ZAMBONI, Silvio. (2001). A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. 2 ed. Campinas, SP: Autores Associados (Coleção polêmicas do nosso tempo: 59)

Notas biográficas

Brasil, Fotógrafo, Designer Gráfico, Artista Visual. Afiliação: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Professor Adjunto da FAV - Faculdade de Artes Visuais – Curso de Licenciatura em Artes Visuais. E-mail: zemarqs@unifesspa.edu.br

Perspectivas composicionais modulares nos 'Signos Gráficos, Interferências e Projetos' de Augusto Sampaio

Modular compositional perspectives in 'Graphic Signs, Interferences and Projects' by Augusto Sampaio

José Marcos Cavalcanti de Carvalho¹

¹ Professor Adjunto da FAV - Faculdade de Artes Visuais – Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Marabá, Brasil.

Resumo:

Augusto Sampaio nesta produção trabalha com questões relacionadas a reprodutibilidade dos símbolos gráficos por intermédio de matrizes gráficas utilizando dois processos de impressão: a serigrafia e gravura. O artista, a partir de um estudo para exposição das suas obras faz o registro do local e das peculiaridades advindas do projeto arquitetônico, da sua estrutura e do ambiente buscando adequações para que o projeto de intervenção possa refletir as possibilidades de peso, repetição, ritmo e tensões espaciais possibilidades advindas de cartelas enviadas para preenchimento pelo artista aos colaboradores do projeto. Posteriormente, depois de confeccionadas individualmente, são remetidas ao artista para a produção das matrizes e posterior intervenção nos locais escolhidos de antemão. Esta produção em particular expande o território circunscrito do espaço expositivo tradicional para um espelhamento nos arredores do local de exposição, permitindo uma fruição diversa daquela que se pretende na exposição no cubo branco.

Palavras-chave: Signos, símbolos, módulos, intervenção, contemporâneo.

Abstract:

Augusto Sampaio in this production works with issues related to the reproducibility of graphic symbols through graphic matrices using two printing processes: serigraphy and engraving. The artist, based on a study for the exhibition of his works, records the place and the peculiarities arising from the architectural project, its structure and the environment, seeking adaptations so that the intervention project can reflect the possibilities of weight, repetition, rhythm and spatial tensions, possibilities arising from cards sent by the artist to project collaborators. Subsequently, after being individually made, they are sent to the artist for the production of the matrices and subsequent intervention in the places chosen in advance. This production in particular expands

the limited territory of the traditional exhibition space to mirror the surroundings of the exhibition space, allowing for a different enjoyment from that intended in the exhibition in the white cube.

Keywords: Signs, symbols, modules, intervention, contemporary.

Submissão: 02/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Augusto Sampaio nasceu em 1962, natural de Indaiatuba - São Paulo, vive e trabalha em São Paulo – SP. Formou-se em Arquitetura na Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura (FAU-USP), e estudou Artes Plásticas com os seguintes artistas: Silvio Dworkicki, Francisco Maringelli e Evandro Jardim.

As preposições trabalhadas pelo artista são divididas em três eixos distintos, mas complementares intitulados "Signos Gráficos, Interferência e Projetos" que propõem uma relação de construção sobre eixos horizontais e verticais a partir da gravação das matrizes xilográficas e serigráficas. Num percurso de combinações destas sobre a composição de elementos gráficos elementares (quadrados, círculos, símbolos) e as cores utilizadas nas suas impressões: preto e vermelho e suas sobreposições, além da própria cor do substrato. O artista trabalha com a técnica do lambe-lambe na intervenção da cidade a partir das impressões feitas em papel Kraft que pode ser distribuído em folhas ou rolos. Depois de prontas, as impressões são coladas diretamente nas paredes, como cartazes lambe-lambe (Figura 1).

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelo quais se muda a forma, se transforma, a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida da regularmente a um fim, pode chamar-se artística. (BOSI, 1999:10).

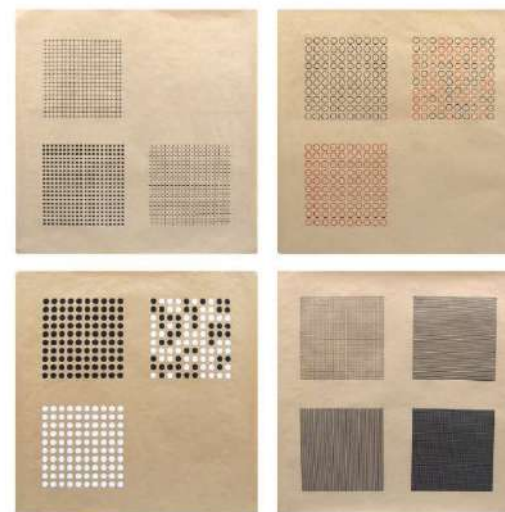


Figura 1. Augusto Sampaio, *Components*, 2014/15. Reprodução.

As relações possíveis pelas permutações e combinações dos símbolos gráficos promovidos pela obra do artista, tem uma relação com um esquema de distinção possível em torno das visualidades gráficas na relação dos módulos construtivos que podem ser dimensionados numa proporção na relação de 2x (duas vezes), mantendo a constância da proporção modular.

Mesmo na diminuta representação tonal, preto e vermelho; além da cor do papel permitem diversas possibilidades na construção de reproduções a partir das matrizes xilográficas e serigráficas; nas tensões e equilíbrios, pesos visuais, simetria e assimetrias multiplicando-se nesta relação. À primeira vista, o princípio é simples no seu sentido estrutural; mas extremamente refinado nas possibilidades estéticas como perspectivas formais.

O artigo pretende a partir destas relações formais estabelecer uma convergência entre as práticas do artista ligadas as intervenções urbanas, utilizando-se dos símbolos gráficos nas construções imagéticas destinadas a fruição e participação do público nestas relações interventivas, por intermédio da poética do artista na sua elaboração e execução (Figura 2).



Figura 2. Augusto Sampaio. Projeto MAC Itahy Martins. Reprodução.

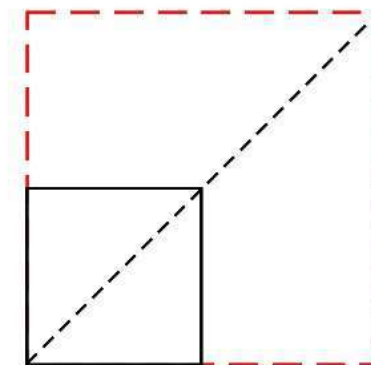
A relação do artista com a cidade é conduzida de um modo a constituir e concretizar um fazer no contexto social da cidade, em uma percepção dos espaços e das relações advindas dos processos de execução e manifestações das composições geométricas da cidade e espaços de intervenção. Lugares onde outrora os transeuntes passavam sem perceber suas particularidades, e que por intermédio das obras de Sampaio chamam a atenção e possibilitam novas interações visuais.

Assim sendo, a produção de Sampaio permite em virtude da amplitude modular das suas composições; da sua envergadura, estabelecer uma nova relação com a cidade que já não era possível pelos transeuntes anestesiados nas suas rotinas e percursos. Há uma quebra no olhar; na rotina perceptiva, das relações que estes indivíduos estão acostumados possibilitando reflexões sobre e na cidade, como vetor de uma representação imagética poderosa. As permutações possíveis são exponenciais por todas as suas relações formais/gráficas, formais/compositivas e nas suas relações com as cores e substratos.

A produção do trabalho e Sampaio estabelece uma relação de produção de símbolos, citados anteriormente, numa aproximação com a Sinalização (Sinalética) e esta relação é importante na medida que há uma estrutura por trás das obras mediando as relações que são importantes ao artista no sentido de organizarem e formatarem o sentido na aplicação da sua técnica (poética).

A Sinalização ou Sinalética desenvolve seus expedientes por intermédio dos estudos das estruturas e das necessidades que um determinado cliente necessita em termos de organização dos espaços para que o público possa orientar-se no trânsito no local, possibilitando um sentido de localização num ir e vir. Uma das funções do sistema, inclusive das placas, em princípio é a ordenação do campo; de orientação; de deslocamentos, de advertências, de divisão de espaços, etc... Neste sentido, trabalham-se em três dimensões importantes: local (meio, campo), visão (ver, olhar), formalizações (estruturas, intervenções).

A formalização das possibilidades das composições seguem os aspectos das relações de construção de módulos que são alternados a partir da multiplicação dos módulos em dimensões, geralmente em módulos lineares na ordem de 2x (Figura 3).



Modulo (2x)

Figura 3. Acervo autor.

Há ainda, além desta possibilidade de associação da produção do artista as relações com a norma ISO/NBR (International Standard Organization/Norma Brasileira sobre os tamanhos padrões dos papéis (A0, A1, A2, A3, A4, A5, etc...), pois os trabalhos visam ser reproduzidos

principalmente por matrizes em papéis comerciais, assegurando-se na normatização internacional/brasileira a produção das impressões em formatos consonantes aos cortes de papéis industriais utilizados.

O processo do artista inclui a visita e registro do local, para que possa analisar os aspectos importantes que poderão intervir no desenvolvimento de uma possível adequação e/ou abordagem aos locais em específico, nos âmbitos da própria estrutura arquitetônica; lembramos que a formação do artista é no campo da arquitetura e que estes fundamentos das práticas da formação estão armazenadas e foram adquiridas nos anos de formação deste, poderia enfatizar que empregaram-se na própria essência da articulação e na formalização das práticas estéticas do artista. Em relação a formação e a questão que o meio social desenvolve na personalidade do artista ou indivíduo (BOURDIEU, 1998:17), acrescenta:

Geralmente a cultura erudita estabelece e norteia as condições que vão condicionar o que é o que não é próprio desta, e o que é ou não referente a seus interesses. Ela delimita as suas esferas de atuação, e essa formulação implica a exclusão de outras possibilidades que estão na multiplicidade de comportamentos que se apresentam diante do estabelecimento das interações sociais. Essas possibilidades simbólicas vão dar aos membros desta um posicionamento diferenciado em relação a outros modos operativos.

As visitas anteriores ao local constituiu-se no registro, anotações e posterior análise do material registrado visando apreciação das possibilidades advindas da possível articulação e formatação com as peculiaridades do local. A própria estrutura do local estabelece certos direcionamentos, desvios e possibilidades criadoras e organizacionais a partir dos ambientes, instalações, estruturas (paredes, colunas, janelas, pórticos, portas, vãos, gradis) que se distribuem estruturalmente e visualmente em ritmos, direcionamentos, tensões assemelhando o local a um *campo compositivo* estrutural já dado e estabelecido, sendo um espaço visual a ser explorado pela produção do artista. Entendemos como *campo compositivo*: espaço ou campo que irá estabelecer a composição por intermédio de traços, manchas, grafismos, contra grafismos, ou seja, a articulação formal do desejo criativo e de representação das negociações com o substrato, se assim podemos dizer, da produção do artista. Podendo ser: uma tela, uma folha de papel, um muro, um prédio, um terreno, um território, a web, uma estrutura (espaço) que recebe a intervenção criativa do artista.

A produção do artista será formalizada por meio da técnica de impressão serigráfica e de suas matrizes de impressão; as modulações dimensionais serão produzidas a partir da distribuição das impressões em composições horizontais e verticais e posteriormente coladas, à maneira de lambe-lambes nas estruturas que foram alencadas em virtude do projeto. Os símbolos articulados formam: linhas, quadrados, pontos, com e sem cor, geralmente vermelhos e pretos e a própria cor do substrato utilizado nesta produção que foi o papel Kraft. Foi criada uma cartela com as dimensões reduzidas das impressões e sua organização linear horizontal e vertical que foram enviadas a interessados em participar do projeto para que pudessem fazer seus esboços, preenchendo as cartelas de forma particular, entre as possíveis possibilidades: círculos, quadrados, ausências e preenchimentos, vermelho, preto ou ausência de cor (substrato). Depois que os participantes desenvolvessem seus esquemas compositivos, esses foram remetidos ao

artista para a produção das matrizes de impressão e impressões finais para a aplicação nas intervenções.

O método está sempre ligado a uma forma de ordem, implicando em organizar, traçar uma consequência a ser seguida, ordenar elementos para evitar erros, pois os erros só atravancam a busca de uma solução. O método é uma questão racional depende de escolha determinada e premeditada. (ZAMBONI, 2001:56).

Como proposta expositiva as impressões, a princípio seriam expostas em espaços expositivos corriqueiros, mas no decorrer das preparativos e início das montagens o trabalho toma uma dimensão que expandiu-se para fora dos espaços expositores, espelhando-se para o entorno e arredores. Tomando um vulto e um caráter estético-dimensional maior e mais abrangente, agora integrando-se além do espaço circunscrito na exposição das obras.

As permutações das impressões foram possíveis em virtude dos processos utilizados usando as matrizes de maneira a permitir, pelo processo da impressão serigráfica a passagem ou não da tinta na tela serigráfica a partir da obstrução ou da passagem da tinta pela matriz. Usando a gravura, o princípio é o mesmo; a passagem ou retenção por meio da entintagem da matriz xilográfica, como há uma distribuição uniforme vertical e horizontal geométrica da matriz, pela adição ou retirada das formas em encaixes, haverá ou não a entintagem desta possibilitando as permutações na impressão sem que haja a necessidade de várias matrizes para a impressão.

A produção da obra de Sampaio repercute na relação das particularidades que estão presentes na cidade: as construções geométricas, a cartela de cores, o material usado e a técnica de execução das obras e suas matrizes. Estas relações são buscadas na obra do artista em virtude das possibilidades que são dadas pelos módulos e nas repetições dimensionadas na realização das impressões e no projeto das respectivas intervenções nos espaços. Os locais de execução das obras do artista implicam que ela se desenvolva a partir de certos parâmetros que são indicativos da vida na cidade, nas suas relações geométricas e modulares como a própria estrutura dos locais se desenvolve nos grandes centros urbanos, diferenciando-as de áreas menos povoadas e menos abastadas configuradas de outras maneiras de estruturação territorial, física, cultural e simbólica que irão refletir nos percursos dos artistas e na própria relação com a obra artística.

[...] mostrar que a diversidade existe não implica concluir que tudo é relativo, apenas entender as realidades culturais no contexto da história de cada sociedade, das relações sociais dentro do qual e das relações entre elas. (SANTOS, 1994:20).

Percebemos em particular, a engenhosidade do artista em burlar os processos gráficos na maneira tradicional de impressão; em relação a entintagem e bloqueio das matrizes para que pudesse estabelecer diversos padrões sem a necessidade de muitas matrizes para produzir as impressões policromáticas. A título de esclarecimento para os leitores que não conhecessem os sistemas policromáticos de impressão; para cada cor que deverá ser impressa num substrato há a necessidade de uma matriz para aquela cor em específico. Assim, se imprimirmos nos processos de impressão que usam o sistema de cores subtrativas (CMYK), abreviação para C (Cyan), M (Magenta), Y (Yellow) e K (Preto) para cada uma das impressões de cor é necessário haver uma respectiva matriz para a impressão.

A obra de Sampaio integra-se na cidade de tal forma, nos arredores e espaços de intervenção que por muitas vezes, segundo o próprio artista passaram a ser percebidas como algo

interventor, mostrando como a combinação de técnicas de observação e estruturação do projeto podem alinhar-se de tal maneira que acabam por serem almagamadas às estruturas em que o artista interveio.

... os modos de produção artística que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da cultura e da própria obra de arte.
(PLAZA e TAVARES, 1998:13)

Referências

- BOSI, Alfredo. (1999) Reflexões sobre a arte. 6ª ed. São Paulo: Ática.
BOURDIEU, Pierre. (1998) *A economia de trocas simbólicas*. 5a. ed. São Paulo: Perspectiva.
PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. (1998) *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.
SANTOS, José Luiz dos. (1994) *O que é cultura*. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense.
ZAMBONI, Sílvio (2001). A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência. 2 ed. Campinas, SP: Autores Associados. (Coleção polêmicas do nosso tempo: 59)

Notas biográficas

Brasil, Fotógrafo, Designer Gráfico, Artista Visual. Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Professor Adjunto da FAV - Faculdade de Artes Visuais – Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Rua dos Ipes, S/N. Cidade Jardim 68800-000 Marabá, Brasil. E-mail: zemarqs@unifesspa.edu.br



A poética de Ronald Duarte nos trabalhos Fogo Cruzado e Matadouro/Boiada de Ouro

The poetic of Ronald Duarte in the works Fogo Cruzado and Matadouro/Boiada de Ouro

Josélia Andrade Santosⁱ
Carlos Eduardo Dias Borgesⁱⁱ

ⁱUniversidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil

ⁱⁱ Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Artes, CEP: 29075-910, Av. Fernando Ferrari, 514 - Goiabeiras, Vitória - ES, Brasil.

Resumo:

O presente artigo apresenta reflexões oriundas da pesquisa de Iniciação Científica "A palavra como elemento agregador nas ações de Ronald Duarte", desenvolvida entre os anos de 2020 e 2021 na Universidade Federal do Espírito Santo. A fim de apresentar e discutir a presença e funcionamento da palavra nas produções visuais do artista são analisadas as obras Fogo Cruzado e Matadouro/Boiada de Ouro de Ronald Duarte. Suas ações convidam a participação do público através de nomes dados aos trabalhos, intervenções e falas durante suas execuções. Seus trabalhos geram diálogos e permitem apelidos, resultantes das participações, retroalimentando suas propostas.

Palavras-chave: Ronald Duarte, Performance em debate, palavra, artes visuais

Abstract:

The present article presents reflections from the scientific initiation "The word as a linking element in the actions of Ronald Duarte", developed during the years of 2020 e 2021 in Federal University of Espírito Santo. In order to present and discuss the presence and operation of the word in his visual productions, the works of Ronald Duarte Fogo Cruzado and Matadouro/Boiada de Ouro are analyzed. His actions invite the public to participate through the names given to the works, interventions and speeches during the executions. His Works generates dialogs and allow nicknames, resulting from these participations, feeding back his propositions.

Keywords: Ronald Duarte, Performance em debate, word, visual arts

Submissão: 07 /02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Ronald Duarte é um artista carioca de 58 anos, mestre em Artes pela UFRJ e professor da PPGAV-EBA-UFRJ. Apresentou trabalhos em diversos países como: Brasil, Portugal, Cuba, Argentina, França, Itália, Holanda, Reino Unido, Espanha, EUA, Bélgica e Alemanha. Sua poética aponta de maneira crítica a violência contra corpos não brancos e periféricos, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Em suas entrevistas, uma das quais direcionadas para a pesquisa de Iniciação Científica, comenta a relação do corpo em suas ações performáticas urbanas. Suas imagens nos permitem perceber relações genocídio e violência contra a população negra e periférica da cidade, originárias do colonialismo escravocrata e que, na maioria das vezes, se manifestam em eventos ocultados da população. No presente artigo, analisaremos a poética do artista a partir da apresentação dos trabalhos Fogo Cruzado e Matadouro/Boiada de Ouro, ambos de 2016, que levantam questões sociais e cotidianas observadas no Brasil, país onde mora, a fim de dar continuidade à pesquisa desenvolvida entre 2020 e 2021, explicitando ligações da relação entre palavra, imagem e ações do corpo, com ênfase nos nexos da arte com aspectos sociais e econômicos da cultura e com as cidades.

Em Fogo Cruzado o título está, de acordo com o artista, relacionado à troca de tiros no Bairro Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Já no trabalho Matadouro/Boiada de Ouro os participantes vestem cabeças de boi douradas e caminham nas ruas como uma boiada. Esta ação tem tido seu nome modificado, para contextualizar os diferentes locais e questões culturais e sociais envolvidas. Os dois trabalhos foram relacionados em entrevistas realizadas com o artista. Uma delas, ainda não publicada, foi realizada como parte do Projeto de Extensão Performance em Debate, da Universidade Federal do Espírito Santo, e teve questões direcionadas especificamente para essa relação da palavra com as imagens geradas. De acordo com essa entrevista, Duarte trabalha com ações urbanas, ligando criticamente a arte com a vida e com questões percebidas no cotidiano:

[...] eu faço ações urbanas, ações ativas, artísticas, visíveis, possíveis de visibilizar-se, de criar imagem do cotidiano, dentro do mundo real, discutindo questões prementes, questões que estão pulsando no momento, no aqui e agora, correndo atrás desse presente que foge constantemente do presente. (Performance em debate, 2021:1).

Os trabalhos do artista Ronald Duarte relacionam a vida e a violência na cidade com propostas às artes visuais a fim de dar visibilidade a acontecimentos que afetam o cotidiano das pessoas e mostrar a posição do Estado em relação ao genocídio de corpos não brancos. Portanto sua atuação tem intenção de ser ativa e crítica. O que é explícito nos nomes de suas propostas, como a série "Guerra é Guerra", na qual se insere a ação "Fogo Cruzado", como crítica e denúncia do cotidiano violento da sociedade, principalmente do tratamento dado pelos meios de comunicação à periferia e, principalmente, às pessoas negras e pobres. O público participa ativamente nas ações performáticas do artista desde a nomeação do trabalho até sua execução. E retroalimenta os desenvolvimentos das suas séries:

Josélia Andrade - Você comentou também sobre o fato dos seus trabalhos terem apelidos, o que é uma novidade pra mim, porque eu sabia dos nomes, mas (...)

Ronald - É, muita gente não chama "O Que Rola Você Vê", porque não consegue guardar O Que Rola Você Vê, como O Que Rola Você Vê, e chama: ah, o Banho Vermelho, o Banho de Sangue, aquele banho de sangue, sabe? Chamam de Banho de Sangue. Ou então o Fogo Cruzado mesmo, chamam de Fogo nos Trilhos, são os apelidos, os nomes que as pessoas vão dando e acabam falando, às vezes e até em entrevistas, apresentando o trabalho, citando com outro nome, entendeu? São os apelidos que eles vão ganhando. Como Nimbo Oxalá, muita gente chama de A Nuvem, a Grande Nuvem, O Cogumelo ou jornal cubano saiu a Bomba da Paz, não é a pomba não, A Bomba da Paz. (Performance em debate, 2021:17).

O primeiro trabalho analisado, "Matadouro/Boiada de Ouro", Figura 1, foi realizado primeiro em Recife, no Brasil, e se chamou "Matadouro". O artista solicitou a confecção de 40 cabeças em papel machê que, posteriormente, se tornaram douradas para uma nova apresentação em Berlim, desta vez chamada de Boiada de Ouro, contextualizando este local e integrando-o ao trabalho:

O Ricardo Maurício participou da primeira boiada que era de papel machê, que era colorida, que era muito mais ingênua, muito menos drástica, ela era mais festiva, era quase um Brasil todo. Já a ouro não, ela começou a perceber, a tomar uma consciência que foi... que esta cabeça tem valor, o quanto ela está desmatando e o quanto ela tá matando pelo dinheiro, o quanto todo o grupo de carnificina, todos os desmatadores, que começou como matadouro de boiada e a boiada andava em fila na primeira ideia. Era como ela vai para o matadouro, entendeu? O boi vai para o matadouro andando em fila, sabe? E a de ouro, ela é convidada pra ir a Berlim e ela só se torna de ouro por questões de não conseguir levar a boiada colorida e eu tenho que fazer uma, coincidentemente, muita gente achou que tivesse alguma ligação com o anjo de Berlim." (Performance em debate. 2021:6).



Figura 1: Ronald Duarte, Matadouro/Boiada de Ouro, 2014. Performance. Berlim. Fonte: Livro do artista.

Em Fogo Cruzado, Figura 2, o artista relaciona o trabalho à violência presente no Rio de Janeiro com destaque para o Bairro Santa Tereza:

Fogo Cruzado", esse aí é um pontapé, um pontapé forte! Porque, contra tudo e contra todos...O fogo cruzado continua, né? A favor de tudo e a favor de todos, e o fogo cruzado continua. E o fogo agora tá cada vez mais intenso, o fogo cruzado é internacional, né? O fogo cruzado são os interesses que estão por trás de todo esse fogo, por trás de todo esse interesse que tá queimando o Brasil, que tá queimando a vida, que tá acabando com a vida. Neste exato instante, o Brasil está incandescendo, tá pegando fogo, e o fogo cruzado, esse aí, é de 2000, 20 anos atrás, ele é quase um prenúncio de tudo isso que está acontecendo e, as chamas, no momento exato agora." (Performance em debate, 2021:2).

Duarte destaca a permanência da violência que é constante no país e como suas propostas se relacionam com os acontecimentos recentes que afetam a vida da população no Brasil propondo uma relação crítica com suas ações.

Nestes dois trabalhos ficam, portanto, explícitas as ligações da relação entre palavra, imagem e das ações do corpo, com ênfase nos nexos da arte com aspetos sociais e econômicos da cultura e das cidades. Essa relação também já era sugerida pelo nome de sua entrevista para a revista Arte & Ensaio cujo título é "Que palavra eu vou gritar?". Nessa entrevista Ronald Duarte comenta que os trabalhos são resultados de experiências suas vividas no Rio de Janeiro, e de sua percepção das diferentes relações de classe, setorizada espacialmente na cidade:

[...] existe preconceito com quem é suburbano... quem mora lá e quem mora aqui, então comecei a misturar tudo e a perceber que podia misturar tudo, e então tive o privilégio de conhecer Antonio Negri, que me falava sobre a multidão, sobre a potência de cada um e sobre a singularidade. As

singularidades estão hoje emendando línguas, porque não sabem nem quais são as letras para montar uma palavra e não sabem nem qual é a palavra que eu vou gritar?"(Bartholomeu, Tavora, 2013:99).



Figura 2: Ronald Duarte, Fogo Cruzado, 2002. Performance. Rio de Janeiro. Fonte: Livro do artista.

Em trechos dessas entrevistas e mesmo na citação de Antonio Negri, que em seu livro *Multidão*, de co-autoria de Michael Hardt, trata das condições que envolvem a dinâmica social do século XXI e identificam a multidão como agente político, ficam explícitas as preocupações do artista e como ele utiliza do diálogo como parte de seu processo reflexivo poético. Como aproveita os apelidos, as referências surgidas nos diálogos, com os participantes e demais envolvidos, para aumentar a sua própria compreensão de suas ações e para assim, adaptar continuamente suas práticas aos locais e às suas condições particulares:

É... Você tava falando, eu tava pensando, acho que é tudo ao mesmo tempo, agora tudo é misturado. Eu acho que o nome aparece sempre, o nome é aquela palavra que mais eu falo antes de eu executar o trabalho, porque eu sou o falador, sou um tagarela, falo pra caramba! De tanto falar do trabalho, eu vou repetindo o que eu vou fazer. Por exemplo, o trabalho que eu estou pensando em fazer, um exemplo, é um trabalho sobre essas balas traçantes dos traficantes, que todo dia eu vejo da janela passar uma balinha vermelha, outra balinha vermelha e no réveillon veio uma rajada de bala traçante que até saiu uma foto no jornal, como se fosse um rabo de pavão aberto, só de balas traçantes, então de tanto falar "traçante", "traçante", o nome do trabalho é Traçante." (Performance em debate, 2021:15).

Para o artista, a multidão ou a boiada como menciona em seu processo, são também as pessoas que participam da ação performática, são as pessoas afetadas pela violência denunciada através de seus trabalhos, é quem faz o trabalho artístico ser o que é e se relacionar com o local onde é realizado:

O boi vai para o matadouro andando em fila, sabe? E a de ouro, ela é convidada pra ir a Berlim e ela só se torna de ouro por questões de não conseguir levar a boiada colorida e eu tenho que fazer uma, coincidentemente, muita gente achou que tivesse alguma ligação com o anjo de Berlim. Ai eu vi que tem essa ligação realmente, foi feita especificamente. Isso tudo, como eu estava te falando, parece que não existe o acaso, porque tudo reverbera lá na frente, as imagens estão guardadas, estão imbuídas, que estão os traumas, que estão as cicatrizes, que vão saindo do próprio trabalho, conforme ele vai acontecendo no mundo, conforme ele vai pra rua. A reação dele na rua e como ele tem essa força, o próprio trabalho vai ganhando a própria personalidade e um tempo e lugar. E depois que eu leio o texto do professor da UNB Anderson Flor do Nascimento, é um professor de Filosofia da UNB, ele escreve sobre os corpos que valem mais e os corpos que valem menos e fala da questão da colonização do Brasil, que tem seus 520 anos, datada, e bem datada, e bem, vamos dizer assim, depurada, o que ela nunca deixou de ser. (Performance em debate: 2021:7).

Os trabalhos analisados neste artigo revelam a compreensão de conceitos apresentados no texto *Necropolítica: Estratégia de extermínio do corpo negro*, dos autores Eliseu Amaro Pessanha e Wanderson Flor do Nascimento. A referência a este último autor, pelo próprio artista na entrevista realizada para o projeto de extensão e direcionada para a pesquisa, configura-se também como parte desta abordagem da relação da palavra com a imagem como parte de seu processo poético. No texto, os autores analisam a visão sobre o corpo a partir de conceitos filósofos ocidentais e africanos para questionar a relação entre os corpos que morrem de maneira violenta e são escolhidos para tal fim e os corpos que possuem o direito à vida segundo a determinação hegemônica. Para estes autores:

A biopolítica utiliza do dispositivo do biopoder para dessa forma decidir quais membros da sociedade podem viver e quais devem morrer. Segundo Foucault, o critério utilizado para decidir quem vive e quem morre é o da raça: o racismo passa a ser um dos mecanismos que passam a regular a política dos corpos e da vida, dessa forma beneficiando o grupo racial hegemônico em detrimento do grupo racial indesejado, considerado inferior e que não somente será deixado desprotegido como também pode ser alvo de extermínio pelas mãos do Estado se este assim o desejar. (Pessanha, Nascimento, 2018:3).

Conclusão

A pesquisa de Iniciação Científica, finalizada em 2021, evidenciou a importância da palavra em suas ações e produções visuais, apontando para uma nova forma de abordagem e compreensão de seu processo e de sua poética. Este artigo busca contribuir para explicitar como a palavra atua como agente de transformação formal e motivador nas ações e nos trabalhos do artista Ronald Duarte. Apresenta modos como estas são coletadas a partir das contribuições do

público e suas condições de vida, como retroalimentam suas ações e ainda, como o artista emprega a linguagem falada como parte do seu processo de reflexão e criação.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Universidade Federal do Espírito Santo, aos/às participantes do Projeto de Extensão Performance em Debate e ao artista Ronald Duarte.

Referências

- BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.) (2013). Revista Artes & Ensaios. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, nº26.
- DUARTE, Ronald. (2013). Qual a palavra que eu vou gritar? In BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.). Revista Artes & Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, nº26.
- FERREIRA, Glória (org.). (2016). Ronald Duarte - Livro do Artista. Rio de Janeiro: delduque.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. (2005). Multidão - Guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record.
- ODEERE: (2018). Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade. NECROPOLÍTICA: Estratégia de extermínio do corpo negro. UESB. ISSN: 2525-4715. Volume 3, número 6.
- PERFORMANCE EM DEBATE. (2021). Entrevista com Ronald Duarte. Projeto de Extensão, Vitória, UFES. [Consulta. 2022-02-27] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CjmHWriQFk>>.



Libertad del color de la mano de Victoria Márquez: una mirada hacia el Nuevo Expresionismo

Freedom of colour through Victoria Márquez: a look at the New Expressionism

Juan Bautista Durán Montero ⁱ

ⁱ Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Grupo de investigación HUM365, Bulevar Louis Pasteur, 25, Código postal 29010, Málaga (España).

Resumen:

El presente escrito propone a la artista Victoria Márquez (1.967, Málaga, España), quien plantea el contrastado uso cromático como elemento cohesionador entre las claves humanas y espirituales de la corriente del Nuevo Expresionismo. Se auxilia de este marco para plantear escenas que dialogan desde la libertad y hacia la sociedad, por medio de la fuerza del color. Su obra permite, además, abrir una reflexión en torno a la dimensión espiritual de la persona como ser en el mundo.

Palabras clave: color, lenguaje, libertad, arte, Nuevo Expresionismo

Abstract:

This paper presents the artist Victoria Márquez (1.967, Málaga, Spain), who proposes the contrasted chromatic use as a cohesive element between the human and spiritual keys of New Expressionism. She uses this framework to show scenes that dialogue from freedom to society, through the force of color. Her work also allows us to open a reflection on the spiritual dimension of each person as a being in the world.

Keywords: colour, language, freedom, art, New Expressionism

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introducción

Victoria Márquez, artista plástica visual malagueña (1967) vinculada al Nuevo Expresionismo, corriente fundamentada en su ciudad natal. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Málaga, ejerce su magisterio como Profesora Doctora en el área de la Expresión Plástica en la Facultad Ciencias de la Educación de Málaga (España). Afincada en su ciudad natal, participa en bienales, muestras y exposiciones artísticas tanto en galerías como museos a nivel nacional e internacional; en ciudades como Madrid, Málaga, Marbella, Toledo, Bilbao, Jaén, Huesca y Palma de Mallorca en España, además de Nueva York (EE.UU.), Lúxor (Egipto), Versalles (Francia), Florencia (Italia) y Bindslev (Dinamarca) en el ámbito mundial, entre otras localizaciones (Márquez, 2021). Asimismo, su obra permanece en salas permanentes de instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Jaén, el Museo de Dibujo Julio Gavín de la provincia de Huesca, y la Biblioteca Nacional Española de Madrid. Su técnica queda marcada por el gran contraste cromático que la artista plantea en su paleta. A través de la espiritualidad y el humanismo propio de la corriente a la que pertenece, y que recibe influencia del maestro Jorge Rando, Márquez propone un concepto dirigido hacia la sociedad en primera persona, haciendo una llamada a la misma por medio de las temáticas sobre la que desarrolla su creciente producción artística, reconocida por la fuerza del color.

1. Del expresionismo alemán al Nuevo Expresionismo

La estela artística de Victoria Márquez (Figura 1) acentúa fuerza en el uso del color, característica que responde a la influenciada que asume tanto en la estética como en el concepto de Jorge Rando quien, a su vez, fundamenta su ejercicio artístico en el expresionismo alemán de las primeras Vanguardias del siglo XX.

Partiendo del expresionismo alemán, encontramos que este movimiento buscaba desarrollar un lenguaje universal y profundizar en la trascendencia espiritual del ser por medio del arte, singularidades que se defendieron con especial énfasis en el grupo *Der Blaue Reiter*, encabezado por Marc y Kandinsky (Ziegler, 2014). Sin embargo, no es hasta iniciada la segunda mitad del siglo XX cuando artistas como Jorge Rando rescatasen las miradas expresionistas alemanas sin dejar de lado la novedad de lo moderno de aquel entonces, encontrando en ellas el espacio pictórico en el que poder desarrollarse. Este hecho hace que en la década de los años ochenta surja como tal un grupo de pintores al que se les conoce inicialmente como *nuevos*

fauves, aunque esta nomenclatura evoluciona a *neoexpresionismo* ya que no identificaba al grupo de autores. Sin embargo, con la progresión de este concepto, se comienza a hablar de *nuevo expresionismo* (Martínez, 2010:183), en un nuevo intento de renacer del arte expresionista alemán de principios de siglo.

A partir de entonces, surge un gran desarrollo en la producción artística de Jorge Rando, en la que se define la estética del nuevo expresionismo bajo diversas temáticas, entre las que se pueden encontrar *África, prostitución, maternidades o Pasión*, entre otros. López (2020) recoge que es en esta última donde surge el interés de Victoria Márquez en la pintura neoexpresionista. Es a partir de entonces cuando la artista se involucra de forma plena en el ejercicio y en la investigación de la pintura como instrumento social por el que dialogar en claves positivas de humanismo y espiritualidad.



Figura 1: La artista preparando el plano compositivo. Fuente: <https://vmarquezart.wixsite.com/vmarquezart/biografia>

2. La fuerza del color

Si bien, el expresionismo apuntaba una estética estridente, el nuevo expresionismo no es menos en este sentido. La libertad del color es entendida como el propio ejercicio que la artista realiza sobre la materia que da forma al concepto que construye, junto con los blancos del formato. Esta idea queda expuesta por Rando (2016) en el testamento contemporáneo de las Artes, en la que manifiesta

Que cada pintor utilice la línea y el color que le pida el cuadro, sin necesidad de ningún código que le dicte normas. La esperanza se puede pintar en verde y también en negro. No existe ningún significado específico de los colores ni deben existir reglas para su utilización.

En esta libertad es donde Victoria Márquez encuentra el espacio por el que plantear una paleta cromática atrevida, donde predominan intensos contrastes cromáticos, buscando generar un punto de atención y, a la vez, el puente entre la imagen gráfica planteada y el discurso humano y espiritual que defiende, combinando toscas manchas con sutiles reminiscencias de tonalidades que responden a la emoción y el momento que la pintora experimenta y desea comunicar, siempre en claves de positivismo (Figura 2).



Figura 2: Victoria Márquez, Sin título I, 2020. Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm. AEPE. Asociación Española de Pintores y escultores, Madrid. Fuente: https://artsandculture.google.com/asset/no-title-i-victoria-marqu%C3%A9s-casero/_wFk-OT8MGcPyw?hl=es

Por lo tanto, propone un paradigma que se pone en cuestión la cultura de la semántica del color, especialmente la de Occidente. Esta idea comienza de la mano de Rando y Diez (2017), quienes destacan la teoría cromática de Kandinsky como aquella en la que la sociedad ha volcado el conocimiento y significado del color, olvidando lo realmente fundamental: "(...) el arte, necesita ser libre...". El vanguardista expresionista realiza, por consiguiente, una limitación que acota la capacidad de crear en el plano del cuadro por una determinada simbología asociada. Ambos autores afirman que la existencia del espectro visual es dado a toda la humanidad, y que se presta para su utilización con íntegra libertad, sin condicionar su uso y empleo. Márquez aprovecha este espacio para establecer contrastes no solo a nivel cromático sino también en mancha, entre

gruesos y sutiles trazos que dibujan una armonía visual que dialoga en un mismo lenguaje, en el humanismo y la espiritualidad del nuevo expresionismo.

Para entender las implicaciones que trae consigo estas dos características, es interesante conocer previamente cada una de las dimensiones que hablamos para, posteriormente, entender su interrelación de la mano de la pintora. La primera de ellas, el humanismo, plantea un enfoque dirigido hacia el ser humano, que busca encontrar su propia identidad conociendo al otro. Deja entrever, por consiguiente, un carácter empático y solidario, que respeta la creación, e indaga en la conexión espiritual del ser; en definitiva, "(...) un humanismo que tiene fe en el devenir del hombre y su futuro, buscando en el arte una de las mayores expresiones humanas, el camino para alcanzar la autorrealización humana con plena dignidad y respeto" (Jiménez, 2018:209-10). En este escenario, la espiritualidad constituye el nexo por el que profundizar en la consciencia del ser. El nuevo expresionismo busca dotarle la relevancia que merece siguiendo este criterio, de manera que el arte adquiere la misión de reflejar y unir las relaciones sociales fragmentadas u olvidadas en la cultura individual del siglo XXI. Este marco es el que manifiesta Jorge Rando en su *Testamento de las artes contemporáneas*, y que Victoria Márquez toma como referencia para investigar en torno a las diferentes problemáticas socioculturales que se plantea a día de hoy de la mano de la fuerza del color. De este punto, entender el razonamiento que la artista realiza en torno a las temáticas sobre las que trabaja en su producción, entre las que podemos encontrar la referencia a la naturaleza (con especial atención a los paisajes de mar), a la maternidad y a la figuración más íntima del ser.

Bien es cierto que el planteamiento de estos temas no es más que una breve aproximación a la intervención artística de Victoria Márquez en la sociedad. No obstante, sí es sugerente poner de manifiesto cómo de la mano de su paleta cromática vuelve a recuperar un mensaje desde la mirada positiva de la realidad, y no desde la superficialidad. Hablamos de la generación de un refuerzo positivo que juega en la dualidad de alzar la voz ante las injusticias sociales, pero también de mostrar que una mirada esperanzadora positiva es posible. Por lo tanto, la artista se auxilia de este marco para hablar de sentimientos y emociones que inviten al espectador a postularse como protagonista a través de una conjunción atrayente de colores que le invita a plantearse cuestiones y a dejar que sea la propia fuerza de la obra la que responda a las interrogativas que se le hagan.

Sumando las premisas expuestas, Victoria Márquez incorpora una obra, en definitiva, que, más allá de los trazos visibles y de las formas imprecisas, queda supeditada a la fuerza de los colores, y con ellos, a sumergirlos en el siempre intenso y conmovedor mundo de los sentimientos y las emociones (Becerra, 2020:80).

Para que ello sea coherente, Márquez atiende también al formato como parte de su paleta, en el que busca generar blancos que permitan hablar en las claves de libertad anteriormente expresadas. Por este motivo, es interesante hacer la distinción que señala Pallarés (2006:125) entre medida y formato, destacando que es en este último donde la autora plasma su propio lenguaje bajo la temática y el concepto que busca reflejar y remitir a la obra. Por lo tanto, el color es incorporado en el formato de maneras completamente distintas, en función de las dimensiones del espacio pictórico. En ocasiones, Victoria Márquez resuelve en escasas manchas un formato de tamaño reducido que no supera los veinte centímetros de altura, siendo en el contraste cromático donde logra generar varios de los puntos fuertes de la imagen (Figura 3).



Figura 3: Victoria Márquez, *Sin título*, 2019. Óleo sobre lienzo, 64 x 50 cm. Fuente:

<https://vmarquezarart.wixsite.com/vmarquezarart/la-belleza-de-la-expresion?pgid=kdbhs6od-17f10eaa-d2a9-4242-adf2-b92cb5ba908e>

Para ocasiones en las que las dimensiones superan longitudes que sobrepasan el metro y medio de altura, la artista se auxilia de una yuxtaposición de tonalidades de forma escalar; esto es, plantea una cromática provocativa que es armonizada por la distribución tanto de la propia pincelada pigmentada como la gestión de los espacios naturales del formato. De ahí, entender la libertad que Victoria Márquez busca proponer por medio del uso del color en sus obras, dando la posibilidad al espectador, conforme apunta Rando (2020:2), de poder preguntar y responder conforme a su contexto socio-emocional y espiritual; en claves de positividad.

Por ende, dimensión y formato constituyen dos elementos que, aunque maticemos su diferenciación terminológica, intervienen conjuntamente en la resolución de cuestiones como la tensión o el ritmo, aspectos en los que la artista se desenvuelve de la mano de la fuerza y empleo llamativo del color como herramienta cohesionadora, que da sentido y coherencia no solo a cada una de las producciones, sino a toda su trayectoria en conjunto. El discurso social logra realizarse con una mirada expresionista colorida que no busca reflejar la imagen fidedigna, sino reflejar la auténtica realidad que el ser humano atraviesa en la época contemporánea, y servir como instrumento para el progreso de la sociedad. Entendemos así que el arte defendido por Victoria Márquez se postula desde las claves humanas y espirituales del ser en el mundo y de su presencia y forma de actuar e interactuar con la creación.

Conclusión

El uso y la semántica del color, a lo largo de toda la historia del Arte, ha sido muy variada tanto a nivel matérico como conceptual. Victoria Márquez busca a través del nuevo expresionismo proponer un diálogo dirigido hacia la sociedad, de la mano de la fuerza del color que plantea en sus composiciones, utilizando como técnica acrílico y óleo, principalmente.

Por otro lado, la artista plasma un discurso basado en la espiritualidad y el humanismo de la corriente a la que se adscribe, atendiendo a la entremezcla de sentimientos y emociones con pinceladas toscas y sutiles, desvinculando el color con las simbologías de cada uno de ellos en el imaginario colectivo. A ello cabe sumar el trazado de formas imprecisas tanto en la mancha como en los blancos del formato, lo que hace entrever que, más allá de la representación fidedigna de los elementos de la realidad, se realiza una radiografía de la sociedad mediante el todo de la obra como concluye Pallarés, quien destaca de la figuración expresionista una "(...) deformación en los rasgos de los rostros y no precisa, porque no lo busca ni desea, el matiz relamido del rictus de los labios, pero sí logra el pathos de conjunto (...)" (2006:251). El mensaje se construye a través de la conjunción de todos los elementos, siendo el color el elemento cohesionador junto con las claves humanas y espirituales de nuevo expresionismo.

Victoria Márquez propone, en definitiva, escenas en las que la sociedad tiene un papel de responsabilidad, ya sea en referencia a la naturaleza (Figura 4) o a las relaciones socioafectivas; pero siempre desde la libertad de la obra, de la capacidad que esta tiene para adentrarse en la dimensión espiritual de quien contempla la producción de la artista. Hablamos, por consiguiente, de la posibilidad de habitar en cada una de las composiciones, y dialogar con la ferocidad del color en claves de la ternura de un recuerdo, de la braveza del mar, o de la misma alegría de vivir.



Figura 4: Victoria Márquez, *Sin título*, 2020. Óleo sobre lienzo, 22 x 30 cm. Fuente:

<https://vmarqueart.wixsite.com/vmarqueart/la-belleza-de-la-expresion?pgid=kdbhs60d-ac080d3e-8755-42e3-a8c5-f0715c815ef9>

Referencias

- Becerra, Javier. (2020). *Paisaje y naturaleza*. Galería de arte Benedito.
- Jiménez, Armando (2018). *Espiritualidad y humanismo en la pintura de Jorge Rando*. ISBN: 978-84-9171-235-0. Madrid, España. Editorial Síntesis.
- López, Antonio Javier. (2020). Benedito expone los paisajes expresionistas de Victoria Márquez. <https://www.diariosur.es/culturas/benedito-expone-paisajes-20200212225617-nt.html>
- Márquez, M. V. (2021). *Biografía*. <https://vmarqueart.wixsite.com/vmarqueart/biografia>
- Martínez, Rosa. (2010). Bajo el signo de la intensidad. En E. Castaños, A. M. Castro, C. Pallarés, R. Martínez, J. Sáez-Angulo, J. M. Eloy y J. Rando (Eds.) *Rando, la mirada ascética en la pintura* (181-184). ISBN 978-84-9747-317-0. Málaga, España. Servicio de Publicaciones del Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales de la Universidad de Málaga
- Pallarés, Carmen. (2006). Maternidades. En C. Pallarés, J. Sáez-Angulo y E. Castaños (Eds.) *Jorge Rando, ¡Más luz!* (209-214). ISBN: 978-84-9704-287-5. Málaga, España. Ediciones Trea.
- Rando, Jorge. (2016). *Manifiesto. Testamento contemporáneo de las artes*. https://www.museojorgerando.org/media/documentos/b/5/5a/b55a8b081d9e1bcb7ec_eba3d0abe530a501ab23d.pdf
- Rando, Jorge y Díez, Vanesa. (2017). *El nacimiento del color ¿Puede nacer algo que ya existe?* ISBN 978-84-697-3775-0. Málaga, España. Fundación Jorge Rando.
- Rando, Jorge. (2020). *Victoria Márquez. La belleza de la expresión*. ISBN: 978-84-09-17848-3. Málaga, España. Galería de arte Benedito.
- Ziegler, María Magdalena (2014). El Expresionismo alemán: una aproximación histórica. *Revista de Ciencias de la Comunicación e Información*, vol. 19 (19), 1-12. <http://doi.org/10.35742/revistacccomunicacioneinformacion.2014.19.1-12>

Notas biográficas

Juan Durán (Juan Bautista Durán Montero), diseñador y artista visual, miembro del grupo de investigación HUM365 de la Facultad Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga. Sus principales líneas de investigación son la interrelación de las áreas de arte y diseño; el arte y la creación artística en Educación Primaria. Email: juanduran@uma.es Dirección: Facultad Ciencias de la Educación, Grupo de investigación HUM365, Bulevar Louis Pasteur, 25, Código postal 29010, Málaga, España.

Sobre la pintura de Merche Olabe: ¿Llamada perdida?

About painting by Merche Olabe: Missed call?

Julen Araluce Hernando ⁱ

ⁱ Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Barrio Sarriena s/n, 48940, Leioa, Bizkaia, España

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Antes incluso de abrir un ojo. Mirar.

La pintura es una lengua en sí misma, es un idioma aparte. Nadie es capaz de hablar de ella. ¿Y para qué hablar de ella? Mirémosla. (Maubert, 2012:81)



Figura 1. Merche Olabe. *La Euphorbia Candelabro*, 2013. Temple al huevo sobre tabla. 40 x 47,5 cm.

Resumen:

Merche Olabe pinta desde el corazón. Así lo hace desde hace más de 40 años. Toda una vida dedicada a la pintura o toda una serie de pinturas dedicada a la vida, según se quiera ver. Sus pinturas funcionan como pequeñas ventanas que se abren a una dimensión en la que la pintura se convierte en algo real y tangible. Ventanas, diríamos, que nos ponen en relación directa con las experiencias más íntimas y personales de su autora. Una intimidad que se desprende del tiempo, y de la pretensión de alcanzarlo, y abraza un significado más terrenal y emocional, el de lo vivido.

Palabras clave: pintura, experiencia, representación, arte

Abstract:

Merche Olabe paints from the heart. She has been doing so for more than 40 years. A whole life dedicated to painting or a whole series of paintings dedicated to life. Her paintings are windows that open to a dimension in which painting becomes something real and tangible, windows that show us the most intimate and personal experiences of the author. An intimacy that not only gets rid of time and the intention of reaching it but also embraces a more emotional meaning, what has been lived.

Keywords: painting, experience, representation, art

Antes de iniciar este recorrido a lo largo de la obra de Merche Olabe y que se sitúa en algún lugar entre lo visible y lo imaginable, me gustaría definir mi postura en relación a él. Me gano la vida como docente. Soy pintor e ilustrador. Mi labor no es la de hacer crítica de arte, ni mucho menos. Tampoco la de tratar de acercar el arte, o las ideas que de ella se desprenden, a un público (no) especializado. De hecho, me considero una persona torpe en este aspecto. Mi labor se centra más bien en acompañar a personas hacia un lugar próximo a las coordenadas geográficas –si es que existen– de aquello que se puede, o no, considerar arte.

Así, con el análisis que aquí planteo, no trato de ensalzar la figura de Merche o incluso la mía. No. Mis pretensiones enfocan hacia otro lugar. Quiero acercarme a una obra que admiro, escuchar cómo respira, y hacerlo a escasos centímetros. Por ello, me gustaría que este sea un ejercicio sincero, desnudo; encuentro que es la manera más sensata –tal vez la única– de tocar una pintura también sincera y desnuda. Por ello, espero que estas palabras, que aún no sé muy bien si recogen o guían mi pensamiento, puedan dibujar un sendero por el juntos, tú y yo, podamos emprender tan admirable empresa.

2. Sobre la importancia del *enmarcado*. Encontrar.

Si no tienes preguntas en mente, te encuentras con demasiadas cosas que mirar. (Hockney, 2011:102)



Figura 2. Merche Olabe. *La coleccionista de cactus 3*, 2011. Temple al huevo sobre tabla. 40 x 47,5 cm.

Mientras escribo estas palabras, atiendo a mi entorno, o al *enmarcado* donde me encuentro más bien (Bal, 2009:175). Este no es un laboratorio donde aquello que ocurre en su interior se antoja objetivamente mesurable y transferible. Todo lo contrario. ¿Acaso es mesurable aquello que sientes al cuidar y contemplar un cactus? (Figura 1) Estoy sentado ante el escritorio de mi estudio, rodeado de lienzos, papeles y basura, sobre todo basura. Las normas que gobiernan en este lugar poco o nada tienen que ver con las que rigen en un laboratorio, a decir verdad. Y es por ello que no puedo desprenderme del “yo” de *aquel supuesto espectador* que observa la obra que trata de tocar. No puedo, lo siento. Hacerlo supondría renunciar a mis ojos y a mi piel, instrumentos que considero necesarios para hallar y palpar aquello que susurra la pintura. De esta manera, y con tu permiso, me propongo transcribir en primera persona y con cierta literalidad el eco de aquellas reflexiones y sensaciones con que me tropiezo al contemplar la obra de Merche Olabe.

3. Sobre aquello que me empuja a escribir acerca de la obra de Merche Olabe. Respirar.

Cuando contemplo las pinturas de Merche Olabe me encuentro ante la naturalidad y elocuencia con la que mi hijo de 4 años manifiesta su imaginación en forma de dibujo. Esta cualidad inherente a las personas, y que con el paso del tiempo se desvanece de la misma manera que lo hacen las nubes en el cielo, está muy presente en su obra (Figura 2). Creo que rescatar esta idea es urgente, especialmente si atendemos a la fuerza de gravedad que ejerce el engranaje social que habitamos y sostenemos y a la imposición de lo productivo sobre lo reflexivo. No hacerlo puede suponer que algún día nos encontremos ante dispositivos tecnológicos que hagan las veces de pintoras y pintores, si es que no lo hemos hecho ya. Diría que la pintura de Merche Olabe, o la naturaleza que la regula, respira de forma diferente a esta distopía. Y menos mal. En cierto sentido, alivia. Quizá sea esta, y no otra, la razón que me conduce a escribir sobre su obra.



Figura 3. Merche Olabe. *El juego de la rana*, 2013. Temple al huevo sobre tabla. 30 x 92 cm.

4. Sobre las pinturas de Merche Olabe. Dar vida.

El mundo representado es un reflejo del nuestro cotidiano y mundanal, un doble que habita el otro lado del espejo. (...) Un espacio-tiempo en construcción (muchos edificios están en sus cimientos) donde el ciclo de la vida y la muerte está siempre girando y un destino acecha a todos sus seres (H. Pozuelo, 2006).

Merche nace en Bilbao el 17 de abril de 1957 y estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de la misma ciudad. Desde su primera exposición individual en la Galería Aritza de Bilbao, en 1981, Merche no ha dejado de pintar –ni de exponer–. Su biografía es la de una persona que se ha mantenido fiel a su voluntad primigenia de pintar, de comunicar a otras personas “su propia reacción emocional ante la vida y el mundo” (Hopper, 2012:29).

Merche pinta habitualmente con temple al huevo sobre tabla. Esta es una técnica muy sencilla que, por medio de finas veladuras, permite que la luz y el color se depositen sobre la superficie pintada. Y así como la luz y el color son definitorias en la técnica del temple, también lo son en las pinturas de esta autora (Figura 3).

Las obras de Merche Olabe parecen ser el resultado del diálogo que la pintora ha mantenido con su “yo” más íntimo, donde la pintura desempeña un papel fundamental: ser vehículo de dicho coloquio. De alguna forma, el testigo ocular de ese desnudamiento.

Así, podría decirse que las pinturas de Merche Olabe muestran una realidad más próxima a la metafísica que a la *realidad natural* (Mondrian, 2016). Escenas cargadas de una sinuosa familiaridad, pero encajadas a una distancia suficientemente segura para que uno pueda atisbar qué ocurre en ellas sin necesidad de verse envuelto. Con sus pinturas, Merche nos propone una mirada a la vida íntima de otras personas –una mirada *voyeur*, en cierto sentido–. Sin embargo, ya sea como espectador(a) o como actores-actrices de la escena –ya que la propia acción de contemplarla nos hace cómplices de la trama–, diría que estas existencias no distan demasiado de la propia.

La mayoría de los actantes que dan vida a las representaciones de Merche Olabe se caracterizan por no intercambiar miradas entre sí (Figura 4). De alguna forma, parece que estos sujetos viven aislados en un marco donde lo único que tienen en común con el resto de iguales es el tiempo y el espacio. Nada más. Así, al no verse reconocidos el uno en el otro, la una en la otra, no se produce el intercambio de vida tan necesario para la supervivencia. ¿Actores y actrices que caminan ignorantes de la vida ajena? Quién sabe. Sin embargo, y he aquí lo paradójico, solo una persona observa la vida ajena, solo una es consciente de ella: quien contempla la obra. Se difuminan de esta manera los límites del rectángulo que recoge la escena y se extienden hasta el propio acto de contemplarla.



Figura 4. Merche Olabe. *Patio con caballo*, 2013. Temple al huevo sobre tabla. 67 x 122 cm.

5. Sobre aquello que me une a Merche. Ser.

Quiero señalar aquello que me une a Merche. El primer lazo es evidente, la pintura. Pero, más allá de ella, existe otro nudo que comunica ambas existencias, Bilbao (Figura 5). Supongo que esta relación no es casual, de la misma forma que tampoco lo es la estrecha conexión que advierto con sus pinturas. Este gran marco quizá tenga algo que ver. A saber.

Sin embargo, fuera de este territorio común que me une a ella, y lejos de esa atracción hacia la pintura que en ocasiones se manifiesta en forma de condena, existe también una razón por la que sus pinturas se me antojan familiares y cercanas. Ahora bien, por más que escarbo, no logro identificar y señalar las raíces de esa proximidad. Únicamente hallo conjeturas, estimaciones y nociones vagas, que no acaban de satisfacer mi necesidad de entender el porqué de ese nexo, pero que me obligan a buscar continuamente dentro del cajón lleno de misterios en forma de rectángulo (Hustvedt, 2007) que dibuja cada una de las obras de Merche. Tal vez esta ausencia del saber constituye el motor que me empuja, una y otra vez, a buscar una miga de pan con la que hallar el camino de regreso. Aunque, a decir verdad, intuyo que topar ese hito puede suponer también dar esquinazo a la reposada sensación de familiaridad que me conecta con la obra. Tal vez, en este caso, la razón no tenga que imponerse a la emoción.



Figura 5. Merche Olabe. *Paseo por Olabeaga*, 2013. Temple al huevo sobre tabla. 122 x 152 cm.

6. Tras el horizonte de las pinturas de Merche Olabe. Imaginar.

El gran arte es la manifestación externa de la vida interior del artista, y esta vida interior es lo que determinará su visión particular del mundo (Hopper, 2012:25).

Merche Olabe pinta desde el corazón. Así lo hace desde hace más de 40 años. Toda una vida dedicada a la pintura o toda una serie de pinturas dedicada a la vida, según se quiera ver.

Merche pinta con relativa urgencia. Una urgencia que no se fundamenta en el tiempo, pero sí en la necesidad de captar aquello que ocurre más allá de él. Podríamos decir que sus pinturas

son algo así como una instantánea que, lejos de reflejar lo que en la imagen sucede, revela todo lo que ocurre fuera de ella.

La imagen de Agustí Centelles tomada en la calle de la Diputación de Barcelona el 29 de julio de 1936 nos sirve para ilustrar esta misma idea. La fotografía que muestra a unos guardias de asalto postrados tras la barricada que conforman varios caballos muertos, revela los hechos acontecidos en la ciudad condal, pero también refleja parte de la crueldad que supuso la Guerra Civil. Así, la calle de la Diputación deja de ser la anfitriona de la escena para convertirse en todos y cada uno de los rincones de una España azotada por el conflicto. Por extensión, la imagen deja de hablar de un hecho concreto para hablar de la Guerra Civil española o, si se prefiere, de la guerra en sí misma. Si bien es verdad que la instantánea funciona como testigo de lo que sucedió en 1936, también lo es que su presencialidad se dilata hasta los hechos previos y posteriores, un marco que no podemos obviar cuando contemplamos un acontecimiento como este.

Algo similar sucede en la obra de Merche. Sin embargo, con esto no quiero decir que sus pinturas hablen solo de hechos que tienen lugar más allá de los escenarios que representa, pero sí desvelan una mecánica que invita a pensar, o a imaginar más bien, sobre aquello que acontece, ha acontecido o acontecerá (Figura 6). Sus pinturas funcionan como pequeñas ventanas que se abren a una dimensión en la que la pintura se convierte en algo real y tangible. Ventanas, diríamos, que nos ponen en relación directa con las experiencias más íntimas y personales de su autora. Una intimidad que se desprende del tiempo, y de la pretensión de alcanzarlo, y abraza un significado más terrenal y emocional, el de lo vivido.

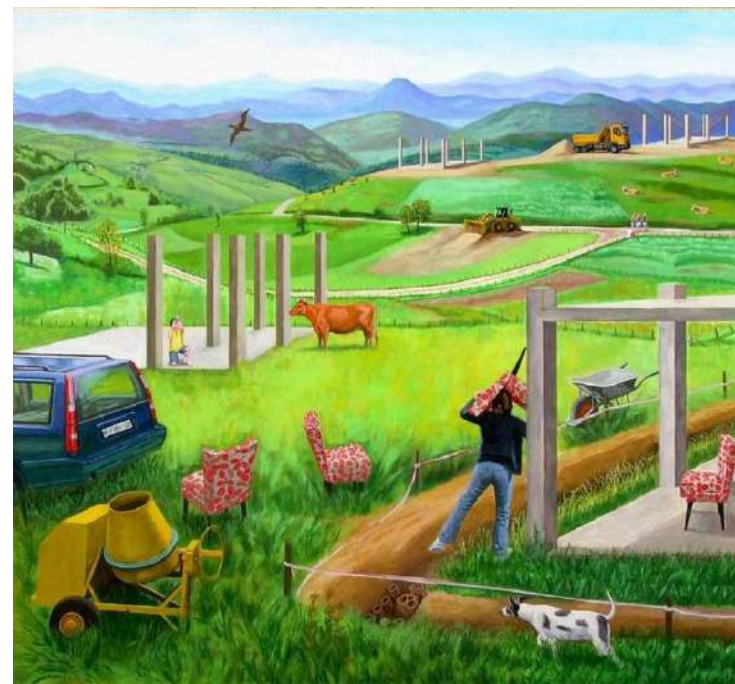


Figura 6. Merche Olabe. *El lugar terrenal*, 2005. Temple sobre tabla. 160 x 175 cm.

7. Sobre la verdad en la obra de Merche Olabe. Decir.

La obra es (...) constatación y pregunta (Chillida, 2005:50)

Se me antoja muy difícil hablar sobre pintura sin antes hablar sobre la verdad que en ella se esconde. Tal vez peque de ingenuo, pero considero que toda obra pictórica lleva implícita una porción importante de verdad. Pero cuando trato de razonar esta suerte de pensamiento, no encuentro una razón lo suficientemente consistente para sostenerla. Quizá tenga muy interiorizada la idea –romántica tal vez– de que al pintar uno ha de desnudarse, atribuyendo a ese acto una dosis importante de dicha cualidad. Probablemente sea esta una visión dislocada. En cualquier caso, es una imagen que me ataca constantemente. Y el de aquí no es una excepción.

Sin embargo, más allá de la búsqueda de la verdad que habitualmente atribuimos al acto de pintar (tal y como sugiere Francis Bacon en la conversación que Mantuvo con Franck Maubert; Maubert, 2012:79) –en tanto ejercicio de franqueza–, diría que las pinturas de Merche Olabe esconden una propiedad muy próxima a la sinceridad. Pero no me refiero a una verdad que se resuelve en el mismo acto pictórico, ideal y absoluta, como la descrita más arriba. Hablo de una condición más terrenal, más humana tal vez. Una aptitud que queda grabada sobre el propio lienzo y visible a ojos de toda aquella persona que quiera ver. La verdad que trato de descubrirte no es otra sino la anécdota que se manifiesta sobre la tela.

Entiendo que toda esta retahíla de ideas suene desconcertante. Por ello te pido, lectora, lector, un poco más de paciencia. Unas pocas palabras más serán suficientes para desvelar el enigma que me propongo contar.

Para revelar este secreto sobre la verdad que esconden las pinturas de Merche Olabe –un planteamiento que dibuja una aporía en sí mismo–, recorro a una idea esbozada más arriba y que había decidido no cerrar con la esperanza de retomarla más adelante. Pues bien, es el momento. Hablo nuevamente sobre el entorno físico e ideal que envuelve la actividad diaria de una persona. De esta manera, me atrevo a decir que el lugar donde vivimos pesa sobre la obra que realizamos. A decir verdad, de la misma forma que no podemos abstraer nuestro entorno de nuestra vida, sospecho que tampoco podemos suprimirlo de la obra que realizamos. Algunas obras de Merche Olabe pueden considerarse un claro ejemplo de cómo el marco que habitamos pesa y aflora en nuestra pintura; en *Alfonso pintando los 42 retratos* (figura 7), por ejemplo, la pintora se representa a sí misma tocando el violín en el estudio de su pareja, también pintor. De esta manera, advierto que la ciudad, el lugar donde confluyen seres animados y construcciones inertes, está muy presente en la obra de Merche Olabe. Es, en cierto sentido, el escenario natural donde tiene lugar aquello que acontece –o lo que no– en la obra de la pintora.

Pero la urbe es más que uno de los escenarios donde suceden las representaciones de Merche Olabe, también es el lugar donde surgen encuentros entre diferentes formas de vida. Una red miscelánea de expresiones, visiones, medios de locomoción, ruido, luchas, tropezones, hormigón, juego, humo, serenidad, condones, pensamiento, amor, lluvia, sexo, árboles, disgustos, sueños, etc. Un saco lleno de muchas cosas. Entre tantas, uno también puede encontrar un vestigio de la cultura que aún resuena en algunas capitales del norte, en Bilbao, por ejemplo –la ciudad natal de la pintora –, y que en mayor o menor medida define a todo aquel transeúnte que habita dicha

ciudad. Una frase que durante mucho tiempo ha navegado a hombros de uno de los mayores tesoros y vehículos de cultura, cuyos herederos naturales debemos conservar y cultivar, y que a día de hoy continúa haciéndolo: "izena duen guztia omen da" –que traducido al castellano significa *todo lo que tiene nombre es*–. Una idea que, como ves, se haya en lo más profundo de las raíces del lenguaje. Según invoca esta frase, todo aquello que tiene nombre existe, una asociación en la que lo representado pasa de un estadio no visible a uno visible y existente. Por tanto, aunque las pinturas de Merche Olabe carecen de palabras, sí podemos inferir que todo aquello que desvelan sus pinturas existe, si no en el mundo legible sí en el inteligible. Por extensión, y por medio del relato pictórico que plantea Merche, la realidad que describen sus obras se hace tan visible como presente. No nos situamos ante una realidad que solo se manifiesta en la obra en sí. Esta realidad también aflora en los ojos de toda aquella persona que la contempla.



Figura 7. Merche Olabe. *Alfonso pintando los 42 retratos*, 2016. Temple al huevo sobre tabla. 42 x 42 cm.

8. Un llamamiento al verbo. La esperanza.

Pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas (Berger, 2009:49)

En este recorrido por la obra de la pintora, una reflexión ensucia constantemente mi juicio. Quiero desprenderme de esta imagen, para que de algún modo pueda cerrar este relato. Os la comparto a continuación. Así como es cierto que la pintura puede suponer un acto de resistencia, dado que invita a mirar de una manera que ninguna otra disciplina propone, también lo es que la pintura de Merche no solo reivindica ese acto, sino que lo difunde. Y es en ese tratar de difundir, precisamente, donde la resistencia que ella propone se eleva hasta un nuevo horizonte: la esperanza.

La que Merche Olabe practica no es una resistencia pasiva, sino activa. A través de su obra, Merche reivindica constantemente esa trinchera donde su pensamiento se transforma y se hace visible, real.



Figura 8. Merche Olabe. *Patio con piscina*, 2013. Temple al huevo sobre tabla. 75 x 60 cm.

Ante *Patio con piscina* (Figura 8), por ejemplo, uno no puede obviar la realidad que se desprende de la representación. El hecho de ver cómo en un rincón de dos dimensiones Merche da vida a la escena, es llamamiento suficiente para intentar hacer lo propio: pensar y hacer visible ese pensamiento. En cierto sentido, encuentro que esta invitación se extiende hasta el propio acto de hacer. Ante una pintura de Merche Olabe, uno no puede simplemente quedarse quieto y contemplar; uno tiene que sostener un pincel y pintar. Hacer. Y hago uso consciente del verbo hacer, porque creo firmemente que la pintura de Merche no habla únicamente a quien tiene interés por la pintura, sino a quien tiene interés por la vida. De esta forma, y dada la responsabilidad moral que reside en las pinturas de Merche Olabe, encuentro muy necesaria la mirada que deriva de su obra, especialmente en un mundo tan desnutrido de reflexión como al que pertenecemos. Así anuncia Merche Olabe su particular llamamiento a la resistencia y a la esperanza, y así cierro yo este escrito, con la esperanza de haber respondido a tan urgente llamada.

Referencias

- Bal, M. (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac. ISBN: 978-84-96898-52-3
- Berger, J. (2009) *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Ediciones. ISBN: 978-84-88020-08-6
- Chillida, E. (2005) *Eduardo Chillida. Escritos*. La Fábrica. ISBN: 84-96466-03-5
- Hockney, D. (2011) *David Hockney. El gran mensaje. Conversaciones con Martin Gayford*. La Fábrica. ISBN: 978-84-15303-51-0
- Hopper, E. (2012) *Edward Hopper. Escritos*. Editorial Elba, S.L. ISBN: 978-84-939902-5-1
- Hustvedt, S. (2007) *Los misterios del rectángulo*. Circe Ediciones. ISBN: 978-84-7765-252-6
- H. Pozuelo, A. (2006). *Merche Olabe*. El Cultural. 26 de enero, 2006. Artículo disponible en el siguiente enlace a 29 de noviembre de 2021: <https://elcultural.com/Merche-Olabe>
- Maubert, F. (2012) *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Acantilado. ISBN: 978-84-15277-84-2
- Mondrian, P. (2016) *Realidad natural y realidad abstracta*. Coyoacán Ediciones. ISBN: 978-60-79352-60-8

Paisagens urbanas e afetivas: um percurso relacional entre a fotografia e o design na obra de Letícia Lambert

Urban and affective landscapes: a relational journey between photography and design in the work of Letícia Lambert

Karina Rampazzo ⁱ
Ronaldo de Oliveira Corrêa ⁱⁱ

ⁱ UNIFIL - Centro Universitário Filadélfia, Departamento de Design Gráfico, Programa de Graduação e Pós-graduação em Design Gráfico, Campos Canadá, Rua Itararé, 10 - Centro, 86020-290, Londrina, Paraná, Brasil

ⁱⁱ Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Departamento de Design, Programa de Pós-Graduação em Design, Ed. Dom Pedro I - Reitoria - (8º andar), Rua General Carneiro, 460 - 80060-050, Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo:

O texto aproxima-se da obra da artista brasileira Letícia Lampert com o objetivo de expor parte de seu trabalho editorial. Por saberes e práticas, analisamos o livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, 2018, argumentando sobre as relações entre fotografia e design gráfico. A artista aproxima-se da paisagem urbana e das relações humanas mediadas por imagens, estabelece proposição poético-artística, mas também social e crítica, por fragmentar e reorganizar as visualidades da cidade. No texto, encontram-se materializados em corpo de livro, a coexistência – fotografia e design – dispostas pelas visualidades da artista por meio de seu argumento narrativo.

Palavras-chave: Letícia Lampert; livro de fotografia; design gráfico; paisagem urbana

Abstract:

The paper approaches the work of the Brazilian artist Letícia Lampert in order to expose part of her editorial work. Based on knowledge and practices, we analyzed the photography book *Conhecidos de Vista* (Known by Sight), 2018, arguing about the relationship between photography and graphic design. The artist approaches the urban landscape and human relations mediated by images, establishing a poetic-artistic proposition, but also a social and critical one, by fragmenting and reorganizing the visualities of the city. In the text, the coexistence – photography and design – are materialized in the body of a book, arranged by the artist's visualities through her narrative argument.

Keywords: Letícia Lampert; photobook; graphic design; urban landscape

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

No processo criativo de Letícia Lampert a paisagem urbana é mediada tanto pela fotografia quanto pelo design. Em *Conhecidos de Vista*, publicado em 2018 pela editora Incompleta, é possível perceber de maneira particular as articulações entre o fotográfico (MACHADO, 2015) e o gráfico (BONSIEPE, 2011) nas experiências visuais tanto do aparelho – câmera e programa –, quanto da subjetividade – relativo ao sujeito artista. Neste texto, um percurso para perceber estas relações, considerando as imagens dispostas, aproximações e/ou distanciamentos entre o fotografar e o diagramar. O livro de fotografia – concebido pela artista desde as primeiras ideias, ensaios fotográficos, projeto gráfico e produção editorial – é objeto de análise, e paralelamente, base para as reflexões acerca do texto, sugerindo, por fim, as direções em que a obra de Lampert aponta.



Figura 1: Letícia Lampert. Exposição individual *Conhecidos de Vista*, 2013. Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista>

Suspeitamos que por entender-se artista e designer, Lampert propõe um projeto gráfico articulador de imagens. Na obra de Lampert, percebemos o design inserido no amplo e

complexo território das imagens. Partindo do princípio que imagens são configurações visuais destinadas a produzir sentido (CAMARGO, 2001), o design gráfico, mais especificamente, está a configurar visualmente diversas informações dentro de suas capacidades projetuais e além delas. O design pensa, concebe, organiza, reorganiza, produz, expressa imagens em diferentes meios e suportes (BONSIEPE, 2011). A Figura 01 mostra a artista presente em sua exposição *Conhecidos de Vista*, em 2013, anos antes de publicar o livro.

Pensamos o design como imagem. Um design gráfico pertencente às imagens e agente essencial para existência delas (BONSIEPE, 2011). Compreender o design dessa forma pode contribuir para entender os livros de fotografia como plataformas nas quais convergem diferentes linguagens, em destaque a imagem técnica (FLUSSER, 2011). Ainda sobre este ponto, o conceito de visualidade não se prende apenas ao design, mas a tudo aquilo que é inerente às imagens, das relações entre saberes e práticas, sob os aspectos culturais e construções históricas, os olhares para o mundo e para si. Percebemos o livro de fotografia (fotolivro ou livro de artista) como um objeto de arte possível pelas relações entre fotografia e design. Um objeto de arte-livro onde as visualidades em questão se acomodam por relações.

Livros de fotografia são produções editoriais fotográficas que atingiram notoriedade nos circuitos de fotografia e arte brasileiros nas décadas de 2010 e 20, ou seja, contemporâneos a este texto. Já eram produzidos entre as décadas de 1930 e 50 em alguns países da América Latina, alguns deles ganharam destaque como o livro *Buenos Aires visión fotográfica* de 1936 (fotografias de Grete Stern e Horacio Coppola, na Argentina), *El precio del estaño* de 1952 (fotografias de Gustav Thorlichen, na Bolívia) e *Candomblé* de 1957 (fotografias de José Medeiros, no Brasil).

No entanto, apenas mais recentemente, entre 2010 e 20, expandiram em importância e reconhecimento em exposições e publicações (FERNÁNDEZ, 2011). Para citar alguns dos espaços por onde a circulação acontece – instituições especializadas, festivais e prêmios – não poderiam faltar: *Base de dados de livros de fotografia* (base de dados de referências bibliográficas de acesso on-line e livre), *Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles* (espaço físico e acervo com biblioteca especializada em livros de fotografia) e os festivais *Imaginária* e *Zum* (festival/premiação de livros de fotografia).

Para compreender-se o objeto em questão, o livro de fotografia é um livro expositivo, um suporte editorial de imagens fotográficas concebidas por artistas, um tipo específico de livro que propõe experiência visual e se define pela relação estreita entre a fotografia, o livro e o design gráfico (NAVAS, 2017). No livro de fotografia, as imagens predominam sobre o texto, requerendo trabalho conjunto do fotógrafo e do designer (FERNÁNDEZ, 2011). Estabelece relação que ultrapassa tanto o território da fotografia pela arte visual, quanto do design gráfico, por se apresentar como uma narrativa visual na qual o artista e/ou fotógrafo não pode estar sozinho, sendo o designer um agente indispensável do processo (NAVAS, 2017).

Diante da apropriação entre campos do saber tão amplos e complexos – fotografia e design – pretendemos, pela obra de Lambert, trazer à tona reflexões acerca de seu trabalho artístico, reforçando o argumento de que a fotografia, assim como o design, são visualidades, complementares e essenciais na produção de sentido do livro de fotografia. Em contato com trabalhos anteriores da artista, na Figura 02 e Figura 03, como livro *Escala de cor das coisas*, publicado em 2014, e as colagens *(Des)Construções*, expostas em 2009, percebemos a presença da fotografia e do design gráfico articulados um ao outro, há tempos.



Figura 2: Leticia Lambert. Pôster integrante do livro de fotografia *Escala de cor das coisas*, 2014. Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/escala-de-cor-das-coisas>



Figura 3: Leticia Lambert. Colagem *(Des)Construção #1*, 2008. Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/desconstrucoes>

O livro de fotografia *Conhecidos de Vista* evidencia estas presenças, traz imagens do entorno da artista, daquilo que a afetou, deixa perceptível as tantas cidades sobrepostas, só possíveis por meio do recorte da cidade efetuado pela artista, em outras palavras, permite acesso às percepções da artista sobre a cidade. Este jogo fica mais evidente por um olhar atento, direcionado às imagens, às vezes solitárias, às vezes acompanhadas por outras imagens. Um olhar atento ao objeto de arte-livro, percebendo imagens, e sobre tudo, pensado por imagens.

Optamos como perspectiva metodológica pelo estudo de caso. Parte dos dados disponíveis, fora a análise do livro, foram retirados de entrevista cedidas pela artista a canais de difusão, do site da artista e de artigo publicado anteriormente ao livro. Estes dados formalizam uma série de informações que permitem acesso ao contexto do objeto analisado. Na análise, observações pontuais do livro, junto à argumentos dos campos da imagem e do design, trazem considerações substanciais à discussão. A pretensão aqui é analisar não apenas aquilo que está disponível para se ver, mas sobretudo, aquilo que se pensa e se expressa por meio de imagens. O escopo contemporâneo colabora na delimitação do objeto, sendo um livro de fotografia editado recentemente, dentro do circuito nacional e concebido por uma mulher, que se reconhece não apenas como designer, mas principalmente como artista.

1. O espaço relacional do livro de fotografia

Livros de fotografia têm presença nas publicações nacionais sendo produzidos para o nicho da fotografia artística contemporânea (GRIGOLIN, 2013). No Brasil, a concepção, a produção e a recepção deste tipo de livro são expressivas, nos últimos anos – entre 2012 e 2017 – ganharam espaço nas feiras, livrarias e estantes, permitindo que o mercado de publicações avançasse por novos espaços de produção, circulação e consumo (FELDHUES, 2017). O *Sindicato Nacional dos Editores de Livros* (SNEL) não tem números específicos para a quantidade de livros de fotografia (fotolivros e/ou livros de artista) produzidos e vendidos, mas disponibiliza uma pesquisa de 2020 chamada *Produção e Venda do Setor Editorial Brasileiro*. Mesmo ocorrendo em período pandêmico, o setor de Obras Gerais teve um faturamento com vendas ao mercado de R\$ 1,3 bilhão, 3,8% a mais do que 2019. O setor de Obras Temáticas com livros de Arte teve uma queda neste período, mas se manteve próximo à 1.000.000 de exemplares vendidos. Outra informação relevante é o crescimento do número de Livrarias Virtuais e Clubes do Livro, estes canais de venda tiveram respectivamente um faturamento de 60% e 270% em relação ao ano de 2019.

As editoras brasileiras especializadas concentram-se nas regiões Sul e Sudeste do país, em sua grande maioria na cidade de São Paulo/SP. Para citar algumas delas: *Editora Estrondo* – produtora de fotolivros de mulheres em Brasília; *Selo Turvo* – com projetos experimentais em São Paulo; *Artisan Raw Books* – com consultoria para projetos em Curitiba/PR; *Fotô Editorial* – com curadoria, cursos e pesquisa em São Paulo; *Editora Madalena* – com diálogo internacional na cidade também de São Paulo. Já os eventos nacionais estão em menor número, os mais relevantes, são os já citados anteriormente: *Festival Imaginária* e *Festival Zum* – com prêmios, feiras, palestras e cursos – ambos são reconhecidos também internacionalmente e se concentram nas capitais de SP e RJ.

Os artistas e fotógrafos são diversos, podem ser identificados pelo período – século XX ou século XXI – em que produziram os livros, pela região do país, pelo tema da obra e/ou do

livro, pelo processo criativo e apelo ideológico (FERNÁNDEZ, 2011). Alguns podem ser lembrados por terem um reconhecimento na prática e área, são eles: André Penteado – fotógrafo, autor dos livros *Missão Francesa* e *Cabanagem*, 2015; Felipe Russo – fotógrafo, autor de *Centro*, 2014 e *Garagem Urbana*, 2019; Dalila Coelho – fotógrafa, autora de *Beleza*, 2021; Leticia Lampert – artista, autora de *Chai*, 2016 e *Conhecidos de Vista*, 2018. Pesquisadores, colecionadores e entusiastas compartilham ativamente desse momento intelectual e cultural promovendo diferentes níveis de conhecimento integrados às edições dos livros de fotografia (SILVEIRA, 2016). Pois, os livros de fotografia conquistaram as produções fotográficas contemporâneas (RAMOS, 2017).

Expondo todos estes pontos acerca do conhecimento geral dos livros de fotografia, na esteira em comentar e refletir sobre a obra de Leticia Lampert, por meio da análise de *Conhecidos de Vista*, a questão central da discussão do texto pode tomar forma com a seguinte pergunta-problema: Como a artista relaciona visualmente os elementos fotográficos e gráficos em seu livro/obra? Cabendo ainda: Das relações estabelecidas, de que maneira a paisagem urbana incide no processo poético-artístico de Leticia Lampert no livro de fotografia?

Seguindo com as questões, por tratar-se de campos do conhecimento em coexistência, considerando ainda o conceito de visualidade antemão comentado, o texto intensifica saberes e práticas da artista. Ressaltamos que na discussão do texto, revelam-se pontos importantes dessas relações visuais – fotográficas e gráficas. Na análise, as reflexões ganham fôlego no reforço desses pontos, deixando mais explícito como a artista concebe, fotografa, diagrama e intensifica a potência do livro de fotografia dentro do contexto da arte contemporânea brasileira. É intencional colaborar para o entendimento de que livros de fotografia são um lugar expositivo, portátil e dinâmico, acomodam experiências estéticas diversas (NAVAS, 2017). Reforçar o design como vetor da e para a arte contemporânea na cultura visual. Sustentar o design atravessado por outras linguagens, pois o texto contribui com a pesquisa nos campos do design e das artes visuais, em específico da fotografia.

2. Conhecidos de Vista — paisagem urbana e afetiva

Conhecidos de Vista foi um projeto apresentado primeiro como projeção audiovisual na exposição individual *Conhecidos de Vista* na Casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre no ano de 2013, com menção honrosa no Prêmio IEAVi. Posteriormente, foi contemplado com o Prêmio Pierre Verger de Fotografia e indicado ao Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, ambos em 2014. Por fim, foi selecionado pelo edital do Fumproarte para publicação em 2015. As publicações de Lampert totalizam três livros, sendo: *Escala de Cor das Coisas* (2009), *Chai* (2016) e *Conhecidos de Vista* (2018).

Sobre a artista, Lampert é formada em Design na ULBRA em 2000, e em Artes Visuais pela UFRGS em 2009, realizou o mestrado em Poéticas Visuais pela UFRGS em 2013. Sua produção se desenvolve principalmente com a fotografia, elemento primordial de sua obra. Lampert tem como principal base de sua pesquisa a paisagem urbana, as cidades e suas construções residenciais e comerciais, as relações com a presença humana por entre estes espaços. Sua prática consiste em registrar por fotografias as paisagens construídas, de maneira particular, estabelecendo um tipo de investigação dos territórios de convivência social.

A artista além de ministrar oficinas de arte, fotografia e publicação de fotolivros, já participou de residências artísticas no Brasil e no exterior, tendo como as mais importantes: *The Swatch Art Peace Hotel*, Shanghai/China; Residência FAAP, São Paulo/Brasil; Pier 2, Kaohsiung/Taiwan. É representada pelas galerias de arte: *Mamute – RS e SC*; *ArteFormatto – SP e RV Cultura e Arte – BA*. Em 2020 foi indicada ao prêmio PIPA de arte contemporânea, concedendo vídeo-entrevista onde comenta algumas obras e processos. Em especial no ano de 2019, em entrevista à Sophie Wringht do site *Lens Culture*, acerca de sua obra, comenta como a arquitetura está presente em seus processos:

Meu foco na arquitetura e na paisagem urbana veio aos poucos. A primeira vez que fiz um projeto que tinha a cidade como tema foi quando estava experimentando várias coisas e tentando descobrir o que me move. Foi um projeto que envolveu fotografia e colagem; não tinha propósito documental. Para mim, era uma espécie de abstração da cidade, então não via uma relação direta com o lugar. Depois de um tempo, quando comecei a morar em outro país, quis continuar esse projeto. Foi então que percebi que não poderia simplesmente repetir o mesmo processo. O projeto anterior estava muito mais ligado às características da cidade do que eu imaginava. Era preciso olhar atentamente para a nova cidade para encontrar uma nova forma de trabalhar com fotografia e colagem que fizesse sentido com aquele lugar específico. (LAMPERT, 2019, tradução nossa)

Lampert continua:

Esse movimento me fez entender o quanto o próprio processo criativo pode ser afetado pelo lugar em que estamos, e isso se tornou um interesse em si: investigar como a paisagem urbana determinava meu processo. E, claro, quando falo sobre processo, também estou falando sobre uma relação psicológica com o lugar – sobre a sensação de estar lá. Através da observação empírica, tomei conhecimento de coisas que mais tarde me levaram a descobrir teorias do urbanismo que corroboravam essas impressões. Hoje, meu foco principal investiga como meu trabalho reage a diferentes lugares e paisagens, e como posso usar isso para entender e trazer à tona questões sobre o lugar. (LAMPERT, 2019, tradução nossa)

Conhecidos de Vista é um livro que deriva da discussão já presente em seus processos criativos, ora por processos mais experimentais, ora por exposições ou publicações consolidadas. Aquilo que afeta a artista se mantém em seu processo criativo como expressão do pensar/refletir. Em outra pergunta mais específica da entrevista ao site *Lens Culture* sobre como o livro *Conhecidos de Vista* teria sido concebido, comenta sobre as aproximações com a arquitetura e as vivências no ambiente:

(...) *Conhecidos de Vista* veio logo após esse momento de entender o quanto a paisagem afetou meu processo. Queria investigar como a mesma cidade pode ser percebida como um lugar diferente quando vista pelos olhos de pessoas diferentes. As janelas são uma boa metáfora para a visão, então decidi comparar as vistas observadas das janelas de vários habitantes diferentes. Mas estava particularmente interessada nas opiniões que não dar uma visão completa da cidade; os prédios que são confrontados com outros prédios, escondendo boa parte da paisagem. Aos poucos, a relação humana estabelecida entre cada vizinho, que não se conhece bem, mas sabe muito do cotidiano um do outro, passou a me interessar mais do que a vista da cidade em si. Foi quando o foco do trabalho mudou completamente. (LAMPERT, 2019, tradução nossa)

Indagada então sobre os problemas comuns às grandes cidades e como seria a questão para a cidade em que fotografou, sua resposta foi:

(...) A cidade funcionou mais como uma amostra de uma situação. Muita gente que vê meu livro sem saber onde fotografei pensa que é São Paulo, que é a cidade mais vertical e densa do Brasil. Outros pensam que pode ser uma mistura de um monte de cidades brasileiras, o que poderia ser. Na verdade, Porto Alegre não é muito verticalizada, então de alguma forma o projeto é um pouco distópico. Como será o futuro se as cidades continuarem crescendo e se expandindo sem um planejamento adequado? Se eu quisesse mostrar uma 'realidade', o céu apareceria em algum ponto, assim como outros tipos de prédios. Mas você nunca pode ver o céu no meu livro, você está totalmente cercado por prédios o tempo todo. (LAMPERT, 2019, tradução nossa)

A cidade de *Conhecidos de Vista* pode ser muitas outras cidades. Cidades grandes, conhecidas, verticalizadas e claustrofóbicas. Para este projeto especificamente, Lampert esteve em mais de 50 apartamentos na área central de Porto Alegre/RS, priorizando prédios construídos lado a lado na mesma rua, proporcionando, pela vista das janelas, um cenário de afeto, no sentido de um morador afetar o outro pela vista da janela. Lampert comenta em seu site pessoal que “porteiros e zeladores foram se tornando os principais curadores do projeto. Entre desconfiados e solidários, apreensivos e empolgados, eram eles que, quase sempre, decidiam em quais prédios eu poderia entrar, quem eu iria conhecer” (LAMPERT, 2018).

O livro tem seu corpo feito em capa dura com laminação fosca. A figura 04 mostra os detalhes da capa, o título está em relevo seco rebaixado, a encadernação tem acabamento tipo concertina – acabamento com aspecto de sanfona, com folha contínua e dobras. A concepção do projeto – fotografia e design – é de Leticia Lampert com coordenação editorial de Laura Del Rey e produção editorial de Janaína Spode. A edição bilíngue tem a dimensão de 19x24cm em 152 páginas com 84 fotografias e 23 depoimentos. As fotografias são coloridas, impressas em papel fosco de aspecto quase alvo, ocupam toda a área das páginas, mas eventualmente são cortadas por algum traço ou faixa na vertical para acomodar textos.

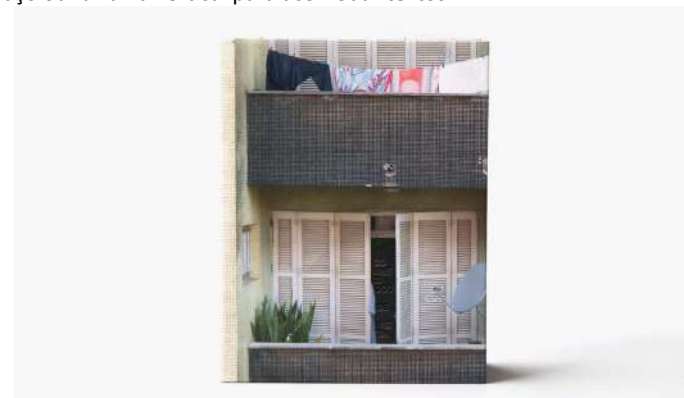


Figura 4: Leticia Lampert. Livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, Editora Incompleta – ISBN 978-85-85223-00-7, Número de páginas: 152, Número de fotos: 84, Formato: 18x24 cm, ano 2018. Fonte:

<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista-livro>



Figura 5: Leticia Lambert. Livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, 2018. Detalhe das páginas abertas.

Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista-livro>

695 A cada virada de página, percebe-se que são contínuas – sanfonadas – causando a sensação de um puxar cortinas da janela ou de dobrar esquinas enquanto anda-se pelas ruas da cidade. Quando o final chega – a última página – é possível virá-las no sentido contrário e continuar o gesto, dessa vez pelo verso dessa cortina. No primeiro movimento ou primeiro trajeto das páginas, todas as fotografias são das áreas externas de prédios da região central de Porto Alegre, ou seja, as imagens são da vista das fachadas que a artista tinha acesso pelos apartamentos que visitava, como na Figura 05 e Figura 06.



Figura 6: Leticia Lambert. Livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, 2018. Todas as páginas abertas no miolo sanfonado.

Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista-livro>

Das janelas dos apartamentos Lambert fotografou por um ponto de vista. O que se vê são janelas da vizinhança, sacadas, texturas das paredes, animais no parapeito, pessoas olhando para fora, limpando um cômodo, fumando um cigarro, conversando etc. Cada apartamento traz sua disposição diferente para a câmera sempre colocada na posição central para o enquadramento.

No segundo movimento ou segundo trajeto depois do final das páginas sanfonadas, as fotografias agora são dos espaços internos dos apartamentos. Os ambientes são predominantemente mais escuros, iluminados pontualmente por entradas de luz externa das janelas em contraste. Os apartamentos exibem sua disposição de mobília, eletrodomésticos e objetos de casa de maneira particular, revelando a diversidade de cores, texturas e formas. Uma sala seguida de um quarto, seguido de uma sala de jantar, depois outro quarto, mais uma sala, os ambientes de diferentes moradores intercalam-se por entre a virada de página.

As fotografias preenchem totalmente as páginas não numeradas do livro. Essas páginas mostram também um fragmento de texto – em língua portuguesa e inglesa – sobre os moradores daquele espaço. A altura das fotografias são fixas por 24 cm, no entanto, a largura varia conforme vão se encaixando a sequencia horizontal do miolo. Um fragmento de entrevista feita com os moradores é reproduzida em uma coluna gráfica vertical. O texto se acomoda nestas colunas de cores escuras variadas conforme a fotografia que está próxima, a tipografia sem serifa em tamanho pequeno sempre na cor branca. Como exemplo, selecionamos uma dessas relações visuais presente na Figura 07: mais ou menos no meio do miolo do livro, no virar de páginas, uma fotografia de uma sala de jantar com mesa redonda, toalha em crochê, vaso com flores de plástico, jornais e objetos sobre a mesa, cadeiras almofadadas de madeira em volta e janela aberta com cortinas puxadas. Ao lado, na coluna, um texto em que a moradora dá seu depoimento em relação à vizinha, diz o seguinte:

696 Às vezes eu venho, almoço aqui e nem fecho a janela. Almoço sentada aqui. É gostoso ficar na janela. Nem reparo se alguém está olhando. O que me deixa agoniada é uma mulher que eu conheço. Ela mora naquela janela ali. Ela senta no parapeito pra limpar e fica assim, ó... metade do corpo pra fora. Que medo que me dá! (M. do 203, 2018)



Figura 7: Leticia Lambert. Livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, 2018. Páginas totalmente abertas com fotografia e design relacionados. Fonte: própria

O livro permite o contato com a experiência da artista nas visitas aos apartamentos. O que se acessa são recortes daquela experiência, possibilidades de ver, por imagens, aquilo que ela vivenciou. O entendimento de recorte parte do conceito em perceber toda fotografia, independente daquilo que a motivou existir, é sempre um recorte do visível (MACHADO, 2011). A fotografia permite uma seleção visual – quase sempre dentro de um retângulo – deixando para fora desse espaço aquilo que foi censurado, sendo o quadro da câmera uma “espécie de tesoura que recorta” (MACHADO, 2011) que valoriza – separa – o que tem importância para o sujeito artista. A artista escolhe qual fragmento deve ser visto para compor a sequência de imagens do livro. Ida e volta pelas páginas, dentro e fora pela fotografia, ações e lugares trazidos pela artista como recortes de seu roteiro.

Percorrer as páginas, com mãos e com os olhos, umas seguidas das outras horizontalmente, faz do leitor ou espectador, no gesto de virar páginas, peça elementar na produção de sentido no conjunto e sequência das fotografias impressas. Virando as páginas tem-se a sensação de caminhar o interior dos apartamentos, abrindo e fechando portas, cortinas, adentrando corredores, cômodos íntimos e desconhecidos. Enquanto vira-se as páginas, as fotografias se unem, umas à outras, pela coluna gráfica do texto. Ora essa coluna fica mais à esquerda, ora mais à direita, inconstante por entre os espaços que não obedecem a uma ordem, mas inconstante como as relações humanas ali registradas – em texto e imagem. O sentido está na sensação tátil e visual da ação (VÁZQUEZ, 1999).



Figura 8: Leticia Lambert. Livro de fotografia *Conhecidos de Vista*, 2018. Detalhe de uma fotografia interna.
Fonte: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/conhecidos-de-vista-livro>

Lampert dispõe fotografias de janelas próximas entre vizinhos que não se conhecem pessoalmente, apenas de vista. Na figura 08 uma dessas fotografias do livro mostra essa relação. As janelas são muito próximas e interferem umas às outras no modo como se observa por elas. Um ver e ser visto na cidade, a influência arquitetônica e social desses recortes fotográficos, como nos filmes *Janela indiscreta* (1954) e *Medianeiras* (2011), uma rede de relações impessoais, mas próximas (LAMPERT, 2013). A artista afirma ser possível perceber as fotografias como relações de aproximação e repulsa, relações de intimidade e impessoalidade. A paisagem urbana se estrutura pelas imagens permitindo acesso às diversas maneiras de perceber as cidades. A artista deu algumas declarações em seu site, comentando suas experiências na concepção e edição do livro:

Sempre achei que uma cidade é, ao mesmo tempo, muitas cidades; que tudo muda conforme o ponto de onde olhamos. A curiosidade por conhecer outros ângulos do lugar em que morava me levou a buscar uma perspectiva pouco comum: a da janela dos outros. Queria rebater, literalmente, vistas e pontos de vista. Mas se a paisagem urbana era o mote inicial, não demorou para que as histórias de vizinhança me fizessem mudar de rota, trazendo a paisagem afetiva que se estabelece entre janelas para o centro das atenções. (LAMPERT, 2018)

Continua, e comenta a presença de pessoas e situações que acabaram por interferir na produção do livro:

Numa *flânerie* às avessas pelos bairros centrais de Porto Alegre, visitei mais de cinquenta apartamentos, escolhidos ao acaso e sem hora marcada. Havia regras, no entanto: as ruas tinham que ser estreitas, com prédios de ambos os lados. Com o tempo, porteiros e zeladores foram se tornando os principais curadores do projeto. Entre desconfiados e solidários, apreensivos e empolgados, eram eles que, quase sempre, decidiam em quais prédios eu poderia entrar, quem eu iria conhecer. (LAMPERT, 2018)

Mesmo com um roteiro programado, a artista se permitiu imprevistos no fluxo – entrar e sair – por entre prédios e apartamentos. O acaso como influenciador da artista, trouxe outras possibilidades de perceber o objeto central do livro. Antes o que era paisagem urbana passa a ser paisagem afetiva. As visitas e conversas com moradores pela vizinhança, fez da ideia inicial outras ideias no decorrer do projeto. A experiência estética, ou seja, o conceito de estética como uma experiência de mundo – percepção pelos sentidos – o sensível (VÁZQUEZ, 1999), pode ser encarado como o modo de operação no fotografar de Lampert. Pois, durante as visitas, o roteiro pré-estabelecido sofre mudanças por influências diversas, tais como, das relações entre as pessoas, seus lares e a vista de cada janela. Por ter um caráter efêmero, a combinação desses agentes mudou a condução do livro, trazendo em primeiro plano, as relações humanas.

A fotografia tem papel fundamental na concepção das ideias até a edição final do corpo do livro. Lampert reforça a ideia de que aquilo que a afetou, também afetou suas fotografias. O livro está intrinsecamente ligado a esta questão experiencial da artista. O corpo do livro não é apenas suporte para as imagens, o corpo do livro é parte das imagens. Seu corpo, como objeto portátil, conjuga páginas sanfonadas e contínuas, contidas em uma capa dura de lombada larga, em papel de aspecto acetinado fosco. Fechado, tem aparência de uma construção arquitetônica

– remetendo à uma fachada predial, aberto, repete essa sensação, mas também referencia as venezianas e cortinas contidas dos interiores.

Em mais uma observação atenta às imagens externas, por exemplo, percebe-se que as fachadas – do primeiro trajeto – não são uma única fotografia continuada de fachada. Em cada abertura, duas fotografias de fachada dispostas lado a lado, quase sobrepostas, configuram uma justaposição incômoda. O estranhamento se dá pela sensação de profundidade de campo distorcida, que só é percebida no encontro – no limite – entre essas duas fotografias. Esse efeito visual permite uma terceira fotografia, trazendo às páginas abertas um tipo de imagem reorganizada, um díptico por aproximação. O corpo do livro participa como imagem na experiência da obra.

A disposição material e visual dos elementos constituintes do livro – dimensões, materiais, fotografias, disposição gráfica – pensados por Lampert, originam um objeto possível por imagens, arriscamos afirmar: *objeto-imagem*. Isto se dá pela ação do design gráfico como orientação para interações entre usuário e artefato (BONSIEPE, 2011), na presente discussão, como leitor ou espectador e livro. É pelo corpo do livro, pelas interferências entre os elementos visuais – fotográficos e gráficos – pelo gesto do leitor ao virar das páginas, pelos olhos que caminham entre cômodos e histórias, pelas mãos que seguram, abrem, folheiam, fecham, manipulam, o acesso à experiência de *Conhecidos de Vista*.

Das experiências em que Lampert vivenciou durante o processo de amadurecimento do projeto, a artista escreveu um artigo intitulado *Conhecidos de Vista – a cidade e suas janelas indiscretas* e publicado em 2013. Percebemos, na leitura do texto, suas orientações conceituais, mas também suas práticas, suas decisões em pensar e produzir imagens. Uma série de considerações que mostram como o processo tomou forma, deixando registrado aquilo que delineavam suas práticas. Em um trecho específico do texto comenta a relação entre arquitetura e moradores:

As fotografias das janelas vistas do lado de fora nada revelam além do fato de estarem escondendo a intimidade de alguém. As do lado de dentro mostram pistas desta intimidade, mas sempre parciais. O áudio da conversa completa o jogo, criando uma terceira dimensão para as imagens, a dimensão do tempo, da existência, das relações interpessoais. Nesta junção entre palavra e imagem, a imagem ganha a profundidade de uma “imensidão íntima”, como se refere Bachelard em relação a certos espaços humanos, especialmente a casa. Mas esta imensidão não pode ser revelada, apenas sugerida. Estes espaços humanos a que o autor se refere são muito mais que sua configuração espacial em si, pois estão carregados de memórias, de histórias, de lembranças que contam um pouco da vida de quem mora ali. (LAMPERT, 2013)

Estas experiências acabam por influenciar o livro de fotografia, pois as imagens dali consolidadas – mentais e fotográficas – precisaram ser repensadas e reorganizadas criando outra dimensão visual, agora em um livro. As fragmentações são, portanto, os já citados recortes – possibilidades de ver por imagens aquilo que se vivenciou. Ao ver a cidade fragmentada por imagens, pensa-se a fotografia como uma possibilidade de e para ver a cidade. É por esse recorte o acesso à paisagem experimentada pela artista.

Por todo o miolo sanfonado do livro, no design gráfico das páginas, o conceito de recorte, ou seja, de fragmento visual, também se apresenta ao leitor/espectador. É por elas, as

páginas, que se dá o acesso à cidade, é pelo fragmento da e na página, que Lampert reconstitui a paisagem. Não são colagens, como em outros trabalhos da artista. No desenho da página, a artista mantém a ideia de relação por imagens fragmentadas e justapostas. Essas transposições da experiência no objeto-imagem são executadas pela mesma pessoa – designer e artista. Metaforicamente, Lampert quer a página também como janela.

O conceito em questão é pensar a fotografia como um recorte possível de mundo (MACHADO, 2015), uma captura de fragmentos para o entendimento desse mundo. A cidade vai se formando pelos recortes, e na dependência do gesto e do olhar, vão se formando outras e mais outras cidades. Nas paisagens está a presença íntima e ao mesmo tempo impessoal dos ambientes e pessoas. A narrativa por imagem do externo e interno – fachadas e interiores – é, portanto, fragmento desse externo e interno da cidade. Tal acionamento das imagens constitui a intenção da artista, mas também a afetação da artista pela paisagem. Na ação de fotografar e diagramar, a artista reorganiza a cidade, nesse momento, uma outra imaginada. Mais uma vez, faz sentido o uso do termo objeto-imagem, e é neste ponto que a narrativa visual do livro requer para si a atenção.

Ao folhear todas as páginas do livro, é perceptível, mais acentuadamente, esse contraste das fotografias externas e internas. Uma edição desses contrastes parece ter sido feita propositalmente. Interferindo em um claro-escuro pontual que delimita o espaço público em relação ao privado. É possível que essa percepção tenha aparecido posteriormente ao fotografar. A janela é o elemento de ligação entre esses ambientes, mas também de separação deles – como comenta na entrevista dada ao *Lens Culture*: “janela é metáfora para visão” (LAMPERT, 2019).

Sobre recorte e narrativa, voltamos a atenção mais uma vez ao artigo de Lampert, anterior ao livro. Um trecho descreve como a artista percebe alguns fatos curiosos: Durante o desenvolvimento do projeto, cada fotografia se tornava uma conquista. Não é simples circular, quase como *flâneur*, nos ambientes destinados à vida privada. Apesar de um número grande de participações, poucos me receberam sem uma certa resistência inicial, o que é fácil de entender em um mundo cada vez mais assombrado pela violência urbana. Se a hesitação não vinha pela questão da segurança ou do estranhamento do pedido de entrar na casa para fazer uma fotografia interna, vinha pelo lado da estética. “Mas meu apartamento não tem uma vista bonita, não vale a pena tirar fotos”, vários me diziam, incrédulos de que era justamente isso que eu queria fotografar. (LAMPERT, 2013)

No processo de fotografar, a artista provoca surpresa e estranhamento nos moradores, pois tem suas convicções acerca das imagens que procura. Não pretendemos adotar uma lógica binária, principalmente aquela já desgastada do “aparelho x subjetividade” – aqui como câmera x artista. No *flâneur* dos textos de Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica não é o oposto da autonomia – da arte ou do sujeito artista – mas sim elemento chave de oposição de valor, sobretudo em termos de valor da obra (BENJAMIN, 2011).

O argumento é, portanto, no entendimento da obra de Lampert. Tanto a câmera fotográfica, quanto a subjetividade da artista podem ser superação e limitação no mesmo recorte fotografado. A ação de circular de maneira particular por entre os ambientes visitados, não apenas joga com o aparelho (FLUSSER, 2011), mas colabora para a estranheza provocada nos moradores. A narrativa visual, estruturada pelos fragmentos, depende dessas relações entre a artista que fotografa e os moradores que são fotografados.

O design também participa desse jogo, encontra-se articulado às imagens. No livro, o design mantém a sensação de estranheza, recortando e intercalando para recombinar as imagens. Essa ação, reforça a ideia de que o livro é a experiência da artista, ou o mais próximo daquilo que viveu, como metáfora dos trajetos feitos pela artista em visita aos moradores. Lampert, por entender-se artista e designer, permite em sua obra um design articulador de imagens. Não somente organiza em exposição, mas dispõe graficamente elementos visuais de vínculo, de enlace para a narrativa. O design afeta e é afetado, concebe espaços visuais fazendo parte deles, é constituição, parte orgânica do livro.

Conhecidos de Vista requer tempo do leitor ou espectador. É preciso tempo para abrir a capa dura, perceber o dorso colado já com fotografia, folhear e ver a primeira sequência das fachadas sem nenhum texto, nem mesmo prefácio. Virar as páginas sanfonadas e perceber, ao longo do gesto, que as fachadas são continuadas, mas diferentes entre si – parede creme com janela de alumínio, pastilhas amarelas e janelas de madeira brancas, tijolos a vista e venezianas, cobogós e sacadas de ferro etc. Ao final, a sanfona permite ver o verso e reiniciar o gesto.

Na segunda sequência, dos interiores dos apartamentos, aparecem os textos – a ficha técnica, os agradecimentos, a apresentação do livro. Mais tempo para perceber os estofados, as luminárias, quadros, espelhos, todas as mobílias em diferentes texturas e materiais. Ler as entrevistas e voltar a fotografia de certa página específica. Perceber que o nome do livro está no final dessa sequência. Ao fechar a capa, deixar o livro ou recomeçar a vê-lo. No entanto, *Conhecidos de Vista* não precisa obedecer a essa ordem de leitura, pode ser aberto ao acaso, em qualquer parte do miolo, para a surpresa do leitor ou espectador encontrar um cômodo ou uma fachada estranhamente familiar.

Conclusão

Coexistência, um ciclo dependente que disponibiliza visualidades em *Conhecidos de Vista*. Foi justamente o ponto central da discussão, perceber as relações – fotografia e design – como coexistentes no livro, compreendendo por visualidade, não apenas o que se vê pela fotografia ou o que se vê pelo design, mas justamente o que se vê – se percebe relacionado – por todo o livro. A imagem é fotografia e design. Cada fotografia impressa no papel fosco, com sangra para todas as direções da página, dispostas em sequência pelas dobras da sanfona, são, juntas ao corpo do livro diagramado, dobrado e costurado, a evidência material da interdependência produzida pela narrativa de *Conhecidos de Vista*. Um Jogo de força coletiva, relacional, que transpõe conceitos sobre a paisagem urbana em narrativas visuais sobre o habitar – o viver – nas cidades contemporâneas.

Pensando em como a artista relaciona fotografia e design em sua obra, aproximamos autores da fotografia e do design, propondo um diálogo mais conceitual pelo território das imagens, considerando o design parte desse território. A obra de Letícia Lampert, especificamente o livro *Conhecidos de Vista*, é arte-livro que fomenta discussões em torno desse território – das imagens. Sendo artista e designer, Lampert faz do projeto gráfico articulação de imagens, lança um design inserido na concepção, organização e reorganização, enfim, na produção de imagens. O design, portanto, configura visualmente sentidos, significados à obra. Assim, um conceito mais amplo de visualidade acompanhou todo o texto, nele, além da coragem em considerar o design

pertencente e produtor de imagens, a compreensão de que livros de fotografia convergem intimamente saberes e práticas aparentemente distintos.

Sobre as relações da paisagem no processo poético-artístico de Lampert, a visualidade compreendendo tudo o que é inerente às imagens, solicita para si aspectos culturais e históricos, permite acesso aos olhares de si para o mundo e vice-versa. Nas relações visuais que vão se estabelecendo a partir da presença da paisagem urbana, as experiências da artista ficam cada vez mais acentuadas nas páginas do livro. O entorno – público e privado – afeta a artista que devolve em imagens as percepções de si e da cidade. Um jogo visual, carregado das reflexões de um olhar muito particular, pois na prática, ao fragmentar e reorganizar a cidade por imagens, somos provocados a pensar as áreas urbanizadas, nossas cidades, as cidades do mundo, as relações sociais nos espaços urbanos, as convivências pessoais, os estranhamentos e familiaridades do habitar.

Quando a artista diz em entrevista: “(..) você nunca pode ver o céu no meu livro, você está totalmente cercado por prédios o tempo todo” (LAMPERT, 2019), reforça a intenção claustrofóbica demonstrada pelas imagens de *Conhecidos de Vista*. O olhar está fixado nas fotografias sob a linha do horizonte, sem deslocamentos angulares da câmera, essa escolha guia também nosso olhar e colabora ainda mais nas reflexões sobre urbanismo, organização desse espaço urbano e qualidade de vida. Outro ponto importante também vem de outra fala da artista: “janela é metáfora para visão” (LAMPERT, 2019), aqui, mais uma vez o reforço intencional da fotografia de Lampert, alinhado ao conceito de recorte – fragmento – que a câmera permite e a artista acolhe. Este jogo fica evidente quando percebemos, enfim, que vemos paredes e janelas para pensar pessoas.

A narrativa visual de *Conhecidos de Vista*, mantém-se nas intencionalidades e experiências da artista. Como comentado anteriormente, toda a disposição – material e visual – do corpo do livro – todas as imagens – articuladas por Lampert por fotografar e diagramar, originam um objeto possível por imagens – o *objeto-imagem*. A cidade para Lampert não é apenas um cenário ao fundo, é a potência para criar. É possível perceber a obra de Lampert, num mesmo instante – durante a contemplação visual – como uma justaposição imagética. A cidade ora complexa, ora simples, provocando estranhamentos e familiaridades sobrepostos no habitar urbano.

A discussão do texto esteve apoiada na análise, mas também na escrita e fala de Lampert. As informações permitem confirmar os questionamentos anteriores na introdução. A artista tem olhar atento ao objeto arte-livro, expõe imagens pensado por imagens. Entende o livro de fotografia como meio de exposição dinâmica de sua obra, pensa e pratica pelo fotografar e diagramar. De certa forma, esse trabalho de Lampert, reforça o argumento do design como potência na e para a arte contemporânea e cultura visual. Mais próximos do livro de Lampert percebemos uma obra alinhada às questões contemporâneas, coexistente por diferentes linguagens, mas principalmente, desafiadora tanto para a artista quanto para seus leitores ou espectadores.

Referências

- BENJAMIN, W. (2011) Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense.
BONSIEPE G. Design, (2011) Cultura e Sociedade. São Paulo: Blucher.

- CAMARGO I. (1999) Reflexões Sobre o Pensamento Fotográfico. Londrina: Eduel.
- FELDHUES, M. (2017) Conhecer fotolivros: (in)definições, histórias e processos de produção. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Recife.
- FERNÁNDEZ, H. (2011) Fotolivros latino-americanos. São Paulo: Cosac & Naify.
- FLUSSER, V. (2011) Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume.
- GRIGOLIN, F. (2013) Livro de fotografia como livro de artista. Experiências de artistas: aproximações entre a fotografia e o livro. São José dos Campos: Publicações Iara.
- LAMPERT, L. (2013) Conhecidos de vista: a cidade e suas janelas indiscretas. Belo Horizonte: Revista UFMG, v. 20, n.1, p.324-335, jan./jun.
- _____. (2018) Conhecidos de Vista / Known by Sight. São Paulo: Editora Incompleta.
- _____. (2022) Trabalhos: Exposições e publicações. Site: www.leticialampert.com, 2018. Disponível em: <http://www.leticialampert.com.br/home-2/art>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- _____. (2022) Entrevista: Leticia Lampert. Lens Culture: Known by Sight. 2019. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/leticia-lampert-known-by-sight-only>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- MACHADO, A. (2015) A Ilusão Especular: Uma teoria da fotografia. Editora Gustavo Dilli, Barcelona.
- NAVAS, A. M. (2017) Fotografia e poesia. São Paulo: Ubu.
- Produção e Venda do Setor Editorial Brasileiro. (2022) Notícias. Disponível em: <https://snel.org.br/em-ano-marcado-pela-pandemia-subsetor-de-obras-gerais-registrado-aumento-de-38-nas-vendas-ao-mercado>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- VÁZQUEZ, A. (1999) Convite a estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

coordena o grupo de pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e das Atividades Projetuais. As principais linhas de investigação são Teoria e História do Design, Produção e Crítica da Imagem técnica, Museus e Acervos. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/3869130149433615> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>. Morada: Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Rua General Carneiro, 460 – 8º andar – Ed. Dom Pedro I, Campus Reitoria. CEP 80060-050, Curitiba, Paraná, Brasil.

Notas biográficas

Karina Rampazzo é artista visual, designer e professora nos cursos de Design Gráfico (Bacharel e Tecnólogo) e pós-graduação em Design, Criação e Expressão pela UNIFIL (Instituto Filadélfia de Londrina). Doutoranda em Design (2021) pela Universidade Federal do Paraná, Mestre em Comunicação (2014) e Especialista em Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico (2004) ambas pela Universidade Estadual de Londrina, graduada em Programação Visual pela Universidade Norte do Paraná (2002). Faz parte do Grupo de Pesquisa em Teoria, História e Crítica do Design e Atividades Projetuais UFPR / CNPq. É atuante nas áreas do design gráfico e das artes visuais por interferências da imagem técnica, sobretudo, por abordagens poéticas e experimentais. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/5563851788463988> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9421-5779> Email: karampazzo@gmail.com Morada: UNIFIL - Centro Universitário Filadélfia, Departamento de Design Gráfico, Programa de Graduação e Pós-graduação em Design Gráfico, Campos Canadá, Rua Itararé, 10 - Centro, 86020-290, Londrina, Paraná, Brasil.

Ronaldo de Oliveira Corrêa é professor no Curso de Design de Produtos da Universidade Federal do Paraná; Doutor em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGICH-UFSC),

'Ambiente-se:' memória e a paisagem no trabalho de Janice Martins Appel

'Ambiente-se:' memory and landscape in the work of Janice Martins Appel

Kelly Wendt ¹

¹ Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, Colegiado do Bacharelado em Artes Visuais, Rua: Alberto Rosa, n. 62, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil.

Resumo:

O presente artigo pretende refletir conceitos de memória e paisagem atrelados ao trabalho de Janice Martins Appel, em específico a exposição 'Ambiente-se' que ocorreu na galeria A SALA, Centro de Artes, da Universidade Federal de Pelotas, em 2018. Reflete com essa produção a influência da memória e da paisagem, com os conceitos de sua poética, a observância assim como a experiência permanência/pertencimento para uma reflexão que leva a forma permeável e transversal motivam as discussões por noções de distintas áreas do conhecimento, geográficas e sociais para além da experiência com arte., mas promovendo uma arte ética, preocupada com as reservas naturais, a percepção da paisagem, a evocação da memória, a sobrevivência do planeta.

Palavras-chave: memória, paisagem, bioma pampa, ética ecológica

Abstract:

This article to reflect on concepts of memory and landscape linked to the work of Janice Martins Appel, in particular the 'Ambiente-se' exhibition that took place at the A SALA gallery, Centro de Artes, at the Federal University of Pelotas, in 2018. With the concepts of its poetics, the observance as well as the experience of permanence/ belonging for a reflection that leads to a permeable and transversal form motivate the discussions by notions of different areas of knowledge, geographical and social beyond the experience with art, but promoting an ethical art, concerned with natural reserves, the perception of the landscape, the evocation of memory, the survival of the planet.

Keywords: memory, landscape, Pampa biome, ecological ethics

Submissão: 20/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Ambiente-se

Memória e paisagem podem dar sentido a diferentes possibilidades tanto de materializar um pensamento ou mesmo desmaterializar a solidez, qualidade específica da poética da artista brasileira Janice Martins Appel que traz a prática do espaço para a prática artística, apresentando de forma acessível a percepção do ambiente e oferecendo uma experiência tanto individual como coletiva.

Neste artigo me interessa refletir a ideia de memória e paisagem através da exposição intitulada 'Ambiente-se' (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, 2018) da colega e artista, realizada na galeria A SALA, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (Figura 1). Aproximando discussões acerca do bioma pampa e discute ética ecológica por meio das artes visuais contemporânea.



Figura 1. Panorama da exposição durante a conversa com a artista, Pelotas-Brasil, 2018.

Ambiente-se reúne trabalhos que arranjados traduzem a paisagem dos banhados do Taim, região localizada no extremo sul do Brasil, representando o bioma pampa, abordando alguns pontos altos: a preservação do Taim, a fotossíntese de sua flora e a descoberta de metal no fundo das águas da Lagoa Mirim que banham a reserva. Desenhos e fotografias, somados as luzes verdes em led, plantas e display com leds – que comunica a mensagem 'Preserve o Taim' e 'BR-471' - formam uma grande instalação (Figura 2) que explora a experiência do espaço, tanto expositivo quanto da paisagem.

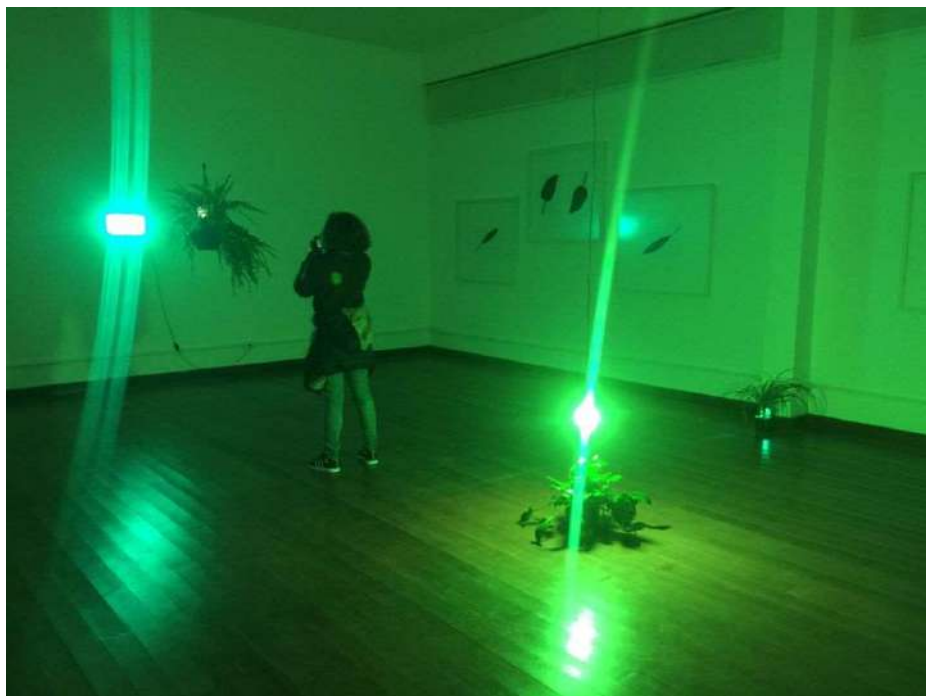


Figura 2. Detalhe da obra Ambiente-se, display, desenhos, plantas e luzes, Pelotas-Brasil, 2018.

2. Memória e Paisagem

Utilizando novas formas de apresentação a exposição produz um espaço preceptivo, de aproximação e descoberta, que por meio de práticas e experiências articula o processo de ocupação e fruição, numa ação que envolve o espectador, permitindo olhar e perceber o bioma Pampa. Assim, por meio da ativação de sentidos, a experiência correlacionada com a memória e a paisagem são acionadas, proporcionando um encontro com o lugar, que pode ser qualquer lugar, até mesmo aquela paisagem inventada.

Como a própria artista coloca:

A matriz é quando a paisagem é uma forma de percepção, ou seja, um olhar que expressa uma cultura, ou em outras palavras, a matriz é definida pela cultura que recebemos para o olhar sobre tal paisagem - e suas marcas podem ser nela descritas. Toda paisagem é sempre cultural. (APPEL, 2016:29)

A paisagem que cada espectador aciona em sua memória, é um lugar cheio de significados, porque são oriundos de experiências que dão sentido ao que é visto. A imaginação constrói a paisagem assim como seus elementos palpáveis. A combinação entre os elementos

reais e imaginários tem como resultado nesta experiência perceptiva do espaço expositivo, a construção espacial se dá por meio de uma análise de códigos privados e coletivos usados para produzir a imagem do Taim.

Esta ideia é construída pela artista através do conceito *observância* (APPEL, 2016) que vai em direção a uma lógica para seu processo criativo em arte a partir da observação. Neste, tanto imagens visuais como orais são produzidas através da narrativa, da descrição e de percepções do ambiente. Esta experiência da artista reúne registros oriundos de arquivos a partir de fotografias e desenhos organizando uma coleção de imagens de sucessivos tempos. Nesta temporalidade, materializa-se o sentido de pertencimento, muito mais do que a permanência, ocorre múltiplas percepções, a paisagem pertence ao Taim, mas ela está dentro de cada espectador.

A paisagem na memória, é um amontado com sucessivas camadas dessas lembranças. Elementos do espaço preceptivo orientados de maneira intuitiva. Refletir sobre esta ação permite destacar a semelhança do conceito *espaço experienciado* (WENDT, 2017) e construído pela pelos encontro. A experiência física do da artista no Taim possibilita a apreensão sensível do lugar, uma experiência decorrente da relação espacial do corpo. Janice se deslocou no tempo e no espaço, concomitante à sua experiência física e mental. Mental porque construímos a paisagem também com imaginação, a partir de nossas inúmeras experiências. Ambiente-se traz ao espectador um apelo ao espaço mental, construído por diversos relatos consolidando a memória deste lugar. Assim, cada indivíduo elege seus lugares de acordo com suas convenções formando suas próprias imagens. Sebastien Marot, em seu *Suburbanismo y el arte de la memoria* afirma que "uma memória ajuda outra memória" e essa sucessão constrói as imagens dos espaços, seja por memória individual ou coletiva. (MAROT:20)

No livro *Paisagem e Memória*, Simon Schama corrobora com a ideia de que a paisagem também é uma construção da memória, onde o passado e o presente afinam uma conversa dentro de nossas observações. Nessa passagem, Schama lindamente escreve sobre essa relação, entre a paisagem e a percepção imagética:

E, se a visão que uma criança tem da natureza já pode com- portar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996:17)

Já a autora Anne Cauquelin afirma que a paisagem é uma invenção cultural, justamente porque reúne memórias distintas, tanto de experiências vividas, quanto de experiências não vividas. Ou seja, carregamos a memória por meio da oralidade (memória coletiva), criando uma imagem sobre o que é ouvido que está ligada às emoções de quem descreve e de quem ouve. A paisagem, neste contexto, para ela, tem uma relação com o ordinário composto de diferentes memórias, justapondo e sobrepondo umas às outras, variando suas formas e produzindo uma série de imagens de um mesmo espaço. A imagem é composta por "(...) formas simbólicas estabelecidas muito antigamente, as quais, dobradas no interior da imagem proposta traduzem na sua estrutura." (CAUQUELIN, 2008:25), o que nos diz que a paisagem preexiste na consciência.

3. Bioma Pampa e Ética ecológica na arte contemporânea

Os elementos visuais trazem uma experiência da artista no espaço vivido, o bioma pampa traduzido num banhado gigantesco chamado Taim. A experiência de observância do lugar pode ser visto desta forma em 'Ambiente-se.' Fotografia e desenhos ambientados com plantas naturais e iluminação verde, refere-se a uma documentação proximal realizada pela artista em que registra detalhes da vegetação, flores, pedras, frutos, solo e movimento dos insetos, roedores, aves, animais domésticos, reptéis e anfíbios. Neste olhar atento e micro da paisagem a artista traz a deflagração da ação do homem na natureza. O espaço que é Milton passa a ter memória, gravada tempos em tempos permitindo uma memória coletiva.

Janice chama a atenção para o Pampa, a paisagem dos Campos Neutrais, das ficções, da melancolia, do minimalismo da região. Evoca uma preocupação, e alerta: Vamos olhar para o Taim que está com ferro em sua terra banhada, movediça, animais sobrevivem a beira da BR-471. Com isso, seu trabalho traz uma reflexão das múltiplas experiências que a artista teve e que reverberam na percepção do espectador, que pode atingir diálogos quanto à ética, à ciência, à política e à filosofia para fortalecimento do engajamento dos intelectuais e da sociedade para propiciar uma mudança planetária, a fim de interromper novos danos ambientais.

Como os artistas se colocam dentro dessa problemática? A artista se pergunta ao produzir seus trabalhos permitindo reconhecer a paisagem que cerca evocando memórias individuais e coletivas. Aqui, apresenta-se um pensamento potente dentro da arte contemporânea, a Arte Ecológica capaz de falar de práticas que provocam uma ampliação nas formas de arte e se constitui de colaborações que irão ativar as mudanças do ambiente, em experiências artísticas que pensam em soluções e resultados aos problemas ecológicos tão caros ao planeta, sendo possível perceber através desta condição específica, que o trabalho Ambiente-se, para além, promove um deslocamento entre campos dos saberes e conhecimento, que de forma permeável e transversal motivam as discussões por noções geográficas e sociais para além da experiência íntima com arte.

Conclusão

Por fim conceitos como observância e experimentação podem ser apontados para a construção de um diálogo com o ambiente, bem como com a arte e a ética ecológica, criando assim novas noções para processos de criativos e para, ainda mais, o sistema das artes.

Assim, o presente artigo procurou abordar dentro da poética de Janice Martins Appel e o conceito observância, proporcionando uma leitura da exposição 'Ambiente-se,' aproximando uma reflexão acerca da memória e da paisagem e sua contribuição para com arte na emergência de um diálogo profundo com distintas áreas do conhecimento reverberando em novas formas de pensar a arte numa contribuição com uma ética ecológica na arte contemporânea para salvar o planeta.

Agradecimentos

O autor agradece a artista Janice Martins Appel e Galeria A SALA, Centro de Artes, UFPel.

Referências

- APPEL, Janice Martins (2016) Jardim: Laboratório de experiências à céu aberto (tese de doutorado), porto alegre: UFRGS, disponível em <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150918/001010027.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CAUQUELIN, Anne (2008) Paisagens Inventadas. São Paulo: Martins Fontes.
- CERTEAU, Michel (2003) A invenção do Cotidiano. Petrópolis: Editora Vozes.
- MAROT, Sebastien (2006) Suburbanismo y el arte de la memoria. Barcelona: Editora Gustavo Gilli.
- SANTOS, Milton (2004) A natureza do Espaço. Sao Paulo: Edusp.
- SCHAMA, Simon (1996) Paisagem e Memória. São Paulo: Companhia das Letras.
- WENDT, Kelly. (2017) Pequeno Mapeamento de Espaços experienciados: inventário de impressões e compartilhamentos. (tese de doutorado) Porto Alegre: UFRGS. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/169332>

Notas biográficas

Artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Artes Visuais, na linha de Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, 2017. Atuante nas áreas de gravura, fotografia, novos meios e estética relacional na arte contemporânea. Professora adjunta do Centro de Artes- UFPel, curso de Bacharelado em Artes Visuais, área de gravura. Professora da Especialização em Artes EAD, 2020-2022 (UFPel- Capes). Professora Colaboradora do Mestrado em Artes Visuais- PPGAVI/UFPel. Líder do grupo de pesquisa Gráfica Contemporânea (UFPel- CNPq). Membro como pesquisadora do grupo Percursos Poéticos: procedimentos e grafias na contemporaneidade. Coordena a galeria de arte A Sala, do Centro de Artes- UFPel, com o professor adjunto Clóvis Martins Costa, 2017. Membro do Comitê Poéticas Artísticas da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015. Mestre em Artes Visuais pelo PPGART-UFSM, 2011. Especialista em Memória, Identidade e Cultura Material, 2004 (UFPel). Bacharel e licenciada em Ciências Sociais, 2001 e 2002, UFPel. Bacharel em Artes Visuais, 2002, UFPel. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1292-090X>

Cultura visual, história contemporânea e a retórica de guerra na fotografia de David Levinthal

Visual culture, contemporary history and the rhetoric of war in the photography of David Levinthal

Leonardo Charréu ⁱ

ⁱ Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, Campus de Benfica do IPL, Estrada de Benfica, 1549-003, Lisboa, Portugal

Resumo:

Dos mitos e dos imaginários especificamente norte-americanos - o omnipresente *baseball* e o inevitável *Wild West* - até às narrativas fotográficas tornadas (demasiadas) atuais pelas nuvens negras de guerra que pairam, de novo, literalmente, sobre Europa, o projeto fotográfico de David Levinthal busca *modos de endereçamento* intencionais e conexões com visualidades mais ou menos batidas pela história extremamente violenta do século XX, que já viu eclodir duas mortíferas guerras mundiais. Confrontam-se esses cenários bélicos, mais ou menos idealizados, com o atual quadro contemporâneos (vivido no preciso momento em que se escreve este texto) que têm a destruição e o horror como pano de fundo.

Palavras-chave: fotografia, cultura visual, pacifismo, mise-en-scène, modos de endereçamento

Abstract:

From the specifically North American myths and imaginaries (the omnipresent *baseball* and the inevitable *Wild West*) to the photographic narratives made (too) current by the dark clouds of war that are literally over Europe again, David Levinthal's project seeks intentional ways of addressing and connections with visualities consolidated by the extremely violent history of the 20th century, which has already seen the outbreak of two deadly world wars. These warlike scenarios, more or less idealized, are confronted with the current contemporary framework (experienced at the very moment this text is being written) that has destruction and horror as its backdrop.

Keywords: photography, visual culture, pacifism, mise-en-scène, modes of addressing

Submissão: 21/03/2022

Aceitação: 25/03/2022

1. Introdução

David Levinthal (São Francisco, 1949, EUA) é um fotógrafo que vive e trabalha em Nova Iorque. Com uma vasta obra teórica e fotográfica, o artista possui, no âmbito da fotografia, uma temática iconográfica variada e até mesmo, em certos casos, provocadora, como é a série *Bad Barbie (Barbie má)*, por agora fora do nosso foco, mas a merecer um futuro desenvolvimento ensaístico e investigativo. O oeste selvagem e o baseball, essa modalidade tão icónica, para qualquer norte-americano, constituem outros temas relevantes da sua matizada agenda artística.

No entanto, é a sua fotografia de cariz bélico, cuidadosamente cenografada, montada numa espécie de mise-en-scène projetada, que nos revela a existência de uma planificação e uma estrutura conceptual que nos interpela e nos faz pensar sobre certas dimensões existenciais, aparentemente (julgadas) enterradas sob o pó da história. Muitos, em particular os que vivem no pacífico mundo ocidental, já não teriam acesso ao próprio conceito de guerra (excetuando a que é fornecida, em doses cavalares, pela larga oferta da cinematografia contemporânea), sem uma experiência visual como a que nos é proposta por Levinthal. O seu trabalho artístico tem particularidades que se consideram pertinentes para se trazer o *homo militaris* à discussão e pensar dimensões estéticas e simbólicas que aproximem o público dessa discussão que hoje (no dia e hora em que se escreve este texto) tomou conta das agendas diárias de toda a gente devido aos tristes acontecimentos que assolam o leste da Europa.

2. Uma história contemporânea turbulenta abalizada pela guerra

A presença da guerra no mundo tornou-se tão banal e, certos acontecimentos, constituíram-se tão simbolicamente como marcos justificativos das ações bélicas que, para alguns autores, a chamada *belle époque* se prolongou tranquilamente quase década e meia pelo interior novo século XX. Segundo esses historiadores, este século não teve início com a natural cronologia secular iniciada em 1900, tendo antes começado efetivamente em 1914, com o despoletar da primeira grande guerra, cujos resultados, é sabido, vieram a estar também na origem do segundo conflito mundial, iniciado em setembro 1939, apenas 25 anos depois do primeiro. Pela mesma ordem de ideias, obedecendo ao mesmo princípio abalizador, o século XXI terá começado, de facto, em 11 de setembro de 2001, quase dois anos depois do tempo natural, com o famoso ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center, em Manhattan, Nova Iorque.

Estes autores fundamentam-se em eventos que vieram a alterar boa parte dos chamados *status quo* estratégicos vigentes no chamado mundo ocidental. Parece nos ter chegado a um momento em que toda a gente percebe que o próprio conceito de guerra mudou:

A guerra do século XXI é cor de cinza. E sem trégua. Não é declarada, não se inicia com uma ação hostil, com um Pearl Harbor, e não termina com um Tratado de Versalhes. As suas vitórias e derrotas são ambíguas. Os novos conflitos não têm uma frente de batalha e regras de confronto. Hoje a guerra não é travada num espaço preciso, não existem fronteiras e quase não há bandeiras. É até mesmo difícil culpar alguém por tê-la provocado: pode ser um pirata digital, uma obscura equipa de operações especiais e um drone sem nacionalidade. O mundo livre, com os seus exércitos, rígidos e estanques, não está preparado para enfrentá-la. A Convenção de Genebra foi pelos ares (adaptado de Rodriguez, 2017).

Mudaram também as formas e os ambientes de fazer a guerra. O espaço mediático passou a ser tão ou mais importante do que o cenário físico onde ocorrem as atrocidades e as partes beligerantes procuram controlá-lo como podem. Nesse espaço mediático-simbólico corre uma realidade que, ora se afigura ser a "verdadeira", ora se revela como uma espécie de realidade paralela, pujante e convincente, por vezes até inebriante, consoante o poder de quem a controla.

Talvez o trabalho de artistas como David Levinthal seja, precisamente, por evidente exagero cenográfico, que até a mais distraída percepção é capaz de identificar, revelar essa *fake image*, que se pode produzir em qualquer evento. Potencia, assim, determinados efeitos junto de uma dada audiência e busca intencionalidades que não estão expressas nem representadas nas próprias imagens, mas nas narrativas nelas implícitas e delas deduzidas. Exatamente como propõe a cultura visual. O mais importante numa imagem poderá estar, efetivamente, no seu *avesso*, ou (por omissão consciente) naquilo que não foi (propositadamente) representado.

3. O que aprendemos em *Hitler move-se para leste*

Hitler move-se para Leste: Uma Crónica Gráfica de 1941-43 (1977) é um dos primeiros projetos fotográficos de David Levinthal em colaboração com Garry Trudeau. Trata-se da experimentação inicial de Levinthal usando fotografia narrativa orientada por objetos. Produziu-se então um livro recriando a invasão alemã da União Soviética em junho 1941 (Operação Barbarossa) pelo VI Exército Alemão, o que, segundo muitos historiadores contemporâneos, constituiu o maior erro estratégico de Adolf Hitler e apressou mesmo a derrota da Alemanha Nazi. O sucesso da obra encorajou Levinthal a desenvolver ainda mais a sua visão artística fotográfica centrada no brinquedo e a dedicar a sua vida a desenvolver outros projetos mais próximos do imaginário norte-americano. É o uso do brinquedo na fotografia que vai constituir o seu estilo distintivo.

Este projeto é então caracterizado pela profusão do uso de imagens de soldadinhos e brinquedos em guerra, dispostos numa espécie de *mise-en-scène* elaborada e diversificada, a fazer lembrar as reconstituições cénicas que hoje fazem as delícias dos modelistas de temas bélicos. Como Trudeau (Levinthal e Trudeau 1977:8) observa no prefácio do livro, o projeto

levanta questões controversas, tais como: "*Pode uma guerra ser bela?*". Os brinquedos que Levinthal usa, representam, então, corpos humanos em miniatura (Figura 3, Figura 4 e Figura 5)



Figura 1. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print. Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_056.jpg



Figura 2. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print. Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_BC_4_01.jpg



Figura 3. David Levinthal, *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodolith Print.
Fonte - <https://toyphotographers.com/wp-content/uploads/2019/03/D-Levinthal-3.jpg>

4. Os media, a Cultura Visual, a estética da receção e os modos de endereçamento em jeito de conclusão

Elizabeth Ellsworth, intitula um dos subcapítulos da sua importante obra de 1997 *Teaching Positions* do seguinte modo: *Os media não refletem a realidade* (Ellsworth, 1997:75). Para esta autora:

Um processo de representação não é um processo que reflita a realidade. Os media não são espelhos do mundo. Não são janelas para o mundo. Os media *re-presentam* o mundo. A representação apresenta o seu objeto de novo, em formas que o mediatizaram por intermédio da linguagem, ideologia, cultura, poder, convenções, desejos. Os produtores de media alteram o que representam no processo de re-presentar (Ellsworth, 1997:76)

Nos múltiplos conflitos que vimos grassar, depois de 1945, um pouco por todo o mundo, depois de terminada a devastadora II Guerra Mundial, o controlo dos media e dos conteúdos veiculados por jornais e televisões e, agora mais recentemente, pela internet e respetivas redes sociais, faz parte da própria estratégia de guerra das partes beligerantes e das retóricas discursivas, em regra opostas, que delas emanam. Representar é, então, apresentar de novo algo que pode ser interpretado de um modo que favoreça o ponto de vista do emissor. As imagens, como é sabido, têm um poder para afetar os pensamentos, as emoções e os comportamentos humanos (Freedberg, 1989) e tudo o que se comunica visualmente assume então uma centralidade inevitável nos conflitos contemporâneos, independentemente da sua natureza.

A existência da censura e de departamentos de censura, testemunha a ameaça que é suposto terem para a ordem mundial muitos exemplos arquivados sob o amplo campo da Cultura Visual. A história conta-nos frequentemente como muitos artistas foram presos, multados, acusados de produzirem algo que um determinado *establishment* considerava ser diferente e até mesmo ofensivo. Inclusive, chegaram a ir para a prisão por causa do que produziram, tendo muitos procurado o exílio (Walker & Chaplin, 2002).

No entanto a chamada Cultura Visual não é necessariamente (e sempre) um campo delimitado, de apreciação das produções excelsas da humanidade. Na verdade, ela integra todas as produções visuais produzidas num dado momento histórico, de um espectro tão vasto que cobre uma ampla variedade de imagens artísticas e não-artísticas pertencente a um não menos diferenciado número de disciplinas e áreas do saber a que se soma um conjunto gigantesco de imagens e objetos produzidos nas dinâmicas vivas da vida quotidiana. Um dos contextos mais importantes da Cultura Visual é o chamado contexto de receção, ou apreciação, da imagem. A Cultura Visual faz também usos de uma estética da receção.

A estética da receção (também denominada “estudos de resposta do leitor, Impacto/audiência/público”) é um ramo dos Estudos de Crítica e Escrita da História que se ocupa da impressão que a arte, o design e os meios de comunicação deixam nos observadores, da forma como os textos, as imagens e os objetos são “lidos”, interpretados, avaliados, usados e “consumidos” diferentemente por distintos usuários e grupos sociais. Dado que as pessoas variam

Gaston Bachelard (1994:149-152) argumenta que "a imaginação em miniatura é a imaginação natural que aparece em todas as idades (...) e ao utilizar a miniatura, Levinthal poderia ser visto como propondo algo que imaginamos a uma escala controlável (Chapman, 2012:146). Depois, há a acrescentar uma certa dimensão Kitsch, já visível neste projeto mas mais potente nos outros projetos fotográficos posteriores. E "o Kitsch não questiona nem interroga, e é exatamente isso que o Levinthal faz aqui; como já foi dito, ele explora as formas como imaginamos o holocausto e a realidade". (Chapman, 2012:145).

Levinthal vai então rejeitar a seriedade da fotografia ao estilo documental, muito popular nos anos 60 e 70, optando por adotar uma relação mais lúdica e sintética com a história contemporânea e a cultura de massas a que pertence. Daí que se compreenda perfeitamente a sua preferência por figuras comerciais de hobby-shop, em plástico – a matéria icónica do século XX - em vez de figuras humanas de *carne e osso*. Para o fotógrafo foi a estratégia ideal para lhe permitir abordar atrevidamente temas que são sempre difíceis para qualquer artista, como o sexo (*Bad Barbie*), a guerra (*Hitler moves East*), a conflitualidade política, os imaginários especificamente norte-americanos (*Wild West*) ou o sempre candente racismo. Como marca “estilística”, as fotografias, de grande profundidade, dão aos seus brinquedos bélicos habilmente arrumados, um estranho sentido de vida, complicando e baralhando assim, crê-se que intencionalmente, a fronteira entre o real e o faz-de-conta. Os seus temas bélicos atestam a ambiguidade deliberada que há muito trespassa o seu trabalho, gerando questões sobre realidade, verdade, credibilidade e percepção.

segundo o seu género, raça, religião, idade, classe, nacionalidade, ideias políticas, gostos, etc., um mesmo filme produzirá diferentes reações. A retórica persuasiva dos filmes comerciais está desenhada para provocar implicitamente uma resposta comum ou "leitura preferente" por parte dos espectadores seja qual for a sua ideologia política, apesar disso os espectadores politicamente conscientes são capazes do que se denomina "descodificações opostas" ou "aberrantes" (Walker & Chaplin, 2002:104).

Se em vez de filmes colocarmos a fotografia de David Levinthal sob análise, vemo-nos na necessidade de fazermos *descodificações opostas* das inúmeras imagens que nos convidam a pensarmos numa outra retórica de guerra. Isto apesar de, aparentemente, a dimensão meio lúdica, meio kitsch, das suas construções cenográficas – a que chamamos o seu *mise-en-scène* - poder direcionar para a aceitação de uma espécie de banalização do estado permanente de guerra, como um dos destinos inexoráveis da humanidade. Os trabalhos fotográficos de Levinthal, a consciencializar-nos para a indelével permanência da guerra no imaginário ocidental, merecem uma especial atenção, pois no exagero e na repetição dos cenários artificiais bélicos parece haver, afinal, uma encapotada intencionalidade pacifista que se subtrai facilmente do teor das fotografias abaixo (Figura 4 e Figura 5).

O Stahlhelm (capacete de aço) alemão, objeto icónico da máquina de guerra nazi agressora que em 1939 colocou parte da Europa central, literalmente, a ferro e fogo, surge abundantemente como objeto simbólico da maquinaria de guerra neste projeto inicial de Levinthal. O soldado, meio fantasmagórico, meio desfocado, da Figura 1, quase que se pode constituir como essa personificação informe e desumana do mal, enquanto a sepultura anónima, da Figura 2, na neve invernal, parece apontar para esse vazio que fica, depois de tudo. O próprio *non-sense* da guerra e a inevitável relação com a própria morte.



Figura 4. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.

Fonte: <https://www.manacontemporary.com/wp-content/uploads/2018/06/mana-contemporary-jersey-city-david-levinthal-hitler-moves-east-1-778x1024.jpeg>



Figura 5. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.

Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_077.jpg

Parafraseando Elizabeth Ellsworth e arriscando a mudar uma das palavras no seu título de capítulo na obra já atrás referida: *Quem é que este filme pensa que tu és?* (Ellsworth, 1997:23) para *“Quem é que esta fotografia pensa que tu és?”* aproximamo-nos também do *modo de endereçamento*, talvez o conceito mais interessante do livro de Ellsworth e aquele que pode ter aplicações tão díspares que podem ir da educação à teoria fílmica (de onde se origina), sendo também utilizado pela crítica literária e artística e nos campos da sociologia e antropologia.

Filmes, como cartas, livros, ou anúncios televisivos são para alguém. Eles têm audiências intencionais e imaginadas. Também têm audiências desejadas. (...) O conceito de modo de endereçamento é construído sobre os princípios: de que um filme funciona para uma audiência; de que simplesmente deve fazer sentido para um observador, ou deve fazê-lo sorrir, tomar partido por um personagem, fazê-lo suspender a sua crença, fazê-lo chorar, gritar, sentir-se satisfeito no final – o observador deverá introduzir-se numa relação particular com a história do filme e o sistema de imagens. (Ellsworth, 1997:23).

Estas fotografias de David Levinthal são assim concebidas para uma audiência que, grosso modo, poderemos considerar planetária. No entanto, talvez façam mais sentido, ou um outro sentido, para os seus próprios compatriotas norte-americanos nascidos num país onde as armas automáticas de guerra (verdadeiras) se podem comprar num supermercado, apresentando a carta de condução como documento de identificação pessoal, o que tem levado aos resultados catastróficos que são de todos conhecidos.

Pensar uma produção artística a partir do conceito de (*modo de*) *endereçamento* permite ao artista pensar num hipotético público recetor assim como nos efeitos que se espera

ter sobre esse público. O conceito permite também uma determinada consciencialização para questões que podem emanar da relação entre “o social” e o “individual”, entre a obra de arte e a receção que se *deseja* para ela.

Questões como: Qual é a relação entre uma determinada fotografia temática e a experiência do espectador? Uma estrutura ou uma composição fotográfica (claramente artificial) e a interpretação do observador? Entre uma dada fotografia e uma dada emoção do observador? Enfim, por outras palavras, qual é a relação entre o “exterior” de uma sociedade, e aquilo que nela recorrentemente se produz – até mesmo uma guerra - e o “interior” da mente humana?

Na verdade, como bem sustenta James Donald (1991:2) os padrões que informam as ações das pessoas – como pensam, o que (realmente) “vêem”, o que desejam – “já são aspetos do ser social” que são. Ainda assim, o que se pode esperar de projetos artísticos como este de David Levinthal, é que as pessoas possam ainda manter um contacto com a história, com as implicações que determinadas ações no passado tiveram na arquitetura dos tempos que hoje vivemos. Ninguém tem dúvida que o ser se constrói no social. Tendemos a mudar perante experiências muito fortes. Visualidades inquietantes, como as que propõe Levinthal, podem dizer-nos que tudo o que tínhamos por supostamente adquirido – como essa paz eterna na sempre martirizada e fustigada Europa – afinal se desfez num ápice.

Agora com uma inversão da horda invasora que já não usa o icónico Stahlhelm alemão mas a letra Z. O que parece ser irónico nisto tudo, é que era essa a marca que o mítico herói Zorro, defensor dos pobres e desvalidos, desenhava, com a sua espada, na testa incrédula dos seus adversários vilões.



Figura 6. David Levinthal. *Sem título*, da série *Hitler Moves East* (1972-1975) Kodalith Print.
Fonte: https://davidlevinthal.com/images/artwork-img/HME/HME_BC_5_02.jpg

Agradecimentos

O autor agradece ao CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Chapman, Anne (2012). The reality of imagining the Holocaust: David Levinthal's Mein Kampf. *eSharp*, ISSN: 1742-4542, nº19: Reality/ Illusion: 141-157.
- Donald, James (Ed.) (1991) *Psychoanalysis and cultural theory: Thresholds*. London: Macmillan Education. ISBN 978-0-333-46104-4.
- Ellsworth, Elisabeth (1997). *Teaching positions: difference, pedagogy and the Power of address*. New York: Teachers College Press. ISBN: 0-8077-3667-8.
- Freedberg, David (1991). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: Chicago University Press. ISBN: 978-0-226-26146-1.
- Levinthal, David; Trudeau, Garry (1989) (Edic. orig. 1977). *Hitler Moves East: A Graphic Chronicle 1941-43*. New York: Laurence Miller Gallery.
- Rodriguez, Jesús (2017). *As guerras do século XXI: tanques e ciberataques no mesmo campo de batalha* [Consult. 13/06/2018] Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/10/internacional/1486742896_396520.html
- Walker, John & Chaplin, Sarah (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro. ISBN:84-8063-542-8.

Notas biográficas

Leonardo Charréu é artista visual e professor no Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. É membro do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes), do CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais) e do GEPAEC (Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte, Educação e Cultura). Os seus principais interesses de investigação são a Cultura Visual, a Educação Artística, a Pedagogia Cultural e os novos ambientes e dispositivos de aprendizagem, assim como as relações entre Arte e Cognição, tendo a Ilustração Científica como pano de fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6761-6964> E.mails: lcharreu@esexl.ipl.pt/leonardocharreu@edu.ulisboa.pt Morada: Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Departamento de Formação e Investigação em Artes e Design, Campus de Benfica do IPL, Estrada de Benfica, 1549-003, Lisboa, Portugal

O gesto-sintoma: o efeito de distanciamento no documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho

The gesture-symptom: the estrangement effect in the documentary *Playing*, by Eduardo Coutinho

Leonardo Birche de Carvalho ⁱ

ⁱ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, Consolação, Prédio 25, térreo, CEP 01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo:

O conceito de imagem como sintoma, formulado por Aby Warburg, é empregado com frequência em estudos e análises em artes visuais. Este ensaio objetiva transbordar o conceito para a arte da atuação cênica, estudando o documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Nele, mulheres comuns contam histórias de suas vidas, em cenas intercaladas com gravações de atrizes profissionais interpretando as mesmas histórias. É nesse material que se verifica a existência de gestos-sintoma, com inspiração na formulação da Warburg, articulada com as proposições de Brecht sobre o efeito de distanciamento.

Palavras-chave: gesto-sintoma, *Jogo de Cena*, efeito de distanciamento

Abstract:

The image as symptom concept, formulated by Aby Warburg, is frequently used in studies and analysis in the visual arts. This essay aims to transfer the concept to the art of scenic performance, having the documentary *Playing*, by Eduardo Coutinho, as a case to be studied. In it, women from different professions tell stories of their lives, in scenes interspersed with recordings of professional actresses interpreting the same stories. It is in this material that the existence of symptom-gestures is verified, inspired by the formulation of Warburg, articulated with Brecht's propositions on the estrangement effect.

Keywords: gesture-symptom, *Playing*, estrangement effect

Submissão: 22/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Eduardo Coutinho

O jornalista e cineasta Eduardo Coutinho, nascido na cidade de São Paulo em 1933 e falecido em 2014 na cidade do Rio de Janeiro, é considerado um dos maiores documentaristas brasileiros. Na juventude, Coutinho teve contato com a obra do teatrólogo alemão Bertolt Brecht, formulador do *Verfremdungseffekt* – traduzido para o português como efeito de distanciamento ou de estranhamento –, aplicado em suas peças para que os espectadores fossem lançados em atitude ativa de questionamento e tomada de atitude acerca do que era colocado no palco. O efeito de distanciamento propõe que o espectador estranhe na obra as coisas que lhe parecem familiares, oferecendo ao público uma peça que é colocada como objeto de estudo, e não como objeto a ser meramente contemplado (Rosenfeld, 2011).

O cinema de Coutinho, tal qual o teatro de Brecht, oferece ao público personagens reais sem a intenção de criar sobre eles apiedamento ou identificação. Coutinho busca trazer para a frente de suas câmeras pessoas comuns, mas que abrem frestas para que o público não receba suas histórias de forma passiva, pelo contrário: o jogo estabelecido entre os entrevistados e o diretor, que é também o entrevistador nos documentários e conduz cada encontro dentro de regras pré-estabelecidas de improvisação (Lins, 2004), faz com que público lembre-se de estar vendo uma obra, uma reprodução. Ao mesmo tempo em que os personagens são familiares ou reconhecíveis, a montagem cinematográfica do diretor propõe que o espectador esteja distante deles e consciente. Brecht assinala que “numa reprodução em que se manifeste o efeito do distanciamento, o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, ser alheio” (Brecht, 2005:116).

Se no teatro de Brecht havia um arsenal de técnicas de encenação que promoviam o efeito de distanciamento, como o cenário anti-ilusionista, estilizado e reduzido ao estritamente indispensável, a iluminação que não cria efeitos de sombras ou áreas em penumbra no palco, ou até mesmo as músicas que interrompem os diálogos das dramaturgias (Rosenfeld, 2011), os documentários de Coutinho também contam com um arsenal próprio de recursos que geram o distanciamento. Em seus filmes, o diretor e entrevistador é presente, ele está em cena e suas falas fazem parte da montagem final, os equipamentos de filmagem e equipe por vezes aparecem em algumas tomadas de câmeras abertas, algumas falas da equipe também estão presentes, o local de gravação – ou cenário – é exibido às claras, da maneira que ele é.

Exemplos desses recursos podem ser vistos nos documentários *Edifício Master* (2002), em que entrevista moradores de um prédio de Copacabana, no Rio de Janeiro, *Jogo de Cena* (2007), em que grava entrevistas com mulheres que desejavam contar suas histórias e depois

convida atrizes para contar essas histórias coletadas, e *Moscou* (2009), em que propõe e registra o estudo da peça *As Três Irmãs*, de Tchekhov, feito pelo Grupo Galpão, de Belo Horizonte.

Os entrevistados do diretor são pessoas que podem estar entre nós, em nossos círculos sociais, mas ele os eleva, com os recursos de distanciamento, a uma posição em que não são provocadas emoções no público, mas a análise consciente do que é colocado na tela. Apenas através dessa consciência, objetivo do efeito de distanciamento, é que se torna possível o "convencimento da necessidade da intervenção transformadora" (Rosenfeld, 2011:151).

2. Objeto e objetivos da pesquisa

O projeto do documentário *Jogo de Cena*, objeto deste ensaio, foi iniciado com um anúncio em jornais da cidade do Rio de Janeiro que convidavam mulheres maiores de 18 anos, moradoras da cidade, com histórias para contar, a participar de um teste para o documentário. Esse ponto de partida de realizar convite público pode ser visto como um elemento que radicaliza a proposta de fazer documentários com pessoas comuns, personagens do cotidiano.

A discussão aqui proposta será centrada no documentário, articulando as ações das personagens reais e as das atrizes, buscando identificar ações que se repetem instintivamente, no caso das personagens reais, ou através de procedimentos de atuação, no caso das atrizes. Essa busca pelas ações comuns às participantes do documentário se apoia no conceito de sintoma, formulado por Aby Warburg, transbordando-o das artes visuais para a atuação cênica. Didi-Huberman, discorrendo sobre o conceito de sintoma proposto por Warburg, compreende-o como gestos imemoriais, repetições nas artes visuais – pintura, escultura, fotografia e também o cinema – que são presentes em diversos tempos históricos, "como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente" (Didi-Huberman, 2015:44).

Didi-Huberman destaca a propriedade que os sintomas têm de interromper lógicas ou normalidades (Didi-Huberman, 2015). Para o efeito de distanciamento, as interrupções são benfazejas, porque elas são também responsáveis pelas aberturas de frestas para a ação ativa e consciente do público. Didi-Huberman afirma:

O paradoxo visual é o da aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevem - e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação. (Didi-Huberman, 2015:44)

É essa característica do sintoma que fundamenta a busca pelo gesto-sintoma no documentário *Jogo de Cena*, incluindo esse gesto no arcabouço de recursos de distanciamento utilizados pelo cineasta. A metodologia da pesquisa é qualitativa com delineamento documental, tendo o documentário em questão como principal fonte de dados.

3. Estrutura formal de *Jogo de Cena*

O filme é iniciado por letreiro com seu título, seguido de imagem estática do anúncio de jornal feito para convidar mulheres com histórias para contar a participar de um documentário. Na sequência, vê-se uma cena de uma mulher subindo escadas, chegando ao palco de um teatro.

Vê-se as poltronas em tonalidade vermelho-escuro e em seguida vê-se equipamentos de iluminação de cinema, câmeras, tripé de microfone, monitor de referência e uma cadeira preta. À frente da cadeira, está o diretor Eduardo Coutinho, sentado em outra cadeira. Ele e a mulher se cumprimentam e ele pede que ela se sente.

Essa mulher é Mary Sheila, atriz com 26 anos à época da gravação, que já havia participado de alguns filmes e telenovelas. Ela faz parte do elenco das atrizes do documentário, incumbidas de repetir os depoimentos das personagens reais. Nesse elenco estão também as atrizes Andréa Beltrão, Fernanda Torres, Marília Pêra, Lana Guelero e Débora Almeida, sendo as três primeiras muito premiadas e conhecidas pelo público pelos seus trabalhos na televisão, no cinema e no teatro.

Mary Sheila inicia seu depoimento, repetindo a história contada por Jackie Brown, que também é atriz, mas menos conhecida pelo público e participou do filme contando sua própria história. Junto à Jackie, estão as personagens reais Aleta Gomes Vieira, Claudiléia Cerqueira de Lemos, Gisele Alves Moura, Maria de Fátima Barbosa, Marina D'Elia e Sarita Houli Brumer. Essas sete mulheres foram gravadas contando suas histórias reais em junho de 2006. Uma oitava personagem real, Maria Nilza Gonçalves dos Santos, também teve sua história gravada, mas não aparece na montagem final do filme, apesar de sua história ser repetida pela atriz Débora Almeida.

O filme, então, apresenta, sem seguir uma regra, os depoimentos reais das sete mulheres e as repetições das seis atrizes. Em montagem que se assemelha aos procedimentos de distanciamento brechtianos, o diretor por vezes apresenta a personagem real, intercalando com cenas da atriz que a repete; outras vezes apresenta a repetição de uma atriz pouco conhecida à época, como a cena de Lana Guelero, para depois apresentar a cena da personagem real contando a mesma história. Durante todo o filme e também nos créditos não há nenhuma indicação de quais mulheres são atrizes e quais não são, lançando o espectador a criar por si suas conexões ou sua versão do que é ou não real, uma proposição de ação ativa e de tomada de decisões.

Todas as mulheres foram filmadas no mesmo local, com a mesma iluminação, todas sentadas na mesma cadeira sobre o palco. Enquanto as personagens reais foram filmadas em junho de 2006, as atrizes foram filmadas em setembro do mesmo ano. Após as gravações de junho, as atrizes receberam a fita da entrevista feita com as personagens reais para que fossem estudadas e decoradas. Algumas delas receberam algumas indicações do diretor para as suas atuações, como Marília Pêra, a quem foi dito: "Olha, você vai fazer uma pessoa explosiva, então traz pra dentro" (Coutinho, 2007), como revela a faixa adicional comentada contida no DVD do documentário, em que há o registro de uma conversa entre o diretor com o cineasta e produtor João Moreira Salles e o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos.

As histórias contadas pelas personagens reais são de temas e nuances diversos, passando por relações amorosas, relações familiares, divórcio, abandono, morte, crenças religiosas, gravidez e maternidade para citar alguns deles. Coutinho se vale de uma gama de temas que podemos considerar próximos ou familiares do público, mas os recursos empregados na montagem e edição dificultam que o espectador se identifique com cada uma das histórias dispostas ao longo do filme. A sequência de cenas, que por vezes deixa o espectador na dúvida sobre estar vendo a realidade ou a ficção, os cortes secos e as cenas que se intercalam rapidamente em alguns momentos podem fazer com que o público se atente mais à maquinaria de anti-ilusionismo proposta pelo diretor do que pelas histórias narradas.

4. O gesto-sintoma

Partindo da compreensão de que o sintoma é uma interrupção no curso normal das coisas ou algo capaz de gerar essa interrupção, aqui ele será incluído como recurso de distanciamento, ou anti-ilusionista. Para tanto, o documentário foi assistido em busca de gestos que se repetiam nas cenas das personagens reais e das atrizes. Como todas as cenas foram filmadas com as mulheres sentadas em uma cadeira, seus movimentos se restringem às mãos, braços, cervical e expressões faciais. Essa constrição corporal permite que cada pequeno movimento seja muito evidente na tela. Dentre os pequenos gestos executados pelas mulheres no documentário, é possível notar que dois tipos são muito recorrentes: o direcionamento do olhar para fora da câmara e a levada de mão à região dos olhos.

Se durante quase toda a entrevista as mulheres olham para a câmara, há alguns momentos em que elas desviam seus olhares, voltando os olhos para cima ou para os lados. Esse gesto está, na maior parte das ocorrências no documentário, relacionado à uma pausa feita para pensar ou antes de anunciar algo. A seguir, é apresentada a Figura 1, com *frame* de trecho em que a atriz está repetindo a história de uma personagem real, em que ela fala

E aquilo me deu um desespero, uma dor, uma falta de entendimento. E perguntava 'Meu Deus, porquê? Porquê? Por que não descobriram isso antes? Por que não fizeram exames? Por que não me pediram os exames? Por que teve que ser assim? (Coutinho:2007)



Figura 1: *Frame* do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. *Frame* retirado de 14:11.



Figura 2: *Frame* do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. *Frame* retirado de 21:55.

Na Figura 2, é apresentado outro *frame*, com trecho em que ela já encerrou a repetição da história real e está falando como atriz sobre a experiência que foi fazê-la, inclusive comentando sobre história contada. A atriz diz:

Eu acho que ter fé ajuda, porque ela acredita que o filho tá vivo em algum lugar... Eu queria tanto acreditar, eu tenho tantas pessoas que eu queria acreditar que estejam, que estivessem vivas em algum lugar... Tantas! (Coutinho:2007)

Apesar de o enquadramento e a expressão facial serem ligeiramente diferentes, nos dois frames os olhos da atriz estão voltados para o mesmo lugar. No primeiro caso, ela está se questionando e falando com Deus, como se imaginasse buscar Dele alguma resposta. No segundo frame, a atriz está imaginando uma situação hipotética, de haver um outro lugar em que pessoas que já faleceram estão. O gesto é repetido pela atriz em diversos momentos da sua cena. A quebra do olhar dela para a câmara cria um ruído e destaca a diferença entre sua cena e a cena em que a personagem real, Gisele, conta a mesma história. Gisele desvia o olhar da câmara poucas vezes, também em momentos em que busca se lembrar de algo ou pensar, mas Andréa o faz com muito mais frequência, como atriz que se apoia na construção de expressões faciais para a sua atuação.

A escolha de Coutinho por manter o comentário feito por Andréa sobre a história que ela acabara de repetir pode ser mais um recurso de distanciamento, ao passo que rompe com a ilusão de que a atriz teria se metamorfoseado na personagem: com um corte de câmara, o diretor mostra a atriz despida da personagem. Brecht define que a atuação para o distanciamento deve ser de atores-rapsodos, um ator que narra, que "em cada momento deve estar preparado para

desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para entrar plenamente no papel" (Rosenfeld, 2011: 161). O comentário de Andréa sobre a história cumpre esse papel.



Figura 3: Frame do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. Frame retirado de 25:59.



Figura 4: Frame do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. Frame retirado de 1:09:16.



Figura 5: Frame do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. Frame retirado de 39:51.



Figura 6: Frame do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. Frame retirado de 52:54.

A quebra de relação com a câmara e direcionamento dos olhos para outras direções também são perceptíveis nas cenas de outras atrizes, como pode-se ver nas figuras a seguir, com *frames* de cenas de Débora Almeida (Figura 3), Fernanda Torres (Figura 4), Marília Pêra (Figura 5) e Lana Guelero (Figura 6), em momentos em que estão pensando, prestes a anunciar algo ou a acentuar algo que falarão.

Esses gestos de direcionamento do olhar desviando-o da câmara aparecem com maior frequência nas cenas das atrizes do que nas cenas das personagens reais. Pode-se pensar nesses gestos como um sintoma que reaparece durante o filme quebrando uma lógica. Se a câmara é o olhar do espectador, as atrizes rompem o diálogo com o público quando desviam dela, reforçando a criação do distanciamento.

Os gestos-sintoma acima são elementos internos do filme, ou seja, não estão aqui apresentados de forma articulada com outras representações do mesmo gesto. No entanto, é possível fazer a articulação dos gestos presentes no filme com representações de outras artes e épocas, reiterando o caráter imemorial dos sintomas, que assombra as imagens rompendo paradoxos temporais. Didi-Huberman afirma:

A história das imagens é perpassada por aparições, sobrevivências, pois a cultura – tanto aos olhos de Warburg quanto aos de Buckhardt, Tylor ou Nietzsche – é uma coisa “viva”. (...) Na cultura, assim como na psique, não há nem destruições completas nem restaurações completas: por isso o historiador deve estar atento aos sintomas, às repetições e à sobrevivências. (Didi-Huberman, 2013:285)



Figura 7: Frame do documentário Jogo de Cena, de Eduardo Coutinho (2007). Vídeo. Frame retirado de 1:04:50.



Figura 8: Raffaello Sanzio, Santa Caterina d'Alessandria, 1508. Tinta a óleo sobre tela, 72 x 56 cm. Coleção The National Gallery, Londres Fonte: <https://g.co/arts/1LWa8GgM4YeUdQWK7>

Há um trecho do documentário que parece ter sido assombrado por uma dessas aparições. Nele, uma personagem real, Maria de Fátima, fala sobre a experiência da gestação e do parto. Ela diz “É horrível. Só é bom depois que sai, né? Um alívio. E a gente vê aquele bebê lindo, nem imagina que você confecionou aquilo ali dentro.” (Coutinho, 2007). Ao falar do alívio, ela leva sua mão ao peito e direciona seu olhar para a diagonal esquerda superior, como visto na Figura 7. O gesto executado é semelhante ao presente na pintura Santa Caterina d'Alessandria, de Raffaello Sanzio (1483 – 1520), como vê-se na Figura 8. Na pintura, a Santa tem uma fina auréola, o que indica que ela já teria passado por seu martírio.

Nota-se a presença do mesmo gesto nas imagens, cujas produções são separadas por quase 500 anos. Em ambas, parece haver uma intencionalidade de indicar compaixão sobre as figuras, com o olhar voltado para cima, como se tentasse alcançar o céu. Este pode ser um gesto-sintoma, que não apenas rompe com a lógica ou a normalidade interna do filme, mas transporta o espectador para outros momentos e representações em que esse gesto-sintoma está presente, ampliando o distanciamento para o público, contribui ao despertar da atividade do público.

Conclusão

Esse ensaio buscou evidenciar os recursos utilizados por Eduardo Coutinho em sua obra, com enfoque no documentário Jogo de Cena, que podem ser considerados benfazejos ao efeito de distanciamento, como proposto por Brecht. O olhar atento às minúcias dos gestos executados pelas mulheres presentes no filme também permitiu a articulação do efeito de distanciamento com o conceito de sintoma, proposto por Warburg, encontrando na formulação de um gesto-sintoma mais um recurso que contribui para que o espectador tenha distanciamento em relação às histórias narradas.

A partir de tal formulação, pode-se ampliá-la para o estudo de outras manifestações artísticas cênicas, como o teatro, a dança e o cinema de ficção, bem como para os processos criativos que nelas podem se desenvolver a partir do gesto-sintoma. Além disso, a relação entre um gesto registrado em vídeo e o mesmo gesto visualizado em outras obras de arte de diversos períodos convida para que outras investigações sejam empreendidas, na direção de identificar outros gestos-sintoma e ampliar a discussão aqui proposta.

Agradecimentos

O autor agradece à Universidade Presbiteriana Mackenzie pela bolsa de estudos concedida para realização de seu doutoramento, no qual se desenvolve este trabalho de investigação.

Referências

- Brecht, Bertolt (2005) *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 85-209-1719-4
- Coutinho, Eduardo (2007) *Jogo de cena*. Rio de Janeiro: Videofilmes.
- Didi-Huberman, Georges (2015) *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-704-1972-9.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fanstasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-786-6079-6.
- Lins, Consuelo (2004) *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-711-0769-4
- Rosenfeld, Anatol (2011) *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0128-2

Notas biográficas

Leonardo Birche é ator e diretor de espetáculos de artes cênicas, além de produtor cultural. Doutorando em Educação, Arte e História da Cultura na Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo, mestre em Educação na Universidade Municipal de São Caetano do Sul, bacharel em Comunicação Social na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo.

Ator formado no curso técnico profissionalizante de arte dramática do Teatro-escola Célia Helena, com especializações em Direção Teatral e Interpretação na Escola Superior de Artes Célia Helena. Tem como linha de investigação artística os processos colaborativos de criação cênica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5158-4171> Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Rua da Consolação, 930, Consolação, Prédio 25, térreo, CEP 01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil

A paisagem que representa Rui Algarvio

The landscape that represents Rui Algarvio

Luís Filipe Salgado Pereira Rodriguesⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Desenho, Geometria e Computação, Lisboa, Portugal

Submissão: 04/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

A imaginação funciona na cúpula, como uma chama, e é na região da metáfora de metáfora, na região dadaísta, onde o sonho, como entendeu Tristan Tzara, é o ensaio de uma experiência, quando o sonho transforma as formas já previamente transformadas, que se deve buscar o segredo das energias mutantes. (Bachelard, 1989:118)

Rui Algarvio (Barreiro, 1973). 2000/2003 – Mestrado em Artes Visuais – Pintura, Universidade Nacional Autónoma do México (Medalha de Mérito Académico Alfonso Caso). Bolseiro da Secretaria de Relações Exteriores do México e do Instituto Camões. 1998 – Bolseiro Erasmus na Universidade Politécnica de Valência, Espanha. 1992/1998 – Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa.

Esta reflexão foca-se no trabalho de Rui Algarvio, particularmente no âmbito da residência artística que o mesmo desenvolveu na Covilhã e cujo tema era "A paisagem que me representa", contudo, a abordagem é extensível à sua produção em geral. Propõe-se descrever e expor em que medida o artista se representa, enquanto paisagem humana, através da representação de paisagens naturais, nas quais se inclui a "micropaisagem" dos Jardins de Malufa (Covilhã), lugar de abordagem na residência artística. Para o efeito, ter-se-á em consideração a particularidade do seu processo criativo, em que projeta a sua interioridade no processo de representação da exterioridade (do lugar). Com efeito, associar-se-á o processo de representação do artista a uma experiência de identificação (ao exterior) e à formulação tácita da sua identidade, considerando que se acompanham por um fenómeno de (auto)conhecimento e (auto)consciencialização. Neste âmbito, assumir-se-á que os processos de interpretação, significação e identificação se facilitam pela representação do desenho, na medida em que nela se agilizem a complementaridade introspeção—extrospeção e a correlação simbólica/metafórica entre formas significantes e respetivos significados. Convergir-se-á para a ideia de que esta reflexibilidade se reforça através das dialéticas de ação—pensamento, imaginação—percepção e identidade do autor—identidade da obra.

2. Interiorizar exteriorizando-se

Um artista, neste caso Rui Algarvio, interpreta, consciencializa e interioriza através do que documenta acerca da realidade externa, estabelecendo com ela uma inter-relação sensível, mas sendo influenciado pela sua experiência pretérita e pela experiência, atual, de exteriorização da representação no fenómeno de relação interior—exterior. O que se enquadra particularmente

Resumo:

Este texto reflete sobre os desenhos de Rui Algarvio, particularmente nos da residência artística na Covilhã, cujo tema foi "A paisagem que me representa". Esta análise contextualiza-se na relação do artista com a micropaisagem dos Jardins de Malufa, procurando enquadrar os seus trabalhos no entendimento da identidade de uma obra de arte como efeito da junção entre a interpretação da identidade de um lugar e a identidade do artista. A reflexão conflui para a ideia de que o artista representa a sua paisagem humana através de uma representação do lugar, com que dinamize as dialéticas subjetivo—objetivo, ação—pensamento, expressão—reflexão e razão—sensibilidade.

Palavras-chave: representação, identidade, interpretação, interiorização, expressão.

Abstract:

This text reflects on the drawings of Rui Algarvio, particularly in the Artistic Residency in Covilhã, whose theme was "The landscape that represents me." This analysis is contextualized in the artist's relationship with the microlandscape of the Malufa Gardens, seeking to frame his works in the understanding of the identity of a work of art as an effect of the conjunction between the interpretation of the identity of a place and the identity of the artist. The reflection converges to the idea that the artist represents his human landscape through a representation of the place, with which he dynamizes the dialectics: subjective-objective, action-thought, expression-reflection and reason-sensitivity.

Keywords: representation, identity, interpretation, internalization, expression.

na arte, em que se concretiza um objeto de conhecimento sensível, a partir da percepção e da imaginação.

Arte, embora seja o efeito de uma exteriorização sensível, identifica-se com um certo encontro consigo mesmo e com um meio de descobrir o encoberto (Gadamer, 2006:60), ao nível do mundo interno. De certo modo, a criação artística serve de aproximação a um sentido significativo (vivido em primeira pessoa e sob a influência do interiorizado no inconsciente, subconsciente ou pré-consciente), através da exteriorização expressiva do (conteúdo latente) interiorizado, de que resultará uma certa consciencialização. Com efeito, nos desenhos de Rui Algarvio não se intui somente a agilização de mecanismos de cognição no processo do saber e do perceber, mas também, e como fim último, a consciência, ou melhor, a internalização sensível do (objeto) externo e do alargamento do mundo interno. Tudo isto para que se proporcionem internalizações, agilizando “todos os mecanismos mentais que têm como fim último transformar uma experiência externa, seja na sua totalidade ou tomando parcialmente alguns dos seus elementos constitutivos, numa experiência interna” (Grinberg, 2001:49). Como se observa no desenho da Figura 1, existe uma composição, de elementos emanados da experiência com a exterioridade dos Jardins de Malufa, que revela o processo de experiência interna que conduziu à interpretação sensível do observado.

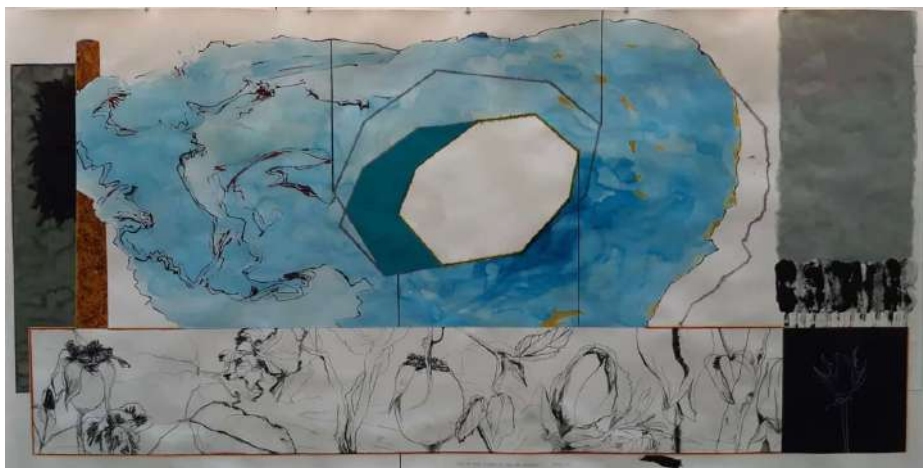


Figura 1. Rui Algarvio, “Jardins da Malufa (o jardim tem uma vida quotidiana)”. Técnica mista sobre papel de aquarela, 300 g, 150 x 300 cm, 2021.

Relativamente ao consciente e ao inconsciente, como refere Melo (2005:118), quando a representação se torna consciente adquire um significado, mas se algo se tornar inconsciente implica que perca o significado. Neste segundo caso, a causa poderá ser o recalçamento, em que acontece uma dissociação entre a (representação-)palavra (que Saussure designou de significado) e a, correspondente, (representação-)objeto/coisa (que Saussure designou de significante). Isto atendendo a que, como explica Melo (2005:113), “uma representação inconsciente (representação-coisa) torna-se consciente – ou, com mais rigor, pré-consciente – ao ligar-se às

representações-palavra que lhes correspondem”. Daí que estes desenhos (Figura 1, Figura 2 e Figura 3) sejam a ponte entre a representação-coisa: mas mantêm-se num plano intermédio entre o consciente e o inconsciente, isto é, no pré-consciente, na medida em que abdicam de uma explicação verbal com que se cifre um significado concreto. Ressalve-se que, quando os conteúdos internos sejam o estritamente inconsciente, a sua descoberta depende de uma exploração do pensamento com recurso ao simbólico, isto é, também ele, um elemento intermédio entre o objetivo e o subjetivo, pelo que a sua inteligibilidade se mantém numa condição subliminar.

Então o artista explora o diálogo entre o interno e o externo, através da legítima ambiguidade entre o objetivo/extrínseco e o subjetivo/intrínseco. No caso do desenho, a esse meio simbólico agrega-se o pensamento formal, a percepção do exterior, ação expressiva, assim como o respetivo conhecimento/internalização, a sua interpretação e conseqüente exteriorização. Para que se criem as condições de compatibilização e influência recíproca entre todas estas variáveis, deverá promover-se a complementaridade entre o racional e o sensível – entre o pensamento, a ação e a expressão da representação –, assim como o contágio entre o conhecimento sensitivo (em relação à exterioridade) e o conhecimento intelectual (que se abstrai do exterior).

Sugerimos, pois, que Rui Algarvio desenvolveu uma experiência fenomenológica particular com o exterior, neste caso de um lugar físico, em que alimentou uma experiência, também fenomenológica, com o lugar (interior) da sua consciência sensível, no sentido em que, apoiando-nos em Damásio (2020:172), os conteúdos mentais são sentidos e adotados numa perspetiva singular. Esta particularidade é profunda na obra do Rui, pois reflete(-se na) relação com a sua maneira de criar: uma relação em que coloca em diálogo o físico e o mental, o objetivo e o subjetivo, a representação e a sua expressão, a razão e o sensível ou, como diz o Rui, o estar cá e o estar lá, isto é, o estar (cá) na realidade (física) e o estar (lá) no imaginário (no puramente mental); numa palavra, imergindo na interioridade ao mesmo tempo que esta emerge para a exterioridade.

3. Consciencializando(-se) através da interpretação

Consideremos que o processo de interpretação sensível de algo objetivo, concreto e externo implica uma certa introspeção tácita e subjetiva, mesmo que a sua via seja (necessariamente) a extrospeção explícita sobre/atravs da representação (da exterioridade) formal. Por outro lado, assumiremos que nessa mesma interpretação ocorre um processo de conhecimento que se acompanha inerentemente pela (auto)consciencialização.

A interpretação do exterior (ao contrário da sua leitura ou descrição) remete-nos para a subjetividade da experiência vivida e, na criação artística, para a respetiva tradução numa representação expressiva a partir da interioridade. Neste sentido, e socorrendo-nos da referência de Magalhães a Dilthey, convergimos para a ideia de que “existe uma relação de reciprocidade entre a compreensão de uma expressão e a experiência vivida, esboçando-se, deste modo, uma teoria da simpatia segundo a qual a compreensão do exterior decorre de uma conexão com a experiência do próprio sujeito” (Magalhães, 2003:37). Será esta circunstância a criar condições para que a interpretação se acompanhe por uma consciencialização/interpretação de si, através da consciência e representação de seu exterior/não eu, isto é, a referência externa, em que se

inclui a própria obra de arte. Como se pode intuir no desenho da Figura 2, Rui não se preocupou em replicar o que observou, pois assim funcionaria como veículo objetivo de uma informação perceptiva. A representação de elementos exteriores, com recurso à memória, à imaginação e à expressão criativa, terão sido, na verdade, um meio de alargar a consciência a par da interpretação do que viu e do que pensou sobre o que viu.



Figura 2. Rui Algarvio, "Jardins da Malufa (o seu jardim é aquele que a sua vista apanha)". Técnica mista sobre papel de aguarela, 300 g, 150 x 300 cm, 2021.

Quando nos referimos ao inconsciente e à consciencialização/ao consciente, não tencionamos estabelecer uma dicotomia entre ambos, nem entre o externo e o interno, nem entre o objetivo e o subjetivo. O que se tenciona sugerir é, sim, que o artista necessita de imergir, por via simbólica e metafórica, no inconsciente compatibilizando-o com o consciente, fazendo-os, mais do que convergir, re-convergir porque são "duas faces da mesma moeda". Também não se pretende advogar que a arte, enquanto meio de interpretação da (experiência com a) exterioridade, seja necessariamente um meio de imersão na subjetivação do irrealismo inconsciente. Mais do que isso, considere-se a arte como um meio de des-subjetivação, com que, mais do que clarificar significados, se geram novos sentidos. Isto desde que este processo – conforme refere Romero (2002:82), baseando-se no pensamento de Bachelard em relação à psicanálise – se pautar por um conhecimento/pensamento objetivante em que ocorra a des-

subjetivação da razão objetiva "desprovendo-a dos 'resíduos', das 'sequelas', de irracionalidade". Todavia, repare-se que este processo não significa a racionalização do inconsciente, mas sim a sua reelaboração e reordenação racional-e-sensível. Trata-se de um processo de des-subjetivação que, como já referimos, se facilita na condição de que o seu meio seja um lugar de ambiguidade entre o subjetivo e o objetivo, o lugar simbólico. Será neste lugar que o artista se coloca como interpretante e interpretado, tendo como referência o pensamento de Barthes (2001:29-48), num campo semiótico da origem do processo de significação de um signo, ou melhor, de uma nova associação simbólica entre o significado do conteúdo e a expressão formal do significante.

Na interpretação de si, identidade, por intermédio do não eu/a obra de arte – como analogia ao Outro, figura do psicanalista, conforme o pensamento de Žižek (2006) no contexto da psicanálise –, a exterioridade com que o sujeito estabelece uma relação dialógica resulta na substituição do sujeito por um significante, que é a "caraterística básica constitutiva da ordem simbólica" em que "um significante é precisamente um objeto-coisa que me substitui, que age no meu lugar" (Žižek, 2006:23). De certo modo, no âmbito da presente reflexão, a materialidade da representação da ficalidade de uma paisagem natural toma/reflete, por um processo criativo com caráter simbólico, o lugar da imaterial paisagem humana do artista. O artista, em direção à consciencialização desta sua paisagem-própria (a substância do eu), desenvolve um processo de interatividade ação—pensamento—representação em que, através das relações dialéticas eu—não eu e de subjetivação—objetivação, oscila entre a aproximação e a distanciação do núcleo da sua identidade substancial. A representação adquire, como o desenho da Figura 2, uma identidade própria, como o reflexo/espelhar/exteriorização da identidade do artista, no contexto do desenvolvimento de uma intencionalidade ativa e simbólica que (se) mova (por) uma consciencialização da interioridade do eu subjetivo.

4. Identificação e identidade

Na sequência do que se expôs, torna-se oportuna a associação (do processo de criação) da obra de arte aos mecanismos de identificação projetiva e introjetiva ao exterior, através dos quais o sujeito forma a sua identidade inerentemente interior. Neste processo, desencadeia-se a interpretação de si próprio, sempre que se alimente a empatia ou antipatia com o (que interpreta no) outro, num sentido lato, um não eu, em que, no contexto da arte, incluímos a obra que, no processo criativo, funcione como espelho cujo reflexo exteriorizado seja a representação da interioridade de si, da identidade do autor.

No que diz respeito à "identificação", esta é aqui entendida como "processo de estruturação que ocorre dentro do *self* tendo como base a seleção, inclusão e eliminação de elementos provenientes dos objetos externos, dos objetos internos e de partes do *self*" (Grinberg, 2001:19). Neste processo ocorre a introjeção ou a projeção, em tendências opostas, seguindo a descrição de Jung (2008:538): a primeira consiste "numa inclusão do objeto na esfera do interesse subjetivo", é "um processo de assimilação" em que há "uma adequação do objeto ao sujeito"; a segunda "significa uma transposição de conteúdos subjetivos ao objeto", é "um processo de dissimilação" em que há "uma distinção do objeto em relação ao sujeito, realizada por meio de um conteúdo subjetivo". Com efeito, a criação de uma representação passa por uma certa identificação ao objeto, em que ao teor de "agressividade" próprio da expressão associamos o

efeito da projeção, e à harmonia afetiva alimentada pela harmonia estática associamos a introjeção.

Ressalve-se que a identidade não é fixa; é dinâmica e decorre da ação de relação entre o sujeito e o meio. Para além de que, como refere Kaufmann (2005:154), “esquemas incorporados e processo identitário combinam-se intimamente para desencadear a ação”, não obstante, adverte ainda Kaufmann (2005:155), “o momento identitário caracteriza-se por um distanciamento (reflexivo e sensível) em relação à ação em curso”, conquanto funcione como “espécie de novo princípio motor da ação, acrescentando-se aos esquemas incorporados e reorganizando estes últimos” no sentido de uma “invenção de si mesmo”. Portanto, o “momento identitário” precede, motiva e sucede à ação do processo criativo. Isto é, podemos sugerir que as obras, finalizadas, correspondem a marcos, fugazes, de evidenciação da identidade – que intuímos, por efeito de um “distanciamento em relação à ação” da criação da sua identidade, onde subjaz a identidade do autor. Daí que mais do que nos sensibilizarmos pela percepção da exterioridade da estética de uma forma artística, desenvolvamos uma empatia subliminar – introjetiva – em relação à interioridade do artista que a criou, cuja identidade se vislumbra, e que, não sendo fixa, participa da ambivalência entre o existente e o inexistente, entre o observado e o imaginado, entre a (forma) obra que está à nossa frente e o que nela subjaz ao nível do conteúdo – que não é mais do que o meio com que o artista (se auto)interpreta através da representação de uma forma.

Não esqueçamos, neste contexto, o importante papel das emoções (cuja ressonância interna se reflete) no processo de reordenação da gênese da obra e na formação da respetiva identidade e da clarificação da identidade do autor, dado que são elas que aproximam o artista a si próprio e o libertam de racionalismos impostos pelo exterior. Como afirma Kaufmann (2005:157), “a intensidade emocional (desprendendo o indivíduo da sua socialização habitual) dá, em si mesma, uma força criadora incomparável ao processo identitário”, contudo, acrescenta, por um lado, “o jogo de imagens de si mesmo entra muito rapidamente em ação, para canalizar essa energia de subversão do indivíduo”; por outro lado, esse jogo, no pensamento de Bozon (*apud* Kaufmann, 2005:157), “é uma condição prévia, desenhando antecipadamente o quadro em que as emoções deverão ser sentidas”. Então, quando o artista representa, e com isso manifesta a subjetividade das emoções que lhe são intrínsecas, elabora uma representação que materializa um quadro em que as emoções são sentidas e orientadas, desviando-se de uma certa subversão da imagem de si. Sendo que esta imagem se refere ao (auto)conceito das características únicas em si, sempre influenciadas pelo sentir(-se). O desenho da Figura 3 – que combina a referência à geometria, ao animal, à construção e à vegetação – compõe uma inter-relação de naturezas num contexto poético que as harmoniza, no âmbito de um pensamento sensível, ou melhor, numa circunstância em que o pensamento estabelece um quadro que condiciona a expressão das emoções e em que estas, por sua vez, agitam e subvertem uma possível estruturação da ideia de si, da sua identidade.



Figura 3. Rui Algarvio, "Jardins da Malufa (este jardim é o prazer dos sentidos)", 150 x 300 cm, Técnica mista sobre papel de aguarela, 300 g, 150 x 300 cm, 2021.

Toda a simbiose entre identidade do ser/eu e a identificação ao “não ser/não eu” consubstancia-se na obra, onde se manifesta a substância do (eu do) artista, isto é, a sensibilidade, a racionalidade e a consciência de si e do mundo. Neste âmbito, a paisagem do mundo envolvente (não eu) que o artista, Rui Algarvio, representa constitui o meio de transubstanciação da sua própria paisagem humana: a sua identidade, a sua ressonância interior, diríamos, a substância da sua alma. Repare-se que, diz Kandinsky (1998:15), “a forma está sempre ligada ao tempo, ou seja, é relativa, pois que é apenas o meio, hoje necessário, graças ao qual a manifestação atual se transmite e ressoa” e, acrescenta, “a ressonância é, portanto, a alma da forma, que só ganha vida através dela e age do interior para o exterior”. Por outras palavras, a relação entre o artista e o lugar não serviu para “apreender um sentido que se manifesta direta ou indiretamente”, mas sim para “reassumir as condições espirituais em que esse sentido foi produzido” (Magalhães, 2003:33). O que se pode complementar com a afirmação de Fialho (2017:19) de que “o mundo interno funciona como se se tratasse de um caos que se organiza, nos momentos em que o ser humano se detém para se pensar, ou para pensar os seus pensamentos.” Ao que acrescentaríamos: procurando meios de (se) adaptar (ao) objeto criado. Diríamos que a ligação entre “a impressão acerca da forma pré-existente”, “a sua representação metafórica” e “o desenvolvimento expressivo da obra” remete para a reordenação reflexiva de memórias acerca da sua experiência com a realidade objetiva, (re)contextualizando-as numa irrealidade subjetiva, sensível, idiossincrática e poética: na identidade de uma nova obra.

Conclusão

Concluindo, podemos intuir que Rui Algarvio terá procurado aprofundar a sua identidade interpretando a identidade do lugar dos Jardins de Malufa. Sendo que os fatores que

potenciaram a experiência terão sido a livre associação de sentidos e as situações em que a objetividade da percepção se tenham nutrido pela sensibilidade estética, cinestésica, emotiva e afetiva – inerentes ao processo expressivo de representação.

Poderemos afirmar que, nas obras de Rui, cada elemento representado tem um fundamento reflexivo, não obstante, com isso, o artista não pretenda demonstrar uma descrição concetual nem uma evidenciação iconológica. Na verdade, a associação entre a impressão do que Rui Algarvio tenha observado no lugar e a expressão das representações não é senão o ponto de partida para uma reflexão interpretativa, pelo processo de criação sensível, logo, expressiva. Portanto, deverá realçar-se que os trabalhos do Rui não são uma reflexão literal, mas também não se limitam à expressão e muito menos a uma impressão, mas sim a tudo isso num equilíbrio racional e sensível.

No processo criativo de Rui Algarvio, o mais importante talvez seja como ele se interpreta a si próprio, por via do simbólico, pela associação livre de significações e pela relação dialógica e dialética entre si, o seu pensamento sobre o objeto de conhecimento (a referência de representação) e a ação com que dinamize esse fenómeno de identificação. Para o efeito, Rui não optou pela objetividade do realismo, mas sim pela ambiguidade da poética objetivo/subjetivo, pelo recurso à metáfora da própria realidade interna do autor. Logo, a exteriorização do processo criativo das suas obras, embora se tenha movido pela procura do estado de espírito, de uma “necessidade interior” (Kandinsky, 1987:75), ligou-se a uma certa força da vontade inevitável de exprimir o objetivo que, diz Kandinsky (1987:74), “é o elemento artístico puro e eterno que se torna compreensível com a ajuda do subjetivo”. Ou seja, a experiência terá sido profícua na medida em que se tenha tornado permeável à subjetividade da interpretação sensível da objetividade do lugar, mas em que a representação tenha convertido a pura subjetividade do imaginário num objeto que a des-subjetivasse. Logo, trata-se de um processo interpretativo onde a subjetividade adquire um papel mais idiossincrático e facilitador de uma consciência mais profunda, mas associando-se à objetividade da representação.

Assim, uma nova identidade objetal artística resulta das simbioses entre a reflexão racional e a expressão sensível, entre a (clarificação da) identidade do autor e a (interpretação da impressão da) identidade externa do objeto/não eu/lugar. O que nos remete para uma ideia de que (a identidade d) o objeto artístico representa a identidade do artista, funcionando como meio através do qual o artista age externamente e, ao mesmo tempo, pensa e sente internamente. Nestas condições, o artista dá luz a uma nova identidade, na medida em que tenha despertado e alargado a (consciência da) sua própria identidade, através da representação da interpretação da identidade do lugar.

Referências

- Bachelard, Gaston (1989 [1937]) *A Psicanálise do Fogo*. Lisboa: Litoral Edições.
Barthes, Roland (2001) *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0217-7.
Damásio, António (2020) *Sentir & Saber – A Caminho da Consciência*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores. ISBN: 978-989-644-540-9.
Fialho, Orlando (2017) *Psicanálise: sujeito e objeto na cura analítica*. Lisboa: Edições Colibri. ISBN: 978-989-689-676-8.

- Gadamer, Hans-Georg (2006) *Estética y hermenéutica*. Col. Neometrópolis, 20. Madrid: Editorial Tecnos. ISBN: 84-309-4377-3.
Grinberg, León (2001) *Teoria da Identificação*. Col. Obras de León e Rebeca Grinberg, IV. Lisboa: Climepsi Editores. ISBN: 972-8449-31-3.
Jung, Carl (2008 [1921]) *Tipos Psicológicos*. Col. Los libros, Sísifo Vol. XVIII/1. Barcelona: Edhasa. ISBN: 978-84-350-2720-5.
Kandinsky, Wassily (1998 [1923]) *Gramática da Criação*. Col. Arte & Comunicação, 66. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0908-8.
Kandinsky, Wassily (1987 [1912]) *Do Espiritual na Arte*. Col. Arte e Sociedade, 6. Lisboa: Dom Quixote.
Kaufmann, Jean-Claude (D. L. 2005) *A Invenção de Si – Uma Teoria da Identidade*. Col. Epistemologia e Sociedade, 233. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-816-7.
Magalhães, Rui (D. L. 2003) *Introdução à Hermenêutica*. Coimbra: Angelus Novus. ISBN: 972-8827-02-4.
Melo, João Carlos (2005) *As faces do inconsciente: Perspetivas da Psicanálise e da Grupanálise*. Col. Manuais Universitários, 43. Lisboa: Climepsi Editores. ISBN: 972-796-189-4.
Romero, Luis Puelles (2002) *La estética de Gaston Bachelard – Una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Editorial Verbum. ISBN: 84-7962-216-4.
Žižek, Slavoj (2006) *A Subjetividade Por Vir: Ensaio Crítico sobre a Voz Obscena*. Col. Argumentos. Lisboa: Relógio D'Água Editores. ISBN: 972-708-903-8.

Notas biográficas

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues é artista visual e professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. 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; Membro colaborador do CIAUD (Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa) e do LabCom (Unidade de Investigação em Ciências da Comunicação, Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior). As suas principais linhas de investigação teórica e prática são a Arte e o Desenho. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7288-5288>. Morada: Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Departamento de Desenho e Computação, Rua Sá Nogueira, Polo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063, Lisboa, Portugal

Julião Sarmiento: abordagens tangenciais e representação 'hardcore'

Julião Sarmiento: tangential approaches and 'hardcore' representation

Luís Herberto¹

¹ Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Departamento de Artes, Rua Marquês D'Ávila e Bolama 6201-001 Covilhã, Portugal

Resumo:

Julião Sarmiento trabalhou com regularidade e de um modo transversal, o binómio corpo/ sexo, em praticamente toda a sua obra. Abordou esporadicamente a 'terra proibida' das representações sexualmente explícitas, movendo-se maioritariamente na temática em composições sugestivas e tangenciais ao universo 'hardcore', eficiente na sedução para o seu trabalho experimental, e deste modo, afastar-se de controvérsias demasiado acesas para o seu espaço de apresentação.

Palavras-chave: arte, corpo, sexo, 'hardcore', porno

Abstract:

Julião Sarmiento worked regularly and in a transversal way, the binomial body/sex, in practically all of his work. Sporadically approached the 'forbidden land' of sexually explicit representations, moving mostly on the subject in tangential and suggestive compositions to the 'hardcore' universe, efficient in the seduction to his experimental work, and thus, moving away from too heated controversies for his presentation space.

Keywords: art, body, sex, 'hardcore', porno

Submissão: 18/ 02/ 2022

Aprovado: 15/03/2022

Enquadramento e problemáticas

O presente estudo apresenta alguns momentos interpretativos sobre a obra pictórica de Julião Sarmiento (1948-2021) no universo da representação do corpo/ sexo, com incidência para a sua produção na década de 1980 (Fig.1). Estas obras permitem leituras várias e consequentes reacções para o que representam, uma vez que certas imagens têm muitas vezes, uma aparência que poderia ser a da pornografia, pelo que escondem e assumem em simultâneo. Porém, são maioritariamente interpretações, numa temática que por si, é demasiado abrangente e que se integra já numa vasta cronologia. Não se podem categorizar enquanto pornografia, já que em si, esta só tem vantagens por parte do espectador que se fixa a um acto e se o seu objectivo primário se dirigir para o estímulo sexual. (Uidhir, C. M., & Pratt, J. H., 2012). Sarmiento apropria-se da acção da categoria porno, sem, contudo, explorar atributos excessivamente explícitos e envolve-o em propósitos visuais que o negam ou afirmam e mesmo, quando certas imagens são muitas vezes próximas da pornografia, reforçam significados do que representam e não propriamente nos actos que a pornografia comercial propõe como vantagem imediata para o espectador (*Sarmiento & Sherman, From Beyond the Pale, 1994*).



Figura 1. *Salto*, 1985-86. Técnica mista sobre tela, 200 x 260 cm

Fonte: Sarmento, J. (2013). *Noites Brancas*. Fundação de Serralves, Porto. Hatje CVantz Verlag.

No seu trabalho artístico, há um posicionamento estável, direccionado a um público generalista, possivelmente mais representativo do pudor estruturante que se tem observado nas sociedades ocidentais, demonstrando abertamente orientações que oscilam entre um conservadorismo crescente e uma política de tolerância. Por outro lado, públicos mais informados e com maior decisão na esfera artística e igualmente com posicionamentos diversos. Nota-se, em comum, uma recusa categórica da associação directa de imagens sexualmente explícitas, ao submundo moralmente reprovável da indústria 'porno', ainda que se configurem numa categoria visual idêntica. Neste campo, há igualmente que referir a existência de uma categoria 'porno-construída' na cultura visual e que deriva de uma óbvia fusão destes territórios socialmente reprováveis (Attwood, 2010; McNair, 2010), mas que evoluem para uma posição mais estável, omitindo representações sexualmente explícitas, porém, declaradamente tangenciais às temáticas, abordagem que é transversal à obra de Sarmento.

Esta análise situa-se sobretudo numa cronologia que emerge na segunda metade do século XX, sobretudo a partir da década de 1970, com uma forte exploração da imagem ligada à sexualidade, em operadores visuais que aprofundam mais assertivamente territórios panfletários em questões de género e afins, afastando-se cuidadosamente de rotulações equívocas e progressivamente, autores como Jeff Koons (n.1955) ou Natacha Merritt (n.1977), por exemplo, que recorrem a construções visuais subsidiárias do género e que configuram imagens de teor pornográfico - sobretudo quando isoladas do contexto expositivo/ artístico, em cúmulo com o recurso à imagem foto-informativa. Este universo visual explora inexoravelmente e sem pudores, sexo e prazer.

Julião Sarmento, em alguns momentos da sua longa carreira artística, também abordou esporadicamente a 'terra proibida' das representações sexualmente explícitas, movendo-se maioritariamente na temática em composições sugestivas e tangenciais ao universo 'hardcore', eficiente na sedução para o seu trabalho experimental, o que lhe permitiu afastar-se de controvérsias demasiado acesas para o seu espaço de apresentação. Cerveira Pinto refere alguns filmes e fotografias iniciais, numa relação estreita entre erotismo e porno, experimentação que não aparece em catálogos e/ ou exposições, referindo ainda uma diminuição das referências explícitas em simultâneo com a progressiva notoriedade que alcança:

Quando começou a trabalhar para galerias americanas, e a ficar um pouco mais conhecido, o erotismo esfumou-se em declarações de intenções. Passou a fazer uma coisa mais indirecta, mais enigmática, a arte dele tornou-se, aliás, plana e vazia. A menina está nua, mas não tem mamilos... as coisas começam a ser muito estilizadas, porque é o aspecto pequeno-burguês que funciona nos circuitos da arte pequeno-burguesa por onde a sua obra se move, pois, na realidade, a arte erótica só funciona... (Pinto, A. C., 2013).

Muita desta produção permite indefinições interpretativas aos limites entre erotismo e pornografia. Mesmo quando recorre a imagens sexualmente declaradas, cria um jogo indirecto e de incertezas na atribuição de características próprias das representações sexualmente explícitas, sobretudo na sua produção inicial, a partir de meados da década de 1970, em que materializa uma linguagem directa e crua, no filme e na fotografia, em obras emblemáticas no seu percurso, como *Faces*, de 1976 (Sarmento, 2012/ 13) ou quando acentua o sexual em detrimento

do erotismo, ou na exposição 'Gott oder geissel? Erotik in der kunst heute', que realizou em Bona e Munique, seguindo depois para a *Documenta 7*, em Kassel, que consagra definitivamente Sarmento como um artista internacional (Gaßner, 1997), na série *Casanova*, apresentada na Bienal de Veneza em 1997, recorrendo sobretudo ao espaço subliminar para a interpretação da obra. Explorou autores, entre literatura, filme e artes visuais, em citações pertinentes para o seu percurso, com uma visível passagem de testemunho para outras gerações, impondo-se igualmente no panorama artístico internacional como um artista obrigatório para o seu tempo. A sua obra exercita-se em diversos meios de representação como pintura, desenho, filme, fotografia e vídeo, por vezes sob a forma de instalação. De igual modo, as edições numeradas, embora maioritariamente gravura, também partilham desta diversidade de suportes e técnicas, estendendo-se à fotografia, ao som e também fotocópia, além das técnicas de gravura e serigrafia propriamente ditas (Sardo, Drathen, Ávila, & Sarmento, 2007).

Abordagens tangenciais e representação 'hardcore'

A pintura que Julião Sarmento produz nos anos 80, constitui um laboratório experimental no que diz respeito à construção dos seus processos narrativos, em que recorre, em acréscimo a citações visuais, à utilização da palavra/ letra na figuração, muito ajustada ao ambiente pós-Pop. Surgem enquanto um regresso mais sistemático à pintura, porém, mantendo uma actividade efectiva noutros meios visuais. É precisamente neste período que começa a utilizar 'o campo visual da pornografia' para além do corpo/ sexo que recorrentemente apresenta (Sarmento, 2013). Refere, neste sentido e a propósito das problemáticas que as temáticas permitem, algumas intervenções anteriores, como a utilização de *Polaroid's* no início da década de 1970, bem como algumas filmografias, em *Super 8 mm*, a par da pintura. Os elementos representativos destas telas dos anos 80 são declaradamente antagónicos e permitem assim leituras múltiplas destas obras, publicamente associadas a um lado 'noir' e a um discurso sobre o pornográfico, com tudo o que de provocatório pode conter nesta afirmação.

Os anos 70 do século XX têm esta particular propriedade da reconstrução dos padrões criativos, pelo *happening/ performance*, pela instalação, *land-art* e *body-art*, que Sarmento dirige para os processos de significação do corpo. É claramente um período anos que torna visíveis as rupturas sociais e o que se conseguiu por conta das revoluções sociais e sexuais dos anos 1960, emergindo progressivamente para as gerações seguintes.

Em Sarmento, existe uma natural apropriação deste novo mundo criativo - para o que se vivia em Portugal, na época - e que se traduz nas suas obras enquanto encenação e participação performativa do corpo. É preciso lembrar que nos anos 80, Portugal (e também Espanha), estabelecem-se enquanto novas democracias na Europa e no que isto poderia significar. Há uma libertação de uma certa apatia imposta por décadas de censura e exame prévio do regime anterior, e em acréscimo, uma evolução tecnológica galopante, cujas possibilidades permitem uma intensa exploração visual, a par do que os *media* permitem nesta época, com destaque para a comunicação televisiva e captação de imagem em vídeo. Esta repentina realidade, que se apresenta também como uma faca de dois gumes, implica de certo modo, um equívoco

conceptual estruturado na confusão entre conhecimento e informação, mas também possibilita o questionar da crítica institucional e da análise meramente formalista da obra de arte. De qualquer modo, esta possibilidade *'intermedia'* provoca, no panorama internacional, um retorno à pintura sobre tela, uma catarse estruturada após o grande embate tecnológico que a utilização massiva dos recursos fotográficos e fílmicos provocou. María de Corral, (Os Anos 80, 1998) assume uma visão mais romanceada deste retorno à pintura como um *'impulso nostálgico em direcção à história do próprio meio e ao sentido específico da tradição'*, o que em certa medida, se tornou no discurso crítico mais comum no que à representação do corpo diz respeito. Artistas como Julian Schnabel, Eric Fischl ou David Salle, mas também Sarmento, entre tantos outros, que fazem 'retornar' à pintura esta relação sensorial e recuperam no discurso pictórico uma relação entre artista e público que parecia estar distante.

David Salle tem um interesse acentuado na imagem, preocupando-se com a abundância da informação visual que caracteriza os meios de comunicação a partir dos finais dos anos 1970 e na década seguinte. Eric Fischl é um perpetuador da ideia de pintura americana, pelas narrativas e descrições visuais que ocupam as suas composições. Há aqui um conceito de 'retrato de família' -que já vinha de Sorolla - é certo, e que reflecte na pintura, enquanto meio figurativo e realista, toda uma relação de conflitos próprios da nossa existência e no jogo que faz na representação da sexualidade, uma forte carga voyeurística, isto é, no modo como faz relacionar o público com momentos de intensidade erótica e privada. Julião Sarmento, ao contrário de Salle e de Fischl, caracteriza-se sobretudo pela fragmentação da imagem e com isto, pese o facto da existência de imagens sexualmente declaradas, cria um jogo indirecto e de incertezas na atribuição de características próprias das representações sexualmente explícitas. O que podemos ver nas pinturas de Sarmento desta época, são referências cinematográficas e literárias, revelando uma apropriação e contaminação visual das linguagens da comunicação e dos *media*, como aliás, uma muito prolífica produção artística reconhecida da época, como Benglis ou Salle, entre tantos. Na afirmação de McLuahn (*Understanding Media. The Extensions of Man* (Critical Edition), 2003) ao anunciar a mensagem como meio, i.e., o próprio meio de comunicação em si, funde-se com a mensagem, criando uma relação em que o meio influencia fortemente o modo como a mensagem é recebida - *'The medium is socially the message'*, no original. É toda uma nova escala comunicativa que está em jogo, que através das então possibilidades tecnológicas, permite uma imediata extensão das ideias, em contraste com os meios pictóricos tradicionais, claramente mais lentos.

Sarmento é um óbvio recorrente do corpo feminino como pretexto, como referente, e sobretudo, como *voyeur* do seu próprio trabalho. A partir de um certo momento, a sua pintura torna-se previsível, não por uma escassez de qualidade plástica, mas pelo que aparenta ser uma rendição a certos pressupostos morais e impeditivos. A leitura de Teresa Silva (Corpos Mutantes entre a Pintura e o Cinema em Julião Sarmento, 2010) é certa, ao afirmar que Sarmento 'torna o assunto da arte o privado, o biográfico, segredos, traumas, medos, desejo e prazer.' Estas construções têm os seus conteúdos ocultos, pela simples utilização dos recortes das cenas e em citações de conteúdos pornográficos - as pinturas anos 80. O próprio afirma que não é pornografia, mas tem recursos e citações desta. Na pintura, são visíveis as citações cinematográficas neste contexto, em obras como *Peeping Tom* e *Blue Velvet*, (1986) e que compelem o espectador à construção do discurso explícito através do visível (Silva, 2010). Este

filtro da não-pornografia é aplicado com alguma exuberância, aliás, como a maior parte dos autores que exploram visualmente estes territórios, mesmo na referência a obras explícitas como *'Made in Heaven'*, de Koons, remetendo esta categoria visual para uma 'acto performático' e artístico (Sarmento, Arte Porno? Hardcore?, 2013).

Ocasionalmente, Sarmento aborda possibilidades mais explícitas, como em *'Anatomias Contemporâneas'*, uma exposição comissariada por Paulo Cunha e Silva e Paulo Mendes, realizada em 1997 na Fundação de Oeiras, em Portugal, com a obra *Untitled (BL1)* de 1996, completamente explícita e representa apenas o que é visível (Instalação vídeo (Betacam. Cor + som), Transposição para vídeo de um filme em Super 8 mm, apresentando uma cena de sexo anal em *'loop'*), (Anatomias Contemporâneas. O Corpo na Arte Portuguesa dos anos 90, 1998, p. 97): *"Na exposição Anatomias Contemporâneas, é um 'loop' que foi retirado de um filme pornográfico Super 8, que não foi eu que fiz. Isto não se passou em Portugal. Esse vídeo foi realizado inicialmente para um projecto em Londres..."* (Sarmento, Arte Porno? Hardcore?, 2013) - *The House with the Upstairs in it* (London Projects, 152 C, Brick Lane, London E1, 1996). Talvez o que possamos admitir aqui, é um discurso se propaga à volta de um referente que detém os pressupostos *porno*, contudo, não de forma integral e que se apresenta como um *close-up*, que em si, é também uma forma muito utilizada na pornografia comercial, tornando a sua apresentação paradoxalmente íntima. *Noites Brancas*, de 1982 (técnica mista sobre papel, 162 x 133 cm) e *Salto*, de 1986 (técnica mista e colagem sobre papel, 200 x 260 cm), por exemplo, contêm citações a um universo que pode muito bem ser *porno*, sem o ser. São imagens que nos comunicam de imediato a sua carga sexualizada e que por associação, se propaga a outros elementos compositivos em diferentes séries, como em *Establishing A Code For Issues Of Taste, 2002*, (técnica mista sobre tela, 194 x 220 cm) ou *Internal Finality And External Causality (Pornstar)*, de 2005 (técnica mista sobre tela, 150 x 150 cm).

A propósito de uma conclusão

Luís Herberto:

Tem alguma definição onde possa encaixar um conceito de arte pornográfica?

Julião Sarmento:

Pessoalmente acho que isto não existe. Não existe uma arte pornográfica. A pornografia é um dos elementos que pode ou não fazer parte da arte que as pessoas fazem. Agora, arte pornográfica? Eu sou completamente contra esses epítetos. A arte gay! A arte pornográfica! Arte é arte. Ponto final. Só há dois tipos de arte. O Calhau é que dizia isto e dizia muito bem: 'só há dois tipos de arte, que é a boa e a má.' E é verdade! Agora, não acho que há arte pornográfica, não há! Há pessoas que utilizam a pornografia no trabalho artístico que fazem, claro que sim. Não só nas artes visuais, como na literatura, por exemplo. O Sade, o Bataille, o Masoch, o Genet, tanta gente, não é?

O *'Made in Heaven'*, aquela série do Koons... No fundo, quando se casou com a Cicciolina foi uma espécie de acto 'artístico', 'performático', em que utilizou uma estrela porno para o seu trabalho. E depois fez aquelas fotografias, todas aquelas pinturas dele... porno, sim, eram pornográficas. So what? A mim não me preocupa nada essa questão. Não tenho nenhuns pruridos com isso.

Referências

- Attwood, F. (Ed.). (2010). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Corral, M. d. (1998). *Os Anos 80*. In M. d. Corral, A. Melo, D. Cameron, & J. Gil, *Anos 80* (pp. 13-22). Lisboa: Culturgest/ CGD.
- Gaßner, H. (1997). *Where Pain Rules*. Em J. Sarmento, *Werke 1981-1996* (pp. 44-74). München: Haus der Kunst/ Cantz.
- McLuhan, M. (2003). *Understanding Media. The Extensions of Man (Critical Edition)*. (W. T. Gordon, Ed.) Corte Madera: Gingko Press.
- McNair, B. (2010). *From Porn Chic to Porn Fear: The Return of the Repressed?* Em F. Attwood, *Mainstreaming Sex. The sexualization of Western Culture* (pp. 55-73). New York: I. B. Tauris & Co. Ltd.
- Pinto, A. C. (2013). Entrevista a A.C.P. (L. Herberto, Entrevistador)
- Sarmento, J. (2013). *Noites Brancas*. Fundação de Serralves, Porto. Hatje CVantz Verlag.
- Sarmento, J. (2013, outubro 24). *Arte Porno? Hardcore?* (L. Herberto, Interviewer, & L. Herberto, Editor)
- Sarmento, J. (1998). *Anatomias Contemporâneas. O Corpo na Arte Portuguesa dos anos 90*. In P. C. Silva (Ed.). Oeiras: Câmara Municipal de Oeiras.
- Sarmento, J., & Sherman, C. (1994). *From Beyond the Pale*. Dublin: Irish Museum of Modern Art.
- Sardo, D., Drathen, D., Ávila, M. J., & Sarmento, J. (2007). *Julião Sarmento, Catálogo Raisonné, Edições Numeradas, 1972-2006 (Vol.1)*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Silva, T. (2010). *Corpos Mutantes entre a Pintura e o Cinema em Julião Sarmento*. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Vol. 7*, pp. 264-272.
- Uidhir, C. M., & Pratt, J. H. (2012). *Pornography at the Edge: Depiction, Fiction and Sexual Predilection*. In H. Maes, & J. Levinson, *Art & Pornography. Philosophical Essays* (pp. 136-160). Oxford, GB: Oxford University Press.

Notas biográficas

Luís Herberto é Artista Visual e Professor na Universidade da Beira Interior, no Departamento de Artes da Faculdade de Artes e Letras. Coordena a Conferência 'Lugares da Paisagem' e investiga maioritariamente em questões transversais ao género, sexualidade, provocação e arte. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3520-7434> Email: lh@ubi.pt Morada: Faculdade de Artes e Letras, Rua Marquês D'Ávila e Bolama 6201-001 Covilhã, Portugal.



'Como Penso Como' de Simone Mattar: narrativas de comer

Simone Mattar's 'Como Penso Como:' narratives of eating

Luisa Paraguaiⁱ

ⁱ Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Faculdade de Artes Visuais, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo:

O texto apresenta a gastroperformance "Como Penso Como" (2013-2015) da artista e designer brasileira Simone Mattar, para evidenciar o comer como um ato sócio-político, que localiza uma certa condição histórica enquanto delimita territórios culturais, reflexo de ideologias e relações de poder. Nesse sentido, assume-se a alimentação como um lugar simbólico demarcado pelas condições materiais e de conhecimento, que estruturam a sociedade e expressam identidades. Destas narrativas de comer, tomam-se as dimensões do paladar e dos aromas como saberes – percepção e aprendizado de categorias de valores, que derivam do nosso encontro com os alimentos, compartilhados por comportamentos codificados socialmente.

Palavras-chave: Arte e design; comida e cultura; narrativas perceptivas

Abstract:

The text presents the "Como Penso Como" (2013-2015) gastroperformance by Brazilian artist and designer Simone Mattar, to highlight eating as a socio-political act, which locates a certain historical condition while delimiting cultural territories, a reflection of ideologies and relationships of power. In this sense, food is assumed as a symbolic place demarcated by material and knowledge conditions, which structure society and express identities. From these eating narratives of eating, the dimensions of taste and aromas are taken as knowledge – perception and learning of categories of values, which derive from our encounter with food, shared by socially coded behaviors.

Keywords: Art and design; food and culture; perceptive narratives

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

O texto apresenta a gastroperformance "Como Penso Como" (2013-2015) da artista e designer brasileira Simone Mattar, para evidenciar o comer como um ato sócio-político, que localiza uma certa condição histórica enquanto delimita territórios culturais, exercício de ideologias e relações de poder. Nesse sentido, assume-se a alimentação como um lugar simbólico demarcado pelas condições materiais e de conhecimento – utensílios e tecnologias, bem como de consumo e mercado – hábitos alimentares e rotas de abastecimento, que estruturam a sociedade e expressam identidades.

Simone Mattar formou-se em Design Gráfico e Desenho Industrial na Fundação Armando Alvares Penteado. Trabalhou como designer e consultora em *food-branding* e enquanto artista atua nas interrelações entre design e performance, assumindo a gastronomia como potencial expressivo. O termo "gastroperformance" indicia sua perspectiva interdisciplinar e reflexiva para operacionalizar a materialidade do alimento – cores, texturas e formas e sabor (Simonemattar, s.d.).

Em "Como Penso Como" (2013-2015), a artista, com inspiração em Oswald de Andrade, associa criticamente o ato de comer promovendo relações irônicas entre a história, a literatura, a gastronomia e a cultura brasileiras: "as referências brasileiras são deglutidas à maneira antropofágica e devolvidas como identidades indelévelis. [...] Ideias cruas e comida cozida? Ideias cozidas e comida crua?" (Mattar, 2013:3). A experiência sensorial de degustar nove pratos servidos em cerca de uma hora simbolicamente questiona as boas maneiras, na medida em que era difícil saber o que era comestível e não diante dos formatos inusitados, como: luminária de mandioca crocante, renda de graviola, textos de chocolate impresso no prato.

Assim, primeiramente, pretende-se contextualizar nossos hábitos à mesa, para refletir sobre os embates formal e comportamental exercitados pela artista, já que como "formas de expressar pertencas, identidades" (Montanari, 2016:11) formalizam instrumentos de sociabilidade e de convívio, operacionalizando nosso cotidiano a partir de padrões ditos de civilidade. Retoma-se Elias (2011), que descreve códigos de comportamento históricos gradualmente consolidados enquanto modelos hegemônicos, para pontuar a provocação de Mattar aos participantes com situações nada usuais. Em seguida, pretende-se abordar o ato cultural de alimentar-se pelas metáforas multissensoriais propostas na performance, enquanto experiência perceptiva. A mesa "narra a economia, a política, as relações sociais. Narra os paradigmas intelectuais, filosóficos, religiosos de uma sociedade" (Montanari, 2016:11). Destas narrativas de comer, tomam-se as dimensões do paladar e dos aromas como saberes – percepção

e aprendizado de categorias de valores, que derivam do nosso encontro com os alimentos, compartilhados por comportamentos codificados socialmente (Perullo, 2013).

2. Cultura de comer

Ao considerarmos a institucionalização de modelos alimentares pelas classes dominantes assumimos o comer enquanto uma performance simbólica coletiva, que define parâmetros e protocolos de usos, condutas e situações para o pertencimento social. Claramente, uma condição elitizada que estrategicamente instala-se como objetivo a ser atingido, enquanto descarta as diferenças sociais do cotidiano. Elias (2011:77) problematizou estes costumes, as maneiras à mesa, enquanto um movimento padronizado, e que, ainda de transformação contínua hierarquiza "relações humanas e estrutura de sentimentos". Para o autor as divergências das "técnicas-padrão de comer", desde maneiras sociais de conduta até utensílios e decoração da mesa, são históricas e portanto descrevem instruções e situam modos de comportamento do processo social, enquanto um exercício de condicionamento.

Assim, buscando romper as formas modelizadas de saborear a comida, Simone Mattar celebra a experimentação ao projetar "Como Penso Como" (2013-2015). A experiência multissensorial contempla a degustação performática de nove pratos (1º prato "Grande Poder", 2º prato "Cabeça do Bispo", 3º prato "Sonho real", 4º prato "Oludumaré", 5º prato "Peripécias de bode no reino dos bacanas", 6º prato "Ossos do ofício", 7º prato "A preço de banana", 8º prato "Conflito: festa do divino", 9º prato "Tabuleiro brasileiro") servidos em cerca de uma hora em duas sessões diárias para 30 pessoas cada. Antes de cada jantar, atores declamavam textos relacionados a cada um dos pratos que seriam servidos.

As comidas degustadas simbolicamente questionam as boas maneiras já que era difícil saber o que era comestível e o que não era diante dos formatos inusitados como: luminária de mandioca crocante (Figura 1), textos de chocolate (Figura 2), renda de graviola (Figura 3). Neste sentido Mattar cria a "gastroperformance" para problematizar os modos de produção, de preparação e de consumo dos alimentos, enquanto resultados e representações de processos culturais, que mobilizam também elementos econômicos e políticos por força das migrações humanas ao longo dos tempos: influências de sabores, ingredientes e tradições alimentares e gastronômicas que se atualizaram/transformaram durante os deslocamentos intercontinentais. Para Montanari (2013:12) a "linguagem alimentar representa identidades, posições sociais, gêneros, significados religiosos e, por isso, ela é ostentatório e cenográfica".

A artista, ao desafiar as regras de etiqueta e comportamento sociais na relação com a cultura material dos objetos - práticas de civilidades do dito "bom gosto", como afirma Elias (2011), implica uma certa subversão dos objetos técnicos na medida em que as peças - talheres e cerâmicas, não seguem os padrões institucionalizados de usabilidade. Neste sentido "a liberação desta forma de experiência pode vir de um novo modo de revelar" (Feenberg, 2006:179-180, nossa tradução), implicado também na/pela performance coletiva.

Decido começar por onde deveria, talvez, terminar: sublinhar as palavras de Stefano Padulosi - 'levar um garfo ou uma colher à boca é a última etapa dum percurso demarcado pela história e pela geografia'. E eu acrescentaria: pelas tradições, pelas crenças, pela carência ou pela abundância, pela necessidade ou pela festa, pela partilha (Proença, 2013:11).



Figura 1. "O Grande Poder": com uma luminária comestível feita de filigrana de mandioca, que ilumina o bloco de madeira que serve de apoio para o prato. Fonte: <https://www.simonde.com.br/como-penso-como/>. Acesso em fev 2022.



Figura 2. "Conflito": inspirado na Festa do Divino Espírito Santo representa a influência católica na comida brasileira. Fonte: <https://www.simonde.com.br/como-penso-como/>. Acesso em fev 2022.



Figura 3. "Tabuleiro brasileiro": reúne memórias de quitutes culinários resgatados do imaginário popular com novas texturas e embalagens comestíveis. Fonte: <https://www.simonde.com.br/como-penso-como/>. Acesso em fev 2022.

755

Todos os movimentos da mão – por exemplo, a maneira como segurar e movimentar os talheres – convenções relativas ao seu uso foram sendo padronizadas gradualmente. Desse modo, entende-se que os comportamentos à mesa codificaram-se paralelamente ao processo de disseminação dos aparatos da refeição. A febre de consumo de utensílios de mesa nos séculos XVIII e XIX intensificou a assimilação dos hábitos europeus à mesa, e o Brasil recebeu este impacto brutal da expansão das manufaturas inglesas, após a abertura dos portos.

O país foi inundado pelas exuberantes faianças decalcadas e em sua ânsia de identificação com os valores franco-ingleses, em busca de reconhecimento, a sociedade foi sendo modelizada quanto às formas de comportamento, indissociadas dos objetos. Mesclando-as de modo peculiar às suas próprias tradições, fortemente calcadas nos hábitos dos colonizadores, criaram-se expressões múltiplas, marcadas por acentuados contrastes (Soares e Corção, 2012:14).

Assim, entende-se que todo objeto técnico está associado a certa margem de manobra, um campo de luta político e epistêmico, segundo Feenberg (2002), que não se resume a seu uso após ser desenvolvido, mas na própria maneira de conceber, modular, adaptar e adaptar-se, à tecnologia. A degustação sem talheres desafia maneiras ocidentais de comportamento (Figura 4), "não porque sejam anti-higiênicas mas porque geram associações desagradáveis, [...] que se difundem gradualmente dos círculos que estabelecem o padrão para outros mais amplos, através de numerosas autoridades e instituições" (Elias, 2011:128).

Na operação poética em "Como Penso Como" (2013-2015) temos formas incomuns, que potencializam outras conexões e consequentes redes semânticas diante do desinteresse pela eficiência funcional das coisas (racionalidade técnica) – constituindo alternativas de reconfiguração de nossos modelos de representação e de percepção de mundo.



Figura 4. A artista propõe comer sem compostura: lamber o chocolate do prato e apagar todos os conflitos. Fonte: <https://simonemattar.com/como-penso-como-fotos>. Acesso em fev 2022. Assim, o sistema alimentar resulta e representa processos culturais. Comida é cultura quando produzida, preparada, consumida (Montanari, 2013).

3. Narrativas de comer: entre aromas e sabores

Entendemos que os sabores e os aromas na diversidade gastronômica são a miscigenação de cartografias humanas que traçaram e traçam o Mundo, sendo assim indissociáveis a migração dos homens e os movimentos de bens de consumo (especiarias, condimentos, utensílios), na constituição de nossa cultura demarcada pela colonização europeia. "As percepções sensoriais não dependem somente de uma fisiologia, mas em primeiro lugar de uma orientação cultural, [...] são a projeção de significações sobre o mundo" (Le Breton, 2016:14-15).

Mattar (apud Januário, s.d.) depois de quatro anos de pesquisa produziu as receitas que simbolicamente representam universos gastronômicos indígena, africano, nordestino e português, que constituem nossa cultura, tais como "o sincretismo religioso, o Cinema Novo, o Manifesto Antropófago de 1928, o Tropicalismo, a corrupção, os manuais de boas maneiras".

Toma-se o ato de cozinhar como lugar praticado, que vai se constituindo a partir de um universo sensorial - um complexo de sensações geradas pelo sabor, aroma, temperatura e tato, que o torna reconhecido pela familiaridade das práticas e significados. Estes, quando incorporados, caracterizam-se como marca típica de caráter olfato-gustativo que irá compor a personalidade de determinada cozinha (Rozin e Vollmecke apud Diez-Garcia e Castro, 2010). De

certa forma, esse percurso do alimento pela culinária dá-se entre natureza e cultura, ou seja, um processo de identificação decorrente da ação humana, conforme Iwama e Maurer (2016) afirmam:

O ato de cozinhar é pensar e agir em movimentos fluidos. Cozinhar é estar em movimento, navegar pelos nossos sentidos, conectar e transformar. Raciocinar com cada elemento em movimento. É um ato de tradução entre cozinha e ateliê, meu apetite e o seu, ingredientes diferentes, matéria e ideia tangíveis, corpo e universo, inteireza e partícula. É a transformação contínua da natureza e da cultura, servindo e sendo servido, expectativa e satisfação, acompanhando a maré de ânimo, indo e vindo (Iwama e Maurer, 2016:18, nossa tradução).

Conclusão

O mundo do homem é uma construção nascida de sua sensorialidade conformada pelo crivo da condição social e cultural, da história pessoal. Sendo o corpo um filtro pelo qual nos apropriamos do mundo a partir de sistemas simbólicos que partilhamos com as pessoas de comunidade.

Cumpramos destacar para finalizar que, "num processo de adaptação e readaptação de um grupo social imigrante, a culinária é a última a se desnacionalizar, num evidente processo de resistência. [...] imaginários adaptados e modelizados, nos quais a história, comida e o local criam mas também mantêm ordens colonizadoras" (Demerteco, 2003:84). Neste sentido, interessa-nos investigar como as práticas artísticas e projetivas evocam/potencializam questionamentos críticos – linhas de tensão, reconhecendo as influências europeias na nossa cultura alimentar regional. Ainda que, "tais contatos e simbioses revelam relações e trocas complexas de diferenças, afirmadas e reafirmadas em fecunda assimilação, que redundam numa certa mestiçagem da comida brasileira" (Santos, 2011:103). Buscamos compreender estas mediações entre práticas e objetos técnicos, sujeitos e modos de uso, enquanto exercício reflexivo que reconhece os processos tecnológicos, métodos e fazeres na experiência do cotidiano como uma construção cultural dos sentidos para constituição de um pensamento crítico.

A poética, exercício cultural de engatilhamento de sentido é, desde sempre, uma espécie de subversão, ao atrelar sentidos mais amplos nos elementos de linguagem, fazendo oscilar semânticas a partir das rupturas sintáticas. Enquanto modos de encantamento, a poética se inscreve no uso incomum da linguagem, justamente o que transforma o ordinário em extraordinário, o comum em singular, o irrelevante em notável.

Agradecimentos

Agradecimentos pelo Auxílio à Pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo n. 2018/05363-8), e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Bolsa de Produtividade em Pesquisa Nível 2 (processo n. 314866/2021-3).

Referências

- Demerteco, Solange Menezes da Silva (2003) *Sabor e saber*: livros de cozinha, arte culinária e hábitos alimentares. Curitiba: 1902-1950. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. [Consult. 2022-02-26] Disponível em URL: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/28997>.
- Diez-Garcia, Rosa Wanda; Castro, Inês Rugani Ribeiro de (2011) "A culinária como objeto de estudo e de intervenção no campo da Alimentação e Nutrição." *Ciênc. saúde coletiva*, ISSN 1413-8123. eISSN 1678-4561. Vol. 16(1): 91-98. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232011000100013>.
- Elias, Norbert (2011) *O processo civilizador, volume 1*: uma história dos costumes. 2a Edição. Rio de Janeiro: Zahar. ISBN: 978-85-7110-106-7.
- Feenberg, Andrew (2006) Replies to critics. In: VEA, Tyler J. (Editor) *Democratizing technology: Andrew Feenberg's critical theory of technology*. Albany: State University of New York Press. p. 175-210. ISBN13 978-0-7914-6917-0.
- Feenberg, Andrew (2002) *Transforming technology: a critical theory revisited*. New York: Oxford University Press. ISBN
- Iwama, Asako; Maurer, Lauren (2016) The body is a small universe. In *Studio Olafur Eliasson, The Kitchen*. London: Phaidon Press Limited. ISBN 978-07148-7111-0.
- Januário, Larissa. *Simone Mattar, conheça a criadora do "Como Penso Como"*. [Consult. 2022-02-26] Disponível em URL: <https://semmedida.com/blog/entrevista-simone-mattar-criadora-como-penso-como/>.
- Le Breton, David (2016) *Antropologia dos sentidos*. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN 978-85-326-5184-6.
- Mattar, Simone (2013) *Como Penso Como*. São Paulo: SESC Pompeia.
- Montanari, Massimo (2013) *Comida como cultura*. 2a Edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo. ISBN: 978-85-396-0370-1.
- Montanari, Massimo (2016) *Histórias da mesa*. 1a Edição. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN: 978-85-7448-270-5.
- Perullo, Nicola (2013) *O gosto como experiência: ensaio sobre filosofia e estética do alimento*. São Paulo: SESI-SP editora. ISBN 978-85-8205-123-8.
- Santos, Carlos Roberto Antunes dos (2011) "A comida como lugar de história: as dimensões do gosto." *História: Questões & Debates*, ISSN 0100-6932. e-ISSN 2447-8261. (54): 103-124. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v54i1.25760>.
- Simonemattar (s.d.) *Gastroperformance*. [Consult. 2022-02-26]. Disponível em URL: <https://simonemattar.com/>.
- Soares, Fernanda Codevilha; Corção, Mariana (2012) "Bom gosto à mesa: cultura material e distinção social no Brasil do Século XIX." *Clio Arqueológica*, ISSN 2448-2331, Vol. 27(2): 1-29.

Notas biográficas

Luisa Paraguai é artista visual e docente na Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Realizou Pós-Doutorado no MediaLab da Universidade Federal de Goiás (UFG) e na Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão, Itália; doutorado e mestrado em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. A principal linha de investigação é a interrelação Arte e Design, operacionalizada pelas tecnologias digitais. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3886-8118> Email: luisa.donati@puc-campinas.edu.br Morada: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Faculdade de Artes Visuais, Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. Parque Rural Fazenda Santa Cândida, Campinas, São Paulo, Brasil. CEP: 13087-571.



Luisa Alba: Trazos de un París Contado

Luisa Alba: Paris told in traces

M^a Dolores Sánchez Pérez ⁱ

ⁱ Universidad de Málaga, Facultad de Bellas Artes, Área de Pintura, Pl. del Ejido, 1, 29013 Málaga. España

Submissão: 06/02/2022

Aceptado: 15/02/2022

Introducción: de cómo unos papeles de arroz se convierten en una montaña

Trazos de un París Contado es un proyecto que se alza como una brisa fresca en un día de verano. Al acercarnos a los dibujos que lo conforman se produce una sensación de irrealidad, de escaparnos a otro mundo. Un mundo dónde el arte trata de lo pequeño, de pasear, de ver la gente pasar, dónde el arte vuelve a proponer belleza, donde lo trascendente nace de la elevación de lo cotidiano, sin mayores (o menores) pretensiones que la propia vivencia.

Trazos de un París contado aparece, a priori, como un proyecto humilde, hasta en sus materiales y sin poder darnos cuenta del cómo, en un segundo, nos encontramos navegando entre memorias y olvidos, alegrías y penas, fragilidad y contundencia y se nos desvela una verdad no buscada ni unidireccional: la obra de arte como resultado de vivir/hacer, que propone la emoción como conocimiento, creación de posibilidad. "En arte no existe un juicio sobre lo verdadero y lo falso, ni juicio moral; los artistas no aceptan las verdades de los otros." (Xingjian, 2004:87)

Es un proyecto de dibujo, realizado sobre un papel de arroz sutil, ligero y semitransparente que desvela sin decir y nos recuerda que los susurros, los silencios y la suavidad se muestran con rotundidad cuando se les otorga su espacio. Los papeles se convierten en una conformación, en un decir sin tapujos, en un peso rotundo y se muestran en lo que son, al igual que se muestra una montaña, trayendo aquí a Gadamer. (Gadamer, 1991)

No puedo explicar cómo se produce esta transformación, ese es el gran misterio del arte, pero trataré de acercarme a ello desarrollando el pensamiento que da origen a Trazos de un París Contado en cómo se forjó y presentando los resultados. Para poder estudiar y presentar el proyecto necesito fragmentarlo sin olvidar que es en su totalidad donde reside la magia.

Al tirar de un hilo y centrarse en él los demás permanecen en segunda línea, pero permanecen, e irán saliendo a medida que el proceso avanza. Empecemos pues a tirar de los hilos. (Sánchez-Pérez, 2018:198)

1_Un Caminar. Un contar.

Todos los días, misma rutina, mismo estar en París. Tardes de paseo. Mañanas de dibujo. Tardes de observación, mañanas de trazos. Tardes de narración, mañanas de imágenes. Todos los días, repetición. Salir a vivir una ciudad, narrar en ese momento las vivencias personales,

Resumen:

Este artículo tiene como objetivo principal presentar el proyecto Trazos de un París Contado, de Luisa Alba (Granada 1973), realizado gracias a la Beca FORMARTE en el Colegio de España en París en el 2015. La obra de Luisa Alba se desarrolla en diferentes ámbitos, abordando el azar y la repetición como bases de su creación. Trazos de un París Contado se manifiesta como una memoria visual de una estancia en París. Lugares y recuerdos narrados, descritos y grabados por la artista, para posteriormente ser dibujados, buscando una unión entre proceso y resultado, vivencia y obra.

Palabras Clave: Tiempo, azar, deriva, belleza, dibujo.

Abstract:

The main objective of this article is to present the project "Paris in told traces", performed by Luisa Alba (Granada 1973) thanks to the FORMARTE Scholarship at the Colegio de España in Paris in 2015. Luisa Alba's work is developed in different areas. She plays with chance and repetition as principles of her creation. "Paris in told traces" is a visual memory of her stay in Paris. Places and memories were narrated, described and recorded by the artist, to later be drawn, in the search of an union between process and result, experience and work.

Keywords: Time, chance, drift, beauty, drawing.

contarlas y grabarlas. A la mañana siguiente oír la grabación, vivir esas palabras y dibujarlas. Todos los días, durante dos meses. Este es el punto de partida de creación de trazos de un París contado. Una disciplina dónde se pone de manifiesto cómo el proceso es resultado, cómo una emoción genera una obra, cómo cada obra es un nuevo mundo en sí mismo. "(...) el objeto de la razón estética no es el ente o el fenómeno sino el suceso." (Maillard, 1992:21)

Detengámonos en cada una de las partes del proceso generador, pues en ellas están las bases conceptuales del proyecto.

Luisa pasea. Es una Deriva de descubrimiento, un situarse en la ciudad que se presenta para un "turista" como una gran obra de arte en cambio y movimiento. Luisa actúa en ella, participante, la observa, se integra, se emociona, la vive. Y aquí nos asalta la duda... ¿esa deriva es en sí una obra de arte? O ¿acaso Luisa sea una espectadora poniéndose en un papel participativo? ¿Hay diferencia entre artista y espectador? O ¿simplemente es toda una parte indivisible de lo que es la experiencia estética en sus distintas fases? (Jaus, 1992). Sabemos que no hay obra sin espectador, el espectador re-crea en un sentido u otro la obra de arte y le añade lecturas que quedan impresas en la misma siendo co-participe. La vivencia de Luisa en París queda como parte de París. Es espectadora... pero también creadora de su deriva. Ver, percibir y sentir su estar ese tiempo en ese lugar es la chispa que da origen a sus dibujos. Ver de forma distinta, dejarse arrastrar por la vivencia en sus opuestos, para experimentar esa belleza intensa donde nos hacemos vulnerables.

No se puede ver de una manera distinta sin exponerse a una vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad. De lo contrario, solo se repite lo mismo. Sensibilidad es vulnerabilidad. La herida así podría decirse también es el momento de verdad que encierra el ver. Sin herida no hay verdad, es más, ni siquiera verdadera percepción. En el infierno de lo igual no hay verdad. (Han, 2016:54)

Luisa Narra. Luisa pasea, deriva, y en ese derivar va acompañada de una grabadora. Verbaliza cada emoción que la sacude convirtiéndola en palabra. Imágenes, olores, sabores, alegrías o penas son transformados en un conocimiento narrado, expresado al aceptar el desafío que le lanza la ciudad. Voz, sonido, palabra que se convierte en memoria de un transitar.

(...) y en filosofía yo acostumbro a decir a mis alumnos: debéis aguzar el oído, habéis de saber que cuando lleváis una palabra a la boca no utilizáis a discreción una herramienta que, si no os sirve, lanzáis al rincón, sino que os habéis situado en una dirección de pensamiento que viene de lejos y os desborda. (Gadamer, 2000:200)

¿Es proceso? ¿Es obra? ¿Continúa siendo espectadora? Quizás lo es todo... los límites se desdibujan en un proyecto de dibujo. Que a su vez desdibuja el propio dibujar. Pero son palabras que continúan cambiando, dispuestas a ser transformadas, de nuevo a la mañana siguiente, nunca fijas. "Ideas, sí, pero nunca fijas; "ideas que apenas despuntan atraen otras voces que las irán modificando. El cometido de la razón estética es vigilar que la red nunca deje de tejerse" (Maillard, 1998:150)

2_ Un dibujar.

Luisa escucha, cada mañana reproduce la grabación, mezcla su memoria del día anterior con la vivencia en directo de su propia voz en presente. Se deja embargar de nuevas emociones producidas por sus propias palabras, para usarlas como impulso, como una llama de la que partir en un ejercicio casi inconsciente del dibujar.



Figura 1. Luisa Alba en su taller en el Colegio de España en París durante el proceso de creación de Trazos de un París Contado. Fuente: Proporcionada por Luisa Alba.

Luisa dibuja. ¿Qué dibuja? ¿palabras? ¿memorias? ¿Imágenes? ¿Recuerdos u olvidos? El misterio es que lo dibuja todo. Dibuja el suceso, porque la "pintura es un suceso, (...) Un cuadro muestra un suceso que le ha sucedido a alguien y que le sucede a quien lo mira (...) Un suceso en la intimidad, un misterio" (Zambrano, 1989:93-4)

La obra de Luisa propone un método de dibujo en el que la impresión del momento se genera a la vez que su memoria gracias a la utilización de varias superposiciones de un sutil y fino papel de arroz. Al dibujar la tinta cala a los papeles inferiores. La imagen del presente se desvanece en estratos. Estas capas introducen la contingencia y el azar en el proceso, ya que las capas inferiores se dibujan a ciegas, sin saber cuánta tinta cala y se acumula en los diferentes estratos... al igual que nuestros juegos de memoria.

Dibujando sobre cinco papeles finos superpuestos, la tinta al calar genera diferentes resultados en cada papel. Cambiaba los dos primeros papeles cada día, el tercer papel cada semana, el cuarto cada mes, el quinto permaneció durante todo el proceso. Las imágenes se mezclaron, los recuerdos se

distorsionaron. Llamé a los dibujos realizados directamente sobre el primer papel de la pila de dibujos y a todas las demás memorias. (Sánchez-Pérez, 2018:255)

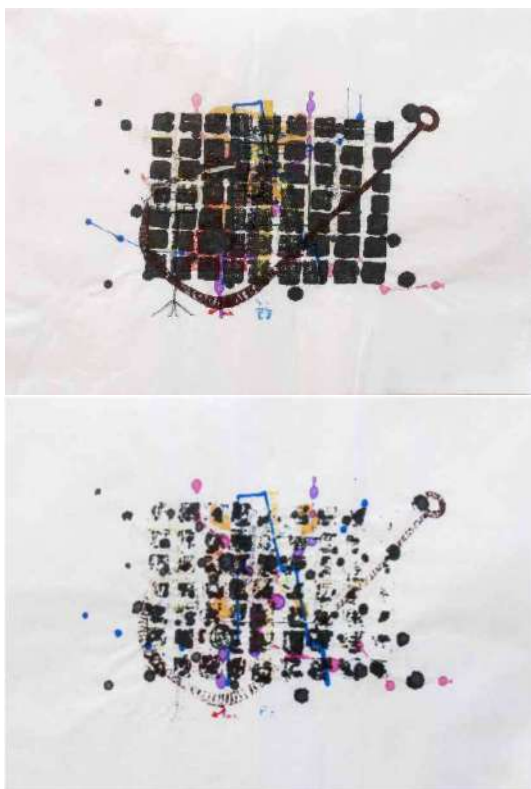


Figura 2. Luisa Alba. "Dibujo Diario" y "Memoria Diaria". 2018. Mixta sobre papel de arroz. 38 x 50 cm. Cada uno. Fuente: Proporcionada por Luisa Alba.

Sus dibujos mezclan el control y el azar, el presente de la emoción del goce de estar dibujando con la memoria del placer de la deriva y nos introduce en el deshacer del olvido y la acumulación de recuerdos. Luisa dibuja un recuerdo que se hace presente cada vez que como espectadores nos acercamos a la obra de arte y la activamos. Es un ejercicio de comprensión de la actuación entre arte y espectador, su ambigüedad y la dependencia mutua: En este proyecto Luisa se sitúa entre uno y otro para llevarnos a juegos de aparecer y desaparecer. "hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego" (Gadamer, 1991:69). Un vaivén continuo dentro de un juego de azar controlado. Reglas rígidas, Disciplina absoluta. Ella la marca. Ella la crea. Resultados llenos de azar... dentro de ese juego. Su dibujar parte de la consciencia del propio referenciar del arte, del propio crear unas reglas que romper a base de permitir un azar controlado.

La función de representación del juego no es un capricho cualquiera, sino que, al final, el movimiento del juego está determinado de esta y aquella manera. El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego." (Gadamer, 1991:68)

3_Un resultado

Técnica: Mixta: Rotuladores y tintas acrílicas y orgánicas sobre papel de arroz.

Tamaño: 38x50cm

Número de dibujos: 69. De los cuales: 30 son dibujos, 30 son memorias diarias, 6 son memorias semanales, 2 son memorias mensuales, 1 memoria final.

Este es el resultado objetivo del caminar, narrar y dibujar, es aquello que podemos cuantificar. Pero el resultado real va mucho más allá. Trazos de un París contado finalmente es expandir el tiempo, mediante repetición de procesos y mediante dibujos que se deshacen, aparecen y desaparecen. Es introducirse en la reflexión de lo vivido, de lo efímero del ser: es una obra que se abre en el espacio para romper el tiempo. El resultado es también una reflexión sobre la belleza como un juego de contrarios.

Me gusta pensar que la belleza es aquel punto casi mágico donde lo bello y lo feo se encuentran para convertirse en algo imprescindible. No puedo negar que a mí mi obra me parece bella y que no encuentro nada malo en ello. (Sanchez-Perez 2018:202)

Es esa belleza hiriente de la que habla Byung-Chul Han. Y es lógico que el resultado se nos presente en torno a esos dos ejes: belleza y tiempo. Porque tiempo y belleza van de la mano. La belleza es una dilatación del tiempo, solo en el transcurrir puede apreciarse. Trazos de un París Contado es un deleitarse en ambos, un expandir un periodo mediante el arte. Es escapar a la frenética concepción del tiempo de la era digital para detenerse en el posible tiempo de caminar, narrar, dibujar. Su proceso es temporal. Su concepto es mostrar el devenir desde el olvido y cada dibujo se presenta como una pausa del mismo, donde comprender y mostrar la experiencia de lo cotidiano, en su relación con los contrarios, como la belleza del sentir.

La belleza es una Tardana, una rezagada. Lo bello no es un brillo momentáneo, sino seguir alumbrando en silencio. Su preferencia consiste en reservarse. Los estímulos y los logros inmediatos obturan el acceso a lo bello. Su oculta belleza, su esencia aromática, las cosas solo la desvelan posteriormente y a través de rodeos. Largo y despacioso es el paso de lo bello. A la belleza no se la encuentra en un contacto inmediato. Más bien acontece como reencuentro y reconocimiento (Han, 2026:103)

Y es vulnerable, efímera. Una fragilidad a la que nos unimos como espectadores de trazos de un París Contado al ver esos sutiles papeles en los que no hay herida, salvo la de los propios trazos.

Conclusiones

Trazos de un París Contado es una bitácora, un cuaderno de viaje, un diario personal que se crea al pasear, que se cuenta y narra en presente y que se dibuja al futuro de experiencias nuevas y al olvido de las que nacieron. Es un diario que rompe la narración lineal, donde todo forma parte de la obra, donde de la vivencia se convierte en proceso, el proceso en resultado y el resultado en nueva emoción. Donde un carácter meticuloso, medido, meditado se deja llevar por la fuerza del azar y fluir en lo que deba ocurrir, porque ya da igual aquella deriva inicial, o aquella narración, o aquella mañana de dibujo sobre papeles superpuestos, ahora ya solo importan los dibujos que nos enseñan que derivar en el espacio es perderse en el tiempo. Y así, un papel de arroz se aparece como una montaña.

Agradecimientos

Gracias Luisa, por tu fuerza, valor y ejemplo.

Referencias

- Gadamer, H.G. (1991) *La Actualidad de lo Bello. El Arte como Juego, Símbolo y Fiesta*. Barcelona. Paidós ISBN: 84-7509-679-4
- Gadamer, H. G. (2000) *Verdad y Método II*. Salamanca. Sígueme. 2000. ISBN: 978-84-301-1180-0
- Han. B.CH. (2016) *La Salvación de lo Bello*. Barcelona. Herder. ISBN:978-84-254-3758-8
- Jauss, H. R. (1992) *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria. Ensayos en el Campo de la Experiencia Estética*. Madrid. Taurus ISBN 10: 8430621679
- Maillard, Ch. (1998) *La Razón Estética*. Barcelona. Laertes. ISBN 84-7584-345-X
- Maillard, Ch., (1992) *La Creación por la Metáfora. Introducción a la Razón Poética*, Barcelona, Anthropos. ISBN : 84-7658-321-4
- Sánchez-Pérez, M.L. (2018). *Repetición y Azar, un Diálogo en el Proceso Creativo Contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2018. ISBN: 9788491638971
- Xingjian, G. (2004) *Por otra estética. Seguido de Reflexiones sobre la Pintura*. Barcelona. El cobre. ISBN : 84-96095-70-3;
- Zambrano, M. (1989) *Algunos Lugares de la Pintura*. Madrid. Espasa Calpe. ISBN: 84-239-5299-1

Notas Biográficas

M^a Dolores Sánchez Pérez es profesora de Pintura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Doctorada en Bellas Artes en 2012 por la Universidad de Granada con la Tesis "Poesía-Pintura: La metáfora de las Relaciones entre Artes" obteniendo uno de los premios extraordinarios de la Universidad de Granada a las mejores Tesis Doctorales en Humanidades leídas en su año. Su investigación, tanto a nivel teórico como creativa gira en torno a las interacciones entre pintura y palabra. ORCID: 0000-0002-8128-0010 Email: lolaalba@uma.es Dirección: Pl. del Ejido, 1, 29013 Málaga. España

Re-construção: o papel da memória da prisão na poética das artistas M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa

Re-construction: the role of prison memory in the poetics of the artists M^a Jesús González Fernández and Patricia Gómez Villaescusa

Márcia Machado Braga ⁱ

ⁱ 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 analisa um momento específico da produção das artistas valencianas M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa no qual se dedicam a trabalhar, a partir da técnica da estamperia por retirada, questões centrais de suas poéticas relacionando memória e contextos prisionais. Nos debruçaremos sobre as proposições reunidas no *Proyecto para Cárcel Abandonada* (2008-2009) realizado na Prisão Modelo de Valencia (ES) e sobre os trabalhos produzidos *com e por* pessoas em situação de privação de liberdade no workshop *Tiempo Muerto - Proyecto para Cárcel (semi) Abandonada* (2010-2011), realizado na Antiga Prisão de Palma (ES).

Palavras-chave: M^a Jesús González Fernández, Patricia Gómez Villaescusa, memória, prisão, estamperia por retirada

Abstract:

This article analyzes a specific moment in the production of the Valencian artists M^a Jesús González Fernández and Patricia Gómez Villaescusa in which they are dedicated to working, from the technique of stamping by withdrawal, central issues of their poetics relating memory and prison contexts. We will focus on the proposals gathered in the *Proyecto para Cárcel*

Abandonada (2008-2009) carried out in the Prison Modelo in Valencia (ES) and on the works produced with and by people in deprivation of liberty in the workshop *Tiempo Muerto - Proyecto para Cárcel (semi) Abandoned* (2010-2011), held in the Former Prison of Palma (ES).
Keywords: M^a Jesús González Fernández, Patricia Gómez Villaescusa, memory; abandonment, prison, stamping by withdrawal

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/0002

1. Introdução

As artistas M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa nasceram em 1978, na cidade de Valência, Espanha, onde, atualmente, vivem e trabalham. Ambas são Licenciadas em Bellas Artes pela Universidade Politécnica de Valencia (2002), cursaram História da Arte (2003-2006), realizaram doutorado com especialização Gravura e Estamperia (2003-2006) e são diplomadas em Estudos Avançados (2012) pela mesma universidade.

Desde 2002, González e Gómez constituem um coletivo e vêm desenvolvendo uma série de trabalhos baseados no resgate da memória de lugares em processos de desaparecimento e abandono. Para tanto utilizam a fotografia e, principalmente, uma técnica que denominaram "*estampación por arranque*", ou seja, a partir da retirada das camadas de tinta acumuladas nas paredes das edificações visitadas. Segundo as artistas, o trabalho objetiva "extrair um registro material do estado em que se encontra o patrimônio e gerar, em última instância, um arquivo físico e documental que permita conservar as marcas e a memória de lugares que vão deixar de existir". (González e Gómez, 2014: s/p).

Os primeiros trabalhos do coletivo foram desenvolvidos em âmbitos rurais e estavam relacionados a situações que envolviam processos de migração campo-cidade ocorridas entre os anos 60 e 70 na Espanha, ao abandono dos pequenos povoados e, consequentemente, os modos de vida que lhes são característicos. Entre 2005 e 2007 González e Gómez passaram a trabalhar no contexto urbano, mais especificamente nos bairros de *El Carmen* e *El Cabanyal*, localizados respectivamente no centro histórico e na periferia da cidade de Valência. Neste contexto, as artistas se dedicaram a investigar as questões da memória vinculadas à demolição de edifícios e residências, como consequência direta dos processos de desenvolvimento urbano.

No presente artigo nos concentraremos, no entanto, sobre as proposições reunidas no *Proyecto para Cárcel Abandonada* (2008-2009) realizado pelas artistas na Prisão Modelo de Valencia (ES) e sobre os trabalhos produzidos *com e por* pessoas em situação de privação de liberdade no workshop *Tiempo Muerto - Proyecto para Cárcel (semi) Abandonada* (2010-2011), realizado na Antiga Prisão de Palma, em Mallorca (ES). Ambos envolvem um terceiro âmbito dos trabalhos de González e Gómez: um convite à reconstrução da memória a partir dos vestígios, encontrados ou produzidos, *dos (e nos)* espaços de reclusão e privação de liberdade.

2. Proyecto para Cárcel Abandonada (2008 – 2009)

Proyecto para Cárcel Abandonada foi elaborado e desenvolvido entre 2008-2009 e trata de resgatar a memória gravada nas paredes da Prisão Modelo de Valência. A construção secular estava composta de quinhentas celas, de 5m² cada e foi desativada em 1993. No momento da intervenção das artistas, a mesma se encontrava em vias de ser remodelada para uso administrativo do estado.

González e Gómez visitaram e analisaram as instalações da instituição penitenciária a fim entender as particularidades de cada espaço, para depois, em um segundo momento, tentar reativar as memórias deixadas por seus antigos habitantes. O trabalho propõe, portanto, reconstruir histórias a partir dos vestígios encontrados, registrados em fotografias, vídeos, ou através de intervenções, instalações e, principalmente, através do uso da técnica que as artistas resgataram em suas pesquisas, chamada de: "estamparia por retirada" (tradução nossa). Trata-se uma técnica que vêm pesquisando onde

usam acetato de polivinila (PVAc) para aderir tecidos que, após a secagem do adesivo, se separam do elemento arquitetônico ao qual foram aderidos, levando consigo a impressão do que havia nele. Desta forma, são rasgadas pinturas murais cujo suporte final é a tela aderida e a imagem pictórica é contemplada pelo avesso. (Hernández, 2019:11)

Neste sentido, os seis trabalhos desenvolvidos e reunidos no *Proyecto para Cárcel Abandonada* (2008-2009) são construídos a partir do olhar cuidadoso e investigativo das artistas sobre os diferentes espaços da Prisão Modelo de Valência, utilizando a técnica descrita revelando a memória contida em cada um destes locais através de diferentes imagens e inscrições.

Pasillo de las diosas (2008-2009) (Figura 1) revelou o que havia por trás das paredes do módulo central de acesso da penitenciária, onde funcionara a parte administrativa, tratava-se de pinturas de onze deusas gregas em grandes dimensões que se encontravam distribuídas ao longo da sala; *Galeria IV* (2008-2009) (Figura 2), *Celdas* (2008-2009) (Figura 3) e *Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903* (2010) (Figura 6) recuperaram, respectivamente, os registros das paredes externas e internas das celas, um mergulho nos estratos da memória guardados embaixo das camadas de tinta acumuladas ao longo de quase cem anos; o trabalho *Vis-à-vis* (2010) (Figura 4) trouxe a memória dos locutórios, os espaços de conversa entre

detentos e visitantes; e, por fim, *Libros-celda* (2010) (Figura 5), reuniu diversos registros estampados e algumas fotografias em uma espécie de livro cuja capa foi realizada com uma das portas de ferro de uma cela como capa. "No mais profundo das celas está guardado um sistema iconográfico que determina pautas, valores e condutas. Sobre suas paredes encontramos uma verdadeira crônica gráfica da vida carcerária, (González e Gómez, 2010: s/p)



Figura 1. M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, obra em processo: Série Pasillo de las diosas. *La Medicina y la Alquimia*, 2009. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Proyecto-para-C%C3%A1rcel-Abandonada/Pasillo-de-las-Diosas-2008-2009>



Figura 2. M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, *Galeria IV.I / Galeria IV.II*, 2008. Duas peças, estamparia por retirada, 2,80 x 9 mt cada. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>



Figura 3. Mª Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, obra em processo Intervenção nas celas 201, 208 e 102, 2008. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>



Figura 5. Mª Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, Livro-celda 157, 2009. Fotografias, textos imagens do processos, 100 x 60 cm. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Libros-celda-2010>



Figura 4. Mª Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, Vis-à-vis, 2009. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>



Figura 6. Mª Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, obra em processo ,Celda 163. Estratos desde 1993 a 1903, 2009. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Libros-celda-2010>

3. Tiempo Muerto - Proyecto para Cárcel (semi) Abandonada (2010-2011)

Em 2010, González e Gomèz foram convidadas pela *Fundació Pilar i Joan Miró*, para desenvolverem um projeto junto ao centro Penitenciário na cidade de Palma, na capital da ilha de Mallorca (Espanha), uma estrutura em vias de fechamento que contava, na época, com sete pessoas em situação de privação de liberdade. Neste sentido as artistas, que, até então, investigavam a memória do lugar reconstruída a partir das impressões deixadas por seus antigos habitantes, agora tinham diante de si o desafio de trabalhar a "memória do presente" *junto com* aqueles que lá viviam.

Foi necessário, portanto, construir uma metodologia e um processo de trabalho participativo que envolvesse a troca de conhecimento e experiências entre a dupla de artistas e o grupo de detentos. Para tanto, foi adotado o formato de workshop. *Tiempo Muerto. Proyecto para Sección Abierta* envolveu um processo de criação e realização, em âmbito coletivo e individual, de diversos trabalhos. "Como ponto de partida os inumeráveis testemunhos carcerários que associam o tempo vivido na prisão com a ideia de "*tempo morto*", pretende abordar o tema a partir da visão e experiência pessoal de seus protagonistas". (González e Gómez, 2014: s/p).



Figura 7. M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa e grupo de detentos da Penitenciária de Palma, obra em processo, *Las siete Puertas*, 2011. Palma de Mallorca. Fonte <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Tiempo-Muerto-Proyecto-para-Seccion-Abierta-2011>

Na proposta coletiva *Las 7 puertas* (2011) sete homens em situação de privação de liberdade da prisão de Palma produziram suas memórias do presente gravando nas portas das celas que ocupavam todo tipo de pensamento e reflexões. Tais registros foram, posteriormente, submetidos do processo que já vinham desenvolvendo de estamparia por arranque; *Hábeas Corpus* (2011) é um das artistas constituído por uma série de fotografias das antigas celas desabitadas. "La expresión latina Hábeas Corpus, que reclama la presencia de la persona arrestada, está en consonancia con la idea de un espacio convertido en naturaleza muerta, cuyos elementos evidencian el cuerpo ausente de su antiguo morador". (González e Gómez, 2010: s/p). Outros sete trabalhos foram desenvolvidos individualmente por cada um dos detentos contemplando diversas técnicas como stencil (Figura 9), desenho (Figura 10), instalações e escrita.



Figura 8. M^a Jesús González Fernández e Patricia Gómez Villaescusa, Serie *Hábeas Corpus*, 2011. Fotografia, 85 x 107 cm. Fonte: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>



Figura 9. Morote, R., obra em processo, Palhaco, 2011. Fonte: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>



Figura 10. T. Trigo, obra em processo, 2011. Fonte: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/Galeria-IV-2008-2009>

Conclusão

Como afirmou Cuevas (2010:6), e viemos comprovando ao longo do texto, “as artistas investigam de forma muito consciente as relações cruzadas entre conceitos como: arte, arquitetura, memória, arquivo, documento e narração (...)” confluindo “(...) em um projeto cujas implicações vão além do estético.”

A arquitetura da penitenciária na sua previsível tipologia torna-se única, à medida que é suporte para marcas, desenhos, escritas e diversas outras manifestações. O trabalho das artistas constitui, portanto, uma arqueologia do presente. As paredes contam histórias. Os trabalhos produzidos em diversos meios e as estampas materializam o tempo vivido. E as propostas de González e Gómez nos provocam a re-construí-los, re-significá-los mas, principalmente, a nos questionarmos como sociedade que os produz.

Agradecimentos

Agradeço ao PPGAV e a PROPESQ-UFRGS pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- González Fernández, M^a Jesús e Gómez Villaescusa, Patricia, 2009. [Consult. 2021-12-05] Disponível em URL Disponível em URL: <https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>
- _____, 2014. Abierto Valencia. Archivo estructural en espaivisor. [Consult. 2021-12-05] Disponível em: <https://www.makma.net/registros-de-decadencia-estructural-en-espaivisor/>
- Hernández Altarejos, Iris (2019). El arranque como práctica artística y su conservación. Optimización del sistema de adhesión a un nuevo soporte de la obra “Fins a cota d’afecció” de Patricia Gómez y M^a Jesús González. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Universitat Politècnica de València. Trabajo de final de Máster. [Consult. 2021-12-05] Disponível em URL: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/129404/Hern%C3%A1ndez%20-%20El%20arranque%20como%20pr%C3%A1ctica%20art%C3%ADstica%20y%20su%20conservaci%C3%B3n.%20Optimizaci%C3%B3n%20del%20sistema%20de%20ad....pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Panera Cuevas, Javier (2009) “Consideraciones sobre “Proyecto para cárcel abandonada” de Patricia Gómez y M^a Jesús González”. .[Consult. 2021-12-01] Disponível em URL: https://pt.scribd.com/fullscreen/61455314?access_key=key-2lt0pwumz5dkgw9vzbd

As artografias de Mirian Celeste: um estudo de revelação

Mirian Celeste's artography: a study of revelation

Marcos Rizolli ⁱ

ⁱ Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas, Rua da Consolação, 930, Prédio 25, Térreo, CEP 01302-907, São Paulo, (SP), Brasil

Resumo:

Este texto pretende ser um estudo de revelação acerca da trajetória expressiva de Mirian Celeste Ferreira Dias Martins, importante arte-educadora e pesquisadora brasileira. Mirian Celeste, como é conhecida por todos que acompanham sua carreira de professora de pós-graduação, tanto no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (2000 - 2007) quanto no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (2008 – até a atualidade), tem sido pouco percebida e reconhecida como artista. Para tanto, discutiremos criticamente suas artografias.

Palavras-chave: Mirian Celeste; artografias, arte contemporânea

Abstract:

This text intends to be a study of the revelation about the expressive trajectory of the Mirian Celeste Ferreira Dias Martins, an important Brazilian art educator and researcher. Mirian Celeste, as she is known by everyone who follows her career as a postgraduate professor, both at the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (2000 - 2007) and at the Postgraduate Program in Education, Art and History of Culture from Universidade Presbiteriana Mackenzie (2008 – to date), she has been little noticed and recognized as an artist. Therefore, we will discuss critically her artography.

Keywords: Mirian Celeste; artography, contemporary art

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

A brasileira Mirian Celeste Ferreira Dias Martins, tão conhecida e admirada nos contextos das Artes, é professora, arte-educadora, pesquisadora, mediadora cultural, orientadora de dissertações e teses, referência teórica em seus campos de atuação, com produção acadêmica reconhecida internacionalmente.

Contudo, para além de sua notabilidade profissional, algo, ainda, em sua ação interdisciplinar precisa ser revelada: a Mirian Celeste artista. Ou, como ela mesma timidamente se reconhece: artógrafa!

Assim, o objetivo deste estudo crítico é posicioná-la definitivamente como uma criadora em artes, que exerce a sua latente expressividade artística tomando de empréstimo os argumentos dos outros (estudantes de graduação e pós-graduação que, respetivamente, apresentam seus TCCs, Dissertações e Teses) ou no exercício da vida cotidiana lapidando os seus próprios argumentos (projetos de pesquisa ou planejamentos pedagógicos) para transformar teorias, conceitos e metodologias em surpreendentes visualidades: palavras, formas, frases, texturas, linhas, cores... Conforme podemos observar na Figura 1.

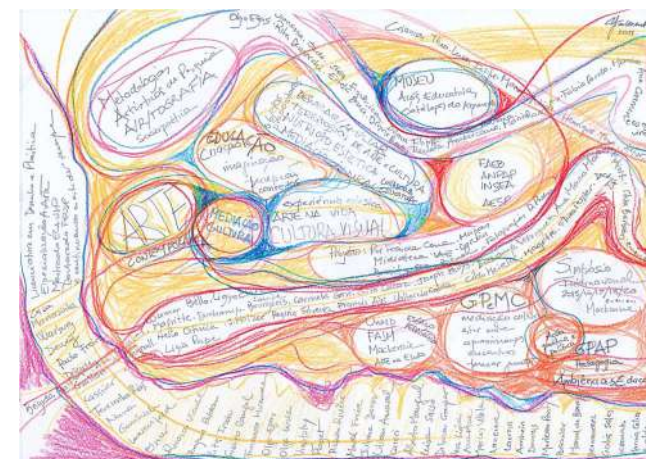


Figura 1. Mirian Celeste. *Entre trilhas como artógrafa*. Desenho com lápis preto e de cor sobre papel. 21x29,7cm. 2021. Fonte: Acervo da Artista.

Cartografias são representações: mapas ou registros esquemáticos de lugares perceptivos. Contudo, a imagem no ensina que outros lugares imaginários podem ser cartografados. Algo como constelações mentais, concepções criativas e interpretações singulares - plenas de significação visual!

2. Cartografias, Rizomas e Artografias

As cartografias, que nasceram com a prática de registrar demarcações territoriais, no percorrer dos tempos, ampliou o seu próprio território funcional. O conceito de cartografia expandiu-se para diversificados campos do conhecimento humano, todos aqueles em que, de algum modo, ideias ou pensamentos possam ser representados por imagens relacionais dispostas no espaço: quase como as constelações!

A cartografia, contemporaneamente, tornou-se, forma de pensamento. Ou, o próprio pensamento teria reencontrado a sua organicidade – menos racional e linear e mais sensorial e diagramático. Como um mosaico arqueológico, um delta de rio, as ramificações de uma árvore, uma foto geracional de família, os sonhos... As cartografias, em seus novos termos procedimentais, buscam apresentar outros caminhos representacionais – mapas que permeiam o pensamento humano nas mais diferentes áreas do conhecimento. Esses outros lugares se consolidam plenos de existência, não por ocuparem um espaço físico, mas pela cartografia criada nos discursos, nos debates, na mente de cada um. O imaginado torna-se palpável.

Rizomas são também representações: estruturas organicamente tensionadas, dispostas à ramificação. Outrossim, podemos pensar em rizomas mentais em que ideias, argumentos ou conceitos – epistemo e metodologicamente – buscam ou encontram conexões, disseminando-se como formas expandidas do pensamento. Enquanto as cartografias representam prioritariamente extensões (espaços contínuos, territoriais ou simbólicos) os rizomas representam eminentemente conexões (feixes semióticos tanto físicos quanto mentais).

Assim, a visualidade cartográfica e o pensamento rizomático agem mutuamente no projeto expressivo-artístico de Mirian Celeste.

Artografias seriam, então, o amalgamento de cartografias e rizomas – em processos de construção simbólica habilitados à extensão da dimensão lógica do pensamento em dinâmicas de emancipação da mente por atos genuinamente criativos.

Mirian Celeste, a professora-pesquisadora-teórica, que cotidianamente transcende os limites dos textos, vive experiências criativas que, ao mesmo tempo que consideram e respeitam a natureza lógica das ideias apresentadas pelo pensamento sistematizado, abre-se à uma dimensão de artisticidade – em que argumentos verbais são substituídos por visualidades.

Se suas cartografias e rizomas dialogam com os textos com os quais se depara no dia-a-dia de sua prática docente, suas artografias dialogam com importantes pensadores: Deleuze e Gattari (o pensamento rizomático), Dewey (a experiência), Ostrower (a criatividade) e Rancière (a estética). Suas artografias dialogam, também, com grandes nomes da História da Arte: Miró (a tradução poética: as constelações), Kandinsky (a tradução teórica: as formas conectivas) e Klee (a tradução gráfica: as tensões espaciais).

3. Diálogos / Pensamentos

Os pensadores franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Pierre-Félix Gattari (1930-1992) sistematizaram as premissas de um pensamento rizomático. Interessados em estabelecer as possíveis traduzibilidades do universo botânico (lugar de origem do termo) para os meandros da mente humana (arrastando o termo para um novo lugar: a filosofia).

Para eles, os pontos de um rizoma são interconectáveis a quaisquer outros pontos em contínuas expansões rizomáticas, pois as cadeias semióticas são permeadas por multiplicidades sígnicas – naturais, humanas, sociais, estéticas.

O múltiplo deve ser tratado em suas multiplicidades para se separar efetivamente da singularidade. Quando ocorre um crescimento dimensional na multiplicidade, suas conexões são ampliadas por meio de linhas e apenas por estas, pois o rizoma não possui uma estrutura arquitetônica nem nele se encontra uma estrutura definida, já que não existem pontos ou posições, mas somente pontos e linhas, dispostos às conexões. O rizoma seria, então, a própria multiplicidade: princípio e conceito amplo, conecta-se através de pontos, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes. Rizomas não derivam do singular, nem ao singular acrescenta-se de forma alguma. Não se constitui de unidades, e sim de dimensões. O rizoma é feito de linhas: tanto linhas de continuidade quanto linhas de projeção. Em dimensão máxima, o rizoma é o que já foi!

Afinal, o artista, assim como o filósofo deve:

Antes de tudo se empenhar em restituir a singularidade dos pensadores que o precederam para, uma vez nutrido e mais bem armado com o pensamento de outro, se lançar em um trabalho de criação pessoal. (Dosse, 2010:97).

Mirian Celeste, por sua vez, age criativamente a partir de profundos elementos intelectuais. Seus desenhos lineares partem do centro para a periferia do espaço. Teoricamente, define hierarquias argumentativas – conecta conceitos, gerando ideias sensíveis. Sensivelmente, define estruturas compositivas – conecta visualidades, permitindo, assim, revelar a artista.

O legado teórico-experiencial do filósofo (e um tanto pedagogo) norte-americano John Dewey (1859-1952) nos informa que o empirismo subjetivo de uma pessoa é quem realmente introduz ideias revolucionárias no conhecimento. Conforme expressou em seu fundamental texto *Experiência e Natureza* (1925), era de vital importância que a educação não se restringisse à transmissão do conhecimento como algo acabado – mas que o saber e habilidade adquiridos pelo estudante pudessem ser integrados à sua vida, tanto na esfera pessoal quanto na social. Essa ligação entre ensino e prática cotidiana foi sua grande contribuição para a escola filosófica do Pragmatismo: método filosófico proposto pelo também norte-americano Ch. S. Peirce (1839-1914) cuja máxima sustenta que o significado de um conceito consiste nas consequências práticas de sua aplicação.

Mirian Celeste delineia um processo criativo muito similar ao pensamento de Dewey: a origem de suas cartografias são palavras, frases, textos, discursos; o destino de suas cartografias são os olhares de suas parcerias acadêmicas. Tem sido cada vez mais corrente a expectativa para se travar contato com as visualidades cartográficas que a professora-artista, de tempos em

tempos, nos brinda. Assim, é preciso apresentar, em viés analítico, a experiência criativa de Mirian Celeste para um público amplo – a fim de que sua prática cartográfica possa romper os limites universitários e se encontrar com o circuito das artes.

Outrossim, em dimensão criativa, a artista e professora polonesa naturalizada brasileira Fayga Ostrower (1920-2001) também foi importante influência na carreira profissional de Mirian Celeste – notadamente pelos estudos sobre a criatividade. O clássico livro *Criatividade e Processos de Criação* (editado pela primeira vez em 1977) coincide com o período no qual Mirian esteve empenhada na verticalização de sua formação:

O tema deste livro é a criatividade. O enfoque, o ser humano criativo. Fayga Ostrower não encara a criatividade como propriedade exclusiva de alguns raríssimos eleitos, mas como potencial próprio da condição de ser humano. A criatividade não é tratada como objeto isolado, a ser estudado como se fora compartimento estanque. Fugindo a qualquer esquematização e simplificação, a autora a trata enquanto elemento dentro do mais vasto contexto, sem deixar, em nenhum momento do desenvolvimento de sua análise, de situá-la em relação à problemática social [...] que, sem dúvida, obstaculiza o livre fluir da criatividade humana (Sena Madureira, 1977, Prefácio).

Mirian Celeste nunca se aliena de sua natureza multidimensional: pensa a educação como arte, pensa educação e arte como formas de emancipação. Com educação e arte: emancipa-se; expressa-se – torna-se artista!

Estamos, definitivamente, no universo do sensível.

Então, do filósofo francês de origem argelina Jacques Rancière (1940), Mirian Celeste apreendeu a dimensão estética.

Rancière concebeu um conceito de estética de modo a conferir fluência ao fenômeno. De maneira criativa – ou poética – escreveu acerca das relações entre as imagens e os saberes. Quase de forma invertida, a artista reflete acerca das relações entre saberes (conceitos e teorias) e imagens (formas do saber sensível – criativo, estético).

Para Rancière, o local privilegiado em que se questiona o ordenamento sensível é o da arte, marcadamente com o que o autor chama de revolução estética. Há mais ou menos dois séculos as artes passaram por um processo de questionamento acerca do imperativo da mimesis proposto por Aristóteles. Tal revolução inaugurou um novo horizonte de visibilidade, de pensamento e de criação, legitimando como digno o que outrora foi posto como inferior ou sem importância, isto é, o anônimo e sua vida e a descrição de objetos comuns passam a ter importância, pois passa a se entender que *existe sentido onde parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino* (Rancière, 2009:10).

4. Diálogos / Visualidades

Quanto mais a artista Mirian Celeste se revela, para além dos diálogos com pensadores e teóricos, outros diálogos devem ser percebidos e evidenciados: a interações qualitativas que se manifestam a partir de sua aproximação com estudos sobre a linguagem visual, em seus processos de emancipação da arte figurativa (representacional ou interpretativa dos dados do real visível) e o surgimento da arte abstrata – esfera na qual os artistas tratam os

próprios elementos estruturantes da visualidade como argumento de criação. Assim, por condutas criativas e por estratégias visuais, três artistas matriciais da história da arte, devem ser trazidos à nossa discussão. São eles: Miró, Kandinsky e Klee. Compreender seus nexos criativos e suas plasticidades poderá nos auxiliar no intuito de revelação da estatura artística de Mirian Celeste.

Num contínuo processo de apuro visual, o artista espanhol Joan Miró (1893-1983), um dos mestres do Surrealismo, simplificou os elementos de sua linguagem artística a pontos, linhas e alguns símbolos. Reduziu, ainda, o seu cromatismo. Suas obras revelam grande espontaneidade, enquanto se percebe a técnica feita com muito cuidado. Vejamos:

Começo a pintar e, à medida que pinto, o quadro principia a se afirmar, ou sugerir-se sobre o pincel. A forma torna-se um sinal para significar [...] à medida que progrido. O primeiro estágio é livre, inconsciente. Mas, o segundo é cuidadosamente calculado (Miró, 1992:185).

Em suas constelações pictóricas, Miró atribuía para cada elemento da realidade um símbolo, perfazendo uma tradução poética. Os elementos sógnicos se tornaram recorrentes em seus quadros. Para ele, os signos eram imagens metafóricas inseridas no vazio. E essa combinação entre vazio e signos é o que bem define esteticamente a obra do artista.



Figura 2. Joan Miró. *Série Constelações*, 1940.
Fonte: Fundació Joan Miró, Barcelona.

A Figura 2, que reproduz uma das pinturas da série de Constelações, produzida por Miró nos anos 1940, nos permite identificar a nítida similaridade entre o pensamento visual do artista e o de Mirian Celeste. Pontos, linhas, formas e cores – devidamente tensionados no espaço – ao mesmo tempo que revelam equilíbrio, denotam um sentimento de suspensão – de forças relacionais, transformadas em visualidades.

A artista transmuta a folha de papel (quase sempre o sulfite no formato 21x29,7cm) num cosmo muito peculiar: um ideário formal!

No centro do território dos diálogos artísticos, situa-se o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), que ensinou Linguagem Visual na legendária escola alemã Bauhaus. Sua arte abstrata exerce nítida influência às formulações cartográficas de Mirian Celeste. Notadamente, naquilo que se refere à tradução teórica: as formas conectivas.

Para quem a estrutura sensível (imagem) coincide com a estrutura mental (o tema) do quadro, em metalinguagem (a linguagem que descreve sobre ela mesma), nada mais exemplificador do que a visualização de sua obra. Vejamos, então, a Figura 3:

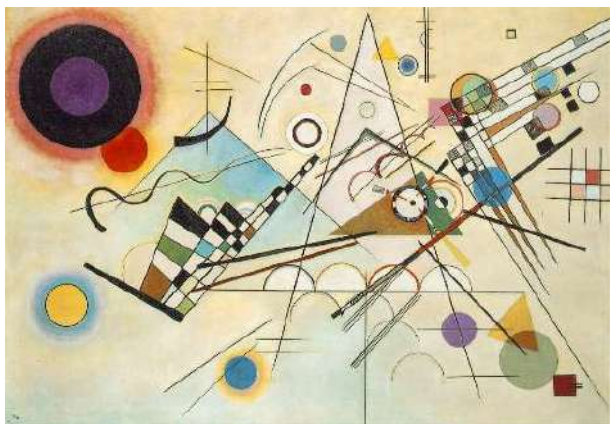


Figura 3. Vassili Kandinsky. *Composição 8*, 1923.
Fonte: Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

Na composição, o artista revela a sua concepção de revolução espacial. Como estrelas dispersas no firmamento, nada é fixo. Tudo é transitório, fluente, dinâmico. Suas vívidas pinturas seguiam seu guia criativo – que estruturava pontos e linhas sobre o plano; que investia no espiritual na arte, para aludir seus dois estudos fundamentais acerca da dimensão abstrata da linguagem visual.

Certamente, embora originalmente nutrida por ideias-pensamento, “a forma é a expressão exterior do conteúdo interior” (Kandinsky, 1912), a visualidade cartográfica proposta por Mirian Celeste alcança um valor em si: a artista promove uma sutil rutura entre teoria e prática criativa. Suas cartografias, tornam-se, então, as mais evidentes formas de revelação de sua verve artística.

Para completar a trindade dialética, o pintor suíço Paul Klee (1879-1940) pode contribuir com nossas argumentações a partir do conceito de tradução gráfica. Enquanto Miró e Kandinsky investiram na pureza da linguagem visual e na autonomia dos elementos de linguagem, Klee apresentou em suas tensões espaciais a gênese dos processos intersemióticos nas artes visuais. Assim pensou:

Os elementos devem gerar formas [...] outros elementos deverão se juntar a eles. Planos formados por linhas que se relacionam entre si ou estruturas espaciais formadas por energias que se relacionam em terceira dimensão. Enriquecendo-se deste modo a sinfonia formal, as possibilidades de variação, e com elas as possibilidades ideais de expressão, tornam-se incontáveis (Klee, 1996:183).

Suas pinturas transitam entre figuração e abstração: linhas, formas e cores coexistem com elementos gráficos, advindos do universo verbal. Ou seja: suas proposições gráfico-pictóricas fluem entre signos imagéticos (índices) e signos mentais (símbolos). A Figura 4 bem pode ilustrar tal intersemiose.



Figura 4. Paul Klee. *Fotografia de Viagem*, 1938.
Fonte: Kunstmuseum Basel, Basileia.

Em Klee, a figuração esquemática age na superfície do espaço. O artista, assim como os outros dois, define sua poética pautando-se nas genuínas relações das partes constituintes do todo: do simples ao complexo.

E, aqui, novamente Mirian Celeste – artisticamente – subverte a lógica dos diálogos. A professora-pesquisadora parte da complexidade do pensamento avançado, de natureza acadêmica, para simplificar o universo de ideias, conceitos e teorias em algo que possa ser compreendido a partir do dimensionamento criativo de uma cultura da visualização.

Importante ressaltar que os três artistas, não por acaso, pertencem à linhagem dos artistas-teóricos: aqueles sujeitos criativos que souberam refletir sobre o próprio fazer artístico, contribuindo para a formulação de originais teorias da arte – aquelas que souberam apresentar o fenômeno artístico de dentro-para-fora, semioticamente.

Assim, ao dialogar com as visualidades de Miró, Kandinsky ou Klee, a artista dialoga com si própria.

5. Mirian Celeste a/r/tógrafa

Se a professora-pesquisadora tornou-se indissociável da artista, devemos, aqui, cumprindo os propósitos deste estudo crítico, propor uma reveladora inversão: a artista que se percebe professora-pesquisadora.

A artista se revela através das imagens cartográficas que cria, como na Figura 5.

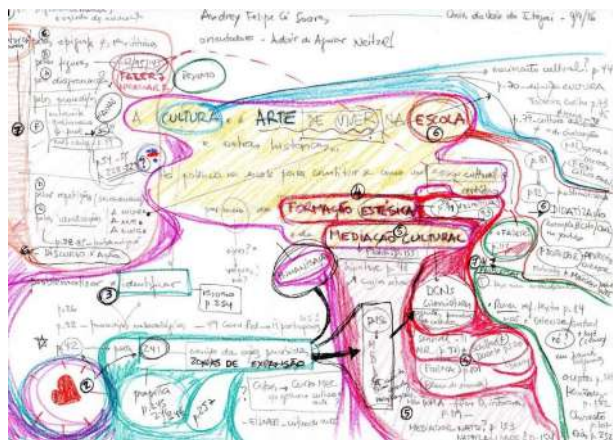


Figura 5. Mirian Celeste. Cartografia apresentada em banca na UNIVALI. Desenho com lápis preto e de cor sobre papel. 21x29,7cm. 2016. Fonte: Acervo da Artista.



Figura 6. Mirian Celeste. Cartografia apresentada em banca na UNESP. Desenho com lápis preto e de cor sobre papel. 21x29,7cm. 2021. Fonte: Acervo da Artista.

Suas imagens (Figura 5 e Figura 6) são anotações de percurso percebidas como obras de arte. Que, desgarradas da razão, nutrem o universo sensível, desfazendo as conexões lógicas em favor da estruturação de um universo eminentemente visual.

Conclusão

A partir de aparentes emaranhados de teorias e artisticidades, a artista define organicamente o seu intelecto criativo. Toma tudo para si, tornando tudo num “em si”:

...um modo de pensar aberto a conexões, múltiplo, não hierárquico, diverso. Cartografia. Um convite ao deslocamento do olhar e da vida vivida. Nunca completo, nunca por inteiro, sempre em estado de e... e... e... (Martins, 2021)

Por puro capricho da abstração, suas cartografias, rizomas, constelações ou artografias, tornam-se estruturas verbo-visuais autônomas dos objetos que lhe deram origem. Por insondável destino nominal, seus desenhos sugerem ser paisagens de ideias-formas celestiais. Mirian Celeste encontrou, já na maturidade de sua carreira acadêmica, um peculiar modo de ser artista (a/artist), pesquisadora (r/researcher) e professora (t/teacher). Enfim: a/r/tógrafa.

Agradecimentos

Agradeço à Mirian Celeste Ferreira Dias Martins pela cessão das imagens apresentadas neste estudo crítico.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie pela manutenção de meu *status* de Professor-Pesquisador, como líder do Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas.

Referências

- Dewey, John (1980) *Experiência e Natureza*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. Sem ISBN
- Dosse, François (2010) *Deleuze & Gattari, biografia cruzada*. Porto Alegre: Penso. ISBN 978-853-63-2370-1
- Kandinsky, Wassily (1912) *Über die Formfrage*. Fac Símile. Bologna: Università Degli Studi.
- Martins, Mirian Celeste Ferreira Dias (2021) Depoimento para a exposição *Cartografias do Contemporâneo*: São Paulo: UPM.
- Miró, Joan (1992) *A cor dos meus sonhos, entrevista a Georges Raillard*. São Paulo: Estação Liberdade. ISBN 978-858-58-6508-5
- Paul Klee (1996) *Credo Criativo*. In: *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-853-36-0545-9
- Ranciére, Jacques (2009) *O inconsciente estético*. São Paulo: 34. ISBN 978-85-7326-438-8

Sena Madureira, Pedro Paulo (1977) *Prefácio do Livro Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes. ISBN 978-853-26-0553-5

Notas biográficas

Marcos Rizolli é artista visual e professor-pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil. Doutorado em Comunicação e Semiótica: Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordena o grupo de pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo. As suas principais linhas de investigação são Semiótica Visual, Teoria e Crítica das Artes, Curadorias Artísticas, Arte e Interdisciplinaridade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0620-4541> Email: marcos.rizolli@mackenzie.br Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, Prédio 25, Térreo, CEP 01302-907, São Paulo, (SP), Brasil



'Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos:' Rui Macedo no Projeto Travessa da Ermida

'Fissures, gaps and other pretendings:' Rui Macedo in the Travessa da Ermida Project

Margarida Penetra Prieto¹

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 4, 1294-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa.

Resumo:

O presente artigo propõe apresentar as estratégias para a eficácia da instalação de Rui Macedo apresentada no Projecto Travessa da Ermida. De carácter *site-specific*, os trabalhos deste artista ancoram-se no território da Pintura, explorando os suportes, a representação ilusionista e todas as relações possíveis com os lugares de acolhimento das obras.

Palavra-chave: Instalação de Pintura, Camuflagem, Imersão, Sensibilidade

Abstract:

This article presents the strategies for the efficiency of an Installation by Rui Macedo exhibited at Travessa da Ermida Project. As a site-specific approach, the work of this artist is anchored in the Painting territory. He explores all supports, painting techniques, illusionistic representation and all possible relations with the spaces where the work is showed.

Keywords: Painting Installation, Camouflage, Immersion, Sensibility

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Rui Macedo (1975, Évora) é um artista português com um vasto currículo de exposições, quer em território nacional, quer em território internacional, nomeadamente em Espanha e no Brasil. A sua pesquisa pictórica mostra uma exímia prática da pintura, numa profunda adequação ao espaço expositivo para a qual cada objecto pictórico é concebido. É difícil imaginar cada pintura proposta por este artista fora do âmbito do seu contexto expositivo, tal a graça e a inteligência com que Rui Macedo une o objecto pictórico e o seu contexto de mostração, criando uma situação que denomina "instalação pictórica" (MACEDO:2017). É, de resto, este o foco da sua tese de doutoramento. O presente artigo é sobre a sua última instalação pictórica concebida em território português. Trata-se de uma exposição inaugurada a 4 de Dezembro de 2021, em Lisboa, num espaço que outrora esteve dedicado ao culto religioso cristão, mas que, hoje, se consagra à apresentação de arte contemporânea. O *Projecto Travessa da Ermida* situa-se na Travessa Marta Pinto, em plena Belém. Datada do século XVII esta Ermida estaria, à altura da sua construção, localizada fora da cidade. Hoje, integrada plenamente numa zona de grande fluxo turístico, rivaliza com o Mosteiro dos Jerónimos, o Museu dos Coches, o Museu Arte, Arquitectura e Tecnologia, o Centro Cultural de Belém, a famosa pastelaria dos Pastéis de Belém, os Jardins da Praça do Império e o Rio Tejo, apenas para indicar algumas das grandes atrações contextuais deste lugar.

2. Site-specific approach

A proposta de Rui Macedo intitula-se *Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos* e foi concebida propositadamente para o espaço *Projecto Travessa da Ermida*. O artista assume este lugar na sua dimensão histórica: uma Ermida com dois espaços contíguos, o Acesso (ou Assembleia) e o Altar. O Acesso (ou Assembleia) é uma sala rectangular com o típico rebordo azulejar e uma escada pela qual se acede a um púlpito. O Altar tem um tecto em arco, um chão de pedra calcária, e as paredes são brancas. Em todo espaço é visível a deterioração proveniente de infiltrações de água: as manchas de humidade mostram a idade do edifício e decoram paredes (que querem ser brancas) com as marcas de mofo, com destacamentos de tinta branca que descobrem o reboco. Através de uma abertura que outrora teve um gradeamento, atravessa-se do Acesso para o Altar num arco desenhado a pedra calcária e com um degrau. Tal como a sua classificação indica, esta Ermida é um edifício pequeno e cada uma das duas divisões tem cerca de 5 metros de profundidade, cumprindo um total de 10 metros.

A aproximação artística de Rui Macedo a este espaço assume-se como uma proposta singular. Trata-se de três conjuntos de pinturas: uma pintura que simula ser um vidro, colocada sobre os azulejos; uma série de três pinturas que imitam o padrão destes azulejos e estão colocadas sobre eles e, finalmente, uma grande pintura que ocupa parcialmente o chão e a parede da direita do espaço do Altar, mimando um padrão geométrico do século XVII.

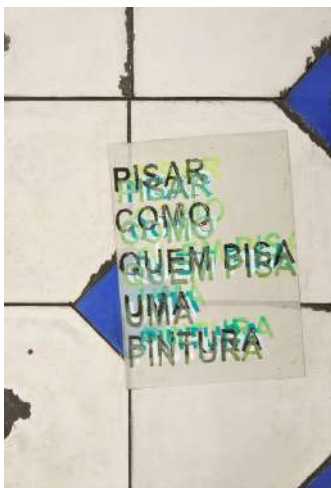


Figura 1: Rui Macedo (1975). *Pisar como quem pisa uma pintura* (pormenor), 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa. Fonte própria.



Figura 2: Rui Macedo (1975). *Pisar como quem pisa uma pintura*. Vista geral da instalação, 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa. Fonte própria.

3. Da fragilidade

Trata-se, portanto, de uma instalação de pintura onde os objectos pictóricos se posicionam em dois dos seus lugares mais frágeis: no chão (para serem pisados) e sobre um padrão de azulejo do século XVII (onde ficam camuflados).

Porque é que a pintura se torna tão frágil nestes contextos de visualização? No primeiro caso, porque no chão se dá a pisar e, neste movimento, caída da parede e espezinhada, a pintura parece dessacralizar-se. No segundo caso, porque está rodeada de informação: um padrão forte, azul e branco, de grande impacto visual que toma a pintura por inteiro, tornando-se também a sua referência imagética, sem mais nada (ou quase).

Por outro lado, a fragilidade é reportada por um título que nos remete para os efeitos do tempo, para os problemas que as obras de arte ou outros artefactos manifestam com a idade, a saber: "fissuras", "lacunas" e, por associação, os "destacamentos". Já os "fingimentos" enviam para as práticas da pintura nas suas representações mais verosímeis e miméticas. Imitar a realidade, fingir ser o objecto real em vez de uma representação, sempre foi um dos objectivos das imagens artísticas (e até à crise da representação, seria o principal propósito da Pintura). A *mimesis*, como categoria definidora de qualidade da imagem, é a estratégia responsável por todos os "fingimentos" representacionais da Pintura ao longo dos tempos (PLÍNIO).

Entre o que é o real exterior e o que é a pintura Rui Macedo tende a introduzir não uma lente de aproximação, não um filtro de interpretação, não um espelho de reflexão, mas uma fina película que reinterpreta o inframince duchampiano para o sabotar. (PINHARANDA:2021)

"Fissuras", "lacunas" e "destacamentos" são designações utilizadas no restauro. O termo "fissuras" remete para as fendas, gretas, rachaduras finas que as matérias muito secas podem produzir. Quando aumentam a sua escala, as fissuras tornam-se lacunas produzindo omissões de superfície ou falhas (na imagem) que resultam quer da destruição por fungos, quer de parcelas que se soltam do suporte (no caso da pintura *a fresco*) ou, quando se trata de escultura, de partes que estão em falta. Os "destacamentos" são as partes da imagem que se separam, são os fragmentos soltos. Se as lacunas são os espaços deixados vazios, os destacamentos são os fragmentos que deveriam ocupar esses vazios.

Nas pinturas que Rui Macedo nos apresenta são visíveis representações de fissuras, de lacunas e de destacamentos realizadas com uma verosimilhança que nos leva a acreditar que estamos em presença de azulejos (e não de representações de azulejos), de ladrilhos (em vez de representações de ladrilhos), de vidro (em vez de representações do efeito do vidro) num jogo onde tudo finge ser o que não é. É este o jogo a que Rui Macedo nos tem vindo a habituar no seu trabalho de instalação pictórica que funciona devido à sua exímia capacidade de representação. Citando Pinharanda,

(...) a prática de Rui Macedo diz-nos mais dos fenómenos e especulações teóricas em torno da mimesis, do modelo, da cópia, do mito modernista da originalidade ou da prática pós-moderna da citação, do pastiche e da colagem que muitos tratados de estética. (PINHARANDA:2021)



795 **Figura 3:** Rui Macedo (1975). *Pisar como quem pisa uma pintura* (pormenor), 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.

4. Da delicadeza

A grande pintura que ocupa parcialmente o chão e a parede da direita na área do Altar intitula-se *Pisar como quem pisa uma pintura*. Este título, performativo, ordena ao visitante que pise a pintura, num discurso metalinguístico, através de uma indicação que está pintada na própria obra (Figura 1), à maneira de Magritte.

Mas a convenção diz-nos que as pinturas não se pisam (contrariamente à indicação do artista) e, por isso, *Pisar como quem pisa uma pintura* é o mesmo que dizer "Não pisar" ou se se pisar é com a consciência de que se está a pisar Pintura, por isso, há que caminhar com cuidado.

Quem se arrisca a entrar pela Pintura, caminhando sobre ela, tem uma sensação real de imersão – na Pintura. Esta sensação deve-se a dois factores: 1) porque toda a área da visão (frontal e periférica) fica preenchida por Pintura o que produz um efeito de simulação e 2) porque metade dos painéis de madeira se adossam à parede criando dois ângulos de inflexão que sugerem um contínuo do arco do tecto e contribuem para a sensação e experiência estética de envolvimento e de ligação com a arquitectura daquele lugar (Figura 2).

Como a peça tem uma área total de 25m², cerca de 12,5m² estão colocados directamente sobre o chão do Altar (ocupando-o na sua quase totalidade) e os restantes 12,5m² estão encostados à parede (Figura 2). A sua composição consiste num padrão branco e azul que se espalha por toda a área do suporte sugerindo que se trata de um fragmento de chão, já que não há molduras, nem rodapés, nem qualquer outro dispositivo visual que indique a sua finitude.



Figura 4: Rui Macedo (1975). *Pisar como quem pisa uma pintura* (pormenor), 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.



Figura 5: Rui Macedo (1975). *Pisar como quem pisa uma pintura* (pormenor), 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.

O padrão termina a corte (ou a sangue) mas sobre ele estão representados instrumentos de desenho como: lápis de grafite, lápis-de-cor, tesouras, x-actos, máscaras de papel, folhas de papel vegetal, esquemas de cor, *post-its*, fita-cola de papel, fita-cola castanha, fita-cola de sinalização de perigo – preta e amarela, às riscas. Vêm-se igualmente derramamentos de tinta, vidros partidos e outros acidentes – fissuras, lacunas – que derivam da utilização daqueles instrumentos (Figura 3). Tal como os utensílios, também estão representadas grelhas de cor, mostrando os exercícios de saturação e de anulação que as cores primárias e secundárias admitem, ou papéis em branco e de diferentes transparências ou, finalmente, um conjunto de pequenos estilhaços de vidro e outro de azulejos (Figura 4 e Figura 5).

Na parte do suporte desta instalação que está na vertical, a estratégia de verosimilhança utilizada por Rui Macedo está no acrescento (pintado) de diversos tipos de fita-cola que fingem prender os utensílios ao suporte garantindo uma coerência com as leis da física (resistem cair com a gravidade porque estão presos com fita-colas). No solo, ou seja, na parte da pintura que está na horizontal, estes utensílios estão representados como se caídos por acaso e os derramamentos de tinta aparecem apenas nesta parte da composição. Trata-se, efectivamente, de uma homenagem ao chão de um espaço de trabalho, especificamente o do trabalho de atelier: nesta pintura representam-se os utensílios que, em parte, foram utilizados para a pintar. E é interessante pensar que, num exercício de livre associação, o chão do Altar se transmuta no chão do atelier e que a obra se consagra no momento (paradoxal) em que é dada a ver e em que o observador tem indicação para a *pisar*....



Figura 6: Rui Macedo (1975). Vista da Instalação: à esquerda duas *Pinturas-Azulejo* (Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 60 x 40 cm); à direita *Pintura-Vidro* (Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 500 x 500 cm). Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 210 x 78 cm), Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.

5. Do requinte

Posicionada de frente para a entrada da Ermida está a *Pintura-vidro*. Trata-se de uma peça que simula ser um vidro deixado ao acaso (esquecido, talvez) no espaço expositivo. Nesta pintura, Rui Macedo representa um vidro esverdeado que deixa ver à transparência os azulejos da sala. Contudo, os azulejos que estão representados se, por um lado, encaixam no padrão real, por outro, distorcem-no numa anamorfose, deslocando a ideia de transparência para a de espelhamento – um espelhamento anómalo onde ainda é reconhecível o referente (Figura 6).



Figura 7: Rui Macedo (1975). Vista geral da instalação com duas *Pinturas-azulejo*, 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 60 x 40 cm (cada pintura), Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.

A distorção ligeira do padrão e o aspecto vidrado que a resina epóxi concede ao suporte são de tal modo enganadores que se toma a pintura pelo vidro – e tomar o representado pelo modelo era a grande advertência de Platão – porque as representações (neste caso, pictóricas) não se podem substituir ao real (PLATÃO, 2000:122-123).

Este efeito hiper-real deriva de um efeito de simulacro que acontece imediatamente – ou seja, num primeiro contacto com a esta peça – na medida em que é a consciência que é levada ao engano; mas logo se dissipa para se tornar num efeito de simulação onde é a percepção que permanece dentro do engano – pois embora já compreendendo que se trata de pintura, é necessário tocar para confirmar que não é um vidro.



Figura 7: Rui Macedo (1975). *Pintura-azulejo*. Pintura instalada sobre painel de azulejo, 2021. Acrílico, óleo e resina epóxi sobre madeira, 60 x 40 cm, Instalação na Ermida de Nossa Senhora da Conceição (Projecto Travessa da Ermida), Lisboa, Fonte própria.

O mesmo acontece com as três *Pinturas-Azulejo* (Figura 6 e Figura 7) que estão colocadas sobre o painel pré-existente (Figura 5). Exactamente da dimensão de um conjunto de 6 azulejos, cada uma das três pinturas joga com o padrão por encaixe, desajuste ou alteração mostrando como os painéis de azulejos admitem irregularidades visuais na sua construção e

restauro; irregularidades que são difíceis de reconhecer e identificar, tal o modo como se integram. O que mais se destaca nestas pinturas é o modo como a sua composição (um detalhe do padrão) está atravessada de cortes, fissuras e lacunas preenchidas a branco que imitam a vetustez e armam, assim, o ardid de parecerem azulejos antigos. A contribuir para esta ilusão, o suporte tem uma espessura que se torna visível pela lateral e onde se vê um trabalho de pintura matérica que remete para a textura do cimento e para a cor do lacre e, mais importante, para a simulação de um efeito de destacamento.

O lacre tem uma relação antiga com a madeira, como suporte de pintura: é através do lacre que se selam as tábuas retabulares e se mantém a coesão deste suporte evitando fissuras e lacunas. O uso da cor do lacre, nestas pinturas de Rui Macedo, remete, também por isso, à pintura religiosa pintada sobre madeira e igualmente para o título da exposição. Estas três pinturas parecem-se com painéis de azulejo do Museu Nacional do Azulejo na medida em que se destacam como fragmentos de um painel maior: *como se fossem azulejos, como se pertencessem a um painel, como se existissem num outro tempo; como se não fossem pintura. Como se...* "Aqui a pintura finge permanentemente que o não é (...)" (MARTINS, 2022).

Conclusão

Na exposição *Fissuras, Lacunas e outros Fingimentos*, Rui Macedo apresenta 5 peças que se instalam na Ermida de Nossa Senhora da Conceição. De um modo *site-specific*, as pinturas ajustam-se aos motivos pré-existentes (os azulejos, o arco do tecto do Altar) e ao modo como este espaço é circulável. Na primeira sala – do Acesso ou Assembleia – a *Pintura-vidro* de frente para a porta da entrada, recebe o visitante. A visão frontal desta peça ajuda à ilusão de que, em vez de uma pintura, se está perante um grande vidro esquecido no espaço expositivo, que reflecte o ambiente azulejar que o rodeia. Nesta mesma sala, sobre o painel de azulejos que adorna todas as paredes, vêem mais três pinturas que se parecem com painéis destacados deste, fragmentos onde ainda se vê o cimento vermelho que os incorporaria às alvenarias da parede. Mas a peça que mais inquieta é a enorme pintura instalada na área do Altar e que parece pedir que por ela se caminhe, como se caminha no chão, num exercício de sacrilégio que, paradoxalmente, a vem consagrar como instalação, na medida em que propicia uma experiência imersiva própria da arte contemporânea (Figura 4). Esta exposição é um elogio à pintura como prática artística e como meio em potência e vem contradizer a morte da Pintura anunciada no século XX. Tal como outros pintores, Rui Macedo mostra a sua sensibilidade artística através de um saber fazer e um saber pensar com Pintura e, neste movimento, permite que se aceda a uma experiência imersiva (sem recorrer às linguagens digitais) que homenageia a História da Pintura.

Agradecimentos

Agradeço 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.

Referências

- MACEDO, R. (2017), *In Situ: ficções de um programa de Pintura contemporânea*, Tese de Doutoramento em Pintura apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/34113>
- MARTINS, C. (2022) *Lacunas, Fissuras e Fingimentos*, Revista Expresso, 14-01-2022, p75.
- PINHARANDA, J. (2021) "Como um chão que se pisa", in *Lacunas, Fissuras e Fingimentos*, Livro de artista, Ed. Projecto Travessa da Ermida. ISBN 9789895488476
- PLATÃO (2000), *Fedro ou da beleza*, trad. Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores, colecção Filosofia & Ensaios, (6ª ed.), 275d, ISBN 972-665-126-3, pp. 122-123.
- PLÍNIO, O VELHO (1947), *Histoire Naturelle, livre XXXV, La Peinture*. Paris, Les Belles Letres. ISBN: 9782251011684

Notas biográficas

Margarida Prieto utiliza o pseudónimo artístico Ema M. Artista e é professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa e na Escola de Comunicação, Artes, Arquitetura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em 2013 pela Universidade de Lisboa, pertence ao Departamento 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.



Filipe Romão e a Representação de Paisagem

Filipe Romão and the Representation of Landscape

Margarida Penetra Prieto ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 4, 1294-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa.

Resumo:

Este artigo é sobre a obra artística de Filipe Romão que aborda a representação de uma Paisagem Idealizada, Imaginada, Inventada depois de caminhar pela Natureza, de a observar e de a fotografar.

Palavras-chave: Paisagem Imaginada, Pintura, Desenho, Fotografia, Representações ficcionais

Abstract:

This article is about the artistic work of Filipe Romão. His approach the representation of an Idealized, Imagined, Invented Landscape after walking through Nature, observing and photographing it.

Keywords: Imagined Landscape, Painting, Drawing, Photography, Fictional Representations

Submissão: 07/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Filipe Romão, é um artista português que nasce em Lisboa, em 1981. Actualmente, vive e trabalha em Sintra, lugar que o fascina e que tem sido essencial no desenvolvimento do seu projecto artístico. Em 2008, licencia-se em Artes Plásticas, na variante de Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Antes, entre 1999 e 2002, frequenta Escultura nesta mesma instituição. Forma-se em Fotografia em 2002, na Escola Técnica de Imagem e Comunicação (ETIC). A prática da fotografia, da pintura e do desenho articulam-se no seu programa de trabalho artístico. A sua obra está representada em colecções nacionais, nomeadamente: na Fundação Marquês de Pombal, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na Câmara Municipal de Mafra, no Centro de Estudos Judiciários, no Museu Terras de Basto. Com um percurso consistente, as suas exposições individuais são apresentadas com títulos cirurgicamente escolhidos que potenciam, em si, um campo semântico indicador da sua poética criativa. Assim, *Atmosferas* (Galeria de Arte Sala Atlântico do Parque de Santa Marta), *Outros Olhares* (Museu Terras de Basto); *Pétra* (Galeria Castelo Pires Couxe), *De que eternidade se faz o instante em que dele apenas perdura a sua memória?* (Galeria Jorge Shirley) *Constâncias Lumínicas* (Galeria de Arte da Casa de Cultura D. Pedro V), *Entre o Céu e a Terra. Memórias de uma Paisagem* (Galeria de Arte da Casa de Cultura Jaime Lobo e Silva) ou *Pela estrada fora* (Biblioteca Municipal de Carregosa) são alguns dos exemplos que produzem uma ligação ao universo da literatura que, no mesmo movimento, determinam a relação com uma paisagem que se constrói pela contemplação da Serra de Sintra, pelo caminhar e pela fruição desse território natural que assume, certamente, impacto psicológico e estético.

2. Inventar a paisagem: uma ilusão de realidade

Quase exclusivamente, Filipe Romão detém-se na representação de Paisagens através de técnicas gráficas e pictóricas. O seu processo de trabalho produz séries cujos títulos nos remetem para uma dimensão literária da paisagem, evocando a solidão (*"Paisagem Para um Homem Só"* ou *"Lugares Para um Homem Só"*), a contemplação melancólica (*"Nuvens"*) ou, enviando para o desconhecido e para lugares paisagísticos imaginários (*"Dos Lugares Onde Nunca Estive"*) ou, ao contrário, para o saudosismo alimentado por recordações e experiências fugazes de lugares memoriais (*"Dos instantes da memória"*).

Entre deambulações sobre as diferentes abordagens ao registo de uma natureza imaginada, é sobre duas das suas séries especificamente, a saber: *Paisagem para um Homem Só* (2018) (Figura 2) e *Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem* (2007) (Figura 1), que este artigo se detém para contrapor dois territórios disciplinares da representação paisagística (o desenho e a pintura), dois territórios geográficos (a terra e o céu), duas abordagens à representação (a partir do natural e a partir da imaginação).



Figura 1: Filipe Romão (1981). N.º 52, Da série *Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem*, 2008. Grafite sobre papel, 27 x 40 cm. Fonte: https://www.behance.net/gallery/59405369/Ceu-e-Terra-Memorias-de-umaPaisagem?tracking_source=project_owner_other_projects



Figura 2: Filipe Romão (1981-). Nº (?), Da série *Paisagem para um homem só*, 2018. Grafite sobre papel, (dimensões variáveis). Fonte: <https://www.behance.net/gallery>

Nos trabalhos de Filipe Romão, a imagem remete para o real e um título convoca um imaginário literário. A representação surge *como se fosse* o resultado de uma observação directa, *como se* o registo se apoiasse na mimese ou na verosimilhança com a realidade, *como se fosse* realizada *in loco* por observação directa do modelo natural. Contudo, esta não é a verdade. As imagens propostas por este artista (desenho, pintura e manipulação fotográfica) resultam da imaginação e, por isso, propõem-se como um exercício de *trompe-l'oeil*, uma ilusão. Estamos perante um imaginário que reinventa o espaço natural, numa proposta que se revela encantatória e se oferece como uma fantasia visual, sem perder aquilo que se reconhece como real. Do ponto de vista técnico, as séries desenvolvidas por este artista mostram, sobretudo, um exercício de experimentação dos códigos de representação gráficos (e fotográficos) e pictóricos para exprimir uma gestualidade que é controlada e, simultaneamente, livre. Mesmo a fotografia (que assume com uma dupla função: de registo e arquivo) é, depois de manipulada, apresentada como obra.

A intitulação, por sua vez, tem um papel performativo que interfere com a percepção e interpretação destas imagens, justamente pelo ambiente literário a que faz referência, e que produz (introduz) um sentido poético (literalmente e como potência), fazendo confluir as imagens mentais com as da percepção. Com uma predilecção pelo uso do preto e do branco, as paisagens de Filipe Romão estão impregnadas de um certo imaginário cinematográfico, ilustrativo de lugares improváveis que, contudo, nos (a)parecem como familiares (Figura 3).

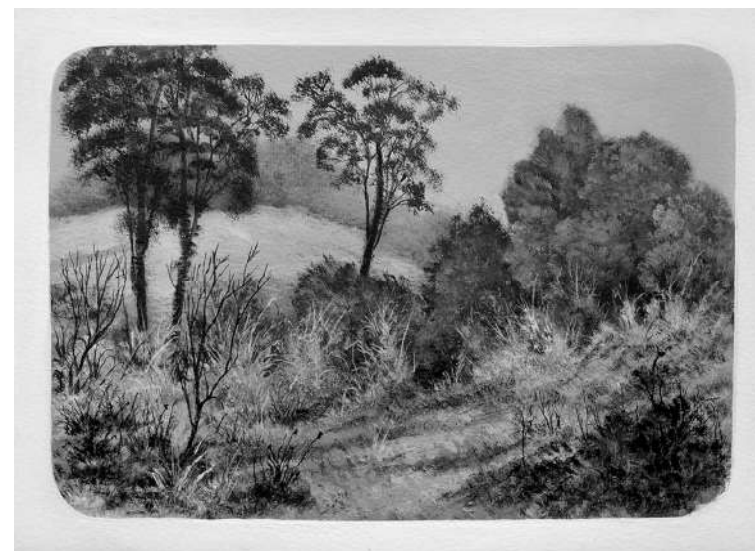


Figura 3: Filipe Romão (1981-). Nº (?), Da série *Paisagem para um homem só*, 2018. Grafite sobre papel, 50x70cm. Fonte: <https://www.behance.net/gallery>

3. Do caminhar na Serra de Sintra

Comece-se pelo princípio.

Na origem do trabalho de Filipe Romão há um caminho que é percorrido, a pé, pela Serra. Mais do que querer (caminhar) ou ir (caminhando), trata-se de deixar-se tocar como se todos os sentidos, primeiramente, tivessem que ser tocados para fazer vibrar a imaginação (o dom do toque faz transbordar todos os sentidos).



Figura 4: Filipe Romão (1981-). N.º (?), Da série *Paisagem para um homem só*, 2018. Grafite sobre papel, 50x70cm. Fonte: <https://www.behance.net/gallery>

O entusiasmo com estes passeios (entenda-se “entusiasmo” como o que transporta um fervor sagrado, não necessariamente religioso) é transposto para o trabalho artístico. Tomado por entusiasmo e tocado pela natureza, através de um contacto real e exigente (subir a serra é um desafio, sobretudo, quando o caminho se desvia dos trilhos marcados), o artista fotografa, documenta a experiência *in loco* e constrói uma ideia de paisagem que está contaminada por vozes literárias e por referências visuais ancoradas nas pinturas de Paisagem geradas durante o Romantismo Europeu. As fotografias mostram, desde logo, o que o cativa e surpreende, o espanto pelo que é vivo, a descoberta de participar e pertencer a uma existência

comum (homem e natureza têm uma gestação comum). Este arqui-acontecimento é vivido como se fosse – sempre, e de cada vez – a primeira vez, ou seja, como inaugural: é a descoberta do facto que se existe – da existência. Desta experiência resulta uma abertura ao momento presente, a que Bataille (1897-1962) denomina “êxtase” (BATAILLLE, 1945) e que Heidegger (1889-1976) define como “estar fora de si, fora do saber”. Para Aristóteles, estar fora de si designa o êxtase como sentimento de arrebatamento pelo que se testemunha, como experiência pura do que excede a existência. Participa-se no milagre da existência do mundo (a experiência mística contemporânea é a aceitação de que a existência é um milagre). Neste estado, o artista alheia-se de si próprio pela atenção e percepção intensas de outras coisas – neste caso, da natureza (Figura 4). Sair de si para contemplar o mundo (como um pássaro), alheio e, simultaneamente, ligado (a esse mundo) pelo fato de (co-) existir, permite compreender o espaço natural como um lugar sagrado, à parte, separado. Um lugar partir do qual Filipe Romão inicia o seu processo criativo. O silêncio feito pelos ruídos da natureza e a solidão é um contraponto necessário (ou mesmo, imprescindível) ao caos da velocidade, sempre em aceleração, das multidões. Procura o tempo natural e o da contemplação.



Figura 5: Filipe Romão (1981). N.º 52, Da série *Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem*, 2008. Grafite sobre papel, 27 x 40 cm. Fonte: https://www.behance.net/gallery/59405369/Ceu-e-Terra-Memorias-de-umaPaisagem?tracking_source=project_owner_other_projects

Do espaço natural ao atelier é um passo. Do mesmo modo que as caminhadas pela natureza têm a função de iniciar um processo de trabalho, é no atelier que este processo se concretiza. Filipe Romão trabalha sozinho. O atelier é um lugar para se ouvir pensar, um espaço de retiro que lhe permite fazer, experimentar, criticar, escolher. É aqui que a Paisagem é pensada como género: inventada, resgatada, recriada e desprendida da figura humana. Cada série pretende tratar um tema até à exaustão.

A Serra de Sintra tem sido cenário para a muitos artistas (músicos, escritores, pintores) desde o século XIX. Na especificidade do seu ambiente climático, da sua natural fauna e flora, e como território protegido, exemplifica o “lugar de uma apropriação original do tema religioso do êxtase (...) explorada a partir de uma meditação contínua, centrada em certas experiências humanas fundamentais, em particular as do erotismo e do sagrado” (SABOT, 2007).

A relação das imagens produzidas por Filipe Romão e os títulos que atribui, quer às exposições como às diferentes séries, convertem-se numa elaborada relação de associações, como exercícios espirituais, singulares, onde o texto e a imagem assumem, por vezes, uma dinâmica contraditória. Da introspecção necessária à metodologia de trabalho deste artista, à sua predileção pela literatura produzida pelos românticos alemães com Holderlin ou Novalis e os poetas portugueses como Al Berto, à exibição pública do trabalho, há um processo que vai desde a experiência interior e íntima de um lugar (a Serra de Sintra) à sua extrapolação e exteriorização através do gesto artístico que se realiza na obra (o atelier) apresentada ao público (o museu, a galeria).

De certo modo, a primeira etapa da metodologia de trabalho de Filipe Romão relembra Petrarca (1304-1374) ao subir o Monte Ventoso para contemplar a vista panorâmica do mundo a partir do cume. Neste livro, Petrarca descreve como o caminhar o leva à (auto-) descoberta (PETRARCA,1350)

Depois de ter sofrido tão frequentes desilusões, sentei-me naquele vale e ali, deixando o pensamento voar do corpóreo ao imaterial, falei comigo próprio, aproximadamente, nestes termos: “Tal como te ocorreu hoje tantas vezes durante a subida deste monte, também a outros aconteceu durante o caminho da vida bem-aventurada. Contudo, os homens não se dão conta disto com facilidade porque enquanto os movimentos do corpo são manifestos, os da alma permanecem invisíveis e ocultos. Encontramos a vida a que chamamos bem-aventurada num lugar alto e, segundo dizem, estreito é o caminho que a ela conduz”.

(...) Sob os pés muitos montes há que subir, passo a passo, caminhando gradualmente de virtude em virtude. No topo está o fim de tudo e a meta final do nosso peregrinar. Todos a querer alcançar, mas como diz Ovídeo: “Querer não é suficiente; para conseguir uma coisa há que a desejar ardentemente.” (...).

4. Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem

Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem (2007) é uma série que continua outra, realizada no ano anterior e intitulada (apenas) *Memórias de uma paisagem* (2006). Ambas as séries propõem o registo da Paisagem como memória e ficção – a memória de uma experiência *in loco* e a ficção de uma ideia de Paisagem, neste caso, a Paisagem celeste à noite, com as suas nuvens, nevoeiros, ventos e raras entradas de luz (Figura 5). A técnica (pó de grafite com cola branca vinílica) permite obter negros profundo e aveludados, enriquecidos por meio de sobreposições de camadas. A cola anula o brilho metálico característico da grafite e permite uma aparência macia do pó como se fosse carvão, mas sem as desvantagens deste. A imagem

que resulta é sombria e resiste à documentação fotográfica, o que, justamente, vem exigir a presença – a presença da obra e do observador, dado que a mediação fotográfica é insuficiente. Se a documentação em papel ou por via digital jamais substitui a relação presencial entre o observador e a obra, neste caso, esta mediação é impossível, tal a resistência da imagem à sua reprodutibilidade técnica. Influenciado pela pintura de Paisagem do século XIX, nesta série, Filipe Romão preocupa-se em distinguir o que é chão e terra do que é céu e ar para destacar este último, concedendo-lhe uma maior área na composição (ou em exclusividade). Desta série (gráfica) resultam outras. Uma é dedicada à terra e às pedras, onde o olhar se concentra no chão. Outra, intitulada *Atmosferas* (2010), desdobra-se em duas séries de fotografias manipuladas em Photoshop e impressas com tinta pigmentada sobre papel. Outra, ainda, intitulada *Na Quietude do lugar* (2014), é concebida na relação entre o espaço terreno e o espaço celeste e divino e tratada partindo do princípio de que tudo é efémero, mesmo que esta efemeridade possa ter durações diferentes (comparando as nuvens e as pedras, por exemplo). Trata-se de uma série de desenhos que resultam da experimentação plásticas dos materiais para explorar uma imagem de Paisagem onde a antiguidade dos lugares (ruínas, jardins) é determinante e inspiradora.



Figura 6: Filipe Romão (1981). N.º 56, Da série *Céu e Terra, Memórias de uma Paisagem*, 2008. Grafite sobre papel, 27 x 40 cm. Fonte: https://www.behance.net/gallery/59405369/Ceu-e-Terra-Memorias-de-umaPaisagem?tracking_source=project_owner_other_projects

5. Paisagem para um Homem Só

A metodologia de trabalho de Filipe Romão passa, portanto, pela experimentação técnica para encontrar soluções plásticas que se adequem a uma ideia de Paisagem. Na série *Paisagem para um Homem Só* (2018) são as técnicas de vocação mais pictórica (as tintas e as colas vinílicas misturadas com tinta-da-china) que dão origem à imagem. A tinta-da-china permite a exploração das gradações de cinzas. Este trabalho é assumidamente referenciado na poesia de Herberto Helder (1930-2015) e de António Ramos Rosa (1924-2013) mas tem, como mote, um poema específico de José Carlos Pereira (1967-):

Ver para além do visível, perscrutar a imagem da Natureza na natureza, e trazê-la até nós, na sua imponderável verdade (...). (PEREIRA: 2019, 4)

Paisagem para um Homem Só é uma série de grande dimensão, com trabalhos de tamanhos diferentes onde há uma visão de um lugar com árvores e arbustos, caminhos, cuja diversidade de contornos e texturas visuais remete para outras imagens que descrevem visualmente jardins abandonados e campos de vegetação selvagem, repleta de ervas daninhas. A preto e branco, cada imagem desta série conduz o observador para um território de abandono, mais ou menos luxuriante ou devastado, e sempre quieto, contido, suspenso no tempo. Por vezes, são os troncos mortos que se erguem em primeiro plano com a mesma grandiosidade de uma árvore frondosa, outras, são os ciprestes negros, desenhados em contraluz, ou os cardos com picos agressivos – porque apesar de imaginadas, estas representações permitem o reconhecimento de espécies da botânica que são reais e mostram como a pode ser simultaneamente agressiva e frágil. Alguns planos lembram a tradição dos sub-bosques pela representação das coisas rasteiras ao chão: a terra batida, as pedras soltas e os arbustos selvagens que se misturam com outras ervas, para caracterizar um olhar que está atento ao caminho pela serra, que sente (o caminho) através de um caminhar que, ora segue os percursos, ora deles se afasta para desbravar o território. Esta relação do corpo (humano) com o território (natural) mostra cada passada como uma descoberta. Assim como o compasso mede o mapa, também a passada mede o território, cingindo-o, nesse movimento, a uma experiência de contacto e de conhecimento. Ainda assim, as representações de Filipe Romão actualizam uma visão do mundo sem homens – retomam um movimento de emancipação da paisagem e a retirada do humano nas imagens (NANCY, 2003:101-19)



Figura 7: Filipe Romão (1981-). Nº (?), Da série *Paisagem para um homem só*, 2018.
Grafite sobre papel, 50x70cm. Fonte: <https://www.behance.net/gallery>

Conclusão

O trabalho de Filipe Romão espelha como este artista se identifica com o poeta-filósofo Novalis (1772-1801) que entende a Paisagem como uma segunda natureza, criada pelo “eu”. Espelha ainda uma identificação com outros criadores como, por exemplo, Tarkovsky (1932-1986), e defende que o artista deve ser movido por uma espiritualidade (que não tem de ser de ordem religiosa). Quando caminha solitário pela Serra de Sintra, assume a atitude de Rilke (1875-1926): “(...) preciso de um pouco de recolhimento, de uma hora que não seja demasiado ‘contrária’” (RILKE, 1994:51). Embebido por um interesse literário na poesia alemã e portuguesa que se foca na relação da natureza como potência para o trabalho artístico, Filipe Romão posiciona-se na tradição da representação das Paisagens Idealizadas para dar a ver ao mundo, um outro, possível, imaginado onde a Natureza, despojada da presença humana, se exhibe em toda a sua fragilidade e potência. Às vezes, luxuriante, outras devastada (ou quase), lembra os trópicos e os desertos deste nosso mundo real que ainda resiste apesar de todos os esforços da Humanidade para a sua ruína.

Post Scriptum

Termino este texto com uma nota pessoal. Ao décimo segundo dia de uma Guerra na Europa, em pleno século XXI, na eventualidade de uma Terceira (e derradeira) Guerra Mundial, acredito que nem mesmo a ideia de um mundo imaginado, pleno de Natureza e fértil de possibilidades é suficiente contra a ganância e o ego humanos. Infelizmente.

Agradecimentos

Agradece-se ao CIEBA-FBAUL o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- BATAILLE, G. (1978), *L'expérience intérieure* Paris, Gallimard, coll. «Tel», [1ª ed. 1943], ISBN 9782070297863, p. 23.
- MAIA, Tomás (org.) 2020, *Persistência da Obra II – Arte e Religião*, Lisboa: Sistema Solar, col. Documenta. ISBN 9789899006645
- NANCY, J.-L. (2003) "*Paysage avec dépaysement*", in *Au fond des images*, Paris: Galilée, La philosophie en effet. ISBN 9782718606057, p. 101-119
- PETRARCA, F. (2011), *Subida al Monte Ventoso*. Tradução livre a partir da versão espanhola de Plácido de Prada. Palma: coleção Centellas. [1ª ed. 1350]. ISBN 978-84-9716-716-1, p.43-44
- RILKE, R. M. (1994), *Cartas a um Jovem Poeta*. Introd. e Trad. Fernanda de Castro. Lisboa: Contexto [1ª ed. 1929]. ISBN972575106-X.
- ROMÃO, F. (2018) *Dos lugares onde nunca estive*, Galeria Sete in <https://www.youtube.com/watch?v=ztsbEKn5FG0> (consultado a 06-03-2022)
- ROMÃO, F. (2019) *Estas Paisagens não existem* in https://issuu.com/leonelmorais/docs/quase_galeria_filipe_rom_o
- ROMÃO, F., PEREIRA, J.A, MOURA, J. (2019) *Etérea Natureza*, Costa da Caparica: Biblioteca FCT-UNL. ISBN 9789728893743. https://issuu.com/03282/docs/cat_logo_final_final (consultado a 23-02-2022)
- SABOT, P. (2007). "Extase et transgression chez Georges Bataille." In *Savoirs et clinique*, 8, 87-93. <https://doi.org/10.3917/sc.008.0087> (consultado a 23-02-2022)

Notas biográficas

Margarida Prieto utiliza o pseudónimo artístico Ema M. Artista e é professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa e na Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em 2013 pela Universidade de Lisboa, pertence ao Departamento 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.



Variables cromáticas y formales: las infinitas posibilidades plásticas del Laboratorio doméstico de Job Sánchez

Chromatic and formal variables: the infinite plastic possibilities of Job Sánchez's Domestic Laboratory

M^a Covadonga Barreiro Rodríguez Moldes ⁱ

ⁱ Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Rúa Maestranza 2, 36002, Pontevedra, España / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, Largo de S. Domingos 80, 4050-545, Porto Portugal

815

Resumen:

En este artículo se plantea una aproximación al "Laboratorio doméstico" de Job Sánchez Julián; una propuesta abierta y dinámica de creación y experimentación desde lo cotidiano, desde un espacio próximo y cómplice en el que se ensayan formal y cromáticamente las múltiples posibilidades de la plástica como lenguaje a partir de referencias a la geometría, los sistemas de representación, y la historia del arte.

Palavras-clave: laboratorio doméstico, pintura, color, geometría

Abstract:

In this article we are taking a deeper look to the "Domestic Laboratory" by Job Sánchez Julián; an open and dynamic proposal of creation and experimentation from daily life, from a close and accomplice space where the multiple possibilities of plastic as a language are rehearsed formally and chromatically based on references to geometry, representational systems, and art history.

Keywords: domestic laboratory, painting, color, geometry

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/0002

1. Introducción

Job Sánchez Julián (Ares, A Coruña, 1979) estudió Bellas Artes en la Universidad de Salamanca y realizó una estancia Erasmus en la Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha (Portugal), hasta completar su licenciatura en el año 2002.

Desde entonces participa con regularidad en exposiciones y ferias de arte y su obra está presente en numerosas colecciones públicas y privadas (Colección DKV seguros, Colección María Cristina Masaveu Peterson o Colección Pilar Citoler, entre otras). Ha sido también colaborador del equipo de redacción de la revista *Arte y Parte* en su delegación en Portugal, ilustrador de álbumes infantiles y diseñador *freelance*. Actualmente compagina la práctica artística, además, con la labor docente en Centros de Educación Secundaria y en Escuelas de Arte.



Figura 1. Job Sánchez en su estudio, 2020. Fotografía de Carolina Santos para *El comercio*. Fuente: <https://www.elcomercio.es/gente-estilo/angel-garcia-sanchez-abren-puertas-casa-20200725232324-ga.html>

Su trayectoria está vinculada fundamentalmente a la pintura –aunque con incursiones a otros medios, como la escultura en papel o el grabado– y ha evolucionado desde la realización

816

de diferentes diarios gráficos a la investigación cromática y matérica que toma como referente el paisaje, la arquitectura o el recuerdo de un viaje.

En el presente artículo intentaremos recorrer algunas de las claves que definen y caracterizan su obra centrándonos específicamente en su *Laboratorio doméstico*, una serie de trabajos que realiza desde el año 2017 (Figura 1): "Laboratorio doméstico es un proyecto abierto y multidisciplinar que corre paralelo a mi investigación doctoral. Se compone de diferentes líneas de trabajo (Tangram, Nuevos códigos, Após MB...) que exploran las prácticas artísticas en el espacio doméstico por medio de *collages*, pinturas, pequeñas esculturas y obras digitales" (Sánchez, 2022).

Podemos seguir todo este proceso en el que el artista elabora ejercicios cotidianos que se configuran como mensajes plásticos abiertos, a través de las redes sociales, en su perfil en las plataformas Facebook e Instagram (@job_sanchez) utilizando la etiqueta #laboratoriodoméstico.

2. Laboratorio doméstico: experimentar desde lo próximo

El proceso constructivo seguido por Job Sánchez en el *Laboratorio doméstico* ensaya variaciones cromáticas y cambios de forma que dan origen a una multiplicidad de apariencias posibles. El término "laboratorio" escogido por el artista sitúa su producción en un espacio predispuesto para los procesos de investigación y creación. En busca de los orígenes de este término, encontramos que en latín medieval *laboratorium* significa el lugar de trabajo y que el verbo *laborāre* significa trabajar, poner en valor, cultivar; hace referencia tanto al "lugar dotado de los medios necesarios para realizar investigaciones, experimentos y trabajos de carácter científico o técnico", como a la "realidad en la cual se experimenta o se elabora algo", según la definición que nos ofrece la RAE.

El laboratorio de Job Sánchez es una "heterotopía" en el sentido en el que la define Michael Foucault (1967), ya que es de alguna manera un espacio "otro" donde convergen fuerzas y procesos intensos, contradictorios y transformadores:

A las funciones tradicionales del taller, estos espacios heterotópicos suman su integración en la experimentación artística: el trabajo es disuelto en un continuo ininterrumpido sin diferenciación de contenedor y contenido. Son lugares concebidos como un laboratorio de creación que participan en la elaboración de la obra, permitiendo y completando su espacialidad, constituyendo un conjunto performativo para el arte que opera sobre la compresión sensible e intelectual del propio objeto: una expansión del concepto de la obra que conforma su propia dimensión plástica" (Pérez, 2018: 70).

Mostrando una libertad creativa que escapa de cualquier encasillamiento, el artista transforma su taller, por tanto, en un verdadero laboratorio de investigación y experimentación. Y no solo eso, sino que sitúa este espacio de trabajo de forma concreta y específica dentro del entorno "doméstico", lo que nos sugiere, además, la idea del encuentro entre lo artístico y lo cotidiano. Pues la domesticidad nos remite a lo conocido, a lo que consideramos cercano y familiar. Lo doméstico se inmiscuye entre vínculos afectivos y emocionales, creando una situación cómplice de proximidad. No obstante, en este espacio "lugar de creación y objetos son resultado

de un proceso, de una transformación, de unas configuraciones espaciales donde tiempo y memoria se acumulan. Ambos forman un grupo indisoluble que modifica el estatus de la obra individual y le añade un valor de conjunto; un *todo* que pasa a ser en sí mismo una única obra que se está realizando" (Pérez, 2018: 70) (Figura 2).



Figura 2. Estudio de Job Sánchez, 2014. Fuente: <http://www.job Sanchez.com/proyectos.isometric.html>

En este espacio doméstico podemos imaginarnos a Job Sánchez leyendo, proyectando, reflexionando y analizando. Podemos imaginarlo creando, rodeado de materiales y herramientas –papeles, madera, pinturas, pinceles, tijeras, elementos trazadores, cola...– y ejecutando gran cantidad de acciones concretas capaces de generar innumerables piezas posibles. Muchas de estas acciones ya han sido enumeradas por el artista americano Richard Serra en su listado titulado "Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself" [1967-1968], una relación de verbos que designan actos individuales simples, capaces por sí mismos o en combinación de generar procesos artísticos completos: plegar, doblar, cortar, simplificar, diferenciar, desordenar, mezclar, inclinar, levantar, girar, reunir, juntar, desechar, emparejar, distribuir, incluir, rodear, juntar, equiparar, vincular, unir, ampliar, modular, continuar... (Figura 3).



Figura 3. Job Sánchez, 2014. *Laboratorio brut*. Fuente: <http://www.jobsanchez.com/proyectos.laboratoriobrut.html>

Es el laboratorio doméstico, por tanto, un espacio donde confluyen arte y vida y donde se exploran las posibilidades creativas que brinda la cotidianidad. Es un espacio funcional y significativo donde tiene lugar la acción persistente del artista, la gestión de la incertidumbre, la aparición de nuevas propuestas, de resultados otros; un lugar donde se debate la originalidad, donde surge lo espontáneo, donde se fomenta la reflexión crítica. Un espacio de comunicación, al fin, donde se encuentran la razón y la emoción.

Concluye Job Sánchez (2021), que “todos estos trabajos nacen de mi laboratorio doméstico particular: una habitación de pequeño tamaño dentro del espacio vivencial. De esta forma, la práctica artística pasa a ser una actividad cotidiana más –como comer o descansar– y, por lo tanto, desprofesionalizada; sumando a la gran paradoja que deviene el arte hoy”.

3. El color y la forma

En este laboratorio particular, el trabajo del artista se desarrolla de manera abierta y dinámica experimentando con las diferentes posibilidades de la plástica como lenguaje. Y quizás sea esa capacidad de experimentación y búsqueda constante lo más característico de un proyecto en el que la expresión del lenguaje pictórico se manifiesta a través de propuestas donde diversas composiciones se materializan mediante el color y la combinación de formas geométricas (Figura 4).



Figura 4. Job Sánchez, 2016. *Hoja Collage*. <https://masdearte.com/especiales/job-sanchez-julian/>

Su obra parece heredar mucho de las indagaciones formales y las experiencias plásticas de los principales movimientos de las vanguardias artísticas. Y de hecho, comparten además la consideración del sistema artístico como mediador en el conocimiento de la realidad, rechazando la idea del arte como representación. Decía Malevich que “la pintura se compone de forma y color (...) dichas formas no serán la repetición de los objetos que viven en la vida, sino serán en sí mismas un objeto vivo. La superficie coloreada es la forma viva real” (1975:43). Y así comprobamos cómo forma y color cobran vida en la práctica de Job Sánchez interrelacionándose para generar diferentes configuraciones plásticas.

Revisando sus piezas de estos últimos años podemos acercarnos, por ejemplo, a la práctica de Matisse y aquellos ejercicios en los que el artista dibujaba con la tijera recortando el color que previamente pintaba con guache sobre diferentes papeles –formas recortadas que luego utilizaría para hacer *collages* como los que aparecen en *Jazz*, su libro de artista publicado en 1947–. Job Sánchez también trabaja con papeles pintados, recortados y arrugados en su serie “Arrugas y pliegues” (Figura 5), generando composiciones al azar que luego fotografía, composiciones abstractas que parecen remitir sin embargo a un paisaje o a una imagen, pero en las que, más allá de cualquier indicio o sugerencia de representación, adquiere protagonismo el color: “(...) recordad que antes que un caballo de guerra, una mujer desnuda o una anécdota

cuquiera, una pintura consiste esencialmente en una superficie plana cubierta con colores reunidos con un cierto orden" (Maurice Denis en Gilson, 2000:135).



Figura 5. Job Sánchez, 2021. *Arrugas y pliegues*. Fuente: <http://www.jobsanchez.com/proyectos.arrugasypiegues.html>

Pues será el color, sin duda, el elemento protagonista del *Laboratorio doméstico*. La utilización de una paleta viva e intensa, y el continuo juego de asociaciones cromáticas, se materializan en obras donde el color no se muestra como una entidad aislada, sino como una percepción relativa, influida por su relación con los otros.

El artista Josef Albers defendía esta cualidad relativa y cambiante del color en su libro *La interacción del color* (1970) y describía, además, el concepto de "variación" para el desarrollo de su metodología docente. Decía éste –en una consideración compartida también por muchos otros artistas del siglo XX–, que el color estaba relacionado con la estructura de la obra y nunca se trataba de un elemento simplemente visual y decorativo. La obra Job Sánchez, al igual que la de Albers, también tiene la capacidad de convertir el color en su imagen, confiriéndole una esencialidad casi metafísica –"Lo carente de imagen no excluye el mundo de las imágenes, es solamente su centro y refugio" (Scholem, 2006:103).



Figura 6. Job Sánchez, 2021. *Sintaxis*. Pintura mural. Fuente: <https://masdearte.com/especiales/job-sanchez-julian/>

En relación a la forma, el laboratorio de Job Sánchez se concentra en la geometría y los sistemas de representación, algo que el artista ya ha hecho también en trabajos anteriores como "Isometric" (Figura 6), una serie de pinturas murales que realiza desde el año 2014 donde combina un solo elemento o signo bajo su representación en perspectiva isométrica– o "Rampa", un proyecto de intervención artística en espacios no convencionales presentado a la convocatoria Arenas Movedizas 2015, que se plantea como un recorrido en tres piezas –dos de ellas realizadas en vinilo de corte sobre vidrio y otra consistente en una pintura mural– donde se utiliza un prisma de base triangular como módulo.



Figura 9. Job Sánchez, 2018. *Creciente (5)*. Fuente: https://www.instagram.com/p/BtYi_YYhESE/

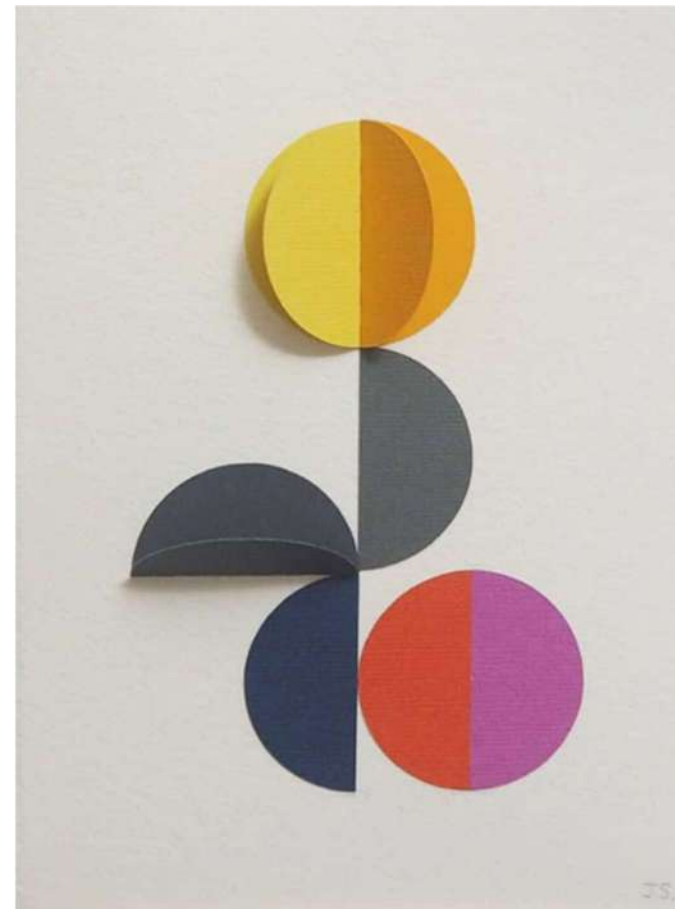


Figura 8. Job Sánchez, 2020. *Creciente*. Fuente: <https://www.instagram.com/p/CDmb8ChFUzu/>

La geometría implica una simplificación, la búsqueda de lo esencial, y una aspiración a la universalidad. Las formas geométricas de Job Sánchez, además, evolucionarán desde la bidimensionalidad hasta la tridimensionalidad: desde pinturas sobre tablas, hasta relieves sobre papel y piezas en madera.

Resulta muy interesante en este sentido la serie *Creciente*, donde el artista recupera el trabajo con los papeles pintados. Sobre la figura de un círculo que se pliega y se repliega, estas piezas conquistan la tridimensionalidad de diversas formas manteniendo una vocación cíclica. Un círculo que cambia de color y de posición, que se dobla y se desdobla emulando las fases lunares a las que nos remite metafóricamente el título (Figura 8).

El *Laboratorio doméstico* es, en suma, un proyecto basado en la economía de recursos y en un continuo diálogo con la historia del arte. Como hemos visto, continuando la estela de trabajos y series anteriores el artista se apoya en la geometría, los sistemas de representación y el reciclaje visual, manteniendo una constante experimentación en abstracciones geométricas que se asientan en las bases matemáticas de la composición y en las pruebas sistemáticas con el color (Figura 9).



Figura 9. Job Sánchez, 2021. *Bodegón*. Tres piezas impresas en PLA e intervenidas con pintura. Fuente: <https://www.instagram.com/p/CRzWpWvM538/>

4. El proyecto infinito

Este laboratorio procesual de Job Sánchez nos remite a otro laboratorio con el que podemos establecer múltiples paralelismos: el Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza. De este laboratorio, consagrado sin embargo a la práctica escultórica, nos dice Juan Pablo Huércanos:

En el Laboratorio Experimental de Jorge Oteiza, el arte es el proceso. En este ingente conjunto de pequeñas formas escultóricas, no importa la retórica de los materiales ni la perfección de las formas. El laboratorio, con la fragilidad de sus materiales, con su repertorio inabarcable de variantes y aproximaciones, compone un abecedario escultórico plagado de hallazgos espaciales que representan el proyecto creativo de su autor. Pero su verdadera esencia no es otra que la ideación,

la capacidad de construir y construirse a través de la búsqueda experimental. El proyecto infinito. (Huércanos:41)

Una propuesta que, en la práctica de Job Sánchez, se percibe como un auténtico proceso de depuración plástica que advierte –como ya apunta el propio artista– “una posición política que rechaza el objeto artístico como mercancía, acercándolo a la función de ‘mediador’, entre otras poéticas” (Sánchez, 2014).



Figura 10. Job Sánchez, 2014. *Laboratorio doméstico*. Fuente: <http://www.jobsanchez.com/proyectos.laboratoriodomestico.html>

Quizás se trate precisamente de esto, de promover una estrategia con la que superar los límites y el agotamiento de la pintura, de una apuesta por actualizar y revitalizar el trabajo con la forma y el color. Quizás se trate también de establecer un sistema de creación con vocación universal a partir de propuestas plásticas personales, o de una invitación a la reflexión crítica sobre los espacios de producción y exposición en nuestros días (Figura 10).

Además, el Laboratorio es inasible, se escapa a la mirada. Es incomparable y no ofrece ninguna imagen de sí mismo que permita codificarlo, aprehenderlo, reducirlo a un mensaje o signo. Desborda la propia operación que lo produce y recuerda que el arte no sólo está en la obra de arte. La voluntad de cosificación del Laboratorio resulta tan absurda como intentar conservar un dibujo trazado en el aire. (Huércanos, 41)

Pues finalmente la verdadera fortaleza del laboratorio doméstico de Job Sánchez se encuentra en su capacidad experimental, y se materializa en la potencialidad de la búsqueda por encima de los hallazgos. En la consideración del propio proyecto como fin en sí mismo.

Agradecimientos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/04041/2020 e UIDP/04041/2020 (Centro de Estudos Arnaldo Araújo)

Referencias

- Edison, D. (2009) *El color en la pintura, composición y elementos visuales, mezcla de pintura, técnicas, tema y contenido de las obras*. Barcelona: Blume.
- Fer, B.; Batchelor, D.; Wood, P. (1999) *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1967) De los espacios otros. http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Gilson, E. (2000) *Pintura y realidad*. Navarra: Eunsa.
- Huércanos, J. P. (2016) El arte es el proceso: El laboratorio experimental de Jorge Oteiza, *Egiar 1*: 41-6. <https://egiar.files.wordpress.com/2016/05/egiar-aldizkaria-1-alea-definitivo.pdf>
- Malevich, K. (1975) *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Alberto Corazón.
- Pérez Jiménez, R. (2018) El taller del artista como entorno performativo de la obra, *Hipo-tesis: 6*. La función de la función: <http://hipo-tesis.eu/serienumerada/index.php/ojs/article/view/hipo6perez>
- Sánchez, J. (2014) *Job Sánchez*: <http://www.jobsanchez.com>
- Scholem, G. (2006) *Lenguajes y Cábalas*. Madrid: Siruela.
- Wick, R. (1988): *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.

Notas biográficas

M^a Covadonga Barreiro es Profesora Asociada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo y Profesora Auxiliar en la Escola Superior Artística do Porto. Doctorada en 2012 por la Universidad de Vigo, pertenece al grupo de investigación Arte e Estudos Críticos del CEAA, Centro de Estudos Arnaldo Araújo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9968-8559> Email: mabarreiro@uvigo.es / covadonga.barreiro@esap.pt Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Rúa Maestranza 2, Pontevedra, España / Escola Superior Artística do Porto, Largo de S. Domingos 80, 4050-545, Porto, Portugal.



Thecla Schiphorst: desarrollo de tecnología vestible como herramienta de interacción expresiva

Thecla Schiphorst: development of wearable technology as a tool for expressive interaction

María Gutiérrez Cedrón¹

¹ Espanha, investigadora predoctoral

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Doctorado Creación e Investigación em Arte Contemporáneo, Rúa da Maestranza, 36002, Pontevedra, Espanha. E-mail: gutierrezcedron@gmail.com

Resumen:

Thecla Schiphorst construye su obra estableciendo lazos de unión entre arte, cuerpo y tecnología. A través de sus instalaciones interactivas consecutivas *whisper: wearable body architecture* (2001-2003) y *exhale: (breath between bodies)* (2003-2005) emplea tecnología vestible como interfaz entre el yo y el yo interno; entre el yo y el otro; entre el yo y el entorno. Se conforman así nuevas metáforas de comunicación a través del cuerpo, combinando los terrenos de interacción persona/computador con metodologías somáticas y performativas.

Palabras-clave: Thecla Schiphorst; whisper; exhale; wearable; interfaz; interacción; performance

Abstract:

Thecla Schiphorst builds her work by establishing links between art, body and technology. Through her consecutive interactive installations *whisper: wearable body architecture* (2001-2003) and *exhale: (breath between bodies)* (2003-2005) she uses wearable technology as an interface between the self and the inner self; between the self and the other; between the self and the environment. In this terrain of human/computer interaction with somatic and performative methodologies.

Keywords: Thecla Schiphorst; whisper; exhale; wearable; interface; interaction; performance

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introducción

La artista canadiense Thecla Schiphorst (1955) se desenvuelve en un espacio común originado a partir de la alianza arte/tecnología. Su trabajo artístico y de investigación se basa principalmente en estudiar nuevas formas de comunicación corporales empleando, por un lado, nuevas tecnologías y, por otro lado, prácticas somáticas y propias de la *performance* para abrir un camino hacia el autoconocimiento y las relaciones humanas. Este marcado carácter interdisciplinar de su obra se forja en su bagaje en danza contemporánea y programación, destacando su trabajo junto a Merce Cunningham en el desarrollo del programa LifeForms junto al equipo SFU y su labor como docente e investigadora miembro de la Escuela de Arte Interactivo en la Universidad Simon Fraser en Vancouver, Canadá.

Nos acercamos al universo interdisciplinar de la artista analizando dos de sus instalaciones interactivas *wearable* desarrolladas consecutivamente entre los años 2001 y 2005 liderando el *whisper[s] research group*. *whisper* es un acrónimo de “wearable / handheld / intimate / sensory / personal / expectant / response / sistem” (Schiphorst 2005:204). En ambos proyectos correlacionados, *whisper: wearable body architecture* y *exhale: breath between bodies*, Schiphorst se introduce en el, por aquel entonces, estéril campo de la tecnología vestible para indagar maneras de profundizar en el interior de nuestro cuerpo y establecer conexión con nosotros mismos a través del empleo de interfaces tecnológicas corporales, con el objetivo de favorecer la autorregulación cuerpo/mente y la transmisión de nuestro yo interno a los demás.

1. Contexto: mirar hacia adentro

Abarcar un estudio relativo al diseño de interfaces interconectadas digitalmente para tecnología vestible desde la perspectiva de Schiphorst, supone contextualizar el proceso experimental en los principios de la teoría somática que da sentido a la experiencia artística. Las prendas *wearable* empleadas en ambas instalaciones artísticas interactivas son producto de un trabajo de investigación basado en el desarrollo de diferentes prácticas con un grupo de participantes, con el objetivo de desarrollar modelos de experiencia y métodos de unión desde la “corporeidad” a la interacción humano/computadora.

El objetivo principal perseguido durante el proceso de investigación, y en la experiencia misma de la instalación *wearable* interactiva, se basa en la exploración del mundo sensorial interno, defendida en la disciplina somática, como medio de entendimiento de nuestros estados corpóreos-mentales. La práctica somática nos invita a escuchar y sentir nuestro yo interno para establecer un vínculo intra/extra corpóreo y desarrollar atención hacia nuestros patrones orgánicos internos, de forma que podamos tomar mayor consciencia sobre nuestro estado

corporal. Thomas Hanna, uno de los responsables de la divulgación de la disciplina se refiere a la consciencia somática:

como una actitud de escucha hacia si mismo, de atención interna, que se desarrolla a medida que el individuo participa activamente en la continua interacción entre los procesos orgánicos del cuerpo, el entorno y las intenciones, constituyéndose en un componente esencial de la formación de un sentido cohesivo del yo (Castro & Uribe, 2010:33).

Las prendas usadas en ambas instalaciones miden datos corporales internos de los participantes, como los latidos del corazón o la respiración, para luego transformar esos datos digitales en respuestas accionando actuadores según los patrones recogidos. De esta manera se produce una respuesta expresiva visual (proyecciones, leds), táctil (vibradores, ventiladores) y sonora (altavoces). Así, desde la perspectiva somática, el participante de la instalación se adentra en su propio estado corporal. Schiphorst basándose en las reflexiones del neurólogo Antonio Damasio sobre los estados corporales sugiere que:

these 'feeling' body-states are an interconnected set of feeling, thought, emotion and physiological functioning: each of these being present and affecting the other. He asserts that the induction of a body-state can be brought about through attention to any one of the interconnected patterns: so that attention to physiological patterning (for example breath) can induce a body state, or conversely, attention to other associated patterns, such as the occurrence of certain though patterns can also induce the body state (Schiphorst, 2006:178).

Schiphorst se centra en patrones orgánicos internos (respiración, latidos del corazón) como un fenómeno primordial para la interacción tecnológica. Esos patrones capturados mediante sensores y convertidos en datos también pueden ser compartidos entre los participantes de las instalaciones interactivas. Partiendo de la idea de interconexión defendida por Damasco, se resalta el potencial del acto de prestar atención a patrones internos, defendiendo que tales patrones pueden entenderse como parte de un interconectado universo de sentimientos, pensamiento y emoción, que juntos constituyen un estado corporal y que, por lo tanto, la propia consciencia dirigida hacia por ejemplo el ritmo de respiración tiene el poder de autoinducir o autorregular sistemas mentales/corporales.

2. Metodología: diseño de experiencias

Las instalaciones *wearable* interactivas *whisper* y *exhale* son resultado de una sucesión de procedimientos explorativos utilizados para orientar las diferentes fases de diseño que confluyen en la creación interdisciplinar. Se diseña para el usuario a partir del análisis de prácticas en primera persona mediante un conjunto de experiencias guiadas. Estos *workshops* o anteproyectos, esbozan los diferentes caminos a seguir para ultimar en la producción de la experiencia interactiva de tecnología vestible, suponen la antesala al diseño de las prendas, a la tecnología involucrada en los procesos de interacción/expresión y al propio recorrido experiencial dado en ambas instalaciones.

La premisa que mueve ambos proyectos es la consciencia de nuestros estados internos, la atención a nuestros ritmos orgánicos que pueden ser atendidos, y que pretenden ser escuchados, observados y compartidos mediante herramientas tecnológicas. Por lo tanto, el ejercicio previo se asienta en la investigación de base somática aplicando prácticas de escucha interna así como actividades derivadas de metodologías propias de la danza, teatro y performance tales como la interacción no verbal o la improvisación corporal. Se emplean además en estos *workshops* objetos físicos, prendas modificadas y primeros prototipos de tecnología vestible que facilitan la labor de bocetado final y el diseño de experiencias de interacción.

<*between bodies*> es el nombre de las cinco prácticas que anteceden a la instalación pública interactiva *whisper: wereable body architecture*. A lo largo del desarrollo de los *workshops* se emplean métodos que derivan de la noción de "escucha profunda" que Pauline Oliveros y Augusto Boal utilizan como ejercicios en su proceso de creación de prácticas performance; como la enfatización de unos sentidos sobre otros empleando vendas en los ojos y tapones en los oídos en los participantes, que deben transcurrir en silencio por el espacio. Se emplean también prácticas derivadas de metodologías de la danza Butoh, como la realización de movimientos lo más lento posible, mientras en silencio se intenta transmitir una imagen mental, explorando en el desarrollo de interacciones no verbal. Tal como expone Schiphorst

this technique is utilized to enable the body to shift its attention to an immersive state in relation to its environment" (Schiphorst, 2009:150.) En referencia al uso de prácticas somáticas en el transcurso de los *workshops* a artista declara que "it includes practices such as Laban Effort-Shape Analysis, Feldenkrais and Alexander technique. From the Somatics perspective, knowledge is constructed through the experience of the body (Schiphorst 2004:3.)

Con el propósito de favorecer intercambios de datos internos de manera analógica e investigar sobre el gesto corporal en relación al objeto, durante el desarrollo de los talleres se proporciona a los usuarios estetoscopios para que, por parejas, experimenten sobre la escucha de su cuerpo y el de su acompañante a través del objeto. Se trata de un juego de interacción que permite predecir respuestas y estímulos de los participantes.



Figura 1: Thecla Schiphorst. <*between bodies*>, (2001), v2_Lab, Rotterdam, Holanda. Fuente: <https://whisper.iat.sfu.ca/process.html>

En las últimas fases de *<between bodies>* se emplean prendas diseñadas específicamente para trabajar la interacción y la extensión corporal como camisas de gran tamaño cosidas por diferentes zonas entre los participantes (Figura 1), camisas con mangas de gran longitud unidas en red grupal y un primer prototipo *wearable* donde uno de los participantes lleva incorporados un par de sensores y su pareja un led rojo que reacciona a los estímulos captados. El objetivo es analizar la forma en que los participantes se desenvuelven empleando prendas de vestir como objeto de interacción.

heart[h] son un conjunto de tres *workshops* que preceden a *exhale: (breath between bodies)*, en ellos se aúna la práctica y la experiencia desarrollada en *<between bodies>* y en *whisper*, y se suma un interés por incorporar nuevos métodos de expresión. Focalizado a la respiración en *heart[h]* se repite la metodología aplicada en los anteriores *workshops* incorporando en los usuarios bandas de respiración digitales conectadas a un *software* de sonido, trabajando en mayor profundidad desde la interacción tecnológica vestible resultado de la experiencia en prácticas anteriores.

Todas estas prácticas previas fueron documentadas mediante grabaciones, entrevistas y formularios a los participantes sirviendo como trabajo de investigación previo fundamental para la creación de los prototipos *wearables* finales y el propio diseño de experiencia que culminan en las instalaciones.



Figura 2: Thecla Schiphorst, Detalle de uno de los *wearables* empleados en la instalación *whisper: wearable body architectures* (2003) DEAF03 (Dutch Electronic Arts Festival) Rotterdam, Holanda. Fuente: <https://whisper.iat.sfu.ca/process.html>

3. Vestirse a uno mismo

Thecla Schiphorst bautiza a las creaciones de tecnología vestible empleados *whisper* y *exhale* como *a-wearables*, incorporando la "a" al principio de la palabra en referencia a la "atención" que uno toma de si mismo al vestir una de estas prendas. Los *a-wearables* funcionan como interfaz de interacción entre mundo externo e interno del participante. Metafóricamente la tecnología empleada activa un ciclo de biorretroalimentación funcionando sincrónicamente con los procesos fisiológicos internos. Los sensores incorporados en las prendas registran los datos orgánicos, que son interpretados y transformados en datos digitales en las placas portables, que a su vez envían estos datos a diferentes actuadores generando respuestas sonoras, visuales y táctiles. Esta interacción expresiva que se produce entre el yo y el yo interno, también se comparte con el otro generando una red de comunicación corporal. Acercando la tecnología a nuestro cuerpo, vistiendo nuestros datos, nos convertimos en observadores y directores de nuestros patrones físicos, pero también nos brinda la posibilidad de comunicar y sentir los espacios íntimos de los demás.

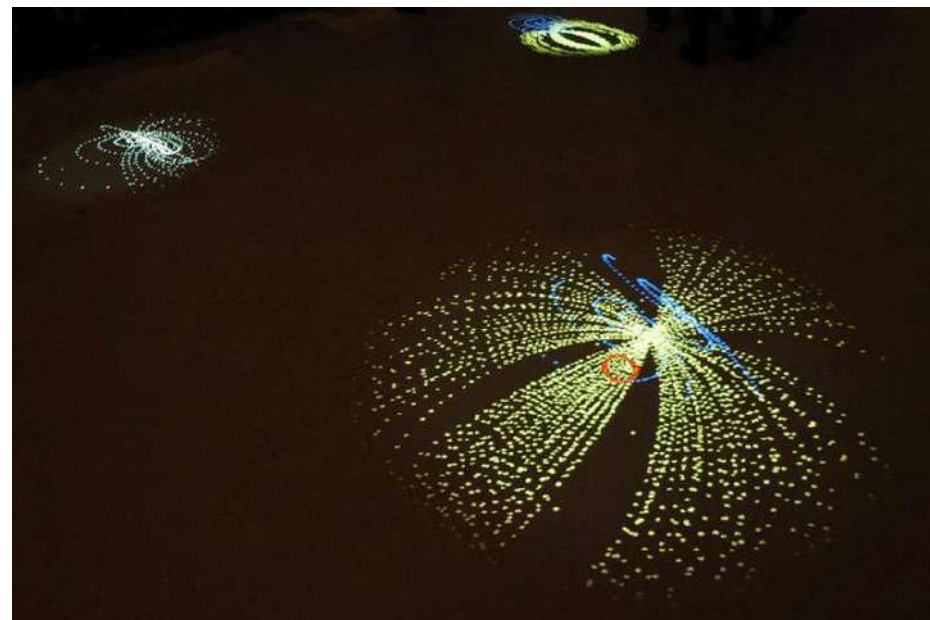


Figura 3: Thecla Schiphorst, Visuales en la instalación *whisper: wearable body architectures* (2003) DEAF03 (Dutch Electronic Arts Festival) Rotterdam, Holanda. Fuente: <https://v2.nl/events/whisper>

3.1. *whisper: wearable body architecture*

La instalación pública interactiva *whisper: wearable body architecture* fue realizada entre 2001 y 2003, un período de tiempo que engloba desde la fase procedimental de cinco workshops <*between bodies*> *junto a V2_lab* y en colaboración con Susan Kozel, hasta el estreno de la instalación en DEAF03 (Dutch Electronic Arts Festival) en Rotterdam en febrero de 2003. El propósito de la instalación es generar una red de interacción intra y extracorpórea a través de tecnología vestible.

Basándose en premisas que afloran de la práctica somática Schiphorst utiliza patrones fisiológicos, concretamente el ritmo cardíaco y el flujo de respiración, como representación del sistema corporal. Estos datos fisiológicos son recogidos y traducidos a datos digitales para ser replicados y "materializados" en sonido e imágenes. Schiphorst focaliza su investigación al conocimiento de nuestro ser interno, crea la tecnología necesaria para que el usuario participe en la instalación descubra composiciones visuales y sonoras generadas por su propio organismo, su propio yo.

La interfaz que conecta los datos de respiración a los actuadores visuales y sonoros es una prenda cuyo patrón recuerda a un kimono (Figura 2). Cada *a-wearable* lleva incorporado una serie de sensores que monitorizan los datos de respiración y los latidos de cada participante, además de varias placas microcontroladoras que mapean y traducen esos datos enviados mediante una red inalámbrica Bluetooth a los actuadores. A través de un sistema de programación los datos digitales enviados pueden ser traducidos en respuestas expresivas con patrones generados a partir de los datos fisiológicos de los participantes.



Figura 4: Thecla Schiphorst, Instalación *whisper: wearable body architectures* (2003) DEAF03 (Dutch Electronic Arts Festival) Rotterdam, Holanda. Fuente: <https://v2.nl/archive/works/whisper>

Las visuales ofrecidas como respuesta a los datos fisiológicos obtenidos de los participantes son proyectadas en el suelo del espacio de la instalación (Figura 3). Estas proyecciones dibujan una composición única que se crea y fluctúa en base a los datos recibidos, brindando la posibilidad de alterar esos patrones visuales atendiendo al propio estado corporal o, usando esa fuente de información externa como un medio de controlarse o monitorizarse a uno mismo.

En *whisper: wearable body architecture* el usuario dispone mediante el manejo de su *a-wearable* de la posibilidad de compartir e intercambiar sus datos, de modo que se convierte en observador de su sistema corporal y *voyeur* del de los demás. Cada prenda dispone una serie de puntos de interconexión de modo que cada usuario puede conectarse al *a-wearable* de otro participante. Realizando esta interacción gestual las respuestas digitales se fusionan generando modelos visuales y sonoros híbridos (Figura 4).

3.2. *exhale: (breath between bodies)*

La instalación pública interactiva *exhale: (breath between bodies)* culmina los procesos de investigación dados en *whisper: wearable body architectures* y en los talleres de experimentación previos *heart[h]*. En *exhale* se parte de lo invisible hacia lo invisible, se emprende un ciclo a partir del ritmo de respiración del usuario hasta su traducción en la activación de diferentes dispositivos en contacto con los participantes. Los *a-wearables* creados para *exhale* se focalizan en el flujo de la respiración como modo de expresión e interacción, cada participante puede enviar sus datos internos a los demás usuarios pero, a diferencia de la instalación anterior, estos datos no se manifiestan externamente sino que el efecto respuesta se produce a través del sentido del tacto.

El sistema de interacción entre el yo y el yo interno, el yo y el otro, el yo y el grupo se produce en *exhale* a través de faldas en cuyos forros se encuentran una red de dispositivos que forman un mecanismo de comunicación formado por sensores, placas microcontroladoras y pequeños actuadores que reaccionan a partir de los datos de respiración de los usuarios (Figura 5). Estos datos pueden ser intercambiados y, de manera secreta, cada usuario puede sentir el sistema corporal interno de su compañero. El ritmo de respiración de los usuarios de la instalación se registra mediante bandas con sensores que envuelven la caja torácica de los participantes. Dentro de los forros de las faldas se integran los dispositivos generadores de respuesta, estos son pequeños ventiladores y vibradores que se accionan formando patrones a partir del ritmo de respiración. Las personas que porten estos *a-wearables* recibirán a través del tacto la traducción de su flujo respiratorio o el de otros participantes. El flujo del aire accionado por los ventiladores y la vibración producida en el interior de las faldas funciona como medio expresivo del sistema corporal, permite activar la consciencia sobre el organismo, sentirlo e intercambiarlo.

Los usuarios de la instalación pueden elegir, seleccionar y cambiar el modo de interacción a través del tacto activando unos pequeños paneles de tela cosidos en los laterales de las faldas. Estos paneles poseen sensores de reconocimiento táctil sensibles al movimiento, por lo que la interacción del yo con el otro se da cuando un participante está dispuesto a compartir sus datos con otra persona accionando los sensores de movimiento mediante la interacción gestual con su *a-wearable* (Figura 6).

La interacción grupal en *exhale* se produce cuando el ritmo de la respiración coincide entre varios usuarios de la instalación. Cada falda lleva incorporado un circuito de leds externo que varía su intensidad en función del ritmo de respiración grupal, por lo que en este caso los patrones de respiración sincronizados funcionarían como un *dimmer* que regula la intensidad de la luz en una red colectiva de interacción.



Figura 5: Thecla Schiphorst, Detalle de uno de las faldas *wearables* empleadas en la instalación *exhale: (breath between bodies)*, (2005) SIGGRAPH, Los Ángeles, EEUU. Fuente: <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/thecla-schiphorst-exhale-breath-between-bodies/>



Figura 6: Thecla Schiphorst, *exhale: (breath between bodies)*, (2005) SIGGRAPH, Los Ángeles, EEUU. Fuente: <https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/thecla-schiphorst-exhale-breath-between-bodies/>

Conclusión

El trabajo Thecla Schiphorst desde sus inicios se nutre de la unión de varias disciplinas a priori tan dispares como la programación, la práctica somática, la expresión corporal, las nuevas tecnologías o el diseño de moda. A través de los dos casos de estudio anteriormente analizados observamos el interés de la artista por explorar lo oculto del ser humano empleando las nuevas tecnologías como herramienta. Pasadas casi dos décadas del desarrollo de estas instalaciones interactivas *wearable*, actualmente la mayoría de los proyectos artísticos derivan de colaboraciones interdisciplinares/multidisciplinares cuyo desarrollo pivota entorno a colaboraciones con el terreno de la ciencia/tecnología. Podríamos considerar a Thecla Schiphorst un referente no solo en el terreno de desarrollo de proyectos que aúnan arte y ciencia, si no en su atracción hacia el desarrollo de interfaces corpóreas focalizándose en el interior del ser humano y su interacción con el entorno. Schiphorst interviene en estas dos instalaciones en la producción de prototipos wearables explorando dentro de nuestros cuerpos, abriendo un camino a seguir investigando y evolucionando a medida que la tecnología lo permite, ocupándose actualmente del desarrollo de prototipos wearable que no solo interactúan con nosotros, sino que se integran a nuestro ser.

Referencias

- Castro, Julia & Uribe, Marta (2010) "La educación somática: un medio para desarrollar el potencial humano." *Educación Física Y Deporte*, 20(1), 31-43. Disponible en URL: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/3388>
- Schiphorst, Thecla & Andersen, Kristina (2004) "Between Bodies: using Experience Modeling to Create Gestural Protocols for Physiological Data Transfer." *CHI 2004 Fringe*. ACM Press.
- Schiphorst, Thecla (2006) "Breath, skin and clothing: Using wearable Technologies as an interface into ourselves." *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, ISSN 14794713, 20400934. Vol. 2(2): 171-186 Disponible en URL: <http://www.researchgate.net/publication/255571019>
- Schiphorst, Thecla (2009) *The varieties of user experience. Bringing embodied methodologies from somatics and performance to human computer interaction*. [Tesis doctoral, Universidad de Plymouth] Disponible en URL: <https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/2177>
- Schiphorst, Thecla (2005) "soft, softer and softly: [whispering] between the lines." *aRt&D: Research and Development in Art*, ISBN: 90-5662-389-3. Vol.1(1): 204-212.

José Joaquim Ramos: a Marcha da Sede

José Joaquim Ramos: The March of Thirst

Maria José Marino Marcela Coelho ⁱ

ⁱ 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.

Submissão: 08/12/2021

Aceitação: 04/02/2022

1. Introdução

Retomando um tema que privilegia o olhar particular sobre um artista e a sua obra, sob uma perspetiva de estudo singular, este artigo convida a conhecer o pintor José Joaquim Ramos (1881-1972), mais conhecido por J. J. Ramos pela forma como assinava as suas obras. Destaca-se a existência de um espólio disperso, sem merecer a atenção que lhe é devida, por isso caído no esquecimento, apesar do seu valor artístico e patrimonial.

No estudo que se apresenta enfatiza-se o legado deste pintor, Oficial do Estado-Maior do Exército, que integra a valiosa coleção de Pintura de História do Museu Militar de Lisboa (MML). Procura-se, assim, trazer ao conhecimento de todos o tríptico intitulado *A Marcha da Sede*, também conhecido por *Tropa de África* onde o artista expõe os efeitos do clima agreste e inclemente sobre as tropas expedicionárias portuguesas que marcharam quilómetros pelos planaltos africanos queimados pelo sol. J. J. Ramos quis memorializar as árduas campanhas africanas no sul de Angola, durante a Grande Guerra, tendo sido, que se conheça, o único a registar pictoricamente esses acontecimentos no panorama nacional.

A metodologia de análise inclui uma primeira parte com um resumido enquadramento geral do percurso de José Joaquim Ramos, naquilo que se aferiu através do processo individual e da folha de matrícula como militar do quadro permanente do Exército. Uma segunda parte, genérica, sobre as obras de Pintura e Exposições, e uma terceira parte nuclear dedicada ao tríptico que pertence ao acervo do MML, com subsídios relativos à participação de Portugal na Grande Guerra em território africano.

2. José Joaquim Ramos: Breve Enquadramento Biográfico

José Joaquim Ramos (1881-1972) (Figura 1), natural de S. Vicente – Cuba, no Alentejo, seguiu uma carreira militar como Oficial do corpo do Estado-Maior do Exército, chegando ao posto de Tenente-Coronel por Decreto de 27 de maio de 1922, com antiguidade desde 11 de março desse ano, conforme se pode aferir na Carta Patente (Figura 2) assinada por António José d'Almeida (1866-1929) Presidente da República Portuguesa, e Fernando Augusto Freiria (1877-

839 Resumo:

José Joaquim Ramos, mais conhecido por J. J. Ramos pela forma como assinava as suas obras, foi um Oficial do Estado-Maior do Exército e importante pintor que pertenceu à segunda geração do Naturalismo português. Destacou-se pelas representações da guerra em África, firmando-se na sua própria experiência de combatente no sul de Angola durante a Grande Guerra. Uma das suas obras mais representativas é um tríptico intitulado *A Marcha da Sede*, pertencente à coleção de Pintura do Museu Militar de Lisboa, o qual se enquadra e analisa histórica e iconograficamente neste artigo.

Palavras-chave: José Joaquim Ramos; *A Marcha da Sede*; Pintura de História; Museu Militar de Lisboa; Campanhas Militares Portuguesas em África.

Abstract:

José Joaquim Ramos, known as J. J. Ramos for the way he signed his paintings, was an Army General Staff Officer and an important painter who belonged to the second generation of Portuguese Naturalism. He stood out for his artistic representations of war in Africa, based on his own experience as a combatant in southern Angola during the Great War. One of his most representative works is a triptych entitled 'A Marcha da Sede,' belonging to the Painting collection of the Military Museum of Lisbon, which we frame and analyze historically and iconographically in this article.

Keywords: José Joaquim Ramos; *The March of Thirst*; History Painting; Lisbon Military Museum; Portuguese Military Campaigns in Africa.

1955) Ministro da Guerra do Governo de Cunha Leal (1888-1970) e Ministro da Guerra do Governo de António Maria da Silva (1872-1950).



Figura 1. Tenente-Coronel José Joaquim Ramos. (sd)

Fonte: <https://memoriadarepublica.blogspot.com/search/label/Jos%C3%A9%20Joaquim%20Ramos>

a 9 de fevereiro. Regressou à metrópole a 22 de outubro, tendo sido nomeado Capitão no ano seguinte e colocado no quadro de oficiais do Serviço do Estado-Maior em 30 de novembro de 1917. Por portaria de 18 de maio desse ano, recebeu um louvor militar que distinguiu o desempenho do Tenente nas campanhas em África e nas operações em que a expedição se viu envolvida: "Louvado porque durante as operações realizadas no Sul da Província de Angola, em 1915, mostrou ser Oficial zeloso no cumprimento dos seus deveres e considerado um honesto trabalhador e um digno Oficial, acompanhando sempre a cavalaria com decisão e sangue frio nas marchas e nos combates [...]" (Proc. Ind. AHM).

Em 29 de agosto de 1918 partiu para a Flandres, apresentando-se no Quartel-General do Corpo Expedicionário Português (QGC) a 4 de setembro, sendo imediatamente colocado na Repartição de Serviços do mesmo a 5 de setembro. Foi promovido a Major em 30 de setembro desse mesmo ano. Desempenhou interinamente as funções de Chefe da Repartição de Serviços a partir de 12 de novembro e Chefe da Repartição de Informações a partir de 27 de novembro. A 26 de abril de 1919 assumiu as funções de Subchefe do Estado Maior interino do Corpo, mas a 3 de maio seguinte reassumiu a chefia da Repartição de Informações. Devido ao excelente desempenho que resultou na sua rápida ascensão militar, obteve outro louvor a 30 de Junho: "[...] pela maneira inteligente, criteriosa e dedicada como desempenhou os logares de adjunto da R.S. e Chefe da R.I.". Desembarcou em Portugal a 9 de agosto de 1919.

Foi preso em 10 de agosto de 1938, por conspiração ao regime, recolhendo à cadeia do Aljube, e deportado, sendo, contudo, em 3 de junho de 1940 amnistiado e restituído à liberdade. Novamente preso pela PIDE em Faro a 03 de março de 1945, foi-lhe concedida a liberdade condicional em 01 de maio de 1945 (Digitarq.arquivos: PIDE-E-010-53-10587).



Figura 2. Carta Patente de José Joaquim Ramos, datada de 22 de Junho de 1923.

Fonte: <https://republica100anos19102010.blogspot.com/2010/04/jose-joaquim-ramos-carta-patente.html>

Enquanto Tenente, em 13 de janeiro de 1915, José Joaquim Ramos foi nomeado Adjunto do Quartel-General da Expedição à Província de Angola, desembarcando em Moçâmedes

3. Percurso Artístico de José Joaquim Ramos

Quando ingressou nas Forças Armadas já tinha o curso de Pintura das Belas-Artes e um estágio em Paris. Todavia, sendo um Oficial do quadro permanente do Exército não se pôde dedicar a tempo inteiro às Artes. Como pintor de méritos reconhecidos podia ter sido um artista maior na altura, mas como a função militar andou sempre a par da sua carreira artística não atingiu o estatuto de reconhecimento público de que seria merecedor.

Apesar de um percurso artístico consistente, paralelo ao da carreira militar, não existe qualquer monografia ou catálogo de conjunto sobre o artista, tendo sido, no entanto, referido sinteticamente por Pamplona (1988, vol. V: 14) no seu *Dicionário de Pintores* [...]. Foi discípulo do pintor de Paisagem Ezequiel Pereira (1868-1943) e do pintor de História Veloso Salgado (1864-1945). Pintor de pendor naturalista, de grande fulgor e participação, manifestou um forte temperamento paisagístico, com conhecimento dos desenvolvimentos pós-impressionistas da arte europeia. Assinava as suas obras com o nome J. J. Ramos.

Conquanto as circunstâncias decorrentes da complexidade da carreira militar, integrou várias Exposições individuais e coletivas, nomeadamente o "Salão da Ilustração Portuguesa" em dezembro de 1914, com a tela *Marinha*. Participou também na X Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) em 1913, com as obras *Trecho da Quinta das Pires* (Faro), *Ramada da Quinta da Atalaia* (Faro), e *Carregando Sêba* (Faro). No período compreendido entre 1914 e 1917 esteve presente em três Exposições Anuais da SNBA (XI-1914: Menção honrosa;

XII-1915; XIV-1917: Medalha de 3ª Classe). Obteve a 1ª Medalha em Pintura em 1942, na XXXVIII Exposição. Na "Exposición Ibero Americana de Sevilla" em 1929, colaborou na decoração das três salas coloniais do pavilhão português, tendo ganho uma medalha de Ouro com a *Apanha do Cacau Sorolliana*. Foi agraciado com o Prémio Silva Porto, do Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1951, sendo esse à época o Prémio Português de Pintura mais conhecido e conceituado. Esses prémios trouxeram-lhe reconhecimento artístico, que contribuiu para a sua representação em vários museus nacionais.

Participou igualmente em diversas mostras, como na "Exposição de Artes Plásticas" de dezembro de 1957, organizada nas salas da Sociedade Nacional de Belas-Artes (Tavares, 2006) antes da inauguração do seu edifício-sede e que constituiu a primeira grande iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) no campo artístico, com o objetivo de apresentar uma visão panorâmica das artes plásticas em Portugal na sua heterogeneidade. Destacaram-se as diferentes tendências da arte moderna relacionadas com o Naturalismo, o Abstracionismo e a Nova-Figuração. Entre as 251 obras em exibição, J.J. Ramos participou com um óleo de teor naturalista intitulado *Frutas*.

É considerado um dos mais importantes artistas-militares pela estética, e pelo modo como respondeu ao conflito da Grande Guerra e à participação do Corpo Expedicionário Português (CEP) na frente africana [Naulila, Cuamato, Humbe, Mucusso], a par de José Rodrigues Brusco Júnior (1876-1949), e João Guilherme de Menezes Ferreira (1889-1936). Comparado artisticamente com Adriano de Sousa Lopes (1879-1944), é reputado como um pintor da mesma categoria, não lhe ficando atrás na técnica e no naturalismo com que tratava esta temática. Fez parte da comissão executiva da exposição de homenagem a este artista, em 1962.

Está representado no Museu Nacional de Arte Contemporânea [Museu do Chiado], Museu de Tomar, Museu Nacional Grão-Vasco e na coleção Alberto Correia de Almeida, assim como em importantes coleções privadas. Algumas das suas obras de iconografia nacionalista dentro de uma estética naturalista foram integradas em leilões de pintura portuguesa, cujos valores de martelo ultrapassaram sempre os valores base.

4. Enquadramento Histórico e Iconográfico do Tríptico *A Marcha da Sede (Tropa de África)*

Nos finais do século XIX a corrida a África pelas principais potências europeias assentou em motivações económicas, devido ao acesso a matérias-primas importantes para as suas indústrias emergentes. As questões políticas estiveram igualmente no centro da investida, pelas ânsias imperialistas que surgiram com o objetivo de conquistar o maior território possível.

A presença portuguesa no território de Angola, que constituiu o território ultramarino mais extenso depois do Brasil, durou cerca de cinco séculos, até 1975 quando acedeu à independência na sequência do conflito armado de Libertação Nacional que se iniciou na década de sessenta do século XX. Angola fazia fronteira com a República da Namíbia que era um território do Sudoeste Africano Alemão (de 1884 a 1915) (Figura 3), e Portugal desde finais de agosto de 1914 começou a ter conflitos fronteiriços com os alemães, num contexto estrutural internacional

em que as colónias eram ameaçadas pela expansão das esferas de influência em África de outras potências europeias.

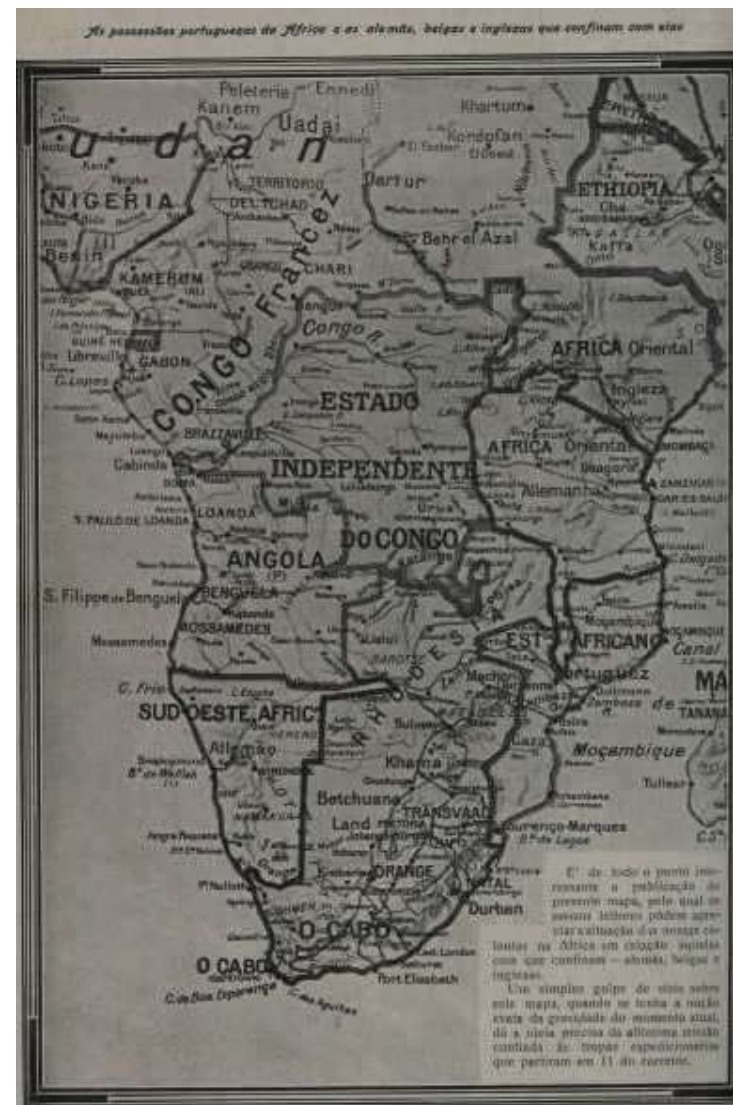


Figura 3. As possessões portuguesas da África e as alemãs, belgas e inglesas que confinam com elas. In Torre do Tombo, Empresa Pública Jornal O Século, Ilustração Portuguesa, 2.º Semestre 1914, p. 348. Fonte: <https://antt.dglab.gov.pt/exposicoes-virtuais-2/inicio-da-1-a-guerra-mundial/>

Com a Grande Guerra, segundo a tese colonial “considerava-se que o país entrava na guerra com o objetivo de defender as suas colónias em África, porque as mesmas eram objeto de grande proveito económico e estratégico por parte das grandes potências, sendo origináveis de funcionar e tendo mesmo servido mais do que uma vez, como mecanismo de contrapartida na balança de poderes da estabilidade europeia” (Rita, 2015: 2-3). Com a invasão do território português no Sul de Angola e no norte de Moçambique pela Alemanha, em 1914, o país entrou na Grande Guerra com a intenção de reconquistar as áreas usurpadas e impedir que os germânicos ampliassem a sua ocupação, numa política intervencionista que instrumentalizava o conflito armado em vista à consolidação da República e do próprio poder democrático. Iguamente, a necessidade de defender as colónias ultramarinas dos interesses britânicos, pesou na decisão portuguesa de entrar na guerra.

Assim, seguindo um rumo diferente dos seus aliados europeus, Portugal enviou forças expedicionárias para os seus territórios coloniais, datando de 18 de agosto de 1914 o decreto da ordem do exército que organiza as primeiras expedições militares para Moçambique e Angola (Rita, 2015: 8). Em 1917 Portugal intensifica os preparativos para a sua participação no cenário europeu, na zona da Flandres (fronteira de França com a Bélgica).

Ramos, como Oficial do Estado-Maior do Exército, integrou a Expedição à Província de Angola em 1915, juntamente com Menezes Ferreira, e combateu na Flandres, em 1918, durante a I Guerra Mundial. Durante as Expedições Militares no continente africano e na frente europeia, realizou diversos desenhos a lápis e carvão dos teatros de guerra. No meio da metralhada, registava um diário gráfico da guerra cumprindo com as técnicas aprendidas: tomada de vista, esboço, desenho de pormenor, carvão já quadriculado para posterior transcrição em tela, e *pochade* de cor a óleo para reprodução em estúdio.

5. A Marcha da Sede ou Campanhas d’África (Tropa de África): O Tríptico do Acervo do Museu Militar de Lisboa

O tríptico em estudo integra o acervo pictórico do Museu Militar de Lisboa, um dos mais antigos do país, fundado em 1851, que teve como base uma série de objetos curiosos que vinham a ser colecionados desde o século XVIII. Sediado nas instalações do antigo Arsenal de Artilharia, tornou-se um repositório de peças históricas que, na sua exposição, foram contextualizadas por peças artísticas encomendadas aos mais conceituados artistas contemporâneos. A magnífica cenografia, assumindo-se no seu conjunto como evocativa dos acontecimentos áureos da História de Portugal ficou intimamente ligada à epopeia dos Descobrimentos, através da descrição figurativa de poemas épicos camonianos dos Lusíadas seguindo os modelos da Pintura de História (França, 1996).

Estas três obras são relativamente desconhecidas, pois ainda não foram abordadas do ponto de vista historiográfico e documental. O painel central estava no gabinete do Chefe do Estado-Maior do Exército e as abas estavam nas Reservas. Não foi encontrada documentação

sobre quando é que o tríptico foi separado. Assumem-se os três elementos como sendo um conjunto da mesma natureza que se completam, pois as três obras foram pintadas na mesma altura, pela representação, temática e semelhança cromática da paleta, além de terem sido expostas conjuntamente anteriormente. O painel central é um quadro que por si só compreende toda uma linguagem e composição visuais e os outros dois são elementos parcelares no que se refere à composição total. No entanto, os painéis laterais têm maior coerência se apresentados em conjunto.

José Joaquim Ramos nunca identificou o assunto da obra ou se pretendia representar um episódio concreto da guerra. No entanto pensa-se que pintou estes quadros na sequência do incidente da I Guerra Mundial em Angola, tendo-se inspirado na sua própria experiência de combatente no sul desta colónia portuguesa para criar estas telas de extraordinária intensidade dramática, mostrando o sacrifício do soldado nas campanhas de África. “É muito plausível que a pintura de Ramos seja uma memória das operações do Destacamento do Cuamato, na região do rio Cunene, em agosto de 1915” (Gonçalves, 2016:163). O Destacamento teve como missão atravessar o Cunene junto a Forte Roçadas e dirigir-se sobre o Forte do Cuamato, com o fim de reocupar a região do mesmo nome (Martins, 1938:238). Cumprida a missão, recebeu ordens para auxiliar outras forças na zona de Môngua, o Destacamento do Cuanhama, para o que retrocedeu novamente para Forte Roçadas e subiu depois para Chimbua, percorrendo nesta segunda fase perto de 130 quilómetros em 50 horas (Martins, 1938:249), efetuando assim a mais notável das marchas das campanhas coloniais portuguesas.

José Joaquim Ramos fotografou esta operação militar em vários locais, cedendo mais tarde as imagens para reprodução no livro de Ferreira Martins (1938:240-241). A comprida coluna dos expedicionários portugueses marchando pela savana africana e chegando a Forte Roçadas (Figura 4) foi registada num enquadramento panorâmico que revela a imensa planície ardente e ressequida de Angola.



Figura 4. O Destacamento do Cuamato ao chegar ao Forte Roçadas (Marcha Humbe – Forte do Cuamato)”. In Martins, 1938, *hors-texte* entre 240-241. Fotografia de José Joaquim Ramos.



Figura 5. Exposição de pintura, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, do pintor Tenente-Coronel José Joaquim Ramos, vendo-se atrás *A Sede*, um dos quadros do tríptico. *Jornal o Século*. Data de Produção 18-12-1927.

Fonte: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=1206077>

Numa exposição de Pintura na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa, patente de 18 a 31 de dezembro de 1927, José Joaquim Ramos expôs três estudos e um esboço (Figura 5), sendo os primeiros de grandes dimensões e muito idênticos ao tríptico final. O pintor terá informado o repórter do jornal *O Século* ("Vida artística. Uma exposição de pintura, na SNBA, que merece ser visitada", 18 dez.1927: 3) que as pinturas eram "destinadas a um grande frizo, talvez em tríptico, com figuras em tamanho natural, onde perpassará a tragédia dos nossos soldados, nas últimas guerras de África". O catálogo precisava o título do tríptico como *Campanhas d'África*, intitulando-se o estudo para o painel central *Em Marcha* e os dois volantes laterais *A Sêde* ("Exposição José Joaquim Ramos", SNBA, Cat. 1 a 4). O painel central foi reproduzido na edição do mesmo jornal de 24 de dezembro de 1927 (Figura 6).

A mostra foi comentada no periódico *Alma Nova* por Saavedra Machado (1928: 1-3), reputado historiador e museólogo, que elogiou os 117 trabalhos de pintura a óleo, desenho e água-forte. Os títulos genéricos, atribuídos por Ramos em 1927, não precisavam o local representado, pois provavelmente pretendia que as pinturas fossem um símbolo das árduas campanhas africanas, mais do que registar um episódio preciso ocorrido durante a Grande Guerra.

Por portaria de 7 de janeiro de 1928, o artista recebeu um louvor por esta exposição elogiando os seus trabalhos "[...] alguns dos quaes sobre episodios da Grande Guerra, revelando grandes conhecimentos artísticos e aturado estudo, a par de grande patriotismo e dedicação pelos assuntos militares, procurando assim engrandecer a sua profissão, e pela patriótica iniciativa e impulso dado às Artes de que é muito digno cultor [...]". No ano seguinte seria condecorado com o grau da Ordem Militar Santiago da Espada, por Ordem do Exército de 5 de outubro de 1929 (DG, n.º 232, Folha de matrícula no AGE, Proc. individual AHM). Foi também condecorado com o grau de Oficial da Ordem Militar de Avis.



Figura 6. Exposição de pintura, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, do pintor Tenente-Coronel José Joaquim Ramos, Quadro *A Marcha*. *Jornal o Século*. Data de Produção 24-12-1927.

Fonte: <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=1206142>

Não obstante o título apresentado no catálogo da exposição, no livro *Portugal na Grande Guerra* (1935), obra coordenada pelo General Luís Augusto Ferreira Martins (1875-1967), antigo subchefe do Estado-Maior do CEP, o tríptico foi reproduzido com a denominação *Tropa de África*. Mais tarde, foi apresentado com o mesmo nome na "Exposição Histórica da Ocupação", demonstração documental de carácter iconográfico, militar e bibliográfico, realizada em Lisboa em 1937, sendo instalado na "Sala do Drama da Ocupação" (Figura 7). O livro de Carlos Selvagem, *Tropa d'África*, publicado pela primeira vez em 1919, relato impressionante e detalhado da esgotante campanha portuguesa na fronteira do rio Rovuma (Moçambique), em 1916, dirigida à gorada conquista de Nevala e de Masasi, na atual Tanzânia, poderia ter influenciado a designação de que o tríptico ficou conhecido depois.



SALA DO DRAMA DA OCUPAÇÃO. — «Tropa de África». Tríptico do tenente-coronel José Joaquim Ramos

Figura 7. J. J. Ramos. Tríptico *Tropa de África*. 1927. Óleo sobre tela. Exposição Histórica da Ocupação: "Sala do Drama da Ocupação".

Fonte: <https://purl.pt/26222>

Ramos concebeu estas impressionantes telas a partir da sua própria experiência como militar no sul de Angola, para mostrar o sofrimento do soldado nas campanhas africanas, cuja composição foi admiravelmente descrita por Dias (1937: 236) no catálogo da "Exposição Histórica da Ocupação":

Caminhando numa atmosfera de fôgo, na paisagem ardente em que o imbondeiro põe a sua inconfundível nota de inhospitalidade e de febre, a coluna arrasta-se lenta e penosamente. Quem mais sofre é o soldado de infantaria, que transporta consigo a carga bruta do seu equipamento, o peso agora decuplicado da sua espingarda. A cada passo os seus pés voltam atrás na areia movediça, na qual o sol se reflecte, exalando lufadas de fogo. Para a frente a paisagem, trémula e confusa, é semeada de espinheiras, em que nem uma única folha verdeja caridosamente. Areia, poeira, revérberos de luz, sol de lume! E a sede emudece e encortiça as gargantas. De todo o organismo, das células mais profundas, sobe à bôca um grito ansioso, reclamando água, água, quer seja a água quente dos cantis, quer seja a água lodosa e pestilencial dos charcos, que as próprias alimárias rejeitam ennojadas! Como explosão estrelajante, o sol rebrilha no firmamento plúmbeo. Não há uma única mancha de verdura em que pousar os olhos ofuscados. O ar e o próprio chão rebrilham violentamente. E a coluna continua a arrastar-se penosamente, tragicamente, enquanto a morte espreeita os estropiados que se vão alongando no caminho.

Pictoricamente inspirado na tradição naturalista (França, 1990), desenvolve uma expressão impressionista nas pinturas marcadas por uma paleta vibrante azul, ocre, sépia e laranja a lembrar ferrugem, "tons que constantemente dominaram o ambiente desta guerra, isto é, o fogo, a ferrugem, a lama", conforme escreveu Sousa Lopes em 1932, e por uma intensa presença matérica que reflete um bom domínio técnico e plástico.

Ramos capta nesta obra uma paisagem áspera, de largos horizontes agrestes, habitada por personagens que vagueiam cabisbaixas, exauridas, sob um sol radiante e implacável, sujeitos ao efeito mórbido da insolação devido ao excesso de calor e à sede. Os soldados carregados com o equipamento de campanha, com o típico capacete colonial de feltro e o uniforme já roto (Figura 8), marcham no limite das forças, levantando nuvens de poeira. Nos volantes laterais pares de homens saciam a sede em cantis ou poças lamacentas, auxiliando-se mutuamente (Figura 9, Figura 10).



Figura 8. J. J. Ramos, *Campanhas d'África [Tropa de África] - Em Marcha*. 1927. Óleo sobre tela. Painel central 160 x 200 cm.

Acervo Museu Militar de Lisboa. © MML.



Figura 9. J. J. Ramos, *Campanhas d'Africa [Tropa de África] - A Sede*. 1927. Óleo sobre tela. Painel lateral
132,5 x 79 cm.
Acervo Museu Militar de Lisboa. © MML



Figura 10. J. J. Ramos, *Campanhas d'Africa [Tropa de África] - A Sede*. 1927. Óleo sobre tela. Painel lateral
132,5 x 79 cm.
Acervo Museu Militar de Lisboa. © MML

A originalidade da pintura deste artista reside no facto de nos seus quadros de temática militar a representação da luta do homem contra o homem estar ausente. Não há grandes arrojados combativos ou violentos, impetuosas cargas de cavalaria, arremetidas de baioneta, ou o fogo dos canhões, ao contrário do que seria expectável do temperamento beligerante de um militar. O homem luta, mas luta contra o tempo e o espaço, contra as intempéries do clima, contra os obstáculos do caminho, ou contra as agruras da sede. O homem não combate nem fere o seu semelhante, pelo contrário, auxilia-o a ultrapassar o sofrimento. As suas composições pictóricas revelam uma heroicidade calma e resignada, de poderosa força emocional das figuras representadas, envoltas numa luz ardente.

As Pinturas não estavam expostas no museu porque não tinham condições para serem exibidas. Do ponto de vista da sua materialidade, as duas pinturas mais pequenas encontravam-se em relativo mau estado, com problemas no suporte, como dobras e vincos, talvez devido ao mau acondicionamento ou manuseamento. Assim, por solicitação do antigo Diretor do MML, COR Luís Albuquerque (mandato de 2009 até 2020), ao Presidente do Instituto Politécnico de Tomar (IPT), Professor João Coroado, o tríptico foi alvo de uma intervenção de restauro no Laboratório de Conservação e Restauro do IPT, que durou cerca de ano e meio, tendo sido concluído em 2017, processo longo pois as obras foram estudadas técnica e materialmente antes de serem recuperadas, de acordo com a Conservadora-Restauradora Carla Rego, responsável pela área de Pintura e Escultura desse Laboratório. Depois de restaurado, o tríptico voltou a ser exposto na FCG em 2017 na mostra "Tudo se Desmorona - Impactos Culturais da Grande Guerra em Portugal".

Reflexões Finais

José Joaquim Ramos, Oficial do Estado-Maior do Exército e artista graduado, importante naturalista e paisagista, manifestou ânsias de um modernismo pictórico, mas sem fugir ao academismo que o caracterizava. Destacou-se na arte portuguesa de Novecentos pelas representações da guerra em Angola. Como afirma Gonçalves (2016: 162) "A Grande Guerra vivida em África estaria ausente da pintura nacional se não existisse uma obra importante criada por José Joaquim Ramos".

O tríptico *A Marcha da Sede* não obedece apenas a uma técnica apurada, laboriosamente executada. São quadros que relatam uma realidade que se passou, um facto, um episódio da História de Portugal vivido pelo pintor que integrou o CEP nas campanhas angolanas deste conflito armado. Retrata um sofrimento, um empenhamento do povo português, a fé por um ideal superior, a dignidade do cumprimento de um dever, e, portanto, nesse aspeto, a imaterialidade desse sentimento, plasmado nas figuras prostradas, sobrepõe-se à importância artística da obra: a dimensão de natureza imaterial, que se encontra oculta, é muito maior do que podemos ver.

Agradecimentos

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto PD/BD/151325/2021 - HERITAS [PhD] Estudos de Património [Ref.ª PD/00297/2013].

A autora agradece ao CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes; ao CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística [CHAIA/Ref.ª UID/EAT/00112/2013]; ao CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Cultura e Sociedades [CIDEHUS - UID/HIS/00057/2013 (POCI-01-0145-FEDER-007702)], o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Dias, Gastão Sousa (1937). "Sala do Drama da Ocupação". In *Catálogo da Exposição Histórica da Ocupação*. Vol. I. República Portuguesa. Ministério das Colónias. Agência Geral das Colónias.
- 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 Descobrimientos Portugueses.
- Gonçalves, Carlos da Silveira (2016). *Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Um Pintor na Grande Guerra*. Tese de Doutoramento em História de Arte. Especialização em Museologia e Património Artístico, Universidade Nova de Lisboa.
- "José Joaquim Ramos". PIDE-E-010-53-10587. Código de referência PT/TT/PIDE/E/010/53/10587. Cota atual PIDE, Serviços Centrais, Registo Geral de Presos, liv. 53, registo nº 10587. Retrieved from: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4291088>
- Martins, General Ferreira, dir. 1934 e 1938. *Portugal na Grande Guerra*. Lisboa: Editorial Ática. Vols. 1 e 2.
- Pamplona, Fernando de (1988) [1957]. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Porto: Civilização Editora. Vol. V: 14.
- Processo Individual do pintor e oficial do corpo do Estado-Maior do Exército José Joaquim Ramos: N.º 189/71, Caixa 59/Hist. Arquivo Histórico Militar (AHM). [PT/AHM/DIV/1/35A/1/10/3169/José Joaquim Ramos].
- Rita, MAJ Fernando Manuel da Silva (2015). "A primeira Grande Guerra em Moçambique (1914-1918)". In *Comissão Coordenadora das Evocações do Centenário da Grande Guerra*. Retrieved from: <http://www.portugalgrandeguerra.defesa.pt/Documents/A%20PRIMEIRA%20GRANDE%20GUERRA%20EM%20MO%20C3%87AMBIQUE.pdf>
- Saavedra Machado, João (1928). *Uma Exposição de Arte*. Alma Nova, Revista de Ressurgimento Nacional. V Série, Num. 5-6.

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.

Notas biográficas do Autor

Maria José Marino Marcela Coelho é conservadora-restauradora de Pintura e artista plástica. 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 a Conservação e Restauro de Pintura, os materiais de produção pictórica, a História da Arte e a Museologia. Afiliação: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) - Secção Francisco de Holanda de Ciências da Arte e do Património [<http://cieba.belasartes.ulisboa.pt/>].



Repensar las expresiones artísticas: Samantha Ferro

Rethinking artistic expressions: Samantha Ferro

Mariana Daniela González Zamar ⁱ

ⁱ Universidad de Almería, Facultad de Educación, Departamento de Didáctica de la Expresión Artística, 04120, Almería, Andalucía, España

Resumen:

En las últimas décadas la generación de diversos movimientos artísticos ha favorecido que las expresiones artísticas deban repensarse. Así, en Latinoamérica y, en particular, en Argentina se ha desarrollado una intensa corriente donde explorar las numerosas manifestaciones contemporáneas, influenciada por la llegada de artistas de todo el mundo. En sus múltiples disciplinas, los artistas han desvelado con sus obras el pulso de una sociedad compleja y diversificada. Samantha Ferro propone repensar lo que creemos ordinario como una herramienta para revisar los imposibles, lo cual nos ubica en un nuevo espacio-tiempo, en el misterioso mundo de los objetos.

Palabras clave: artes visuales, objetos, artista, contemporáneo

Abstract:

In recent decades, the generation of various artistic movements has favored that artistic expressions must be rethought. Hence, in Latin America and, in particular, in Argentina, an intense trend has developed to explore the numerous contemporary manifestations, influenced by the arrival of artists from all over the world. In their multiple disciplines, artists have revealed with their works the pulse of a complex and diversified society. Samantha Ferro proposes to rethink what we believe to be ordinary as a tool to review the impossible, which places us in a new space-time, in the mysterious world of objects.

Keywords: visual arts, objects, artist, contemporary

Submissão: 7/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

El arte contemporáneo surgió como consecuencia de los movimientos precedentes, como el arte pop de Gran Bretaña y de Estados Unidos de la década de 1960 que se caracterizó por el uso de imágenes y objetos de uso popular, como anuncios publicitarios, cómics, marcas de productos o videos cinematográficos, entre otros (Montes, 2007).

De un modo general, el término arte contemporáneo, se denomina al conjunto de manifestaciones artísticas surgidas a partir del siglo XX. Como tal, el concepto de arte contemporáneo es relativo a cada época. El arte que se produce en cualquier periodo histórico siempre será contemporáneo para sus coetáneos. Adentrándonos en el arte conceptual surgido en el siglo XX y, tras un continuo cambio y evolución, que continúa en la actualidad, se puede definir como aquel arte que comprende toda expresión priorizando el concepto de la obra por sobre el objeto o el tipo de arte. Es una manifestación multidisciplinaria que transgrede las normas, estilos, técnicas y conceptos tradicionales del arte, por lo que resulta plenamente libre (LeWitt, 1967).

Los orígenes del arte conceptual se encuentran en la obra de Marcel Duchamp, artista de origen francés que afirmaba que el concepto era más importante que el objeto artístico. En él se enfatizó notablemente o eliminó por completo un encuentro perceptivo con objetos únicos a favor de un compromiso con las ideas (Décimo, 2020).

Aunque Henry Flynt del grupo *Fluxus* había designado sus obras de arte como "arte conceptual" en 1961 y Edward Kienholz había comenzado a idear "cuadros conceptuales" en 1963, el término primero alcanzó prominencia pública al definir una forma de arte distinta en un artículo publicado por Sol LeWitt en 1967. Solo definible como movimiento, surgió más o menos simultáneamente en América del Norte, Europa, América Latina y Asia y tuvo repercusiones en esferas más convencionales de producción artística que generan libros de artistas como una categoría separada y contribuyeron sustancialmente a la aceptación de fotografías, partituras, dibujos arquitectónicos, y arte de performance en pie de igualdad con la pintura y la escultura. Además, el arte conceptual ayudó a generar el movimiento hacia las instalaciones multimedia que surgieron con tanta prominencia a partir de la década de 1980 (Richter, 2021).

La característica principal de esta corriente es el predominio de los elementos conceptuales sobre los puramente formales. Así pues, el arte conceptual es una forma de expresión que intenta evitar el estímulo óptico a favor de los procesos intelectuales que el público

es invitado a compartir con el artista. Para ello, esta disciplina artística se fija en los ambientes cromáticos, en los luminosos, y en las variaciones sobre la naturaleza (Costello, 2021).

Los artistas del arte conceptual se valen de métodos inusuales y diversos para presentar la idea de su obra (Stamkou et al., 2018). Eligen fotografías, vídeos, documentales escritos, grabaciones, presentaciones de actos en público y muchos otros materiales efímeros que les sirven para documentar sus ideas o explicar eventos que ocurren fuera de los museos. Existen diferentes tipos de arte conceptual entre los cuales podemos mencionar (Lehman et al., 2018; Ward, 1997):

Video-arte: por medio de él se pudo expresar ideas y conceptos con un sentido artístico pleno sin importar la calidad en la grabación. Se relacionó también con otros medios conceptuales como la instalación o el performance.

Instalación: fueron las manifestaciones que formaban parte de un espacio por medio de medios no tradicionales en el arte, pudiendo ser física, sonora, lumínica, o interactiva.

Performance: se expresaba mediante el cuerpo sin recurrir a las manifestaciones escénicas tradicionales. Algunos de sus géneros son el Happening, Flashmob, Body Art, Sniggling, etc.

Arte-objeto: pertenece al conjunto de obras que son construidas por medio de la modificación de objetos y materiales sin tener la necesidad de recurrir a los medios tradicionales. Las obras se representan como piezas escultóricas, estatuas o figuras.

Ready-made: recolectaba y presentaba cualquier tipo de objetos no artísticos encontrados convirtiéndolos en obras con un sentido artístico.

Gráfica alternativa y Collage: utiliza varios medios impresos combinados con otros materiales para dar cuerpo a las obras, por medio de recortes de periódicos, revistas o fotografías formando collages, cuadros o incluso libros de artista

Fotografía conceptual: forma una narrativa de una idea o concepto en pleno sentido artístico.

El fluxus: es un estilo relacionado con la música, la literatura y las artes visuales. Su máximo apogeo fue en los años setenta y se extendió desde México, Europa, Japón y Estados Unidos.

En América Latina, el arte ha permitido a los artistas transmitir a través de sus obras la identidad nacional y cultural durante diversos períodos acontecidos de cambios políticos y sociales (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 expresión y crecimiento.

Samantha Ferro es una de estas artistas que ha explorado nuevos horizontes y plantea mediante la representación de imágenes y esculturas, esto es, un nuevo mundo de ilusiones. Desde la historia social, crea momentos intensos a través del informalismo y el arte conceptual hacia lo trágico, lo sublime y lo misterioso, es decir, hacia categorías estéticas que lindan entre la proyección y la percepción, la coherencia y el caos, haciendo que sus obras se consideren como potentes elementos controversiales.

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 Samantha Ferro, 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 mundo 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.

2. Breve presentación de la artista

Samantha Ferro (Génova, Italia, 1986) es una artista relevante en el panorama del arte contemporáneo de Argentina y Latinoamérica. Ha creado una estética personal y reconocible. En la actualidad, la artista reside en Córdoba (Argentina). Asimismo, es Licenciada en Escultura por la Universidad Nacional de Córdoba, y participa del Programa de formación *Artistas x Artistas* y de la clínica de producción AB-ELE, ambas dictadas en Buenos Aires.

En 2019 participó en la Residencia Talleres de Artista Programa MARCO ARTE FOCO/ Fundación Tres Pinos. En 2018 recibió la beca estímulo para producción artística Fundación ProArte Córdoba y Beca Fondo de producción a proyecto de Residencia en el marco del Programa Obrar Edición 2018, Municipalidad de Córdoba.

En 2016 fue distinguida con la Mención V Salón de Escultura Patio Olmos. Museo Emilio Caraffa, Córdoba y la Beca de perfeccionamiento Encuentro de Artistas Novos "Cidade da cultura de Galicia", otorgado por el Ministerio de Cultura de la Nación, Municipalidad de Córdoba y la Fundación Cidade da Cultura de Galicia, dictado por Rafael Doctor, Raúl Flores, Leticia Obeid y Soledad Sánchez Goldar. En este mismo año 2016, también obtuvo la beca de producción R.A.R.O. y FNA. Buenos Aires, y participó en la Clínica para la obra Puesta en Órbita, coordinada por Aníbal Buende. Por otro lado, es artista residente en La Sala que Habito con el proyecto "La sala del deseo", del Cabildo Histórico de Córdoba.

En 2015 obtuvo el primer premio adquisición "Salón Pequeño Formato Artes Visuales / 2D", del Museo de Bellas Artes Fernando Bonfiglioli, Villa María, además de la beca de perfeccionamiento para artistas Yungas Arte Contemporáneo dictado por Raúl Flores, Córdoba.

Su práctica se relaciona con el contexto y las situaciones a las que se enfrenta y al interés en una creciente experimentación compartida de la cotidianeidad. Así, su trabajo le permite registrar y mostrar episodios de la realidad y buscar maneras que ese recuerdo perdure o lentamente desvanezca. Hace varios años experimenta con la fotografía, haciendo uso de ella y llevándola a otros soportes, intentando un diálogo con técnicas tridimensionales e instalaciones. Apela frecuentemente a la fragilidad de los vínculos, las tensiones, la comunicación, la presencia, así como situaciones intangibles relacionadas a la ausencia.

Su producción artística está pensada como un lugar inacabado y en constante mutación, donde se yuxtaponen materiales de sensibilidades opuestas como ejercicio de

comprensión de la vulnerabilidad de los cuerpos que habitamos. La dureza del cemento como material de edificación de la solidez y la fragilidad de lo dado por la costura abre un relato ambiguo que deambula entre lo vivo y lo eterno, entre la herida y la sutura, entre lo denso y amoroso. En palabras de la artista, le gusta pensar que su obra se relaciona con los vínculos siempre tensos con nuestra historia de supervivencia, yendo de lo personal a lo impersonal en un devenir caótico. Este proceso continuo, y las distintas acciones decantan en la realización de objetos vinculados a los sentidos, correspondientes a partes perforadas y a la conmemoración.

3. 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 formalista (Gherasim, 2018). En la teoría del arte, el formalismo es el estudio del arte a través del análisis y de la comparación de la forma y del estilo. También se incluye el cómo están hechos los objetos y el aspecto puramente visual de estos.

El formalismo enfatiza los elementos de la composición como el color, la línea, la forma, la textura y otros aspectos perceptivos más que el contexto histórico y social (Mitrović, 2018). En su extremo, el formalismo postula que todo lo necesario para comprender una obra de arte está dentro de la misma obra. El contexto de la obra, incluido el motivo de su creación, los antecedentes históricos y la vida del artista, es decir, su aspecto conceptual, se considera de importancia secundaria (Seidel et al., 2009).

El origen histórico de la forma moderna del formalismo estético suele remontarse a Immanuel Kant y a la escritura de su tercera crítica donde Kant afirma: "Cada forma de los objetos del sentido es una figura o un juego. Así, para Kant, la forma consiste en la organización espacial de los elementos: figura, forma o delineación".

En la actualidad, Nick Zangwill (Zangwill, 2009) definió el formalismo en el arte como la referencia a aquellas propiedades "que están determinadas únicamente por las propiedades sensoriales o físicas, siempre y cuando las propiedades físicas en cuestión no estén relacionadas con otras cosas y otros tiempos". Branko Mitrovic (Mitrović, 2018), filósofo y arquitecto, ha definido el formalismo en la arquitectura y en el arte como "la doctrina que afirma que las cualidades estéticas de las obras de arte visual derivan de las propiedades visuales y espaciales".

Según la observación de que las obras de arte pueden contener, en general, propiedades formales y no formales, el filósofo Zangwill ha descrito tres tipos de formalismos tal y como se encuentran al comienzo del siglo XXI (Zangwill, 2002). En primer lugar, Zangwill identifica a los formalistas extremos que piensan "que todas las obras de arte son puramente formales, donde una obra es puramente formal si todas sus propiedades estéticas son propiedades estéticas formales", y luego define a los pensadores antiformalistas como aquellos que "piensan que ninguna obra de arte tiene propiedades estéticas formales". El tercer tipo que Zangwill identifica como representante de la transición de la filosofía de la estética al siglo XXI es el del formalismo moderado, donde sus principales exponentes defienden el principio "de que

todas las propiedades estéticas de las obras de arte en una clase selecta son formales y, en segundo lugar, que si bien muchas obras de arte fuera de esa clase tienen propiedades estéticas no formales, muchas de ellas también tienen importantes propiedades estéticas formales que no deben ser ignoradas".

La filósofa Michalle Gal ha ofrecido una versión moderada del formalismo, titulada "Formalismo profundo" (Deep Formalism), que trata de un formalismo simbólico basado en el esteticismo filosófico. Por lo tanto, Gal define la obra de arte como una forma profunda: "una forma impregnada de contenido que no puede ser extraída de ella. El contenido artístico, al no tener existencia ni sentido aparte de la forma, no puede ser mencionado, salvo de manera especulativa. El contenido sella la forma en un símbolo opaco, no reflectante ni productivo". Aquí introduce un concepto amplio de símbolo, un símbolo opaco-productivo: uno que no es transparente ante los referentes ni significados preconcebidos o predeterminados, sino que más bien produce otros nuevos (Gal, 2020).

Es posible considerar lo visual como una forma de producir y revelar una nueva información, no solo considerarlo como una forma de representación o mimesis. 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).

Un análisis formal es un método académico en historia del arte y crítica para analizar obras de arte: "Para percibir el estilo y comprenderlo, los historiadores del arte utilizan el 'análisis formal'. Esto significa que describen las cosas con mucho cuidado. Estas descripciones, que pueden incluir vocabulario subjetivo, siempre van acompañadas de ilustraciones, para que no queden dudas sobre lo que existe objetivamente.

4. Un lugar inacabado y en constante mutación: Samantha Ferro

Al observar la obra de Samantha Ferro, observamos que habla de lo cotidiano, de esas imágenes que se presentan amarillentas al ser recordadas. Una secuencia de ciclos que pasen invisibles. A veces el ser humano es un verdadero espejo de un tiempo que se diluye, desapercibido y ausente, pero en el espacio de lo conocido se producen fallas.

Lo cotidiano es frágil. Existen otras cosas debajo de la piel de las cosas y en ocasiones la artista se pregunta: ¿Qué imágenes se disfrazan en las estructuras cotidianas, qué perfumes emiten las paredes que nos rodean?, ¿Cuántas veces despertamos a la sensualidad de las imágenes más vulgares?

Repensar lo que creemos ordinario es una herramienta para revisar los imposibles, esto nos ubica en un nuevo espacio-tiempo, en el misterioso mundo de los objetos.

Bachelard nos habla de tomar la cotidianidad como un acto de reflexión donde el arte "es un desdoblamiento de la vida, una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra conciencia y la impiden adormecerse" (Zouwer, 2020).

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.

Recordar desde la sutura, donde el hilo es el constructor de lugares y memorias, donde un punto que perfora el espacio es claridad y penumbras, es herida, huella y ojo. En este sentido, la artista, lejos de la nostalgia propone celebrar el encuentro con eso que llamamos habitar.

Atendiendo al análisis formal de la obra "Svanire I" (Figura 1), ésta es una obra realizada en placas fotográficas de resina y soporte de cemento y bronce. Su obra explora formas abiertas y difusas, perforando la imaginación y dejando que el espacio fluya a través de ella, mezclando el fondo con el primer plano y mostrando la tiniebla desde varios ángulos. Esta innovación representa una respuesta a la experiencia cambiante del espacio, el movimiento y el tiempo en el mundo moderno. Sin línea de horizonte y sin uso del sombreado tradicional para agregar profundidad al tiempo, de modo que los planos parecen superponerse y ocupar la imagen en su conjunto.

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 Samantha Ferro, 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 del arte.



Figura 1: Samantha Ferro. "Svanire I", 2019. Tríptico. Técnica: Placas fotográficas de resina. Soporte de cemento y bronce 50cm x 160cm x 15cm.

Fuente: <https://auravirtualgallery.com/producto/svanire-i-2019-triptico/>

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.

La artista Samantha Ferro trata de producir con su obra 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. En este contexto, 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 de ensueño, es decir, un compendio de alusiones y metáforas con la finalidad de interpretar los sueños.

La propuesta busca ahondar en esta artista latinoamericana, que pretende establecer una conexión y promover la producción entre artistas y creadores de arte fomentando así nuevos discursos sobre el arte.

En este sentido, se plantea que un obstáculo importante para hacer una obra de arte abstracta es la barrera en tu mente, al cuestionar si el arte abstracto es una forma de arte legítima. Este bloqueo se neutraliza cuando se domina el realismo antes de poder trabajar de forma abstracta. Aún así, existe un acuerdo universal para responder al dilema artístico como una oportunidad en lugar de un obstáculo. La oportunidad es que el arte es el territorio ilimitado para crear, como demuestra Samantha Ferro en su obra.

En su trazo se dignifica la paradoja del compromiso del pintor con la forma de la abstracción y la representación, y su lucha constante con el realismo, es decir, todo se reduce a cómo se percibe el mundo. Por esto, la artista nos invita a observar detenidamente la vitalidad de la pintura, y encontrar coherencia y forma, sin palabras, el don de la forma, es un profundo regreso hacia nuestro interior.

Referencias

- Costello, D. (2021). Conceptual Art and Aesthetic Ideas. *Kantian Review*, 26(4), 603-618.
- Gal, M. (2020). The visibility of metaphors: A formalist ontology of metaphors. *Cognitive Linguistic Studies*, 7(1), 58-77.
- Gherasim, G. C. (2018). Some Traits of Cognitivism in American Ruminations on Visual Arts. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, 20(2), 98-110.
- Lehman, K., Wickham, M., & Fillis, I. (2018). Exploring supply-side network interactions in the visual art production process. *Poetics*, 69, 57-69.
- LeWitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. *Artforum*, 5(10), 79-83.
- Mitrovic, B. (2009). Architectural Formalism and the Demise of the Linguistic Turn. *Log*, (17), 17-25.
- Mitrović, B. (2018). Visibility and Aesthetic Formalism. *The British Journal of Aesthetics*, 58(2), 147-163.

- Montes, S. (2007). Beyond Multiculturalism: A Comparison of Latin American Art in Britain and the USA. *Bulletin of Spanish Studies*, 84(4-5), 571-582.
- Richter, D. (2021). Flux us now! Fluxus explored with a camera. *Fluxus Perspectives*, 51(51), 6-24.
- Seidel, S., Tishman, S., Winner, E., Hetland, L., & Palmer, P. (2009). A Study of Excellence in Arts Education. *Principal Leadership*, 10(3), 46-51.
- Stamkou, E., van Kleef, G. A., & Homan, A. C. (2018). The art of influence: When and why deviant artists gain impact. *Journal of Personality and Social Psychology*, 115(2), 276.
- Ward, F. (1997). Some relations between conceptual and performance art. *Art Journal*, 56(4), 36-40.
- Zangwill, N. (2002). Are there counterexamples to aesthetic theories of art?. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 60(2), 111-118.
- Zangwill, N. (2009). Non-cognitivism and Motivation. In *New essays on the explanation of action* (pp. 416-424). Palgrave Macmillan, London.
- Zea, L. (1986) *América Latina en sus ideas*. Madrid: Siglo XXI Editores. ISBN: 9682313767 e-ISBN: 9789682313769
- Zouwer, N. (2020). Small objects as a transmitter of telling stories of belonging and migration. *Interiors*, 10(3), 155-171.

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: Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Educación, Carretera Sacramento s / n, 04120, La Cañada de San Urbano, Almería, España.



Pilar Albarracín y el bordado artesano andaluz como esencia de creación contemporánea

Pilar Albarracín and Andalusian artisan embroidery as the essence of contemporary creation

Marisa Vadillo Rodríguezⁱ

ⁱ Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo.

Resumen:

Esta investigación, resultado de un proyecto de i+D+i sobre artesanas y diseñadoras andaluzas, se centra en uno de los aspectos de la tradición en Andalucía -el bordado- y su vínculo con la creación contemporánea a través de la obra de Pilar Albarracín (Sevilla, 1958). La metodología permite revisar tres aspectos de su obra: el bordado, la gráfica que imita el bordado y el mantón bordado como objeto performático. Los objetivos es poner de manifiesto esta fascinante vinculación.

Palabras clave: Bordado, Pilar Albarracín, dibujo, artesanía, contemporáneo.

Abstract:

This research, the result of an R+D+i project on Andalusian craftswomen and designers, focuses on one of the aspects of tradition in Andalusia - embroidery - and its link with contemporary creation through the work of Pilar Albarracín (Seville, 1958). The methodology allows us to review three aspects of her work: embroidery, graphics that imitate embroidery and the embroidered shawl as a performative object. The aim is to highlight this fascinating link.

Keywords: embroidery, Pilar Albarracín, drawing, crafts, contemporary.

Submissão: 7/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

Esta investigación se centra en uno de los aspectos artesanos más singulares de la tradición en Andalucía -el bordado- y su vínculo con la creación contemporánea a través de la obra de la sevillana Pilar Albarracín (Sevilla, 1958), quien fue condecorada en el año 2021 con la Medalla de las Bellas Artes de Francia.

Este exclusivo procedimiento creativo de tinte artesanal ha estado históricamente vinculado a la tradición gracias a la producción realizada por mujeres artesanas que han trabajado, normalmente, de modo colectivo. El bordado invadió así elementos festivos del vestir andaluz, como los clásicos mantones de Manila en seda o bien las mantillas bordadas sobre tul, generando objetos de gran iconicidad gracias a una serie de elementos florales u ornamentales que los convirtió en auténticos estereotipos culturales. La potente significación que estos objetos han generado a lo largo de la historia se ha manifestado en multitud de textos, como el de Lefebvre, cuando señaló que "el encaje es el más poético de los tejidos. Ha sido cantado en verso con frecuencia; parece que, lejos de velar la belleza, la rodea de una aureola tan vaporosa, o de un marco tan bien apropiado, que ha seducido la imaginación de muchos poetas" (2006:3).

La creación de estos productos textiles estuvo vinculada, por lo general, al ámbito del género femenino, a una serie de 'virtudes' como la paciencia, la concentración, la vida doméstica o la sumisión. Así, esta actividad, en sus múltiples fases (hilado, tejido, cosido, bordado, etcétera) se asoció a la virtud femenina. De hecho, alguno de estos procedimientos como el hilado fueron exclusivamente realizados por ellas: "Al contrario de lo que sucede en otras etapas de la producción textil, la hilatura siempre ha sido realizada en exclusiva por mujeres" (Postrel, 2021:63).

Por ello, es tan fascinante ver estas técnicas en manos de mujeres creativas contemporáneas como Pilar Albarracín, quien se apropia de las mismas para retorcerlas, dándole una significación absolutamente dispar, convirtiéndolas en 'armas de construcción masiva'. Pensemos que estas piezas del vestir folclórico andaluz, hace décadas, eran muy valoradas y se decía de ellas que eran "...una de las prendas esenciales del traje, goza de un gran aprecio y estima y forma parte de la dote" (Herranz, 1996:341). Estaban asociadas a la virtud y al poder económico de la mujer. Sin embargo, Albarracín vincula su obra -en cierto modo- con una tradición ajena, con la de autoras maestras bordadoras como las históricas Ángeles Espinar (1937) o Pilar Mencos (1916) quien estuvo "mas de sesenta años realizando tapices bordados" (Carrasco, 2012:81) y fue premiada con la medalla de oro de la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

Por su parte, la artista Albarracín ha desarrollado esta técnica a través de tres líneas principales:

- a) El bordado sobre tela.
- b) El dibujo que imita el bordado.
- c) El objeto textil bordado, usado en *performance*.

2. El bordado textil en la creación contemporánea de Pilar Albarracín

El mundo de los tejidos es, prácticamente, infinito. Nos ha acompañado desde el inicio de nuestra civilización; de un modo más o menos elaborado, siempre hemos necesitado de esa segunda piel artificial que, en ocasiones, ha resultado fundamental para nuestra propia supervivencia como especie. De hecho, el tejido ha sido más que protección, el tejido ha sido también un soporte de narraciones. Barber establece que -para la cultura griega clásica- el tapiz griego era una forma más de representación de conocimiento, de representación de los mitos, como "otras formas de arte griego, como la pintura en jarrón y la escultura en relieve" (1991:360).

El sólo hecho de elaborar una clasificación textil o explicar sus técnicas es una labor ardua. Castany Saladrigas publicó, en 1964, un exhausto *Análisis de tejidos*, donde los clasificaba según el material que está hecho, el aspecto, el ligamento, su uso o bien por denominación comercial (:274).

De todo este mundo textil, una línea de producción se acerca a la gráfica y al dibujo de una manera fascinante a través del bordado. De su ingente historia y producción, en España, hay un elemento de vestuario que se convirtió en una seña fetiche, en signo de identidad para la cultura andaluza: el mantón de Manila.

El mantón de Manila es una pieza cuadrada, en seda bordada y rodeada de flecos por todos sus lados, normalmente con composiciones simétricas. Todo el imaginario que ha acompañado siempre a estas piezas es fascinante: "Reproducen motivos vegetales o zoomorfos como son las guirnaldas florales junto a mariposas y aves del paraíso. Ocasionalmente representan escenas orientales, con arquitecturas tipo pagoda, personajes ataviados con quimonos y paisajes ajardinados" (Herranz, 1996:341). Los motivos se ponen dos a dos, se suelen concentrar también en el centro y las esquinas. Son piezas llenas de alegría y poética, de narración visual.

En las fascinantes series bordadas en tela denominadas *Paraísos Artificiales* (2008), *Pájaros* (2005) o *Guapa* (2015), Albarracín retoma esta técnica tradicional y el textil para hablar de elementos más profundos arraigados en el folclore andaluz como es la fiesta, la muerte, la tragedia o la ficción, desde la contemporaneidad plástica (Figura 1).

Toda la iconografía de pastillas bordadas que invaden la serie de *Paraísos Artificiales*, realizada en seda sobre seda, entroncan con propuestas de significación similares en concepto como las series de Damien Hirst (1965) *Pharmacy* (1992), *Medicine Cabinet* (1989) o *In this terrible momento* (2002), entre otros. No nos ha de extrañar esta presencia de química en una sociedad como la nuestra que está al borde del colapso emocional y mental, vinculada a cierta 'esquizofrenia' característica de una época que Debray definió -ya en 1994- como 'videosfera' (179). Si ahora somos algo, es química, en plena tiranía de la felicidad artificial. La originalidad de

Albarracín radica en que ese soporte textil y esa imaginaria había estado asociada a la alegría, a la vida. Al introducir los elementos de las píldoras, nos indica lo inalcanzable de este estado, la lejanía de la narración utópica que siempre han contado los bordados. El concepto del paraíso contemporáneo sólo es posible desde la ficción.

En la serie *Pájaros*, las figuras enclaustradas son pájaros que anuncian promesas, comportamientos: "no usaré tu teléfono", "no saldré volando con tu tarjeta de crédito", "te alegraré la vida", "nunca diré ni pío", "soy una buena pájara" o "nunca invadiré tu terreno" que parecen hacer un guiño irónico a aquella célebre *Guía de la Buena Esposa* (1953). Protagonistas encerradas en jaulas, esos espacios metafóricos que, también autores como Pepe Espaliú (1955-1993), usaron para poner de manifiesto la complejidad de las relaciones personales, de las relaciones en las que el sentimiento y la dependencia o la dominación son elementos presentes. Pájaros domésticos o domesticados, bellos y cautivos. Es curioso que para esta sutileza se use un material como la seda, aparentemente delicado pero cuya "resistencia mecánica es cuatro veces superior a la de la lana" (Martínez, 1976:56). Esas jaulas son más potentes de lo que simulan.



Figura 1: Pilar Albarracín. Detalle de una obra de la serie *Paraísos Artificiales*, bordado sobre tela.

Otra de las obras que se vincula a la tradición estética del mantón andaluz bordado, es la monumental pieza *Guapa* -que mide más de seis metros en su anchura- en la que se rinde una reflexión crítica a ese acoso callejero 'amable', ese piropo que siempre ha sido considerado

por algunos protagonistas masculinos como un trofeo con el que ‘apabullar’ a una mujer que cumplía ese canon estético de belleza, invadiendo su intimidad y juzgándola por su apariencia. Una pancarta bordada, un ejercicio de denuncia, de huelga, jugando con la semiótica para hablar de la tiranía de la belleza. Un recurso lingüístico explorado por numerosas artistas tales como Barbara Kruger (1945) o Jenny Holzer (1950). Son piezas que hablan del poder de la palabra.

De este modo, Albarracín recrea la identidad, su identidad, de nuestros referentes. En la serie *Mantón* o la serie *Mantilla*, ambas de 2009, trabaja el bordado sobre un soporte que no es el textil: la fotografía. A partir del autorretrato, construye un relato crítico, de postal turística, de estereotipo, en el que su imagen se encuentra atrapada. Reinventa el textil, como ya lo hicieran artistas de la categoría de Anni Albers (1899-1994) en piezas como *Open Letter* (1958) o bien, recientemente, a través del bordado con fibras vegetales, la artista *afroandaluza* Carla Hayes (1997) con piezas como *Tras el mantón* (2022), realizado en rafia bordada.

3. Trama y dibujo como ilusión de bordado

El bordado, a través de esa línea flexible que es el hilo, ha tejido multitud de narraciones. Es, de todas las técnicas textiles, la más gráfica. Bordar es dibujar. Por eso, es fascinante cuando la artista realiza el ejercicio de llevarse este lenguaje del bordado a la representación gráfica a través del dibujo, sobre papel. Gracias a una trama que imita a la perfección la textura de los mismos, surgen piezas como *Bordados en Guerra* (2016) (Figura 2). En ellos, la artista genera producciones en dibujo llenas de belleza y denuncia poética al introducir, iconográficamente, en la representación visual propia de la ornamentación clásica del mantón textil aspectos como granadas de mano, dinamita o detonadores, entre otros.



Figura 2: Pilar Albarracín. Detalle de obra de la serie *Bordados en Guerra* (2016).

Uno de los aspectos más rotundos en estos dibujos es que manifiestan una característica textura visual que imita a la textil a través de la trama. La puntada textil se convierte así en trama gráfica, en dibujos que recrean la iconografía del mantón clásico andaluz. Este guiño a una técnica tan esencial para el ser humano como es el dibujo, la vincula con manifestaciones de lo más variado. En cierto modo, con piezas que irían desde manuscritos iluminados hasta prácticas tan singulares como las filigranas, que en plena Edad Media eran consideradas “como símbolos o fragmentos del mundo medieval de la percepción que tenían de él sus contemporáneos” (Rückert, Pérez & Wenger, 2011:49).

Es muy interesante observar que, en cierta medida, estos dibujos que hablan de violencia, de poder y de guerra no están ajenos, en realidad, a la propia tradición de la actividad textil, del soporte bordado que, en numerosas ocasiones ha estado vinculado -exclusivamente- con el poder. Recordemos que, “la historia de los textiles abarca belleza y genio, crueldad y exceso, jerarquías sociales y sutiles soluciones alternas, comercios pacíficos y guerras salvajes” (Postrel, 2021:287). Hay pocos elementos más inofensivos -físicamente- que un papel, aunque en esta ocasión la artista los llena de alegoría, de contrarios, de vida-muerte, de felicidad-dolor. La trama gráfica que imita la textura del bordado es un acierto poético.

Ya decía Berger que dibujar fuerza al artista a “mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación” (2011:7). En estas piezas, *Bordados en Guerra*, la autora disecciona el objeto textil completamente. Desde su ornamentación (pájaros, flores, etcétera) hasta la propia materialidad del tejido textil recreando la textura del hilo desde el propio trazo del dibujo. Una textura gráfica que es resultado de la repetición, de las direcciones de infinidad de líneas paralelas: “dibujar es ir modificando desde la referencia aquello que evocamos” (Gómez, 1995:43). Los dibujos siempre tienen algo de dualidad, son la capacidad mental más abstracta de aprehensión de la realidad que posee el ser humano. Por ello, Albarracín, utiliza el dibujo para hacer un ejercicio de semiótica, dándole al bordado un significado completamente alejado de su naturaleza amable. La amabilidad es sustituida por la concienciación, en un ejercicio gráfico que nos lleva a una reflexión contra la violencia. El dibujo tiene ese enorme poder subversivo.

Esta potencia del lenguaje, contra la violencia, usando la ironía y esa sutileza del lenguaje contemporáneo está presente, también, en intención con piezas como las creadas por Mona Hatoum (1952), especialmente con su serie de bombas de granadas realizadas en cerámica y alegres colores bajo el título de *Still-Life* (2009). O bien, en las obras de la comprometida Doris Salcedo (1958) con propuestas como *Disremembered* (2014), instalación a modo de túnicas de seda atravesadas con miles de agujas que funcionan, del mismo modo, como textura y trama que ocupa el espacio físico en tres dimensiones. Todas ellas son obras que hablan del dolor, de la capacidad de destrucción, desde la ironía y la gráfica.

4. Tradición bordada y pasión performática

En el tercer aspecto significativo que queremos señalar del uso del tradicional mantón y el bordado clásico en la obra de Albarracín, se plantea un particular guiño al humor, al teatro del absurdo o a la tragedia de Lorca. La artista aborda en su dimensión más *performática*, aspectos a través de la memoria, con piezas de 2018 como la titulada *A point* (de la serie “Carne y tiempo”)

(Figura 3). Esta serie supone una reinención de los elementos más profundos arraigados en el folclore andaluz como es el flamenco, su grito popular, su duende. Precisamente, este duende en el flamenco fue definido por Lorca (en su célebre conferencia *Juego y teoría del duende*, 1933) como un no pensar, como un poder, un luchar. Una sensación misteriosa, brutal, que recorre al artista. El duende va más allá de la técnica o el estilo. Es magia, es ritual, es embrujamiento. Esta obra de Pilar Albarracín rebosa *duende*.



Figura 3. Pilar Albarracín. *A point*. Serie *Carne y tiempo* (2018), en la exposición "Que me quiten lo bailao". Performance.

Es muy singular que el textil, especialmente el bordado, haya sido y se haya mantenido -especialmente en Andalucía- como un rotundo revestimiento de lo sagrado. Los talleres de bordado que trabajan para cofradías religiosas y tejidos sacros siguen siendo una labor importante en algunas zonas de la región. Cierto es que sería imposible comparar la situación del gremio de bordadores del siglo XVII con la Sevilla de finales del siglo XX o la actual. Ahora mismo no subsisten como gremios, sino que son como talleres artesanales que han mantenido la actividad por un gran vínculo con las tradiciones de la Semana Santa. Evidentemente, no es un trabajo "sencillo ni rápido de aprender, se requiere tiempo, empeño y verdadera vocación" (Del Litto, 1999:157). Cuando la artista sevillana incorpora el bordado en sus piezas con las que se cubre, está dignificando y sacralizando, en cierto modo, el cuerpo de la mujer. Hace del tejido una segunda piel que, aunque a veces quiera jugar entre lo privado y lo público, entre lo interno y lo externo a través de la recreación de los órganos internos (por ejemplo), no deja de funcionar como una piel que protege, que sacraliza a la persona que se viste con ellas. Es una segunda piel, a modo de las cutículas de los insectos, no es rígida en lo físico, pero sí lo es simbólicamente.

Quizás sus orígenes biográficos están aún más presentes de lo que creemos. Albarracín ha consumido ese lenguaje desde niña. Su padre, Antonio, dibujaba estupendamente y su madre, Pilar, ha bordado también con dominio de la técnica. Por ello, quizás, no nos extraña esta producción vinculada al bordado y los mantones, donde la autora llega a cubrirse y colgarse con ellos recordándonos -en cierto modo- a esas piezas como el *Buey desollado* que pintó históricamente Rembrandt (1606-1669). Aquí, el cuerpo de ella misma cubierto, colgado, suspendido.

El tejido siempre ha tenido en todas las culturas, "una más de las prácticas taxonómicas y artísticas al interior de una "estética" que incluye la jerarquización de uso, ejercicios de poder y de conocimiento" (Granda, 2007: 64). El mantón bordado es (en la actualidad) una de las piezas más vinculadas al éxito social y económico. El uso del mismo que propone Albarracín supone una re-significación del objeto, desarrollando un proceso de mitificación del que hablaba Barthes (1915-1980), dándole una lectura emocional, simbólica y social completamente distinta a la que tiene habitualmente.

Esta obra está llena de poética para hablarnos de la carne femenina en su condición más frágil, víctima y apresada a pesar de la belleza que la envuelve como si fuera una especie de crisálida preciosa y bordada, una metamorfosis compleja que cubre por completo a la artista, en una ligereza llena de tragedia.

Conclusiones

Con estas tres líneas que se abordan, podemos concluir que se pone de manifiesto la radical contemporaneidad y el vínculo con la tradición andaluza del bordado artesano a través del mantón textil en la obra de una de las artistas más fascinantes y originales del momento en la creación ibérica. Una autora que une pasado y futuro a través de una nueva semiótica, sirviéndose de la creación plástica contemporánea para reinventar los cimientos de nuestra cultura.

Además, consideramos que -posiblemente- la técnica del bordado esté experimentando uno de los desarrollos más creativos y originales desde su creación a través de la producción artística actual. El bordado, y el mantón como objeto, ha pasado por miles de manos

a lo largo de la historia, trasvasado culturas, de ahí la influencia oriental, americana, en un proceso de evolución continua. Posiblemente, hoy en día, esa transformación sea más radical en manos de artistas de extraordinaria capacidad creativa como es Pilar Albarracín.

Referencias

- Berger, John (2011), *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-2465-2.
- Carrasco, Marta (2012) “<<La primavera>> rinde homenaje a la obra de la artista Pilar Mencos”.
ABC, Sevilla. ISSN. [Consult. 2022-01-21] Disponible en:
https://sevilla.abc.es/estilo/gente/sevp-primavera-rinde-homenaje-obra-201203060000_noticia.html
- Castany Saladrigas, Francisco (1964) *Análisis de tejidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Del Litto Lecanda, Lilia (1999) *El revestimiento de lo sagrado. La obra del bordador Marcus Maestre en Tepoztlán*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia. ISBN: 970-18-2509-8.
- Gómez Molina, Juan José (coord.) (1995), *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1376-0.
- Granda, Osvaldo (2007), *Hacia una semiótica del textil artesanal*. Barranquilla: Travesías. ISBN: 978-958-44-04-91-6.
- Herranz, Concha en Comisión Española de la Ruta de la Seda (1996) (eds.) *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona. ISBN: 84-475-1470-6.
- Lefébure, Ernesto (2006) *El bordado y los encajes*. Valladolid: Maxtor. ISBN: 84-9761-328-7.
- Martínez de las Marías, Pablo (1976) *Química y física de las fibras textiles*. Madrid: Alhambra. ISBN: 84-205-0582-X.
- Postrel, Virginia (2021) *El tejido de la civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-18859-11-3.
- Ruckert, Peter; Pérez, Carmen & Wenger, Emanuel (eds.) (2011). *Cabeza de Buey y Sirena. La Historia del Papel y las Filigranas desde el Medievo hasta la Modernidad*. Stuttgart, Valencia: Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptsatsarchiv Stuttgart, Valencia. ISBN: 978-3-00-034510-4.
- Wayland Barber Elizabeth (1992) *Prehistoric textiles*. Princeton: Princeton University Press. ISBN: 978-0-691-00224-8.

Nota biográfica

Marisa Vadillo Rodríguez, Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Responsable del Grupo de Investigación HUM-1025 Crearesgen, y del proyecto “Artesanas y diseñadoras en Andalucía: de la Bauhaus al siglo XXI. Valores, análisis y archivo interactivo en RED” (PAIDI 2020). Principales redes de investigación: www.crearesgen.es <https://orcid.org/0000-0003-0708-4596> mvadillo@us.es Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, Calle Laraña 3, 41003. Sevilla.



Fernanda Mafra: imersões atávicas

Fernanda Mafra: atavistic diving

Maristela Salvatori ¹

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais & Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, R. Sr. dos Passos, 248, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

Natural do estado de Santa Catarina (SC), sul do Brasil, a artista visual Fernanda Mafra (Itajaí, 1971) iniciou formação superior em sua cidade natal, antes de radicar-se no Rio de Janeiro, em 2010, onde passou a frequentar a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV Parque Lage) realizando alguns dos reputados cursos do artista escocês radicado no Brasil Charles Watson (Helensburg, 1951), especializado em processos criativos.

Tendo conhecido seu marido, o artista visual brasileiro Evandro Machado (Blumenau, 1973), ainda bastante jovem, quando ambos estavam iniciando estudos de graduação em Oceanografia na Universidade do Vale do Itajaí, Fernanda acabou estabelecendo-se como empresária no ramo do *surfware* e administrou com sucesso duas empresas ao longo de 20 anos, enquanto Evandro, de sua parte, enveredou para as Artes Visuais. A força do eixo Rio – São Paulo nas artes visuais brasileiras atraiu Evandro ao Rio de Janeiro, momento em que Fernanda decidiu seguir o marido e reinventar-se profissionalmente. Inicialmente trabalhou como produtora cultural, agenciando artistas e produzindo exposições e buscou conhecer melhor sua área de atuação. Em 2013 inscreveu-se em um curso de desenho ofertado pela EAV Parque Lage com Cadu (São Paulo, 1977), artista integrante da equipe de professores do projeto *Dynamic Encounters*, de Charles Watson. Este encontro foi um divisor de águas e Cadu representa para Fernanda, ainda hoje, sua principal referência e mentoria. Ela havia pensado em apenas assistir aulas, mas logo teria escutado Cadu declarar que não desejava ter nenhum participante voyeur. Além do envolvimento com o ritual do preparo das refeições diárias, Fernanda, desde menina, fora ligada e cuidava de plantas e hortas da família e, naquele momento, dedicava-se ao cultivo de variadas espécies vegetais junto ao solarium/ateliê de Evandro no apartamento do casal, no Rio. Foi justamente neste jardim que encontrou um mote visceral para enfrentar o novo desafio e, neste exercício de observar e trabalhar sobre chás e plantas, com experimentações em fotografia e performance, que Fernanda, bem além de responder à exigência de Cadu, descobriu-se artista, passando a dedicar-se cada vez mais às artes, agora na posição de criadora.

Desde que começou sua jovem trajetória, Fernanda transitou por práticas multidisciplinares, inicialmente mais ligada às artes sonoras e performáticas, tendo integrado alguns coletivos. Seguiu sua formação frequentando cursos e residências artísticas com artistas e curadores do eixo artístico Rio – São Paulo, consagrados e emergentes, como em Conversas de Arte, com Ana Miguel (Niterói, RJ, 1962), Brígida Baltar (RJ, 1959) e Marcelo Campos, no EAV Parque Lage, e Acompanhamento de Projetos, com Paula Borgui e Bianca Bernardo, no espaço Saracura, também no Rio de Janeiro, atividades realizadas em 2017 que aprofundaram e direcionaram suas práticas artísticas.

Resumo:

Este texto apresenta alguns trabalhos da jovem artista visual brasileira Fernanda Mafra dando ênfase a suas impressões vegetais e a aspectos ritualísticos de seus processos de criação.

Palavras-chave: Fernanda Mafra, impressões botânicas, performance, desenho

Abstract:

This text presents some works by the young Brazilian visual artist Fernanda Mafra, emphasizing her plant impressions and ritualistic aspects of her creation processes.

Keywords: Fernanda Mafra, botanical prints, performance, drawing

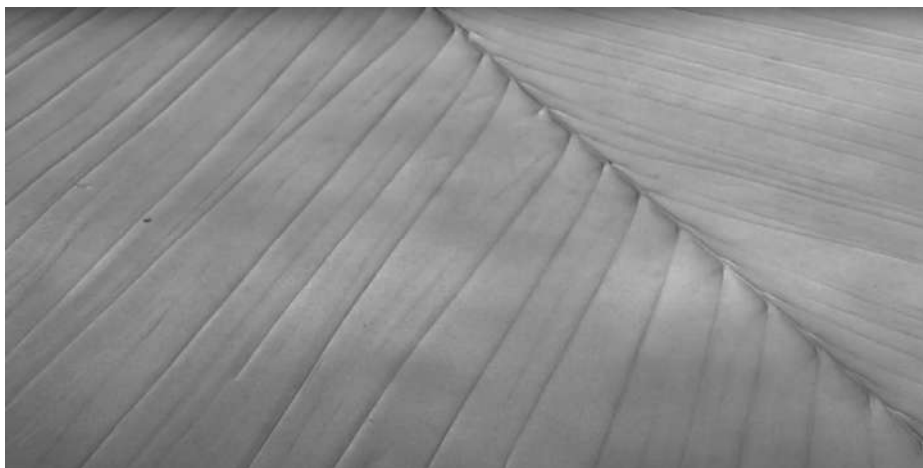


Figura 1. Desenho Celebração I, Fernanda Mafra (2018), grafite sobre papel, frotagem, 150 x 270 cm, detalhes, frames do vídeo, 18'31", <https://www.youtube.com/watch?v=TgRG9QEs6fM>

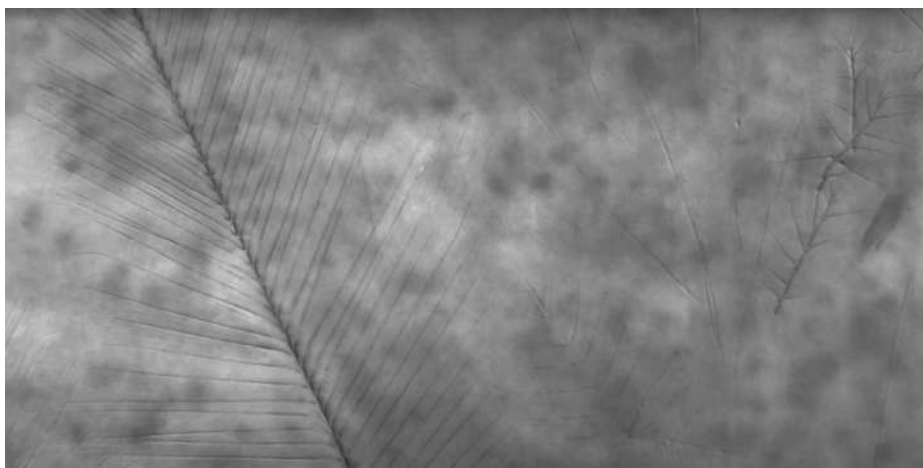


Figura 2. Desenho Celebração I, Fernanda Mafra (2018), grafite sobre papel, frotagem, 150 x 270 cm, detalhes, frames do vídeo, 18'31", <https://www.youtube.com/watch?v=TgRG9QEs6fM>

Trabalhos como Celebração I e Celebração II (Figura 1 e Figura 2), ambos de 2018, o último apresentado na Casa Cultural Tony Petzhold, em Porto Alegre, constituem desenhos em grafite sobre papel resultantes de performances em grupo e frotagem de ervas e plantas, suas "matrizes botânicas", associando dança, ritual, som de tambores e, conforme suas palavras, são

um "convite à prática artística como festejo, como celebração do estado de ação, da vivência como condição de apreensão da experiência."

Admiradora de Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937 - 1980), Fernanda evoca seus Bólides, Penetráveis e Parangolés em várias de suas ações performáticas, visíveis homenagens ao artista que buscou constantemente fundir arte e vida, como nos Casulos, de 2018, apresentados em diferentes ocasiões, onde a artista performava dentro de tecidos de malha monocromáticos. As malhas, utilizadas de forma recorrente, são reminiscências de seu material de trabalho anterior agora incorporado às pesquisas poéticas, tanto em performances, quanto em instalações onde a artista embala variados elementos, como no painel Caça Palavras apresentado no Quarto dos Artistas, a convite do renomado curador Fernando Cocchiarale (Rio de Janeiro, 1951), no contexto da exposição Quedas - Individual de Débora Guimarães. A exposição, ocorrida em casa alugada para este fim, no Rio de Janeiro, em 2019, propunha "uma rotatividade de artistas compreendendo o contexto ocupacional como gancho político de resistência", conforme divulgado em rede social, e a cada semana um novo artista era "convidado para ocupar um quarto destinado a poéticas transversais à poética de Débora.", buscando fortalecer "possibilidades de produzir micropolítica e formar comunidades que resistem ao atual sistema político cujo propósito é precarizar com os tropos culturais de nossa sociedade." (Quedas, 2019)



Figura 3. Caça Palavras, Fernanda Mafra (2019), instalação, 150 x 330 cm

Na instalação apresentada (Figura 3), as palavras camufladas foram dispostas sobre uma superfície igualmente camuflada, intensificando assim “de forma metafórica, o contexto da palavra caça; quem é caçado neste jogo? Se é da particularidade da camuflagem se esconder para ficar à espreita da presa, a palavra se torna um predador na atual pesquisa de Fernanda.” (Quedas, 2019)

A artista também encobriu/camuflou rochas, caminhos e paredes em instalações in situ como Eptélios, de 2018, realizada à beira-mar, em SC, ou mesmo envolvendo em tecido de malha as bananas de um cachos como fez em Despenca, de 2019.

A ideia de camuflagem também aparece em outras séries, como em Nem Tudo São Flores (série Mimetis), substancialmente diferente, bem mais introspectiva, iniciada em 2018, onde a artista, que tem vitiligo, fotografa partes de seu corpo em meio a outros elementos da natureza (Figura 4 e Figura 5).



Figura 4. Nem Tudo São Flores (série Mimetis), Fernanda Mafra (2018-), impressão em papel fine art, 20 x 20 cm (cada)



Figura 5. Nem Tudo São Flores (série Mimetis), Fernanda Mafra (2018-), impressão em papel fine art, 20 x 20 cm (cada)

Várias ações são decorrentes de movimentos corporais associados a sons ritualísticos, interações com o público e ou com outros performers e constituem uma espécie de imersão atávica, buscando às raízes dos conhecimentos, sobretudo femininos, como no trato com as ervas e plantas. Na performance ‘Que a essência seja a persistência,’ de 2017, Fernanda precisa da interação com o outro. O participante instruído e ciente da proposta ingressa num pequeno espaço forjado por tecidos e elementos naturais vermelhos e deve escolher uma dentre nove palavras/sentimentos disponíveis, cada uma delas vinculada a uma forma - “matriz” - vegetal, Fernanda conduz a ação “imprimindo” com pigmento extraído de jenipapo a pele do participante com a forma vegetal associada à palavra, o pigmento incolor utilizado apenas revela-se, escurecendo, após cerca de 24 horas da aplicação sobre a pele e permanecendo visível por 7 a 15 dias. Conforme objetiva Fernanda: “tempo para que a proposição do trabalho, que é de repetição da palavra, numa espécie de mantra, possa ser desenvolvida nesse período de permanência do desenho no corpo.”

Sua primeira exposição individual, ocorreu no Espaço Cultural Universidade do Vale do Itajaí, em 2019. Com o advento da pandemia, a necessidade de distanciamento social associada a crescentes preocupações com segurança levou o casal a voltar a fixar-se em Santa Catarina, optando por estabelecer-se na casa à beira-mar que costumavam frequentar durante os verões.



Figura 6. Panaceia, Receituário Visual IV, Fernanda Mafra (2020), livro instalativo, em processo



Figura 7. Panaceia, Receituário Visual IV, Fernanda Mafra (2020), livro instalativo, detalhe

Visitei Fernanda em sua casa ateliê em Santa Catarina em 2020, quando Receituário Visual ainda estava em processo (Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9). Trata-se um livro instalativo integrante da série Panaceia, forjado por "impressões botânicas", conforme a artista identifica, sobre tecidos e papéis. Além da beleza da matéria com traços de formas vegetais estampadas sobre tecido, impressionou-me o processo empregado para obtenção destas marcas. Embora apresente fortes conexões com recursos da gravura, diferentemente de uma impressão facilmente obtida pela impressão – por entintagem e pressão –, ali os traços dos vegetais coletados eram arduamente obtidos após longas horas de cocção da matéria. Fernanda precisa deste ritual simbólico, com todo um envolvimento corporal específico, amarrações, pesos, fogo, água, quase como uma bruxa contemporânea com seu velho caldeirão impregnado de tempo e histórias a evocar as forças da terra e do feminino. O trabalho inicia com a coleta de vegetais, sobretudo folhas e pequenos galhos, no próprio jardim e nos entornos da casa. Nas proximidades encontramos o Rio da Madre, o Parque Estadual Serra do Tabuleiro e a Área de Proteção Ambiental do Entorno Costeiro, uma área que embora seja protegida por lei é de mais em mais ameaçada, tanto pela cobiça imobiliária quanto pelo resultado da introdução de espécies vegetais exóticas invasoras. Uma destas espécies exóticas, a casuarina (pinheiro australiano), fornece farto material de pesquisa para Fernanda, dada sua abundância no local. Simbolicamente esta transformação da matéria de forma tão potente – horas cozendo ao fogo, também configura uma forma de vingança contra esta espécie que corrobora com o desequilíbrio ambiental. Também parecem entrar em jogo tantas outras potentes implicações deste ritual. A força do feminino, da mulher que sangra todo mês sem morrer, possuidora de um útero com potencial para gerar a vida – e todos os medos dos mistérios aí decorrentes, o histórico conhecimento sobre ervas e poções, curativas e venenosas, comumente detido por mulheres, os segredos de seus usos, frequentemente atribuídos às bruxas, que temidas foram muitas vezes silenciadas, queimadas vivas em fogueiras...



Figura 8. Panaceia, Receituário Visual IV, Fernanda Mafra (2020), livro instalativo, detalhe



Figura 9. Panaceia, Receituário Visual IV, Fernanda Mafra (2020), livro instalativo, 21 x 29,5 cm (fechado)

Este caldeirão ativado pelo fogo, a cada novo uso exala o tempo e os traços das formas vegetais coletadas, que se transformam e restam indelevelmente impregnadas nas tramas do tecido, a própria seiva – ou o que resta dela – transformada em pigmento, bastante diferente de uma impressão de tinta que teria uma adesão bem mais superficial ao tecido e configuraria uma sobreposição de elementos externos. Em seus Receituários funde-se tudo, a matéria transforma-se. O processo envolve todo um movimento corporal específico, quase ritualístico. As Panaceas, conforme informa em off a voz da autora no vídeo Receituário Visual (2021), buscam “absorver o poder e a energia das plantas através da imagem”, nelas os movimentos cotidianos constituem um espaço de “experimentação formal, desde a escolha das plantas e ervas do jardim ao cozimento no fogão a lenha em recipiente de ferro, aqui tudo age colaborativamente, como numa coreografia ensaiada pelos gestos dos hábitos.”

Agradecimentos

A autora agradece ao CNPq o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- “HÉLIO Oiticica.” (2022) In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oitica>. > Acesso em: 14 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Mafra, Fernanda (2018). *Celebração I* [Consult. 2021-10-26] Desenho. Disponível em <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TgRG9QEs6fM> >
- Mafra, Fernanda (2018). *Celebração II* [Consult. 2021-10-26] Desenho. Disponível em <URL: https://www.youtube.com/watch?v=iAd85_bTUZU >
- Mafra, Fernanda (2021) *Receituário Visual*. [Consult. 2021-11-04] vídeo, 58”. Disponível em <URL: https://youtu.be/_SRwpdfNvqg>
- Quedas - Individual de Débora Guimarães (2019) @quedasexpo · Artista [Consult. 2021-10-26] Post em rede social. Disponível em <URL: <https://www.facebook.com/quedasexpo/posts/quem-ocupou-o-quarto-dos-artistas-na-terceira-semana-foi-fernanda-mafra-fernanda/120269996060312/> >

Calo Carratalá y el cuaderno de viaje: una experiencia previa a la pintura

Calo Carratalá and the travel book: an experience before painting

Marta Marco Mallent ⁱ

ⁱ España, Profesora de la Universidad de Zaragoza y pintora. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, Unidad Predepartamental de Bellas Artes. Ciudad escolar s/n. 44003 Teruel, España. E-mail: mmallent@unizar.es

Resumen:

En este artículo vamos a hablar de los cuadernos de viaje del pintor Calo Carratalá, conocido por sus grandes composiciones pictóricas de paisaje. Sus cuadernos de dibujo le acompañan en sus viajes por todo el mundo como contenedores de ideas e impresiones que luego retomará en el estudio. Esta estrecha relación entre la necesidad de viajar, de experimentar el paisaje de forma directa y la transmisión de esta experiencia a partir de un primer contacto registrado en los cuadernos es lo que nos interesa destacar, además de ser un aspecto de su trabajo menos estudiado y que, sin embargo, contiene el germen de su discurso artístico.

Palabras clave: cuadernos de viaje, pintura, paisaje.

Abstract:

This article deals with the travel journals by painter Calo Carratalá, known for his big landscape painting compositions. He travels everywhere around the world with his sketchbook journals and they serve as containers of ideas and impressions which he will later materialize in the studio. This strong relationship between the need for traveling and experiencing landscape in person, together with the transmission of such experience through the sketchbook journals will be highlighted in this article. Even though this area of his work has not been thoroughly researched so far, his artistic discourse stems directly from it.

Keywords: travel journals, painting, landscape

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

El objetivo de este artículo es poner de relieve una de las facetas menos divulgadas del pintor Calo Carratalá, cuya obra pictórica es bien conocida a nivel nacional y en algunos circuitos internacionales. Su trabajo se caracteriza por las pinturas de paisaje de gran formato y los bocetos que las preceden, fruto de sus viajes por el mundo. Como si de un romántico del siglo XIX se tratara, Calo necesita experiencias directas con el paisaje que recrea en sus lienzos. Para ello, la primera aproximación a estos lugares se lleva a cabo sobre un sencillo cuaderno de dibujo. Viaja con ellos, como si de un diario de a bordo se tratara, para capturar la primera impresión sentida. Son estos cuadernos lo que voy a destacar en este artículo, por ser menos conocidos, y sin embargo, el germen de toda una obra final de mayor envergadura exhibida a través de numerosas exposiciones.

Calo Carratalá nació en Torrent (Valencia) en 1959. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Varlos de Valencia, en el año 2000 obtiene la beca de la Academia de España en Roma que le llevará a residir en la capital italiana una larga temporada, cimentando su aprendizaje a la vez que marcando el inicio de una carrera profesional vinculada a los viajes y estancias en distintos países del mundo. Desde el comienzo de su actividad profesional en la década de los noventa atesora un buen número de premios y reconocimientos, entre los que destaca el Primer premio Bancaja de Pintura, Primer premio del Salón de Otoño de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, Primer premio del Ateneo Mercantil de Valencia y la Medalla de Oro en la 75 Exposición Internacional de Arte de Valdepeñas. Su obra está presente en importantes colecciones privadas, instituciones y museos como la Caja de Ahorros de Castellón, las Cortes valencianas, la Consejería de Industria (Valencia), la Fundación Bancaja, el Ministerio de asuntos exteriores (Madrid), Fundación Cultural Mafre Vida, Academia de España en Roma, Diputación Provincial de Alicante, Fundación Wellington (Madrid), Ayuntamiento de Vitoria, Caja de Guadalajara, Real Academia de Bellas Artes de Granada, etc. Ha participado en ferias de arte internacionales como Arco, Arte Lisboa, Bejin Art Fair, Affordable Art Fair London, Art Madrid y otras.

2. Los cuadernos de viaje o la cartografía del sentimiento

Si echamos la vista atrás buscando el origen de lo que es un cuaderno de viaje, vemos cómo la historia ha ido conformando una tipología de cuaderno de dibujo o de notas, esencial para el registro de las experiencias de viajeros, exploradores y artistas. Contribuyen en cierto modo a perfilar el significado que el concepto de *paisaje* tiene hoy para nosotros, influyendo en el devenir de la pintura paisajista hasta que se convierte en un género pictórico independiente.

Podemos buscar el origen del cuaderno de viaje en los diarios de a bordo de las grandes expediciones en la era de los descubrimientos. Su objetivo principal era el de documentar lo acaecido, narrar la experiencia y dejar constancia de las necesidades surgidas con el fin de planificar futuros viajes. Eran estos diarios documentos de texto carentes de ilustraciones, sin embargo, pronto se acompañaron de imágenes de carácter topográfico, útiles para exploradores y cartógrafos. Las ilustraciones se van ampliando, según los intereses de la expedición, en botánicas, zoológicas, antropológicas y arqueológicas.

Las representaciones de nuevos territorios contribuyen al surgimiento de un sentimiento hacia el paisaje que se desarrolla paralelamente a la historia de la pintura en la sociedad occidental. El auge de la burguesía a partir de los siglos XVII y XVIII, va fraguando un gusto por escenas cotidianas que retratan su modo de vida y su estatus social, poniendo de relieve la singularidad del paisaje local. Por otra parte, con la llegada del romanticismo en el siglo XVIII, se populariza entre la clase aristocrática centroeuropea lo que se conoce como *El grand tour*, ese viaje iniciático de los jóvenes hacia la Europa meridional, cuna de la cultura clásica. El viaje a Italia se hace imprescindible. De este modo, de la mano de pintores y literatos se va fraguando el sentimiento del paisaje romántico, basado en la atracción hacia lo inabarcable, lo desconocido o incluso lo peligroso. El espíritu romántico invade este tipo de acercamiento a la naturaleza virgen, a los espacios agrestes, indómitos y grandiosos.

Estas experiencias directas con el lugar quedaban registradas en cuadernos de dibujo mediante aguadas y dibujos tomados del natural. Destacable en este sentido la figura de Goethe y su obra literaria *Viaje a Italia*, guía fundamental para muchos viajeros. Fue también autor de magníficas acuarelas y dibujos. Al igual que Goethe algo más tarde otro ensayista y crítico de arte, Ruskin, nos dejará una estupenda colección de acuarelas y dibujos. Pero serán pintores como Turner, Constable, Friedrich, Corot, Cozens, Girtin y tantos otros quienes consigan situar al paisaje como el género pictórico por excelencia del romanticismo.

Al no existir aún los colores al óleo comercializados en tubo, estos pintores trabajarán del natural con acuarelas, grafitos y tintas, sobre cuadernos fácilmente transportables, donde tomar nota de lo que desean recordar o de lo que les impresiona, sin necesidad de ser absolutamente fieles a la realidad, en aras de transmitir una sensación, una emoción sentida *in situ*, como el artista que nos ocupa. Para hacer reproducciones fieles estaban los pintores conocidos como *Vedutistas*: Canaletto, Bellotto o Guardi entre otros, quienes paralelamente al

avance de la ciencia óptica, dejaron una magnífica colección de vistas de ciudades y lugares para deleite del futuro viajero. Pero no es esta la vertiente que inspira el trabajo de Calo Carratalá, sino, como veremos a continuación, la postura más moderna y rompedora del romanticismo relacionada, en mi opinión, no con un estilo determinado, sino con una forma de sentir. El artista romántico es individualista, apasionado, espontáneo y libre, contrario a la imposición de normas establecidas (Honour,1989:14). Sin embargo, el carácter romántico que muchos espectadores atribuyen a la pintura de Carratalá está más referida a la temática tratada (grandes paisajes, exóticos, agrestes, inmensos, impactantes...) que a la actitud que el artista adopta frente a ellos. En lo que indudablemente coincide con sus predecesores románticos es en el uso del cuaderno como punto de partida y en la experiencia directa en el lugar a través del viaje.

3. Los cuadernos de Calo Carratalá. La mirada del viajero

La puesta en valor de la pintura de paisaje coincide, paradójicamente, con la desafortunada destrucción de la naturaleza que se llevó a cabo durante el siglo XIX. El crecimiento de la minería arruinó el paisaje en algunas zonas, la deforestación o el crecimiento de otras industrias polucionó las aguas y el aire y el ferrocarril permitió la incursión en masa del ser humano en cualquier espacio antes inaccesible. Llegados a este punto, la naturaleza empieza a verse como fuente de energía social y moral, "Lo bueno, lo moral, lo primitivo, estaba en contradicción con lo humano lo artificial y la civilización" (Litvak, Lily: 1991, 48-49) Estas apreciaciones que hace Litvak al referirse a la pintura paisajista del XIX coinciden en gran medida con nuestra realidad actual, solo que nuestras circunstancias medioambientales son muchísimo más preocupantes y el contexto político, social y cultural lógicamente distinto.

La búsqueda de la naturaleza virgen, la nostalgia de un mundo en armonía con el medio natural, el contacto físico con lo verde vegetal en contraste con lo virtual o digital parece ser motivo más que suficiente para este resurgir de la pintura paisajista, sin embargo, inmersos como estamos en la era digital, la pintura del natural, presencial, es una opción elegida por unos pocos a los que se viene identificando con las actitudes románticas del XIX, sin tener en cuenta que el contexto general es diferente. Como expresa José Luis Albelda en uno de los catálogos de Calo Carratalá, "la pintura es, hoy en día, un arte a contracorriente profundamente necesario como contrapeso de nuestra vida excesivamente digital" (Albelda,2020:11) considerando el ejercicio de la pintura una respuesta eficaz, como lo es la danza, la contemplación, el paseo, la artesanía..., para contrapesar y rehumanizar los excesos de una sociedad hiperdigitalizada.

En este contexto se desarrolla la labor de Calo Carratalá. Es por ello que el hecho de haber escogido el paisaje como temática, la pintura como lenguaje y el viaje como experiencia previa adquiera un significado relevante en su caso. Nadie hay más capacitado para captar la esencia del paisaje que el viajero, aquel que recorre la faz de la tierra sin prejuicio o sentimiento previo, pero sí predispuesto a la emoción que le provoca mirar, ver, oír, escuchar, oler, saborear, tocar lo que el lugar ofrece, moverse y caminar por él con los sentidos bien despiertos (Kessler, 2000). Esto es lo que persigue Carratalá con sus viajes. Calo no es un turista en sus destinos, sino un auténtico viajero. No "pasa por allí", sino que se detiene, está, conoce, se impregna de lo que

ve, siente. Lo que puede o le interesa lo apunta en sus cuadernos para retomar las notas en el estudio posteriormente, con el viaje sedimentado. Según sus propias palabras, manifestadas en conversaciones mantenidas personalmente con él desde hace años, necesita reposar la experiencia, las impresiones recibidas, saber más sobre el lugar al regresar, una vez pasada la conmoción primera, con el objetivo de ser más analítico, selectivo, trascendente y reflexivo, para no dejarse llevar por un exceso de anécdota o sentimentalismo en sus obras definitivas. Pero, en los cuadernos ¿qué apunta, qué atrapa Calo Carratalá?

Los cuadernos de Calo van parejos temática y cronológicamente a sus series sobre viajes, pues son la primera aproximación al tema de cada una. Por orden cronológico se ordenan del modo siguiente: 1-*Torrent de l'horta sud*. Ubicada en Valencia y sus poblaciones limítrofes se desarrolla entre los años 1992 a 1998; 2-*Marinas y faros*. Mediterráneo, Costa norte y Mar Adriático. Desarrollada entre los años 1998 y 2001; 3- *Arizona-Gran Canyon*. En marzo de 2002; 4-*Montañas- Pirineos-Alpes*. Entre los años 2003 a 2007; 5- *Selvas*. Amazonia de Perú en mayo de 2007 y Amazonia de Ecuador en febrero de 2009; 6- *Noruega*. Noviembre 2011; 7- *Tanzania*. Junio de 2017.

En estos cuadernos o series de cuadernos tenemos un anticipo de lo que serán sus pinturas a mayor escala, pero en esencia hace en ellos, a nivel pictórico, lo mismo que en sus lienzos: analizar, diseccionar, calibrar, tantear un color, componer, elegir, destacar de aquello que tiene ante sí lo que le interesa, lo que le será de utilidad para reconstruir el paisaje a su regreso en el estudio. La única diferencia con el trabajo posterior en el estudio es más actitudinal, por el simple hecho físico de encontrarse ante el motivo, sumergido en el paisaje real. Esta diferencia debe marcar sin duda el ánimo y la práctica pictórica, porque el cuaderno de apuntes se caracteriza, como hemos dicho, por la inmediatez y la espontaneidad. Sin embargo, Carratalá tiene la virtud y la capacidad de hacernos creer con sus meditadas pinturas posteriores, que no ha perdido ni un ápice de naturalidad, de inmediatez y de autenticidad. Pues como afirma Enrique Andrés Ruiz, es un pintor de querencia más bien analítica que utiliza con sabiduría códigos retóricos a su antojo porque domina el oficio de pintor y la tradición que le precede, de manera que sabe "devolver los paisajes a su inocencia después de un largo viaje por el artificio" (Andrés, 2008:19).



Figura 1: Calo Carratalá, 2017. Acuarela y grafito sobre papel. Libreta 5f. Fuente: Archivo del autor.



Figuras 2: Calo Carratalá, 2017. Acuarela y grafito sobre papel. Libreta f7. Fuente: Archivo del autor.

En cuanto a características formales, todos los cuadernos suelen tener un formato apaisado, de 20x30 centímetros aproximadamente y un grosor no mayor de centímetro y medio (Figura 1 y Figura 2). El tipo de papel, apto para técnica seca y húmeda, varía de gramaje aunque no suele ser muy grueso. En cuanto a los útiles predomina el lápiz de grafito de diferentes durezas tanto para dibujar como para las anotaciones de texto. En ocasiones puede aparecer la tinta negra aplicada con estilógrafo o incluso el bolígrafo azul. Al aplicar color con acuarela de pastilla lo hace tanto de forma directa como sobre sutiles trazos previos de grafito, en capas muy transparentes. Las imágenes suelen estar enmarcadas por una línea que define el contorno de lo que será el soporte (lienzo o tabla) dando idea de la composición y formato definitivo. Suele usar anverso y reverso de las páginas y en cada cara suele haber varios bocetos de muy pequeñas dimensiones, de unos 3 por 5 centímetros aproximadamente. Si precisa repetir el esquema lo hace y apunta en cada versión lo que le interesa: un toque de determinado color, la disposición de un elemento, la supresión de otro, etc.

En su afán por huir de lo anecdótico o excesivamente descriptivo, en raras ocasiones aparece la figura humana, solo en la serie *Selvas* algún barquero interviene en la composición y en la última sobre *Tanzania* vemos siluetas en solitario o agrupadas de pescadores con red en aguas poco profundas, así como los flamencos en la laguna. No hay más representación de animales o humanos en el resto de las series.

4. Conclusiones

En conclusión, quiero resaltar la importancia que el cuaderno de viaje adquiere en el proceso creativo del pintor, de cualquier pintor, pero más especialmente en aquellos dedicados al paisaje. La verdad o esencia de un lugar representado, recreado a través de la pintura, no puede ser una mera copia de la imagen del mismo (basada en la fotografía, por ejemplo), sino todo un cúmulo de sensaciones y sentimientos experimentados *in situ*. Así es como lo entiende y lo vive Calo Carratalá, viajero incansable, utilizando una herramienta genuinamente humana para captar

impresiones y sensaciones: la vista y la mano al servicio del dibujo. Después, sus cuadernos con apuntes del natural le permitirán transmitir esa autenticidad a los lienzos de gran formato.

¿Porqué viaja a lugares lejanos, ajenos a su cultura? Esa necesidad suya de cambio radical puede ser el estímulo necesario para mantener el interés por el reto de la pintura, pero al espectador no le hace falta, es un impulso interno, propio del artista, que responde quizá a la necesidad de reconocerse en lo diverso, de reafirmar su personalidad a través de "lo otro". Por su dominio del oficio y la temática que elige, sería demasiado cómodo limitarse a su entorno levantino, aunque por otra parte esa opción añadiría el inconveniente de ser uno más entre la abundante tradición pictórica paisajista de calidad de la escuela valenciana. Quizá Calo ha querido conscientemente marcar distancias, estilísticas y físicas, para ser fiel a sí mismo y coherente con el tiempo en el que vive. Pero, de nuevo la contradicción ¿porqué el paisaje? ¿porqué la pintura? ¿no son opciones decimonónicas? Es posible, pero en el siglo XXI también nos rodea el paisaje aunque con otro aspecto. Sorprende entonces la elección de Calo al buscar paisajes lejanos, casi vírgenes, identificables mas con otro tiempo que con el entorno urbano contemporáneo. Por eso nos evoca el romanticismo de otra época ¿es la suya una estrategia comercial o una necesidad vital? Tampoco es lo importante, cuando al contemplar sus cuadernos y pinturas vemos sobre todo Pintura con mayúsculas, tan necesaria para el espíritu humano hoy y siempre.

Referencias

- Albelda, José Luis (2020) "El paisaje viajero y el arte del buen pintar", en *África. El paisaje inesperado. Calo Carratalá*. Valencia: Fundación Bancaja. ISBN: 978-84-8471-253-4
- Andrés, Enrique (2008) "Viajes y paraísos de Calo Carratalá" en *Calo Carratalá*. Valencia: FGV Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana. ISBN: 978-84-482-4969-4
- Honour, Hugh (1989) *El romanticismo*. Madrid: Alianza Forma. ISBN: 84-206-7020-0
- Kessler, Mathieu (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books. ISBN: 84-8236-167-8
- Litvak, Lily (1991) *El tiempo de los trenes*, Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN: 84-7628-090-4



Feminidad y artesanía en la creación andaluza contemporánea: arte y género en la obra de Paloma de la Cruz

Femininity and craftsmanship in contemporary Andalusian creation: art and gender in the work of Paloma de la Cruz

Marta Pérez Martínez ⁱ

ⁱ Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Laraña 3, 41001, Sevilla, Andalucía, España

Resumen:

Mediante el análisis de la obra de Paloma de la Cruz (Málaga, 1991), este estudio busca una aproximación a la cerámica contemporánea desde una perspectiva de género. La milenaria técnica de la cerámica, que tradicionalmente une los mundos del arte y de la artesanía, tuvo un resurgir dentro de arte contemporáneo en las últimas décadas, abriendo el abanico a nuevas connotaciones estéticas y simbólicas. Empleando el barro como representación de la identidad femenina, y una enorme variedad de metáforas visuales, la obra de la artista malagueña establece un discurso sobre identidad, rechazando tabúes y dotando de una nueva vida contemporánea a una técnica tradicional.

Palavras-chave: Paloma de la Cruz, cerámica, femenino

Abstract:

By analyzing the work of Paloma de la Cruz (Málaga, 1991), this study seeks to approach contemporary ceramics from a gender perspective. The millenary technique of ceramics, which traditionally unites the worlds of art and craftsmanship, has had a resurgence in contemporary art in recent decades, opening up the range of new aesthetic and symbolic connotations. Using clay as a representation of female identity, and an enormous variety of visual metaphors, the work of the artist from Malaga establishes a discourse on identity, rejecting taboos and giving a new contemporary life to a traditional technique.

Keywords: Paloma de la Cruz, ceramics, feminine

Submissão: 07/02/2022

Aceptación: 15/03/2022

1. Introducción

Históricamente, el cuerpo femenino ha ocupado un papel fundamental dentro del mundo del arte, dictando las pautas por las que se rige el arte contemporáneo. El cuerpo femenino ha ocupado tradicionalmente un rol predominante dentro del ámbito de la representación artística, dando lugar a una Historia del Arte dominada por un imaginario donde la mujer era relegada a un segundo plano, siguiendo un discurso oficial misógino con una escasa genealogía de artistas femeninas (Sacchetti, 2010). Afortunadamente, en las últimas décadas, ciertos cambios llevaron a artistas a indagar en nuevos géneros artísticos y artesanales, de modo que la representación del cuerpo femenino pudo finalmente alcanzar un sinfín de nuevas connotaciones. De las técnicas empleadas por la mujer para establecer su discurso cabe destacar, con motivo de este estudio, el arte de la cerámica. A lo largo de las últimas décadas, son muchas las artistas que comenzaron a emplear esta técnica artesanal como un medio de expresión artístico, siendo a su vez una disciplina relacionada con el género femenino. Así, la cerámica se convierte en un medio de expresión que une los mundos de la artesanía y del arte contemporáneo, abriéndose a nuevas connotaciones desvinculadas del patriarcado.

Por tanto, siguiendo una metodología analítico-comparativa, y partiendo del análisis de la obra de la artista española Paloma de la Cruz (1991), este estudio plantea un acercamiento a la cerámica contemporánea, siendo esta percibida desde una perspectiva de género (del Pozo Fernández, 2019). En consecuencia, el método de investigación empleado es fruto de la exploración y reflexión sobre la creación de la autora, cuya obra parte del interés hacia el cuerpo para cuestionar al sujeto y a su representación ornamental, entendiendo el órgano reproductor femenino como molde, y fusionando la artesanía con el arte contemporáneo. La arcilla será junto con su cuerpo, materia prima a la hora de crear su obra, con la que la artista establecerá un discurso sobre identidad, rechazando comportamientos y tabúes que durante la historia han permanecido como un sistema de control.

2. El barro como carne.

Las esculturas performáticas de Paloma de la Cruz

Nacida en la ciudad de Málaga en 1991, la artista andaluza Paloma de la Cruz cursó los estudios superiores de arte en su ciudad natal, llegando a disfrutar de una Beca de Artista Residente en su Facultad, donde se asentarán las bases de un discurso sobre la identidad y la mujer que, pese a su juventud, la llevará a gozar de un merecido reconocimiento a nivel nacional.

Empleando la cerámica como un medio en sí mismo, la creadora da vida a una obra que sorprende por una poesía visual muy particular, llamando la atención por su delicadeza y originalidad (Figura 1). Sus piezas, repletas de simbología sobre el material, la arquitectura, el objeto y la propia condición femenina, se dan a conocer en su primera individual, *Erótica inversa*, que tuvo lugar en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga (2017), llamando la atención especialmente por el uso del órgano reproductor femenino como técnica de modelaje en cerámica, alterando una técnica artesanal para dar vida a obras de barro que fueron realizadas con el molde de su propia vagina (Porrás Guerrero, 2017).



Figura 1: Paloma de la Cruz, *Encuentro*, 2017. Cerámica esmaltada sobre bidés, 100 x 90 x 40 cm. Facultad de Bellas Artes de Málaga. Fuente: <https://palomadelacruz.com/encuentro-erotica-inversa/>

Debe resaltarse, pues, el método de trabajo empleado a la hora de realizar cada obra, particularmente en las denominadas *esculturas performáticas*, donde el barro es introducido en su interior, por lo que el proceso de ejecución debe de ser considerado como una parte clave de la pieza. De este modo, se plantea una aproximación erótica a la pieza, que pondrá al espectador en papel de *voyeur*, incitándole a ver más allá de la materia, estableciendo una relación entre lo interior, lo exterior, lo público y lo íntimo. Mediante este proceso, la creadora se desvincula de los procesos tradicionales de la alfarería para darle forma al material mediante su matriz, empleando para ello los llamados «movimientos de Kegel» (Vargas, 2017), basados en el fortalecimiento de los músculos pélvicos, que le permiten obtener un mayor registro sobre el barro, empleando diversas posturas y gestos, siendo su propio órgano reproductor como utensilio de

experimentación en el proceso de modelaje. Así se genera una conexión entre su propio cuerpo y el material con el que trabaja, estableciendo un diálogo sobre el cuerpo femenino, motivado por un interés hacia su propio cuerpo, y la relación con el mismo, lo que lleva a plantearse que los cuerpos no tienen por qué ser iguales, indagando sobre la percepción social en torno al cuerpo femenino, convirtiendo algo íntimo en algo público.

El barro es de por sí un material visceral y primitivo. La relación con él al manipularlo es muy carnal, se produce una relación muy íntima modelándolo (La Luz, 2020).

El resultado es el de unas piezas con una apariencia fálica, fruto del vaciado de la vagina, que remiten a la ausencia de la oquedad del útero. Esta ambigüedad resalta el carácter irónico de las piezas, buscando así una equivalencia entre ambos géneros, siendo la vagina concebida como una inversión del falo. En sus provocativa obra, Paloma de la Cruz camina por la frontera entre lo creativo y lo decorativo, imitando motivos de lencería femenina sobre el barro cocido, reconfigurando el límite entre lo público y lo privado (de la Cruz, 2017). Siendo el encaje es un elemento recurrente en la producción de la artista malagueña, sus piezas serán un contenedor de elementos poéticos que remontan al público a ese delicado tejido, tan delicado como íntimo, incitándole a situarse en el papel de voyeur, a ver más allá de lo oculto, traspasar esa membrana que separa lo interior y lo exterior. Un claro ejemplo de la producción artística realizada mediante el empleo del modelado vaginal sería *Erótica inversa nº15* (Figura 2), mostrada en la primera exposición individual de la artista *Erótica Inversa* (2017) (Vargas, 2017). La pieza, de pequeñas dimensiones, fruto del proceso de modelado en arcilla previamente descrito, muestra la forma resultante de la concavidad del órgano reproductor femenino, llamando la atención del espectador por su ambigüedad, diluyendo ambos géneros y recubriendo la carne, el barro, con una epidermis de motivos de encaje y lencería en tonos negros y rosados, provocando así una erotización de la pieza, que se contrapone con la delicadeza de la misma.



Figura 2: Paloma de la Cruz, *Erótica Inversa nº15*, 2017. Modelado vaginal em cerâmica esmaltada, 13 x 5 x 4 cm. Facultad de Bellas Artes de Málaga. Fuente: <https://palomadelacruz.com/erotica-inversa-no15-erotica-inversa/>

Por tanto, debe resaltarse que, si bien sus piezas resultan llamativas a la vista en cuanto a su carácter ornamental y a su estética, estas se ven reforzadas por un fuerte discurso que trata de la teoría del cuerpo a través del órgano reproductor femenino y de la metáfora de la lencería (Miranda & Osuna, 2017). Estableciendo una crítica en torno a la histórica concepción del cuerpo femenino, y a la situación social de la mujer, Paloma de la Cruz remonta al espectador a la oposición clásica de lo masculino y femenino, donde la mujer habría sido considerada el producto, el instrumento, lo que hace que la condición de objeto sea irrefutable, siendo esta históricamente percibida como una máquina de seducción. Así es cómo la producción artística de la malagueña está cargada de significaciones en torno al cuerpo femenino, concibiendo la tradicional técnica de la cerámica como medio para representar su propia identidad, jugando con los volúmenes, las concavidades y los motivos lenceros de sus obras para así lograr su particular representación de la carne sobre diversas superficies.

3. La erotización del espacio

Como hemos visto con anterioridad, en la obra de Paloma de la Cruz la arcilla adquiere un papel fundamental, fusionando lo géneros de la pintura y la escultura, y rompiendo con las barreras clasificatorias del propio ser humano con un lenguaje tan atrevido como particular. Así es como el barro se convierte en carne, y el esmalte en epidermis, adaptándose a la pieza como si de una piel se tratase, dejando entrever el material a través de sus motivos lenceros de modo que, pese a que el cuerpo femenino no esté presente en su obra, sí que puede intuirse a través de los volúmenes, de los pliegues y de las arrugas. El interés de la artista malagueña por el empleo de los medios artesanales aplicados a producción y discursos contemporáneos queda patente en su obra, en la que configura nuevos lenguajes de expresión artísticos a través de un material que tradicionalmente ha estado vinculado al diseño, a la artesanía, y al objeto cotidiano y decorativo. Paloma de la Cruz modificará estos materiales y técnicas a su antojo, transformándolos en una producción artística tan prolífica como variada, llamando así a la aceptación de la diferenciación entre los cuerpos.

Al cocer el barro lo blando se torna duro y, a su vez, éste, con sus pliegues y volúmenes, transforman lo duro en blando. Aquí la carne es el barro, por lo que su representación hace que el material trascienda y se comporte de manera autónoma (La Luz, 2020).

Mediante la tradicional técnica artesanal de la cerámica, la malagueña sumerge a espectador en un discurso de identidad femenina a través de signos y metáforas visuales como la lencería, la casa, y objetos de higiene íntima. Uno de los elementos más reiterados en su obra son aquellos propios del aseo, desde bidés hasta paños, dando lugar a una producción escultórica poco heterodoxa, donde el esmaltado, el vaciado y el alicatado de las piezas, modifican los elementos, simulando la transformación que tiene lugar en el propio cuerpo, el cual se ve sujeto al paso del tiempo, de los tabúes, de las restricciones y de las modas impuestas por una sociedad fruto de una herencia patriarcal (Benítez Reyes, 2019).



Figura 3: Paloma de la Cruz, *Paño de ablución II*, 2019. Cerámica esmaltada, 50 x 25 x 20 cm. Galería T20. Fuente: <https://palomadelacruz.com/paño-de-ablucion-ii-panos-de-abluciones/>

Este es el caso de su pieza *Paño de Ablución II* (Figura 3), creada en el año 2019, y que formó parte de la exposición colectiva "La configuración del tiempo suspendido", que tuvo lugar en la galería T20 de Málaga. De forma similar a su obra *Paño de ablución vestigio de un festejo*, donde emplea la fisonomía de un bidé para construir su pieza de cerámica, en *Paño de Ablución II* Paloma de la Cruz genera una escultura recubierta con esmalte rosado, basándose en un patrón de encaje de lencería que recubre los recovecos del paño. Asimismo, el paño de cerámica conforma una forma orgánica, colgando de la barra metálica como si se tratase de una toalla, pero formando volúmenes y concavidades sinuosas, dando lugar a amasijos que se cierran y se abren eróticamente en alusión a la sexualidad y a la corporeidad.

En consiguiente, puede afirmarse que Paloma de la Cruz parte de la base, del cuerpo y del objeto cotidiano para llegar hacia el símbolo, hacia la metáfora, dotando a sus piezas de un profundo valor y simbolismo, propiciando a que el espectador se plantee una significación de sus

cerámicas que va más allá de la estética y de la ornamentación, indagando tras la epidermis lencera, tras los colores, los huecos y los esmaltados, para llegar a la carne, al misterio de la corporeidad.

Conclusiones

En conclusión, puede afirmarse que la producción artística de Paloma de la Cruz muestra una continua ambigüedad, empleando materiales que le permiten realizar un juego de volúmenes y colores en la superficie de sus piezas. Empleando la tradicional técnica de la cerámica desde un concepto contemporáneo, sus piezas muestran una fuerte belleza que atrae al público, incentivándolo a ir más allá de la apariencia para llegar a una profunda significación en torno al cuerpo femenino.

Valiéndose de distintos referentes artísticos y artesanales del patrimonio histórico-artístico andaluz, la creadora da un giro contemporáneo a una técnica milenaria, de modo que, en la obra de la malagueña, el barro es carne y el esmaltado lencero es piel, tras la que se oculta un sinfín de metáforas visuales que dan vida a un discurso sobre el cuerpo y la igualdad. Con unas piezas que aúnan la artesanía y el arte, Paloma de la Cruz habla de las políticas del cuerpo femenino mediante una ambigüedad enunciativa ligada a su propia intimidad, sumergiéndose al espectador en un mundo de símbolos y trampantojos, confrontando la retórica de la belleza visual con un discurso sobre la *sexualización* del cuerpo, la *cosificación* de la mujer, la identidad y la intimidad.

Referencias

- Benítez Reyes, F. (2019). Paloma de la Cruz y sus metáforas del cuerpo. In *Clausula corpora* (Junta de A, pp. 7–10). Servigraf Artes Gráficas S.L. <https://palomadelacruz.com/paloma-de-la-cruz-y-sus-metaforas-del-cuerpo-felipe-benitez-reyes/>
- de la Cruz, P. (2017). En torno al Eros. Breves acontecimientos de una experiencia inversa. In *Erótica inversa2* (pp. 9–12). Maringa Estudio SL.
- del Pozo Fernández, P. (2019). Presentación. In *Clausula corpora* (Junta de A, p. 5). Servigraf Artes Gráficas S.L. <https://doi.org/SE 2018-2019>
- La Luz, A. D. (2020, September 22). *Paloma de la Cruz*. Stafmagazine. <https://stafmagazine.com/gallery/paloma-de-la-cruz/>
- Miranda, C., & Osuna, C. (2017). Carteo electrónico para una exposición de Paloma de la Cruz. In *Erótica inversa* (pp. 13–24). Maringa Estudio SL.
- Porrás Guerrero, A. (2017, April 29). "Erótica inversa" de Paloma de la Cruz, arte que nace de las entrañas. Yo Soy Mujer. <https://www.yosoymujer.es/cultura/erotica-inversa-paloma-la-cruz-arte-nace-las-entranas/>
- Sacchetti, E. (2010). El cuerpo representado y actuado en el Arte Contemporáneo. Aproximación

a casos andaluces. *Revista de Antropología Experimental*, 3(10), 35–53.

<file:///Users/Marta/Downloads/1940-Texto del artículo-6630-1-10-20141116.pdf>

Vargas, M. (2017). Caverna doblemente mágica. In *Erótica Inversa* (pp. 31–41). Maringa Estudio SL.

Notas biográficas

Marta Pérez Martínez es artista visual y Profesora Sustituta Interina en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Grupo de investigación HUM-1025 CREARESGEN. Sus principales líneas de investigación son el dibujo y el grafismo aplicado a las nuevas técnicas posmodernas por las mujeres artistas europeas en la segunda mitad del siglo XX. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000> Email: mperez13@us.es Morada: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Laraña 3, 41001, Sevilla, España

Corpo em conflito: fotografias de Michael Jorge da Silva

Body in conflict: photographs by Michael Jorge da Silva

Marta Luiza Strambi ⁱ

ⁱ Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária - Zeferino Vaz, Campinas - SP, Brasil, CEP 13083-854.

Submissão: 15/01/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Processos autobiográficos

Neste artigo analiso uma experiência visual relacionada à autobiografia, que se inclui no meu projeto de pesquisa em um programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade em que atuo como docente.

Escolhi o artista visual Michael Jorge da Silva, brasileiro, natural de São Paulo, com 34 anos de idade, que mantém sua residência em Campinas, por tratar em seus trabalhos de aspectos relacionados com a identidade, com a autorrepresentação, num contexto de operações poéticas que incluem fotografias digitais (Figura 1), uma operação híbrida que se soma a processos com a videoarte.



Figura 1. Michael Silva, Angústias, 2018, fotografia digital, 41 x 52 cm. Fonte: própria.

Resumo:

As fotografias digitais, do artista Michael Silva, são dadas como políticas de autoafirmação da identidade, para além de se instituírem como uma causa, estão reconhecidas como argumento de seus trabalhos artísticos. Uma experiência visual que está relacionada à autobiografia, num contexto de operações poéticas que incluem uma operação híbrida, somada a processos com a videoarte. A afirmação de pertencimento e a condição do corpo sutil incluem considerar especificidades, deformidades ambientais, sociais e domésticas, tudo isso se relaciona com a condição que se tem e que se articula como poética, a partir de paisagens íntimas que têm necessidade de se abrir como experiência artística.

Palavras-chave: fotografia, autobiografia, identidade

Abstract:

Michael Silva photographs emerge as policies of identity self-affirmation, in addition to establishing themselves as a cause, they are recognized as an argument of his artistic works. A visual experience that is related to his autobiography, in a context of poetical operations that includes an hybrid operation, added to processes with video art. The affirmation of belonging and the condition of the subtle body also considers specificities, domestic, social and environmental deformities, all of which are related to its intrinsic condition, that articulates itself as poetic, from intimate landscapes that need to open up as artistic experience.

Keywords: photography, autobiography, identity

Na diversidade de suas ideias e num contexto mais amplo da inscrição relacional, opera uma condição de transversalidade com as narrativas pessoais, propondo um enfrentamento em cada causa, acomodando problemáticas com uma construção poética em si.

Quando uma pessoa se influencia por sua existência, focando em sua história individual se dá uma narrativa em particular, que leva em conta a gênese da personalidade, sua vida individual, “mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço.” (Lejeune, 2008:15). “Para que haja autobiografia, [...] uma literatura íntima, é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*.” (Lejeune, 2008:15).

Os temas como identidade, relato e razão dialógica são intimamente entrelaçados, pois “constituem as coordenadas que definem a trama” (Arfuch, 2010:9) das estratégias discursivas.

Com uma dinâmica de interações entre sentimento e biografia contada, entre memórias nebulosas, em um reconhecimento de uma imagem, que o indivíduo fabula conceitualmente a respeito daquilo que tem modelo em sua própria imperfeição.



Figura 2. Michael Silva, Tormenta, 2018, fotografia digital, 41 x 52 cm Fonte: própria.

O espaço autobiográfico, citado por Philippe Lejeune (2008), nas categorias do romance ou mesmo da autobiografia, pode “escapar à “realidade” ou ao seu “pacto de referência”, como no caso das fotomontagens de Michael da Silva, quando seu corpo infere desde fraturas muito sutis, pondo-se a enfrentar marcações que se ajustam como paradigma, seja de

estabilidade doméstica ou mesmo na condição de ser, o que se posiciona como aquilo que repercute numa própria necessidade de autorrepresentação (Figura 2).

Leujene escreve, em relação aos textos referenciais, que

[...] como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter, portanto, a uma prova de verificação. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. (Lejeune, 2008:36)

Sendo assim em oposição à biografia e à autobiografia, citada por Lejeune, na produção de Michael Silva tratamos de ficção, não há dado referencial que a substancie, apenas com uma dada memória e sentimento represado ele fabula suas fotografias digitais e seus processos em videoarte, a exemplo de Angústia (Figura 1), quando revela sentimentos de aflição, como se por impulso ele distendesse sua cabeça para cima e metaforicamente estivesse querendo sair de si, o que nos remete, de alguma forma, a um sentimento de sufocamento de existência ou a um passado distante. Esse movimento traz um embaçamento da imagem, algo que está presente, mas nitidamente não se consegue ver. Por sua movimentação, quando ele performa para essa fotomontagem, é eleito um borrão lançado como vácuo de uma aparência de significados que se explodem ao olhar.

A mediação como relato e a ética como descrição dos fatos se perdem em função de uma narrativa ficcional contemporânea, à base das naturezas das modalidades em questão, quando fabulam a experiência vivida.

É precisamente em razão do caráter evasivo da vida real que temos a necessidade do auxílio da ficção para organizar esta última retrospectiva extemporânea, com o risco de considerar revisível e provisório toda figura da intriga emprestada da ficção ou da história. (Ricoeur, 1991:107)

2. O duplo em superposição

Há alguma similitude das fotografias digitais de Michael Silva com as fotografias surrealistas analógicas, que utilizavam recursos de superposição e fotomontagem, como no caso do fotógrafo francês Maurice Tabard (1897 – 1984), quando em suas preocupações com o movimento ele explorou, em 1929 e 1930, o aspecto duplo do suporte fotográfico (Figura 3 e Figura 4). Seu trabalho também ficou conhecido pela solarização.



Figura 3. Maurice Tabard, Sem título, 1930, fotografia analógica, 22,3 x 16,8 cm. Coleção do MOMA. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/51078>

No caso das fotografias digitais de Michael, essa reversibilidade do negativo não se aplica materialmente, porque ele utiliza suporte digital, no entanto as condições simbólicas e metafóricas podem ser cotejadas em função dos resultados que se dirigem a uma tentativa de materializar pulsões do inconsciente.

Visualmente os resultados de uma certa tendência da fotografia contemporânea, pelos recursos de montagem que estão à disposição, têm se aproximado daquela visualidade perseguida pelos surrealistas, porém o *software* para manipulação de imagem é utilizado por Michael com os recursos de montagem que agora recorrem às camadas que podem se ajustar no corpo das imagens, mas acrescenta-se a isso a importância do registro da imagem na sua origem.

Michael posiciona sua máquina e diante dela movimenta o seu corpo. A partir daí os processos de materialização da imagem incluem, além da performatividade, a edição.

A utilização de recursos tecnológicos desde os surrealistas não tem haver com trucagens formalistas, mas com a necessidade expressão.

Nesse duplo, feito da manipulação da reviravolta do negativo, dois fatores se tornam visíveis: a reversibilidade e a inversão produzidas pelo espelho, um espelho de memória.

O espelho de Tabard é um duplo diedro, efetivamente. Descobre-se ali uma imagem do sujeito que foi encurralado na fina superfície de reversibilidade de frente e detrás ao mesmo tempo, um sujeito cujo olhar tem por origem seu ponto de existência, e um sujeito despossuído no seu próprio ser pelo fato de ser visto. (Krauss, 2002:190)



Figura 4. Maurice Tabard, The Dancer Pomiès, 1929, fotografia analógica, 24 x 17,9 cm. Coleção do MOMA. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/83928>

O efeito do duplo nos recorda o texto *corpus* psicanalítico dos surrealistas, através do elo que se estabelece sobre o posicionamento do "espelho".

A ideia de duplo, das fotoperformances (Figura 2 e Figura 5) de Michael Silva e das fotografias de Maurice Tabard (Figura 3 e Figura 4), se relaciona à inquietude desencadeada pela ideia do *doppelgänger* (duplo) ao medo primitivo dos espelhos, que Freud escreve, referindo-se ao estudo de Otto Rank sobre este fenômeno.

Freud escreve: as relações do duplo com a imagem no espelho e com a sombra, com os espíritos tutelares, com as doutrinas relativas à alma e com o temor da morte são ali estudadas e de pronto ilumina-se vivamente a surpreendente história da evolução do tema. Pois o duplo era primitivamente um seguro contra a destruição do ego. (Krauss, 2002:190)

A afirmação de pertencimento e a condição do corpo sutil incluem considerar especificidades, deformidades ambientais, sociais e domésticas, tudo isso se relaciona com a condição que se tem e que se articula como poética, a partir de paisagens íntimas que têm necessidade de se abrir como experiência artística.



Figura 5. Michael Silva, Tormenta I, 2018, fotografia digital, 41 x 52 cm. Fonte: própria.

As políticas de autoafirmação da identidade, para além de se instituírem como uma causa, estão amplamente reconhecidas como argumento conceitual em muitos trabalhos artísticos. Aqui, também há que se apontar a especificidade de cada escolha, que segue sempre um caminho próprio e contribui com sua delicadeza interior para a coleção mais ampla da experiência visual.



Figura 6. Michael Silva, Rompendo, 2018, fotografia digital, 41 x 52 cm. Fonte: própria.

3. Desdobramentos

Abaixo apresento alguns *frames* da videoarte Desdobramento (Figura 7 e Figura 8), fotografias digitais que emergem dos exercícios práticos da série produzida em videoarte. Nesses vídeos, de Michael, o duplo novamente aparece, não somente em função das fotografias que deles emergiram, mas porque fazem parte do processo que o moveu a produzir: sua história de vida.

A desfiguração das faces (Figura 7), quando seu próprio rosto se separa de seu próprio ser, o fundo que é central se apresenta mais apagado, desbotado e as duas faces se confundem criando uma espécie de estranhamento, de monstro, um fantasma informe como foco da

representação, trazendo o próprio rosto de Michael desfigurado e ausente, mesmo assim podemos reconhecer a figura e nos reconhecer nesse outro.

[...] informe não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro (Bataille, 2018:147).

Assim como ele possui essas marcas e traços buscou também revelá-los, elas partem de uma infância e adolescência conturbadas, como se a vida modelasse o conteúdo do seu ser para criar sua produção. Suas vivências de criança e os medos adolescentes se apresentam aqui como expressões em que a cabeça se desdobra em outra, seja ela a sombra metafórica de um passado ou duas cabeças que se mesclam num duplo, expurgando algumas dores de nosso inconsciente no presente, pois a arte possui grande potencial de rearranjos.

Esse duplo, o ser criança e o ser adulto, se lança como sombras que se misturam, aclamando uma figuração contemporânea, deixada aos cuidados, além da vida ter lhe proporcionado forte "recomeço".



Figura 7. Michael Silva, *frames* de Desdobramento, 2018, (2'28")
<https://www.youtube.com/watch?v=6m9hebf5Lnk>



Figura 8. Michael Silva, *frames* de Desdobramento, 2018, (2'28")
<https://www.youtube.com/watch?v=6m9hebf5Lnk>

Considerações finais

As fotografias digitais de Michael Silva refletem uma memória vivida. Seu trabalho opera nos processos autobiográficos, o que afeta e determinam suas composições, demonstrando que é importante tratar das conexões das experiências que se viveu, entre a verosimilhança e a ficção, o que nos une como humanidade. A aproximação com sua história, não se configura apenas por um requisito formal, mas pelo acercamento desses aspectos relacionados com a dor e com a problemática da existência.

Essa sensibilidade em diálogo consigo e com o outro, atuam como um agente que impulsiona as relações sociais e ao mesmo tempo que propulsiona suas ideias.

A autobiografia, quando explorada como arte desde os acontecimentos privados, sua compreensão, seja ela em qual modalidade for, pode transbordar no campo de um real e se situar no limiar entre a arte e a vida. Através da autobiografia, a possibilidade de expressão se materializa nessas fotografias digitais e nos vídeos de Michael Silva, trânsito para a configuração de uma necessidade de sobrevivência da arte contemporânea, que sugere a emergência como possibilidade de seguir adiante. Existe, aqui, uma fricção dos campos, em que ambos permanecem inseparáveis.

É nítido que existem artistas impactados por uma distopia em relação ao futuro, porém a arte e sua experiência "contada" nos aproxima de uma sobrevivência.

Referências

- Arfuch, Leonor (2005) "Cronotopias de la intimidad". In *Pensar este tempo, espacios, afectos, pertinencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 950126552-8.
- Arfuch, Leonor (2010) *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ. ISBN 9788575111673.
- Bataille, Georges (2018). *Documents*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018. ISBN: 13-978-8563003898.
- Krauss, Rosalind (2002) *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. Trad. Anne Marie Davee. ISBN: 9788425218583.
- Lejeune, Philippe (2008) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 9788570416834.
- Ricoeur, Paul (1991) *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus. Trad. Luci Moreira Cesar. ISBN 10:8578278976.

Agradecimentos

A autora agradece à CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP o apoio para este trabalho de investigação.

Notas biográficas

Marta Strambi é artista visual e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo e é membro do grupo de pesquisa Estudos Visuais. Sua linha de investigação são os processos autobiográficos nas artes visuais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0037-5972> AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Instituto de Artes (IA/UNICAMP); Departamento de Múltiplos (DMM/IA/UNICAMP). Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". Barão Geraldo, Campinas, SP. CEP: 13080-090, Brasil.



A armadilha da forma em fotografias de Marcel Giró

The shape trap in photographs by Marcel Giró

Mauricius Martins Farina ⁱ

ⁱ Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Múltiplos Meios, Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária - Zeferino Vaz, Campinas - SP, Brasil, CEP 13083-854.

Resumo:

Este artigo pretende analisar imagens construídas pelo fotógrafo Marcel Giró, artista de origem catalã que, no contexto específico da fotografia moderna no Brasil, apresentou uma poética descolada daqueles investimentos meramente construtivos característicos desse período, apresentando uma poética que pode ser reconhecida para além da experiência com formas e contornos, elementos que estão presentes, mas sobre os quais se permitiu articular espaços de sutilezas em desdobramentos orgânicos, derivando desde a tridimensionalidade reconhecida das formas para a superfície plana das imagens monocromáticas aproximadas ao desenho e ao grafismo. A partir dessa topologia, as imagens de Giró serão um lugar onde as armadilhas para o olhar não se constituem como ilusão (como num clássico *trompe l'oeil* pictórico), mas como deriva da própria realidade selecionada para jogos entrecortados pelas escolhas do enquadramento, e a partir disso, por este status de visibilidade o invisível ao outro se faz presente como imagem.

Palavras-chave: Marcel Giró; fotografia moderna; armadilha visual

Abstract:

This article intends to analyze images constructed by photographer Marcel Giró, an artist of Catalan origin who, in the specific context of modern photography in Brazil, presented a poetic detached from those merely constructive investments characteristic of that period, presenting a poetic that can be recognized beyond the experience with shapes and contours, elements that are present, but on which it was possible to articulate spaces of subtlety in organic unfolding, deriving from the recognized three-dimensionality of the shapes to the flat surface of the monochromatic images approximated to drawing. From this topology, Giró's images will be a place where the traps for the gaze are not constituted as an illusion (as in a classic pictorial *trompe l'oeil*), but as a result of the reality itself selected for games interrupted by the choices of framing, and from there, through this status of visibility, what is invisible to the other is present as an image.

Keywords: Marcel Giró, modern photography, optical illusion.

Submissão: 15/02/2021

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Marcel Giró nasceu em Badalona, na Espanha, em 1912. Seu pai era industrial do ramo têxtil e Marcel Giró que estudou na Escola Industrial de Terassa trabalhou na empresa de seu pai até 1936, quando tem início a Guerra Civil na Espanha. Existem relatos do seu interesse pela fotografia neste período da sua juventude. Mas em 1936, com a eclosão da Guerra Civil na Espanha, Giró alistou-se como voluntário no "*Regiment Pirinenc*", regimento este que atuava sob o comando da Generalitat da Catalunha para defender a República. Em 1937, com divergências em relação às inúmeras divisões internas entre os republicanos, Marcel Giró decidiu se exilar na França, onde viveu por quase dois anos. Em 1940 viaja para a Colômbia onde consegue montar, juntamente com dois sócios igualmente catalães, uma pequena empresa têxtil, mas depois disso, casa-se com a fotógrafa Camila Puig e resolve emigrar para o Brasil. Há registros de uma produção fotográfica de Giro que é marcada pelo pictorialismo durante um período que vai de 1930 a 1936, como se pode ver no sítio web dedicado à coleção Marcel Giró/Palmira Puig.

Já em São Paulo, Marcel Giró pôde retomar este seu interesse pela fotografia e, em 1953, abriu em São Paulo o *Estúdio Giró*, um espaço de aplicação para fotografia publicitária que começa a desenvolver profissionalmente tornando-se uma referência para a fotografia publicitária brasileira durante as décadas de 1950 e 1960.

Seu interesse pela fotografia expressiva, evidenciado pelo conjunto de sua obra é determinante para sua inclusão na Escola Paulista de Fotografia. A Escola Paulista, a partir do Foto-Cine Clube Bandeirante, reuniu fotógrafos que foram de extrema relevância para a cena da fotografia moderna brasileira. Podemos citar nesse grupo: José Yalenti, Eduardo Salvatore, Rubens Scavone, Ademar Manarini, German Lorca, Geraldo de Barros e Gaspar Gasparian, entre outros nomes igualmente notáveis.

A experiência moderna do Foto Cine Clube Bandeirante foi enriquecida pela participação do fotógrafo catalão Marcel Giró. Tendo ingressado no clube em fevereiro de 1950, sua atuação durou quase vinte anos. Giró assumiu integralmente a fotografia como exercício de visão, abrindo o campo da sensibilidade moderna para uma minuciosa pesquisa da natureza e para a possibilidade de evidenciar a abstração que emana das cenas mais comuns. Sua visão é extremamente generosa. (Costa; Silva, 2004:51-2).

Marcel Giró participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior, possui obras nos acervos do Museu de Arte de São Paulo, do NYC Metropolitan Museum, do MoMA e no MNAC

em Barcelona. Em 1979, com a morte de Palmira Puig, Marcel deixou a fotografia profissional e a fotografia artística. Vendeu seu estúdio e retornou para a Catalunha, onde viveu até 2011.

2. A trama da imagem fotográfica

A construção de imagens fotográficas é algo que se estabeleceu, desde as suas origens, a partir de fundamentos híbridos associados da imagem especular que se disponibilizam de acordo com tecnologias num processo de invenção em constante transformação. O contexto histórico da experiência fotográfica está intimamente associado aos processos contextuais que foram possibilitados nas lógicas da sua aplicação, para Rudolf Arnheim “a fotografia fornece ao observador um tipo de experiência específico, que se baseia no fato dele estar consciente da origem mecânica da imagem” (Arnheim, 2013:327). Ao se posicionar diante do que foi visto, será possível reconhecer projeções de volumes que são formados pela luz e pela sombra. A sombra, esse elemento tão fundamental e muitas vezes esquecido. Em *L’ombre et le temps* publicado em 1992 pelas *Éditions Galilée*, Jean-Claude Lemagny afirmou ser a sombra um elemento crucial para a fotografia.

A consequente transformação de processos analógicos que foram padronizados industrialmente até o atual estado, com as tecnologias do digital, demanda inúmeras possibilidade de investigação. Nessa medida, muitos leitores desse processo já não teriam a vivência anterior daquilo que se transformou desde os inícios do século XX, ou mesmo da sua segunda metade. Será preciso acentuar, nesse caso, que os meios fotográficos utilizados por Marcel Giró, na sua circunstância histórica, eram analógicos e incluíam diversos formatos de captação, e mais ainda, que essa circunstância da experiência fotográfica acentuada pela presença de uma relação entre a imagem latente e seus processos físico-químicos de materialização, naquela altura, estava impactada por um sentido de encantamento com o universo das imagens-máquina. A ideia de estranhamento para a arte, no sentido de sua singularização, pensado por Viktor Chklósvisk (2019), se espraiava também para a fotografia. Essa condição, que é histórica e cultural, ao ser acentuada, pretende evitar projeções comparativas tendo em conta uma experiência com aqueles processos, tendo em conta suas alterações.

O processo de vivência, em seu *hic et nunc*, demarca sua presença nos corpos e nos objetos que se manifestam também nas imagens. História, técnica, expressão, se afetam pelo fenômeno da presença, de estar na vida, as materialidades que podemos expressar se demonstram como fatores indissociáveis dessa condição. Os sistemas que são originados a partir de imagens-máquina, caso da fotografia, nos ensinaram que uma relação entre causa e efeito não se faz apenas ao observar passivamente o instante que foge, para dele recalcar um clichê mimetizado, algo como um souvenir. Aquela circunstância atrelada ao slogan comercial da Kodak “você faz a foto, nós fazemos o resto” se aplica ao desenvolvimento de outras razões que aqui não se quer ampliar, entretanto, incluo alguma relação, para pensar num marco de separação entre aquilo que se fez como um mero registro memorial e aquilo que se faz por alguma causa de maior amplitude expressiva ou carga de desejo relacional com as imagens que se quer construir.

A imagem fotográfica é tentacular e seus braços nos servem de muitas maneiras. Como experiência recortada pelo fenômeno da presença evocar sua aplicação, diante desse estar ali, pode ser mais que um simples ‘isto foi’ como previsto por Roland Barthes como algo que se arquiva como documento de memória em suas relações de afeto é parcial, existem outras necessidades. Nesse sentido, considerar a coisa que se ofereceu à captação, um objeto, ou objetos que serão apropriados e transformados pelo ato fotográfico – considerando ainda que toda fotografia direta também tem algo de *readymade* – temos aquelas condições em que se altera a ideia de imagem clichê em favor de uma circunstância onde a imagem será coisa, ela mesma um objeto e não apenas uma sua representação. Nesse caso teremos no jogo circunstâncias em ocorrem fatores que não se oferecem apenas para o olho, mas que se oferecem ao outro de forma plural, uma potência poética com suas dinâmicas subjetivas.

O conjunto de fotografias produzidas por Marcel Giró abordou assuntos presentes no imaginário fotográfico moderno, nesse sentido, ele frequentou diferentes topologias e produziu uma coleção extensa de experiências fotográficas. É possível, a partir dessas imagens, considerar um diálogo com outras referências da fotografia moderna internacional. Aproximações com imagens de Walker Evans, Edward Weston, Lázló Moholy-Nagy, Brassai, André Kertész, Cartier-Bresson, podem ser consideradas, entretanto, a ocorrência de um campo mórfico poderá ter ocorrido, assim, aquilo que se ofereceria como influência pode se dispor como coincidência. Discorrer sobre matrizes culturais é um assunto pouco confortável e tem haver com as etiquetas museológicas à disposição. Felizmente, nos últimos anos, os museus de grande amplitude cultural têm ampliado seus espaços e anota-se, neste caso, a presença de fotografias de Marcel Giró no acervo de museus importantes, como já citado, o que é de fato se configura como um reconhecimento.

3. Duas imagens em acasos de oportunidade

Escolhi nesse texto, analisar duas imagens, muito específicas, da produção de Marcel Giró que, no sentido mais amplo de sua contribuição ao imaginário, se destacam pela originalidade e pelo sentido tramado de duplicidade planar, ou se quisermos, de certo ilusionismo óptico. São fotografias construídas pelo enquadramento, a partir de uma organização espacial definida pelas linhas, em articulação com luzes e sombras, que se manifestam como oposição ao plano e, paradoxalmente, em diálogo com essa condição de transmutação, do tridimensional em bidimensional, se oferece diante das lógicas do ‘quadro’.

Uma construção visual sutil é uma característica sublinhada nestas duas imagens de Marcel Giró, assim, como uma espécie de ambiência orgânica que se aproxima de uma trama oriental inspirada em elementos da natureza. As fotografias de Giró, percebidas pelas escolhas, ou pelo olho que se permitia ver fotograficamente, não se definiram na busca por um modelo de estetização estrutural, pelos volumes, ou pelo acontecimento social, há algo em si, na presença das formas e das linhas que se faz desde as escolhas percebidas como um recorte visível, onde formas orgânicas apresentam uma “escolha decisiva”. Não se considera uma escolha meramente formal, não seria apenas aquilo que se viu, mas o que se percebeu como coisa pulsante na forma e assim se originou como poética.



Figura 1. Marcel Giró, Esboço, fotografia monocromática, 1957.
Disponível em: <https://isabelamado.com.br/pt/fotografia-moderna/marcel-giro>

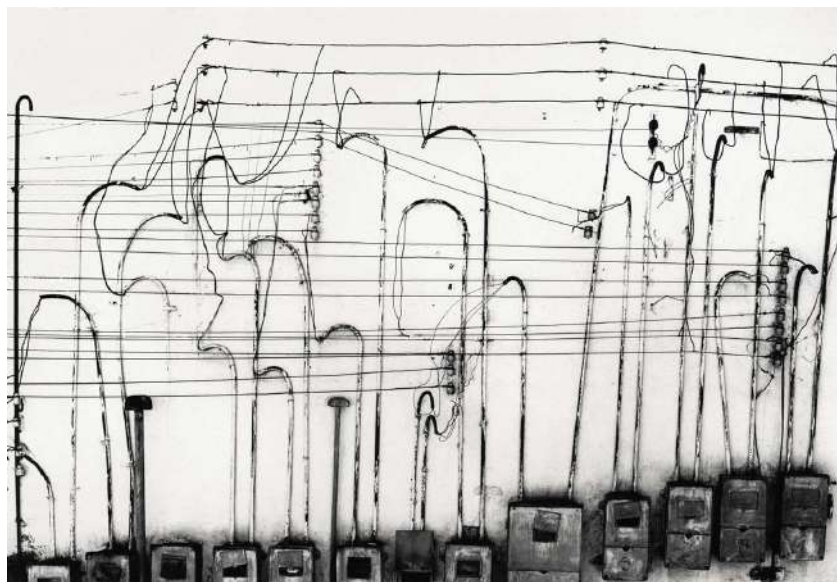


Figura 2. Marcel Giró, Luz e força, fotografia monocromática, c. 1950.
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/200023>

Em esboço, Figura 1, as linhas pertencem ao espelho que as refrata. O espelho é feito de água e pertence ao lago, as linhas são plantas que nascem no lago, o desenho, em seus traços “estilizados” nos remetem para uma figuração onde nascem peixes. Os peixes, pertencem ao lago, entretanto, esses peixes só existem como pensamento, esses peixes pertencem ao desenho que olho de Marcel Giró, que o corpo pensante do fotógrafo conseguiu capturar.

Em luz e força, Figura 2, o céu se confunde com a parede nessa paisagem urbana tão peculiar cujo cenário, construído pelos casarões na cidade de São Paulo, os “cortiços” que abrigavam inúmeras famílias num único lugar. Nessa cena caótica para um padrão electricista, se esconde não apenas o céu profundo, mas a contingência social que se coloca pelo detalhe.

Determinadas instâncias subjetivas, relacionadas com o fazer, estão também alinhadas com o perceber, elas não se relacionam apenas com a técnica, no ato de origem da criação ocorre alguma fricção, alguma faísca. São fotografias sem artificios de construção ou montagem, essas imagens de Marcel Giró aliam a potência de serem imagens documentais com uma espécie de apagamento referencial do plano de fundo, quando a profundidade perspectiva se recusa a aparecer de imediato ou como nos diz Arlindo Machado considerando a herança perspectiva da câmera fotográfica:

É possível, entretanto, imaginar certas fotos que chamaríamos de desconstrutivas do efeito especular, em que a possibilidade de liberação do espectador estivesse já nelas contida, sob a forma de procedimentos composicionais que favorecessem o estranhamento da cena e retardassem sua inteligibilidade, criando assim uma situação propícia para o prolongamento do tempo de mirada. Sempre que no interior da profundidade de campo infinita a composição e o enquadramento fazem intervir “zonas mortas”, divisões, máscaras, cortinas e obstáculos despistadores da “lógica” figurativa da cena, a profundidade resulta fraturada e desequilibrada, impedindo a plena hegemonia do olhar do sujeito (Machado, 2015:139).

4. Considerações finais

A linhas objetivamente presentes nas fotografias de Giró também estão delicadamente implicadas com o desenho que sugerem. Elas se esparramam nas superfícies como uma espécie de simplicidade objetiva que, entretanto, é uma armadilha para percepção. As linhas não estão ali para nos enganar, mas para nos fazer atenção a respeito de um funcionamento simbólico. Segundo Vilém Flusser, “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (Flusser, 2011:25). Perceber as tramas sutis de uma atitude simbólica que se esconde nas imagens de Giró, é parte de um jogo dialógico que, ao tomar parte nesse ato revela que alguma coisa pode funcionar a despeito de uma suposta intencionalidade objetiva.

Essas imagens de Giró procuram pelas linhas, mas elas nos instigam a pensar em algo mais que um documento seco de uma mecânica fotográfica, ou de uma alguma beleza a partir disso. Nelas irá ocorrer uma manifesta transposição dimensional como é o caso de quaisquer fotografias, mas nesse caso específico, essa condição se faz como uma causa formal. No entanto, entre a experiência da captação e sua transformação conceitual, pela via de uma ação supostamente atrelada à uma experiência estética subordinada às buscas empreendidas pelo fotógrafo, quero considerar uma presença psicológica não-intencional ou objetivamente racional

que está amalgamada ainda assim, com a realidade daqueles acontecimentos sensíveis que determinam as escolhas desse autor.

Dar acento e retirar uma imagem do já visto é uma tarefa de qualquer artista, apaziguar o exagero e dar causa às linhas, que nesse caso se formaram como substância poética essencial, são circunstâncias fundantes dessas imagens de Giró. Elas ocorrem, mas não apenas como o pacto sensível de uma estetização do banal, mas como uma tensão que se ajusta para realinhar causas projetivas de velhos hábitos instituídos na fabricação das imagens. A partir de uma relação que se faz entre planos e substâncias subjetivas, as imagens de Marcel Giró nos desafiaram a ver outras possibilidades, caminhando para além das dobras do cotidiano.

No sentido da recepção, operando como visionador dessas imagens, há um sentido pulsional que intenciona ver além das "dobras da cortina". Diante dessas linhas encontradas na paisagem de Giró, uma presença quer se revelar, uma reminiscência, um pertencimento original, assim, diante de uma territorialidade perdida que se quer reatar. Quem sabe, se uma influência percebida no exercício laboral, ainda na empresa familiar, não tenha ficado recalcada na profundidade do seu espírito, longe daquilo que percebemos no imediato esses rastros acompanham a ancestralidade.

Ao abandonar a terra natal, ao buscar o exílio em terras estrangeiras, um corpo se vai, mas uma parte desse corpo sempre fica e Marcel Giró, ao emigrar nunca a abandonou *la Cataluña*, tanto tempo depois, a partir de outro corte traumático ele decidiu retornar às suas origens e ali permaneceu tecendo suas próprias viagens, mas sempre retornando à terra.

Notas biográficas

Mauricius Martins Farina é artista visual e professor livre-docente do Departamento de Mídias do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-doutorado pela FBAUP e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, atualmente coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IA/UNICAMP. 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 da UNICAMP, Rua Elis Regina, 50 Cidade Universitária - Zeferino Vaz, Campinas - SP, Brasil. CEP: 13083-854.

Agradecimentos

O autor agradece à CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Arnheim, Rudolf (2013) "Sobre a natureza da fotografia" in Trachtenberg, Alan. *Ensaio sobre fotografia*. De Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 078-989-8327-19-2
- Costa, Helouise; Da Silva, Renato Rodrigues. (2004) *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naif. ISBN: 978-857-5033-42-5
- Flusser, Vilém (2011) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume. ISBN: 978-85-391-0210-5
- Machado, Arlindo (2015) *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. Barcelona, Gustavo Gili. ISBN: 978-85-8452-032-9
- Marcel Giro, Palmira Puig (s/d) *Arxiu*. Sítio internet. URL: <https://www.marcelgiro.com/>
- Molina, D. G. (2019). *Arte como procedimento, de Viktor Chklóvski. RUS (São Paulo)*, 10(14), 153-176. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989>

Os continentes em fraturas gráficas na obra da artista Marina Camargo

The continents in graphic fractures in the work of the artist Marina Camargo

Neide Marcondesⁱ
Nara Sílvia Martinsⁱⁱ

ⁱUniversidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes, Rua Jacurici, 184, Cep. 01453-030, São Paulo, São Paulo, Brasil

ⁱⁱUniversidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Graduação em Design, Rua da Consolação, 930, Cep.01302-907, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo:

A pesquisa atual refere-se à interpretação das obras da artista visual, contemporânea, brasileira e premiada, Marina Camargo. A artista baseia-se em pesquisas relacionadas a cartografias que se concretizam em desenhos, instalações, esculturas, vídeos e outras mídias. Marina acentua e maneja conceitos de memória, migração, elementos da cultura material, reinterpretando as representações do real em linguagem gráfica. Para a análise das obras foram utilizados os seguintes autores: Augé, Bauman, Canclini e Deleuze dentre outros teóricos. O repertório de Marina é decorrente da observação do mundo, a artista transita em torno das desdobras em processo de fraturas gráficas de territórios.

Palavras-chave: arte contemporânea, cartografia, Marina Camargo

Abstract:

The current research refers to the interpretation of the works of the visual, contemporary, Brazilian and award-winning artist, Marina Camargo. The artist is based on research related to cartographies that materialize in drawings, installations, sculptures, videos and other media. Marina accentuates and manages concepts of memory, migration, elements of material culture, reinterpreting the representations of reality in graphic language. For the interpretation of the work Augé, Bauman, Canclini and Deleuze among other theorists were used. Marina's repertoire stems from the observation of the world, the artist transits around the unfolding in the process of fractures of territories.

Keywords: contemporary art, cartography, Marina Camargo

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. A artista visual Marina Camargo

Em discussões sobre modernidade e pós-modernidade, os conceitos éticos sobre localização e território apresentam alterações. No chamado pós-modernismo foram declaradas e esgotadas as ideias de nações e eclodiu a desterritorialização (Haesbaert, 2014).

Canclini (2022:51) comenta que "James Clifford escreveu que o normal não seria mais a pergunta "de donde es usted, sino de donde vien y a donde va?." Esta perspectiva tentou voltar-se para um cosmopolitismo abstrato que idealizava o poder liberador de qualquer deslocalização. As fronteiras e deslocamentos migratórios são processos econômicos e socioculturais, mas, também, processos simbólicos que se expressam como metáforas e não só com conceitos. Os artistas manejam reflexões e, muitas vezes, sentem-se estranhos em sua própria região, cidade e país.

A pesquisa atual refere-se à interpretação das obras da artista visual, contemporânea, brasileira e premiada, Marina Camargo (Figura 1). Nascida em 1980 em Maceió, no estado de Alagoas, mudou-se para Porto Alegre, cursou Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais no Instituto de Artes- UFRGS. Foi cursar cultura visual em Barcelona, viajou para pesquisas em Nova York e Munique. Suas obras estão em diversos museus nacionais e internacionais. Elas integram as coleções do Museu da Arte do Rio Janeiro (MAR), no Rio Grande do Sul nos museus: Museu de Arte (MARGS), Museu de Arte Contemporânea (MAC-RS) e na Casa de Cultura Mário Quintan, em São Paulo, o Centro Cultural (CCSP) e o Museu de Arte Aloísio Magalhães em Recife, entre outras.

A artista baseia-se em pesquisas relacionadas a cartografias que se concretizam em desenhos, instalações, esculturas, vídeos, fotografias e outras mídias. Cartografia é a ciência de produzir mapas. A produção de mapas é uma das formas mais antigas de representação gráfica utilizada pela humanidade. Os mapas são representações visuais de aspectos naturais, políticos e populacionais a partir de dados técnicos. "A palavra cartografia tem origem na língua portuguesa, foi registrada pela primeira vez em 1839 numa correspondência, indicando a ideia de um traçado de mapas e cartas" (Ministério Minas e Energia, 2022:16). Cartografias aproximam-se ou afastam-se da realidade representada. Apresentam limitações e distorções que inevitavelmente surgem quando da transposição da realidade para o plano.

Muitos dos motivos das obras de Marina referem-se a mapas e às ideias de lugar. Ela elabora e labora trabalhos em representações múltiplas relacionadas aos espaços. Foi indicada ao Prêmio Pipa no Brasil nos anos de 2016, 2017, 2018 e 2019, também, recebeu o prêmio Açorianos de Artes Plásticas em 2019. Participou de várias exposições nos Estados Unidos em Seattle na

Warehouse e na Europa suas obras estiveram presentes em Portugal, Inglaterra, Alemanha, em Madri esteve na Feira Arco de 2022.



Figura 1. A artista brasileira Marina Camargo, 2022. Fonte: <https://www.marinacamargo.com/home//File:Camargo01.jpg>

1.1 Mapa-múndi fragmentado e desconstruído

Marina Camargo trabalha nas cartografias com enigmas visuais e conotações políticas que se constituem em alvo de suas projeções poéticas. Elabora a representação do mundo deslocada de sua origem.

O autor Marc Augé (2006) expôs a teoria dos lugares e não-lugares. O não-lugar contrapõe-se à noção de lugar antropológico. Marina evoca ideias de lugares e alteridades. Interessa-se por mapas e questões geopolíticas. Observa o mundo e espaços, lugares habitados, fronteiras, mas sempre propõe a reconstrução de novos limites. Seus trabalhos instalam mapas e continentes perdidos. Trabalha com sistemas de signos e formas de representação que moldam novas visões de mundo. Suas imagens transmitem conceitos da desterritorialização e da reterritorialização (Haesbaert, 2014).

O repertório da artista transita em torno das dobras e desdobras de Gilles Deleuze (2018) em processo de fraturas de territórios. Deleuze em sua tese doutoramento, Diferença e

Repetição, elaborou uma geografia que representa os espaços de um pensamento de representação. Seguiu Nietzsche no pensamento de tentar a vida, viver a arte e tentar compreendê-lo pelos efeitos estéticos.

Marina acentua e maneja conceitos de memória, migração, elementos da cultura material, reinterpretando as representações do real em linguagem gráfica. Suas imagens transmitem perdas e insinua novas leituras de territórios. A artista explora a noção de deslocamento, tanto no sentido de um deslocamento físico quanto no sentido conceitual. Seus trabalhos remetem a deslocamentos de imigrantes que contam com perseguições políticas e ideológicas, violência e a incapacidade dos países de recebê-los, mesmo expulsos esperam a utopia de serem cidadãos do mundo.

A artista compreende o mundo além dos limites convencionais. Ela tem histórias em muitas cidades pelo mundo.

Na obra, Teoria dos Continentes, os mapas estão presentes, mas sobrepostos, cruzados e reconstruídos em colagens e em espaços vazios constroem outras relações geográficas nos lugares representados na cartografia (Figura 2). Marina reinterpreta a ideia da teoria da deriva continental, elaborada pelo meteorologista e geofísico alemão, Alfred Wegener, no início do século XX. Em 1912 propôs que os continentes terrestres se movimentaram antes de chegarem a sua forma e posição atual (Greco, 2016).



Figura 2. Teoria da Deriva dos Continentes, Marina Camargo, 2019, colagens, 62 x52 cm . Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/teoria-dos-continentes->

contiguos/#:~:text=Um%20pensamento%20relacionado%20%C3%A0%20Teoria,entre%20mapas%20de%20v
ariados%20continentes. File:Camargo 02.jpg

A obra é resultado de entranças e reentrâncias dos fragmentos dos registros de mapas; a imagem idealizada pela artista é absorvida pelo leitor que produz narrativas diversas diante da construção e justaposição de variados continentes promovendo, assim, leituras múltiplas. A forma/função do mapa é instável e "é suficiente para transformar sua morfogênese". A imagem apresenta a descontinuidade na passagem de uma forma para a outra (Marcondes; Martins, 2018).

Em Mapa-Múndi: Frações de Espaço, obra de 2020, os desenhos de continentes e ilhas são recortados em material flexível (poliestireno macio), dispostos de forma linear, suspensos lado a lado, em uma ordenação que contrapõe a representação de mapas. A imagem é trabalhada a partir de formas recortadas de espaço geográfico que estão em constante transformação (Figura 3). Este trabalho faz parte da série dos "Mapas-moles, na qual a cartografia e suas estruturas são repensadas a partir de um princípio de fluidez e desconstrução de uma ordem estabelecida" (Camargo, 2022:n.p.). Marina graficamente apresenta as questões do mundo líquido (Bauman, 2015).



Figura 3. Mapa-Múndi: Frações de Espaço, de Marina Camargo, PVC macio, 800 x 250 cm, 2020. Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/mapa-mundi-fracoes-de-espaco/> File:Camargo03.jpg

Marina Camargo participou da exposição RSXXI – O Rio Grande do Sul Experimental em 2018 com curadoria de Paulo Herkenhoff; a coletiva reuniu oitenta obras de doze artistas. Entre as obras estavam Gravidade na Linha do Equador. Esta foi considerada politizada e indicada para o Prêmio Pipa 2018 (Prêmio Pipa, 2018). A linha do Equador marca a divisão do mundo em

dois hemisférios, representa a divisão política do mundo em norte e sul. Com esta obra, estabelece um outro sistema, outra gravidade e representação para os territórios. A artista critica a "hegemonia dos países ao norte da latitude ao colocar as formas de todos os países do globo em um mesmo plano horizontal, o chão" (Camargo, 2022:s.p.). As formas, índices de mapas, tornaram-se chapados, foram recortados aleatoriamente, mas as formas pretas e o fundo branco proporcionam contrastes que criam leituras diferentes entre eles.

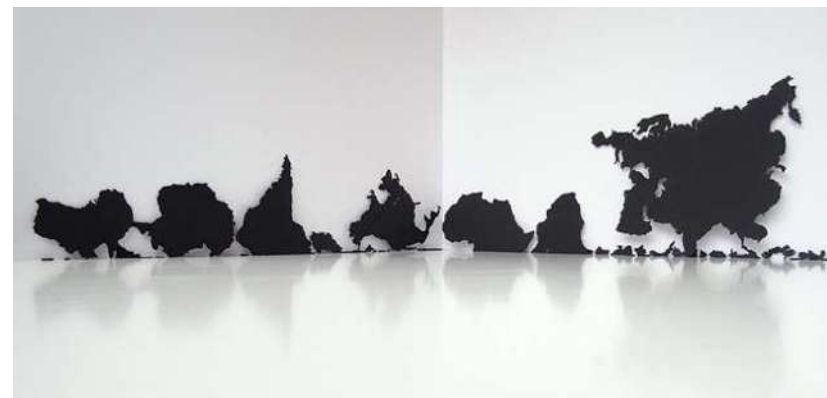


Figura 4. Gravidade na Linha do Equador, Marina Camargo, 2015, desenhos recortados em madeira e pintados, 1100 x 160 cm.

Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/gravidade-na-linha-do-equador/> File: Camargo04.jpg

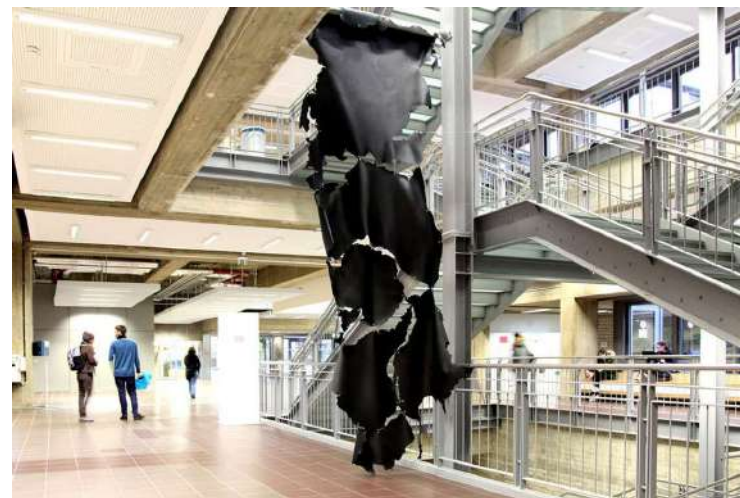


Figura 5. Re-Pangeia, instalação de Mariana Camargo, Der Ort Danach, Universität zu Köln em Colônia, Alemanha 2019, com peças em PVC-macio, aproximadamente 600 x 200 cm. Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/re-pangeia/File:Camargo05.jpg>

Instalação é uma manifestação contemporânea erige elementos organizados em um ambiente. Pode ter caráter efêmero ou ser desmontada e recriada em outro espaço, outra obra (Marcondes; Martins, 2018). Instalar, erigir para devotar, consagrar para o mundo. Na instalação Re-Pangeia (Figura 5), Marina reinterpreta a ideia de que há 325 milhões de anos toda a terra do planeta era unida em um supercontinente que se chamava Pangeia, do grego terra unida. Suas experimentações de figuras de mapas em materiais flexíveis modelam novas formas e estruturas fluídas unidas numa nova organização de representação de espaços. No trabalho Re-Pangeia a artista reinterpreta a ideia da teoria da deriva continental, apresenta uma estrutura suspensa com dimensões de aproximadamente seis metros com desenhos recortados do mapa-múndi. A desconstrução "caracteriza-se pela recusa de uma adoção sistemática de códigos e de metalinguagem estabelecidos e reguladas" (Dorfles, 1976:94). As formas na cor preta estabelecem um aglomerado de representação e percepção de espaços territoriais unidos, mas desconstruídos, diferente do conceito da pangeia que remete a ideia de um continente único unido. A obra Re-Pangeia esteve presente na exposição, Der Ort Danach - O Lugar Depois, realizada no Philophikum na Universität zu Köln em Colônia, Alemanha em 2019.

Conforme entrevista com a artista Marina Camargo, ela relata que seu repertório é decorrente da vivência em diversos lugares, da observação do mundo e a preocupação com obra e o universo.

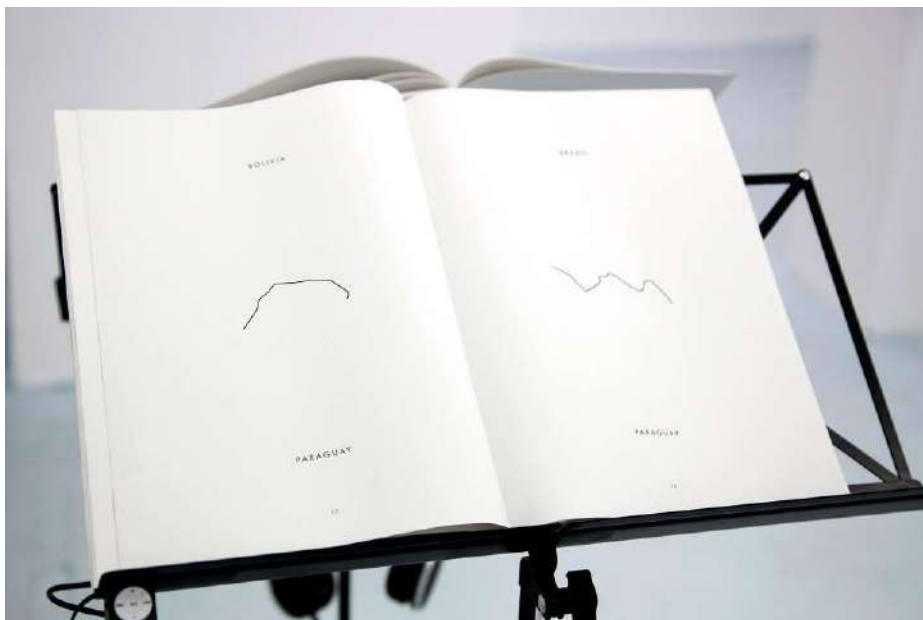


Figura 6. Instalação de Mariana Camargo, 2019, com peças em PVC-macio, aproximadamente 600 x 200 cm. Fonte: <https://www.marinacamargo.com/portfolio/re-pangeia/File:Camargo06.jpg>

Na obra Songlines (Figura 6) faz referência aos mapas sonoros criados pelos povos originais da Austrália. A primeira versão de Songlines foi realizada em 2018, produzida a partir da conversão digital dos desenhos em um arquivo sonoro, foi exibida na exposição, Antes, e Ainda Agora, que ocorreu no Centro Cultural ESPM-Sul em Porto Alegre. "Desenhos de fronteiras políticas entre os países de diversos continentes formam uma partitura sonora. Cada partitura reúne todas as fronteiras de um único continente, sendo posteriormente sonorizadas" (Camargo, 2022:n.p). A música foi idealizada e interpretada pelo compositor Marcelo Cabral partir dos desenhos de fronteiras.

Conclusão

Marina Camargo, artista visual, intercultural, trabalha em várias linguagens mediáticas e gráficas. Seus trabalhos envolvem pesquisas relacionadas com lugares onde viveu, referências históricas, cartográficas e geográficas. Elabora e labora a representação de espaços, a reflexão sobre o significado da escrita, mas principalmente leva à interpretação de seus registros e continentes, deslocando-os de sua nítida origem. Trabalha com enigmas visuais, traz ideias de lugares e alteridades. Critica graficamente limites convencionais, mapeia o espaço, transformando a tridimensionalidade do espaço na bidimensionalidade. Inventa formas recortadas do espaço geográfico, reafirma uma constante transformação dos mesmos. Seus projetos são sempre concebidos por estudos de autores preocupados com a descentralização do planeta que proporcionam ao leitor a percepção do significado da migração e de possíveis idas e vindas neste mundo desterritorializado.

Referências

- Augé, Marc (1996) *El sentido de los otros*. Actualidad de la antropología. Barcelona: Paidós, ISBN 8449302269
- Augé, Marc (2006) *Não-Lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, São Paulo: Papyrus. ISBN: 8530802918.
- Bauman, Zygmunt (2015) *A cultura do mundo líquido*. São Paulo: Zahar ISBN-10.8537811211
- Camargo, Marina (2022). Marina Camargo [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL <https://www.marinacamargo.com/>
- Deleuze, Gilles (2018). *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz e Terra. ISBN: 9788577533886
- Dorfles, Gillo (1976). *Elogio da desarmonia*. São Paulo: Martins Fontes e Edições 70. ISBN. 971-44-0165-0.
- Canclini, Nestor Garcia (2022) *El Mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978-84-9784-842-8
- Greco, Alessandro (2016) "Conheça o cientista alemão Alfred Wegener, pai da deriva continental". Revista Super Interessante. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153. [Consult. 2022-02-25] Disponível <https://super.abril.com.br/ciencia/conheca-o-cientista-alemao-alfred-wegener-pai-da-deriva-continental/>

Haesbaert, Rogério. *Viver no limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014. ISBN 9788528623635

Ministério de Minas e Energia (2022) *Introdução à cartografia*. [Consult. 2022-02-25] Disponível https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv44152_cap2.pdf

Marcondes, Neide; Martins, Nara (2018). *(Des) velar a arte contemporânea – meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira. ISBN: 9788599518243

Prêmio Pipa (2018). Prêmio Pipa [Consult.2022-01-22] Disponível em URL <https://www.premiopipa.com/2018/07/rsxxi-o-rio-grande-do-sul-experimental-apresenta-recorte-da-producao-gaucha-contemporanea/>

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. Morada: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, 01140-070, São Paulo, Brasil.

Nara Sílvia 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 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>. Morada: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Graduação Design, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 930, 01302-907, São Paulo, Brasil.



Xopi: la pintura como huella de la acción

Xopi: painting as a trace of action

Olga Duarte Piñaⁱ
Lauro Gandul Verdúnⁱⁱ

ⁱUniversidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, calle Pirotecnia s/n, 41013, Sevilla, España

ⁱⁱUniversidad de Sevilla, Licenciado em Derecho y escritor.

Submissão: 15/02/2021

Aceitação: 15/03/2021

Resumo:

Xopi es un artista que gusta de mezclar distintas disciplinas en sus obras. Si bien empezó estudiando Medicina, acabó dedicándose a la pintura, a la música y a la poesía para traducir en sus creaciones todo un mundo interior de ideas e intuiciones.

En este trabajo presentamos su trayectoria como artista-creador centrándonos, principalmente, en su obra pictórica pero también en los momentos de creación compartidos con quienes suscriben este artículo. A través de dos entrevistas realizadas una en febrero de 2006 para la sección "Historias de Vida" del periódico quincenal *La Voz de Alcalá* y otra en febrero de 2022 (E-22), analizamos su evolución y teorías sobre el Arte.

Palavras-chave: artes visuales; interdisciplinariedad; concepciones sobre Arte; performance.

Abstract:

Xopi is an artist who likes to mix different disciplines in his work. Although he began studying medicine, he ended up devoting himself to painting, music and poetry in order to translate a whole inner world of ideas and intuitions into his creations.

In this work we present his trajectory as an artist-creator, focusing mainly on his pictorial work but also on the moments of creation shared with the undersigned. Through two interviews, one in February 2006 for the "Life Stories" section of the fortnightly newspaper *La Voz de Alcalá* and the other in February 2022 (E-22), we analyze his evolution and theories on Art.

Keywords: visual arts; interdisciplinary approach; conceptions of Art; performance.

1. Introducción: La búsqueda constante

Cuando yo tiro pintura húmeda y se está moviendo y formando imágenes que se van a ir pero que por un momento están ahí, se te ponen los pelos de punta y tienes que coger aire para recibir lo que está pasando sobre el soporte. Ese es el momento del artista (Xopi, 2006:17).

José Carlos Rodríguez Rivero (1968) nació en Sevilla, aunque por cercanía de su barrio con el municipio de Alcalá de Guadaíra, estudió en el colegio salesiano Nuestra Señora del Águila y en el instituto de bachillerato Cristóbal de Monroy. La etapa escolar fue muy importante en su desarrollo artístico y personal. En el colegio "se formaron grupos de música pop, con guitarras eléctricas, y baterías. Mi primer grupo fue allí, por las tardes, en horas extraescolares" y "en mí, consiguieron inculcar el espíritu crítico y creador que perseguían. Y el trabajo, y la participación, y el mojarse si quieres peces, moverte, para conseguir las cosas" (Duarte Piña y Gandul Verdún, 2022:669 y 679).

A los 10 años con su familia se trasladan definitivamente a Alcalá de Guadaíra y con 16 años se independiza, empezando a vivir solo en un piso que le dejaron sus padres y que convirtió en un taller donde, además, vivía. Lo evoca como el metro de Londres porque había llenado las paredes de periódicos y carteles pegados. Él era entonces punk. Eligió aquella estética con el pelo levantado en forma de cresta, atuendo color negro, botas militares, cinturones con pinchos e imperdibles en las orejas y otras partes del cuerpo. Le gustaba la fuerza de la idea de que no hay futuro. Como no lo hay se trata de divertirse hoy, porque no se sabe si mañana se va a estar vivo. Abandonó la licenciatura de Medicina y se pasó todos los días de unos años divirtiéndose lo que el cuerpo le permitía, en una reformulación del *carpe diem*. Y su cabeza nunca paraba de idear. Resulta esclarecedor lo que Jordi Vargas escribía en el prólogo de un libro de fotografías de Salvador Costa, en 1977, sobre aquellos británicos que empezaron a aparecer en los pubs y calles de Londres vestidos con ropas estrafalarias, como "unos tipos cuyo lema era: No-pasar-desapercibidos-darle-a-la-gente-en-la-cara; mezcla de nostalgia y de cinismo, de violencia y de fragilidad que se definían como proletarios de tendencias ácratas, que querían romper los moldes de una sociedad donde la vida ya era imposible" (p.3). Nuestro artista evoluciona respecto a aquel punto de partida, sí en su apariencia estética, no en su ideario que sigue teniendo ese trasfondo punk.

2. De cuando conocimos a Xopi y lo que hemos compartido

Un amigo nos animó a ir a una exposición de cuadros de distintos artistas en un parque de nuestra ciudad. La intención era presentarnos a un pintor que él acababa de descubrir. Aquella mañana fuimos con curiosidad y conocimos a Xopi. En ese momento se inició una relación artística y personal que dura hasta hoy en día. Entonces destacaban sus paisajes urbanos y compramos el tríptico que más abajo se muestra (Figura 1). Piecitas de barro como teselas de un mosaico, trozos de una vieja radio, recortes de periódico y acrílico para componer un paisaje urbano. Un ejemplo por antonomasia de su creación a partir de materiales desechados que vuelven a tener vida y ofrecer un nuevo mensaje.



Figura 1. Blue town triptik, técnica mixta sobre tela (2004). Fuente: propia

En 2005 creamos una revista literaria que llamamos «CARMINA» *Textos para una lectura* y cuando Xopi supo de ella compró un ejemplar del número 1 que le inspiró una serie de cuadros, unos veintidós, que nos regaló. Luego esos cuadros sirvieron con su venta para financiar el número 3 de nuestra revista dedicado a la cultura lusa. Ese número se llamó «CARMINA LUSITANA» y fue él quien lo ilustró en 2007 (Figura 2, Figura 3a y 3b, portada, contraportada y reverso de la contraportada del nº 3 «CARMINA» *Textos para una Lectura*).

«CARMINA»



Figura 2. Portada. Fuente: propia.



Figuras 3a y 3b. Contraportada y reverso del dibujo de la Contraportada. Fuente: propia.

Desde 2006, las acciones literarias, pictóricas, musicales y videográficas que hemos realizado conjuntamente han quedado recogidas en «CARMINA» Blog Literario en la categoría Xopi (<https://revistacarmina.es/?cat=278>). Algunas de las referencias que hacemos son: "Un acto sobre la Ceguera" (2006), Ilustraciones para el Libreto *Crónica de París/Chronique de Paris* de Lauro Gandul (2008), "De cómo llevó Xopi un cuadro una noche de verano a unos clientes" (2008), "La reconstrucción de Rumanía" (2010), "16 viajes en 1 hora. Influxus" (2010), "Dos variaciones pictóricas en cuatro tablas sobre dos poemas de Lauro Gandul" (2011), "Proyecto 33/La lámpara maravillosa" (2013), "Poema al mar de Lauro Gandul y acción videográfica de Xopi" (2013) y "CARMINA, cuadros para una exposición" (2014). También están en la plataforma XopiSuper (<https://www.youtube.com/user/XopiSuper/videos>) y pueden encontrarse otros trabajos compartidos como G.A.B Tutú part 1 y part 2 en homenaje al poeta Gustavo Adolfo Bécquer.

3. Ideas e intuiciones sobre el Arte

Xopi ha buscado en muchos campos: la poesía, la música y la pintura. El arte es para Xopi, primero, una forma de comunicación. Dentro de sí, las sensaciones especiales, los pensamientos propios, las visiones van formando una masa que no puede quedarse sin salir, que él tiene que sacar como mensajes. Este dinamismo no concluye hasta llegar a alguien o a algún sitio. En relación con esto último, nos explica que le gusta mezclar distintas disciplinas artísticas y que con el color, la forma, la textura, las palabras, la intención, crea una atmósfera para que el espectador la respire y lo rodee pero, si antes pintaba en su estudio durante meses y la obra la podían ver unos pocos que acudían a su taller o a alguna exposición, aquella obra que él ansiaba pudiera ver todo el mundo, sólo llegada a unos pocos; ahora, que ya no hay tantas galerías donde exponer sus cuadros o recibe pocas visitas en su taller, sus obras están en la red y las posibilidades de comunicación se han multiplicado. Esta nueva realidad le está fascinando pues recibe comentarios a sus obras de inmediato y le satisface poder dialogar con el público, cuestión que no era tan viva en las galerías. Aún así nos dice que lo analógico, lo tangible, le sigue influenciando mucho en sus relatos: "el mundo físico, el soporte, la materia, la técnica, el relieve, la luz, el momento, el tamaño influyen muchísimo en el relato" (E-22).

Siempre ha pintado. Hubo un tiempo en su adolescencia en el que siente por primera vez la necesidad de colocar sus imágenes de alguna manera. Realizaba trabajos para aplicar sus creaciones a diversos objetos (camisetas, pegatinas para coches, motos,...). Ya entonces pensaba cómo podría separar sus dibujos de un soporte utilitario y venderlos como tales. Por veinticinco pesetas le compraron un sol, un cuadro redondo, un tal Francisco el del Cotán. Aquel Francisco le pidió que le hiciera cuadros para el bar. Ahí fue cuando se puso a comprar tablas y latas de pintura, aunque siempre que ha tenido ganas de pintar ha cogido lo que se encontraba: madera, cartón o plástico. Entonces estaba explosivo, era finales de los ochenta y empezó con los *supercollages*. El Mambro le encargó cuadros para su bar «El Trastero» que le pagó en cubatas durante años. Por allí apareció el pintor Ricardo Moreno y preguntó que de quién eran los cuadros colgados en aquel bar. Este pintor llamó a un galerista y a otras personas entendidas y acabaron invitándolo a una exposición con otros autores. Entonces se inició su experiencia pública con el Arte. Llegó a tener un espacio fijo en una de las galerías más reconocidas de Sevilla, en un club elitista llamado Antares. Aunque es crítico con este ámbito, donde reconoce que galeristas y expertos en el

mercado del Arte atraen posibles clientes para él, echa en falta un diálogo incluso la visita a su taller intentando comprender más profundamente ese lenguaje que, supuestamente, les conmueve al adquirir obra suya. En 2019, expuso en la Galería Cristóbal Bejarano de Linares una colección titulada *Villages*.

Algunos materiales le comunican más que otros: la tierra, los óxidos, el yodo, los materiales industriales, los plásticos, pero sin ninguna intención de reciclar nada. Si quiere hacer un cuadro con 88 gafas, las compras. Si en un solar abandonado se encuentra una chancla vieja, la coge porque se le ha insinuado, y ya llegará el momento en que un cuadro le pida pegar esa chancla retorcida. La chancla se habrá convertido en un canto a la pobreza. Nos dice que para eso hay que ir por los sitios con ojos de buscador-artista. Si el mensaje se lanza con intención artística, no puede ser otra cosa que arte. En su idea del artista piensa que él no quiere convencer políticamente ni vender nada. La cuestión es transmitir la emoción de sus actos de creación. "Y quizá sea por eso, por la materialidad de la pintura, por lo que siga resistiendo esta vertiente artística a los embates alternativos de los años que vivimos" (E-22). La materialidad de su pintura es directamente proporcional a la inmaterialidad que aloja, a saber, no le servirían los materiales si no pudieran irradiar espiritualidad, ocurriendo que esto le lleva al tema y quizá por ello también siga resistiendo él.

Hay un antiacademicismo en este artista, ya en 2006 nos decía que nunca había aceptado a ningún maestro, que nadie le había enseñado a dibujar ni a pintar, que era autodidacta y aunque esto se vea como una falta, él está harto de decir que no quiere aprender de otros sino de su propia experimentación. De los libros de Arte, de los manuales, sólo se recrea en las ilustraciones, pero no quiere ver lo que le cuentan, las técnicas explicadas, los hallazgos de otros, sino que quiere llegar a sus propios descubrimientos. Él disfruta con la realización, con la búsqueda, con el experimento, porque una vez que termina el cuadro y deja de poseerlo, para él, el disfrute ha terminado. Le da rabia que se pongan delante de sus cuadros y digan: "Veo a Rothko, veo a Tapies, veo a..." (Xopi, 2006: 17). Dice que si él se parece a Tapies es porque Tapies una noche puede pintar un cuadro que no ha pintado nunca, igual que él se pondrá a pintar esa misma noche otro cuadro que no ha pintado nunca y, en alguna ocasión, cuando alguien vea esos cuadros puede encontrar, porqué no, que se parecen, como coincidencia, como azar, claro. Y la norma le aburre pues siguiéndola, el resultado ya no es tan original, tan libre, ni tan personal. El discurso, el relato, se somete a lo concertado, a lo consensuado, un consenso del que él no ha participado, por ello como "aprendí hace tiempo a respirar con mi tubo de snorkel, ahora cuando buceo, me dedico sólo a pasear bajo el agua disfrutando del paisaje, sin acordarme de la respiración" (E-22). Esta metáfora define su actitud ante el Arte, una actitud en constante deconstrucción, acción e indagación: "¿Cómo se aprende a pintar el amor?, ¿Cómo suena la soledad en un cuadro?, ¿Cómo se describe el rojo?" (E-22). Verdaderamente la obra plástica para Xopi es un acontecimiento (Žižek, 2014) tiempo en estado puro, atrapado en su esencia, un aquí y un ahora vivido desde lo más delicado, la idea con la que empieza hasta el final al que llega cuando concluye su creación.



Figura 4. Xopi ante el cuadro y cuadro *Titán*, técnica mixta sobre tela (2009). Fuente: propia

Como ya no tiene grupo de música, “ya no camuflé mis poemas como polizones de una canción, y los antiguos versos que encuentro por el taller, normalmente, los pego a los cuadros a modo de *collage* (...) ahora son polizones en un lienzo” (E-22). Pero ya no hace cuadros demasiado grandes, recordamos uno que realizó en el patio de la casa de su hermana porque no cabía en su taller, lo llamó *El titán* por sus grandes dimensiones. Y mientras lo pintaba noche y día, llovió y el cuadro recibió las primeras lluvias del otoño, y las huellas de la tormenta quedaron mezcladas con el acrílico (Figuras 4a y 4b). Actualmente, no pinta cuadros de gran formato porque pesan mucho, cuestan mucho y ocupan mucho espacio y “poca gente se atreve a colgarlos cerca de sus cabezas” (E-22).

También nos cuenta que para evitar, en la medida de lo posible, la momificación de su espíritu, se relaciona con gente joven, “con genialidades emergentes, siempre imbuidas de ese

mundo nuevo para mí, entiéndase virtual, con metaversos, likes y efímeros trending topics. Trovadores, traperos, grafiteros, gitanos, gammers, bloggers, youtubers, instragramers, tiktokers” (E-22). Y entonces se encuentra un exuberante terreno donde seguir creando. “En mi huerto crecen vídeos, performances, recitales, intervenciones, escritos y, por supuesto, mucha obra plástica” (E-22). Así el 28 de septiembre de 2018, para la inauguración de la temporada literaria de Librería Término en Alcalá de Guadaíra, su acción fue realizar un pase de modelos que eran sus cuadros y él hacía de maestro de ceremonia. A esta acción llamada *Efímera* continuó una exposición titulada *When you live in a box* (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8 y Figura 9).



Figura 5: Acción *Efímera* y el artista presentando la obra “Primavera en Sevilla”. Fuente: propia.



Figura 6: Acción *Efímera* y el artista presentando la obra “Primavera en Sevilla”. Fuente: propia.



Figura 7: Acción *Efímera* y muestra de cuadros "Paisaje esgrafiado en rojo" y "Alambique". Fuente: propia.



Figura 9: "When you live in a box". Fuente: propia.



Figura 8: Acción *Efímera* y muestra de cuadros "Paisaje esgrafiado en rojo" y "Alambique". Fuente: propia.

Conclusión

El artista estudiado se inserta en el contexto de los movimientos culturales de las décadas 80 y 90 del siglo pasado en España, años en los que se forma su lenguaje y lo que significa el Arte para él. Por tanto, está imbuido de todo ello en clave de vanguardia e innovación. La técnica mixta es por antonomasia la de Xopi. La búsqueda de los materiales se hace coincidir con la búsqueda de los temas. Los cuadros resultan de la acción, cada cuadro se pinta en una acción autónoma siendo la obra el registro directo y único de esa experimentación. El pintor se ha interrelacionado en su acción pública con músicos, actores, poetas y actualmente, además, con jóvenes emergentes que le aportan savia nueva a sus recorridos vitales.

El pintor no concibe su arte sin que con él pueda conseguirse el diálogo. Esa búsqueda de los materiales no es sino la búsqueda en la vida y, a través, de todo lo que nos ha contado, en definitiva, donde quiere llegar es al otro en un afán incansante por comunicar.

Al tiempo de concluir este trabajo nos envía su última creación *La guapa* en técnica mixta y collage sobre tabla de 40x50 (Figura 10).



Figura 10: "La guapa". Fuente: propia.

Agradecimientos

A Xopi por tanta amistad.

Referências

«*CARMINA LUSITANA*» *Textos para una Lectura*, nº 3. Sevilla: Instituto Tipográfico del Mediodía.
ISSN 1886-3957.

Duarte Piña, Olga M^a y Gandul Verdún, Lauro (2022). Didáctica y ciudadanía II: la experiencia de innovación escolar en el colegio salesiano Nuestra Señora del Águila de Alcalá de Guadaíra (1971-1992) y su influencia en la vida de los alumnos. En A. C. García Martínez, M. J. García Martínez, J. M. Campos Díaz y O. M^a Duarte Piña (coord.). *Actas del III Congreso de Historia y Cultura de Alcalá de Guadaíra* (pp. 653-686). Sevilla: Qalat Chábir. Asociación Cultural para el Estudio de las Humanidades. Fundación Ntra. Sra. del Águila. ISBN: 978-84-09-38466-2

Costa, Salvador (1977). *Punk*. Barcelona: Producciones editoriales. ISBN: 84-365-1199-9

Xopi, Ecos de la Cultura-Historias de Vidas. *La Voz de Alcalá*, 2006, año XIV (191), 17.

Žižek, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso. ISBN: 978-84-15601-55-5

Notas biográficas

Olga Duarte Piña es profesora y escritora. Pertenece al grupo de investigación *Didáctica e Investigación Escolar* (D.I.E.)- HUM 319 y es miembro colaborador del Centro de Investigación e de Estudos em Belas Artes en la sección de Investigaçã o e Estudos em Ciências da Arte e do Património "Francisco de Holanda". Doctorada en Pedagogía por la Universidad de Sevilla. Desde 2014 participa en el Programa de Formación e Innovación Docente del Profesorado universitario (FIDOP) y actualmente forma parte del equipo del proyecto de innovación *Proyecto Pre-Textos: Alfabetización lectora a través de la creatividad y de las artes*. Las principales líneas de investigación están centradas en Didáctica de las Ciencias Sociales, Didáctica del Patrimonio Cultural, Formación e Innovación docente, Investigación educativa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7341-6689> Email: oduarte@us.es Morada: Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales, calle Pirotecnia s/n, 41013, Sevilla, España.

Lauro Gandul Verdún es abogado y poeta. Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla. Fue cofundador del grupo de poetas que publicó la revista literaria *POEMAR. Cuaderno de Poesía* con ocho números y tres libros entre 1982 y 1992. En 1998, participó junto con los poetas Vicente Núñez y Juan Enrique Espinosa en *Encuentro de poetas andaluces en Lisboa*, celebrado en el café del Teatro da Trindade. También formó parte del equipo fundacional de la Asociación Libre y Progresista de Prensa Alcala reña (ALYPPA), hoy ALPA, que edita *La Voz de Alcalá*. En 2005 inició, junto con Olga Duarte Piña, el proyecto literario «*CARMINA*» *Textos para una Lectura* con tres números en papel y tres libretos de poesía, que ahora continúa difundándose en internet en formato de blog (<https://revistacarmina.es>). Tiene tres libros de poesía publicados *Poemas Marruecos* (2007), *Crónica de París/Chronique de Paris* (2009), *Poema a Los Reyes Magos* (2018) y *Crónica de Portugal* (2019).

Construir uma casa: André Banha

Build a Home: André Banha

Orlando Franco ¹

¹ 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.

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

André Banha (n. 1980, Santarém) licenciou-se em Artes Plásticas, pela Escola Superior de Arte e Design (ESAD.CR.) das Caldas da Rainha em 2006. Entre as suas exposições individuais podemos destacar: *Desenho, escultura*, VPF Cream Art Gallery, Lisboa (2011); *A casa das duas portas*, Biblioteca da FCT/UNL, Campus de Caparica (2010); *Segurei-te o Pôr-do-Sol*, VPF Cream Art Gallery, Lisboa (2008).

Da sua participação em exposições coletivas, destacam-se: *WAIT*, no Museu Coleção Berardo (2019); *5.ª Edição LandArt Cascais*, Quinta do Pisão, Cascais (2013); *IV Festival Internacional da Luz-SkyWay*, Torun, Polónia (2012); *O CORAÇÃO*, centro do nosso universo, Hospitais da Universidade de Coimbra, Coimbra (2012); *Museu Bernardo - Coleção e mais*, CAS – Centro de Artes de Sines (2012); *Festival Lumina*, Sintra (2011).

Este artigo centra a sua atenção, em particular, em duas obras do artista, nomeadamente: *A casa das duas portas # 2* de 2013 (Figura 2) e a obra *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...*, de 2019 (Figura 3).

Construir uma casa

Cause, I built a home
For you
For me
Until it disappeared
From me
From you

A obra de André Banha é sobretudo reconhecida pelas intervenções escultóricas e instalações de várias dimensões, que frequentemente recorrem a um diálogo com a arquitetura específica de um espaço/edifício ou lugar. Contudo, o seu trabalho não se circunscreve à intervenção no espaço da arquitetura e da construção, também está presente no seu trabalho a operação de intervenção escultórica no seio da paisagem. O processo de trabalho do artista nasce de uma relação entre a investigação de um espaço/lugar, passando à transposição de esboços, desenhos e projetos. Segue-se a experiência da produção da intervenção protagonizada pelo artista. Todo este processo parte de uma (várias) leituras, visitas e experiências no lugar específico (espaços interiores ou lugares na paisagem), numa aproximação ao trabalho do arquiteto, ainda

Resumo:

Este artigo tem como objetivo refletir sobre a noção de *casa* na obra do artista André Banha (n. 1980, Santarém). A construção da casa a partir da matriz da casa revela-se na obra do artista como um paradigma sobre o qual se encena uma tortuosa relação entre o efémero e o eterno. Este texto pretende dar a ver esta ideia, explorando um conjunto particular de obras e ações do artista.

Palavras-chave: escultura, instalação, André Banha; casa

Abstract:

This article aims to reflect on the notion of home in the work of the artist André Banha (b. 1980, Santarém). The construction of the house from the matrix of the house is revealed in the artist's work as a paradigm on which a tortuous relationship between the ephemeral and the eternal is staged. This text intends to show this idea, exploring a particular set of works and actions by the artist.

Keywords: sculpture, installation, home, André Banha

que completamente isento de um programa de uma qualquer função habitacional. Como refere Filipa Oliveira, "A intimidade com as três dimensões da arquitetura – o pensar, o construir e o habitar (não necessariamente por essa ordem) – constituem-se como parte intrínseca do trabalho de André Banha" (Oliveira, 2010: 8). Neste sentido o artista goza da liberdade de partir desta matriz para começar (sempre em cada projeto) a desconstruir um valor primário na nossa civilização – construir e habitar. Este processo de trabalhar a desconstrução de um espaço ou de um lugar, por meio de uma intervenção escultórica, frequentemente efémera, parece muito motivada por uma espécie de desejo onírico (muito presente na infância), ancorado na liberdade de ação e jogo que a praxis artística permite. O jogo consiste em ter a ousadia de fazer uma escultura aproximar-se de um objeto arquitetónico, de o comprometer, de o tornar obsoleto ou de inverter o seu programa funcional.

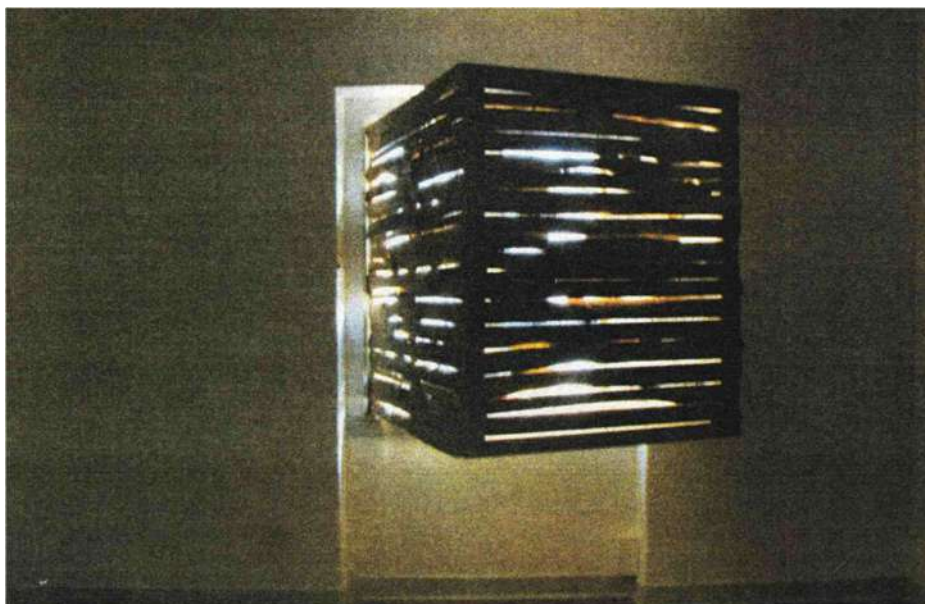


Figura 1. André Banha, *Segurei-te o Pôr do Sol*, (Vista da exposição) VPF 2008

Nas palavras de João Miguel Fernandes Jorge há um outro interesse que o artista procura, que é a criação de "(...) dispositivos que alteram os intervalos previamente organizados nos interiores de arquiteturas já existentes (...)" (Fernandes Jorge, 2007). A ocupação de "vazios" arquitetónicos, ou de espaços que permitem a passagem, quer de um corpo ou apenas da luz e do ar (uma porta ou uma janela), com intervenções escultóricas em madeira de pinho. Estas intervenções são observadas em obras como as que foram apresentadas na exposição individual "Segurei-te o Pôr-do-sol" (Figura 1) (apresentada na galeria VPF, Lisboa, 2008). Estas peças, permitem uma ação de disrupção do espaço e uma nova experiência sensorial. A experiência é na realidade multissensorial, visto que as obras oferecem ao espetador, as possibilidades do contacto

físico, bem como o aroma intenso da madeira de pinho (material de eleição do artista) que se difunde pelo espaço. Estas intervenções/installações procuram uma nova possibilidade para o corpo habitar o espaço, oferecem "uma ideia de espaço que se transforma e que transporta o visitante para um mundo alternativo" (Martins, 2008), como refere Celso Martins numa leitura crítica desta exposição. Acrescentaria que em muitas destas obras habitadas, permite-se sempre ao espectador uma experimentação potencialmente reveladora. Ora, uma experiência simulacro, de regresso ao abrigo de um casulo que oferece proteção (caso de muitas obras apresentadas em espaços interiores), ora permitem uma experiência de ponto de vista privilegiado sobre um lugar, uma paisagem.



Figura 2. André Banha, *A casa das duas portas # 2*, 2013, instalação *site-specific*, madeira de pinho, dimensões variáveis. Fonte: Fotografia de Valter Vinagre

A obra *a casa das duas portas #2* é uma construção *site-specific* (Figura 2), que foi apresentada no festival Arte na Paisagem – Quinta do Pisão 2013 (Land Art Cascais 2013), constituindo-se como um grande volume escultórico no contexto da paisagem natural. A peça foi construída no local pelo artista, que ali permaneceu em residência durante todo o tempo da sua construção. A escultura de linhas retilíneas emerge no espaço como um observatório sobre a paisagem. Muitas vezes ocultado do resultado final (escultura), o processo de trabalho de André Banha constitui-se num desafio constante aos seus próprios limites de resistência e capacidade de produção, de execução e concretização. - Pode um homem sozinho construir uma casa? Ocorre-me uma parte na letra da canção *To Bild a Home* :

Until it disappeared
From me, from you
And now it's time to leave
And turn to dust

A ação de construir uma casa é para André Banha um assunto que se apresenta na forma de paradigma – construir para desaparecer. Recorrer permanentemente à forma da casa é também aceitar o desígnio de algo que, ao mesmo tempo que se ergue, fica inevitavelmente

destinado ao desaparecimento. Pressentindo esse limite fugaz, o artista reserva para si uma reflexão sobre essa ocorrência. Neste sentido, o seu processo de trabalho é sempre solitário, prescindindo de todas as distrações que o podem demover dessa nobre tarefa.

O desejo de concretizar e finalizar um objeto a que se pode chamar casa é talvez o elemento comum que vai permanecendo ao longo da obra do artista. A casa não é mais que um método para pensar a vida, o espaço, o corpo e na inevitável relação entre o efémero e o perene. Estas obras escultóricas, não procuram para si nenhuma finalidade e tal como no trabalho repetido de Sísifo (Camus, 2020), o treino de uma tarefa que se repete interminavelmente, encontra no processo do treino, enquanto prática para uma sobrevivência, o seu grande destino. Será a produção de uma obra efémera como as obras *a casa das duas portas #1* e a obra *a casa das duas portas #2* um mero exercício de treino para algo maior? A propósito desta noção, Mário Caeiro refere o que, o trabalho de André Banha parte “de uma ideia edificada com o rigor de um monge e de uma acção levada a cabo com a convicção de um profeta” (Caeiro, 2010:7).



Figura 3. André Banha, *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...*, 2019, instalação *site-specific* madeira de pinho, terra, parafina, dimensões variáveis. Fonte: Fotografia de Rita Carmo

A instalação *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...* (2019) (Figura 3), nasceu de uma proposta feita ao artista para realizar uma obra específica para a exposição Wait no Museu Coleção Berardo em 2019. Esta foi surgindo a partir de esboços e desenhos, desenvolvendo-se até à sua materialização no espaço do museu. A instalação resultou num conjunto de dinâmicas espaciais, marcadas por uma investigação que coloca em relação a escala física da peça com o espetador, procurando uma ativação dos sentidos, assinalada pelas

características dos materiais presentes (madeira de pinho, água, areia de rio, e parafina). Estes materiais exalavam fragrâncias, que se propagavam por uma boa parte da exposição. Os elementos sensitivos são uma presença constante nas obras de André Banha, como já referido anteriormente. Apresentam-se como uma marca em permanência, de um trabalho que pela sua especificidade (as formas e os materiais usados), declara-se sempre como uma espécie de dívida à natureza. A obra *na procura de um silêncio, a verdade roubada à terra...* apresenta-se como um fragmento que reflete sobre a intervenção primária do Homem sobre a natureza – o desvio da água para abastecimento próprio. Tal como a casa/abrigo (arquétipo da ação do Homem sobre a natureza), a represa, a ponte e o aqueduto, correspondem à inventividade e ao engenho, como expressões da técnica, como formas de domínio, poder e de sobrevivência.

Este artigo propôs um olhar para o processo de trabalho de André Banha enquanto performance de resistência. Lança-se um olhar sobre algumas das suas obras, no sentido de as enquadrar como um exercício de questionamento em torno do objeto escultórico efémero que entra em diálogo com o corpo e com o espaço. O gesto do artista, que se transforma em obra, revela-se metaforicamente como uma busca incessante pela construção de uma (muitas?) casa(s), que procuram no *silêncio* o encontro (im)perfeito entre o transitório e o perpétuo.

Conclusão

A obra de André Banha é composta sobretudo por esculturas, instalações *site-specific* e desenhos, onde a forma e o arquétipo de casa são recorrentes. A casa constitui-se como tema, metodologia e processo de trabalho, onde o desejo, o desenho e o planeamento se juntam de forma a concretizar obras, que não sua maioria são efémeras. Estas obras sugerem diálogos abertos, com a arquitetura, com o corpo e com a paisagem. Recorrendo a construções em espaços interiores e/ou espaços exteriores, bem como a instalações em lugares específicos da paisagem. O ato de erigir e construir é para o artista um pretexto para refletir sobre a presença do humano no mundo. A obra de Banha propõe leituras sobre a forma como o Homem se relaciona com a natureza, que pelo uso da técnica, encontrou um sistema de domínio do espaço, da matéria e o corpo. Revela-nos isso a partir do mais primário dos acontecimentos, erguer um abrigo ou construir uma casa.

Agradecimentos

Orlando Franco agradece ao Centro de investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Caeiro, Mário (2010) “Uma Poiética dos espaços” in Catálogo exposição *A casa das duas portas*. 6-7 [Consult. 03-03-2022]. Disponível em URL: <https://issuu.com/mariocaeiro/docs/andrebanha>
- Camus, Albert (2020) *Mito de Sísifo*. Ed. Livros do Brasil. ISBN: 978-972-38-2935-8
- Fernandes Jorge, João Miguel (2007) in exposição coletiva “Fazer falar o desenho” – Museu de arte contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal, 2007

Martins, Celso (2008) "De Passagem, Escultura para habitar e ver com o corpo" in *Jornal Expresso*, Actual 9 fev 2008

Oliveira, Filipa (2010) "Construir, Habitar, Pensar" in *Catálogo exposição A casa das duas portas*. 8-9 [Consult. 03-03-2022]. Disponível em URL:
<https://issuu.com/mariocaeiro/docs/andrebanha>

Nota biográfica

Orlando Franco é artista visual, curador independente e professor auxiliar no Departamento de Cinema e Artes dos Media na Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e professor adjunto convidado (tempo parcial) na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR.). Doutorado em Arte dos Media pela ECATI-ULHT, licenciado em Artes Plásticas pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR.). Investigador do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT). As suas pesquisas procuram ampliar noções e conceitos como: tensão e suspensão, peso e leveza, conquista e frustração, erro e falha. As suas procuras incidem com frequência na noção física de corpo/máquina, que pode ser animal, mecânico, industrial ou objectual. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000> Email: orlando.franco@ulusofona.pt 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.



Marise Maués nas águas da Amazônia

Marise Maués in the waters of the Amazon

Orlando Franco Maneschky ⁱ

ⁱ Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Av. Magalhães Barata 611 CEP 66060-281, Belém, Pará, Brasil

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

Resumo:

O texto apresenta a produção da artista Marise Maués que desenvolve projetos de performance na Amazônia. Sua produção articula, a partir do conceito do dibuismo, de João de Jesus Paes Loureiro uma compreensão sobre o viver na região. Estética relacional, decolonialidade são algumas das questões que atravessam seu trabalho. Empregaremos o texto dissertativo da artista, suas obras e autores afins como Walter Mignolo para dialogar com os processos da artista.

Palavras-chave: performance, Amazônia, decolonialidade

Abstract:

The text presents the production of the artist Marise Maués who develops performance projects in the Amazon. Based on the concept of dibuism, by João de Jesus Paes Loureiro, his production articulates an understanding of living in the region. Relational aesthetics, decoloniality are some of the issues that cross his work. We will use the artist's dissertation, her works and related authors such as Walter Mignolo to dialogue with the artist's processes.

Keywords: performance, Amazon, decoloniality

Este texto aborda a produção artística de Marise Maués, nascida em uma das ilhas da Região Tocantina em Abaetetuba, no estado do Pará, na Amazônia brasileira. Suas obras articulam relações de pertencimento e resistência no território amazônico. As ações são de longa duração e envolvem questões geopolíticas constituídas tanto pela experiência empírica quanto pela reflexão teórica crítica. São fotografias, performances e vídeo que traduzem experimentos individuais e proposições coletivas.

Como referência importante para este artigo empregaremos a dissertação da artista *Dibuímo por Rios Antes Não Navegados – Narrativas de uma Pesquisadora Performer*, defendida em 2021 no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. No trabalho tece uma singular reflexão a partir de suas vivências enquanto artista mulher amazônica. Ao aprofundar compreensão acerca do mundo e de como este afeta sua perspectiva sobre as relações com os ambientes e com as pessoas com as quais interage -desde autores da filosofia até pessoas fora do ambiente acadêmico, como algumas que vivem em situação de vulnerabilidade, como mulheres refugiadas da etnia indígena Warao -, a artista sinaliza:

A proposta da pesquisa se constituiu de uma reflexão sobre meu fazer artístico na linguagem performance, tendo como fio condutor a prática do dibuismo, tomado aqui como metodologia de pesquisa. Essa metodologia me possibilitou uma série de experiências de Arte e vida, junto a um grupo de mulheres venezuelanas da etnia Warao, tramando um corpo artístico participante, onde este corpo é visto como o corpo que se deixa afetar pela experiência. A pesquisa parte de um desejo, que não quis ver-se reprimido diante dos inúmeros desvios no caminho. (Maués, 2021:21).

Neste contexto, faz-se necessário apresentar o conceito de *dibuísmo*, que é basilar para diversas das proposições aqui abordadas. Evidenciado pelo professor, ensaísta e poeta João de Jesus Paes Loureiro, como Maués revela logo no início de seu trabalho: “conceito cunhado por

Paes Loureiro que significa o ato de seguir boiando no rio, ir "de bubuia" (Maués, 2021:06). Fruto do observar do fluxo da vida na natureza amazônica, como continua:

A experiência artística foi conduzida por uma metodologia que se entende dibubuísta, com base nos ensinamentos de Paes Loureiro, onde dibubuísmo é o ato de seguir boiando no rio, ir "de bubuia", levado pela correnteza, rio-abaixo, rio-acima", pelo que me pus ao sabor das marés (Maués, 2021:22).

Para a artista, Paes Loureiro faz da observação fenomenológica acerca da existência do homem amazônico um rito para que, neste território, desenvolva sua teoria sobre a visualidade amazônica. A partir da experiência de viver e pensar a região, o pesquisador estimula debates e um caminho de entendimento para o mundo à sua volta perscrutando, nas matrizes da cultura, a base para o entendimento deste complexo ambiente. Maués, em diálogo com o mestre, reconhece a ocorrência de uma integração dos fluxos das águas com a vida do sujeito desse território de maneira dinâmica e fluída, seja no nadar, remar ou mesmo deixar-se levar pelo dibubuísmo cotidianamente.

Precisamos aqui, evidenciar a importância de Paes Loureiro para a reflexão acerca da produção visual no norte do Brasil e como está impactou a compreensão das diferenças regionais, constituindo, em certa medida, bases para um debate decolonial, como podemos ver aqui:

Não podemos celebrar em nossa atividade política de defesa da cultura amazônica um vago regionalismo de consumidores dessa cultura. (...) Devemos servir com essa produção de comunidades, não resguardando apenas no cofre do nosso carinho suas músicas e danças e poesia. Mas fazendo da prática cultural um instrumento importante de transformações nas condições e trabalho e de qualidade de vida. (LOUREIRO, 1985:114).

Em diálogo com essa perspectiva, Maués irá lançar seu olhar para o percurso familiar nas ilhas de Abaetetuba, a profunda simbiose com o rio e com o fluxo das águas e da natureza que a cerca desde a infância e que marcará sua produção e o diálogo com os sujeitos na forma de trocas e acolhimento.

No braço de rio onde nasci, quase tudo que necessitávamos para nossa subsistência estava ao alcance das mãos: um pomar de frutas de várias cores, sabores e odores como: açaí, cacau, manga, miriti, jambos rosa e vermelho, para citar os que mais aprecio; frutos do rio abundantes e frescos como: peixes de várias espécies, camarões, além da caça, dentre elas a mucura que era a caça mais cobiçada e em maior abundância.

Ali também a vida era ditada pelo fluxo do rio, do qual o caboclo nativo tem total dependência, visto que para onde tenha que ir, necessita do rio que é sua estrada. Assim, quer careça transportar seus produtos para vender na cidade, conduzir frutos coletados na mata, se deslocar até a igreja para cumprir seu devocional ou ainda ir para algum lazer se faz imperioso singrar os meandros dos rios. (Maués, 2021:35)

Optamos neste trabalho por agregar a voz da artista em contínuo diálogo, uma vez que para nós, visibilizar seu discurso também é visibilizar seu modo de pensar e de viver, além de dar a ver o tamanho da consciência de seu lugar e de si mesma, o que é determinante para suas escolhas e elaboração de proposições, bem como somar o pensamento de pesquisadores que ora servem de referência para a Maués, ora articulam sobre suas obras. Assim, constituiremos nesse

fluxo que, tal qual a ideia do dibubuísmo, segue um fluxo composto de complexidades em seus elementos.

São muitos os processos que atravessam a casa, o quintal e o rio, locais onde a artista potencializa vivências, objetos, compartilhamentos e experiências com o outro e com o ecossistema ao redor. Geógrafa de formação, Maués se entrega ao flume, deixa o rio-mar crescer e quase devorá-la (Figura 1, Figura 2, Figura 3). Animais, insetos e mariscos interagem com seu corpo imóvel e ela segue aguardando o ritmo da maré, como vemos na obra *Loess*, 2015, performance realizada em um igarapé - braço de um rio - no qual a artista adentra vestida de branco, tal qual noiva, para entregar-se à natureza. São sete horas e meia em que Maués permanece sentada à mercê do rio que sobe e desce com o rio, sujeita a todos os animais aquáticos que ali poderiam irromper atacando-a. Sobre a obra premiada no VI Prêmio Diário Contemporâneo 2015, o curador do projeto, Mariano Klautau Filho irá dizer:

Marise Maués, na performance intitulada *Loess*, transmuda-se no próprio sedimento quando testa seu corpo imóvel, durante sete horas ininterruptas, no leito de um igarapé, nas correntezas de sua enchente e vazante. O sentido de permanência rígida contrasta com o passar do tempo, da luz, da cor e das mudanças do ser. O que se vê é uma fotografia que se move e um filme a captar em sua resistência estática a transitoriedade das coisas. (Klautau Filho, 2015:14).



Figura 1. Marise Maués, *Loess*, 2015 Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA



Figura 2. Marise Maués, Loess, 2015 Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 3. Marise Maués, Loess, 2015 Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 4. Marise Maués, Paisagem Derruída, 2018. Foto: Pedro Rodrigues.
Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

De grande impacto, essa obra fotográfica/filmica, captada frame a frame ao longo de hora, revela o conhecimento e a entrega da artista na relação com seu ambiente de pertencimento. Maués conhece o meio-ambiente desde sempre e coloca-se à prova, entrega-se ao risco e repousa sentada em um tronco. A ação de longa duração, teste de resiliência, aprofunda sua reflexão sobre performance e seu papel como mulher artista na Amazônia.

Queria expressar em imagem um corpo que física e psicologicamente se (des) construía. Queria falar de uma identidade fragmentada, (...) Queria de alguma forma evidenciar esse corpo que muda com o passar do tempo, quer em aspectos físicos, quer psicológicos. Imbuída desse desejo me propus a ficar por pouco mais de sete horas ininterruptas no leito do igarapé com o qual guardo laços afetivos, no intuito de receber um regime de maré de enchente e vazante com um vestido de tule branco de aproximadamente três metros de comprimento. A maré de lança pôs-se a encher e consequentemente cobrir meu corpo e minhas vestes de material orgânico trazido pelas águas de março que corriam apressadas. O sol iluminava o cenário caboclo e salpicava dardos de luz filtrada pela vegetação ribeirinha que colidia com meu rosto desprovido de qualquer armadura. À medida que o tempo escoava meu corpo escurecia pelo depósito de sedimentos transportados pela maré. Meu rosto se apagava ante o cansaço imposto pelas horas de acomodação do meu corpo sobre o banco confeccionado com caules de açaizeiro. O sol antes ofuscante descia por sobre a copa das árvores, os insetos açoitavam minha carne e se lançavam com apetite voraz sobre a minha face,

braços e busto, golpeando sem dó meu corpo que se fazia arquivo pela experiência vivida. (Maués, 2021:75).

Em outro projeto, *Paisagem Derruída*, 2018, a artista reflete sobre a complexidade das relações geopolíticas, coleta em grandes jarros típicos a água da Baía do Guajará - estuário na foz do Amazonas, situada às margens de Belém do Pará -, e goteja sobre sua cabeça. A grande baía é a "estrada" do ribeirão e muito importante para a economia da região. Na performance, o líquido impuro, poluído, pinga tal qual tortura numa crítica ao descaso ecológico e desfaz a veste de papel criada pela artista, deixando marcas traçadas no concreto da cidade (Figura 4, Figura 5).



Figura 5. Marise Maués, *Paisagem Derruída*, 2018. Foto: Pedro Rodrigues.
Fonte: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

A ação efêmera, se revestiu em um ato político e visava chamar a atenção para o descaso por parte do poder público para comum casarão centenário. O que estava em questão não era somente o patrimônio de pedra e cal em si, a sua estrutura física, mas o que ele representava enquanto parte de nossa história social que não deve ser perdida de vista. A ação teve como fio condutor um vestido manufaturado com papel crepom na cor azul. De posse desse traje caminhei pelo complexo do Ver-o-Peso, indo em direção ao rio. Coletei água em um pote de cerâmica. Na volta, posicionei-me em uma cadeira em frente ao Solar da Beira que guarda a memória de um contexto histórico, político, econômico e social de nossa cidade. A data, 12.01.2018, aniversário da cidade. O complexo do Ver-o-Peso, encardido e deteriorado sediava os festejos comemorativos ao aniversário de Belém e nessa data reunia autoridades políticas. Ali em frente ao casarão fiquei por três horas a encharcar minhas vestes com a água poluída pelos dejetos não tratados e que são despejados no rio tendo como condutor os canais. (Maués, 2021:77).

Consciente da potência de suas proposições, a artista compreende seu corpo político e direciona-se para o que o curador e crítico Paulo Herkenhoff irá denominar de "violentação da violência" (Herkenhoff, 2009:03). Seu corpo e sua vestimenta, que aqui se desfaz tingindo a calçada do centro histórico, campo de inúmeras batalhas e que até hoje é cenário para lutas diárias da população pela sobrevivência em uma cidade periférica de um país periférico da América Latina. Maués ativa toda a potência de seu corpo em uma ação de gotejar da água da baía sobre sua cabeça, meio tortura, meio autocura de toda a violência cotidianamente imposta sobre os povos do sul global.

Há uma passagem a qual sempre regressamos de Pedro Pablo Gómes Moreno e Walter Dignolo que diz: "Descolonizar la estética para liberar la aesthesis no es ya un hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros". (Gómes & Mignolo, 2012:15). Compreendemos que a artista atua nesse sentido catártico com seus projetos e ações, por vezes efêmeras.

Percebemos a energia empregada por essa artista que não se desvincula de suas origens, mas sim, potencializa as mesmas em diversas de suas obras, com a força de arte que fricciona com os modelos coloniais-capitalísticos. É nesta perspectiva que irá conviver com o povo indígena Warao em um acampamento de indígenas refugiados para, através das trocas sensíveis estabelecidas no passar dos dias, constituir uma possibilidade de aproximações, acolhimento e diálogo com um povo que enfrenta não só as dificuldades de terem deixado tudo para trás, mas preconceito por serem indígenas venezuelanos.

Após esse convívio inicial, que se desdobra em oficinas para as crianças e o cozinhar para as mulheres Warao, Maués irá realizar uma outra proposição que também trata de vulnerabilidade feminina: *A Ceia* (Figura 6). *Ceemos, ainda há peixe no rio*, 2019, em que ativa o conceito de estética relacional de Nicolás Bourriaud. Na proposta, a artista convida 12 colegas mulheres estudantes do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará para participarem de um jantar dentro do Fórum de Pesquisa em Artes, em um recorte curatorial voltado à performance para o qual foi convidada a realizar uma obra. Na proposição, Maués oferece uma ceia no pátio da Casa das Artes, ambiente onde ocorre o Fórum e cria uma instalação para o encontro com as mulheres. Potes, alguidares, cuias, objetos típicos da cozinha dos povos ribeirinhos são trazidos para o ambiente do encontro. Ali a artista grelha o peixe e compartilha comida, bebida e experiências com as mulheres, em evento de escuta, apoio, troca e força, como ela relata:

[...] foi montada uma estrutura para nos acolher com 13 caixas de madeira reaproveitadas de frutas vendidas nas esquinas de Belém devidamente posicionadas sobre esteiras de palha compradas no mercado do Ver-o-Peso. Sobre as caixas, cuias e rolinhos de folha de bananeira em substituição aos pratos. O peixe foi acompanhado de farinha, molho de tucupi com jambu e pimenta, nossa deliciosa culinária. Não houve o emprego de talheres, pois a proposta era um contato íntimo com os alimentos antes de descerem goela abaixo. O vinho foi depositado em uma bilha de barro, antigo utensílio onde era acondicionada a água potável para consumo, pois esse utensílio produzido pelos oleiros ribeirinhos conserva a água fria. Uma bacia de barro continha a água utilizada na higienização das mãos das 12 mulheres, acompanhada de uma toalha branca para a secagem das mãos. Uma outra bacia de barro continha água aromatizada com folhas de vindicá, catinga de mulata e essência de alecrim, tendo referida água sido aspergida sobre os corpos das 12 mulheres contando comigo, bem como o público presente. [...] A propositura de uma ação é como uma flecha lançada, não se sabendo ao certo onde vai dar. Confesso que foi surpreendente, comovente e potente toda a ação, quer seja para mim, quer seja para as mulheres que falaram, se emocionaram, quer para o público que aprendeu muito sobre a força que move nós mulheres. [...] com suas narrativas cheias de coragem e bravura, apesar das cicatrizes impressas em seus corpos. (Maués, 2021:105).

São as relações que regem os caminhos de Marise Maués, encontros, trocas alimentam vivências que sempre demandam tempo. O tempo da vida que se desdobra em arte e chega até nós. A artista compreende o tempo longo repleto de histórias e de sujeitos, muitas vezes silenciados, o tempo dos deslocamentos no rio, no dibubuiar, como vemos no seu projeto *Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras. 1º Movimento*, 2021. Nesse trabalho a artista constitui boias com madeira do tipo balsa, de miriti e entrega-se ao fluxo das águas na ilha do Combu em seu primeiro momento, já o projeto foi pensado para ser executado nos mangues da ilha de Algodão e finalizar no mar. No fluxo da maré deixa-se levar pela correnteza e atravessa paisagens (Figura 7, Figura 8). Sobre o processo a artista complementa explicando sobre o dispositivo constituído para a performance:

O objeto que produzi e denominei de "dispositivo para a prática do dibubuísmo", mais uma vez nasceu prenhe de minhas memórias, pois antes de aprender a nadar eu fazia boias com pedaços de caule de miriti. Com ela eu podia flutuar e assim poderia brincar à vontade na beira do rio. Essas memórias me permitiram produzir novamente a boia, contudo com adaptações. Ocorre que [...] em uma aula extra-classe que se realizou na Ilha do Combu eu pretendi experienciar o dibubuísmo. Para isso, tal como na minha infância eu projetei o que denominei "dispositivo para a prática do dibubuísmo", que neste caso é composto por cinco boias, que me dá autonomia para flutuar nas águas do rio e desfrutar de sua companhia, enquanto eu contemplava a flora que o margeava em uma simbiose com a natureza. (Maués, 2021:168).



Figura 6. Marise Maués, *A Ceia. Ceemos, ainda há peixe no rio*, 2019. Foto: Pedro Rodrigues.
Fonte:]Arquivo[da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



Figura 7. Marise Maués, *Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras. 1º Movimento*, 2021.
Foto: Acervo pessoal. Fonte:]Arquivo[da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.



963 **Figura 8.** Marise Maués, *Sonhei que dibubuiava com corpos, eram mulheres guerreiras. 1º Movimento*, 2021.
Foto: Acervo pessoal. Fonte:]Arquivo[da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Apresentamos aqui um pequeno recorte, alguns lampejos, ondas, movimentos em fluxos de memórias dessa artista que se constitui no encontro com seu lugar de origem e com o outro. Sua produção é elaborada na tessitura do tempo e subverte a lógica capitalista da colonialidade. Deixa o tempo correr solto em suas imersões seja em seu quintal, seja nas ilhas. A natureza e o humano lhe interessam. Ali constitui pensamento e se alimenta nas várias instâncias que envolvem o ambiente natural e que a conduz no fluxo da vida.

Referências

- Filho, Mariano Klautau (2015) *“VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: tempo movimento”*. Belém: Diário do Pará. ISBN: 978-85-64094-13-0
- Gómes Moreno, Pedro Pablo & Mignolo, Walter (2012). *“Estéticas decoloniales”* [recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Herkenhoff, Paulo (2009). *“Paulo Herkenhoff entrevista Armando Queiroz”*. (catálogo). Brasília: Prêmio Marcantonio Vilaça – CNI, 2009.
- Loureiro, João de Jesus Paes (1985) OURIQUES, Evandro Vieira (Ed.) *“Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura”*. As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: FUNARTE/SEMC.

Maués, Marise (2021) *Dibubuísmo por Rios Antes Navegados – Narrativas de uma Pesquisadora Performer*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2021.

La presencia hermética en la obra de Alan Sastre

The hermetic presence in the work of Alan Sastre

Pablo Jesús Castañeda Santana ⁱ

ⁱ Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. 41003 Sevilla, España

Resumo:

Esta comunicación gira en torno al análisis de la práctica artística de Alan Sastre, prestando un especial interés a cómo aborda la idea de presencia. El siguiente texto se estructurará a partir de dos ejes principales, que seguirán a una breve introducción: la pintura como forma de duda y el hermetismo en la obra de este artista. En el primero de estos puntos, desarrollaremos la relación del artista con el medio y cómo emplea lo pictórico para articular y transmitir interrogantes. En el segundo, estudiaremos el modo en el que el trabajo de Alan Sastre revisa la historia de la pintura, así como la capacidad de sus piezas de interactuar con el espectador escondiendo lo que revelan.

Palavras-chave: Pintura, presencia, gesto, duda, hermetismo, proceso, espectador

Abstract

This paper analyses the artistic practice of Alan Sastre, paying especial attention to the way in which the concept of presence is understood in these works. The following text is structured around two main ideas, that follow a brief introduction: Painting as a form of doubt and the hermetic quality of Alan Sastre's paintings. The first of these two parts of the text will develop the relationship between the artist and his media, and how his painterly processes work as a way of embodying and transmitting questions. The second will study the way in which Sastre's work is a review of the History of Painting, as well as the ability of his pieces for interacting with the viewer while hiding what they reveal.

Keywords: Painting, presence, gesture, doubt, hermetic, process, viewer

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

La pintura de Alan Sastre (Barcelona, 1977) se me antoja como un ejercicio de hermetismo disfrazado de evidencia. La evidencia de una pintura que es el rastro del artista, ya ausente; o el hermetismo provocado por la ausencia del relieve característico de un rastro pictórico. Ante sus piezas, nos sumergimos en un baile de contradicciones. Son pinturas que huyen de la representación y, en su retirada hacia la presentación, se asemejan a la fotografía de una pintura. Paradójicamente, esa apariencia fotográfica imposibilita una eficaz visualización de la obra a través de una fotografía, sea analógica o digital.

A quien contempla una obra de Sastre a través de una pantalla, le es negado el asombro propio de redescubrirla al verla de cerca. A unos metros, observamos una elegante abstracción gestual cargada de materia, una afirmación de la presencia pictórica, que aún el registro de la presencia pasada del artista a través de sus marcas y la presencia actual de la pintura como objeto en un espacio. Sin embargo, al acercarnos e inspeccionarla detenidamente, moviéndonos de lado a lado para complementar nuestra visión frontal, descubrimos que su superficie es plana. La materia da la sensación de desvanecerse en imagen y, ahora, el gesto parece más representación que presentación. Topamos de nuevo con una contradicción, pues para entender estas piezas como imágenes es necesaria una mirada activa que reúna distintos puntos de vista, reafirmando su condición de objeto. Es tal su componente visual que incita a que toquemos, a que veamos con los dedos tras haber palpado con los ojos.

2.1 La pintura como forma de duda

Hablar con Alan sobre pintura implica afrontar el oficio con tal honestidad que sólo sobrevivan los interrogantes. Es entender un proceso casi artesanal como un servicio a la duda, a la búsqueda constante. Precisamente, su inmersión en la investigación pictórica hunde sus raíces en su propia infancia, en el taller de ebanistería de su padre, en Barcelona; pero prosigue en los urbanos y asilvestrados suburbios londinenses, donde recibe en su estudio la visita tanto de la fauna artística local (internacional) como de las ardillas que pueblan los árboles circundantes.

Este transcurrir en el espacio y el tiempo del propio artista encuentra su paralelismo en su concepción de la pintura como un ente en el tiempo, que deviene en objeto en el espacio. La inmovilidad del resultado pictórico es la huella de su movilidad pasada. Es la pintura como agua,

como fluido activo que se derrama, se salpica, se desparrama y se acumula; para terminar convirtiéndose en tierra, en espacio.

La relación de este artista con la pintura se convierte en un diálogo constante entre dos entes vivos, una suerte de relación amorosa. En este sentido, Alan menciona La Agonía del Eros (Byung Chul Han, 2014), donde el filósofo coreano expone que el lastre de estos afectos es entender al otro como un espejo, sin apreciar sus propias características. De la misma forma, en el proceso de producción pictórica debemos dejar hablar a nuestra amante/amada: la pintura.

Sin embargo, en este diálogo veraz basado en saber escuchar, en esta pelea voraz de carne y fluidos entre treguas de reflexión, aparece el engaño, y con él, la duda. Como si de una relación tóxica se tratase, ver las obras de Alan Sastre implica convivir con la sensación de que la pintura nos está mintiendo, disfrazada de su propia reproducción. Esta toxicidad figurada convive con la toxicidad química del medio, de la pintura como veneno, tal y como recuerda Constantino Molina en su texto para la exposición "Empty Sea and Cavern". Confrontar una obra de este artista puede convertirse en un veneno que nos atrapa; en un acto de fe ciega en la veracidad de la apariencia visual, en que la superficie nos ofrezca las entrañas de la pintura. Así, nos descubrimos intentando adivinar el pasado como los oráculos de tiempos antiguos anticipaban el futuro: hurgando en el animal sacrificado. Inspeccionar estas piezas es adentrarse en las profundidades que emergen de una superficie completamente plana. Al observar frontalmente sus composiciones, se nos presentan algunas de las evidencias de la pintura, como el gesto del artista, el relieve de los trazos, la superposición de capas, etc. Sin embargo, acercarse a verlas y comprobar lo plana que es su superficie hace que dudemos si, realmente, nos hallamos ante una pintura. Son los bordes los que reafirman la veracidad de la técnica y sus soportes, los que nos devuelven la confianza de que el objeto observado es una pintura.

Ante estas obras, nos reconocemos deseando que haya materia pictórica, que no estemos ante una impresión en la que la pintura ejerza simplemente de sujeto. Lo queremos todo, el objeto y el sujeto, aquí y ahora. Aun teniéndolos a nuestro alcance, seguimos deseando de la misma forma que quien carece o quien acaba de perder. Es la duda la que alimenta esta ansia, pues navegamos entre la presencia y la representación en la pintura, intentando esquivar la representación de la pintura. La reproducción fotográfica de cualquiera de estas obras desactiva su magia, su juego fenomenológico, pues anula la incredulidad del espectador ante una superficie plana, ya que la propia pantalla lo es. En una pantalla, o en una impresión, la pintura de Sastre queda reducida a la imagen de una elegante abstracción, a la reproducción de una presencia ausente, a la que bastan dos dimensiones. Sin embargo, la pieza original se activa completamente como representación al ser observada presencialmente, pues la superficie se hace extraña al parecer una reproducción, siendo la producción. Este trabalenguas no hace más que reflejar la complejidad visual a la que nos enfrentamos, en una especie de pirueta en la que el espectador, tras varias volteretas, cae en el mismo sitio en el que se encontraba cuando se acercó a la obra.

En el trabajo de este artista, el gesto espontáneo convive y se confunde con su simulación y su mimesis. Los rastros de la fregona, que Alan usa como brocha, pueden ser trazos abstractos de la ejecución o reproducciones figurativas de otros trazos. Estos gestos ya no conforman un sujeto al unirse y ser interpretados, son el sujeto mismo. En una misma pintura, conviven una amalgama de sujetos-objetos, cuyos misterios se activan ante la presencia del espectador. Nos hallamos ante una suerte de contorsión visual y plástica de la hiperrealidad de

Baudrillard (1994), en la que la realidad es sobrepasada por su simulación, que la sustituye. Sobre estos lienzos, la que percibimos como realidad física ocupa el lugar de lo representado, y se torna engañosa, convirtiéndose en su propio simulacro.



Figura 1: Vista de la exposición Empty Sea and Cavern en County Hall Gallery, We Collect London. Fuente: <http://www.alansastre.com/>



Figura 2: Alan Sastre, Untitled #5 (Petrichor), 2018. Acrílico sobre lienzo 150 x 120 cm. Fuente: <http://www.alansastre.com/>



Figura 3: Alan Sastre, Untitled #7 (Broken White), 2019. Acrílico sobre lienzo 150 x 120 cm. FUente <http://www.alansastre.com/>

2.2 El Hermetismo Transparente

En una de las anécdotas más relevantes de la historia de la pintura, sea real o inventada, Plinio el Viejo (7, Libro 35, 65) narra la historia de los dos pintores más aclamados de su época, Zeuxis y Parrasio, que se enfrascaron en una competición cuyo resultado determinaría quién era el más grande de entre los artistas. Primero fue Zeuxis quién enseñó su pintura mural; había pintado una escena con tal grado de mimesis que los pájaros se estrellaban contra el muro, al creer que las uvas eran reales. Si bien parecía que Zeuxis se alzaría con la victoria, cuando intentó descender el telón que cubría la obra de Parrasio, cayó en la cuenta de que había sido derrotado, pues el telón estaba pintado, era la obra de su contrincante, que había conseguido engañarle.

Esta relación de la pintura con el engaño ha sido constante a lo largo de la historia, particularmente en Occidente, con antecedentes tan ilustres y remotos como el desdén de Platón (428-347 A.C) respecto hacia esta forma de arte, al considerarla como doblemente impura, pues no era más que la imagen de una imagen. En la práctica de Alan, la pintura es engaño y veracidad. No es la imagen de un telón cubriendo una hipotética representación en la pared, sino que es a la vez "Pared, Pintura y Ventana", tal y como describió Diego Delas para la exposición homónima de

nuestro artista en el Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz (2021). Es, a simple vista, una abstracción opaca, en la que los gruesos brochazos se asemejan al relieve toscamente pintado de un muro. Es una reafirmación de la presencia presente de la pintura y de la presencia pasada del autor. Contemplándola de cerca, puede observarse que ese marcado relieve de los gestos es un engaño visual producto del claroscuro, es decir, una representación, una ventana. Esta ventana, sin embargo, no descubre otra escena que una visión frontal de la propia pintura, que cubre de dos maneras: velando el tono crudo (blanco, una vez imprimado) del lienzo y opacando el proceso creativo con la misma exaltación de sus resultados.

Sastre entiende la superficie pictórica como una membrana, o un velo, que separa el interior del exterior, de una forma similar a la ventana de Alberti, que serviría como paradigma de la imagen pictórica hasta, al menos, la aparición de las imágenes fotográficas. Esta interfaz no sólo divide, o une, el espacio tangible del espectador y el espacio visual que emerge entre los bordes de la pintura. Es, a su vez, una ventana al pasado, a la presencia ausente del artista. Y, pese a su acabado mate, es un espejo en el que el espectador se muestra al seleccionar qué ve y qué no, dónde enfoca su atención y qué conclusiones extrae de lo que ha visto. En ocasiones, al mirar una ventana, nuestro reflejo impide que veamos a través del cristal transparente, particularmente cuando el lado de la ventana en el que nos hallamos está más iluminado. Así, nos devuelve nuestro propio mundo con todo lo que llevemos detrás, tal y como el agua devolvió, de forma letalmente placentera, el reflejo de Narciso. Esta agua convertida en tierra al secarse, la pintura de Alan Sastre, nos sumerge en nuestro mundo interior al mostrarnos las huellas del otro, de cuya veracidad desconfiamos (Figura 1, Figura 2, Figura 3).

En estas piezas, no se sabe si las marcas han sido producto de una acción enérgica del artista o, si, por el contrario, son el resultado de un laborioso método de representación. Por otra parte, si se trata de una figuración, la impoluta ejecución tampoco da pistas de cómo se ha conseguido esa sensación tridimensional, si ha sido realizada a base de exactas pinceladas imperceptibles o de una combinación de trazos con aerógrafos que, con distintos grados de inclinación sobre una superficie texturada, delimitan zonas de brillo, sombra y tonos intermedios, para luego echar algún tipo de dispersión transparente, lijar su superficie y conseguir un acabado completamente liso. Estas no son más que dos de las innumerables conjeturas que podríamos hacer al contemplar, o pensar cuando ya han pasado horas desde que las vimos, las obras de Alan Sastre. Esta labor indagadora parece acercar al público al quehacer del artista, al intentar averiguar cómo está realizado el efecto, inspeccionando los bordes para encontrar más pruebas, pues las huellas que protagonizan la imagen son probablemente pistas falsas. Sin embargo, la distancia entre el espectador y el momento de ejecución del cuadro permanece intacta ante la impasible impermeabilidad de la obra, cercana pero inaccesible.

El silencio del artista respecto a su proceso no hace sino reforzar la postura investigadora de quien observa la obra. Nuestra única ayuda parece ser la ficha técnica de la pieza, que no suele ofrecer más detalles que un escueto "acrílico sobre lienzo". Esta descripción nos reafirma en la idea de que se trata de una pintura, pese a que pervive la duda de que la verdad de los materiales no haga más que contribuir al gran engaño. Nos sentimos detectives ante una escena del crimen en la que, de alguna forma, intuimos que persiste el arma con las huellas dactilares; pero tras haber registrado toda la habitación una y otra vez, nos comienza a invadir la certeza de que no resolveremos el caso. Siguiendo con este paralelismo, ver la reproducción

fotográfica de una de estas obras equivaldría a que, sin aviso previo, nos enseñasen una imagen de una habitación en la que, aunque se ha cometido un asesinato, el cuerpo está oculto bajo la cama. Podríamos no reparar siquiera en que es la escena de un crimen, entrando a valorar otros aspectos de la fotografía. Ante este tipo de pinturas, estar es tan importante como ser. Ser capaz de observarlas de forma presencial no ofrece ningún tipo de respuesta, sino que te expone y acerca a las preguntas. Este no saber, este misterio, me recuerda al fragmento que me leyó el propio Alan (Entrevista, 2022), de uno de sus pensadores de cabecera:

No existe ningún misterio humano. El misterio de la creación es anterior y será posterior a nuestro pensamiento. El misterio de la creación, a la del universo me refiero, es algo inhumano que nuestra existencia no está preparada para albergar. Nosotros, lo disfracemos como lo disfracemos, seguimos siendo muy básicos. (...) Los parámetros del misterio no son los del hombre, empeñado siempre en desentrañarlo todo desde su propia medida. No todo el monte es humano, podría decirse. No todo cabe en la palabra ni en lo humano. (Constantino Molina, 2021:19-20)

La pintura, como arte y manera de pensar visual y plástica, transmite lo humano que no cabe en la palabra. Las sensaciones y conceptos inefables, que huyen de lo verbal, no son explicados por lo pictórico, pero son de esta manera expuestos a modo de soles, que aún inalcanzables e intocables, alumbran y calientan. Sin poder mirarlos directamente, nos permiten ver. Sin poder acariciarlos, nos reconfortan en los inviernos de la historia. En la práctica de Alan Sastre, no aparecen esos soles pintados, ni tampoco los objetos y escenas que iluminan. En su propuesta, el artista nos ofrece artilugios con los que pensar, y sentir, esos astros a través de nuestras propias sombras, que proyectan nuestra existencia en un espacio (Figura 4, Figura 5).



Figura 4: Vista de "Alan Sastre. Pared, Ventana y Espejo" en el Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz (2021). Fuente: <http://www.alansastre.com/>



Figura 5: Alan Sastre, vista de la serie Babble: #27, #22, #15, #19. Fuente: <http://www.alansastre.com/>

Conclusión

Al igual que ocurre cuando se observa una pintura de este artista en directo, investigar y escribir sobre él no ofrece respuestas ni certidumbres, sino un bombardeo de nuevos interrogantes que se van sucediendo a medida que nos adentramos en las profundidades de su práctica. Es esta duda perenne la que nos atrapa y nos moviliza, la que nos mantiene en pie.

En su obra se juega con la confluencia entre la presencia del artista, la de la pintura y la del espectador. La del artista es una presencia ausente, pasada, que es materializada en las huellas y los trazos. Pero la veracidad de estos rastros queda sujeta a la incertidumbre, pues no se sabe si han sido reproducidos mecánicamente o pintados meticulosamente. En este sentido, la presencia de la pintura es un presente continuo que se confunde con su propia representación, despertando la duda sobre su misma actualidad. Y el potencial espectador es un futuro discontinuo, que cuando se hace presente se ve estimulado a contemplar la obra de una forma

móvil, acercándose y alejándose, o moviéndose alrededor del cuadro, lo que enfatiza la ocupación de su propio espacio físico.

Esto supone una reafirmación de la pintura como entidad que existe en el espacio y en el tiempo. No se trata de un simple objeto inmóvil, sino que vela y descubre sus particularidades como proceso, como acto; el acto de producir y el de mirar. Y este mirar, particularmente en la obra de Alan Sastre, implica estar.

Referencias

- Alberti, Leon Battista (1985) "El Tratado de la Pintura". Murcia: Consejería de Cultura y Educación. ISBN: 84-600-4171-9
- Baudrillard, Jean (1994) "Simulacra and Simulation". Ann Arbor : University of Michigan Press. ISBN: 0472095218
- Byung Chul Han; Gabás Pallas, Raúl trad. (2014) "La Agonía del Eros". Barcelona : Herder; 2014. ISBN : 9788425432545
- Delas, Diego (2021) "Alan Sastre. Pared, Ventana y Espejo", Texto de la exposición en el Espacio de Cultura Contemporánea (ECCO), Cádiz,. <http://www.alansastre.com/>
- Molina, Constantino (2020) "Empty Sea and Cavern". WeCollect Gallery, County Hall, London. <http://www.alansastre.com/>
- Molina, Constantino (2021) "El canto de la perdiz roja en interior". Sr. Scott Libros. ISBN: 9788494982989. Pp. 19-20
- Platón (2002) "La República". Madrid : Alianza. ISBN : 8420636738
- Plinio el Viejo (77) "Naturalis Historia". Biblioteca Clásica Gredos. Libro 35, 65.

Notas biográficas

Pablo Jesús Castañeda Santana. Autor y artista visual. Doctorando en Arte y Patrimonio en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Calle Laraña, 3. 41003 Sevilla, España.



Ocupar el espacio: la propuesta artística de Ángela de la Cruz

A Occupy the space: the artistic proposal of Ángela de la Cruz

María Paula Santiago Martín de Madrid ⁱ

ⁱ 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.

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

Ángela de la Cruz estudió filosofía en la Universidad de Santiago de Compostela y arte en la Universidad de Arte de Chelsea y en la Slade School of Art. En 2010 fue finalista del Premio Turner y en 2017 obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas. A lo largo de su trayectoria, ha trabajado con diferentes disciplinas como la pintura, la escultura o la performance, aportando destacadas innovaciones al expandir la pintura en el espacio. Asimismo, queremos destacar un aspecto de su trayectoria profesional y también vital que se vió notablemente afectada en 2006 debido a un derrame cerebral que la mantuvo en un hospital durante años. Actualmente la artista tiene importantes secuelas que no le impiden seguir trabajando, algo que, en nuestra opinión refuerza la idea del informe que en 2019 publicó la OMS en el que se pone de manifiesto la importancia de las artes para la salud de las personas y para la recuperación de la enfermedad.



Figura 1. Ángela de la Cruz, *Nothing*, 2014
Fuente: www.plataformadeartecontemporaneo.com

Resumen:

En este texto nos aproximamos a la obra de la artista Ángela de la Cruz nacida en la Coruña en 1965 cuyo trabajo, reconocido internacionalmente, se constituye como un importante ejemplo del arte contemporáneo español. Nos interesa especialmente el uso que hace del soporte y el bastidor invitando a que las piezas se alejen de la bidimensionalidad para transformarse en obras orgánicas que habitan el espacio. Un aspecto este último que deseamos destacar ya que entendemos que estas propuestas artísticas realizan una apuesta por la recuperación de valores fenomenológicos decantándose por lo corpóreo y lo vivencial.

Palabras clave: Arte, pintura, espacio, habitar, fenomenología

Abstract:

In this text we approach the work of the artist Ángela de la Cruz, born in Coruña in 1965, whose work, internationally recognized, constitutes an important example of Spanish contemporary art. We are especially interested in the use she makes of the support and the frame, making the pieces move away from two-dimensionality to become organic works that living the space. One aspect that we wish to highlight since we understand that these artistic proposals make a commitment to the recovery of phenomenological values, opting for the corporeal and the experiential.

Keywords: Art, painting, space, living, phenomenology

En relación a las propuestas artísticas de Ángela de la Cruz, deseamos hacer un planteamiento fenomenológico en relación a la manera "singular" en la que el fenómeno artístico es sentido y vivido en el espacio.

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).

En este sentido, cabe recordar que no es lo mismo la percepción geométrica o matemática del espacio que la comprensión de su naturaleza, ya que el hecho de medir y racionalizar el espacio no supone vivirlo, sino tan sólo controlarlo y dominarlo. Queremos incidir en este aspecto en relación a estas obras, ya que las mismas favorecen esa vivencia, poniendo de relieve la versatilidad y vitalismo del concepto espacial desde posiciones fenomenológicas.



Figura 2. Ángela de la Cruz, *Deflated*, 2009
Fuente: www.plataformadeartecontemporaneo.com

Desde esta perspectiva, nuestra aproximación a Ángela de la Cruz la haremos a través del pensamiento de tres autores que han abordado la cuestión espacial desde posicionamientos fenomenológicos: (Martin Heidegger, Gaston Bachelard y Maurice Merleau-Ponty) quienes nos ofrecen un análisis del espacio en tanto que vivencia. Es decir, en tanto que manifestación de un entorno que puede ser percibido de una forma mucho más profunda, ya que reclama que nos involucremos en él directamente.

2. Obras que habitan el espacio

Cuando las piezas de Ángela de la Cruz toman el espacio para escapar de la prisión de su bidimensionalidad, están generando un espacio que antes no existía. En este sentido, cabe recordar que para Heidegger "no habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida en que habitamos" (Heidegger, 1994:3-4). Al respecto, se pregunta ¿en qué medida el construir pertenece al habitar? y para responder utiliza un ejemplo: el del puente. El puente "reúne" dos espacios, dos lugares, y los "coliga". A través de esta construcción una localización viene a existir, ya que esta dota de un sitio al mundo: "no es el puente el que primero viene a estar en un lugar", sino que es "solo por él" por lo que "surge un lugar" (Heidegger, 1994:7).



Figura 3. Ángela de la Cruz, *Langer than life*, 1998
Fuente: www.plataformadeartecontemporaneo.com

Asimismo, y siguiendo las premisas del citado autor, el espacio aquí generado no existe de forma independiente del espectador, no es algo que pueda situarse de forma autónoma en relación a nuestro estar en él. Por tanto, no hay una oposición sino una situación de mutua conexión e interdependencia. Los espacios en los que se desarrollan las obras que nos ocupan cobran sentido en tanto que pasan a configurarse como lugares de experiencia. Este hecho determina que lo importante en ellos no sea una generalización o matematización sino el sentido experiencial que todo lugar posee.

En nuestra opinión, el espacio físico que ocupan estas obras, no es el elemento esencial de los espacios generados. En cambio sí que lo es la posibilidad de que estos contengan lugares en tanto que espacios de vivencia ya que ante lo abstracto del espacio, el lugar establece un límite y este no es entendido como la frontera en la que algo termina, sino como "aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)" (Heidegger, 1994:8).

3. El espacio dinamizado

Un año antes de la publicación de *La poética del espacio*, Gaston Bachelard escribe un pequeño texto sobre el escultor Eduardo Chillida (Bachelard, 1997:56-61). Entre los argumentos que utiliza para hablar de la obra del artista vasco, hay uno que nos interesa especialmente, puesto que entronca con lo apuntado en el punto anterior. Frente a una concepción matematizadora del espacio, Bachelard se decanta por el valor de lo vivido e, incluso, de lo soñado como elemento determinante a la hora de abordar el fenómeno espacial. Hacer escultura, y más en el caso de un autor como Chillida, supone medir y cuantificar. Sin embargo, lo que hace que las obras de este posean interés en este contexto radica en el modo en el que trascienden los límites de la geometría y de las matemáticas, disciplinas que suponen el camino que lleva hacia la irremediable pérdida de la verdadera esencia del espacio.



Figura 4. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018
Fuente: www.elespanol.com/el-cultural

Para evitar esta pérdida, es decir, para que el espacio pueda recuperar su sentido más esencial, Bachelard recurre al concepto de *dinamización* para referirse a la aportación de Chillida. Concepto este que deseamos aplicar a las obras de Ángela de la Cruz, ya que "el espacio de la obra no sólo está geometrizado. Aquí está dinamizado" (Bachelard, 1997:61). La importancia de esta contribución, por tanto, va a depender más que de lo cuantificable, del valor cualitativo del espacio generado. De este modo, tanto Chillida como De la Cruz no solo recrean un espacio a través de sus obras, van más allá y lo hacen vivible en su dinamización.



Figura 5. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018
Fuente: www.revistacactus.com

Por otro lado, Bachelard busca efectuar una "fenomenología de la imaginación" partiendo de la "repercusión" y "resonancia" que posibilita "encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética" (Bachelard, 2004:8). Para ello, toma como punto de partida los microentornos, o sea, el análisis de los espacios más pequeños y cotidianos y de su manifestación en el ámbito de la poesía. Ante la fuerza de la imagen poética, el fenomenólogo se distancia del literato y del crítico literario. A un nivel espacial también se aleja de las concepciones dominadas por la física o por la ciencia, ya que lo importante no es lo descriptivo, ni lo explicativo, ni lo puramente analítico. Partiendo de ello, en las propuestas de Ángela de la Cruz, el espacio adquiere su sentido más profundo en tanto que actúa no como depósito de las obras, sino como elemento que propicia la experiencia convirtiéndose en sinónimo de vida. Las obras abordan el espacio para descubrir en él sus posibilidades de experiencia. Una vez más, el espacio se transforma en lugar, un ámbito en el que la vida se manifiesta y en el que lo que nos rodea adquiere intensidad.



Figura 6. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018
Fuente: www.revistacactus.com

4. El espacio no es recipiente

Como ya hemos apuntado, el espacio para Ángela de la Cruz no es un mero contenedor de las obras. Aquí, el espacio pone en juego una realidad más amplia que la derivada de las ideas de contenedor o recipiente ya que buscan nuestra implicación con el espacio anunciando una manera diferente de estar en el mismo. Se trata de un espacio que invita a la experiencia, a la corporalidad y a la vivencia. Por tanto, no solo evidencia la existencia de ese espacio, sino también de los cuerpos que se desenvuelven en el mismo.

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty incide sobre una cuestión básica: quien percibe solo puede tener una experiencia de sus percepciones a través de su propio cuerpo. Merleau-Ponty centra su atención en la cuestión corporal y en la importancia que para el ser posee no sólo el mundo, sino también el espacio y el tiempo, concebido todo ello como algo vivido que se sustenta en la experiencia. (Merleau-Ponty, 2000:13). Por tanto, la vivencia del mundo permite que nuestro cuerpo forme con éste un sistema, algo que no entraña ninguna visión disociada ni contrapuesta.



Figura 7. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018
Fuente: www.revistacactus.com



Figura 8. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018.
Fuente: www.revistacactus.com



Figura 9. Ángela de la Cruz, *Homeless* (Exposición en Centro Azkuna de Bilbao), 2018.
Fuente: www.exit-express.com



Figura 10. Ángela de la Cruz, *Self con nada*, 2018
Fuente: www.artnetcom

5. Arte y enfermedad

Para finalizar, queremos hacer una breve alusión a un aspecto en la trayectoria vital de Ángela, ya que en 2006 sufrió un derrame cerebral que le dejó importantes secuelas. No obstante, la artista ha seguido trabajando y ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones la importancia que ha tenido, para su recuperación, la vinculación con las artes. Creemos que esta

afirmación viene a reforzar los contenidos del informe que en 2019 publicó la Organización Mundial de la Salud. El mismo deriva del estudio realizado a gran escala sobre las relaciones entre el arte, la salud y el bienestar de las personas.

Dicho informe concluye que está científicamente demostrado que las artes favorecen la salud de las personas y ayudan en la recuperación de la enfermedad. En el estudio se hace alusión a dos aspectos relevantes en los que las artes inciden. Por un lado, lo relacionado con la prevención y promoción de la salud, por otro, el manejo y tratamiento de la enfermedad. Según la OMS, las actividades artísticas pueden desencadenar respuestas psicológicas, fisiológicas, sociales y de comportamiento que están vinculadas con los resultados de salud ya que combinan múltiples componentes emocionales, de estimulación cognitiva, de interacción social y de actividad física. Asimismo, llama a los gobiernos e instituciones a aplicar políticas que mejoren la colaboración entre los sectores sanitario y artístico e incide en la necesidad de la colaboración multisectorial, proponiendo el desarrollo de políticas en esta dirección.

En resumen, el caso de Ángela de la Cruz viene a sumarse al de otras y otros artistas que han convivido con la enfermedad y que, a su vez, han puesto de relieve la ayuda que han supuesto las artes para su recuperación.

6. Conclusión

En el presente texto hemos abordado las propuestas artísticas de Ángela de la Cruz a través de planteamientos fenomenológicos siguiendo las premisas de Martin Heidegger, Gaston Bachelard y Maurice Merleau-Ponty. En relación a esta aproximación, podemos concluir que estas obras tienen la propiedad de generar un espacio que con anterioridad no existía. Un espacio que cobra sentido al permitir la expansión de unas piezas que se suponían bidimensionales y estáticas, privadas de movimiento y unidas a las paredes. El espacio deja de ser contenedor pasivo para transformarse en lugar de vivencias.

Por otro lado, las piezas de Ángela no solo dotan de existencia al espacio que ocupan, ya que trascienden los límites de la geometría y consiguen dinamizarlo. Lo alejan de la concepción de recipiente o contenedor de objetos para transformarlo en lugar experiencial. Un espacio en el que las obras se desplazan reclamando nuestra implicación corporal.

Referencias

- Bachelard, Gaston, (2004) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston, (1997) *El derecho de soñar*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Dufrenne, Mikel, "El paisaje filosófico" en Dufrenne, Mikel y Knapp, Viktor, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales*, (1982) 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>.
- Merleau-Ponty, Maurice, (2000) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

Merleau-Ponty, Maurice, (2006) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Notas biográficas

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.

‘O artista deve pintar o que sente e não o que vê:’ Comentários sobre a pintura abstrata de Ado Malagoli (1914-1994)

‘The artist must paint what he feels and not what he sees:’ Comments on the abstract painting of Ado Malagoli (1914-1994)

Paulo César Ribeiro Gomes ¹

¹ Brasil, Artista visual e professor. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248. Centro Histórico, Cep.: 90.020-180 Porto Alegre. Rio Grande do Sul - BR

Resumo:

Em 1957 Ado Malagoli (1914-1994) defende a tese de cátedra intitulada “Técnica e Expressão” (Instituto de Belas Artes – IBA), em 1960 ele é premiado no *XV Salão Municipal de Belas Artes* (Prefeitura de Belo Horizonte). Esses acontecimentos nos apresenta um pintor tido, até então, como acadêmico. Compreendemos que é necessário analisar a pintura abstrata de Ado Malagoli não como um evento isolado na sua carreira, mas como parte de um programa, que tem na sua tese de cátedra sua defesa teórica, na produção plástica a sua demonstração e, na sua prática docente a sua complementação e plena realização, com resultados notáveis para o campo local.

Palavras-chave: Ado Malagoli, Pintura abstrata informal, Instituto de Belas Artes (RS)

Abstract:

In 1957 Ado Malagoli (1914-1994) defends the chair thesis entitled “Technique and Expression” (Instituto de Belas Artes – IBA), in 1960 he is awarded at the *XV Municipal Hall of Fine Arts* (Belo Horizonte City Hall). These events introduce us to the history of a painter considered, until then, by an academic. We understand that it is necessary to analyze Ado Malagoli’s abstract painting not as an isolated event in his career, but as part of a program, which has its theoretical defense in his chair thesis, its demonstration in his plastic production and, in his teaching practice. its complementation and full realization, with notable results for the local field.

Keywords: Ado Malagoli, Informal abstract painting, Institute of Fine Arts (RS)

Submissão: 28/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

No ano de 1957 Ado Malagoli (1914-1994) defende a tese de cátedra intitulada “Técnica e Expressão”, no concurso para o provimento da cadeira de Pintura do Instituto de Belas Artes – IBA e, em 1960, ele conquista do “Prêmio de Pintura”, no *XV Salão Municipal de Belas Artes* (Prefeitura de Belo Horizonte). A análise desses dois acontecimentos nos introduz ao pensamento de um pintor tido, até então, como um pintor acadêmico, fortemente vinculado a matriz realista do Núcleo Bernardelli (1930 – 1950), do qual ele fez parte.

Ado Malagoli (Araraquara SP 1906 - Porto Alegre RS 1994) foi pintor, professor e gestor público. Inicia sua formação em 1922, na Escola Profissional Masculina do Brás (SP), onde estuda arte decorativa. Entre 1922 e 1928, foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Data dessa época seus contatos com Alfredo Volpi (1896 – 1988) e Mário Zanini (1907 – 1971), com os quais pintava as paisagens dos subúrbios de São Paulo. Muda-se para o Rio de Janeiro e ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, participando, em 1931, da fundação do Núcleo Bernardelli. Em 1942, no 48º salão nacional de Belas Artes – SNBA, recebe o prêmio de viagem ao exterior. Viaja para os Estados Unidos, onde permanece por três anos, de 1944 a 1946, onde cursa história da arte e museologia no Fine Arts Institute (Columbia University) e organização de museus no Brooklin Museum. Ao retornar ao Brasil, fixa-se em Porto Alegre, após um período de permanência no Rio de Janeiro. Ingressa como professor de pintura no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, no qual atua entre 1952 e 1976. Como gestor cultural cria, em 1954, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, que será inaugurado em 1957. (Itaú Cultural)

Sua vinculação ao Núcleo Bernardelli está marcada pelos princípios da própria associação, caracterizado pela “busca da objetividade artística e deselitização profissional, o núcleo Bernardelli não poderia deixar de carregar inclinações políticas, surgidas por exigência de sua própria ação. [...] O Núcleo Bernardelli, como um movimento essencialmente jovem, contrariou frontalmente os preconceituosos critérios de ensino e de aferição artística então vigentes, cujos efeitos ocasionavam um retardamento insuportável.” (Campofiorito, 1982:11) Como outros tantos contemporâneos, Malagoli está vinculado aos princípios do “retorno à ordem”, característico do período e também do chamado ‘novecento’ italiano e sua repercussão no Brasil (Chiarelli, 2003). Sua pintura, além do rigoroso domínio técnico, demonstra o predomínio do desenho sobre a cor e as representações idealizadas das formas humanas e da paisagem. Escreve Rodrigo Vivas que “Simbolicamente, o fato de Malagoli ter participado desse grupo é

ainda mais importante, pois, como se sabe, esse núcleo é responsável por lutar contra a hegemonia de artistas acadêmicos na Escola Nacional de Belas Artes." (VIVAS, 2012:130)

2. A tese de cátedra

Sua tese de cátedra, acima citada, mais do que uma etapa protocolar da carreira acadêmica é, a par da defesa intransigente do domínio da técnica, a abertura de um novo caminho no ensino da arte no Rio Grande do Sul. Marilene Pieta afirma que

O mestre que centraliza o ensino da pintura em 1958 é Ado Malagoli que [...] promove as alterações em um conceito de arte, da transição até a modernidade. Preenche, assim, um vazio de linguagem, uma média ainda não formulada, soldando as polaridades entre o academicismo e os processos que então se iniciam e evidenciam (1958-1970). Em nível de formas pictóricas, Ado Malagoli é a grande célula matriz do IBA. (Pieta, 1995:68).

Sua atuação, marcada pela dinâmica de atualizar o campo local, notável pela sua atuação na criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, esta caracterizada pelo empenho em abrir as perspectivas locais para a atualização da linguagem pictórica, dominada pela modernidade aliviada pós-vanguardas históricas e pelos movimentos de contenção e controle formal, com os já citados "retorno à ordem" e *novecento* italiano. Essas características, notáveis na obra de mestres como Angelo Guido (1893 – 1969), Luiz Maristany de Trias (1885 – 1964), Benito Manzon Castañeda (1885 – 1955) e, principalmente, João Fahrion (1898 – 1970), será confrontada com sua visão aberta do ensino de arte e prática pictórica. Pieta avalia que

A pintura no Instituto de Belas Artes [...] mantém-se acadêmica na disciplina de arte decorativa, sob a regência de Ado Locatelli, desde 1955. Na mesma linha, conservadora por excelência, temos a presença forte e virtuosística de João Fahrion, que traz a tradição por meio do desenho até as demais concepções visuais, arriscando, junto à sua própria concepção e pintura, algumas inovações. (Pieta, 1995:70)

Sua posição é muito clara na tese, mesmo que consideremos o cuidado e a cautela com a qual ele se manifesta. À defesa da predominância da forma sobre o motivo, e da autonomia do quadro para além dos conteúdos, associam-se a recomendação de que

o artista deve pintar o que sente e não o que vê. [...] Arte é criação; não imita portanto, a natureza. Busca, isto sim, no mundo naturalista, os valores absolutamente plásticos, indiferente a qualquer valor documental ou fotográfico." (Malagoli, 1957:38).

Mais adiante, defendendo a obrigatória atualização dos artistas ao seu tempo, ele escreve que

Na época presente, de evolução constante e veloz, a imaginação, a ideia e o pensamento são revelados pelos artistas através de uma nova forma conceptual de arte. Tentados pelo vasto horizonte de seus mundos íntimos, deixam a representação simples das coisas naturais para dar forma às manifestações da mente." (Malagoli 1957:84-5).

A defesa, quase intransigente, de uma arte autônoma dos discursos e dos conteúdos, é expressa de maneira incisiva quando ele escreve que "Cabe, aqui, supomos, a recomendação de que o artista deve pintar o que sente e não o que vê. [...] Arte é criação; não imita portanto, a natureza." (Malagoli, 1957:38). A essas posições corresponde, rigorosamente, àquelas de ordem pedagógica, razão de ser da própria tese, que retomaremos adiante.

Ainda comentando sua atuação, Marilene Pieta afirma que a

Sua tese [...] é uma formulação clara do que é a pintura em seus limites, nesse momento e na instituição oficial. É a constatação de que esta linguagem tem um discurso próprio e decomponível em vários elementos específicos: forma, cor, composição e matéria. A pintura, portanto, está ao alcance de uma consciência plástico-visual, em princípio apreensível tecnicamente, para uma melhor qualidade de expressão. (Pieta, 1995:68-9)

3. O ensino da pintura

À mudança na prática pictórica de Malagoli, associada à liberdade de expressão defendida na sua tese, podemos associar a mudança da estrutura do ensino no IBA, com a eliminação das cátedras e adoção do sistema departamental. Esses eventos terão uma profunda influência na pintura do Rio Grande do Sul dos anos 1960, possibilitando o surgimento de uma notável geração de artistas abstratos em uma instituição tida, até aquele momento, como reacionária e passadista.

É praticamente unânime o reconhecimento de que foi Malagoli quem modernizou o ensino da pintura no Instituto de Belas Artes. O escultor e professor Fernando Corona escreveu que o ensino das artes plásticas no Instituto de Belas artes era

em nosso meio [...] sem dúvida dos mais avançados do país. [...] A nossa Escola de Artes não limita o aluno a seguir o academicismo em que a forma é estereotipada convencional, pois tratando-se, como se trata, de ensino individual, o aprendiz expõe ao mestre sua mensagem e este passa a ser seu conselheiro, indicando-lhe o caminho a seguir. Se o professor atender dez alunos capacitados, ao selecionar um trabalho de cada um, todos deverão ser diferentes, embora interpretando eles um mesmo tema. (Corona, 1971:108-9).

Um fator determinante na mudança de perspectivas da instituição de ensino foi a sua departamentização, com a "instalação definitiva e autônoma da cadeira de Pintura [...]" (Simon, 2002:488), com a estruturação das quatro disciplinas de pintura da serialização normal e as duas da especialização em um único departamento, sob a responsabilidade de Ado Malagoli e Rubens Cabral (Simon, 2002: 534, Gráfico 9). Alguns anos após esses eventos, Fernando Corona escreverá que

Malagoli, com Pancetti, Edson Motta e tantos outros desprezaram o ranço acadêmico impregnado de motivos anedóticos, o que é pior, mitológicos, que nada significam da ideia que possamos ter sobre as nossas coisas. Estudaram a composição e a forma, foram obreiros da matéria, princípio meio e fim da boa estética. (Corona, 1971:135).

Se as afirmações anteriores não forem suficientes, podemos perceber a clareza de propósitos de Malagoli, na reforma empreendida na instituição, ao lermos, na sua tese, que

A pedagogia moderna, ponderada e atenta, não se define a favor ou contra os 'ismos' que agitam o espírito das gerações atuais. Procura, apenas, orientar e distinguir. [...] E, aqui, chegamos a um ponto bastante sério: deve o professor condenar o modernismo? Segundo nosso ponto de vista, é condenável, justamente, fugir às indagações da gente moça com relação às manifestações do sentimento atual, que é, em última análise, o seu sentimento. (Malagoli, 1957:86-7).

Finalizando, só nos resta concordar com Marilene Pieta, quando afirma que "Uma constatação é, por conseguinte, inevitável. O papel de Malagoli frente à modernidade sulina está muito próximo ao de Portinari frente à arte brasileira dos anos 1930." (Pieta, 1995:69)

4. A pintura abstrata

Afirmamos, no início desse ensaio, que o ano de 1957 foi fundamental na trajetória de Malagoli, com a defesa de sua tese de cátedra para o provimento da cadeira de Pintura do Instituto de Belas Artes. Afirmamos também que o ano de 1960 marcou uma ruptura pública com a figuração na sua pintura, quando ele conquista o "Prêmio de Pintura", no XV *Salão Municipal de Belas Artes* (Prefeitura de Belo Horizonte).

Se até esse momento, ainda estávamos tratando de um pintor tido por acadêmico, devido à sua vinculação com a matriz realista do Núcleo Bernardelli (1930 – 1950), agora temos que rever essa posição. A primeira revisão está no fato de que, após muitos anos atento aos padrões impostos pelos salões do qual participou: 48º Salão Nacional de Belas Artes (1942), XIV Salão Paulista de Belas Artes (1948), 54º Salão Nacional de Belas Artes (1949), para ficarmos naqueles nos quais ele recebeu distinções consideráveis, a partir dos anos 1950 ele enfrenta outros palcos, como a I Bienal Internacional de São Paulo (1951), o 1º Salão Pan-Americano do IBA (1958), caracterizados pela evidente diferença dos eventos anteriores. O ano de 1960 é um momento de virada na sua carreira. Após a defesa da tese e de assumir a cátedra de pintura (1959) ele apresenta na Galeria de Arte da Casa das Molduras uma nova "fase abstrata e polêmica" (Pieta, 1995:70) e, no mesmo ano, ele participa e é premiado no 15º Salão de Belas Artes da Cidade de Belo Horizonte.

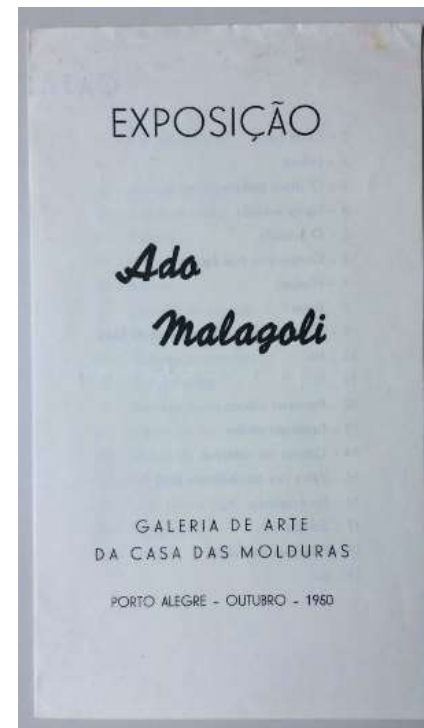


Figura 1. Ado Malagoli, Capa de catálogo da exposição na galeria de Arte da casa das Molduras, 1960. Impresso, medidas não informadas. Acervo do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS – Museu de Arte do riogrande do Sul ado Malagoli. Imagem: ? Nina Sanmatin Moreira Alves.

Aldo Obino (1913 – 2007), importante crítico periodista local, conclama "O nosso público deverá ir ver esse artista, moderno sem arrogância, [que] foi assimilando tudo, num sentido pessoal e decantado no figurativismo latino, aqui aparecendo com experiências abstratas." Após uma cuidadosa descrição dos temas das pinturas apresentadas, na sua grande maioria figurativas, ele nos apresenta "[...] LUZES E SOMBRAS eis uma tentativa de bom tom no abstracionismo já tangendo as fronteiras do concreto. [...] FORMAS é outra iniciação abstrato-concreta. Depois é PINTURA. [...]" (Obino, 1960:s/p). Há aqui uma cautelosa concessão do crítico, também tido por passadista ou, no mínimo, reticente quanto às novas formas pictóricas, ao pintor "moderno sem arrogância." Evidente que a posição de Obino foi imposta pelo prestígio e reputação inatacável de Malagoli, sobre quem, alguns anos depois, Fernando Corona dirá que "Pintura é luz, ou como diz muito bem mestre Malagoli, pintura é forma, cor, composição e matéria. O motivo do quadro? Ora, o motivo do quadro na verdadeira obra de arte foi sempre pretexto." (Corona, 1971:91).



Figura 2. Ado Malagoli, *Abstração*, 1960. Tinta a óleo sobre tela. 65 x 83 cm. Prêmio Pintura, XV SMBA/PBH, 1960. Coleção Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (MG). Fonte: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/fundacao-municipal-de-cultura/2020/Invent%C3%A1rio%20-%20Museu%20de%20Arte%20da%20Pampulha.pdf>

Importante registrar que a apresentação das pinturas abstratas de Malagoli em abril de 1960 é, oficialmente, a primeira manifestação local de um pintor prestigiado na abstração. Nesse mesmo ano, no mês de dezembro, ocorrerá a exposição de Iberê Camargo (1914 – 1994) no MARGS, com sua “pintura abstrata e inovadora” (Pieta, 1995:100), o que dá ao pintor paulista a primazia local.

A premiação no Salão de Belo Horizonte foi não somente importante para o artista, mas também para o campo local no qual sua obra foi reconhecida. Rodrigo Vivas afirma que “A premiação de Malagoli é importante por modificar o cenário artístico de Belo Horizonte, deslocando as discussões entre *conservadores* e *modernos* para arte abstrata e figurativa.” (Vivas, 2012:130). Ele vai, mais adiante, confirmar que “É nesse cenário da introdução da arte abstrata no Brasil que se insere a obra de Malagoli, *Abstração com ponto Vermelho*.” (Figura 2) (Vivas, 2012:134). De modo claro e objetivo, Vivas nos informa que a produção de Malagoli está afinada e dialoga com as obras já expostas nas Bienais de São Paulo (não esquecendo que ele participou

da primeira) e avança ainda a possibilidade de que “talvez a que mais influenciou Ado Malagoli tenha sido a de Yolanda Mohalyi, *Composição I*.” (Vivas, 2012:135)

Em outro texto Vivas, relatando a recepção da obra pela crítica de Belo Horizonte, afirma que foi

[...] muito merecido o prêmio conquistado por Ado Malagoli, pintor gaúcho. É um quadro abstrato que narra pelos olhos com leveza e suavidade”. [Malagoli teria uma] longa experiência artística, e somente há alguns anos abandonando as trilhas acadêmicas, revelou-se como um dos grandes pintores informais. (Vivas, 2016)



Figura 3. Ado Malagoli, *Espaços e formas*, 1961. Óleo sobre tela, 72 x 92 cm. Tableau Arte e Leilões (SP), junho 2021.

É notável a coerência de julgamentos quanto à pintura de Malagoli, sendo sempre destacados os “aspectos expressivos da forma, cor, composição e matéria, elementos tradicionais em todas as épocas da pintura.” (Vivas, 2012:135), princípios defendidos por Malagoli em sua tese, quando escreve que “Partindo do princípio de que a forma pura possui predominância sobre o motivo, o quadro, em si, deve constituir certa força e sugerir impressões tão intensas quanto a pintura de conteúdo.” (Malagoli, 1957:11). (Figura 3)

Na sequência da exposição na Casa das Molduras, e da premiação em Belo Horizonte, o artista faz em 1961 uma viagem à Europa, e retorna convicto de sua posição. Pieta nos informa que “Ado Malagoli, após visita a vários núcleos artísticos na Europa, retorna entusiasmado, faz várias comunicações a respeito do estado geral da arte e de suas orientações mais recentes: a

linguagem abstrata como conceito estético está consubstanciada. Faz palestra na exposição de Rubens Cabral, na Aliança Francesa, e escreve artigos no Correio do Povo sobre a arte moderna. Malagoli dirige sua atenção sempre aos aspectos linguísticos da pintura e, nesse momento, aponta para o ocaso do acabamento acadêmico, enquanto técnica, e ressalta a liberdade de criação. [Correio do Povo, 06 de abril de 1962]" (Pieta, 1995:101-2). No ano seguinte, em 1962, Malagoli participará, novamente em Belo Horizonte (MG), do XVII Salão Municipal de Belas Artes, onde recebe, pela segunda vez, o Primeiro Prêmio em Pintura.

Conclusão

Independente do abandono da pintura abstrata, a partir de meados dos anos 1960 (provavelmente devido, entre outras razões, ao sucesso comercial de suas pinturas figurativas), seu pensamento, entretanto, permanece fiel ao estabelecido em 1957, quando ele afirmava que

Na época presente, de evolução constante e veloz, a imaginação, a ideia e o pensamento são revelados pelos artistas através de uma nova forma conceptual de arte. Tentados pelo vasto horizonte de seus mundos íntimos, deixam a representação simples das coisas naturais para dar forma às manifestações da mente. (Malagoli, 1957:84-5).

Se ao mesmo tempo em sua obra tende em direção contrária à abstração, ele reafirma a sua atuação como professor arrojado e inovador. Basta, para provar a afirmação, a excepcional floração de pintores abstratos do período – Rubens Costa Cabral (1928–1989), Avatar Moraes (1933–2011), Lily Hwa (1934–1971), Yeddo Titze (1935–2016), Paulo Porcella (1936), Suelly Kelling (1939), Regina Silveira (1939), Nelson Wigert (1940), Romanita Disconzi (1940) –, todos egressos dos ateliês do Instituto de Belas Artes.

Uma análise precisa da sua pintura abstrata ressona-se da invisibilidade dessas peças, dispersas e praticamente inacessíveis. Ela também foi ignorada em praticamente todas as publicações monográficas sobre o artista, acrescentando a invisibilidade a ausência de literatura. Desse modo, sua produção do período carece de sua justa inscrição dentro da pintura abstrata informal no Brasil. O lirismo de Malagoli é discreto, equilibrado, sem grandes efusões sentimentais. A coerência interna das cores deve-se, na opinião de Rodrigo Vivas, a sua associação com a música, afirmando que “pensando-se em uma metáfora explicativa para tal obra, poder-se-ia fazer referência à música, mais especificamente ao jazz.” (Vivas, 2012:134).

Retornemos ao que Malagoli escreveu, completando seu pensamento, ao afirmar que a pintura “Busca, isto sim, no mundo naturalista, os valores absolutamente plásticos, indiferente a qualquer valor documental ou fotográfico.” (Malagoli, 1957:38). Desse modo concluímos com o entendimento de que é necessário analisar a pintura abstrata de Ado Malagoli não com um evento isolado na sua carreira, mas como parte de um programa, que tem na sua tese de cátedra sua defesa teórica, na produção plástica a sua demonstração e na sua prática docente a sua complementação e plena realização, com resultados notáveis em todas as áreas para o campo local.

Referências

- Campofiorito, Quirino [1982]. *Prefácio*. In MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro; Pinakothek, pp. 11-14.
- Chiarelli, Tadeu [2003]. *Novocento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e argentina, Brasile, Uruguay*. San Paolo: Instituto Italiano di Cultura / Milano: Skira Editore.
- Corona, Fernando [1977]. *Caminhada nas Artes (1940-76)*. Porto Alegre: UFRGS/Instituto Estadual do Livro.
- Enciclopédia Itaú Cultural. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>. Acesso: 28/02/2022.
- Malagoli, Ado [1957]. *“Técnica e Expressão” –Tese de concurso para o provimento da cadeira de Pintura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, cópia mimeografada.
- Obino, Aldo [1960]. *Notas de Arte – Mostra de Ado Malagoli*. Porto Alegre: Jornal Correio do Povo, (/) abril de 1960.
- Pieta, Marilene Burtet [1995]. *Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto.
- Simon, Cirio [2002]. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2632>.
- Vivas, Rodrigo [2012]. 3. “Os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte”. In *Por uma História da arte em Belo Horizonte. Artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte Editora, 2012.
- Vivas, Rodrigo [2016]. *Abstração, 1960*. Publicado em dezembro, 13. Disponível em: <https://rodrigovivas.wordpress.com/2016/12/13/abstracao-1960/> Acesso: 13/01/2022.

Notas biográficas

Brasil, Artista visual e professor. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248. Centro Histórico, Cep.: 90.020-180 Porto Alegre. Rio Grande do Sul – BR.

Pequeno Glossário Crítico Procedimental da Arte de Fernando Quintas

Small Critical Procedural Glossary of the Art of Fernando Quintas

Regina Lara Silveira Mello¹

¹ 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:

O artigo apresenta reflexões críticas sobre a obra do artista português Fernando Quintas, observando especialmente os procedimentos do ato criativo, utilizando o conceito de glossário como método e metáfora. Foram selecionadas imagens postadas no Instagram pelo artista na conta @fernando.quintas.art_life e realizou-se uma entrevista em vídeo conferência. Seis verbetes elaborados com anotações sobre as obras, apoiados nos conceitos de *flow*, de Csikszentmihalyi, na crítica de processos de Salles e Ostrower, e no olhar à cidade de Careri. O estudo aponta ações que compõe a expressiva gramática criativa do artista, contribuindo para iluminar processos criativos nas artes visuais.

Palavras-chave: gramática criativa; glossário de procedimentos artísticos; arte no Instagram.

Abstract:

The article presents critical reflections on the work of the Portuguese artist Fernando Quintas, analyzing especially the procedures of the creative act, using the concept of a glossary as a method and metaphor. Images posted on Instagram by the artist on the account @fernando.quintas.art_life were selected and a video conference interview was held. Six entries prepared with notes about the works, supported by the concepts of flow, by Csikszentmihalyi, the criticism of processes by Salles and Ostrower, and the look at the city of Careri. The study points out actions that constitute the artist's expressive creative grammar, contributing to illuminate creative processes in the visual arts.

Keywords: creative grammar; glossary of artistic procedures; art on Instagram.

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Fernando Quintas é um escultor de transparências luminosas e sobretudo, um desenhador compulsivo. Em tempos de comunicação por redes sociais, tem publicado seu trabalho com frequência, de maneira cuidadosa, porém mantendo o frescor do momento, da obra recente como narrativa em construção. É professor na FBAUL, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e pesquisador na VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes, Unidade de Investigação da FCT NOVA, e transforma o diálogo instrumental com seus alunos numa importante troca de saberes, que reverbera em suas criações.

Ao seguir os *posts* (postagens) na conta @fernando.quintas.art_life do Instagram, percebe-se nos últimos meses de 2021 maior assiduidade do artista nas caminhadas, passeios diurnos e noturnos, provavelmente favorecidos por férias de verão em clima anemo e o arrefecimento da pandemia do corona vírus. Muitas fotos e comentários nas legendas, do próprio artista ou de seus seguidores, sugerem procedimentos específicos ao mesmo tempo em que constroem a obra vista na sequência de *posts*. Ver e rever estas publicações nos permitiu a elaboração de um roteiro semi-estruturado para realizar uma entrevista com o artista em vídeo conferência, que revelou processos criativos interessantes, certamente comuns aos artistas visuais.

As análises apoiam-se em conceitos desenvolvidos por Cecília Salles na área da crítica genética e de Fayga Ostrower quanto as aproximações do acaso e leitura de documentos anteriores a obra final, como rascunhos e croquis. No *flow*, o fluir de ideias correntes, elaborado por Mihaly Csikszentmihalyi, que conceitua motivações, envolvimento focado e organização do tempo nos processos criativos. E no *Caminhar como pratica estética*, de Francesco Careri, que valoriza o olhar à cidade, deste artista que também possui formação em arquitetura.

2. Glossário artístico procedimental

Um glossário pode ser definido como 'parte final de um manuscrito ou enfeixada num volume próprio, de anotações, antes interlineares (glosas), sobre o sentido das palavras antigas ou obscuras encontradas nos textos.' (Porto, 2021). Esta reflexão se inspira no glossário como método adequado a estabelecer um olhar crítico sobre obras selecionadas do artista e pensar o processo criativo a partir da observação dos procedimentos que constituíram sua corporificação. Neste artigo destacamos seis verbetes, entre os inúmeros ainda por criar, que são como palavras-chave para fruição das obras de Fernando Quintas.

2.1 Deambulações lisboetas

Deambular é o mesmo que andar à toa, vaguear, passear; mas para o artista pode ser muito mais do que caminhar, é uma forma de perder-se, de andar até ficar hipnotizado e conectar-se com a parte inconsciente da cidade. 'Perder tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico construtivo' (Careri, 2004: 98) é o que pretende Quintas: estar presente por inteiro e aproveitar tudo o que a cidade pode oferecer aos sentidos, desde olhares à paisagem arquitetónica, tateando calçadas e percebendo odores diversos entre as ruas até sons atravessando teatros e salas de concerto. Ao escolher data e local para assistir a uma peça teatral, Quintas seleciona o material que irá usar ali, para desenhar e pintar no lusco-fusco do espetáculo. Um olho no palco e outro no papel que traz consigo, numa técnica mais conhecida como *desenho cego*, que consiste em desenhar observando o modelo sem olhar ao papel, neste caso utilizada para captar rapidamente a cena, pois os atores movem-se ligeiros o tempo todo (Figura 1). A luz da cena clareia, ele vê brevemente o resultado, mas já está envolvido no próximo traço, o que vai informar àqueles que o seguem no Instagram as emoções que sentiu ao ver o espetáculo. Rascunho sobre rascunho, como se cada traço fosse uma delicada variação, uma respiração da atriz na cena teatral. As cores surgem durante o espetáculo e continuam depois, como anotações que podem ou não ser reforçadas quando a cortina se fecha.



Figura 1. Fernando Quintas, A Queda De Um Anjo, caneta ecoline sobre papel, Teatro Ibérico, 18.09.2021.
Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

2.2 Diálogos e reverberações

Neste *post* o artista-professor convida entusiasmado seus seguidores no Instagram a entrarem na atmosfera do ateliê da FBAUL, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pronto para o início das aulas, quando recebe alunos da graduação, de outras universidades europeias, latino-americanas, enfim, um caldeirão de culturas que afluem na arte (Figura 2). A aula realizada em ateliê baseia-se no princípio de que a experiência assistida por uma reflexão específica gera um processo criativo consciente, essencial à formação do artista (Mello, 2008). A presença do professor artista na universidade favorece a absorção de sua vivência pessoal, numa troca de informações que constrói certa metodologia particular, misturando os processos criativos do professor e dos alunos. Ali são combinados conhecimentos de arte e ciência dos materiais, resultados de experiências acumuladas que se tornam informações úteis a todos os presentes. De repente uma lamina de vidro derreteu muito no forno, o que poderia ser um erro de cálculo se pensado como resultado científico, torna-se um belo efeito artístico a ser refeito em novas obras. Manter a motivação do aluno apontando sucessos parciais durante a execução de uma obra, propiciando a possibilidade de vivenciar o *flow*, o fluir de ideias correntes segundo Csikzentmihalyi (1998), deixar-se envolver na criação sem esmorecer é função primordial do professor. Nas esculturas de Fernando Quintas o vidro é exigido ao limite, derretido, quebrado em cacos, acumulado em moldes, o que se mostrar necessário para alcançar os efeitos desejados, ao mesmo tempo que seu olhar atento recebe e absorve as surpresas do acaso. Experiências compartilhadas com alunos enriquecem os processos criativos, favorecem a organização do tempo dedicado à criação e do espaço de ateliê.



Figura 2. Fernando Quintas, Foto do ateliê de Vidro e Mosaico da FBAUL, 19.09.2021. Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

2.3 Encantamentos do acaso

Em entrevista concedida a autora, Quintas contou que ao término das aulas na faculdade, costuma ir a um café nas redondezas fazer uma refeição, assentar as ideias, descansar fora do caldeirão borbulhante. Um dia, quando estava tranquilo lendo um livro, tomando um expresso e rabiscando a toalha de papel do restaurante, esbarrou na xícara que tombou derramando o líquido marrom sobre a mesa, invadindo o livro aberto. Aproveitando as manchas que se formaram o artista desenhou a narrativa "Icarus falling" (Figura 3), postou fotos do desenho com reflexões na legenda: 'A subida e a queda fazem parte da aprendizagem, cada dia é uma viagem. No final, a redenção e o conhecimento alimentam-nos o corpo e a alma. E somos simplesmente gratos por mais um dia, mais uma viagem' (@fernando.quintas.art_life, 2021). Seriam, segundo Ostrower:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captariamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível? (2013:10).

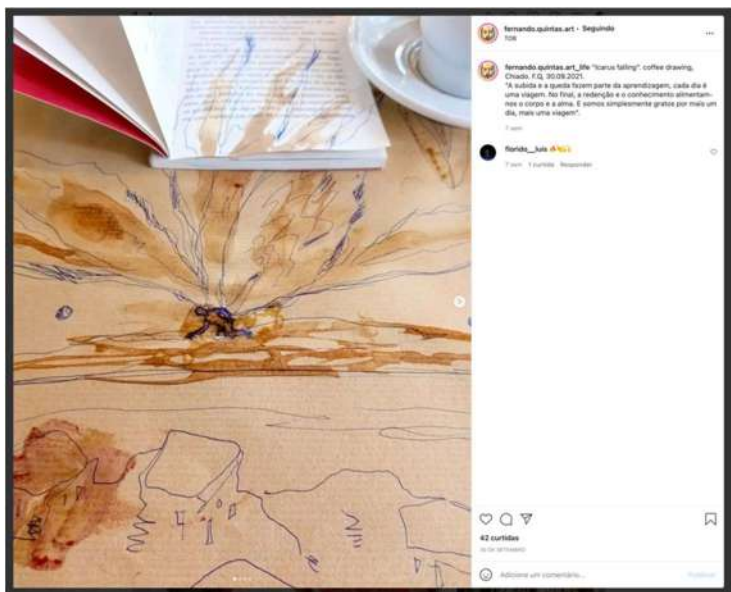


Figura 3. Fernando Quintas, Icarus falling, coffee drawing, Chiado. 30.09.2021. Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

Aceitar o acaso e mudar de rota em função disto, pode ser um ato criativo mesmo sendo fruto de um pequeno desastre. O artista redesenha a mancha, cria uma narrativa, escolhe

o ângulo certo e recorta o enquadramento da foto especialmente para descrever o fato ao público do Instagram.



Figura 4. Fernando Quintas, Premio Melhor Museu Português – APOM. Portugal, 2021. Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

2.4 Fusão de achados significativos

A Associação Portuguesa de Museologia (APOM) atribui, anualmente, prémios a instituições, agentes ou projetos relacionados as ações museológicas como colecionismo, restauro, investigação, museografia entre outras. O premio de 2021 foi encomendado a Fernando Quintas, que criou esculturas de vidro transparente como módulos intercambiáveis dispostos sobre um patamar luminoso (Figura 4). A obra sob encomenda é sempre um desafio ao artista que vai representar um tema que não lhe surge espontaneamente e exige uma elaboração consciente do conceito, a racionalidade que constrói a comunicação de uma ideia específica. Nestas esculturas é possível perceber laminas de vidro pintadas e formatadas em moldes de gesso, acrescidas de mais cacos de vidro e novamente queimadas, numa ação que parece nos revelar diversas camadas de memória, que é, ao fim e ao cabo, a matéria-prima dos museus. São visíveis os pedaços de azulejos partidos, nas cores azul e branco como os portugueses do período Manuelino, testemunha importante de um período significativo da história de Portugal presente na escultura. A preservação da cultura material de um povo é função dos museus e a escultura criada para ser um troféu traz consigo signos das mais diversas camadas de tempo, entre ocultamentos e transparências, desde os sucessivos diálogos com a matéria que implicam em

cutar, pintar, queimar, quebrar, pintar novamente, queimar de novo acrescentando estes elementos cerâmicos...

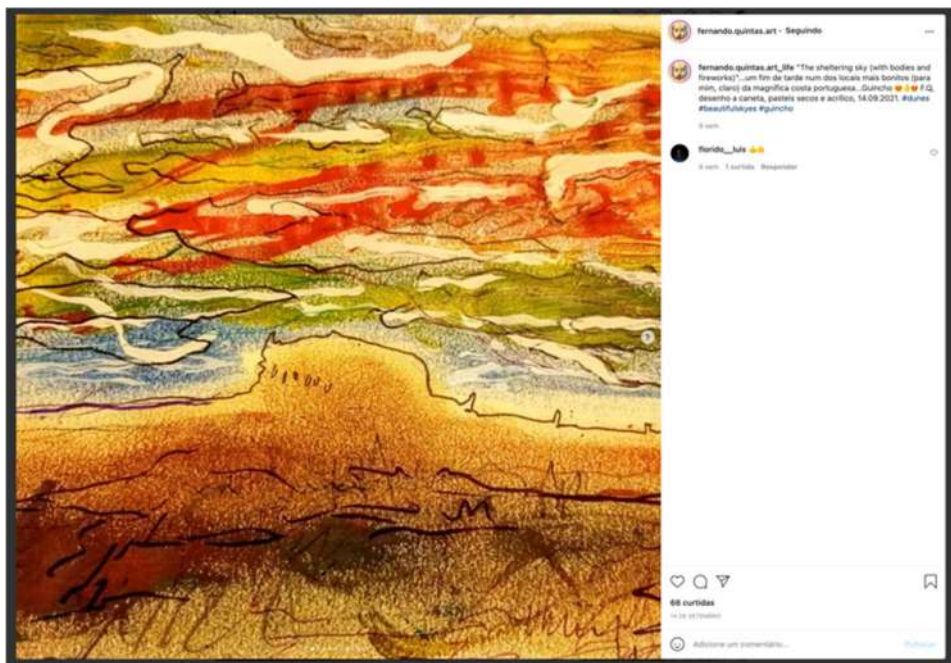


Figura 5. Fernando Quintas, The sheltering sky (with bodies and firework), desenho a caneta, pastéis secos e acrílico, 14.09.2021. Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

No momento da recompensa material, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria, por meio do qual seu projeto tornar-se a palpável. [...] Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados (Salles, 2004:128).

O diálogo com a matéria proposto por Quintas no troféu da APOM leva o fruidor ao encontro com a memória coletiva, entre a expressão física e simbólica da arte.

2.5 Paisagens vividas

Percorrer o território português registrando a paisagem em desenhos, pinturas e colagens é um ato frequente na obra de Quintas. São paisagens vividas nos mais diversos ambientes, tanto internos como teatros e cafés, quanto externos como as paisagens marítimas do litoral e os campos na região do Douro Vinhateiro. É um registro de observação dedicado a

olhar nas entrelinhas, ir além do real visível como quem faz um comentário visual do por do sol no verão, tão quente que a paisagem parece trêmula e ondulante numa onda de calor que subiu da areia ao céu (Figura 5). Desenhos a pastel seco imprimem uma textura que indica o terreno arenoso da praia, no instante inexato em que a noite cai, alternando cores quentes, traços com canetas e pinceladas de tinta acrílica na atmosfera quase escura. O mesmo *post* alterna em efeito carrossel diversas imagens com fotos do local, clicadas no mesmo lugar onde os desenhos foram feitos, como se sugerissem ao fruidor comparar sonho e realidade (o Instagram permite que uma imagem seja visualizada sobre a outra numa única postagem num deslocamento horizontal que não altera a sequencialidade da linha do tempo). Na paisagem do Douro Vinhateiro (Figura 6) os mesmos recursos são utilizados, como mesclar fotos e desenhos no *post*, porém as cores são claras e luminosas como o céu de um dia de verão, muito azul e verde, tão fluidas que parecem diluídas nas águas do rio Douro, presença constante na paisagem local. Nesta primeira foto o artista revela seu método de trabalho, pois sua mão segura uma caneta rabiscando um desenho de observação feito com calma e tranquilidade, da paisagem que permanece estática por longos períodos, a mercê do vento e das horas que fazem o céu mudar de cor. Há tempo para aguadas, retomadas ao desenho, escolha de outras cores, quem sabe até novos ângulos, no tempo dilatado pelo processo de criação...!



Figura 6. Fernando Quintas, Desenhos de verão, entre os dias luminosos e as noites de lua cheia. Canetas e ecolines sobre papel, 20 e 22.08.2021. Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

2.6 Selfies (ou auto retratos)

Como o minotauro que se perde no labirinto da cidade e vai achando o fio condutor na constituição da própria identidade, Quintas se deixa enredar e desenha sua imagem em traços leves, sobre fundo amarelado como os papéis antigos (Figuras 7 e 8), acrescentando o tempo indefinido do flâneur que vive a cidade, conforme Walter Benjamin compreende:

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabê-lo, está dedicado o flâneur [...] Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o flâneur. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se-lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento. (Benjamin apud Careri, 2013:70).

Pintar um autorretrato tem sido atividade frequente ao longo dos últimos séculos na história da arte, sendo recorrente a constituição de uma *persona*, uma forma simbólica de expressão que revela ou acentua peculiaridades do artista; neste caso um minotauro que anda pela cidade com olhar sedutor e encantado pela arquitetura, formação original de Quintas, antes de mergulhar profundamente nas artes. A expressão da persona do artista pode se revelar em outras formas, na cidade que o acolhe como um imenso aposento íntimo. Uma colagem pintada em cores vivas sobre papel branco, sugere metaforicamente um autorretrato em ambiente interno, nesta foto da obra cedida diretamente pelo artista a autora, que foi também publicada em sua conta no Instagram em julho de 2021, como parte da série "Língua, sexo e desejo" da exposição coletiva Imargem, na Galeria do Museu de Alhandra, Portugal (Figura 9). Selfies em desenhos, fotos de si ou de gostos pessoais publicadas em redes sociais tem se multiplicado na contemporaneidade, ganhando a cada dia mais adeptos. A dimensão do autorretrato incorpora o desejo humano de olhar para nós mesmos, de dentro para fora e de fora para dentro.

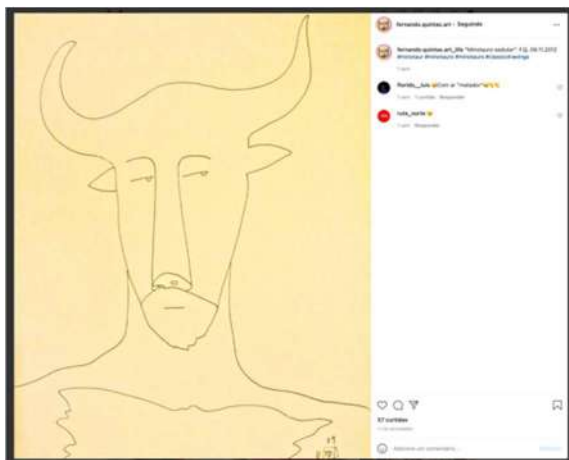


Figura 7. Fernando Quintas, Minotauro sedutor, 09.11.2021.
Fonte: https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/

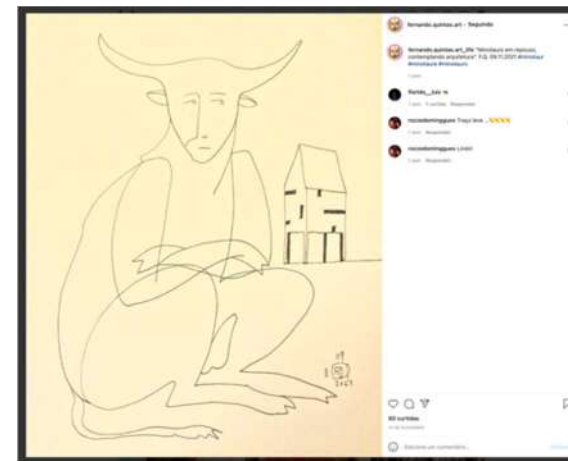


Figura 8. Fernando Quintas, Minotauro em repouso, contemplando arquitetura, 09.11.2021. Fonte:
https://www.instagram.com/fernando.quintas.art_life/



Figura 9. Fernando Quintas, Língua-cobra, Portugal, 2021. Coleção do artista.

Conclusão

Cada verbete expõe uma análise crítica das obras selecionadas, na tentativa de decifrar a abundante gramática criativa de Fernando Quintas. São reflexões que pretendem estabelecer uma nova forma de olhar o processo criativo do artista visual a partir dos procedimentos adotados na constituição da obra, desde o mergulho no *flow*, a escolha do tema, o olhar sempre disposto a encontrar o que não se sabe, a absorção de acasos, o caminhar solto que dilata o tempo e transforma a materialidade em imagens. Fernando Quintas revela em sua obra o artista sensível, atento a paisagem, professor que acolhe e dialoga com os alunos, tudo vivido com prazer e paixão pela arte.

Referências

- Careri, Francesco (2013) *Walkscapes, o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G.Gilli. ISBN: 978-85-65985-16-1.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1998) *Creatividad, El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-493-0510-1.
- Glossário no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2021-12-06 22:58:46]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/glossario>.
- Mello, Regina Lara Silveira (2008). *O Processo Criativo em Arte: Percepção de Artistas Visuais*. Tese de Doutorado não publicada. PUCCAMP- Pontifícia Universidade Católica de Campinas, São Paulo.
- Ostrower, Fayga (2013) *Acasos e a criação artística*. Campinas: UNICAMP. ISBN 978-8526810235.
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP/ Annablume. ISBN:85-7419-042-X.

Notas biográficas

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.



Flávio de Carvalho e o declínio da experiência

Flávio de Carvalho and the experience decline

Rodrigo Castilho Diasⁱ

ⁱ Pesquisador e ilustrador, membro do grupo de investigação ESTE: estudo em arte (CNPq e Escola Guignard – UEMG).

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. O Mefistófeles Moderno

Flávio de Carvalho: o excêntrico, o transgressor, o revolucionário. Adjetivos que caracterizam Flávio, o artista, costumam aterrissar em uma zona que diz respeito à singularidade com que ele enfrentou as questões estéticas de seu tempo. Muitas vezes, esse confronto se deu a partir de uma intensa agressividade poética. Trata-se, aqui, como apontou Osorio, de uma obra que, majoritariamente circunscrita entre o final da década de 1920 e início da década de 1970, ocupa um aspecto marginal no panorama historiográfico do modernismo brasileiro devido à excentricidade de suas proposições que, em frequentes casos, não acompanhou o vocabulário artístico de sua época (Osorio, 2009).

1009

Resumo:

O presente artigo trata da obra "Experiência nº 2" do artista brasileiro Flávio de Carvalho, realizada em 1931. Por meio de uma análise da descrição do artista sobre o evento, presente no livro "Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi", escrito por ele e publicado no mesmo ano, busca-se tecer relações com o contexto histórico em que ela está inserida a partir do autor alemão Walter Benjamin. Por fim, reflete-se sobre o conceito de "barbárie positiva" na obra de Carvalho, a partir das ideias expostas pelo artista no 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetura sobre a "Cidade do Homem Nu", um ano antes de sua experiência.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho, antiarte, Walter Benjamin, experiência.

Abstract:

This article discusses the "Experiência nº 2" by the Brazilian artist Flávio de Carvalho, which took place in 1931. Through an analysis of the artist's description of the event present in the book "Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi", written by him and published in the same year, this research seeks to explore associations with its historical context through the lens of German author Walter Benjamin. At the end, the writing reflects on the concept "positive barbarism" in the work of Carvalho based on the ideas exposed by the artist in the 4th Pan-American Congress of Architecture about the "City of the Naked Man", a year before his experience.

Keywords: Flávio de Carvalho, antiart, Walter Benjamin, experience

1010



Figura 1. Flávio de Carvalho anda pelas ruas de São Paulo com seu traje "New Look", 1956. Fonte: <https://ffw.uol.com.br/noticias/arte/historias-da-moda-performance-de-minissaia-de-flavio-de-carvalho-e-relembrada-em-nova-exposicao/>

Poucas imagens exemplificam tão bem o deslocamento que sua obra assume quanto a fotografia do desfile do artista pelas ruas de São Paulo trajando o "New Look" no final da década de 1950 (Figura 1). Essa vestimenta, cuidadosamente confeccionada para acomodar necessidades impostas pelo impiedoso calor dos trópicos, como nos mostra o desenho do artista (Figura 2), arrastou uma multidão de curiosos justamente por ser uma roupa "masculina" dotada de uma minissaia (além do fato, é claro, de ser um senhor de cinquenta e sete anos que a estava vestindo). A partir desse acontecimento se compreende quando Azevedo recupera o termo "Mefistófeles moderno" – originalmente cunhado pela artista Maria Leontina - para evidenciar a capacidade de Carvalho de transgredir e anunciar novos paradigmas ao seu tempo histórico (Azevedo, 2017).

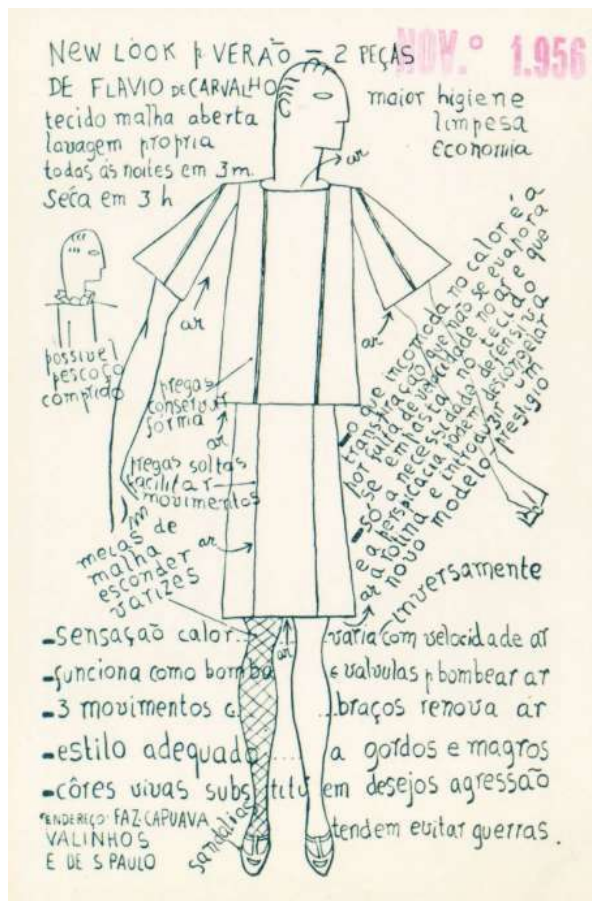


Figura 2. Flávio de Carvalho, New look 2 peças, 1956. Lápis sobre papel, 15 x 9,5 cm. Fonte: A Cidade do Homem Nu. 2010. Catálogo de exposição. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP.

Igualmente provocativa é a sua "Experiência nº 2", realizada anos antes em 1931 - um período em que propostas relacionadas à antiarte quase não tinham penetração no Brasil (Osorio, 2009) – e que é o principal objeto de análise deste artigo. A escolha desse trabalho como ponto central do texto não é por acaso: enxerga-se nela aspectos centrais à poética de Flávio de Carvalho que, quando abordados pela ótica benjaminiana da experiência e da obra de arte na modernidade, nos permite acessar compreensões importantes sobre o significado que este trabalho exprime em perspectiva histórica.

2. "Pega!", "Lincha!", "Mata!"

Em 1931, Flávio de Carvalho, ao se deparar com uma procissão de Corpus Christi que trafegava pelas ruas em São Paulo, decide se lançar a um experimento: caminhar em sentido contrário ao cortejo trajando um chapéu em sua cabeça. Esse gesto foi o suficiente para acarretar toda sorte de animosidades e paixões entre os integrantes. Gritos raivosos, que exigiam que o artista cessasse com as provocações, são desencadeados na multidão e anunciam o que estaria por vir. Carvalho assim narra o desenrolar de sua atitude:

Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras. Alguém me empurra e uma porção de mãos me agarram; sacudo-me violentamente, desprendendo-me das garras. A emoção do momento se apoderava de mim cada vez mais, quando por de trás me arrancam o chapéu da cabeça [...] Vi muita cara vermelha, roxa mesmo, roxas de raiva. (Carvalho, 1931:17)

Em meio ao clima de ódio e descontentamento que se manifestava no público, se sedimentou o clamor por uma resolução violenta. Carvalho decide, assim, escapar. Estabelece em sua rota de fuga passar pela mesma multidão que o desejava de forma pouco amigável, o que se mostra um feito bem-sucedido. Todavia, instaura-se, então, uma perseguição pelas ruas da cidade. Aos coros de "lincha!", "mata!" e "pega!", é notável que a confusão que se estabeleceu é geral. Sua descrição da massa de pessoas que o perseguia evidencia um furor surpreendente:

A vontade era unânime, pega... mata... lincha... padres, velhos, moças, jovens todos vibravam de raiva, o ruído ecoava por toda a parte, tudo era ressonador, eu sentia um volume imenso de som invadir meus ouvidos [...] Permaneci imóvel por alguns instantes contemplando a massa que se aproximava. Eles avançavam a passo de carga confusos uns atropelando os outros, os de trás sempre querendo avançar mais depressa que os da frente alguns destes se erguiam por cima injuriando os da frente e demonstrando grande violência [...] (Carvalho, 1931:29-30)

Suas opções de refúgio são limitadas: muitos estabelecimentos estão fechados, e seu ateliê, no Instituto de Engenharia – uma das opções consideradas – se localizava a uma distância considerável de onde se encontrava, e, assim, não se apresentava como um destino viável. Com um leque de escolhas limitado, decide por adentrar em uma leiteria. No saguão deste local, mais especificamente, na latrina em que se esconde, vê-se cercado: o medo toma conta do artista. Contudo, sua insegurança não demora a ser interrompida devido a uma intervenção policial que se instala no ambiente com o objetivo de apaziguar o conflito. Levado para a delegacia, o delegado informa à Flávio que ele é acusado de ser comunista e de ter atirado bombas sobre a multidão.

Sobre essa última afirmação, Flávio contesta: "Protestei violentamente, contra a história das bombas e ele logo se retratou alegando que 'era o povo que dizia'" (Carvalho, 1931:47).

A esse conturbado acontecimento Flávio deu o nome de Experiência nº 2. A descrição extremamente detalhada do evento, suas nuances e desdobramentos é somente possível, pois ela está presente no livro "Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi" (Figura 3) escrito pelo artista e publicado no mesmo ano dos acontecimentos.

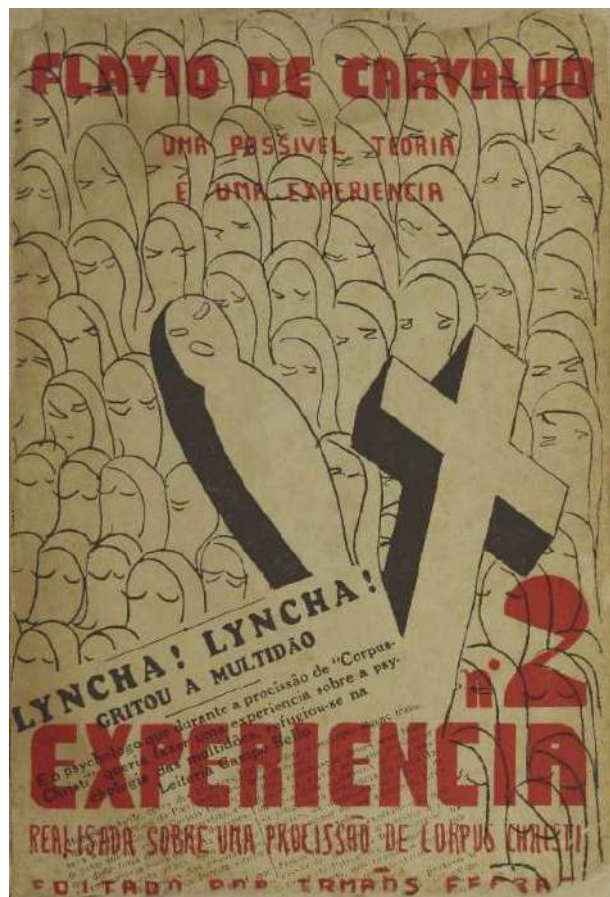


Figura 3. Flávio de Carvalho, capa do livro "Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi", 1931. Fonte: Carvalho, Flávio de. 1931. Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. 2ª ed. Editores: Irmãos Ferraz, São Paulo, SP. Acessível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>

Nele, Carvalho não se detém somente a uma descrição minuciosa dos acontecimentos que vivenciou – descrição, essa, acompanhada por curiosos desenhos que dão a ver o olhar do artista sobre o evento (Figura 4). A maior parte do livro é dedicada, na verdade, a tentar compreender o porquê de ela ter ocorrido da forma que ocorreu. À luz da psicanálise de Freud e da antropologia de James Frazer, Carvalho percorre os diferentes conceitos dessas áreas para propor uma teoria, uma análise para o comportamento de cada um dos integrantes do cortejo frente as suas provocações. Mais do que a pertinência dessas teorias, nos interessa atentar para a curiosa presença delas nessa publicação. Carvalho manteve, ao longo de sua vida, um relacionamento próximo com a ciência produzida de seu tempo. O valor depositado a ela, por parte do artista, e as implicações desse sobre sua poética, serão discutidos mais adiante.

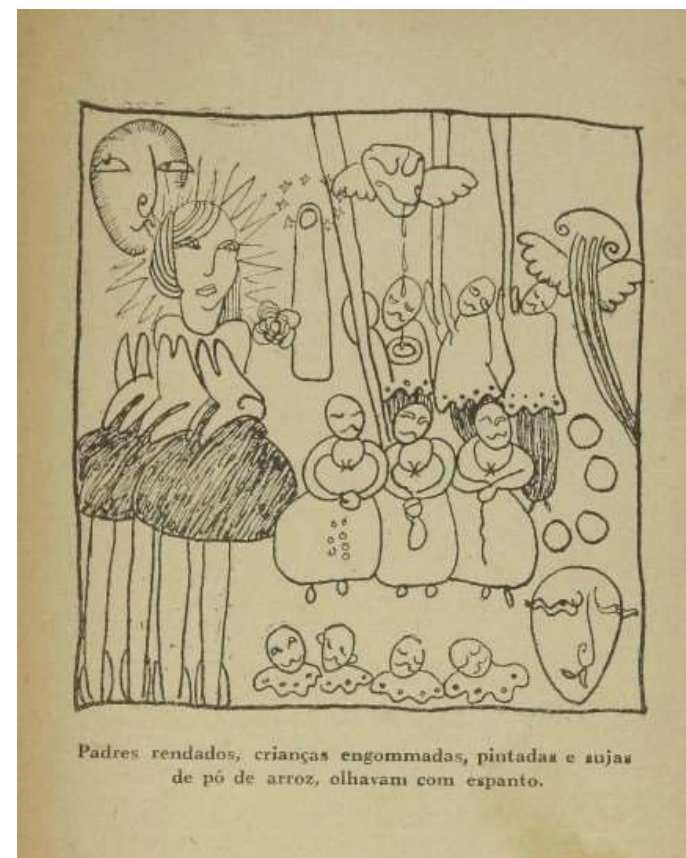


Figura 4. Flávio de Carvalho, "Padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz, olhavam com espanto", 1931. Fonte: Carvalho, Flávio de. 1931. Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi. 2ª ed. Editores: Irmãos Ferraz, São Paulo, SP. P. 9. Acessível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>

3. O declínio da experiência

A proposição de Flávio de Carvalho se insere em um período sobre o qual Walter Benjamin depositou uma série de análises significativas. A partir dessas análises podem-se tecer compreensões significativas sobre a poética de Flávio de Carvalho em relação ao contexto em que estava inserida.

Segundo Benjamin a reprodutibilidade técnica alterou substancialmente a relação das massas com as imagens: a autenticidade da obra, sua existência no aqui e agora, é posta em xeque, uma vez que a imagem passa a ser facilmente reproduzível (Benjamin, 1987). Esse fenômeno seria responsável por produzir algumas consequências bastante notáveis, sobretudo no que tange a vinculação do objeto com a história:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através de sua reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (Benjamin, 1987:168).

A modernidade assiste, assim, ao declínio da aura. A obra de arte, em perspectiva histórica, vincula-se, em seus primórdios, a uma existência ritual: não interessa, nesse caso, que ela seja necessariamente vista – senão por um grupo seleto de pessoas – mas que exista. Na época da reprodutibilidade técnica, a função ritual é substituída pela política e as imagens ficam mais próximas e acessíveis. O cinema nesse contexto é estratégico: em contraponto a uma pintura, cuja natureza dificilmente implicaria em uma contemplação coletiva ao mesmo tempo, o filme precisa ser visto por muitos. Esta necessidade de difusão, própria à natureza do cinema, apontaria para suas possibilidades revolucionárias (Benjamin, 1987).

Benjamin compara o cinema com outro movimento de vanguarda, contemporâneo à Carvalho: “[...] o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema” (Benjamin, 1987:191). Para ele, os dadaístas teriam se utilizado de meios impiedosos para conseguirem a atenção do público, por meio de seus poemas de saladas de palavras, com interpelação obscenas e quadros com botões e bilhetes de trânsito:

O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar sedutor e para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. (Benjamin, 1987:191)

Essa dimensão do escândalo público obviamente está presente em Experiência nº 2. O fato de, nesse caso, ela desaguar para a violência e a perseguição ressalta um engajamento

público de uma ordem bastante peculiar. Como seu próprio nome denuncia, ocorre a proposição de uma experiência, uma tentativa, no âmbito social, de provocar essas reações.

Concomitante a essa nova relação que se instaura entre os indivíduos e a obra de arte, a modernidade sofre um declínio da experiência (Benjamin, 1987). A transmissão tradicional da experiência pela comunicação, seja por provérbios, ensinamentos ou histórias se perde no contexto da reprodutibilidade. A desmoralização proporcionada pelo progresso – a guerra, a inflação, a fome - proporciona o silêncio, a incapacidade dos sujeitos de transmitirem tais experiências traumáticas. Benjamin atribui essa situação de barbárie à toda humanidade. No entanto – acrescenta Benjamin – essa miséria - pobreza de experiência - aponta para a possibilidade de construções de novos caminhos e formas de atuação que possam ser revolucionárias, nas quais as novas linguagens artísticas – como por exemplo, a fotografia e o cinema – poderiam exercer um papel preponderante:

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores. (Benjamin, 1987:116)

Osorio suscita a possibilidade da poética de Carvalho ser uma espécie de barbárie positiva (Osorio, 2009). Para nos debruçarmos sobre essa questão, é necessário compreender as questões que atravessam o pensamento estético do artista.

4. O Homem Nu

Em 1930 – um ano antes de sua Experiência nº 2 - Flávio de Carvalho participou do 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetura. No evento, o artista expôs suas ideias sobre a “A Cidade do Homem Nu”. A tese defendida por Carvalho se baseia em uma pergunta central que ecoa as preocupações de Benjamin em relação ao futuro: “A visão de uma nova era se apresenta para a humanidade. Um novo momento atrai o homem: como progredir?” (Carvalho, 2010:23).

Para Carvalho é necessário vencer o aprisionamento imposto pela tradição cristã que teria asfixiado o indivíduo em seus propósitos vitais. O homem do futuro – o homem nu – é, para o artista, o homem despido do peso dos tabus escolásticos que durante séculos o teriam negado o livre pensamento e o raciocínio. Para esse novo homem é necessário, por conseguinte, um novo tipo de cidade, que repense o modelo de ocupação urbana capitalista e burguês – responsável por aniquilar o entusiasmo pela vida e a vontade de mudança (Carvalho, 2010). A Cidade do Homem Nu é, então, proposta por Flávio como o modelo necessário para maximizar a eficiência individual e as potencialidades energéticas do indivíduo:

A cidade do homem nu será toda ela a casa do homem. [...] Ele não perderá energia inutilmente como o nosso homem de hoje. A sua fadiga será mínima, o seu rendimento espantoso surpreenderá a ele próprio; ele encontrará na sua vida uma nova felicidade, a felicidade da eficiência: um novo orgulho, o de ter conquistado a sua alma, o orgulho da compreensão da sua existência e o desejo de mudar sempre. (Carvalho, 2010:25)

Essa cidade se organizaria por zonas delimitadas por círculos concêntricos, cujas localizações relativas seriam determinadas visando à eficiência e o bem-estar do sujeito. Haveria, por exemplo, uma zona erótica - feita para o indivíduo expressar seus desejos livremente, sem qualquer tipo de repressão – e um centro de ensino e orientação do homem. O principal lugar, contudo, seria o centro de pesquisas – “[...] a única autoridade constituída” (Carvalho, 2010:27). A cidade do homem nu seria, na verdade, toda ela regida pelo critério científico, pelo cálculo e pela quantificação. É notório que Flávio atribui, em seu discurso, um papel preponderante à ciência, à criação de novas ideias e o desenvolvimento do pensamento para a sua concepção de progresso.

Além de destacar, no discurso de Carvalho, a evidente necessidade de superação das atuais condições impostas pela tradição e do modo de vida moderno, Azevedo ressalta uma curiosa contradição. No intuito de alcançar uma cidade que possibilitasse a livre expressão dos desejos e da criatividade humana – um apelo a sua condição primitiva - Carvalho se apoiaria justamente no cálculo matemático, na lógica e na racionalidade por oferecerem as melhores condições para alcançar esses objetivos (Azevedo, 2017). Osorio aponta essa tensão de elementos antagonônicos, própria à “poética carvalheana”, a partir da figura do “bárbaro tecnicizado” – uma metáfora para esse estado anterior à civilização desejado por Carvalho, mas dotado de toda sorte de avanços tecnológicos e científicos (Osório, 2009).

Conclusão

A Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho se insere no turbulento contexto da modernidade e carrega os ideais e contradições próprios a esta época. Ao mesmo tempo em que Flávio se jogou a uma experiência pautada pelo risco e o inesperado (Osorio, 2009), essa proposição, como se pode ver, encontra ecos em um estruturado pensamento, que pode ser evidenciado, não só pelas associações científicas presentes no livro que narra essa proposição, como também pela sua conferência sobre a Cidade do Homem Nu. A partir dessa constatação nos interessa levantar a perspectiva de Gislon que corrobora para pensar as ações de Flávio como parte de um contexto mais abrangente. Para o autor, ações como a Experiência nº2 podem ser lidas como “derivadas utópicas e ativas, antropofágicas, postas em jogo com vias de servir à construção da cidade do homem nu, onde não haveria nem propriedade, nem matrimônio, nem Deus.” (Gislon, 2012:57).

É notório o papel elogioso às possibilidades da ciência que assume o conteúdo do discurso de Carvalho. A partir disso, retomamos uma fala de Benjamin, sobre a pobreza da experiência na modernidade: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1987:115). Seria essa crença irremediável na ciência e no cálculo o que possibilitaria a liberdade ao ser humano? Nos parece evidente que o papel assumido pela ciência e pela tradição cristã no desenvolvimento da humanidade, pela perspectiva de Flávio, é, sem dúvida, passível de questionamento. Mas a sua vontade transgressão, de repensar os pilares que sustentam a sociedade é, igualmente, digna de nota na era do declínio da experiência.

Agradecimentos

O autor agradece ao grupo ESTE: estudo em arte pelo apoio para este trabalho de investigação. Agradece também ao Prof. Dr. Pablo Gobira que ministrou, em 2019, a disciplina “Tópicos em crítica de arte: Walter Benjamin”, disciplina que cursou quando aluno do curso de graduação em bacharelado em Artes Plásticas da Escola Guignard – UEMG, momento em que se despertou seu interesse para o pensamento de Benjamin.

Referências

- Azevedo, Daniel Alves. (2017). *Flávio de Carvalho e a formação de um itinerário artístico em São Paulo: experiência de vanguarda no modernismo paulistano (1930-1939)*. Dissertação de mestrado aprovada em 10 de agosto de 2017. Acessível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151903>
- Benjamin, Walter. (1987). “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”. In.: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – Volume 1*. 3ª ed. Editora Brasiliense, São Paulo, SP. P. 165-196. ISBN: 9788511120301
- Benjamin, Walter. (1987). “Experiência e pobreza”. In.: *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – Volume 1*. 3ª ed. Editora Brasiliense, São Paulo, SP. P. 165-196. ISBN: 9788511120301
- Carvalho, Flávio de. (1931). *Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. 2ª ed. Editores: Irmãos Ferraz, São Paulo, SP. Acessível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>
- Carvalho, Flávio de. (2010). “Uma tese curiosa: a cidade do homem nu”. In.: *A Cidade do Homem Nu*. Catálogo de exposição. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP. P. 20-29.
- Gislon, Giórgio. (2012). “Experiência n. 2’ – Uma deriva avant la lettre?”. In.: *outra travessia*, no. 13 (fevereiro). P. 51 – 58. Acessível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2012n13p51>
- Osorio, Luiz Camillo. (2009). “Poética em trânsito: Flávio de Carvalho”. In.: *Flávio de Carvalho*. Editora Cosac Naify, São Paulo, SP. P. 7-47. ISBN: 9788575038512

Notas biográficas

Rodrigo Castilho Dias é artista visual, pesquisador e ilustrador, graduado em bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (Unidade Escola Guignard). É membro do grupo de investigação ESTE: estudo em arte (CNPq e Escola Guignard – UEMG).

Regina Pessoa: o Desenho como Auto-Narrativa

Regina Pessoa: Drawing as Self-Narrative

Sandra C. Ramos ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo:

Regina Pessoa é uma artista, animadora e realizadora de filmes de animação Portuguesa, cujo percurso autoral reflecte uma abordagem autobiográfica ficcionada. A artista realizou quatro curtas-metragens independentes e é sobre esse trabalho que este artigo versará, do uso do desenho como ferramenta fundamental e em evolução à narrativa psico-emocional subjacente às histórias contadas. Por ordem cronológica, percorreremos a produção desta autora, pontuando o discurso com as reflexões sobre a sua obra, da própria, de outros especialistas e nossas: *A Noite* (1999), *História Trágica com Final Feliz* (2005), *Kali*, o Pequeno Vampiro (2012) e *Tio Tomás: A Contabilidade dos Dias* (2019). O artigo tem como eixo a relação da linguagem desenhada de Regina Pessoa com a expressão de algo íntimo, carregado de história, de humanidade, em particular pela presença de rasto (involuntário ou provocado) e a aparência do gesto que provoca o traço. Regina Pessoa conta-se através dos seus filmes desenhados, numa auto-narrativa que inclui e transcende as histórias que intencionalmente produz, como este artigo visa demonstrar.

Palavras-chave: Desenho; Regina Pessoa; Rasto; Animação

Abstract:

Regina Pessoa is a Portuguese artist, animator and animation director, whose authorial path reflects an fictioned autobiographical approach. The artist has directed four independent short films which will be this article's focus, from the usage of drawing as a fundamental and evolving tool to the psycho-emotional narrative underlying the stories she tells. In chronological order, we will go through this author's work, punctuating our reasoning with reflections made by others before us, either by the author herself or by other specialists: *The Night* (1999), *Tragic Story with Happy Ending* (2005), *Kali the Little Vampire* (2012) and *Uncle Thomas: Accounting for the Days* (2019). This article focuses on the relationship between Regina Pessoa's drawing language and the expression of something intimate, full of history, of humanity, in particular due to the presence of traces (either involuntary or provoked) and the appearance of the gesture that causes a mark/trait. Regina Pessoa tells herself through her drawn films, in a self-narrative that includes and transcends the stories she intentionally produces, as this article aims to demonstrate.

Keywords: Drawing; Regina Pessoa; Trace; Animation

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Regina Pessoa nasceu em Vila Nova de Outil, Coimbra em 1969, num contexto de pobreza, comum nas aldeias de interior do Portugal pré-25 de Abril. A fragilidade mental da família próxima, reforçou a instabilidade da infância: a mãe, que sofria de esquizofrenia, e o tio Tomás, com a sua obsessão por números e cálculos, doce, mas com humor instável. Foi este tio o primeiro a ensiná-la a desenhar, enumerando regras e demonstrando a importância das proporções em grandes desenhos executados sobre paredes e muros da sua grande casa - testemunha de tempos mais abundantes e agora envelhecida, sem cuidados -, com recurso a tocos de carvão da lareira. Foi com ele (graças a ele, talvez) que nasceu a sua certeza de "que queria fazer algo na vida relacionado com o desenho" (Ago. 2021).

Licenciada em Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Regina Pessoa começa a animar na extinta produtora Filmógrafo, de Abi Feijó, ainda durante a sua formação, em 1992. Nunca estudou Animação, aprendendo pelo fazer, com Abi como mentor.

Os filmes da autora, nutridos por um trabalho de desenho essencial e uma linguagem estética única no panorama internacional, beneficiam da sua natureza curiosa e aventureira: a cada novo projecto, lança-se em novos desafios técnicos, estéticos ou narrativos - central na sua motivação de aprender mais e evoluir enquanto artista/criadora (Nov. 2021). Helena Santos refere como "traço, textura, movimento e som se fundem necessariamente" na cinematografia de Regina Pessoa, mas que também "reclama outras simbioses, pelas narrativas autobiográficas e poéticas que uma espécie de poesia animada, em histórias que se tecem à volta de emoções, afetos, medos, inquietações, aceitações de si e do (seu) mundo." Porque, como Regina Pessoa diz, com uma simplicidade desarmante perante a força da sua filmografia: "eu só sei falar de mim; eu falo de mim porque é o que eu sei" (Nov. 2021). É talvez este trabalho autoral, artístico, a dimensão a que Almada Negreiros se referia, reconhecendo o mérito de Walt Disney, mas também a sua limitação: "agora porém, outros que venham trazer à sua descoberta o mundo da criação de arte." (1938:108)

Numa visita cronológica à obra de Regina Pessoa, o desenho é o fio condutor e as histórias o caminho que nos leva sempre a Regina, à sua história, aos seus medos, aos seus fantasmas, às suas pessoas, com ficção e realidade em relação íntima, revelando quase tanto quanto o que omitem. Das gravuras sobre gesso de *A Noite*, onde fala do seu medo do escuro, passando pelo método de *grattage* sobre papel tintado que criou para *História Trágica com Final Feliz*, o desenho digital de *Kali*, o Pequeno Vampiro e até à técnica mista de *Tio Tomás: A*

Contabilidade dos Dias, onde revisita o desenho a carvão sobre parede, agora animado em directo, imagem-por-imagem.

Regina Pessoa fala destes quatro filmes curtos como a série sobre a infância, dizendo que conhece todas as personagens que aparecem neles, mas sabendo que têm tanto de documental quanto de ficcional. Desenhar, em particular desenhar movimento criando histórias, permitiu-lhe contar-se, falar de si ao mundo e também ir para o mundo.

2. A Noite (1999)

Ainda estudante de Pintura nas Belas Artes do Porto, Regina realiza *A Noite* (Figura 1), num processo de escrita que daria origem ao seu método de conceber argumento, através de um diálogo entre desenhos realizados espontaneamente e frases que estes lhe evocam (Ago.2021). "As histórias sempre foram importantes para mim. Eu cresci numa pequena aldeia e na minha infância e adolescência, a tradição oral ainda era muito importante" (Nov. 2021), mas escrever acontece ligado a imagens, não separado delas. Este filme "is about most common childhood fear of the darkness, still I have shown my own experiences. I think it is my vision that makes my film[s] unique, but the themes make them universal", diz Regina Pessoa em entrevista a Olga Bobrowska (2019).

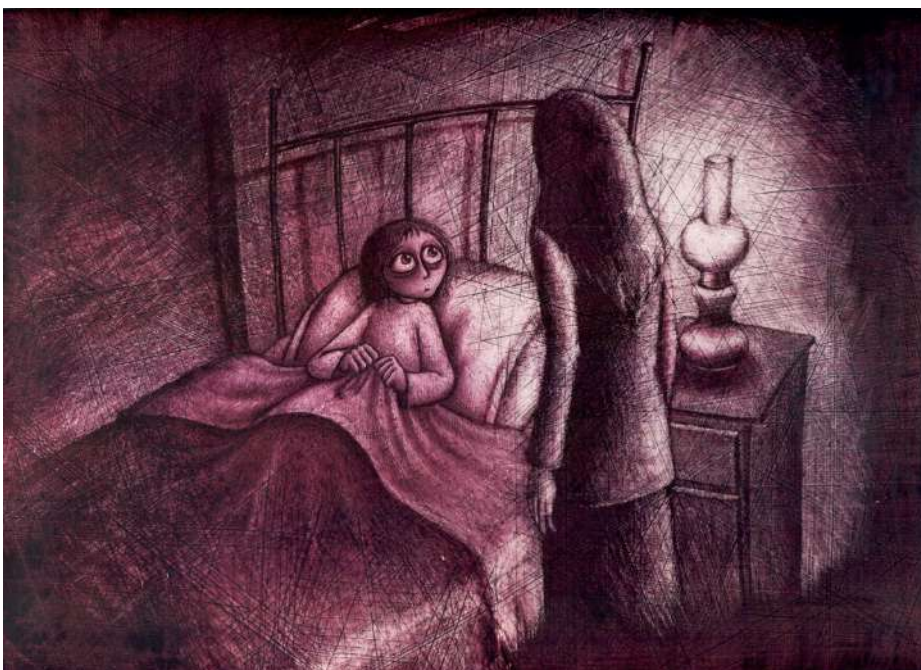


Figura 1: Regina Pessoa, 1999. Still de *A Noite*, 35mm, 4:3, prod. Abi Feijó/Filmógrafo; gravado sobre placas de gesso tintadas. Fonte: Regina Pessoa/Ciclope Filmes.

A Noite nasceu de um desenho, quase indecifrável, "de sombras y oscuridad relacionado con mi infancia y mi madre". Em pequena, era assim, segurando um castiçal de chama tremeluzente, que a sua mãe ia certificar-se se ela e a sua irmã estavam a dormir, para não as acordar, mas a sua aparição assustava Regina. Num ambiente fechado, com a voz inquietante (ou só inquietante porque colocada neste contexto) da sua mãe a cantar uma canção de embalar, a pouca e instável luz (permitindo projectar sombras fortes e distorcidas sobre as paredes) aberta a bisturi sobre placas de gesso tintadas, num labor repetido, imagem a imagem, raspando, fotografando (em película de 35mm 24 vezes para obter um segundo), cobrindo de *gouache*, voltando a raspar. Nem a luz total nem o escuro total têm profundidade, e é a modulação da relação luz-sombra que permite perceber o espaço tridimensional, como nos demonstra Arnheim (1974), e em *A Noite*, essa modulação é expressiva e dramática, numa clara alusão aos filmes do expressionismo alemão (comparação adequadamente trabalhada por Eliane Gordeef em 2013).

Regina Pessoa abre-se ao mundo, cheio das pessoas que sempre a assustaram e lhe pareceram distantes (Ago. 2021), com *A Noite*, permitindo ao mundo abrir-se à sua cinematografia, em construção, com os ensinamentos da prática continuada, do essencial trabalho de estúdio e do seu mentor, Abi Feijó.

3. História Trágica com Final Feliz (2005)

O segundo filme realizado pela autora traz uma mudança de processo, com a produção de toda a animação a ser feita por uma pequena equipa, nos estúdios da produtora Francesa Folimage, em Valence, numa técnica por si criada.

A ideia de *História Trágica com Final Feliz* nasce num momento em que Regina Pessoa estava ainda a estudar Pintura, trabalhava na Filmógrafo em colaboração com Abi Feijó e realizava a sua primeira curta-metragem. Sentia-se ansiosa e à noite, ao deitar-se, o bater forte do coração incomodava-a, e surgiu-lhe uma frase "Era uma vez uma menina cujo coração batia mais forte que o das outras pessoas", presente no filme. Dessa frase nasceu o primeiro desenho. Desenvolveu essa ideia na faculdade, numa série de serigrafias e gravuras para Técnicas de Impressão e, quando surgiu a vontade de se lançar num novo projecto de filme, foi Abi Feijó quem lhe deu a ideia de pegar nessa história.

O filme, mantendo uma relação tensa entre interior e exterior, entre personagem inadequada e restantes personagens, ganha fôlego e espaço, em parte graças ao desejo da realizadora de aprender a fazer movimentos de câmara. Regina Pessoa cria, nos seus argumentos e storyboards, desafios derivando da sua vontade de evoluir, de aprender algo novo (Ago. 2021).

Aqui, a personagem principal, em visível e audível desacordo com a sua comunidade, foge para a natureza envolvente, em belíssimos movimentos de câmara que Regina não só consegue realizar como o faz de forma exímia, tornando-os um dos seus mais reconhecíveis e apreciados recursos cinematográficos. A menina foge, mas regressa sempre, escondendo-se, como em *A Noite*, debaixo dos lençóis. Mas a luz é já mais aberta e também a personagem e a

vida que a habita, e o seu olhar ergue-se, não com o temor com que olhava de baixo para a sua mãe no filme anterior, mas sim fixando o céu fora da janela, sonhando (Figura 2).



Figura 2: Regina Pessoa, 2005. Still de História Trágica com Final Feliz, Digital, prod. Abi Feijó/Filmógrafo; 2D tradicional, *grattage* sobre papel. Fonte: Regina Pessoa/Ciclope Filmes.

O processo de produção deste filme é referido por Regina e Abi como um falsear do gesto solto dos primeiros desenhos (idem), onde se perde espontaneidade e ganha consistência e coerência no movimento, esse sim, de grande expressividade. Cada desenho passa por diferentes etapas: esboço, *cleaning* (literalmente, passagem a limpo), fotocópia sobre papel especial, tintagem da fotocópia com tinta-da-China, *grattage* com bisturi para obter o desejado efeito de gravura. Este processo tem de ser repetido nas diferentes camadas de cada plano (cenário, elementos animáveis do cenário, outras personagens - animadas separada ou conjuntamente, dependendo da complexidade dos movimentos) e o gesto, repetido milhares de vezes, deve guardar frescura e originalidade, i.e. respeitar a sua origem.

Regina Pessoa, que havia conhecido um inesperado reconhecimento com *A Noite*, é acolhida pelo meio da animação mundial com curiosidade e fascínio - o que faz é único e belo. Um mundo que sempre lhe pareceu intocável, convida-a a fazer parte de si e a menina da História Trágica salta da janela em direcção ao seu final feliz.

História Trágica com Final Feliz, permanece o filme Português mais premiado de sempre.

4. Kali, o Pequeno Vampiro (2012)

Este é, em aparência, o filme menos autobiográfico de Regina Pessoa. Mantêm-se os temas da infância, da diferença, da dificuldade de inclusão/rejeição, do escuro que pode assustar, mas também tornar-se um lugar seguro, mas muda a aparência da história, com um rapaz como protagonista.

Kali vive a coleccionar objectos esquecidos (Figura 3), perdidos, deixados pelos outros e com eles comunica e através deles interage, de uma forma incomum, com o mundo. O paralelismo com o trabalho desta cineasta torna-se mais claro, com as suas histórias que incluem histórias de quem a rodeia, tantas vezes 'registadas' de longe e reinventadas na sua imaginação: "Presto appresi a riconosciere storie nel piccolo mondo attorno a me, nella gente comune, le cui vite segrete erano piene di tragedia e poesia nello stesso tempo" (2010:115). E vê-se aqui algo muito interessante: Kali é um ser da noite, das trevas, mas o seu interior é luminoso, brilhando intensamente no meio da escuridão, onde a luz encontra o contraste necessário para ser percebida e apreciada.



Figura 3. Regina Pessoa, 2012. Still de Kali, o Pequeno Vampiro, Digital, prod. Abi Feijó/Filmógrafo; animação 2D computadorizada. Fonte: Regina Pessoa/Ciclope Filmes.

Para este filme, e por determinação da sua produtora Francesa (mais uma vez, a Folimage), Regina deveria utilizar animação digital, num esforço de contenção da duração do

tempo de produção. Depois de uma reacção forte, Regina percebeu que o computador é apenas uma ferramenta diferente e assim encarou o desafio e utilizou os seus recursos. Visando manter a integridade do seu grafismo - "porque, quando a imagem pára, tem de ser bonito, não é só o movimento que me interessa" (idem) -, a artista cria uma série de pincéis e programa processos que lhe permitirão obter imagens fiéis. Reintroduz o rasto (ao qual tinha resistido n'A *Noite*, para mais tarde lhe reconhecer qualidade estética e narrativa, por manter o elemento tempo tão presente), agora intencionalmente, e usa, pela primeira vez, o vermelho, em contraste com o preto e branco. A pré-produção e a produção acabaram por ter uma duração semelhante à de um filme produzido com meios artesanais, mas as possibilidades abertas pelo digital assim utilizado, trouxeram a Kali, o Pequeno Vampiro, mais profundidade e vibração.

Narrativamente, Kali parece fazer um passo atrás no vôo em direcção ao céu de História Trágica, mas foi apenas um tomar fôlego.



Figura 4: Regina Pessoa, 2019. *Still* de Tio Tomás: A Contabilidade dos Dias, Digital, 16:9, prod. Abi Feijó/Ciclope, 2D digital, carvão sobre parede, objectos. Fonte: Regina Pessoa/Ciclope Filmes.

5. Tio Tomás: a Contabilidade dos Dias (2019)

Tio Tomás, o doce, estranho e temperamental tio que ensinou Regina e os seus outros sobrinhos a desenhar, introduzindo noções e regras de proporção nos rostos e, sobretudo, ensinando-lhe a capacidade de maravilhamento (ibidem), com o seu entusiasmo por coisas simples, a sua atenção às crianças, o seu cuidar dos detalhes.

Este filme é o mais directamente autobiográfico e, no entanto, Regina teve de conceder perante a necessidade de nem tudo incluir - como o facto de todas as suas histórias de infância com o tio Tomás serem partilhadas com a irmã, mas, cinematograficamente, não fazer

sentido incluí-la (Ago. 2021). E talvez assim tenha servido também esta autobiografia poética com mais verdade, porque foi a sua visão deste homem e do que viveram juntos o que nos contou, sem personagens de apoio.

O desenho junta-se aos objectos, que desenham percursos no plano, organizando-se como por magia, arrumando uma história que precisava de ser contada.

A última curta-metragem de Regina Pessoa homenageia também Abi Feijó, mentor da idade adulta, companheiro dos desenhos e das histórias de hoje, usando a sua voz para a personagem tio Tomás. Tio Tomás ensinou Regina a sonhar e a desenhar com o que tinha à mão (Figura 4), Abi Feijó, ensinou-a a acreditar no valor do que tem para contar e de como o faz.

A história do tio Tomás é contada com códigos que, espectadores atentos da obra da realizadora, reconhecemos: os contrastes fortes e expressivos entre luz e sombra, que revelam relevos físicos e psicológicos, os ambientes fechados, enclausurados e as fugas para a natureza em movimentos inebriados, a aparência de gravura (de novo digital) que tanto texturiza o desenho e lhe confere camadas. Mais cor se junta ao vermelho e Kali, com o amarelo e o laranja e também um verde-azul água - sem largar a sombra, a luz revela cada vez mais o seu espectro, como Regina se deixa revelar a nós.

"Tio Tomás, gosto muito de si" diz Regina, no final do filme. Um filme que traz essa dimensão de amor pelos que fizeram a sua história de infância, o melhor que sabiam, com amor também eles. Regina Pessoa, com esta frase, com aquelas cores, parece dar espaço ao passado para criar espaço para o novo.

Conclusão

As personagens e os espaços-personagem, animados também no sentido clássico do termo, de fazer "entrar a alma no corpo" (Rodrigues, 1875), são desenvolvidos no espírito da animação artística não-imitativa do real, ainda que figurativa e humanizada. Regina oferece "life and soul to a design, not through the copying but through the transformation of reality" (Holloway, 1972: p 9), criando universos que, inspirados na sua realidade, respeitam e enaltece as suas características visuais e personalidades únicas, enriquecendo-as poeticamente.

Os filmes de Regina Pessoa são auto-narrativos porque a contam, de uma forma original, intimista, enquanto menina com medo do escuro que se esconde da luz, mas simultaneamente reconhece a sua luz própria; mas também o são porque testemunham do seu amadurecimento gráfico, plástico, cinematográfico e pessoal. Se isto é verdade para todo o artista de animação, é paradigmático no caso em estudo.

A realizadora do trabalho solitário e artesanal d'A *Noite*, um filme fechado espacial e narrativamente, onde Regina Pessoa apenas adentrava a medo a linguagem cinematográfica que a fascinava desde que vira A Quimera do Ouro, de Charles Chaplin, ainda criança evoluiu para a autora mais sabedora e confiante (e com o espírito de experimentação intacto) da homenagem ao seu tio Tomás, numa co-produção envolvendo três países, diferentes técnicas de animação e uma crescente paleta cromática.

Através de tudo, desde a infância com o tio Tomás, passando pelas Belas Artes e o encontro com a animação e continuando pela sua obra autoral de animação, sempre o desenho. O fazer continuado.

Agradecimentos

A Regina Pessoa e Abi Feijó, pela generosa partilha de experiências, conhecimentos e livros.

Referências

- Almada Negreiros, José de (1938, ed. 2019). Sobre Cinema. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-2101-0
- Bobrowska, Olga (2019). Entrevista para a revista online Zippy Frames:
<https://www.zippyframes.com/interviews/integrating-universes-a-conversation-with-regina-pessoa-and-abi-feijo> - retirado em Dezembro.2021
- Herráiz, Beatriz; Vidal, Miguel Eds. (2019). Trazos de Luz. Abo Feijó y Regina Pessoa. Valencia: Sendemà Editorial. ISBN: 978-84-947687-0-5
- Holloway, R. (1972). Z is for Zagreb. Londres: Tantivy Press. ISBN: 978-090-073052-8
- Ramos, Sandra (2021). Entrevista a Regina Pessoa de 19.Nov.2021 do evento 5 Minutos de Desenho: https://www.instagram.com/tv/CWd_KzLpRdg - retirado em Dezembro.2021 (transcrição directa)
- Ramos, Sandra (2021). Entrevista a Regina Pessoa de 26.Ago.2021, no âmbito da sua investigação de doutoramento (transcrição directa)
- Rodrigues, Francisco de Assis (1875). Dicionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura. Lisboa: Imprensa Nacional. Retirado de books.google.pt - [Dicionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura](#)
- Tortora, Matilde Ed. (2010). Donne nel Cinema d'Animazione (Lapilli). Latina (Itália): Tunuè. ISBN: 978-8889613825
- Wells, Paul (1998). Understanding Animation. London: Routledge. ISBN: 978-041-511597-1

Notas biográficas

Sandra C Ramos é animadora, realizadora de animação, artista visual e professora na Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade da Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Doutoranda em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4496-0604> Email: sandra.c.amos@edu.ulisboa.pt



Maurício Muniz com a obra 'Inundação:' a alma de uma parte da cidade?

Maurício Muniz with the work 'Inundação:' the soul of a part of the city?

Sandra Makowiecky ⁱ

ⁱ 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:

A obra "Inundação", de Maurício Muniz, que fez parte da exposição "Mar... Que Falta", durou uma semana, de 17 a 21 de dezembro de 2012, no Largo Victor Meirelles, Centro de Florianópolis. O trabalho foi o mote principal da exposição e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as demais questões, incluindo as marítimas e as viagens. A obra causou um impacto visual muito grande que ainda hoje (após quase 10 anos) é lembrada e se questiona sua remontagem e permanência definitiva no local. O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis?

Palavras-chave: Maurício Muniz e a obra "Inundação", Centro Leste de Florianópolis, "Exposição - Mar ...que falta".

Abstract:

The work "Inundação", by Maurício Muniz, which was part of the exhibition "Mar... que falta ", lasted one week, from December 17 to 21, 2012, at Largo Victor Meirelles, downtown Florianópolis. The work was the main theme of the exhibition and, around it, the other works were positioned, in a dialogue with all other issues, including maritime and travel. The work caused a great visual impact that still today (after almost 10 years) is remembered and its re-assembly and definitive permanence in the place are questioned. What does this work tell us so much about this region of the city, the east center of Florianópolis?

Keywords: Maurício Muniz and the work "Inundação", East Center of Florianópolis, "Exhibition - Sea... that lacks".

Submissão: 03/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Maurício Muniz é artista visual autodidata, nascido em 1956, em Santa Catarina, Brasil, hoje vive em Florianópolis. Seu material de trabalho é qualquer objeto ou suporte, tela ou instalação, tinta, papel, vidro ou metal. Pintor, ilustrador, escultor, artista gráfico, cenógrafo, diretor de arte, dirige e produz vídeos e ministra oficinas. Vamos nos concentrar em apresentar a obra "Inundação", que fez parte da exposição "Mar... Que Falta" (Figura 1), que durou uma semana, de 17 a 21 de dezembro de 2012, no Largo Victor Meirelles, Centro de Florianópolis. Todos os dias, ao anoitecer, uma programação com performances, música e audiovisuais, com 12 artistas, fez com que a rua fosse tomada de obras de arte (Figura 2). A mostra-evento apresentou vários caminhos a serem trilhados e abordou temas como o espaço urbano, os navegadores, a cidade, as rotas, os jardins e também as viagens, inspirada na aventura francesa de *Jean-François de La Pérouse* (1741-1788), cujas fragatas passaram por Florianópolis, então Nossa Senhora do Desterro, em 1785. O mar, as viagens e o tempo foram elementos que agruparam todas as manifestações artísticas. Já na chegada ao local, o Largo Victor Meirelles, centro de toda a mostra, o visitante se deparou com os fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. É como se fosse a fragata de *La Pérouse* chegando a Florianópolis, em pleno século 21, registrando e vivenciando as mudanças.



Figura 1. Folder da exposição "Mar ... que Falta". 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 2. Mar ... que Falta. Vista da rua. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 3. Maurício Muniz. "Mar...que falta – Inundação". Fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. Rua Victor Meirelles.17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

2. A obra inundação e a exposição "Mar...que falta"

A obra "Inundação" (Figura 3 e Figura 4), de autoria de Maurício Muniz, foi criada à convite dos curadores Fernando Boppré e Vanessa Schultz. A curadoria da exposição "Viagem em torno do Museu", foi concebida e inspirada na viagem do *Conde de La Pérouse* que atracou de passagem na ilha de Santa Catarina em 1785. O navegador dizia que para se empreender uma viagem em torno do mundo, no século XVIII, era necessário, primeiro, um *Plano de Viagem* (1) que incluísse paradas estratégicas para o abastecimento das naves por meio de *Trocas, Escambos e Afins* (2).



Figura 4. Maurício Muniz. "Mar...que falta – Inundação". Rua Victor Meirelles.17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

Os fragmentos de uma fragata foram instalados no Largo Victor Meirelles (Figura 5). O texto curatorial apontava caminhos de compreensão da obra, merecendo registro.

A cada expedição cabia recolher informações científicas sendo que, muitas delas, acabaram constituindo um incrível imaginário em torno das *Visões do Novo Mundo* (3), tal era a riqueza de detalhes transmitida pelos escritos e desenhos dos *Diários de Bordo* (4). Já a curadoria da exposição acrescentou itens ao que seria necessário para se empreender uma viagem em torno do mundo:

Você poderá, se desejar, inventar outros caminhos ao subir a bordo desta embarcação chamada Museu Victor Meirelles. Aqui você encontrará neblina, bestiários, retratos, milagres, batalhas, naufrágios na companhia de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos (BOPPRÉ e SCHULTZ, 2014).

O trabalho foi o mote principal da exposição e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as demais questões, incluindo as marítimas e as viagens. A obra causou um impacto visual muito grande que ainda hoje (após quase 10 anos) é lembrada e se questiona sua remontagem e permanência definitiva no local. Por que os fragmentos da fragata que foram instalados no Largo Victor Meirelles insistem em retornar ao local por força de desejo e pensamentos de muitos que a viram? O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis?



Figura 5. Maurício Muniz. "Mar...que falta – Inundação". Montagem da fragata no centro da cidade. Rua Victor Meirelles. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

3. Cenário marinho, desastre em terra

Uma fragata aproxima-se do Centro de Florianópolis e traz consigo navegador anacrônico (nacionalidade desconhecida, supostamente nascido no século XVIII) que ignora os

seguintes fatos: a) a cidade não se chama mais Nossa Senhora do Desterro; b) os contornos da vila foram redesenhados pelos aterros viários: onde antes havia mar, agora terra dura, asfalto quente; c) conclusão: assim, desinformado, acaba invadindo o Centro Histórico com o imenso corpo de sua nau, encalhando-se, solenemente, aos pedaços, defronte à casa onde nasceu o artista Victor Meirelles (1832 - 1903), que abriga hoje Museu que leva seu nome. O epicentro desse "naufrágio-em-terra" é, portanto, o frágil tecido dessa cidade contemporânea chamada Florianópolis que se fechou para a navegação, continuando ilhada em relação à mobilidade urbana. Paradoxalmente, se quer aberta às viagens turísticas. Em meio aos fragmentos da embarcação desse navegador desavisado, o público poderá vivenciar trabalhos e programações artísticas especialmente arranjadas para essa exposição. O mar vem até o museu; o museu aproxima-se das bordas d'água. Aqueles que transitam apressados (ou não) pela cidade irão, certamente, deparar-se com outra paisagem, repleta de sentidos e sonhos, em pleno Largo Victor Meirelles. Basta decidir embarcar (BOPPRÉ e SCHULTZ, 2014).

O mastro da embarcação continha velas onde foram projetados audiovisuais ao longo da programação noturna da exposição. No dia 19 de dezembro, aconteceu uma mistura de performance, vídeo, fotografia e música com a estreia de "Amorphobia", trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo homônimo, de Mauricio Muniz. Antes do vídeo e da fotografia aconteceu uma performance-procissão pelo Centro Histórico da cidade (Figura 6, Figura 7 e Figura 8).



Figura 6. Clara Fernandes e coletivo de artistas. Performance - procissão. "Amorphobia". Centro de Florianópolis. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 7. Clara Fernandes e coletivo de artistas. Performance – procissão. “Amorphobia”. Centro de Florianópolis. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 8. Clara Fernandes e coletivo de artistas. Performance – procissão. “Amorphobia”. Centro de Florianópolis. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

No blog da exposição consta um texto de Victor da Rosa (2012) que diz que “Maurício Muniz, com a obra ‘Inundação’, acertou em cheio como poucos foram capazes de fazer na história da arte em Santa Catarina” (ROSA, 2012?). A realização da escultura foi complicada e impecável, a sua relação com a paisagem urbana é surpreendente e natural e parece que a fragata sempre esteve e ficará para sempre naquela posição, como se pausasse o tempo e os efeitos, além de perturbadores, são leves como o vento que lhe fez chegar até ali. A descrição da obra é pertinente. Escreveu que uma pequena fragata de madeira, antigo navio de guerra, afundou no coração do Centro de Florianópolis, na rua Victor Meirelles, arrancando as lajotas do chão. Ao olhar da esquina, na Praça XV, com certo susto, já era possível avistar um poste inclinado, que na verdade era o mastro da embarcação, enquanto as cordas se confundiam com os fios de luz, anunciando uma improvável catástrofe. A escultura pública permaneceu durante uma semana encalhada, imóvel e enigmática. Temos que concordar que a obra impactante ficou fixada na retina de muitos que a recordam. Ocorreu também a estreia de outro trabalho da exposição – a obra performance *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo de mesmo nome, de Maurício Muniz. *Amorphobia* propõe a exibição do vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, com direção geral de Maurício Muniz, e a projeção de imagens, fotos de Bruno Ropelato. Antes do vídeo e das fotografias, uma “companhia de teatro”, ou seja, as personagens do filme fizeram uma performance-procissão, a partir das 19h, pelo Centro Histórico da cidade. Músicos acompanharam o percurso: flauta, violino, contrabaixo, voz.

O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, que chega a cidade após uma longa viagem, por mar, aos nossos dias e convida os moradores para a estreia do filme. Durante a exibição das fotos de Bruno Ropelato, aconteceu a apresentação do músico *Ledgroove*, com o seu *Senóides Oceânicas*, que foi convidado pela curadoria para criar uma trilha sonora para a exposição. Guiado pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, *Ledgroove* propõe uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus, e que por sua vez sobrepõem composições próprias manipuladas por instrumentos eletrônicos.

4. Após 10 anos, a lembrança da exposição retorna – o susto que permanece

Victor da Rosa (2012) escreveu ainda que sobre a obra “Inundação”, que por não sabermos ao certo se a fragata emergia do fundo da terra, como um predador bastante determinado, ou se realmente afundava, frágil, ainda com o bico em direção ao céu, já que não havia mais ninguém ali para nos contar, veio o susto, que era capaz de permanecer. E o susto permaneceu. “A escultura pública permaneceu durante uma semana encalhada, imóvel e

enigmática. Poderíamos também que imaginar aquela estreita rua de lajotas como um córrego vazio, um mar que falta. Alguém, portanto, precisa pagar um preço" (ROSA, 2021?) (Figura 9).

A escultura, para Rosa (2012) não esconde a violência que lhe é intrínseca, sendo também uma peça de crítica social, sem perder o mínimo de delicadeza, e sobretudo sem qualquer moralismo. A cena apenas expõe o momento exato de uma crise, depois some e não diz mais nada. Ficamos nós tentando encontrar respostas.



Figura 9. Maurício Muniz. "Mar...que falta – Inundação". Rua Victor Meirelles.17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

5. Os paralelepípedos da região central e a obra "inundação"

Algumas respostas que tentamos encontrar sobre o que a obra nos propõe podem estar na polêmica que se arrasta sem solução, desde o final do ano de 2019, envolvendo os paralelepípedos da região central da cidade (Figura 10). A revitalização da região conhecida como Ala Leste está dividindo opiniões, há quem defenda que o pavimento tradicional deve ser mantido e quem prefira a instalação de um novo. Os paralelepípedos de pedra de 1886 fazem parte da história da cidade e estão por todas as ruas da região Leste. Borges (2020) relata que na última versão apresentada pela prefeitura para a revitalização da área, a ideia é manter os paralelepípedos em alguns pontos como símbolo da história da cidade e retirar todo o asfalto da rua em frente à Catedral Metropolitana para que assim se possa garantir a acessibilidade e segurança de quem circula pelo local. O Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - diz que troca de pavimentação no Centro histórico de Florianópolis 'constitui perda da identidade'.

O Ministério Público de Santa Catarina (MPSC) abriu um inquérito civil em agosto de 2021 e pediu informações aos órgãos públicos após entidades da Capital se manifestarem preocupadas com a retirada dos paralelepípedos e descaracterização das vias.

Os arquitetos reconhecem o atual estado de abandono da região e defendem que a área precisa de intervenção, apoiando um *Projeto de Requalificação Urbana* com a manutenção dos paralelepípedos, pois a pavimentação com paralelepípedos bem executada é extremamente durável e quase não exige manutenção. Serve também como redutora de velocidade e inúmeros são os exemplos de lugares que possibilitam caminhadas seguras e confortáveis sobre pedras bem assentadas.



Figura 10. Maurício Muniz. "Mar...que falta – Inundação". Rua Victor Meirelles.17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

Considerações finais

O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis? A fragata de Maurício Muniz realiza um pequeno nó na própria concepção geral da exposição "Mar... que falta, que procurou discutir a ausência do mar, pois a cena, além do mais, parece esbanjar a ideia de que o mar sobra, inunda, talvez resista, como se o mar estivesse em todo lugar, mesmo em nós. "Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar" (ROSA, 2021?).

Os paralelepípedos da região, vistos no local onde a "fragata naufragou" (Figura 10) estão envoltos nesse imaginário todo, representam uma das características marcantes da memória urbana do centro de Florianópolis e fazem parte do conjunto urbano histórico da sua área central. No âmbito desse debate, a obra "Inundação" entrou na pauta das discussões. Ela fez lembrar a força do local e a importância dos paralelepípedos, cuja manutenção agrega valor a um adequado *Projeto de Requalificação Urbana*. A arquiteta Silvia Lenzi pergunta: "O que é mais interessante, espaços indiferenciados ou lugares que contam a história da cidade em suas ruas de pedra?" (Paralelepípedos...,2021?).

Segundo Hillman (1993), a consciência crescente das realidades subjetivas, essa sofisticação da alma resultante de cento e poucos anos de psicanálise, tornou-se incomensurável em relação ao estado atrasado da realidade exterior, que se deslocou durante os mesmos cem anos a uma uniformidade brutal e a degradação da qualidade. Precisamos recordar a ideia de realidade que normalmente atua em todas as partes de psicologia profunda. O autor se refere a *anima mundi* como:

[...] aquela imagem seminal que se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível. Então, a anima mundi aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade psíquica. Não apenas animais e plantas almadados como na visão romântica, mas a alma dada em cada coisa, as coisas da natureza dadas por Deus e as coisas da rua feitas pelo homem (HILLMANN, 1993:14).

Ainda, segundo este autor, uma das ideias de alma que estão refletidas na cidade é a noção de relações humanas. A relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma na cidade. As faces das coisas, suas superfícies, suas aparências, seus rostos, como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar, como nos olhamos. Assim é que se dá o contato da alma. A cidade precisa de lugares de encontro. Em outras palavras, enfatiza-se o lugar da intimidade dentro da cidade, pois intimidade é crucial para a alma. O que essa obra tanto nos diz dessa região da cidade, o centro leste de Florianópolis? Ela nos diz que ali, uma parcela da alma da cidade arde e quer nossa atenção e cuidados.

Referências

- BOPPRÉ e SCHULTZ (2014?). Texto curatorial – Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração. 17 a 21 de dezembro de 2014. [2014?] Disponível em < <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/mar-que-falta/>>. Acesso em 22 jan.2022
- BORGES, Carolina(2020?). Iphan diz que troca de pavimentação no Centro histórico de Florianópolis 'constitui perda da identidade'. [2020?]. Disponível em < <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/10/07/iphan-diz-que-troca-de-pavimentacao-no-centro-historico-de-florianopolis-constitui-perda-da-identidade.ghtml>> Acesso em 22 jan.2022
- HILLMAN, James (1993). Cidade e alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993. Paralelepipedo do centro leste estão em jogo em nova obra na capital (2021?). 29/11/2021. [2021?].Disponível em < <https://www.imagemdailha.com.br/noticias/cidade/paralelepipedos-do-centro-leste-estao-em-jogo-em-nova-obra-na-capital.html>
- ROSA, Victor da (2012?). Mar que sobra. Disponível em < <http://marquefalta.wordpress.com/>>. BLOG da exposição. [2021?] Originalmente publicada no jornal Diário Catarinense de 24 de dezembro de 2012, disponível em < <http://marquefalta.wordpress.com/2012/12/24/mar-que-sobra/>>. Acesso em 22 jan.2022

Notas biográficas

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. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9132-3643>

Manuel Rodríguez: la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional

Manuel Rodríguez: the body-space relationship as a dynamic interrelational system

Sara Coleman¹

¹ Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Grupo de Investigación dx5_digital & graphic art research. Rúa da Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, España.

Resumen:

Con el objetivo principal de propiciar una reflexión sobre la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional, el presente artículo analiza el proyecto *Body on paper* del artista Manuel Rodríguez. Un proyecto transdisciplinar que se construye en el tiempo a través de una dinámica corporal-espacial, bajo el que subyace una lógica vincular.

La obra de Manuel Rodríguez nos muestra que el cuerpo, en relación con el espacio, se entiende como interfaz dinámica vincular, como superficie entretendida en la que confluyen multiplicidades entrecruzadas que se atraviesan unas a otras, al mismo tiempo que nos permite visualizar el espacio como red de relaciones. Por lo que *Body on paper* nos revela la relación cuerpo-espacio como topología sensible que se da como experiencia, señalando ese lugar del *entre* donde el cuerpo, con sus múltiples extensiones, se manifiesta como un continuo con el mundo.

Palabras clave: cuerpo, espacio, proceso, sistema interrelacional, Manuel Rodríguez.

Abstract

With the main objective of encouraging a reflection on the body-space relationship as a dynamic interrelational system, this article analyses the project *Body on paper* by the artist Manuel Rodríguez. A transdisciplinary project that is constructed over time through a body-space dynamic, underpinned by a relational logic.

Manuel Rodriguez's artwork shows us that the body, in relation to space, is understood as a dynamic linking interface, as an interwoven surface in which intersecting multiplicities converge and cross each other, at the same time it allows us to visualize space as a network of relations. Therefore, *Body on paper* reveals the body-space relationship as a sensitive topology that is given as experience, pointing to that place in between where the body, with its multiple extensions, manifests itself as a continuum with the world.

Keywords: body, space, process, interrelational system, Manuel Rodríguez.

Submissão: 6/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

El artista, bailarín y coreógrafo Manuel Rodríguez (Úbeda, 1980) desarrolla su trabajo a través de diferentes disciplinas artísticas tales como la danza, la instalación o la fotografía. Es titulado en Ilustración y Diseño Gráfico, y se ha formado en ballet clásico y danza contemporánea.

Dentro del territorio de la danza ha sido reconocido con diversos galardones internacionales, habiendo obtenido el primer Premio en el Certamen Coreográfico Burgos/NYC y en el Certamen Coreográfico de Madrid, el Premio a la producción Tanzcompany of Graz Opera en International Choreography Competition No Ballet 2013 y el 2º Premio en el Copenhagen International Choreography Competition, entre muchos otros.

Su trabajo propone una reflexión sobre la relación cuerpo-espacio que parte del propio acto performativo, prestando así una especial atención al proceso. Una cuestión que se pone especialmente de relieve a través de su proyecto *Body on Paper*, cuyo análisis será objeto de la presente investigación.

Body on Paper es un proyecto *work in progress* que Manuel Rodríguez viene desarrollando desde el año 2017 de diversas maneras y en diferentes formatos. Por lo que el proyecto en sí mismo se entiende como una obra en construcción, situándose a medio camino entre la fotografía, la instalación, la performance y la danza.

El proyecto comienza por la fotografía, a raíz de la residencia artística que Manuel desarrollará en el Kyoto Art Center (Japón) en el año 2017, donde realizará una aproximación a la particular manera en que la sociedad japonesa concibe el cuerpo y su relación con el objeto (Rodríguez, comunicación personal, 15 de marzo de 2021), y que podemos asociar con el concepto japonés del *ma*, el cual "hace alusión a la compleja red de relaciones entre las personas y los objetos" (De Kerckhove, 1999: 193), donde el espacio-tiempo es concebido como un continuo, como un proceso de flujo y reflujo, más que como una serie de eventos, como un vacío que adquiere su forma sólo en relación con los límites invisibles creados por las actividades realizadas en él (Thompson, 1997: 82). Así, Manuel Rodríguez comenzará fotografiando toda clase de cuerpos -humanos y no humanos- desde un acercamiento sutil y fugaz, cuyo carácter escultórico y performático quedará registrado en lo que posteriormente se configurará como un fotolibro, bajo el título *Body on Paper* (2019) (Figura 1 y Figura 2).

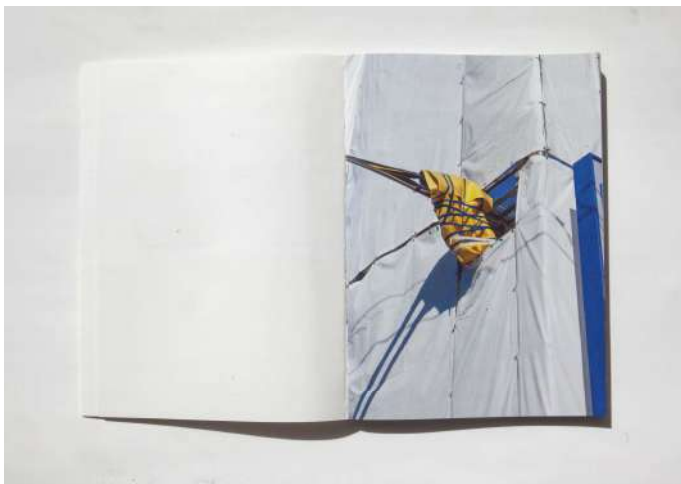


Figura 1: Manuel Rodríguez. *Body on Paper* (2019). Fotorlibro.
Fuente: <https://manuelrodriguezr.com/Body-on-paper-Photo-book>



Figura 2: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2019). Fotorlibro.
Fuente: <https://manuelrodriguezr.com/Body-on-paper-Photo-book>

A partir de este trabajo fotográfico, el artista empezará a desarrollar un solo escénico bajo el mismo título (Figura 3). Y lo hará, no ya desde Japón, sino desde su país de residencia, España. De esta forma, relacionando dos espacios y dos temporalidades, trazará una línea conectiva entre el papel y los textiles, o entre Oriente y Occidente. Pues, como apunta Deleuze, mientras Oriente sugiere el pliegue de papel, Occidente parece dominado por el pliegue de tela (Deleuze, 1989: 54). De ahí que el proyecto -habiéndose desarrollado inicialmente en Japón- haya comenzado desde el papel; donde el artista se quedaría impresionado por su complejo proceso de elaboración (Rodríguez, comunicación personal, 15 de marzo de 2021). De la misma manera que, habiéndolo continuado en España, no es de extrañar que se haya ido desarrollando desde la textilidad de las cuerdas y las prendas.



Figura 3: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: cortesía del artista

A raíz de este solo escénico, y como una evolución del mismo, surgirá un tercer desarrollo que, bajo el título *Bodybuilder* (Figura 4), se concibirá como la última fase del proyecto *Body on Paper*. Una obra que será desarrollada por Rodríguez en forma de instalación durante su segunda residencia de investigación en el Kyoto Art Center, en 2019. Y en la que, como el propio artista señala, se llevará a cabo una revisión de todo el trabajo realizado hasta entonces, con la intención de seguir profundizando en el solo escénico y generar una instalación para espacios expositivos (Manuel Rodríguez, 2021). *Bodybuilder* se presenta así como un rizoma que se expande en el espacio, remitiéndonos a ese cuerpo frágil, inestable y transitorio que se articula espacialmente mediante tensión y distensión.



Figura 4: Manuel Rodríguez, *Bodybuilder* (2019). Instalación.
Fuente: <https://manuelrodriguezr.com/Project-Bodybuilder>

De manera que, a través de estos tres momentos o fases del proyecto, *Body on Paper* se articula como un todo interrelacional mutable y en transformación constante, donde el cuerpo se sitúa como eje central. Así, tal y como Manuel Rodríguez explica, "*Body on paper* indaga en los lugares más intactos e inexplorados del cuerpo, intenta llegar a la capa más sensible, inconcreta y sutil que habita en nosotros" (Manuel Rodríguez, como se citó en Khan, s.f). Por lo que, siguiendo el mismo proceso que Rodríguez ha desarrollado a lo largo de su investigación artística, el presente artículo se estructura en tres partes diferenciadas pero interconectadas entre sí: la primera, donde se parte del cuerpo como el elemento central que estructura y da forma a todo el proceso, la segunda, donde se analiza el espacio como red de conexiones, y la tercera y última, donde se realiza una reflexión sobre ese lugar del *entre* que se da como pliegue, donde cuerpo y espacio confluyen como topología vincular.

2. Ser cuerpo.

El cuerpo como experiencia espacial

Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio (Merleau-Ponty, 1975:165).

Para acceder al complejo universo de Manuel Rodríguez debemos partir de una comprensión del cuerpo humano que, como materia viva que es, se desarrolla en relación con el espacio que habita en una interdependencia absoluta, es decir, en un sentido interrelacional. Así pues, iniciamos nuestro viaje a través de la obra *Body on Paper* (Figura 5) bajo la idea de que formamos un continuo con el mundo, entretejiéndonos y conformándonos con él y en él.



Figura 5: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: cortesía del artista

Contemplamos el cuerpo de Manuel Rodríguez sobre el escenario. Avanza, despacio, entre cuerdas y tiras que a modo de raíces aéreas cuelgan desde el techo y parecen desmayarse sobre el suelo. Cuerpos que caen, por gravedad, y que Rodríguez ata, desata, tensa, destensa, une, separa... conformando con ellos un rizoma en continua mutación. Así, a través del movimiento de su propio cuerpo, el artista se entre-teje con y en el espacio; una doble transformación que sucede simultáneamente y que se construye como proceso, donde "la espacialidad del cuerpo es el despliegue de su ser cuerpo, la manera como se realiza como cuerpo" (Merleau-Ponty, 1975:165). Cuerpo-tejido por tanto que, como el papel, se genera a través del entrelazamiento. Pues, si "el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo" (Merleau-Ponty, 1975:100), entonces es a través de nuestro propio cuerpo que podemos experimentar el mundo. Una conciencia sensorial que se pone de manifiesto en la práctica de Manuel Rodríguez y que sitúa al cuerpo como lugar de la experiencia, donde "el cuerpo mismo es la experiencia: la exposición, el tener lugar" (Jean Luc Nancy, 2000:78). Bajo esta perspectiva, y teniendo en cuenta que Rodríguez trabaja principalmente desde la danza, la cual podríamos entender como "un arte deducido de la vida misma, puesto que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano" (Valéry, 2016:21), el cuerpo podría ser concebido como existencia que actúa o como "lugar de existencia" (Nancy, 2000:15), es decir, como modo de espaciamento existente en acto. De ahí que, poniendo en relación el pensamiento de Nancy con la práctica artística de Manuel Rodríguez, podamos descubrir el cuerpo como extensión; entendiendo por *extensión* la acción y el efecto de hacer que algo ocupe más espacio, o como acción o efecto de tensarse o estirarse hacia fuera [*ex-* (fuera) / *tendere* (tender, estirar)] (Figura 6).



Figura 6: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: cortesía del artista

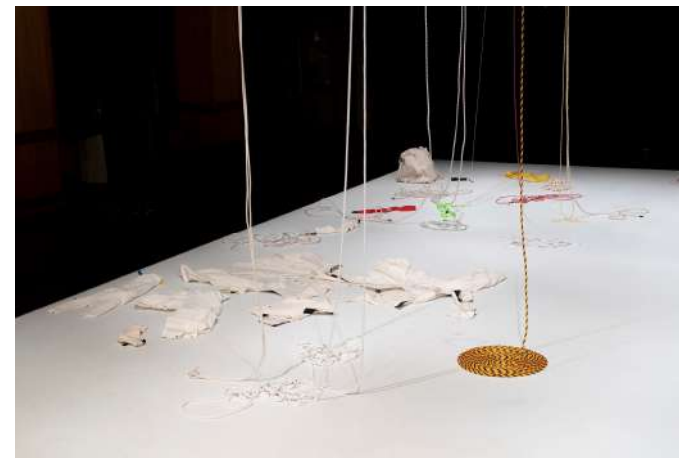


Figura 7: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Materiales para solo escénico.
Fuente: <https://manuelrodriguez.com/Project-Body-on-paper>

1047 Así, el cuerpo del que Rodríguez nos habla es un cuerpo flexible y abierto, que se modula y se torsiona, que se pliega y se despliega, pero sobre todo es un cuerpo que se da como vínculo, como interfaz en movimiento. Un planteamiento que también podemos poner en relación con la concepción del cuerpo nómada al que Rosi Braidotti, inspirada por Deleuze, alude de la siguiente forma:

A nomadic vision of the body defines it as multi-functional and complex, as a transformer of flows and energies, affects, desires and imaginings (...) In contrast with the oppositions created by dualistic modes of social constructivism, a nomadic body is a threshold of transformations (...) The body is a surface of intensities and an affective field in interaction with others [Una visión nómada del cuerpo lo define como multifuncional y complejo, como transformador de flujos y energías, afectos, deseos e imaginaciones (...) En contraste con las oposiciones creadas por los modos dualistas del constructivismo social, un cuerpo nómada es un umbral de transformaciones (...) El cuerpo es una superficie de intensidades y un campo afectivo en interacción con los demás] (Rosi Braidotti, 2012: 33-34).

A este respecto, la práctica de Manuel Rodríguez no sólo cuestiona la idea del yo unitario, cuyo cuerpo fijo y autónomo presenta unos contornos bien definidos respecto a su entorno, sino que lo liquida, en su sentido de liquidez [*liquere*: ser fluido, estar en estado líquido], convirtiéndolo en puro devenir. Se trata de un cuerpo fluido, continuo, que se va haciendo y deshaciendo a través de las conexiones o des-conexiones que establece. De ahí que los materiales con los que Rodríguez trabaja sean blandos, flexibles y modulables; desde la arena al tejido, pasando por la cuerda o el alambre, los materiales funcionan como el propio cuerpo del artista, es decir, como mediadores espaciales (Figura 7).

De manera que, situando en primer plano la experiencia corporal como experiencia espacial vincular, Manuel Rodríguez nos muestra la experiencia de un cuerpo que, como red de intercambio, no se sitúa ni se instala, sino que deviene, constantemente. Cuerpo extenso, por tanto, que se da como experiencia y entramado.

3. El espacio como experiencia interrelacional

El espacio es un cruzamiento de moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] En suma, el espacio es un lugar practicado (Certeau, 2000: 129).

A través de este fragmento de *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Michel de Certeau nos propone repensar el espacio desde una visión dinámica, donde el espacio podría ser entendido como una red de conexiones que se se entrecruzan y se despliegan. Un planteamiento que se pone de manifiesto en *Body on Paper*, donde a través de las conexiones que Rodríguez va trazando con su propio cuerpo podemos visualizar cómo se genera el espacio (Figura 8).



Figura 8: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: cortesía del artista



Figura 9: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: <https://manuelrodriguez.com/Project-Body-on-paper>

Partimos pues de la idea del espacio como experiencia interrelacional, como “lugar practicado” (Certeau, 2000:129), donde el espacio es comparable a una red de líneas de fuerza que se atraviesan, se enredan, se tensan... Líneas tan frágiles como sutiles, tan cambiantes y alterables como fugaces. La obra de Manuel Rodríguez se desarrolla como un rizoma en transformación constante. Pues si, “el rizoma procede por expansión, conquista, captura, inyección (...) el rizoma está relacionado con el mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2004:25), entonces la obra de Manuel Rodríguez no para de hacer rizoma. De *Body on Paper* en formato fotografía, a *Body on Paper* en formato escénico, a *Bodybuilder* en formato instalativo, la práctica artística de Rodríguez nos sitúa simultáneamente ante la fragilidad y la fortaleza de un mundo donde todo está interconectado.

Las mismas cuerdas que caen desde el techo funcionan como raíces múltiples que a través del cuerpo del artista se conectan y se atraviesan sin seguir una lógica lineal. Se trata, al igual que un rizoma, de un “modelo que no deja de constituirse y de desaparecer, y del proceso que no cesa de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo” (Deleuze y Guattari, 2016:47). De manera que, en la obra de Manuel Rodríguez observamos como cada uno de los principios del rizoma, señalados por Deleuze y Guattari, no paran de cumplirse; desde los principios de conexión y heterogeneidad, donde cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo, hasta el principio de ruptura asignificante, pasando por el principio de multiplicidad, donde no hay unidad y por los principios de cartografía y de calcomanía, según los cuales un rizoma no responde a ningún modelo generativo o estructural (Deleuze y Guattari, 2016:17-28)(Figura 9).

Body on Paper posibilita así repensar el espacio como experiencia interrelacional, al mismo tiempo que nos permite entender la relación cuerpo-espacio como ese entrecruzamiento de multiplicidades nómadas que no paran de tejerse, destejirse y retejirse unas con otras, unas en otras. Se trataría entonces de un situarse *entre* las cosas, o mejor dicho, de un no situarse -con la dificultad que esto conlleva-, de evitar cualquier tipo de orientación. En definitiva, se trataría de realizar un movimiento transversal que permita habitar las intensidades. Pero para eso hay que saber moverse *entre* las cosas, y Manuel Rodríguez lo sabe.

4. La relación cuerpo-espacio como topología vincular

Habitando pues ese *intermezzo*, el artista irá trazando una especie de diagramas espaciales que se dan como *continuums* de intensidad que se entretujan por todas partes, donde la relación cuerpo-espacio se da como acontecer, como transformación y continuidad; como la deformación de un plano que por su movimiento se curva, se pliega, se hace espacio. Observamos entonces que el artista crea un espacio topológico que podría ser entendido como pliegue espacio-temporal, haciendo visible la relación cuerpo-espacio como sistema dinámico interrelacional, como topología sensible que se da como experiencia. Y nos revela “toda la textura de la que estamos tejidos” (Nancy, 2003:8). Pues su trabajo no es estructural sino textural, algo que tiene que ver con la forma en que se interconectan las cosas. Así, las prendas de las que se va despojando, el papel que va desplegando, la cuerda que tensa y destensa, el alambre que vibra y se estira (Figura 10), se convierten en curvaturas variables de una experiencia espacial que sucede a través del cuerpo como proceso.

Body on Paper se presenta así, en todas sus derivas y manifestaciones, como un continuo plegarse, replegarse, desplegarse, como esa flexión que sucede en el *entre*. Y nos revela que "el problema siempre es habitar el mundo" (Deleuze 1989:176).



Figura 10: Manuel Rodríguez, *Body on Paper* (2017). Solo escénico.
Fuente: cortesía del artista

Conclusiones

El proyecto *Body on Paper* de Manuel Rodríguez nos muestra la experiencia corporal como experiencia espacial y nos descubre el espacio como una compleja red de relaciones. Así el cuerpo, con sus múltiples extensiones, se manifiesta como un continuo con el mundo. Lo que nos remite a un modo de conocimiento corporal y sensorial, donde la capacidad de ser afectado y de afectar forman parte de una dinámica interrelacional.

Por lo que podemos concluir que, bajo la práctica artística de Manuel Rodríguez subyace un pensamiento vincular donde, a través de la relación cuerpo-espacio como proceso de entretrejimiento, confluyen multiplicidades entrecruzadas que se atraviesan unas a otras, unas en otras, cual rizoma. El artista elaborará así toda una topología sensorial que señala ese lugar del *entre* o del pliegue como espacio a habitar. De manera que, desde la fragilidad, la transitoriedad y la intensidad de las conexiones que el artista establece a través de su propio cuerpo en el espacio, es como Manuel Rodríguez nos invita a habitar la incertidumbre de un mundo donde todo está interconectado.

Agradecimientos

Mi agradecimiento al Programa de Ayudas Predoctorales de la Xunta de Galicia (Consellería de Educación, Universidad y Formación Profesional), cuya financiación ha permitido que desarrolle este trabajo de investigación.

Referencias

- Braidotti, R. (2012). Interview with Rosi Braidotti. En: R. Dolphijn y I. Van der Tuin (Ed.) *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press.
http://openhumanitiespress.org/books/download/Dolphijn-van-der-Tuin_2013_New-Materialism.pdf
- Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. ISBN: 968-859253-6.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós. ISBN: 978-84-750-9556-1.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. ISBN: 84-85081-95-1.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2016). *Rizoma. Introducción*. Pre-textos. ISBN: 978-84-85081-02-8.
- De Kerckhove, D. (1999). *La piel de la cultura*. Gedisa. ISBN: 84-7432-751-2.
- Khan, O. (s.f). "Abierto en canal/ Manuel Rodríguez. Desdoblado". *Susy Q Revista de danza*.
<https://susyq.es/actualidad/644-abierto-en-canal-manuel-rodriguez>
- Nancy, J. (2003). *Corpus*. Arena Libros. ISBN:84-95897-09-1.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Península. ISBN: 84-297-1101-5.
- Rodríguez, M. (2021). *Manuel Rodríguez*. <https://www.manuelrodriguezr.com>
- Rodríguez, M. (2019). *Body on Paper*. Ediciones Amor.

Thompson, F. (octubre 1997). Japanese Mountain Deities. *The Architectural Review* (1208), 78-83.

Valéry, P. (2016). *Filosofía de la Danza*. Olañeta. ISBN: 978-84-9716-988-2.

Notas biográficas

Sara Coleman es artista, diseñadora y PDI (personal docente e investigador) en la Facultad de Bellas Artes de la Universidade de Vigo, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral en Arte Contemporáneo dentro del grupo de investigación dx5_ digital & graphic art research. Su práctica artística se desarrolla a través de la instalación, la escultura y procedimientos performáticos, destacando el uso de materiales textiles y blandos. Su línea de investigación se enfoca en estudios transdisciplinarios textiles, ahondando en las interconexiones entre cuerpo y espacio a través de la interfaz textil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5081-3195> Email: sara.martinez.perez@uvigo.es Dirección: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Grupo de Investigación dx5_ digital & graphic art research. Rúa da Maestranza, 2. 36002, Pontevedra, España.



'Montanha suspensa' de Cristina Ataíde: Hacia una epistemología sensible a través del arte contemporáneo

'Suspended mountain' by Cristina Ataíde: Towards a sensitive epistemology through contemporary art

Sara Fuentes Cid ⁱ
João L. Cordovil ⁱⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal

ⁱⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal

Resumen:

El presente artículo propone la revisión de la obra "Montanha suspensa" (2012) de la artista portuguesa Cristina Ataíde a la luz de la noción de "epistemología sensible" enunciada por el físico teórico Jean-Marc Lévy-Leblond quien sostiene que existen en el arte contemporáneo formas de conceptualización que desafían el lugar privilegiado del conocimiento racional y discursivo. Tendremos como marco para nuestro estudio una investigación más amplia acerca del reconocimiento de las prácticas artísticas como formas de conocimiento y acción legítimas y complementarias a la ciencia; y acerca de las formas de inclusión de estos saberes en el sistema universitario.

Palabras clave: Arte contemporáneo, epistemología sensible, Lévy-Leblond, Cristina Ataíde.

Abstract:

This article proposes the review of the work "Montanha suspensa" (2012) by the Portuguese artist Cristina Ataíde in light of the notion of "sensible epistemology" enunciated by the theoretical physicist Jean-Marc Lévy-Leblond who maintains that there are in the contemporary art forms of conceptualisation that challenge the privileged place of rational and discursive knowledge. As a framework for our study, we will have a broader investigation about recognising artistic practices as forms of knowledge and action that are legitimate and complementary to science, and about the forms of inclusion of this knowledge in the university system.

Keywords: Contemporary art, sensible epistemology, Lévy-Leblond, Cristina Ataíde.

Submissão: 07/03/2022

Aprovação: 15/03/2022

1. Introdução

En este trabajo haremos un repaso por algunas de las piezas de la artista portuguesa Cristina Ataíde relacionadas con el imaginario de la montaña para centrarnos posteriormente en la obra titulada "Montanha suspensa" (2012) recientemente expuesta en la muestra *Dar corpo ao vazio* celebrada en el Museo Coleção Berardo de Lisboa (2020-2021).

En concreto, trataremos de abordar esta obra a partir de la noción de "epistemología sensible" referida por el físico teórico Jean-Marc Lévy-Leblond en el texto "Breves encuentros del arte y de la ciencia" integrado en su libro "La piedra de toque. La ciencia a prueba" (2014). En él, Leblond sostiene que existen en el arte contemporáneo formas de conceptualización que desafían el lugar privilegiado del conocimiento racional y discursivo. Con la misma rotundidad la obra de Cristina Ataíde demuestra que es posible a través del arte no sólo percibir el mundo, sino comprenderlo; aportando, desde su práctica, argumentos suficientes para la caracterización de esta "epistemología sensible" (o concreta) planteada por Leblond.



Figura 1: Cristina Ataíde, *Montanha Suspensa*, 2012. La artista durante el proceso de realización de la obra.

Fotografía: Paulo Cintra.

Fuente: <https://pt.museuberardo.pt>

Nuestro estudio se inscribe en una investigación más amplia acerca del reconocimiento de las prácticas artísticas como formas de conocimiento y acción legítimas y complementarias a la ciencia; y acerca de las formas de inclusión de estos saberes en el sistema universitario. Se trata de pensar cómo el Arte contemporáneo puede contribuir para comprender las preocupaciones y desafíos de la Ciencia contemporánea.

Así, la hipótesis que anima este trabajo tiene que ver con la posibilidad de que esta relación entre ámbitos disciplinares no se reduzca apenas a una serie de apropiaciones diversas, sino que sea algo más profundo, de relevancia epistémica.

Entre la extensa literatura dedicada a la relación entre Arte y Ciencia, creemos que poca atención ha sido prestada a la asimetría con la que se viene desarrollando dicha relación. De hecho, se hace manifiesta cierta subordinación del Arte a la Ciencia cuando se abordan proyectos interdisciplinares basados únicamente en la apropiación de tecnologías o conceptos científicos, mientras que son casi omisos los trabajos sobre los eventuales influjos del Arte sobre las otras áreas con las cuales se relaciona. Específicamente, ¿en qué medida y cómo la investigación y la creación artística pueden influenciar otros tipos de investigación académica o científica?

Lejos de querer responder a esta pregunta de manera exhaustiva, lo que pretendemos en este artículo es atender a esta cuestión parcialmente y desde una opción metodológica muy concreta, que combine la elaboración teórica nacida a partir de la confrontación con la propia obra artística de Cristina Ataíde y su revisión a la luz de las ideas del físico teórico Jean-Marc Lévy-Leblond acerca de cuáles son las aportaciones del Arte contemporáneo a la Ciencia.

2. Dimensiones opuestas

Nacida en Viseu en 1951, Cristina Ataíde vive y trabaja en Lisboa. Es licenciada en Escultura por la ESBAL (Lisboa), donde se especializó en Diseño de Equipamiento. Fue directora de producción de Escultura y Diseño de MadeIN (Mármoles Decorativos e Industriales) en Alenquer entre 1987 y 1996, donde tuvo la oportunidad de trabajar con artistas como Anish Kapoor, Michelangelo Pistolotto, Keit Sonnier o Matt Mullican. También ha sido profesora invitada en la Universidade Lusófona de Lisboa entre 1997 y 2012.

Entre sus exposiciones individuales más recientes (2020/21) destacan: *Dar Corpo ao Vazio* (Museu Coleção Berardo, Lisboa); *Cartografias Afetivas* (Galeria Andrea Rehder, São Paulo); *Todo y Solo Luz* (Centro de Arte Faro de Cabo Mayor, Santander); así como la exposición individual en la Embajada de Portugal en París. Además, su trabajo está representado por las galerías: Galeria Belo-Galsterer (Lisboa); Andrea Rehder, Arte Contemporânea (São Paulo); Galeria Ybakatu (Curitiba); Galeria Quattro (Leiria); Galeria Magda Bellotti (Madrid).

Cristina Ataíde viene desarrollando una extensa labor en el campo del dibujo. Escultora de formación, el dibujo es esencial en su obra como método de investigación, estableciendo una relación fecunda con otros medios como la fotografía, el vídeo y la instalación. Su producción revela "una sed de experimentación y una fascinación por el descubrimiento ancladas, entre otras cosas, en el impulso del viaje, en la búsqueda de otros sistemas de pensamiento y en la procura por la expresión de la materia" (Fazenda Rodrigues, 2020: 10).

Las montañas que Cristina Ataíde evoca surgen arraigadas en su experiencia del caminar. La serie de dibujos en los que reiteradamente representa la montaña tienen la intención

de ser registro de esa experiencia que la artista define como transformadora. Dice esta autora a propósito de sus obras: "Atravesso rios, subo montanhas, caminho em florestas, percorro cidades. Desses momentos únicos, construo obras." (Fazenda Rodrigues, 2020: 6).

Afirma la artista que sus dibujos son memoria de los lugares que ha visitado, y a su vez, una forma de reproducir el paisaje con el objetivo de hacer sentir al otro su vivencia de aquel lugar. Esos dibujos son casi siempre de grandes dimensiones en un intento por envolver, cercar al espectador dentro de la propia montaña (Figura 1). Así, de un modo natural, el espacio interior que genera cada una de sus obras se expande, llegando a erigirse en el propio espacio de nuestra experiencia y se prolonga y se abre a la experimentación sensible de quien lo observa. Esta invitación a la participación emocional y cognitiva de la obra se hace evidente en las propuestas que Cristina Ataíde lleva a la muestra *Dar corpo a o vazio* celebrada en el Museu Coleção Berardo de Lisboa (2020-2021).



Figura 2: Cristina Ataíde, *Mountain House #12*, 2018. Mármol de Estremoz, hierro, cables de acero. 22 x 34 x 34 cm.

Fuente: <https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2021/cristina-ataide-dar-corpo-ao-vazio>



Figura 3: Cristina Ataíde, *M #4*, 2010. Bronce. 9,0 x 44,0 x 14,5 cm. Colección Manuel Falcão.
Fuente: <https://contemporanea.pt/dicoes/07-08-09-2021/cristina-ataide-dar-corpo-ao-vazio>

Con una estrategia se signo opuesto, Crista Ataíde maneja como nadie el juego de escalas. Si sus dibujos de montañas parecen querer multiplicarse desbordando soportes y grandes formatos, también encontramos entre sus obras, piezas con vocación de inmensidad, miniaturas del mundo que en su pequeñez parecen querer decirlo todo, representaciones en que lo poético se inmiscuye en el hecho artístico (Bachelard, 1965: 7-34). Como muestra de ello, véase, por ejemplo, "Mountain House" #12 o la serie de maquetas de bronce donde el motivo a representar continúa siendo la montaña (Ver Figura 2 y Figura 3).

É imenso o mundo que esta artista transporta consigo e que teima em prender ao seu corpo, transformando-o depois no seu trabalho que passa a ser o corpo desse mesmo mundo. Para o partilhar, Cristina Ataíde procede à inversão de escalas, reduz o exterior à dimensão do visível, permitindo pontos de vista só possíveis de alcançar através dessa miniaturização do real. Deste modo, a possibilidade de dominar, de possuir visualmente a paisagem, confere uma estranha sensação de plenitude e, simultaneamente, de pequenez, face à extensão do que é dado a conhecer. Nestas dimensões opostas, ajustase a dimensão do mundo. (Ribeiro, 2010)

En la mayoría de los casos, la densidad de estas piezas alberga a su vez un vacío o un negativo complementario dentro de sí misma. Este negativo, toma la forma de gruta, hoyo o estanque y actúa como contrapunto que invierte o completa el ascenso, llevándonos a un mundo interior y contrario. (Fazenda Rodrigues, 2020:12).

Podemos decir además que estas obras, como otras de la artista, evocan lo cartográfico en clave de metáfora y proponen la idea de que nuestra experiencia está constituida por múltiples dimensiones o estratos simultáneos (incluyendo lo sensorial, lo visual) que no siempre es posible expresar con palabras, esto es, remiten a un conocimiento que no es reducible al lenguaje (Eisner, 2008:3).

As obras, que mais do que desenhos se podem considerar esculturas, forçam o espectador a fisicamente lidar com o espaço. Obrigam a que decida um percurso, a cursar um destino. Apesar da leveza e simplicidade destas obras, elas escondem, por um lado, a grandeza e peso daquilo que retratam e, por outro, violentam o espaço da exposição. Estas obras não mostram lugares específicos, não são retratos das suas viagens, mas antes projecções mentais de novas maneiras de olhar para o mundo. Não são sobre destinos específicos (apesar de estes aparecerem nas listagens que a artista realiza) mas antes sobre a experiência do estar. É a dimensão metafórica proporcionadas pelas suas viagens que Ataíde parece querer evocar. (Oliveira, 2010)

3. Conocimientos yuxtapuestos

Como hemos mencionado, el estatuto epistémico propio y específico del Arte es central en nuestra investigación.

La epistemología ha adoptado las ciencias "duras" como un modelo de conocimiento a partir del cual medir la pertinencia de cualquier operación cognitiva (...) Mientras la epistemología no redefine sus métodos de acuerdo a la naturaleza compleja del saber, será un obstáculo a la investigación, y de forma particular, un obstáculo para la investigación artística. (Moraza, 2008:45)

A pesar de que esta cuestión epistemológica ha sido ampliamente planteada en el contexto de la investigación filosófica y estética, continúa siendo un asunto de actualidad inscrito más que nunca en el arduo debate acerca de la investigación artística y sus especificidades. Dieter Mersch explica con claridad la oportunidad de este problema en "Epistemology of aesthetics" (2015), identificando las prácticas artísticas con modos de pensamiento que no podrían ser traducidas para otro sistema disciplinar diferente.

En este artículo proponemos buscar los argumentos para definir esta epistemología específica en la propia obra de arte, en nuestro caso, utilizando la pieza "Montanha suspensa" de Cristina Ataíde como caso de estudio y pretexto para acercarnos a las ideas que sobre este problema ha formulado el científico, físico teórico, Jean-Marc Lévy-Leblond.

Una de las principales hipótesis que encontramos en el texto de Lévy-Leblond es que algunos artistas ofrecen una buena fuente de perspectivismo y otredad: a través de ellos es posible ver y comprender el mundo y sus fenómenos, de una manera distinta a la Ciencia, que no es reducible a Ciencia, que no compite con la Ciencia. En el Arte Contemporáneo, hay otras formas de conceptualizar el mundo que están más allá del conocimiento analítico, mecanicista y discursivo tradicional.

Según Lévy-Leblond, descubrimos en algunos artistas una especie de epistemología sensible (o concreta). Es decir, producción artística que sin querer "representar" o "ser inspirada por" nos deja ante la Ciencia teórica y sus principios fundamentales, en los que los conocemos a

través de la materia, a través de su presentación a los sentidos y no a través de su presentación formal, abstracta o discursiva. En estos descubrimos que el pensamiento científico no se limita a la teoría y es un descubrimiento precioso.

Por otro lado – sorprendentemente – por vía de esa producción artística somos llevados a comprender la Ciencia teórica en su metodología (Leblond, 2014:125). La abstracción, la simplificación, la experimentación, la búsqueda de la estructura, todos los científicos estarían de acuerdo en que estos aspectos son matriciales en su actividad y, sin embargo, son más comprensibles cuando los vemos en la obra de Cristina Ataíde.

"Montanha suspensa" (2012) surge en la sala de exposiciones como un gran dibujo circular que, suspendido, permite el acceso a su interior, organiza el espacio y determina la ocupación de los muros circundantes. Funciona como una especie de dibujo cartográfico al cual la artista yuxtapone los nombres de un conjunto de montañas que ya ha escalado, y otras que le gustaría visitar: "Um pouco para perceber a imensidão do mundo, vendo o que eu já fiz e o que posso voltar a fazer" dice la artista (Ferreira, 2010). En los intersticios del gigantesco dibujo (lápiz sobre papel) hallamos esa lista (que recuerda en algo a la clasificación imposible de los ríos más largos de la tierra de Alighiero Boetti) de montañas con su nivel. El dibujo sale de su bidimensionalidad y cobra una tercera dimensión, el espectador se siente forzado a pasear alrededor e incluso por debajo del gran rollo de papel para comprender lo que está ahí presente (ver Figura 4 y Figura 5).



Figura 4: Cristina Ataíde, *Montanha Suspensa*, 2012. Dibujo a lápiz sobre papel de acuarela, papel vegetal, aro de metal, cable de acero y pinzas. 182 x 1400 cm. Fuente: <http://www.cristinataide.com>



Figura 5: Cristina Ataíde, *Montanha Suspensa*, 2012. Dibujo a lápiz sobre papel de acuarela, papel vegetal, aro de metal, cable de acero y pinzas. 182 x 1400 cm (detalle). Fuente: <http://www.cristinataide.com>

Si decimos que conocemos una montaña, ¿qué es lo que conocemos? ¿Qué es conocer una montaña? Quien la escala, la conoce por la experiencia de haberlo hecho. Conoce las rutas que ha tomado, en las condiciones en que ha escalado, este es un conocimiento que nunca podrá ser verdaderamente reproducido, comunicado, total. Cualquiera que haya escalado la montaña conocerá sus variaciones en la respiración, en la temperatura y sus diversas sensaciones, pero puede nada saber acerca de su constitución, su altura o su morfología. Quien la conoce así, científicamente, tal vez conozca apenas los números y nombres, reduciendo la montaña, por más grande y pesada que sea, a unas pocas líneas de enciclopedia. Son dos tipos de conocimiento distintos, perpendiculares, el experiencial y el científico, que quizás sólo se toquen a través de la curiosidad de un geólogo escalador.

Otro aspecto que Lévy-Leblond señala es que también es importante el efecto que tienen ciertas obras de arte de permitir al científico un movimiento indispensable de *desabstracción* y afirma: "El arte me conduce así a encontrar el espesor del mundo que la ciencia aplana" (Leblond, 2014:128)

Es decir, el arte permite restablecer el vínculo entre los conceptos, las nociones y los formalismos complejos que la Ciencia elaboró y la realidad de la que los aisló y a los que, al final,

necesariamente tiene que regresar, bajo la pena de crear solo maravillosos objetos ficticios e incomprensibles. Lévy-Leblond afirma:

Nosotros, los científicos, necesitamos volver al sentido de esa realidad inmediata, de no olvidar que, desde hace mucho tiempo, no trabajamos con la materia de la experiencia humana cotidiana, sino con *artefactos* ya sumamente elaborados por nuestros predecesores. Tenemos que recuperar o restablecer el largo y tenue hilo que une el conocimiento teórico con la curiosidad sensible, recordar que las fórmulas cabalísticas de nuestros pizarrones y los complejos aparatos de nuestros laboratorios están muy vinculados con las piedras, el viento, el agua y el fuego. (Leblond, 2014:128).

El lenguaje de la ciencia es el producto, en su génesis, de una sofisticación del lenguaje común. Del lenguaje que se refiere a las sensaciones del mundo físico. Palabras como peso, tensión y fuerza se basan en la experiencia sensorial. Esta experiencia que el Arte permite recuperar y hacer que el científico conozca, casi con su propio cuerpo y sus entrañas, lo que sabe teóricamente. Se podría llamar conocimiento científico de segundo orden, ese que se adquiere a través del Arte.

En "Montanha suspensa" tenemos el cruzamiento parcial de estos dos conocimientos incompletos. Por un lado, está la lista exhaustiva de todas las montañas del mundo con su altura. Todas las montañas del mundo, en su enorme volumen, reducidas a un plano, dispuestas circularmente en una enciclopedia donde entramos. Visitamos la plenitud enciclopédica de las montañas casi reducidas a la manera científica. Sin embargo, entramos también en una geografía inexistente, que se construye por la distinción de lo que fue conocido por la experiencia de haber sido escalado (trazado en negro) y lo que se desea escalar (trazado en rojo). Es la enciclopedia de Cristina Ataíde que nos invita a elaborar la nuestra. Así, podría decirse que el conocimiento experiencial es complementario al conocimiento científico. Dicho de otra forma: cuando estamos ante el nombre de una montaña que ya escalamos, no reconoceremos apenas el conocimiento científico acerca de la misma, sino que también sentiremos la materialidad de la propia montaña. La altura X de una montaña Y, en lugar de un número, es una sensación en el propio cuerpo para quien ya escaló: nombre, altitud, ubicación, orografía, gradiente térmico, rarefacción del aire, son indicadores numéricos conocidos en el cuerpo.

Conclusión

Como hemos visto, adentrarse en la obra "Montanha suspensa" es adentrarse en un espacio de intersección entre varios saberes. Dentro de este espacio interno formado por la propia experiencia de la artista y su regla *bicromática*, reconocemos la planitud de la representación sistemática, cuasi científica, y, al mismo tiempo, el espesor, la materialidad de este saber. Lejos de estar en conflicto, estos dos saberes están, aquí, en concordancia. Como defiende Lévy-Leblond: es precisamente en el espacio que separa el Arte de la Ciencia donde puede darse algunos *breves* encuentros interesantes, en los que determinada obra plástica resuena con determinada actitud científica (Leblond, 2014:125).

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.

Referencias

- Bachelard, Gaston (1965) *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.
- Eisner, Elliot (2008) "Art & Knowledge" en J. Knowles y A. Cole. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues*. (pp.3-12). London: Sage.
- Fazenda Rodrigues, Sérgio (2020) "Dar corpo ao vazio: viagem entre uma coisa e o seu contrario" en Catálogo *Dar corpo ao vazio*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. ISBN: 978-989-8239-67-9
- Ferreira, Emilia (2010) "Perguntas pelo caminho, entrevista". En *Suspender o Ar*. Almada: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea. Disponible en URL: <http://www.cristinataide.com/bibliografia.html>
- Lévy-Leblond, Jean-Marc (2007) La ciencia y el mundo, el arte y yo. Una entrevista a Lévy-Leblond. En IBÁÑEZ, J. J. (2007) *El Discurso Científico, los Conceptos Contrarios y la Perspectiva de Jean-Marc Lévy-Leblond*. Disponible en URL: <https://www.madrimasd.org/blogs/universo/2007/12/01/80077>
- Lévy-Leblond, Jean-Marc (2014) *La piedra de toque. La ciencia a prueba*. (Trad. Tatiana Sulé Fernández). México: Fondo de cultura económica. ISBN: 968-16-7381-6. (Trabajo original publicado en 2004)
- Mersch, D. (2015) *Epistemology of Aesthetics*. Zurich: Institute for Critical Theory-Zurich University of the Arts and the Centre for Arts and Cultural Theory. ISBN: 978-3-03734-521-4
- Moraza, Juan Luis (2008) "APORÍAS DE LA INVESTIGACIÓN (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) ARTE. NOTAS SOBRE EL SABOER". En De Laiglesia, J.F.; Caeiro, M. & Fuentes, S. (Eds.) *Notas para una investigación artística*. Pontevedra: Universidade de Vigo. ISBN: 978-84-8158-392-2.
- Oliveira, Filipa (2010) "O pó das viagens". En *Suspender o Ar*. Almada: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea. Disponible en URL: <http://www.cristinataide.com/bibliografia.html>
- Ribeiro, Ana Isabel (2010) "Tornar visível o corpo do mundo" en *Suspender o Ar*. Almada: Casa da Cerca- Centro de Arte Contemporânea. Disponible en URL: <http://www.cristinataide.com/bibliografia.html>

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> Dirección: Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal.



Zonas de afeto, contato e diálogos com Ana Sabiá

Zones of affection, contact and dialogues with Ana Sabiá

Shayda Cazaubon Peres ⁱ

Odete Angelina Calderan ⁱⁱ

ⁱ Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP: 88.035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

ⁱⁱ Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP: 88.035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Submissão: 04/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Notas introdutórias

O presente artigo apresenta um recorte do resultado da entrevista com a artista Ana Sabiá (São Paulo, Brasil, 1978), realizada durante o período da pandemia de COVID-19. A partir do material coletado acerca da entrevista, será apresentado o seu processo de criação, destacando as principais linguagens e procedimentos artísticos, que permeiam por temáticas relacionadas ao corpo feminino, à maternidade, ao espaço doméstico, à identidade, à autobiografia, ao feminismo e à ficção aliada ao surrealismo. Além disso, será comentada uma de suas séries desenvolvida inicialmente durante o período da quarentena da pandemia, nomeada Correspondências (2020-2021). Ana Sabiá é artista visual, pesquisadora e fotógrafa independente. Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil. Membro do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq) e do Coletivo 7Mulheres, o qual é composto por mulheres de diferentes regiões do Brasil, porém atualmente radicadas na cidade de Florianópolis no Estado de Santa Catarina. Como fotógrafa e artista visual participou de inúmeras exposições e ganhou diferentes premiações em estados do Brasil.

A sua experiência pessoal de construção acerca do feminismo, iniciou ainda na infância, na década de 80. Sua mãe trabalhava com alguns grupos feministas, deste modo, pode iniciar muito cedo um pensamento crítico acerca da representação e atuação do corpo feminino na sociedade, passando a compreendê-lo como um corpo político. Ao longo do percurso e após ter se tornado mãe algumas das pautas deste movimento se tornaram mais evidentes. Em seu percurso poético, ela questiona sobre as imposições, submissões e estereótipos reforçados pela sociedade em relação ao corpo da mulher, em contrapartida apresenta as diferentes camadas subjetivas que podem compor e coexistir neste corpo. Deste modo, compreendemos que há um fio condutor que perpassa as vivências e experiências da artista em períodos distintos, que reflete na produção tanto teórica quanto artística.

Ana Sabiá compreende que o corpo é composto de diferentes fragmentos e camadas, e nesse sentido se ampara ao movimento artístico e literário do Surrealismo, o qual surgiu em Paris no início do século XX. Este movimento teve origem a partir de uma recusa à ideia do racionalismo e materialismo vigente no período, tendo o intuito de criar espaço à imaginação, à subjetividade, à ilusão e à ficção. Nesse contexto Fernando Braune afirma que:

O Surrealismo simbolizou uma luta no sentido de devolver ao homem a sua potencialidade criativa, retirando-o de uma estagnação paralisante e da alienação, ao libertá-lo das forças constringedoras

Resumo:

O artigo apresenta reflexões sobre alguns aspectos que norteiam o percurso pessoal e artístico de Ana Sabiá. A partir do recorte de uma entrevista realizada durante o período da pandemia de COVID-19 e da análise de duas produções fotográficas que pertencem a Série Correspondências (2020-2021), será apresentado as principais linguagens e procedimentos poéticos que permeiam temáticas de sua produção. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da partilha entre artistas, pela ampliação de discursos, de processos artísticos e pela possibilidade de disseminação da arte contemporânea.

Palavras-chave: Ana Sabiá; Produção Artística; Arte Contemporânea

Abstract:

The article presents reflections on some aspects that guide Ana Sabiá's personal and artistic path. From the clipping of an interview carried out during the period of the COVID-19 pandemic and the analysis of two photographic productions that belong to the Correspondence Series (2020-2021), the main poetic languages and procedures that permeate themes of its production will be presented. It concludes by reflecting on the advantages of sharing between artists, through the expansion of discourses, artistic processes and the possibility of disseminating contemporary art.

Keywords: Ana Sabiá; Artistic Production; Contemporary Art

e opressoras de coação, fontes da lógica, da razão e da moral, com o intuito de promover a verdadeira harmonização entre as suas instâncias consciente e inconsciente. A fotografia, de uma certa forma, perfaz o mesmo caminho, porém por outro viés, de maneira sutil, quase imperceptível. A carga desarticuladora, mobilizadora da fotografia concentra-se de forma mais acentuada no que ela deixa de mostrar, no que está implícito, em tudo aquilo que não nos é dado de pronto, de imediato pela imagem fotografada - há que se mergulhar na virtualidade da fotografia para, de fato, tocá-la e ser tocado, ungi-do surrealisticamente. (BRAUNE, 2010:10).

Já em sua poética, Ana assume essas características e cria multiplicidades de devires que coexistem nas mesmas zonas de afetos, desmembrando a ideia de um corpo e um devir unitário frente a sociedade, realiza jogos para provocar ilusões e interpretações diversas. Nesse sentido, cada camada, cada fragmento, se torna único, e ao se encontrar ou desencontrar de outros fragmentos e materialidades passam a constituir histórias ficcionais únicas, baseadas em sua vida pessoal.

A sua relação com a fotografia iniciou aproximadamente em 2004, porém neste período a produção abrangia outro direcionamento como por exemplo, os ensaios fotográficos de gestantes. Com o passar dos anos, a artista iniciou um processo pessoal e experimental de se fotografar, passando a desenvolver uma pesquisa autobiográfica e desde então este dispositivo tem sido a sua principal ferramenta de trabalho artístico. Segundo a própria artista:

A fotografia contemporânea no campo da arte se coloca como potencialidade de discursos e ações amplas e multi-facetadas, nas quais as/os artistas usam esse medium de modo absolutamente livre no que concerne a temáticas, práticas, métodos e intencionalidades em constante reconstrução e rearranjo à medida que desconstrói a realidade como a vemos para tornar possível outra que, se ainda não é [...]. (SABIÁ, 2019:55).

O seu procedimento artístico ocorre de um modo muito intuitivo, que surge inicialmente a partir de um desejo ou de um questionamento, os quais são condicionados por encontros no seu cotidiano, seja de uma música, um filme ou uma poesia. Para Cecília Almeida Salles

os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria. (SALLES, 2009:108).

Esses encontros causam atravessamentos, e geram anseios para criar imagens e diálogos possíveis, a partir deles é iniciado os processos experimentais que ora podem ser digitais, através de softwares de edição de imagem, ora podem ser manuais, com sobreposição de imagens, texturas, objetos, jogos com luz e ainda, pode acontecer de ter essas duas características técnicas na mesma série. A respeito desse processo de pós-produção especificamente podemos articular a ideia de Nicolas Bourriaud ao pensar sobre o trabalho de Marcel Duchamp,

Quando Marcel Duchamp expõe um objeto manufaturado (um porta-garrafas, um urinol, uma pá de neve...) como obra do espírito, ele desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir:

“atribuir uma nova ideia” a um objeto é, em si, uma produção. Desse modo, Duchamp completa a definição do termo: criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa.” (BOURRIAUD, 2009:22).

Portanto, pode-se compreender que as histórias das séries são construídas a partir de inquietações, materializam-se em experimentações artísticas, destacando a figura feminina em diferentes espaços de representação. Segundo Ana Sabiá “a fotografia é dispositivo para a vida, à medida que se vislumbra a confluência de tempos heterogêneos no qual viver o presente e o porvir, é também saber viver o passado nas inerentes contingências.” (2019: 260). Sendo assim, o trabalho vem para somar a potência de sentidos, ajudando a própria artista a compreender melhor os seus processos, e também a aprofundar questões mais específicas, ampliando as possibilidades de discurso.

2. Série Correspondências

A série foi realizada inicialmente a partir de algumas provocações suscitadas pelas integrantes do Coletivo 7Mulheres Fotógrafas Artistas de Florianópolis. Os questionamentos iniciais foram: “*Quem sou?*”, “*De onde vim?*”, “*Para onde vou?*”. Tais perguntas surgiram frente a realidade de isolamento social que o planeta presenciava devido ao início da pandemia de COVID-19. Segundo a artista, este período de isolamento proporcionou momentos intensos de introspecção, os quais fizeram com que houvesse um movimento de olharmos para si e conhecermos mais a nós mesmos. Após essas reflexões iniciais, outros tantos questionamentos surgiram e impulsionaram a criação desta série, como por exemplo: “*Qual a imagem da tua identidade?*”, “*O que eu diria à criança que fui?*”, “*Quais os sentimentos despertados pelo confinamento?*”, “*Qual o valor do meu trabalho para o coletivo?*”, “*Quais monstros escondo sob sete chaves?*”, “*Quais são as coisas do mundo que me olham?*”, entre outros. A partir disso Ana Sabiá se apropria de materiais extraídos de diversos contextos, e posteriormente realiza intervenções múltiplas em produções fotográficas. A série encontra-se em processo e atualmente tem quinze imagens.

3. Procedimentos e percepções da Série

Dentre as produções fotográficas que compõem a Série Correspondências alguns procedimentos configuram-se por apresentar materialidades, temporalidades e subjetividades distintas, fruto de apropriações, justaposições, colagens e montagens, advindos de: fotografias antigas, papéis, cartas, postais, objetos, provocando novas percepções e leitura também pela duplicidade recorrente nos trabalhos. As leituras das produções fotográficas podem ser realizadas de infinitas formas, individuais ou a série como um todo. Cada composição apresenta uma narrativa e potência poética particular. Nesse sentido, Bachelard nos diz que a imagem foge a causalidade, que ninguém pode prever os atravessamentos e reverberações de cada composição, mas que independente disso, ao ver uma imagem, mesmo sem saber o passado de construção dela “ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica.” (BACHELARD, 1993:02) e isso estaria ligado também a

“uma fenomenologia da alma” (BACHELARD, 1993: 04) pois passa-se a considerar a imagem um dispositivo poético que possibilita criar zonas de afetos conscientes, ampliando os sentidos para além da intenção original da artista.

Sendo assim, na primeira composição da série (Figura 1), do lado esquerdo, pássaros pousam sobre galhos de vegetações, no entanto, as cabeças foram substituídas por olhos humanos. Na parte superior apresenta a inscrição em inglês: “Plate 37”, que traduzido para o português significa “Placa 37” e na inferior: “Orchard Oriole”, “1.Male”, “2.Female”, “Length 7 inches”, que traduzido seria: “Oriole do pomar”, “1.Macho”, “2.Fêmea”, “Comprimento 7 polegadas”. O plano de fundo altera-se entre camadas de tom bege sólido. A composição da direita, uma mulher está elegantemente vestida de branco com mangas de babados delicados, cabelos presos no alto e brincos pendem junto ao rosto. Porém, sua face está encoberta por uma casca de ovo partida ao meio, no restante da fotografia há mais cascas de ovos espalhadas (elementos recorrentes na produção da artista). O plano de fundo é composto de tecido vincado com estampas de pássaros em sobrevoo. Assim, percebe-se de um lado, os pássaros imóveis pousados carregando os olhos humanos, de outro lado, há uma mulher feminina, delicada e disciplinada com os olhos vendados. Ou ainda, a fotografia dessa mulher em cima de um tecido com estampa de pássaros voando, as sensações de liberdade e submissão se mostram em eterna oscilação nesta primeira composição.



Figura 1: Ana Sabiá, Correspondências, 2020-2021. Múltiplas técnicas, Fotografia digital. Acervo pessoal da artista. Fonte: <https://www.anasabia.com/correspondencias>.



Figura 2: Ana Sabiá, Correspondências, 2020-2021. Múltiplas técnicas, Fotografia digital. Acervo pessoal da artista. Fonte: <https://www.anasabia.com/correspondencias>.

Conclusão

Considera-se que os diálogos compartilhados com a artista Ana Sabiá, vem a contribuir com nossas pesquisas de processos artísticos, pelas reflexões suscitadas em torno do contexto do percurso e das experimentações artísticas, nos modos de apresentação e compartilhamento que vem articulando, principalmente em torno das séries fotográficas. Assim, a escolha da Série Correspondências, principalmente pelo seu apelo sedutor envolvendo correspondências - ao remetente e possível destinatário, das quais, a artista é ao mesmo tempo remetente e destinatária de suas produções artísticas, ao compartilhá-las convoca a leitura, a assimilação das metáforas, a expansão de sentido, perceptos e afectos de si, enquanto um corpo político, feminino, resistente em tempos pandêmicos.

Agradecimentos

As autoras Shayda Cazaubon e Odete Angelina Calderan agradecem ao XIII Congresso Internacional CSO'2022 "Criadores Sobre outras Obras" realizado no período entre 1 a 6 de abril de 2022, em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal, pelo apoio para este trabalho de investigação de pesquisa.

Referências

- Bachelard, Gaston (1993) "A poética do espaço". São Paulo: Martins Fontes.
- Braune, Fernando (2000) "O surrealismo e a estética fotográfica". Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Bourriaud, Nicolas (2009) "Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo". São Paulo: Martins Fontes.
- Sabiá, Ana Paula (2019) "Eu e as outras: corpo e surrealismo como articulações políticas na obra de mulheres fotógrafas". 280 p. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Artes Visuais, Florianópolis.
- Salles, Cecília Almeida (2009) "Gesto: processo de criação artística". São Paulo: Annablume.

Notas biográficas

Shayda Cazaubon é artista visual, arte educadora, designer gráfico, Doutoranda em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapesc). Mestre em Ensino das Artes Visuais (PPGAV/UDESC). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais (UFPEL), com período de mobilidade acadêmica em Portugal (UA). Técnica em Comunicação Visual (IFSul). Investiga o caminhar como prática poética e pedagógica, parte da noção do caminhar como *meio* sendo ele compreendido como um dispositivo criativo suspenso. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4681->

8644 Morada: Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP: 88.035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Odete Angelina Calderan é artista visual e professora universitária. Doutoranda em Artes Visuais, na Linha de Processos Artísticos Contemporâneos, da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), com auxílio do Programa do Estado de Santa Catarina (UNIEDU). Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (PPGART/UFSM). Especialização em Design para Estamparia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Graduada em Bacharelado em Desenho e Plástica, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Investiga contornos implicados em processos e práticas artísticas em contextos relacionados ao caminhar, coletar, escavar, escrever, narrar e colecionar. E que se desdobram em arquivo-inventário poético de experiências e percepções do cotidiano. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9993-7906> Email: odete@unescc.net Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Av. Madre Benvenuta, 1907, Bairro Itacorubi, CEP: 88.035-901, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

Grupo do Risco: relação ambiental pelo desenho e pela fotografia

Grupo do Risco: environmental relationship through drawing and photography

Sónia Mota Ribeiro ⁱ
Dilar Pereira ⁱⁱ

ⁱ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia, Avenida de Berna, 26-c, 1069-061, Lisboa, Portugal

ⁱⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 4, 1249-058, Lisboa, Portugal

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Este texto procura compreender a prática artística como fundamento da dinâmica de trabalho do *Grupo do Risco*, uma associação de 31 desenhadores e fotógrafos, através dos registos de campo de desenho e fotografia, no âmbito de expedições a “espaços naturais”. Inspirado nas viagens filosóficas empreendidas por exploradores no século XVIII, o trabalho do *Grupo do Risco* pretende registar e divulgar realidades cada vez mais raras, esperando contribuir para a valorização do “mundo natural” e para a sua preservação (Grupo do Risco, 2022).

A etnografia do Grupo sugere que a imersão necessária à prática artística produz uma sensação de integração ambiental, através da identificação com o que é observado. Nota-se ainda que esta prática opera como um elemento relacional e aglutinador no interior do Grupo, amplificando e facilitando a sensação de pertença ao coletivo, e deste ao ambiente. O estudo é inspirado num quadro teórico multidisciplinar, que questiona a divisão “natureza/cultura” e os efeitos da conceptualização moderna de ambiente como “natureza”, como a causa do afastamento do ser humano do ambiente e conseqüente crise ecológica. Seguidamente, resumem-se propostas alternativas de interações ambientais inclusivas, que integram razão e emoção, designadamente através das práticas artísticas e do contacto direto e sensorial com o ambiente “natural”, potencialmente gerador de identificação, empatia e cuidado.

Num segundo momento aprofunda-se o estudo através do testemunho da expedição do *Grupo do Risco* à Amazônia, levada a cabo entre dezembro de 2009 e janeiro de 2010. A escolha desta expedição procura salientar o importante papel ecológico da floresta amazónica no mundo, pelo olhar de um dos elementos do Grupo sobre esta viagem e o trabalho produzido, demonstrando como a prática artística tem a capacidade de alertar e sensibilizar para a importância da preservação de espaços “naturais”. Inspirado pela *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792), o *Grupo do Risco* partiu para esta aventura, reinterpretando por via do desenho e da fotografia os modelos do “natural”, pelo contato com os rios Solimões, Amazonas, Rio Negro e afluentes e pela imersão na floresta.

A combinação do estudo etnográfico com a reflexão de um membro do coletivo sobre a sua prática, permite salientar como o trabalho do *Grupo do Risco* pode ser um exemplo influenciador e inspirador, pelas representações dos locais e espécies desenhados e fotografados, mas sobretudo, pela relação social e ambiental, mediada e reforçada pela sua prática artística de desenho e fotografia.

Resumo:

Este trabalho observa a prática de desenho e fotografia do coletivo *Grupo do Risco*, no âmbito das suas expedições a “espaços naturais”. O estudo antropológico procura compreender como a prática artística afeta a sua percepção e a relação com o ambiente “natural”, e a descrição da expedição realizada à Amazônia em 2010 ilustra e aprofunda esta análise. Sugere-se que a prática artística do *Grupo do Risco* pode ser um modelo influenciador e inspirador, através das representações dos locais e espécies registados, mas sobretudo, pela relação social e ambiental, mediada e reforçada pela prática do desenho e fotografia.

Palavras-chave: Grupo do Risco, ambiente, prática artística

Abstract:

This work observes the practice of drawing and photography of the collective *Grupo do Risco*, within the scope of their expeditions to “natural spaces”. The anthropological study seeks to understand how artistic practice affects their perception of the “natural” environment and the description of the expedition carried out to the Amazon in 2010 illustrates and deepens this analysis. It concludes by noting how the artistic practice of *Grupo do Risco* can be an influential and inspiring model, through the representations of the places and species recorded, but above all, through the social and environmental relationship, mediated and reinforced by the practice of drawing and photography.

Keywords: Grupo do Risco, environment, artistic practice



1077
Figura 1. Caderno de campo Marco Nunes Correia. Expedição Príncipe. 2016.
Desenho © Marco Nunes Correia – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.

2. Etnografia do Grupo do Risco

Os primeiros encontros etnográficos com o *Grupo do Risco* revelaram que a ecologia e a cultura do coletivo, ou seja, a forma como os seus membros interagem entre eles e com o ambiente, é articulada e mediada pela sua prática artística. Esta é uma linguagem e um denominador comum que opera como elemento facilitador da comunicação e da relação social, no entanto, a dinâmica social também alimenta a prática, através do reconhecimento da singularidade do trabalho do outro. Observei como este movimento de vaivém entre prática artística e relacionamento social contém multi-níveis de compreensão e comunicação material e imaterial, consciente e inconsciente, semelhante ao movimento ecológico entre estruturas ambiental e humana, descrito pelo antropólogo Eugene Anderson (1996), quando refere a necessidade de sistemas ecológicos baseados na razão, mas igualmente na emoção (Anderson, 1996:103). De facto, esta oscilação entre razão e emoção, e entre consciente e inconsciente, é articulada pelos membros do Grupo, que referem uma harmonia entre “lado pragmático e lado sensível”, ou ainda, a “conjugação entre sensibilidade e razão”. Estas afirmações indicam um conhecimento completo (Goethe, 2009 [1790]:108), possível através da imaginação específica de uma prática artística concreta, mas que articula um raciocínio abstrato (Anderson, 2019 [2017]:18). Adicionalmente, remete ainda para o que o biólogo e ilustrador Pedro Salgado nomeia

de “canalização de afetos” e que o ilustrador Marco Nunes Correia explica como a transmissão, através dos desenhos e fotografias, do que vêm e sentem durante a prática (Figura 1). Os objetos produzidos passam a ser veículos dos “afetos” que os desenhadores e fotógrafos experienciam, como a ilustradora Catarina França articula, quando refere uma sensação de afinidade pelo que se observa, pois passa a conhecê-lo em profundidade (Figura 2).



1078
Figura 2. Desenho de Catarina França. Expedição Douro Internacional. 2008.
Desenho © Catarina França – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.

A grande maioria dos membros do Grupo prefere imergir, desenhar e fotografar em ambientes não-urbanos, classificados como "natureza". Este aspeto admite associar este conhecimento específico da prática, assim como a afinidade que pode produzir, a um maior cuidado com o ambiente "natural", como aliás, é comunicado no *website* do Grupo. Os membros do *Grupo do Risco* entendem o ambiente como algo de que fazem parte e a "vocalização ambiental" (Grupo do Risco, 2022) do coletivo como uma possibilidade de influência através da sua experiência pessoal e trabalho, ou seja, como uma consequência da própria prática. Logo, o seu trabalho pode, através do desenho e representações positivas (Salgado & Correia, 2012; Salgado, 2016), inspirar e comunicar a sua própria experiência ecológica, operando como um modelo inspirador para outros indivíduos e coletivos, não apenas pela prática do desenho de observação e expedições, mas também pela combinação destes elementos com o aspeto relacional, pois estes amplificam-se mutuamente.

Como a antropóloga Kay Milton (2002) observa, esta preferência pelo contacto direto com a "natureza", pode produzir maior empatia e identificação e quando esta identificação está presente (Milton, 2002: 64), ou seja, quando nos reconhecemos no outro, podemos inferir as suas emoções, passando a fazer parte de uma ética relacional que é ecológica e estética, pois esta relação acontece através do reconhecimento visual e sensorial (Bateson, 1972:138). A compreensão sistemática de um todo de que fazem parte é apontada por Dilar Pereira e Sandra Tapadas, quando referem uma sensação de "plenitude" ou de "assoberbamento", que já não requer o registo, mas é promovida por ele. Os efeitos da reintegração na ecologia do mundo, traçada pelas artistas, sugerem que a atenção da prática artística, associada ao contacto direto com o objeto observado, pode produzir uma sensação de pertença ao mundo, diluindo a divisão entre "natureza" e cultura, que é apontada como a causa do afastamento do humano do ambiente e consequente crise ambiental.

A sensação de pertença é um dos aspetos mais salientes do conjunto de respostas à questão da razão de aceitarem integrar o Grupo. O designer José Perico diz-nos que "não fazia sentido não aceitar", manifestando o privilégio ser "olhado" por Pedro Salgado, no que verifiquei ser transversal a quase todos os membros. Portanto, a inclusão num coletivo exclusivo e restrito produz um sentimento de gratidão e pertença e estabelece um perímetro de segurança que possibilita a liberdade de experimentação da prática. O grupo desenha e fotografa coletivamente o mesmo objeto usando diferentes tipos de registo, e esta observação conjunta produz uma linguagem comum, acentuando a experiência individual de cada um, num equilíbrio entre a individualidade e a necessária perda de singularidade (Simmel, 1971; Kracke, 1980). Cada um dos membros deve existir individualmente, mas não pode fazer valer-se isoladamente, pois correria o risco de pôr em causa o todo. A sua individualidade é essencial para o funcionamento do todo coletivo (Barembom, 2009:18-9).

Portanto, a singularidade do *Grupo do Risco* não reside apenas na sua prática de desenho e fotografia, individual ou coletiva, embora esta seja uma linguagem comum distintiva e que mantém uma coerência temática e técnica, que tem vindo a intensificar-se ao longo do tempo. A particularidade deste grupo assenta na forma como tem vindo a ser construído e mantido pelo seu fundador Pedro Salgado, que seleciona criteriosamente pessoas que reúnem um conjunto de características interpessoais e técnicas, que interagem numa dinâmica relacional comparável à que podemos observar em outros sistemas ecológicos humanos e não-humanos.

A etnografia do *Grupo do Risco*, levada a cabo ao longo de 16 meses, permitiu compreender como as relações entre os indivíduos e o coletivo, mediadas pelas regras tácitas do grupo e pela prática artística conjunta, produzem um sentimento de pertença individual, que é replicado na integração do próprio e do coletivo no ambiente. Logo, a integração ambiental não se processa apenas através da prática individual, mas também, e principalmente, através da dimensão relacional da prática coletiva. Os dois elementos (desenho e relacionamento) estão interligados, contribuindo para a construção de um sentimento de pertença, que é projetado para a interação ambiental, num vaivém que se reforça mutuamente (Anderson, 1996:112). É possível ver o *Grupo do Risco* como uma mente de 31 organismos biológicos (artistas) que formam um conjunto suficientemente complexo em interação com o seu ambiente, ligados por caminhos ou fluxos de informação e contacto e em que emoção e razão coabitam em harmonia através da prática artística (Bateson, 1972). Este é um grupo construído com precisão pelo seu fundador e mantido através da observância de um conjunto de regras tácitas pelos membros, assim como pela mimética e prática artística. O nome do coletivo (Figura 3) define exemplarmente o sistema observado: um grupo que se relaciona, entre eles e com o ambiente, através do "risco" (Araújo-Gomes, 2012:220).

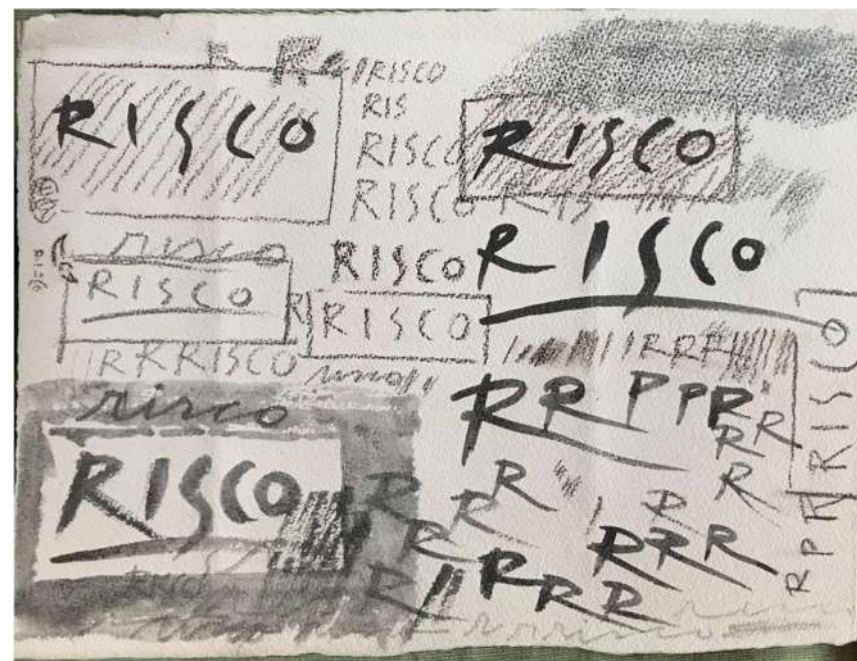


Figura 3. Folha de experiências de Pedro Salgado, para o logotipo do Grupo do Risco. «Descobri agora que o "S" usado no logo, é aquele que está exatamente no centro da página, dentro do retângulo que marca a seleção da palavra RISCO manuscrito que escolhi para primeiro logo (Amazónia), antes do logo que temos agora» (Pedro Salgado. 26 de dezembro de 2021. Conversa sobre o GdR).
Desenho © Pedro Salgado – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.

3. Expedição Amazônia 2009-2010

Em dezembro de 2009 e janeiro de 2010, o *Grupo do Risco* dedicou uma expedição transdisciplinar à Amazônia, tendo reunido especialistas das ciências humanas e biológicas e das artes. Apesar de ter sido inspirada na viagem setecentista (1783-1792) de Alexandre Rodrigues Ferreira, os objetivos da expedição eram bastante distintos do que era usual nas viagens filosóficas: "abrir bem os olhos, deixar-se encantar e registar livremente (...) de dia e de noite, no barco e na floresta" (Cf. Salgado, 2010: 10), reinterpretando por via do desenho e da fotografia os modelos do "natural", no contato com a água e com a floresta.

Nesta viagem à Amazônia, juntaram-se ao *Grupo do Risco* alguns elementos convidados, completando um total de 25 pessoas. No barco, com o nome de *Dorinha*, viajámos pelas águas dos rios Amazonas, Solimões e rio Negro e por comunidades como Codajás, Pagodão, Novo Airão, Manaus, com incursões pela floresta, por afluentes, a pé e de canoa, de modo a conhecer de forma abrangente a biodiversidade, mas também as gentes que habitam aquele território (Figura 4 e Figura 5).



Figura 4. Grupo do Risco, Expedição Amazônia, 26 de dezembro de 2009 – 9 de janeiro 2010.
Fotografia © Dilar Pereira – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.



Figura 5. Grupo do Risco, Expedição Amazônia, 26 de dezembro de 2009 – 9 de janeiro 2010.
Desenho © Marco Nunes Correia – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.

Os vários fluxos de água, como os lagos Januacá, Acará, Anamã, Aturiá, foram os pontos a partir dos quais visitámos a floresta e em que tivemos oportunidade de contactar as pessoas locais e de registar, através do desenho e da fotografia, a ampla diversidade de espécies desta região (desde aves, a répteis, anfíbios, peixes, mamíferos, insetos, árvores e plantas). Entre fauna a flora, vivem na Amazônia mais de 56000 espécies e este número é de uma escala que nos domina. Se, chegados à Amazônia, a primeira sensação foi a do impacto da atmosfera húmida, a segunda foi a do confronto com a expansão da escala a todos os níveis. Perante este espetáculo natural sentimos uma exiguidade total, manifesta ao observar vitória-régias (*Victoria amazonica*) de mais de 20 cm de diâmetro (Figura 6) ou árvores na escala de aviões, como a sumaúma (*Ceiba pentandra*), a árvore-da-borracha ou seringueira (*Hevea brasiliensis* L.) (Figura 7).



Figura 6. Grupo do Risco, Expedição Amazônia, 26 de dezembro de 2009 – 9 de janeiro 2010.
Esquerda: Desenho © Dilar Pereira – Grupo do Risco. Direita: Desenho © Nádia Torres – Grupo do Risco.
Fonte: Grupo do Risco.



Figura 7. Grupo do Risco, Expedição Amazônia, 28 de dezembro de 2009.
Fotografia © Henrique Queiroga – Grupo do Risco. Fonte: Grupo do Risco.

Percebemos depois que desenhar e fotografar naquele lugar seria muito diferente do habitual, não só pelo comportamento físico dos próprios materiais da prática, mas também devido ao impacto do clima no próprio corpo. Assim, numa das incursões na floresta, a primeira tentativa para desenhar saiu frustrada, porque no momento do toque da grafite no papel, esta deslizou amolecendo devido ao efeito de humidade. No corpo, o efeito era de uma sensação de desconforto pegajoso. Estávamos perante o duplo desafio de dominar o comportamento dos materiais de desenho face aos efeitos que o ambiente exercia sobre eles e de dominar o mesmo efeito sobre o nosso próprio corpo.

No entanto, para além destes constrangimentos físicos, percebemos depois algo mais amplo: naquele lugar, mesmo antes de ter existência material, todo e qualquer desenho ou fotografia continha uma impossibilidade, a de face à escala do ambiente natural, este vir a ser sempre inferior. Que representação conseguiria equivaler na expressão, na descrição, na beleza, a aquele cenário natural? E principalmente, como revelar a sensação do lugar, aquela experiência única do espaço e do tempo?

Talvez fosse possível pelo desenho, descrever as espécies com que nos cruzaríamos, as suas cores, formas, dimensões até ao mais ínfimo detalhe, dada a relação dos membros do grupo com a ilustração científica. No entanto, a sensação de ser dominado pela natureza (vegetal e animal), seria dificilmente passível de registar nas páginas de um caderno de campo.

Apesar destes desafios, e através da expedição e do registo possível pelo desenho e fotografia, o trabalho dos elementos do *Grupo do Risco* e convidados contribuiu para salientar a

importante função ecológica da floresta amazónica no mundo. É de salientar a recriação da prática artística e naturalista, desenvolvida durante a expedição, numa importante exposição no Pavilhão do Conhecimento Ciência Viva, em Lisboa, com o título, “Expedição Amazônia Exposição. Registo da Floresta e da Água”. A exposição teve lugar entre 21 de setembro de 2010 a 13 de janeiro de 2011, tendo dado ainda origem à publicação de um catálogo. Este momento possibilitou ver, sentir e partilhar a riqueza desse lugar especial. No seu conjunto, exposição e livro compõem um corpo de conhecimento que proporciona, não só a sensibilização do público para a importância da preservação destes espaços naturais, mas a aproximação a uma consciência mais real em relação à urgência dessa preservação. Com grande preocupação estética e gráfica (conceção, reprodução, design, paginação, formatos), o *Grupo do Risco* reproduz os seus desenhos e fotografias no formato de livro-catálogo, procurando equilibrar e salientar o papel e importância da natureza através de imagens evocativas. Esta exposição e catálogo reproduziram as impressões desenhadas, fotografadas e escritas acerca da Amazônia, registadas de forma livre e espontânea pelo *Grupo do Risco* e convidados, e a posterior divulgação do trabalho produzido ofereceu a possibilidade da participação do público na percepção da importância e urgência de ações de preservação desse território.

Nas expedições do *Grupo do Risco*, não só na Amazônia — possivelmente, o maior reservatório de biodiversidade do nosso planeta — a viagem confunde-se com o desenho e o desenho cruza-se com a fotografia, num espírito de partilha de conhecimento e de enriquecimento pessoal para cada um dos seus membros.

Conclusão

O trabalho do *Grupo do Risco* assenta na experiência de campo coletiva e na prática do desenho e fotografia como formas de registo e de divulgação dos espaços visitados. Estas práticas artísticas possibilitam a partilha do material visual produzido e as trocas e cruzamentos que se estabelecem, entre arte e ciência, e entre desenho e fotografia, amplificam a experiência para todos os participantes. Geram-se contaminações quer entre expressões pessoais de desenho, quer entre desenho e fotografia, que são observadas de forma salutar e de aprendizagem coletiva pelos elementos do grupo. A posterior partilha pública dos resultados no formato de exposição e livro possibilita a divulgação destas experiências artísticas, ambientais e relacionais, reafirmando a vocação ambiental do Grupo, como um modelo inspirador de práticas artísticas de integração ecológica, reforçadas pela relação social, mediada pela prática do desenho e da fotografia.

Agradecimentos

As autoras agradecem ao *Grupo do Risco*, pelo apoio para este trabalho de investigação, nomeadamente através da cedência das imagens que se apresentam e dos excertos das entrevistas realizadas no âmbito da etnografia.

Referências

- Anderson, Eugene (1996) *Ecologies of the Heart Emotion, Belief, and the Environment*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Anderson, Gemma (2019 [2017]) *Drawing as a Way of Knowing in Art and Science*. Bristol, Chicago: Intellect.
- Araújo-Gomes, Bruno (2012) *Lagoa Henriques, o Colecionador e a Casa-museu*. Tese de mestrado em Museologia e Museografia. Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.
- Baremboim, Daniel (2009) *Está tudo ligado. O poder da música*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Bateson, Gregory (1972) *Steps To An Ecology of the Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, And Epistemology*. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2009 [1790]) *The Metamorphosis of Plants*. Massachusetts, London: The MIT Press.
- Grupo do Risco (2022) *Grupo do Risco | Illustration | Drawing | Photography*. [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL: <https://www.grupodorisco.com/>.
- Kracke, Waud (1980) "The Complementarity of Social and Psychological Regularities". *ETHOS*, 8 (4): 273-285.
- Milton, Kay (2002) *Loving Nature. Towards an ecology of emotion*. London, New York: Routledge.
- Salgado, Pedro (2010) *Expedição Amazônia Exposição*. Lisboa: Edição Pavilhão do Conhecimento Ciência Viva. ISBN: 9789899620834.
- Salgado, Pedro (2016) *Expedition Príncipe Island*. Príncipe: Grupo do Risco.
- Salgado, Pedro & Correia, Marco Nunes (2012) *Expedição Costa da Laurissilva*. Santana, São Vicente, Porto Moniz: Grupo do Risco.
- Simmel, Georg (1971) *On Individuality and Social Forms*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Notas biográficas

Sónia Mota Ribeiro é artista e antropóloga. Doutoranda em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Mestre em Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são Antropologia da Arte

e Antropologia do Ambiente. Ciência ID: C612-1AB8-B390 ORCID: iD0000-0001-7642-5230 Morada: Faculdade Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Antropologia, Avenida de Berna, 26-c, 1069-061, Lisboa, Portugal.

Dilar Pereira é artista visual, professora e bolsista de doutoramento da Universidade de Lisboa Ref^a. C003050 (2017-2021), 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> Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Desenho, Rua Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

El Macho, Elio Rodríguez

El Macho, Elio Rodríguez

Susana Guerreroⁱ
Ilda Caeiroⁱⁱ

ⁱUniversidad Miguel Hernández, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, C/ Benidorm s/n 03590 Altea, Alicante, España

ⁱⁱUniversidad Miguel Hernández, Oficina de Cultura, Avda. de la Universidad s/n, 03202, Elche, Alicante, España

Submissão: 15/02/2021

Aceitação: 15/03/2021

1. Penetrando en su persona

El presente artículo pretende aproximarnos al trabajo del artista Elio Rodríguez nacido en 1966 en La Habana Vieja, Cuba y que, actualmente vive y trabaja en España. Se gradúa en la Academia de Arte San Alejandro, en la Habana, y posteriormente en el Instituto Superior de Arte (ISA). Ha disfrutado de diferentes residencias artísticas entre las que destacan: Fellow en el Hutchins Institute de Harvard en 2015 y artista en residencia en el Mattress Factory Art Museum, en Pittsburg en 2010. Ha expuesto en diferentes museos, destacando el Queens Museum de NYC, Universidad Jersey City State, el NJ Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, así como en numerosas ferias de arte y galerías de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. Actualmente está representado en Estados Unidos por la galería neoyorquina 532 Thomas Jaeckel.

En este artículo utilizamos como eje vertebrador la exposición *Junglas* exhibida en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA) en el año 2022, la primera gran exposición individual de Elio Rodríguez en España, comisariada por David Alpáñez y Susana Guerrero, que recoge gran parte de la serie de esculturas blandas *Junglas* y desde la que partimos para profundizar en los referentes, las temáticas y las estrategias con las que este artista se cuestiona de forma constante, su cubanidad y su africanidad, dejando un camino abierto al espectador sobre el pasado colonial y negrero de la isla (Testa, 2010).

2. Desbrozando junglas

Cuando nos planteamos este trabajo, y ante la posibilidad de conversar con el artista, nos pareció clave incorporar sus reflexiones, dándole voz a través de una selección de preguntas que se entrelazan en nuestro análisis y de las que hemos realizado una síntesis de sus respuestas que aparecen incorporadas en este artículo. Comenzamos hablando de la exposición individual *Junglas*.

Esta exposición tiene un significado especial para mí porque es la primera individual que hago en España desde que me mudé acá en el año 2006. Con anterioridad he expuesto otras dos personales pero fueron proyectos más reducidos, puntuales, uno con Ceiba Negra en el CCC L'Escorxador, (Elche, 2009) y otro, Selva en las Paredes en el CC Las Cigarreras, (Alicante, 2012). El proyecto del MUA reúne obras de diferentes medios, esculturas, pinturas, dibujos, impresiones digitales, proyecciones, que dan al espectador un diapasón amplio de mi trabajo. La propuesta contiene varias versiones de La

Resumen:

El presente artículo pretende aproximarnos al trabajo del artista Elio Rodríguez (La Habana, Cuba, 1966) radicado en España. El objetivo de este texto es profundizar en su figura, los referentes, las temáticas y las estrategias con las que el artista se cuestiona de forma constante su cubanidad y su africanidad. Concluimos reflexionando sobre cómo con su estrategia aparentemente desenfadada y en ocasiones burlesca, se permite abordar temas de hondo calado.

Palabras clave: Elio Rodríguez, arte cubano, identidad, estereotipo

Abstract:

This article aims to approach the work of the artist Elio Rodríguez, born in 1966 in Havana, Cuba and who currently lives and works in Spain. The objective of this work is to delve into his figure, the referents, the themes and the strategies with which this Cuban artist constantly questions his Cuban and his African identity. We conclude by reflecting on how, with his apparently casual and sometimes burlesque strategy, he allows himself to tackle deep-seated issues.

Keywords: Elio Rodríguez, cuban art, identity, stereotype

Jungla, proyecto que desarrollo desde hace un tiempo y donde uso como referencia la obra maestra del artista cubano Wifredo Lam, La Jungla para, a partir de ella, usando diversos materiales y colores, hablar de otras cuestiones que no están presentes o muy visibles en primer plano en esa pieza.

Esta obra de Lam me interesa especialmente como referente clave, ya que se suele asociar con la imagen del Trópico y de la cultura caribeña. Podríamos decir que La Jungla es a la cultura del Caribe, lo que el Guernica de Picasso a la cultura Mediterránea.

Esta exposición también es especial para mí porque los comisarios han planteado el proyecto expositivo referenciando el lugar donde paso muchas horas, mi estudio. Es un espacio donde todo está conectado y mezclado en una suerte de salsa vital y el hecho de incluir en la sala los bocetos de las obras finales ha permitido potenciar, nuevas relaciones entre las obras.



Figura 1: Elio Rodríguez, Ceiba Negra 2009. Instalación. Conjunto de 4 Esculturas blandas. Cerámica, papier mache 3 x 6 x 2 mt.

Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez.

La obra de Elio parte fundamentalmente de preguntas recurrentes que definen su trabajo: ¿Qué significa ser negro? ¿Cuál es la definición de cubano? ¿Qué porcentaje de *cubanidad* te queda cuando convives con otras culturas en otros países? ¿Se puede dejar de ser cubano? ¿Cómo se define una persona? ¿Y un cubano?

Todos estos cuestionamientos de identidad los resuelve mediante la fortaleza de sus gestos, hacia los que sólo cabe rendirse, y el conocido *choteo*, humor popular caribeño que desacraliza y desvirtúa la representación seria de atributos sociales, que es el ingrediente que unifica su pensamiento y su manera de trabajar. Elio crea una autoparodia que no es sino la

denuncia de todos nuestros imaginarios para pensar la negritud afrocubana. (Anecchiarico, 2017).



Figura 2: Elio Rodríguez, Mascarilla dorada 2019. Escultura blanda. Tela.

Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez

La serie *According to Lam* utiliza la obra más icónica de Lam *La Jungla* y desde ella propone una segunda lectura que poco tiene que ver con la obra original. Cada versión y (re)visión opera en esferas distintas, la religiosidad caribeña, lo carnal, lo artesanal, la negritud y, junto a los

colores y materiales de los que se sirve, habla de un plano, de una capa diferente pero siempre intentando mantener una conexión, a modo de inspiración madre, con la obra original.

Como ciudadano de tercer mundo e intelectual caribeño me siento muy cercano a estas preocupaciones que definen mi identidad. Mi posición ante el Mundo Occidental como 'otro', define mis preocupaciones sociales y artísticas. En general siempre he tendido a preguntármelo todo y siempre me ha costado entender por qué la gente asume los conceptos de las cosas per sé. Creo que es la manera que tengo de intentar entender las cosas, aunque al final el resultado que obtengo no siempre es concluyente. Por otro lado, el proceso me resulta entretenido y me ayuda a cuestionarme tanto el concepto de la pieza como la forma de plasmarla.



Figura 3: Elio Rodríguez, Jungla Tropical 2021. Escultura blanda. Acrílico sobre tela. 200 x 200 x 50 cm.
Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez

Ante esta forma de abordar su identidad cabe preguntarse cuáles son las estrategias que utiliza para hablar de sus preocupaciones.

Generalmente mis obras parten de un chiste, un pensamiento simple de raíz popular que después disfrazo o traslado al arte. A partir de cualquiera de las preguntas que me hago, desarrollo una idea que se convierte en el fundamento de un hilo conductor y se materializa en una serie. A la par que esa idea nace y se desarrolla, busco la mejor manera de plasmarla intentando que la técnica la apoye y la enfaticé.

Siempre he sentido que el Arte Moderno es demasiado serio, en ocasiones superficial e incluso, un poco aburrido, de tal manera que prefiero enfocarme en los referentes de la cultura popular, las experiencias de la calle y para ello me inspiran cosas como los boleros, el artificio, el kitsch...

La creación en 1991 de su alter ego *El Macho*, a modo de personaje, le permite interpretar distintos roles y abordar, desde el extrañamiento antropológico (Geertz, 2001), todo tipo de temáticas. Asimismo, crea la corporación *Macho Enterprise S.A.* con la que explica, con fina ironía, algunos procesos políticos, como la crisis de los años 90 en Cuba, cuando se incorporan estrategias de economía capitalista como la creación de empresas de capital mixto en la economía del país, siendo todo ello amenazante, perturbador y de difícil predicción sobre qué grado de incidencia tendrán en un país de modelo económico y social comunista. Esta empresa-ficción unifica el sentido del discurso de su obra. En palabras de Elio:

El Macho Enterprise S.A. es una entidad esencialmente lucrativa y de placer. Agrupa a todos los individuos e instituciones (culturales o no) que hayan mostrado su deseo de mojarse dentro de la gran salsa en que estamos metidos, (...). El objetivo de la empresa es exportar y difundir por el mundo al Macho en cuerpo y alma, perdón, la obra, con todas las ideas y proyectos, de índole creativa, que surjan de su mente gozadora. (Macho Enterprise S.A. Elio Rodríguez, 1995).



Figura 4: Elio Rodríguez, Capitolio Utópico 2021. Grafito, acuarela, papel 100 x 70cm. Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez

3. Herramientas para la gozadera

Elio es un artista multidisciplinar al que le gusta explorar diferentes medios. Se mueve entre la escultura, el dibujo, la pintura, la fotografía, la obra gráfica y la animación. Cada concepto que aborda le sugiere que técnica usar, transitando de una a otra con destreza. Le divierte el proceso creativo y el desarrollo del pre-proyecto que nace concebido en toda su dimensión: materiales, color, embalaje, transporte, etc. Trabaja en ese aspecto como un arquitecto, su boceto inicial, su dibujo, no es una mera guía donde apoyarse y crecer, es casi un producto final que escala en tamaño hasta llegar a la obra definitiva.

En la sala del MUA nos muestra una proyección en gran formato de dos animaciones digitales. En este caso propone dos intervenciones de su serie *Proyectos Utópicos donde* ante la imposibilidad de su realización, sueña, explora y expande su deseo. Para representar su Cuba natal, selecciona un icono de gran repercusión: La plaza de la Revolución donde se han tenido lugar los grandes discursos políticos y las mayores manifestaciones populares de la Revolución cubana. En este lugar Elio propone emplazar una gigantesca escultura que remeda un animal mixto con elementos vegetales encadenado, de color verde-militar (el color no es inocente). La propuesta se ve como una provocación en este lugar políticamente *sagrado*. La otra propuesta, está sita en el castillo de Santa Bárbara de la ciudad de Alicante, icono también, en este caso turístico, de esta ciudad española. Aquí propone unos enormes tentáculos que se mueven desde el castillo, dominando la ciudad, mientras unos descomunales remos se mecen sobre los edificios en un intento de darle vida al conjunto arquitectónico como un gran animal reposado mientras mira la ciudad. Se trata, a ojos del artista, de un ejercicio de libertad en momentos de contención, ataduras, encierros y constricciones. Dentro de ese sueño del todo posible e imposible se divierte con su creación.



Figura 5: Elio Rodríguez, Utopic Plaza 2022. video loop 1" Asistencia especial: Arq. Orlando F. Cabello, Alfredo Sánchez Saavedra. Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez

Como escribe Suset Sánchez para la revista Cubaencuentro:

Múltiples críticos han abordado su obra para analizar las peculiaridades de una poética que se ubica en un recodo entre el simulacro y la transgresión, que se emplaza en medio de un juego donde los estereotipos culturales y sociológicos se tornan mascaradas para el cuestionamiento del discurso hegemónico y el poder fálico, que deambula entre tintes homoeróticos y afirmaciones raciales, que goza interpretando los registros coloquiales de lo popular. (Sánchez, 2007)



Figura 6: Elio Rodríguez, El jinetero, 2009. Acrílico sobre lienzo, 150 x 100 cm. Fuente: Imagen cedida por Elio Rodríguez

Al albur del devenir (conclusiones)

Como hemos visto, en el trabajo autobiográfico de Elio Rodríguez todos los cuestionamientos de los que parte su obra, están planteados siempre desde el humor. Se ríe de los estereotipos para entenderlos y desposeerlos de su flema dogmática. Usa los clichés como escudo, a los que responde o asimila, a través de la sátira. Se cuestiona los estereotipos de hombre, mujer, macho, negro, turista, cubano, mulata, jinetera..., esas son las cuestiones que se plantea y traslada de forma irónica a sus piezas, poniendo trampas en ellas.

Dennys Matos reflexiona sobre la obra de Elio en los siguientes términos:

Cuando vemos en perspectiva la trayectoria de Elio Rodríguez resalta, a primera vista, una de las estrategias discursivas de legitimación más socorrida por los humoristas: enfatizar la seriedad del humor. Lo cual es un contrasentido en sí mismo, pero de eso va el humor.

El humor ha de subvertir el orden de las cosas reinantes, ya sea en el ámbito de la lógica, la estética, la moral o la política. El humor impugna el orden existente, y en su lugar no afirma nada, y, por lo tanto, se le da un carácter esencialmente negativo. (Matos, 2016).

Elio no denuncia, cuenta o miente sobre personajes que ve o que inventa, y lo hace siempre con la sospecha en la mano; es un hábito que, en este caso, hace al monje. Por mucho que sea evidente que los estereotipos son eso mismo, estereotipos, explican realidades que Elio retrata a través del doble sentido, jugando como lo hacen en el caribe con el albur, con ese juego de palabras dobles con el que relacionan todo con la sexualidad. Revela un acceso crítico a la realidad, que nace de su propia experiencia como sujeto *inmigrante y negro* y desde este *no lugar* (Augé, 2009) subvierte los códigos con los que se enuncia el poder del Estado, adueñándose del lenguaje y de la imagen a través de la ironía y de la parodia.

La tristeza del humor de una realidad, la diáspora implícita en todas sus últimas obras, nos expone el abandono de su lugar de origen y la relación con su nueva tierra, así como su imagen y autoimagen de otras gentes y culturas que son ahora su familia.

Las técnicas con las que se desenvuelve acompañan con rotundidad sus mensajes. Su forma de mostrar y mostrarse es exuberante y exagerada, como todo en el Caribe, como la propia selva.

A través de las formas orgánicas que emergen, culebrean y se revuelven sobre el muro, nos interpela a pensar, con los sentidos, sobre la simplificación que se hace de la heterogeneidad del espacio caribeño y la reproducción ingenua de estereotipos primitivistas. Este punto se destaca en las hechuras, costuras, zurcidos y remiendos de su bagaje, que han servido para unir y entretrejer distintos afectos, inquietudes y saberes.

La verdad del arte de *El Macho* está precisamente en no querer ser artista, al menos artista tal y como lo entendemos en Europa. No querer ser encerrado y enclaustrado en museos o colecciones, destino presente y futuro de parte de su obra, pues cuando el hombre blanco ve algo valioso, no sabe sino encadenarlo para atesorarlo. Descubrir en la risa, la serena armonía del que se sabe despreciado y no tiene que buscar porque ya es, es el patrimonio del mulato o del negro. Su verdad es un camino a la africanidad cubana, a su negritud, a su normalidad, a su humanidad, a su corporalidad y sus maneras de hacer la vida y el amor, pasando a través de las formas en las que occidente le negó todo eso al hombre y la mujer de raza oscura. ¿Para qué sirve un negro cubano si no es para el sexo y el trabajo? Esta parece ser la pregunta esencial de Rodríguez, todo lo demás, incluido *El Macho*, no son sino formas de su respuesta.

Su obra puede consultarse en la web: www.machoenterprise.com

Agradecimientos

Las autoras agradecen a Elio Rodríguez su disponibilidad y el material cedido para el presente artículo.

Referencias

- Anecchiarico, Milena (2017) "La africanía y la cuestión racial en los estudios afrocubanos" *Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Tabula Rasa*, 27; 1-2017; 251-271.
- Auge, Marc (2009) "Los no lugares del anonimato: Antropología sobre la modernidad" Ed. *Gedisa*
- Geertz, Clifford (2001) "Available Light: Antropological Reflections on Philosophical Topics" Princeton University Press. ISBN 9780691089560
- Matos, Dennys (2016) "Elio Rodríguez", *ArtNexus 102 (Arte en Colombia 148)*, Rudestine Gallery, Hutchins Institute, Harvard University. [Consult. 2022-03-05] Disponible en URL: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5fc54d4ac6a763059debab5e/102/elio-rodriguez>
- Sánchez, Suset (2007) Artículo de prensa "Las culturas inventan su propio cliché" *Diario electrónico Cubaencuentro* [Consult. 2022-03-03] Disponible en URL: <https://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/las-culturas-inventan-su-propio-cliche-39802>
- Testa, Silvina (2010) "Memoria de la esclavitud y debate racial: la cuestión de la "identidad negra" en Cuba", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 19 décembre 2009, consulté le 07 mars 2022. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/58153> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.58153>

Notas biográficas

Susana Guerrero es artista visual y profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández en España. Doctorada en Bellas Artes por la UMH, miembro del Centro de Investigación en Arte de la UMH. Sus principales líneas de investigación son la mitología las tradiciones y leyendas populares la reinención y reescritura del mito, así como la carga poética y simbólica de los materiales y procesos de creación. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6394-8291> Email: sguerrero@umh.es Dirección: Universidad Miguel Hernández, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, C/ Benidorm s/n 03590 Altea, Alicante, España.

Ilda Caeiro es Licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad Miguel Hernández. Máster en Gestión y Producción Artística por la Universidad de Murcia y actualmente es investigadora predoctoral en la misma universidad. Es Gestor Cultural en la Universidad Miguel Hernández y su línea de investigación se desarrolla en el ámbito de la mediación cultural. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3262-518X> Email: ilda.caeiro@umh.es Dirección: Universidad Miguel Hernández, Oficina de Cultura, Avda. de la Universidad s/n, 03202, Elche, Alicante, España.

Das Ações à 34ª Bienal de São Paulo: performatividade e institucionalização em Eleonora Fabião

From Ações to the 34th São Paulo Biennial: performativity and institutionalization in Eleonora Fabião

Tatiana da Costa Martins ⁱ

ⁱ 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 aborda na noção de performatividade no âmbito da sua institucionalização a partir de duas performances da artista carioca Eleonora Fabião: *Ações* (2008-2015) e *nós aqui, entre o céu e a terra* (2021). A problematização do tema consiste em dimensionar os deslocamentos do termo performance (ação e programa) pela artista e suas reverberações teóricas e práticas. As análises dos trabalhos assim como o repertório conceitual que circunscreve performance foram o caminho para o resultado pretendido: estabelecer a relação entre os trabalhos analisados e sua transferência para outro formatos e suportes.

Palavras-chave: Eleonora Fabião; performance; institucionalização

Abstract:

The theme addresses the notion of performativity within the scope of its institutionalization from two performances by the artist Eleonora Fabião: *Ações* (2008-2015) and *nós aqui, entre o céu e a terra* (2021). The problematization of the theme consists of dimensioning the displacements of the term performance (action and program) by the artist and its theoretical and practical reverberations. The analyses of the works as well as the conceptual repertoire that circumscribes performance were the way to the intended result: establishing the relationship between the analyzed works and their transfer to other formats and supports.

Keywords: Eleonora Fabião; performance; institutionalization

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. A artista e os trabalhos

Em 2021, por ocasião da 34ª Bienal de São Paulo, a artista carioca Eleonora Fabião foi comissionada para realizar uma ação, intitulada *nós aqui, entre o céu e a terra*. A performance ou programa performativo – concepção teórica da artista - apresentou-se primeira e plenamente em *Ações Cariocas* em 2008. A artista levou para o Largo da Carioca – região central da cidade do Rio de Janeiro - papel, *pilot*, mesa e cadeiras. Com esse arranjo, escreve “converso sobre qualquer assunto” no papel e o sustenta. Aguarda o público. Conversa. Escreve e documenta os momentos. O trabalho consistiu em programar nove sessões, cada qual com expressão própria, sem resultado controlado. As *Ações* multiplicaram-se e aconteceram em vários países durante os anos de 2008 e 2015. Considera-se o livro *Ações* – realizado em 2015, no âmbito do Projeto Mundano: livro e performances apoiado por Rumos Itau Cultural 2013/2014 – ativação de certos elementos da poética da artista em outra dimensão performativa.

Para a Bienal de São Paulo em sua 34ª edição – *Faz escuro mas eu canto*, a artista promove ação que envolveu 6 movimentos (0 a 5), abrangendo a seleção dos materiais das tarefas, a seleção das Instituições públicas paulistanas, o ‘convite’ ao objeto cadeira (bem comum) para ser exposta na Bienal. Por fim, a organização espacial e expositiva dos elementos do programa performativo da artista.

A presente comunicação busca compreender a homologia dos elementos prático-teóricos que sustentam o programa performativo nos trabalhos *nós aqui, entre o céu e a terra* e *Ações* de Eleonora Fabião, assim como a performatividade e as estratégias de institucionalização através da Fundação Bienal de São Paulo e Rumos Itau Cultural. E, para isso, interrogam-se os processos do trabalho *Ações* e *nós aqui, entre o céu e a terra* no intuito de compreender o movimento dos vetores desenhados pela artista e o modo como eles se articulam em cada situação proposta. Fabião postula o exercício coletivo na elaboração e prática dos seus programas performativos. A atitude coletiva marca o desejo por corpos e meios e repercute performatividade da institucionalização dos Programas.

2. Programa Performativo

Diana Taylor refere-se à complexidade da performance – considerando o território Estudos de Performance – e seus vetores associativos e suas dissonâncias: “Os muitos usos da palavra performance apontam para as complexas camadas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se sustentam mutuamente” (2013:28). Se a polissemia do termo atua na evidência do imbricamento de sentidos, as perguntas pela função e práticas, pela transmissão e conservação adensam ainda mais o eixo teórico-prático que envolve os estudos da performance.

As *Ações* da artista Eleonora Fabião possuem cuidadosa e rigorosa reflexão em sua organização e pontos de partida. Com descreve Fabião, o caráter de suas ações aproxima-se do improvisacional – na medida em que depois de programada, o resultado não é controlado – e sem contudo “lançar-se em jogos improvisacionais” (2009:237). Coloca-se então a diferença conceitual em relação à performance em senso geral: programar é performar. Há de se notar o duplo efeito do título *Ações* e sua atuação em espaço teórico e acadêmico. Se por um lado com *Ações* arrisca-se a nomear o conjunto programático realizado pela artista sob o termo genérico performance, por outro, compreende-se o traço enunciativo que prenuncia o território movediço no qual elas estão (ou não) inseridas.

Fabião traz para sua prática a poética de dois artistas brasileiros: Lygia Clark e Arthur Bispo do Rosário e sua reflexão teórica conflui para a definição de Programa – referente de Performance nas *Ações*:

Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência (Fabião, 2009:237).

Para em seguida reportar-se a noção de experiência - já um entrelace de etimologias - do antropólogo Victor Turner:

Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sópro e um renascimento (Fabião, 2009:237).

Danto partida no ‘motor de experimentações’, *Ações* – Programa iniciado em 2008 – no Largo da Carioca, centro da cidade do Rio de Janeiro, parte de duas linhas: o rigoroso Programa e a correnteza improvisacional. A ‘cena’ fora programada – duas cadeiras posicionadas frente a frente, sem aparato que separe os interlocutores – ao fundo, em modo de exposição, vários mapas escolares a venda na banca de jornal. A imagem permite que a transferência – efeito constitutivo da performance nos termos de Taylor (2013) – e, neste caso, conceitual se dê (Figura 1):



Figura 1. Eleonora Fabião, ações cariocas #1, 2008. Fonte: Fabião & Lepecki, 2015.

Os mapas traçam a memória de *Ações* – já *per-formada* em livro a partir de 2015 -, além de outras séries e propostas (Linha NY, Linha RJ, Série Precários, Manchas, entre outras), que perpassaram Rio de Janeiro, Berlim, Fortaleza, Bogotá, São José do Rio Preto e Santo André. O programa Performativo em cada cidade parte de séries numeradas e nomeadas. Por exemplo, no Rio de Janeiro foram nove *Ações Cariocas*: # 1: converso sobre qualquer assunto, #2: bandeira, #3: linha, #4: Reiki, #5: Brás Cubas, #6: arquivo, #7: jarros, #8: temporal (2008) e #fala (2011); as *Ações Andreenses*, em Santo André –SP (2015) foram programadas a partir de três séries: # 1: converso sobre qualquer assunto # 2: fala "uma performance chama da Linha: encontros com o encontro" # 3: cartões-postais. Durante os anos de 2008 e 2015, a experiência improvisacional, nos termos da própria artistas, trans-formou os descritores das séries fazendo com que o meio os incorporasse, ou seja, tornaram-se corpo em *algo*. Em cada cidade, a abordagem é a mesma: o programático enunciado “Converso sobre qualquer assunto” (Figura 2).

A espera não controlada, os interlocutores aleatórios e a conversa que não resulta em assunto, apenas se trans-forma em componente performativo, estão associados ao tempo repetido e não-utilitário. As marcações do Programa de Fabião estão dadas e o resultado ou a obra consiste na própria Ação:

A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos (Fabião, 2009:236)

Os vetores conceituais e improvisacionais permanecem ativados nas propostas da artista. Há de se reconhecer nesses vetores a fabulação de encenações que trans-formam todos

os elementos em corpo: "se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo"
(Fabião, 2009:239).

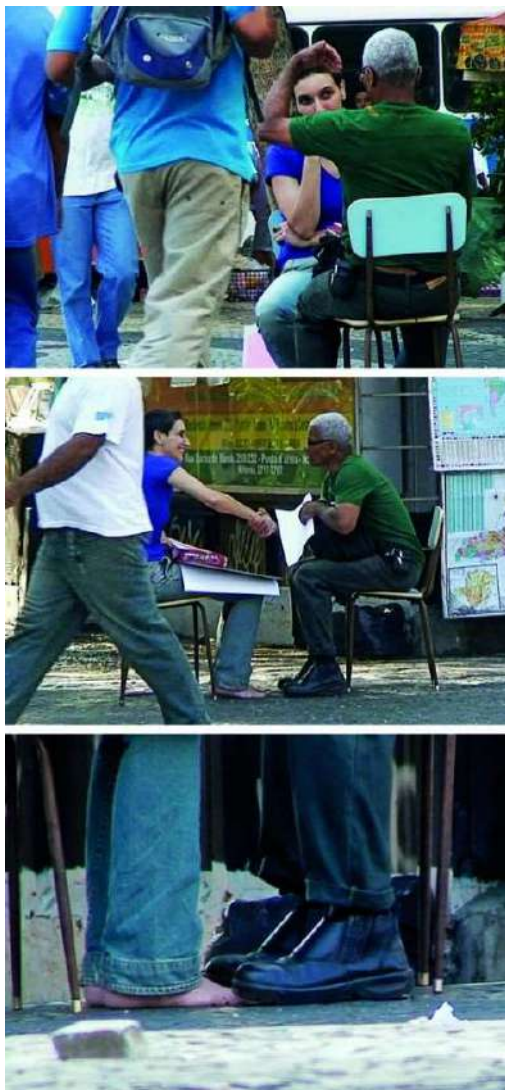


Figura 2. Eleonora Fabião, ações cariocas #1, 2008. Fonte: Fabião & Lepecki, 2015.

Nós aqui, entre o céu e a terra, de certa maneira, faz performar as Ações. A cadeira – referente de enunciação do Programa performativa – é ativada em potência coletiva e institucional. São objetos de Instituições públicas da cidade de São Paulo – convidadas para a ação – que circulam como estandartes durante o Programa.



Figura 3. Eleonora Fabião, foto aérea do Parque do Ibirapuera com desenho da artista, 2021. Foto: Jaime Acioli. Comissionamento Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: própria.

O trabalho foi comissionado para a 34ª Bienal de São Paulo e seu tempo de duração obedeceu ao Programa estabelecido pela artista. Se há início, pode-se marcá-lo nos primeiros dias de setembro, assim como seu término, primeira semana de dezembro: a duração da Bienal. Dividido em séries ou movimentos, o Programa se desenvolveu em seis etapas e seu aspeto enunciativo seguiu as fases da lua. Há nisso, certamente, sentidos de aleatoriedade que permitem os traços improvisacionais estabelecidos conceitualmente pela artista. Os movimentos seguiram as etapas: organização do material utilizado, circulação pelas instituições paulistas que colaboraram com o projeto ao emprestar uma cadeira (totalizando vinte e seis cadeiras), transportar as cadeiras pela cidade suspensas com varas de bambu (lembrando estandarte) sustentadas por nove pessoas, seguir o mapa aéreo da Fundação Bienal e do Parque do Ibirapuera esquadrihado pela artista (Figura 3), montar a exposição com as fotografias da Ação e a colocação dos bambus no traçado do mapa (Figura 4), promover conversas, desfazer o espaço aos poucos e devolver as cadeiras. As cadeiras não foram devolvidas para sua instituição de origem: a função das instituições passa a ser assimilada por outra (de hospital para museu, por exemplo). E os bambus foram secos ao sol e depois queimados e assim foi feito com todos os materiais da Ação. Todos os elementos do trabalho *per-formaram*.



Figura 4. Eleonora Fabião, nós aqui, entre o céu e a terra, 2021. Comissionamento Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: própria.

O enunciado “converso sobre qualquer assunto” de Ações retumba em larga escala no trabalho da Bienal de São Paulo. Uma cadeira frente a outra – retiradas da cozinha da artista – para uma conversa entre dois interlocutores de que se supõe versar sobre assuntos pessoais e opiniões passa a vinte e seis cadeiras pertencentes a corpos funcionais e públicos reverenciadas como estandartes para ativar rodas de conversa em disposição de radiação social e institucional (Figura 5).

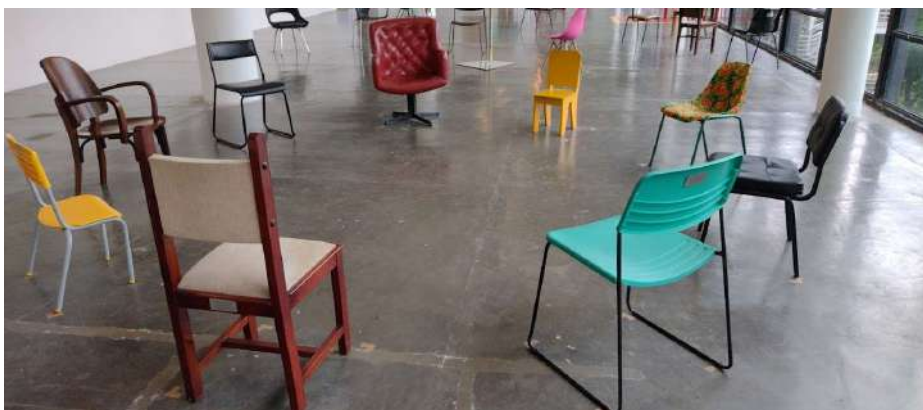


Figura 5. Eleonora Fabião, nós aqui, entre o céu e a terra, 2021. Comissionamento Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: própria.

No trabalho *nós aqui, entre o céu e a terra* também conversa-se sobre qualquer assunto que passe pelas perguntas programáticas: “como articular saberes diversos?, criar ações interinstitucionais consistentes e trabalhar mais e melhor colaborativamente? Imaginar possibilidades – mini bibliotecas itinerantes, estúdio para estudantes, encontros interdisciplinares.” (Fabião, Folheto de exposição, 2021).

3. Performatividade: Livro e Exposição

Performatividade – palavra complexa e polissêmica –, para este artigo, associa-se aos modos de institucionalização Livro (Figura 6) e Exposição (Figura 7). Uma vez que a artista entende a corporificação/corporeidade dos meios e dos Programas como trans-formação, compreendem-se vias performativas - sob, com, - a partir das quais os trabalhos podem continuar. Ela provoca outras ativações desenhando rotas de fuga proporcionadas pela própria experiência do performer. Assim, *Ações e nós aqui, entre o céu e a terra*, programam-se ou performam-se em outros espaços. Lepecki afirma no livro *Ações*: “Depois de oito anos de práticas radicalmente urbanas, esse projeto possibilitará que o trabalho siga acontecendo de outros modos, em outros espaços e tempos. [...] Agora o novo meio será um livro; o livro *Ações*” (Fabião & Lepecki, 2015:6). E, confirma-se esta perspectiva em trecho de *nós aqui, entre o céu e a terra* “Agradecemos o desejo de abrir e futurar” (Fabião, Folheto de Exposição, 2021).

Este livro mede 18 x 24 centímetros e pesa 970 gramas. Foi impresso na Gráfica Ipsis em Santo André, Estado de São Paulo, Brasil.
Tiragem: 1.000 exemplares – 650 em português e 350 em inglês.

Figura 6. Descrição do Livro *Ações*. Fonte: Fabião & Lepecki, 2015.



Figura 7. Eleonora Fabião, nós aqui, entre o céu e a terra, 2021. Comissionamento Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: própria.

Para Taylor, performatividade refere-se ao discurso ou enunciado (Austin, Derrida, Butler) que extrapola os estudos de Performance. Contudo, o “âmbito extraordinariamente amplo de comportamentos abrangidos pelo termo, que vão desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional” (Taylor, 2013:31) permite à performance conter certa intraduzibilidade que constrói vias de sentidos e enunciados jamais subsumidos a um único meio.

Entre *Ações e nós aqui, entre o céu e a terra*, a artista realizou outros trabalhos. Contudo, os aspetos comuns entre os Programas Performativos em ambos os projetos colocam-se em uma espécie de cronologia espiralada. Em afirmação provisória, reconhece-se na Bienal memória das *Ações*. E a afirmação paira sobre a dimensão institucional da Performance, em sentido amplo, e a institucionalização dos Programas Performativos da Eleonora Fabião manifestados nos trabalhos analisados nesse artigo.

As questões abordadas lançam luz à problemática ou in-disciplinar tema da performance. Ela é teoricamente dissenso. In-disciplinar ou pós-disciplinar como aponta Taylor (2013) porque contrariamente as áreas de saber consolidadas em ambiente acadêmico a performance – em sua constituição – não necessita se assentar. E, desse modo, sem fixação se apresentam os trabalhos de Eleonora Fabião, às vezes Livro outras vezes Exposição.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ao Grupo de Pesquisa Artes.Museus do CNPq.

Referências

- Fabião, Eleonora & Lepecki, Andre (2015). *Ações*. Rio de Janeiro: Rumos Itau Cultural. ISBN: 978-856-90- 901-7
- Fabião, Eleonora (2008) Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta, [S. Preta, [S.*
- Fabião, Eleonora (2021). *34ª Bienal de São Paulo*. Folheto de Exposição. São Paulo: Fundação Bienal. *l.*, v. 8: 235-246. eISSN: 2238-3867. Disponível em URL: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>.
- Taylor, Diana (2013) *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG. ISBN: 978-85-7041-962-0

Notas biográficas

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.Museus que versa sobre: 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.

Da Expressão à Consciencialização: os Efeitos das Alterações Climáticas pelo Olhar de Diane Burko

From Expression to Awareness: The Effects of Climate Change through Diane Burko's View

Cassandra Pereiraⁱ
Teresa Almeidaⁱⁱ

ⁱUniversidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes. Avenida Rodrigues de Freitas, nº265, 4049-021, Porto, Portugal

ⁱⁱUniversidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Artes Plásticas. Avenida Rodrigues de Freitas, nº265, 4049-021, Porto, Portugal

Resumo:

O papel ativo da artista norte-americana Diane Burko (1945-) no campo ecológico realça a intenção e preocupação de apelar à necessidade de consciencialização, compreensão e entendimento do ambiente no qual estamos inseridos. Perante tal, as suas obras vão funcionando como registos das constantes alterações da natureza face ao atual plano climatérico. Numa constante comparação entre o antes e o depois e a versatilidade da sua metodologia, a artista procura uma reflexão e autoanálise consciente por parte do espectador sobre a forma como a natureza se modifica a uma velocidade cada vez mais elevada como resultado das ações humanas.

Palavras-Chave: Arte; Alterações Climáticas; Comprometimento; Experiência estética; Natureza.

Abstract:

The active role of the North-American artist Diane Burko (1945-) in the ecological field highlights the intention and concern to appeal to the need for awareness, understanding and understanding of the environment in which we are inserted. In this understanding, her works results as records of the constant changes of nature in the face of the current climate plan. In a constant comparison between before and after and the versatility of her methodology, the artist seeks a conscious reflection and self-analysis on the part of the viewer about the way nature changes at an ever-increasing speed as a result of human actions.

Keywords: Art; Aesthetic Experience; Engagement; Climate Change; Nature.

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Artista e ativista norte-americana, Diane Burko, numa participação corporal com os locais que retrata, e ao vivenciar a experiência estética com o ambiente natural, estabelece um comprometimento mediado por uma identificação simbiótica com o ambiente visitado. A artista demonstra da sua parte uma importância em descobrir e conhecer a natureza tanto por meio do conhecimento científico como por meio da sua consciência sensorial. Utilizando ambos como principal meio de reconhecimento de um espaço natural, Diane Burko apreende esse local através de uma relação recíproca e participativa com os elementos constituintes do ambiente envolvente. Consciente de si e do espaço que habita, a artista molda os seus comportamentos e deslocações segundo o espaço tornando-o vivido e participado.

Numa observação física, visual e tátil, o território é conhecido e dado a conhecer. Numa imersão sensorial e intelectual a sua obra é simultaneamente veículo de reflexão, resultado e comunicação transportando em si uma forte componente ativista de carácter ecológico. Interligando ciência e arte, as suas obras apresentam as inúmeras dicotomias encontradas na natureza fruto das alterações climáticas. Entre o luminoso e o sombrio, o monumental e o íntimo, o expansivo e o confinado, as suas produções artísticas tornam-se um apelo visível à reformulação da ação humana sobre a natureza. (Cheetham, 2018)

2. Da Expressão à Consciencialização: os Efeitos das Alterações Climáticas pelo Olhar de Diane Burko

Influenciada por pintores paisagistas franceses como Corot (1796-1875) e Manet (1832-1883), por Velasquez (1599-1660), Van Gogh (1853-1890), pelos impressionistas abstratos, pela Hudson River School, por Winslow Homer (1836-1910) e Fairfield Porter (1907-1975), as suas obras paisagísticas iniciais focavam-se no carácter monumental do mundo natural. (Fishman, 2021; American University Museum, 2021) Tendo crescido num apartamento em Nova Iorque, a paisagem sempre constituiu um elemento de fascínio para a artista, permitindo-lhe uma maior capacidade de abstração e controlo sobre a obra. (Verchot, 2015)

Foi em 1977 quando Diane Burko (1945-) sobrevoou o Grand Canyon com James Turrell, a conselho do próprio, num helicóptero que captou as suas primeiras fotografias aéreas paisagísticas que alterariam de forma gradual a sua prática artística. (Isaacs, 2021)

Comportando em si uma curiosidade científica, nomeadamente sobre os ambientes geológicos monumentais, pelas observações aéreas e pelas vistas dramáticas que perpetuamente cativaram a sua atenção e imaginação, o cultivo deste conhecimento científico por parte de Burko

sobre a morfologia e geologia da paisagem tem-lhe permitido experienciar a paisagem de modo mais complexo através da caminhada, da escalada e do sobrevoo. (Verchot, 2015) Foi por meio desta inter-relação e cruzamento de conhecimentos entre ciência e arte que Burko desenvolveu uma maior consciencialização sobre o ambiente natural e como as ações humanas estavam a afetar negativamente o planeta. Possuindo um fascínio pela capacidade inspiradora da natureza e acreditando na aptidão da arte em comunicar dados científicos e na sua potencialidade enquanto meio de consciencialização para a preservação e proteção do ambiente natural, em 2006, a artista redirecionou a sua prática artística para os desastres ambientais provocados pelas alterações climáticas. (Ibidem; American University, Washington DC, 2021) Como a própria artista afirmou:

Eu quero que a minha arte seja mais do que uma pintura/fotografia para ser apreciada. Quero que seja utilizada como uma ferramenta de mudança social e de alteração de políticas ambientais, que chame à atenção para os assuntos urgentes das alterações climáticas (Burko in Honoring the Future, 2018)

Como referências visuais para as suas pinturas Burko fazia uso de fotografias encontradas em revistas científicas. A artista utilizava registos fotográficos de outras pessoas e consequentemente trabalhava a partir dos olhos de outras entidades e não da sua própria experiência. Tal constatação levou Diane a comprometer-se a vivenciar o local, o seu ambiente e a testemunhar pessoalmente os efeitos do Antropoceno. (Fishman, 2021)

Poder-se-á constatar que a artista se insere na teoria construída por Arnold Berleant (1932-), designada de estética do comprometimento. Numa breve abordagem sobre a matéria, a experiência estética do comprometimento apela à adoção de um comportamento de reciprocidade, de mente aberta, de colaboração, de capacidade de resposta, disponibilidade e vontade na habilidade de reconhecer o valor estético positivo ou negativo desse ambiente. (Saito, 2017)

Deste modo, com o intuito de demonstrar as implicações da estética no campo da ética, Berleant desenvolveu um amplo pensamento neste campo. Dentro da estética do comprometimento a experiência ambiental comporta vastas categorias perceptivas, dado que incentiva a um despertar e envolvimento de todos os modos de sensibilidade que propiciam a noção e reconhecimento das dimensões estéticas desta experiência. (Berleant, 1997)

Quando Diane Burko tomou a decisão de estar presente nos locais que serviriam de referência para a sua produção artística, tal realização, presumimos aqui, não proveio somente de, como mencionado anteriormente, da utilização de outros olhares como material referencial para a prática artística. Havia tudo um conhecimento, toda uma experiência que Diane Burko estava a abdicar.

A explicação dessa observação pode ser encontrada mais uma vez na teorização de Berleant. Para o autor, a experiência estética do ambiente ultrapassa a conceção de uma "estética da visualidade" (Patrão, 2016:38) que dá primazia à visão. Abarcando todos os sentidos e campos sensoriais do corpo, é rejeitada qualquer espécie de divisão, dado que o sujeito apreensor e o ambiente são elementos da mesma experiência integral, ou seja, o apreensor deixa o modo de apreensão contemplativo e passa a participar de forma ativa na experiência, obtendo uma maior consciencialização do ambiente (Patrão, 2026) A experiência estética encontra na

percepção sensorial um dos seus eixos essenciais e dominantes. Esta, segundo Berleant, possui uma aura para cada conhecimento, memória, condição, fator cognitivo e hábito corporal, contribuindo todas elas, enquanto dimensões inerentes de "experiências sensoriais diretas" (Berleant, 1997:3) de forma ativa para a experiência estética (Berleant, 1997:3).

A percepção estética empobrece quando é entendida, somente, pelos parâmetros visuais, uma vez que obtemos antes uma estética da aparência em vez de uma experiência estética (Berleant, 2005) Quando optamos pela atitude participativa o significado encontra-se no modo como algo é experienciado e nas trocas perceptivas que daí advém (Berleant, 2005). Burko aglomera não só na sua obra todo o seu campo experiencial com a natureza, mas também dados estatísticos de carácter científico que revelam a alteração do ambiente visitado em questão. Burko reúne assim, em algumas das suas obras, o não-cognitivo e o cognitivo, a estética do comprometimento e o conhecimento científico respetivamente.

Deste modo, perante este comprometimento com o ambiente, Diane Burko desenvolve uma consciencialização do ambiente, na qual a estética encontra-se como impulsionadora da ética.

As suas viagens exploratórias já a levaram a visitar o Círculo Polar Ártico, a Antártida, a Grande Barreira de Coral na Austrália, a Islândia, Itália, Havaí, Nova Zelândia entre outros locais, documentando pessoalmente inundações, atividade vulcânica, fogos de grande escala, destruição de corais, degelo, assim como colaborar com elementos de comunidades científicas. (Ibidem; American University Museum, 2021)

Fazendo uso das fotografias que executa durante as inúmeras viagens concretizadas e consciente da quantidade de imagens que circulam via web, que demonstram as consequências arrasadoras das alterações climáticas, a artista é inúmeras vezes confrontada com a necessidade de justificar a relevância de traduzir tais formatos em pinturas, à qual a artista responde:

No mundo da arte, as antenas sobem quando um artista revisita abertamente o material originalmente apresentado noutro meio. Esse movimento deve merecer ainda mais atenção quando, como aqui, envolve a reapresentação de dados científicos - de um discurso esperado para um discurso incomum, até estrangeiro (...). As pinturas levam mais tempo para serem vistas completamente, assim como para serem feitas fisicamente. Elas são menos instrumentais do que fotos, mais pensativas, até mesmo meditativas. (Burko ap. Cheetham, 2018)

Seguindo a linha de pensamento da estética do comprometimento, o modo como uma manifestação artística que tenha por base a relação do sujeito com a natureza atua depende da forma como nos relacionamos com a natureza. De maneira intrincada a apreciação da natureza e a apreciação da natureza na arte complementam-se. (Berleant, 2013) Pois, ainda que a Pintura se encontre no campo da representação visual, isso não indica que esta se cinja a uma estética da aparência. Assim como Berleant afirma, a apreciação da natureza destaca-se pela sua capacidade de unificação, e essa qualidade evidencia-se tanto na arte quanto na natureza. Quando o indivíduo se posiciona sobre a obra e a natureza como elementos através dos quais se desenvolve de forma espontânea e participativa uma apreciação estética ao invés de os encarar como elementos talhados para serem apreciados esteticamente tal questão é anulada. (Berleant, 2013) Tanto a artista como o sujeito ao participarem de forma ativa no ambiente natural incorporam-no e desenvolvem relacionamentos que cooperam com o ambiente vivido.

Os trabalhos de Diane Burko incentivam a um comprometimento por parte do espectador e iniciam um importante diálogo que visa um olhar mais aprofundado sobre o que o sujeito está a observar de modo a compreender e refletir sobre a mensagem que a artista tenta transmitir. (Dauray, 2015) No entanto, ao par com as suas obras a artista acrescenta uma cláusula que considera imprescindível para o seu papel ativista:

Parte da minha prática encontra-se na interseção da arte e do ambiente, mas o meu comprometimento publico é integral a essa prática, no sentido em que não realizarei uma exposição num museu ou na galeria de uma universidade a menos que estes locais se comprometam a programar [palestras ou formações] sobre o ambiente e as alterações climáticas. Tenho tido essa política ao longo dos últimos 15 anos, por isso essa é a minha parte de comprometimento social, assim como sempre que mostro o meu trabalho, falo sobre as alterações climáticas: o degelo, dos mantos de gelo, dos incêndios florestais na Amazónia. (Burko ap. Isaacs, 2021)

Centrando-nos mais na parte prática da sua produção artística, a sua investigação é geograficamente vasta assim como portadora de várias referências provenientes de registos fotográficos e científicos, blocos de desenho e da experiência sensorial. A sua prática é sobretudo direcionada para o confronto e manifestação do tempo geológico e cronológico, entre a amostra do passado e do futuro a artista questiona o espectador acerca do futuro. Burko faz uso de diversas estratégias para lembrar que os enquadramentos temporais humanos são primordiais na mediação e entendimento das perturbações climáticas. Ao utilizar o "antes/depois", método designado por glaciologistas de "fotografia repetida", Diane regista graficamente a alteração dos glaciares ocorrida em períodos de tempo extremamente curtos. (Cheetham, 2018)

Esta comparação de tempos é apresentada nas suas obras "*Peterman 2009 to 2011 (after Jason Box, Alun Hubbard and Diane Burko)*" (Figura 1) e "*Upsala*" (Figura 2). Cada uma das obras possui dois quadros, uma referente ao passado e outra ao momento mais recente (captado pela artista). Na junção dos dois, Diane procura demonstrar de modo claro o rápido degelo sofrido na Antártida pelo aumento da temperatura global. Exemplo de tal metodologia e tema (degelo dos glaciares) são inúmeras as pinturas que produziu resultantes das diversivas viagens ao Alasca, à Antártida, à Patagónia, Gronelândia e ao arquipélago Svalbard.

Numa representação panorâmica, intimista e crítica, a artista aplica a técnica de atração pela estética como mencionado pela própria:

A minha estratégia é seduzir com a beleza e, em seguida, inserir subtilmente a consciência no espectador, utilizando informações visuais/científicas que acumulei através das minhas interações, (...) observações no campo e a minha própria pesquisa". (Burko in Verchot, 2015)



Figura 1. Diane Burko, *Peterman 2009 to 2011 (after Jason Box, Alun Hubbard and Diane Burko)*, 2012-2013. Óleo sobre tela, 106,68x426,72cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/new-gallery/9kyhcdxi5ch3y0jvtgdxynxicwubg>



Figura 2. Diane Burko, *Upsala*, 2015. Óleo sobre tela, 127x127cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/2015-2017/mv38hxlfiqk46oxlqx484cjtve7h>



Figura 3. Diane Burko, *Columbia Glacier Triptych I (figure 2)*, 2010. Óleo sobre tela, 152,4x553,72cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/2010/yxnkf1dreg4a4qv0l0ocnffyu2xaa>

Na obra "*Columbia Glacier Triptych 1*", (Figura 3) e "*Columbia Glacier Lines of Recession*" (Figura 4) por meio de uma visão distanciada é visível o degelo ocorrido no glaciário em saltos cronológicos. Fazendo uso das linhas de estatística a artista parece conciliar o estudo científico através de uma "manta topográfica" que regista as alterações sofridas na estrutura geológica do local. Numa clara modificação da superfície a paisagem vai-se descaracterizando, a morfologia que a identificou durante milhares de anos modicou-se de forma acelerada nos últimos tempos. (Hindsdale, 2018) A artista volta aqui a utilizar outro método, a aplicação de "linhas recessivas", um procedimento científico que vai registando o movimento glacial ao longo do tempo. Importando essas metodologias científicas para a sua prática pictórica, Burko cria uma forte construção híbrida entre dados estatísticos e componente estética, que aliados caracterizam as alterações ocorridas na paisagem ao longo do tempo. (Cheetham, 2018)

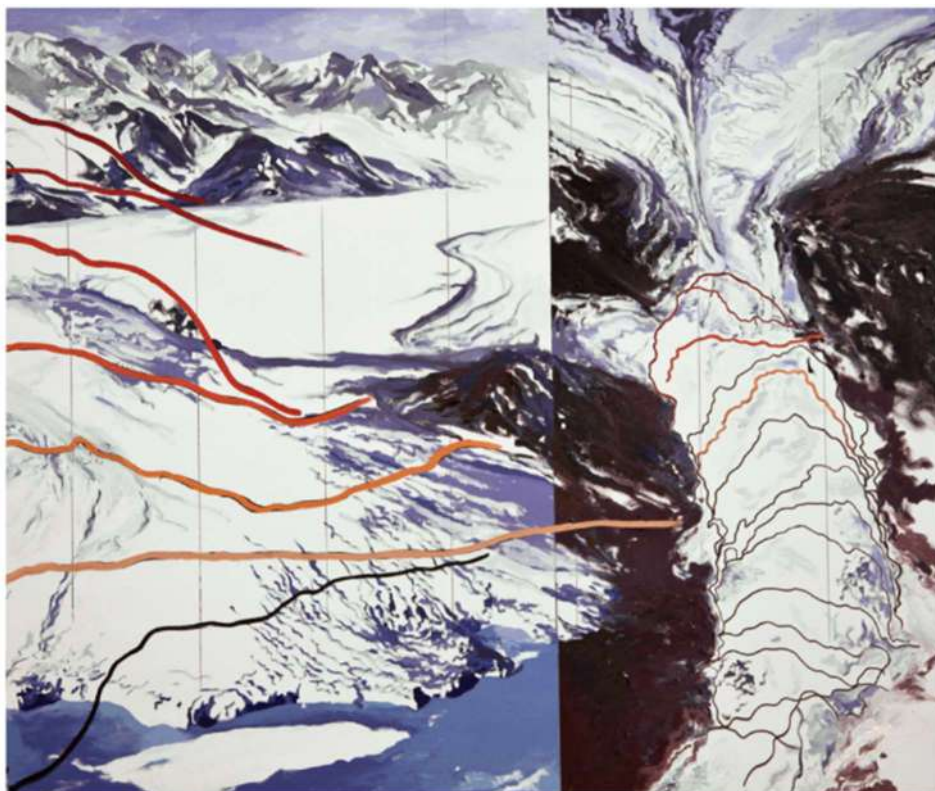


Figura 4: Diane Burko, *Columbia Glacier Lines of Recession*, 1980-2005, 2011. Óleo sobre tela, 129,54x152,4cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/new-gallery-1/eby5xtng0cidkcm3twfdxgt0thger1>

Ainda que o seu trabalho se apresente com uma plástica realista, algumas das suas obras apresentam-se com um forte cariz abstrato recorrendo à aplicação de várias camadas de tinta. (Jenkins, 2021) Diane Burko descreve o seu processo artístico como "uma dança entre ter intenção e estar aberta à possibilidade". (Burko *in* Bill, 2021)

Na sua série de corais, a ambiguidade espacial é notória e pretendida pela artista. Num panorama marítimo em constante alteração as suas pinturas parecem captar o momento em que estes corais perderam a sua cor, onde arrastados por correntes de água cada vez mais alteradas na sua composição química com a sua acidificação e aumento da temperatura, parecem sugar-lhes a sua existência. Num branqueamento cada vez mais notório, os corais vão perdendo de modo acelerado o seu lugar no ecossistema (Figura 5, Figura 6 e Figura 7).

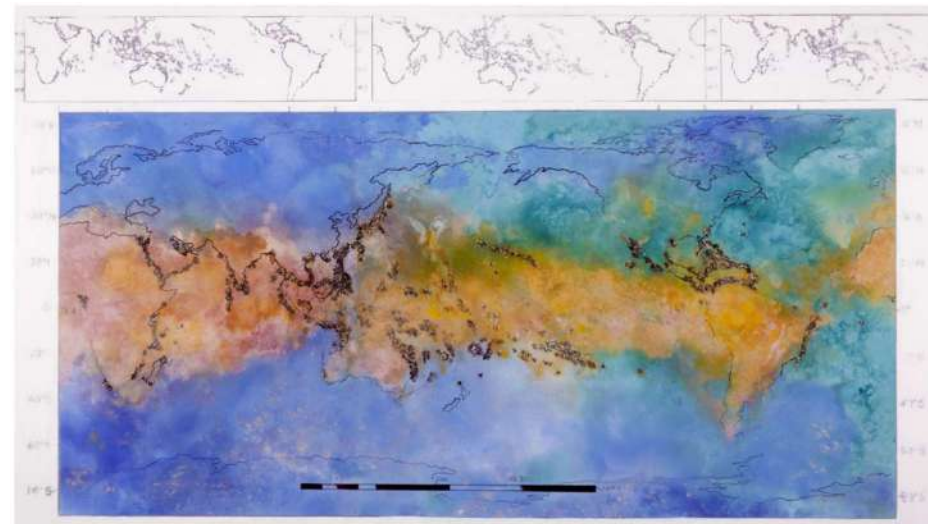


Figura 5: Diane Burko, *Coral Quartet*, 2018. Óleo sobre tela, 152,4 x 609,6cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/2018/v39ytnkqgi7p2j1pxl5srcdgyt9ne>



Figura 6: Diane Burko, *Coral Life Cycle (1-4)*, 2018. Acrílico sobre tela, 50,8x203,2cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/2018/i937wvfh5jgebv9bcy7wii4m0uon1>



Figura 7: Diane Burko, World Reef Map, 2019. Técnica mista, 127x223,52cm. Cortesia da Artista. Fonte: <https://www.dianeburko.com/2018/2019/6/10/2019/6/10/world-reef-map>

A artista interliga um vocabulário próprio de mapeamentos produzidos por sistemas informáticos e intercala-o com os registos cromáticos efetuados nas inúmeras viagens. Ampliando e destacando, selecionando e localizando áreas Burko vai delimitando de forma geográfica a interface de informação científica e a prática artística pictórica. (Gavish, 2018).

A mistura das cores que a artista apresenta pretende de certo modo fazer uma alusão ao caos subaquático em que os corais se encontram. Num estudo constante entre o campo de ação da Pintura e o ambiente em que estas manifestações naturais ocorrem, a influência mútua regista-se a diversos níveis. Enquanto arquivos perduráveis e objetos concretos, das diversas perspetivas sobre as quais a artista visualizou estes recifes, Burko quer por parte do observador uma reflexão, um parar diante do quadro que lhe proporcione uma participação envolvente com a obra.

O processo artístico de Diane Burko encontra-se em constante evolução e alteração tal como a sua escolha de materiais. A própria artista afirma: "Não sou uma artista com um 'signature style'. Preciso de seguir em frente depois de resolver algo. Preciso de estar realmente motivada a nível intelectual e estético para ser desafiada." (Burko ap. Isaacs, 2021)

Desde 2018 que Burko tem interligado na sua prática artística intercalando diversos materiais, e media, nomeadamente vídeos e gravuras lenticulares que registam o degelo e que enfatizam fortemente a situação climática atual. (Fisherman, 2021; American University Museum, 2021).

A obra de Diane Burko é dedicada ao futuro do planeta, as suas pinturas retratam de forma intensa a ligação entre informação climática e contemplação estética, oferecendo uma visão de paisagens a um futuro que pode deixar de as poder observar, nomeadamente os glaciares, existentes em grande número, 150, há cerca de 170 anos, e agora só restam 25. (Dauray, 2015; Cheetham, 2018)

Conclusão

Utilizando uma representação da paisagem que oscila entre o figurativo e o abstrato, as obras de Diane Burko aglomeram informação visual e científica sobre o desafio urgente que são as alterações climáticas. Ao testemunhar presencialmente as diversas consequências negativas deste fenómeno em glaciares, oceanos e corais, a artista trás para a frente, com as suas pinturas, um acumular de ideias e pensamentos sobre a matéria em questão. Este comprometimento pessoal ativo de Diane mediante o ambiente natural permite à artista

desenvolver e transmitir todo um conjunto de qualidades e características apreendidas pela sua consciência sensorial e experiência estética, que simultaneamente afetam e constroem a consciência da artista perante a natureza. Burko toma as suas obras como veículos de incentivo à reflexão sobre esses assuntos, que muitas vezes são recebidos de modo irrefletido e distante. Ao captarem a morfologia da paisagem em constante desfiguração os seus trabalhos tornam-se numa metáfora para as alterações climáticas assim como em impulso para a atual discussão política sobre o assunto.

Referências

- American University Museum, (2021), "Diane Burko: Seeing Climate Change". American University, Washington, DC. Disponível em: <https://www.american.edu/cas/museum/2021/seeing-climate-change-diane-burko.cfm>. Data de Acesso: 04.01.2022
- Berleant, A., (1997), *Living in the Landscape. Toward an Aesthetics of Environment*, 1ªed., University Press of Kansas, Lawrence, Kansas. ISBN: 9780700608119
- Berleant, A., (2005), *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*, Ashgate Publishing Company, Burlington. ISBN: 9781138618763
- Berleant, A. (2013), "What is Aesthetic Engagement?", *Contemporary Aesthetics*, Disponível em: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>. Data de acesso: 04.12.2021
- Bill, K. (2021). "Review: Diane Burko's Seeing Climate Change' Conveys Urgency of Environment Crisis". *The Eagle*. Disponível em: <https://www.theeagleonline.com/article/2021/10/review-diane-burkos-seeing-climate-change-conveys-urgency-of-environmental-crisis>. Data de acesso: 06.01.2022
- Cheetham, M. (2018). "Diane Burko: Vast and Vanishing". Catálogo. Rowan University Art Gallery. Disponível em: https://sites.rowan.edu/artgallery/docs/diane-burko_web_catalog_rowan-university.pdf. Data de acesso: 05.01.2022
- Dauray, M. (2015), "Artist Diane Burko Raises Awareness About Climate Destruction". *The Healing Power of Art and Artists*. Disponível em: <https://www.healing-power-of-art.org/artist-diane-burko-raises-awareness-about-climate-destruction/>. Data de acesso: 04.01.2022
- Fishman, S. (2021). "On Bearing Witness and Embracing Beauty". *Artists and Climate Change*. Disponível em: <https://artistsandclimatechange.com/2021/10/25/on-bearing-witness-and-embracing-beauty/>. Data de acesso: 04.01.2022
- Gavish, M. (2018). "Glaciers and Reefs with Diane Burko, Sciart Initiative". Disponível em: <https://www.sciartmagazine.com/quick-view-diane-burko.html>. Data de acesso: 26.08.2020
- Hindsdale, J. (2018). "The Columbia Glacier: Climate Change and Glacial Dynamics", State of Planet, Earth Institute, Columbia University, Disponível em: <https://blogs.ei.columbia.edu/2018/02/23/columbia-glacier-climate-change-glacialdynamics/>. Data de acesso: 02.09.2020

- Honouring the Future. (2018). "Diane Burko". Honouring the Future. Disponível em: <https://www.honoringthefuture.org/climate-smarts/artist-to-know/diane-burko/>. Data de acesso: 04.01.2022
- Isaacs, S. (2021), "Diane Burko talks about flying with James Turrell, becoming a climate activist and current work". Artblog. Disponível em: <https://www.theartblog.org/2021/03/diane-burko-talks-about-flying-with-james-turrell-becoming-a-climate-activist-and-current-work/>. Data de acesso: 04.01.2021
- Jenkins, M. (2021). "At the AU Museum, two artists take on a fraught natural world, from diferente angles". The Washington Post. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/museums/american-university-art-museum-diane-burko-rebecca-kamen/2021/09/28/108f4226-1c89-11ec-8380-5fbadbc43ef8_story.html. Data de acesso: 04.01.2022
- Patrão, J. (2016). "A paisagem enquanto experiência. Mar: imersão e viagem". Faculdade de Belas Artes. Relatório de Projeto de Mestrado em Pintura. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. Porto
- Saito, Y. (2017). "The Ethical Dimensions of Aesthetic Engagement", *ESPEs*. vol. 6/2. pp.19-29. Disponível em: <http://oaii.net/pdf.html?n=2019/6934-1560504740.pdf>. Data de acesso: 28.03.2020
- Verchot, M. (2015). "Artist Diane Burko ties together Art and Science". Glacier Hub. Disponível em: <https://glacierhub.org/2015/07/15/artist-diane-burke-ties-together-art-and-science/>. Data de acesso: 05.04.2022

Notas biográficas

Teresa Almeida é artista visual e professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro. Integra a Unidade de Investigação VICARTE e colabora com o i2ads. Membro editorial da revista *Éter* e membro do comitê Internacional do ICOM Glass. As suas principais linhas de investigação são o vidro e a ecologia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2033-0459> E-mail: talmeida@fba.up.pt
Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas, nº265, 4049-021, Porto, Portugal.

Cassandra Pereira é uma artista visual e ex-aluna da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Mestre em Artes Plásticas com Especialização em Pintura pela Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são a Pintura e a Ação Ecológica. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8818-2296> Morada: Faculdade de Belas-Artes, Avenida Rodrigues de Freitas, nº265, 4049-021, Porto, Portugal.



Cultura e tradição mexicana nas obras de Valeria Florescano

Mexican culture and tradition in the works of Valeria Florescano

Teresa Almeida ⁱ

ⁱ Unidade de investigação Vicarte - vidro e cerâmica para as Artes FCT/UNL, FBA/UNL i2ads, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Rodrigues de Freitas, nº265, 4049-021, Porto, Portugal

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Introdução

A artista mexicana Valeria Florescano da cidade do México, onde vive e está localizado o seu estúdio, vem desenvolvendo um trabalho onde integra as tradições e os costumes do seu país nas suas obras artísticas. Com uma formação em design gráfico, mestrado em escultura da Escola Nacional de Artes Plásticas, e oriunda de uma família de historiadores, utiliza vários materiais como a cerâmica, o vidro, têxtil e o metal a artista desenvolve um conjunto de obras contemporâneas onde valoriza as memórias de um povo. O têxtil, mais concretamente, o vestuário tradicional e a importância que assume para Valeria revela-se um fator predominante em muitas das suas obras. Sempre atenta, e à procura de aprender conhecimentos sobre o *craft*, a artista realiza constantemente vários workshops para adquirir diversas competências técnicas, nomeadamente nos EUA na Pilchuck School of Glass, Corning Museum of Glass e Penland Arts and Crafts School.

O seu trabalho artístico dialoga em torno de noções e conceitos como a nacionalidade, identidade, tradição, arte e artesanato. Valeia compreende a trajetória histórica dos objetos que escolhe trabalhar. O vidro possui uma grande relação com a sua cultura desde os primórdios onde eram utilizadas as obsidianas. A escolha deste material na conceção dos seus trabalhos está muitas vezes associada a transformar um objeto utilitário numa obra de arte.

Meu trabalho surge do interesse pelos meios artesanais a partir de uma prática contemporânea. A obra, feita maioritariamente em vidro, desloca-se dentro das referências da arte contemporânea para o objeto do quotidiano e para o doméstico. a partir daqui começa por criar ligações entre o passado, os saberes ancestrais e a sua relação com o presente. O individual e o coletivo, inovação, tradição, beleza e ritual são temas recorrentes em seu trabalho da cultura material mexicana, onde o feito à mão é um importante exercício para visualizar um futuro melhor em relação à natureza e ao nosso passado. (Valeria 2022)

Resumo:

Este artigo será abordado a obra da artista mexicana Valeria Florescano, que desenvolve um trabalho onde integra as tradições e os costumes do seu país nas suas obras artísticas que desenvolve. Envolvendo uma cooperação entre Arts and Craft, a artista procura acrescentar valor a objetos de uso quotidiano considerados artesanato, transformando-os em peças de arte. Ativista, com preocupações contemporâneas o seu trabalho procura relações com o têxtil e o vidro,

Palavras-chave: tradição, simbolismo, têxtil, vidro

Abstract:

This article will focus on the work of the Mexican artist Valeria Florescano, who develops a work that integrates the traditions and customs of her country in her artistic works. Involving a cooperation between Arts and Craft, the artist seeks to add value to objects of daily use that are considered handicrafts, transforming them into art pieces. Activist, with contemporary concerns, her work seeks relationships with textiles and glass

Keywords: tradition, symbolism, textile, glass

1. Tradição têxtil numa incorporação contemporânea

Como já foi referido anteriormente, o têxtil, mais concretamente, o vestuário tradicional é um tema de trabalho para a artista. Em alguns das produções existe uma forte relação colaborativa com outros artesãos. A artista gosta de trabalhar numa fábrica com os vidreiros, os cálices de Tehuana são um exemplo de uma instalação que percorreu o mundo. Apresentada no museu Têxtil de Oaxaca. A obra realizada em vidro soprado com os vidreiros

mexicanos, recria-se uma analogia com um traje tradicional, o *bidaaniró* (Almeida, 2018) utilizada pelas mulheres mexicanas que ainda hoje permanece no grupo *Zapotecs* que habitam a região de *Isthmus*, usando o traje em cerimónias específicas. Valeria refere:

Meu trabalho em vidro decorre do meu interesse pelos médiuns artesanais na prática contemporânea. Acho muito importante compreender o nosso passado, assim como a concepção de um futuro comum aplicada ao que se faz à mão para estudar e compreender a nossa cultura material, e manter a importante diversidade que nos constitui. (Valeria 2010)

Segundo a artista a ideia deste trabalho tem origem no comércio e a troca de objetos culturais, entre o Oriente e o Ocidente.

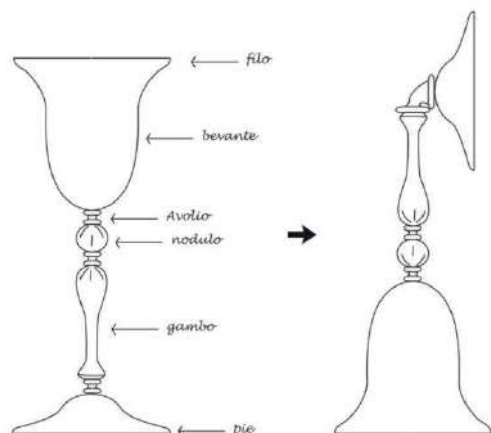


Figura 1. Tehu Valeria Florescano, Antropomorfização da taça veneziana no cálice Tehuana

A sua peça é composta por três partes - as peças de vidro soprado que consistem em cálices em cristal com o estilo *filigrana*, um vídeo da produção das peças na fábrica e uma projeção de trajes antigos. *Filigrana* é uma técnica que utiliza fios, tubos ou varetas de vidro. Normalmente realiza-se o tubo de vidro no qual são introduzidos fios de vidro de cor diferente (na técnica original desenvolvida em Murano a cor branca era a utilizada), que formam no seu conjunto uma espiral. Nesta instalação a artista procurou destacar a sutil relação das técnicas artesanais entre a mulher tehuana e um cálice de vidro feito no estilo conhecido como "Verre à la façon de Venise".

Mais antigas utilizadas (Bray, 2001) que pode ser executada por dois métodos livre e com molde. O sopro livre caracteriza-se por colher o vidro do forno do vidreiro em forma líquida viscosa que pode ser trabalho em seguida, o soprador será capaz de inflar rapidamente o vidro fundido numa bolha coesa e transformá-lo em formas específicas (Cumings, 2002). Foi esta técnica utilizada por Valeria com os vidreiros da fábrica, onde este com o copo ainda tem movimento, realiza um gesto final, dobrando o pé do copo num ângulo de 90 graus (Figura 1), fazendo a semelhança com o vestido tradicional (Figura 2). Na técnica de vidro soprado foram

realizadas outras técnicas para além da *filigrana*, como *zanfirico*, *reticello* ou *laticino*, os padrões produzidos por estas técnicas assemelham-se às rendas têxteis utilizadas pelas mulheres.

Esta obra foi também apresentada na exposição inaugural do museu de vidro da Marinha Grande "O lado feminino do vidro" em 2013, onde atualmente faz parte do espólio do museu. Valeria continuou a desenvolver este trabalho sendo apresentado na Galeria SIC! em Wrocław, Polónia em 2015.



Figura 2. Tehuana goblet, obra de 2009-11 apresentada nas exposições do museu Têxtil de Oaxaca, 2010 e no Museu de Vidro da Marinha Grande. Fonte: artista

A obra *nudo* (nó) de 2021 representa um *Tilmatli*, que consiste numa vestimenta utilizada pelos homens de todas as classes sociais no México pré-hispânico, que se caracteriza por uma única peça de tecido de algodão (quadrada ou retangular), amarrada no pescoço com um nó e pendurada entre a cintura e os tornozelos (Figura 3). Valeria refere que o nó é uma forma importante de proteger as duas pontas do tecido, funcionando como um adorno e um símbolo nos tempos pré-hispânicos, e para tal a artista pretende reconhecer essa importância desse adorno realizando uma peça de vidro, utilizando a técnica do maçarico. Um nó de vidro revela uma fragilidade no toque e na forma, mas a sua simbologia é referente às tradições inerentes da cultura mexicana. Ao fazer esta peça Valeria refere que pretende "homenagear o nó como elemento, à nossa tradição de tecelagem e referir o nó como um broche contemporâneo" (Valeria, 2021).

Realizado com vidro borosilicato que possui uma aparência rígida, Valeria procura quebrar essa rigidez nas peças que elabora, peças essas fluidas e com um carácter orgânico. *Nó*, é uma obra em processo, escultura que ficaria inserida numa roupa de vidro, com movimento produzido pela luz e pela transparência (Valeria 2022).

A técnica do maçarico é muitas vezes realizada com um vidro borosilicato, por ser mais fácil de manusear. O vidro vem em varetas de várias espessuras, que podem ser ocas ou maciças, depois é trabalhado com o fogo permitindo criar formas orgânicas. Este trabalho, ao contrário do vidro soprado que requer muitas vezes um trabalho de equipa devido à sua complexidade técnica, permite ser realizado numa bancada de forma individual. Valeria tem no seu estúdio a possibilidade de trabalhar com esta técnica. A técnica de maçarico utiliza varetas de vidro que são trabalhadas com o fogo.



Figura 3. Imagem onde ilustra o mato utilizado pelos líderes no período pré-histórico
Fonte: Codex Tovar. John Carter Brown Library. Providence, Rhode Island. USA.

2. Luz e sombra

A transparência é uma das características que Valeria retém do vidro. A peça *Plogos* de 2010, da série *word and flickers* (Figura 4) são letras desenvolvidas com vidro borosilicato na técnica do maçarico. A ideia de criar este trabalho é uma analogia à transparência do material e da linguagem (Valeria, 2017). A sua leitura é difícil devido à refração da luz e a sombra que as letras projetadas na parede, mas também não se pretende que a leitura seja fácil. Com uma forma circular, aqui estão escritas palavras soltas, "VerdeAmariloNarajaRojoAzulPúrpura" que mais não são do que as cores que aparecem no espectro do arco-íris. A artista refere que esta obra surge após a leitura de um texto de Claude Lévy Strayss onde refere a origem do surgimento da cor. A luz é um fator fulcral nestas obras, dela a obra emerge, com a intenção de auxiliar o espectador a ajustar a visão num abrir e fechar de olhos.



Figura 4. *Plogos*, 2010, peça em vidro borosilicato. Fonte: artista

Por sua vez, a obra EOH de 2012 (Figura 5) é uma peça composta por diferentes camadas de escuridão. Em contraste com a obra anterior, esta é realizada em vidro preto e madeira queimada, que "se alternam em um universo de sombras e reflexos deliberadamente criado" (Valeria 2022). Realizada em vidro fundido EOH refere-se as siglas da frase – Espelho de

obsidiana fumegante- onde a conjugação dos vários planos utilizados cria uma composição geometria composta por 4 peças. Ao centro encontra-se a madeira queimada, plana e nas suas laterais a obra adquire uma curvatura realizada com vidro negro. Veleria refere que a obra:

ecoa a transitoriedade da luz e convida a passar do mundo da materialidade ao da consciência, revelando paisagens silenciosas que por vezes revelam um ou outro detalhe, tanto de si como daquilo que refletem.

EOH recorre à escuridão como condição indispensável para reconhecer o paradoxo do "eu", nós somos essa dualidade; luz e escuridão, reflexo e sombra. O eu nunca está intacto, sempre alterado pelo outro, pelos outros... porque se encontra dentro de um sistema relacional, neste caso dentro de uma geometria. (Veleria 2022)



Figura 5. EOH, 2012, peça em fundido (madeira queimada e vidro negro) 1,21x1,47m. Fonte: artista

Mais uma vez conseguimos estabelecer nesta obra a relação com a sua cultura na simbologia do título atribuído, onde se estabelece uma analogia à obsidiana.

Luz negra de 2014 (Figura 6), uma peça de instalação na parede procura estabelecer uma linguagem entre a luz e a sombra refletindo partes luminosas e obscuras nessa dualidade,

procurando numa só peça a inserção destas duas particularidades, onde a textura é uma característica assumida e acentuada.



Figura 6. Luz Negra 2014, vidro fundido, cerâmica de baixa temperatura, com esmalte cerâmico negro e mica natural em diferentes texturas. 47,8x8x56cm Fonte: artista

3. Ativismo e o papel da mulher

Sempre atenta às problemáticas atuais, desenvolve um trabalho que reflete as inquietudes que estão a decorrer no México. Em 2021 a estátua de Cristóvão Colombo foi retirada da Avenida Reforma e foi pedido a um artista masculino para realizar uma obra, representando uma mulher indígena. Esta situação indignou as pessoas levando a uma revolta de um coletivo de mulheres a 25 de setembro de 2021. O grupo feminista interveio no espaço vazio deixado pela estátua colocando a silhueta de uma mulher de cor roxa com o punho levantado, renomeando o espaço como "Rotunda das mulheres que lutam". (Valeria 2022).

Valeria simboliza este ato realizando *La Bordada*, uma obra de joalheira contemporânea, em pequeno formato como um alfinete que seria utilizado por várias pessoas para defender os direitos das mulheres. O molde que realizou foi retirado de um bordado de uma *Quechquemeti* (blusa tradicional) do estado de Puebla, que se encontra publicado no livro "trajes indígenas no México, INAH, 1968". A grelha quadricular utilizada na realização dos desenhos foi mantida e assumida em *La Bordada* (Figura 7)

Minha versão em metal do padrão bordado tem o punho erguido para reconfigurar uma apropriação do feminino com referência ao passado, mas refletindo o momento presente, também utilizo a cor roxa como representação do movimento que exige igualdade e justiça de gênero para as vítimas de violência e feminicídios no México. Assim, *La Bordada* é um alfinete de prata que usa o corpo como forma de ocupação do espaço urbano e como reclamação coletiva na cidade, simboliza também lealdade, perseverança e firmeza na causa das mulheres. (Valeria 2022)

Valeria procura reforçar a ideia de que a visão da mulher se foi alterando e que esta mantém um papel ativo na nossa sociedade

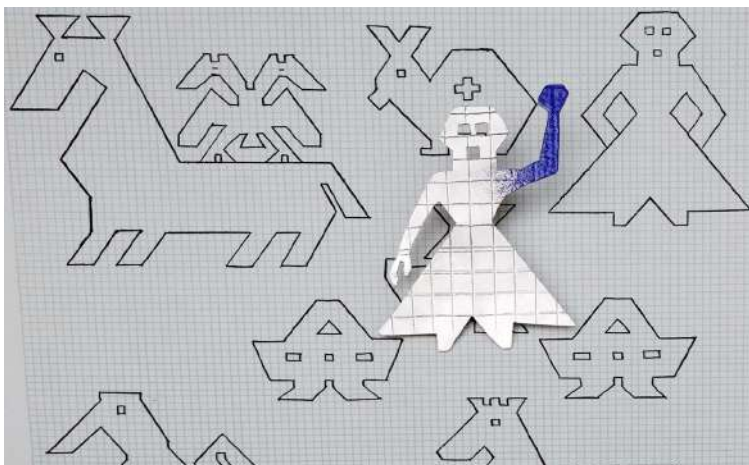


Figura 7. Estudos realizados para a obra *La bordada* 2021, e *La bordada*. Fonte: artista

4. O sagrado

A natureza e as culturas indígena ancestrais do seu país são uma referência constante na obra que Valeria Florescano vai desenvolvendo. *Montanhas Sagradas*, é a mais recente obra, ainda em desenvolvimento, e reflete sobre a topografia arqueológica de ruínas que não são as mais turísticas, mas sim pequenos fragmentos de ruínas de locais específicos para si possuem uma grande simbologia. Ela viaja para as montanhas para fruir a envolvência e em seguida vai para o estúdio trabalhar. Uma topografia transparente que desenvolve utilizando vidro transparente, recria a silhueta de montanhas em vidro borossilicato que será combinado sem seguida com um vidro negro. A inspiração vem das pirâmides mexicanas e das montanhas onde estas se encontram. A pirâmide que possuía no seu sopé um lago, onde a água era o reflexo da pirâmide, um reflexo invertido. É isto que pretende desenvolver com esta nova instalação, numa série de 5 peças de 5 lugares.

Conclusões

O trabalho artístico de Valeria Florescano surge da relação com os meios artesanais e o craft a estes associados, onde a cultura do seu país se encontra enraizada. De algo que se considera artesanal, a artista concebe-lhe um caráter contemporâneo. Com trabalhos de caráter coletivo, como a obra *Tehuana goblet*, onde a associação aos vidreiros é fundamental para a conceção dos seus trabalhos, a uma presença individual quando trabalha no sossego do seu ateliê realizando a obra *nó*, esta artista desenvolve um trabalho onde a relação com o passado e o presente é estabelecida.

Referencias

- Almeida, Teresa. (2018). *Arte em vidro: uma visão feminina, in Reflexões sobre a Arte e o seu Ensino 2*. Atena Editora ISBN 978-85-85107-16-1, p 59-66.
- Bray, C. (2001). *Dictionary of glass: materials and techniques*. University of Pennsylvania Press.
- Cummings, K. (2002). *A history of glassforming*. University of Pennsylvania Press.
- Florescano, Valeria texto para exposição do museu Têxtil de Oaxaca, 2010
- Florescano, Valeria. (2017) in Ningbo International glass art conference 2017, China

Charlene Bicalho: A matéria da fala e a imensurabilidade do ato artístico

Charlene Bicalho: The matter of speech and immeasurability of artistic act

Teresa Matos Pereira ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (CIEBA) / Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação (CIED)

Submissão: 01/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Charlene Bicalho (n. 1982, Minas Gerais) desenvolve a sua atividade artística e curatorial num domínio da interdisciplinaridade, mobilizando a prática da fotografia, do vídeo, da performance e da instalação. A partir do seu próprio corpo e da condição de mulher negra, a artista desenvolve uma reflexão que cruza estética, memória histórica, ancestralidade cultural e as vivências sociais do quotidiano. As construções de género e raça, respaldadas e perpetuadas por uma colonialidade latente e persistente, assumem um papel central no âmbito de estruturas de poder e dominação, responsáveis pela invisibilidade social e política de uma camada da sociedade.

As matérias que compõem as suas *intervenções*, desvelam as teias de uma intrincada colonialidade que, enquanto condição social, cultural, política e económica, procura negar a todo o custo outras presenças e formas de existência além de um padrão desenhado pela modernidade ocidental. Através da ação performática que convoca a participação coletiva, ou da instalação multimédia que resgata espaços de resistência que moldam a cultura afrobrasileira, Charlene Bicalho, propõe uma reflexão acerca das estruturas de poder (político, económico, discursivo) que suportam essa colonialidade, perpetuada além do sistema político-administrativo que lhe esteve na origem.

A resiliência coletiva das comunidades negras, a invisibilidade social no espaço público do museu, subjetivamente delineado como ambiente de uma presença maioritariamente branca (que remete os artistas negros para "circuitos alternativos"), o papel social da mulher negra e o embate com estruturas monolíticas de dominação que tecem visões estereotipadas e hegemónicas, constituem-se como tópicos de uma reflexão artística que convoca a imensurabilidade do ato performático, da prática colaborativa, da memória cultural (materializada em diferentes grafias, oralidades e matérias). A presença do corpo enquanto ato performático e insurgente, apela a múltiplas camadas de tempo e sentido, já que convoca a historicidade da escravatura, a ancestralidade da memória cultural, a consciência do racismo

Resumo:

O texto incide sobre a obra da artista brasileira Charlene Bicalho, considerando a sua dimensão interdisciplinar, bem como um ativismo que funde estética, ética, memória, cultura e relações de poder. Através do audiovisual e da performance, a artista desenvolve um conjunto de intervenções artísticas que, partindo da sua condição de mulher negra, se constituem como contranarrativas face a uma colonialidade que persiste nas desigualdades sociais, cívicas e no racismo.

Palavras-chave: Performance, Videoperformance, Artistas Negras, Crítica Decolonial

Abstract:

The text focuses on the work of Brazilian artist Charlene Bicalho, considering its interdisciplinary dimension as well as an activism that fuses aesthetics, ethics, memory, culture and power relations. Through audiovisual and performance, the artist develops a set of artistic interventions that, based on her condition as a black woman, constitute counter-narratives in the face of a coloniality that persists in social, civic inequalities and racism.

Keywords: Performance, Videoperformance, Black Artists, Decolonial Criticism

estrutural que molda quotidiana e socialmente as relações étnico-raciais e reverbera “na afrodiáspora de modo inimaginável” (Bicalho, Penha & Rosa, 2021:7)

2. Hegemonia e Insurreição

O conceito de hegemonia, desenvolvido por Gramsci, assume como base a existência de um monopólio (económico, político, ideológico, simbólico) capaz de gerar consensos e alianças em torno de formas de poder dominantes. A sociedade civil, espaço onde se desenvolvem construções de natureza ideológica, religiosa, cultural, assume importância capital na edificação de uma visão preponderante das representações sociais e na legitimação da ação política, que capitalizadas pelo Estado, na célebre fórmula “Estado=Sociedade política + sociedade civil” formam uma “hegemonia couraçada de coerção” (Gramsci, 2007:244) e elidem a fronteira entre a esfera pública e a esfera privada. Uma visão hegemónica da sociedade, da cultura ou da organização política, interliga, deste modo, coerção, conflito e consenso, na medida em que implica um certo grau de conflitualidade e de violência oculta (nem sempre “simbólica”), quer para instaurar a conformidade, quer para a contestar.

As estreitas ligações entre cultura e política, delineadas por Gramsci leva a considerar uma cultura própria de uma classe dominante e uma cultura das classes subalternas, em disputa, como estratégia de emancipação ideológica e política. Através de uma cultura crítica, capaz de mover à consciência do papel histórico, assenta uma mudança na correlação de forças de poder, de rebelião e de reconstrução social” (Gramsci, 2021:71). De facto, num texto de 1916 Gramsci afirma que a cultura é “crítica”, “organização”, “disciplina”, “conquista da consciência superior, através da qual [o homem] consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os direitos e os deveres” (Gramsci, 2021:71). Nesta linha a artista/performer Adrien Piper no seu ensaio “Ideology, Confrontation and Political Self-Awareness: An Essay” (Piper, 1996 [1981]) procura desmontar alguns mecanismos inerentes a construções ideológicas e visões hegemónicas baseadas no racismo ou no ostracismo (social, identitário, ...), os quais servem de blindagem e autorregeneração face às mais óbvias evidências em contrário. Na perspetiva da autora, estes mecanismos de blindagem ideológica contribuem para criar aquilo que designa como a “ilusão da onisciência” (Piper, 1996 [1981]:789) que consiste em estar tão convicto da infalibilidade das suas crenças que confunde a sua subjetividade com a realidade objetiva e não percebe a forma limitada da sua atuação. Esta “ilusão da onisciência” encontra-se na base da amálgama indistinta entre percepção (subjetiva por natureza) e verdade. O resultado será uma cegueira face à presença, necessidades e direitos de outras camadas da sociedade, remetidas para um espaço periférico, a par de uma arrogância que se traduz numa convicção perigosa da separação entre o Eu e o Outro. Segundo a autora, o antídoto consiste em confrontar o pecador com a evidência do pecado e questiona: “Do we really have nothing in common with blacks/whites/gays/workers/the middle class /other women/other men? (Piper, 1996 [1981]:787).

O desmantelamento das narrativas e representações hegemónicas impostas pela modernidade ocidental, fundadas numa colonialidade dos saberes, das representações e das instituições, convoca a dimensão política da cultura, que, da denúncia e inversão retórica chega à insurreição. Walter Mignolo define esta visão hegemónica como uma “matriz colonial de poder”

(Mignolo, 2019) da qual é urgente uma ação de “desvinculação” e reintegração de outras narrativas. Este processo paralelo de “desvinculação” e “revinculação” convoca a insurreição crítica face a modelos sociais, culturais e políticos, inculcados pela modernidade ocidental, e um ênfase nas visões endógenas, aquilo a que o autor define como uma “indigeneidade” da existência e do conhecimento. Estes modelos endógenos, caracterizados pela sua pluri-diversidade, permitem, na sua perspetiva, reconfigurar uma “re-existência” baseada na tomada de voz ativa por parte daqueles que foram remetidos para uma condição subalterna, silenciosa e invisível.

Este processo envolve igualmente uma atitude insurreta capaz de interpelar o *pecador com a evidência do seu pecado*, recorrendo a diferentes “dispositivos macro e micropolíticos” (Rolnik, 2020:26) de entre os quais se destaca o ativismo cultural/artístico como espaço de intervenção social e rutura artística que nas palavras de Raposo propõe *cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística*. (Raposo, 2015:5). De entre estas *ecologias* de participação e fruição, inscreve-se a *performance* como estratégia e território estético que convoca, não raras vezes, uma politização da ação artística. Assumindo, desde os seus primórdios, um sentido de rutura com modelos académicos convencionais, a *performance* inscreveu no ato artístico a presentificação do corpo (individual/social), da palavra, do outro, do espaço, do ritual, do tempo, da vida, e abriu um amplo espaço de desconstrução de narrativas dominantes, através da inversão, da crítica, do choque, da reivindicação.

Charlene Bicalho designa, precisamente, algumas das suas práticas como *interven(ções)*, enfatizando a presença do corpo negro, o ato performático como ato político e a fusão entre a estética, a cultura, a memória e a vida. Será nesta perspetiva de pensar a prática artística como ato político, a partir da presentificação do corpo, da condição de mulher, artista, negra que se desenvolverá a abordagem à sua obra.

3. Na Raiz

Em 2012 Charlene Bicalho inicia o projeto *Raiz Forte* o qual se assume como plataforma de criação, em Vitória, no Espírito Santo. Este configura-se como território artístico, cultural e educativo de capacitação, diálogo e reflexão estética, procura afirmar a presença afrodescendente no contexto artístico e cultural através da pesquisa, das práticas colaborativas e da ação educativa. Segundo Bicalho, Penha & Rosa, “pensar a constituição do Raiz Forte Espaço de Criação surge de uma necessidade de multiplicar, de acessar e descolonizar mentes. Criar caminhos, pensar, (re)elaborar, insurgir frente ao *status quo*” (Bicalho, Penha & Rosa, 2021:7). Neste contexto destaca-se o documentário *Raiz Forte* produzido para a web, que inicialmente contou com três episódios, e mais tarde foi alargado a outros testemunhos sob o título *Mulheres de Raiz Forte*. Neste documentário, dirigido pela artista, são abordadas, diferentes dimensões da vivência das mulheres negras no Brasil, desde a infância à idade adulta pensada a partir da relação com o cabelo e da estética do cabelo afro (Figura 1, Figura 2, e Figura 3), procurando, nas suas palavras, “calar o silêncio oculto dos olhares desviados” (Bicalho, 2012).



Figuras 1: Charlene Bicalho (direção), Websérie Raiz Forte (detalhes), 2012. Vídeo (3 episódios) Fonte: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL84pb-RdgCVY5UFuJ8BDsUdsydkYEmvA->



Figuras 2: Charlene Bicalho (direção), Websérie Raiz Forte (detalhes), 2012. Vídeo (3 episódios) Fonte: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL84pb-RdgCVY5UFuJ8BDsUdsydkYEmvA->



Figuras 3: Charlene Bicalho (direção), Websérie Raiz Forte (detalhes), 2012. Vídeo (3 episódios) Fonte: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL84pb-RdgCVY5UFuJ8BDsUdsydkYEmvA->

Assumindo como ponto de partida um conjunto de narrativas que cruzam as experiências individuais e coletivas, de natureza familiar, escolar ou afetiva, os vídeos ampliam a sua abrangência a temas como identidade, gênero, cultura, política. De facto, a partir das diferentes formas da mulher negra se relacionar com o seu cabelo, desde a infância à idade adulta, os relatos transportam-nos para um universo alargado das perceções ancoradas numa matriz de dominação colonial. As representações que emanam do racismo, projetam-se num duplo ecrã que, de um lado mostra a enunciação dos discursos hegemónicos e, do outro a complexidade da sua receção pelos visados, que oscila entre a interiorização do estereótipo (o cabelo crespo como “cabelo ruim”), a tomada de consciência da discriminação que se pode ocultar sob a textura do cabelo, e a sua utilização como símbolo de alteridade/liberdade. Através dos relatos individuais, é construída uma narrativa de natureza coletiva cujas linhas atravessam transversalmente as texturas sociais do tempo histórico da cultura afro-brasileira. Ao remeter para as raízes ancestrais, para a consciência da história de um povo, permite essa “revinculação” e “re-existência” de que fala Mignolo e se transforma em estandarte de insurreição face a visões hegemónicas, de uma disputa pelo poder de enunciação e de um papel essencial na textura histórica, social e cultural do país. Através do cabelo enquanto símbolo de diferentes perceções de natureza ideológica, o ato estético, ligado a uma identidade pessoal, transforma-se em ato político. Esta dimensão política, plasmada nas narrativas coligadas nos vídeos iniciais, aos quais se juntam outros testemunhos das *Mulheres de Raiz Forte* (2014-2015) assume igualmente uma dimensão simultaneamente performática e educativa porquanto estas questões são discutidas no âmbito de rodas de conversa ou ações com turmas de crianças no sentido de promover redes de aprendizagens contra-hegemónicas, acerca das relações étnico-raciais, de consciencialização para a história e memória da ancestralidade afrodescendente.

A narrativa das vivências individuais, contada a partir de uma mecha de cabelo, assumiu-se como ponto de cruzamento entre a prática artística e o ato educativo. A *Colheita de Mechas* (2012-2013) surge como dispositivo de um activismo latente ao longo do seu percurso artístico e mais explícito nas suas *Intervenções*. Esta ação artística/educativa, que integra o trânsito e a difusão de uma contranarrativa, materializou-se na instalação *(ir)removível* com circulação em várias exposições coletivas tais como *Horizonte* em 2013, *Arte-Substantivo Feminino* em 2014 e *Tentativas de Esgotar um lugar* em 2015. A instalação compõe-se de 106 mechas de cabelo humano dentro de frascos de perfume (Figura 4) dispostos em prateleiras, um aparador com fracos vazios, um espelho e uma tesoura. Este dispositivo assume uma dimensão plurissignificante que convoca os processos de manipulação capilar por parte de homens e mulheres afrodescendentes tendo por base um padrão de beleza eurocentrado. Ao invés de se tratar de um produto fechado na sua materialidade, *(ir)removível* assume uma processualidade e uma fluidez, que o torna uma obra em aberto. Ela integra a colaboração do visitante, que é convidado a participar nesta colheita de mechas de cabelo (Figura 5) e a ampliar a reflexão crítica proposta a partir da presentificação de um fragmento do corpo.



Figuras 4: Charlene Bicalho, *(ir)removível* (detalhes), 2013. Instalação. Fonte: <https://charlenebicalho.wixsite.com/charlene/irremovivel2013-2014>



Figura 5: Charlene Bicalho, *(ir)removível* (detalhes), 2013. Instalação. Fonte: <https://charlenebicalho.wixsite.com/charlene/irremovivel2013-2014>

4. Com Pó e Água

A utilização direta de matérias e/ou objetos simbólicos como pomba, gazua, cabelo, água, chaves ou a mopa, em instalações multimídia ou performances como *Do Pó se Faz Cipó* de 2019 e *CUIDADO! tudo o que é sólido se]des]mancha n'água* de 2020 remetem para a construção de uma narrativa contra hegemônica que contribui para descolonizar o imaginário. Através da ação artística e possível ressignificar o conhecimento e memória ancestrais, conferindo-lhes uma densidade líquida e fluída que se entranha nas fissuras das estruturas sólidas e, persistentemente, desmantela a firmeza monolítica dos edifícios de poder e dominação.

A performance *Do Pó se Faz Cipó*, realizada em 2019 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), foi o culminar de uma residência em Porto Alegre, na qual a artista questiona a dificuldade da entrada dos artistas negros nas instituições culturais e propõe um ato simbólico de abertura das portas dos espaços institucionalizados como o Museu. Na performance recorre a um conjunto de elementos simbólicos provindos quer da cultura popular gaúcha quer da umbanda,

começando desde logo por se apresentar vestida de vermelho a cor de Bará - o orixá dos caminhos, das chaves, da comunicação (Figura 6), associado, no sincretismo religioso, a Santo António. A cuía (utensílio gaúcho), a gazua, a pempa (pó branco, de uso ritual) constituem-se outros elementos aos quais a artista recorre ao longo da performance. Esta inicia-se com o hastear de uma bandeira no exterior do edifício. Neste caso a bandeira brasileira foi substituída por uma bandeira branca com a frase do anarquista e ex pantera negra, Lorenzo Kom'boa Ervin: "Mate o branco dentro de você"- Ato transgressor e de inversão do lema moderno "ordem e Progresso". Pedindo licença a Bará, a artista inicia o seu discurso falando da sua experiência e agradecendo o apoio, enquanto vai ralando a pempa. Pelo meio questiona os presentes se conhecem os artistas negros e negras da cidade, e também presentes no auditório, a que se seguiu o silêncio constrangedor (cf. Kissonde, 2019). A pempa será distribuída e artista convoca os participantes negros na sala a acompanhá-la numa ação performática coletiva para destrancar as portas que explícita ou implicitamente impedem a sua entrada no ambiente do museu (Figura 7). Ao soprar o pó de pempa em todas as fechaduras, a artista procura anular os obstáculos subjetiva ou efetivamente colocados à presença negra, através do destrancamento das portas de um território "subjetivamente branco" (Lima, 2021:4). O gesto performático, ritualizado, assume-se enquanto ato de resistência, de afirmação de uma contranarrativa, descolonial. Nas palavras da artista:

Vestida de preto e vermelho, posicionei meu corpo como se fosse um reflexo da estátua A Fuga, pedi licença ao Bará, dono da encruzilhada e das chaves que abrem os caminhos. Ao soprarmos pempa coletivamente dentro daquele edifício, o contaminamos com o hálito da diáspora reivindicando aquele espaço enquanto direito ancestral. Revisitamos a história e a história da arte, saímos com fôlego renovado desse mergulho. Passado, presente e futuro desaguando profundamente em vida e obra, somos o que não está dado. (Bicalho, cit. Kissonde, 2019a)



Figura 6: Charlene Bicalho, *Do Pó se fez Cipó* (detalhes), 2019. Performance.

Fonte: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/V%3ADdeo-Performance-Gazua-Bar%C3%A1-de-Porto-Alegre-2019_J%C3%B4-Lima-Charlene-Bicalho-1.pdf



Figura 7: Charlene Bicalho, *Do Pó se fez Cipó* (detalhes), 2019. Performance.

Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/charlene-bicalho/>

CUIDADO! tudo o que é sólido se [des]mancha n'água é uma interven(ção) realizada em 2020 no âmbito da 30ª edição do programa de exposições do Centro Cultural São Paulo, na qual a artista assume como plano de atuação, o chão do museu, onde inscreve palavras utilizando água e uma mopa (Figura 8)

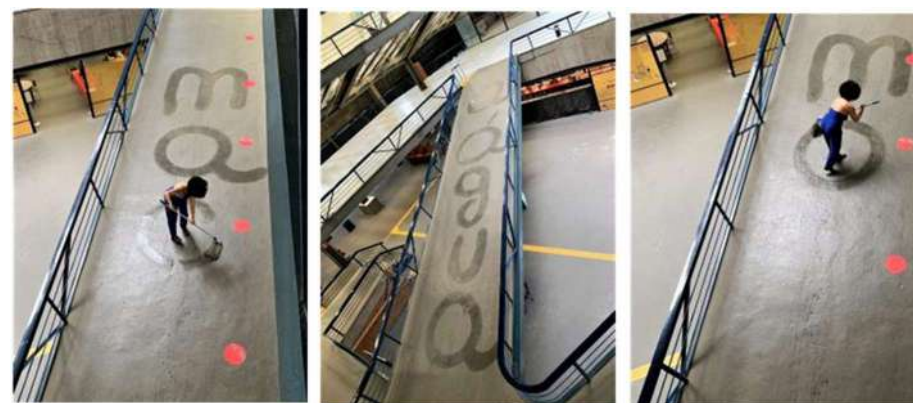


Figura 8: Charlene Bicalho, *CUIDADO! tudo o que é sólido se [des]mancha n'água* (detalhes), 2020. Performance. Fonte: <https://www.premiopipa.com/charlene-bicalho/>

Os instrumentos dos trabalhadores responsáveis pela limpeza dos espaços, na sua maioria mulheres, negras, são utilizados pela artista enquanto ferramentas de um ativismo estético, que confere protagonismo a quem é remetido para uma condição subalterna, de invisibilidade e silêncio nos quotidianos sociais. A água, elemento simbólico e ancestral, que aqui deixa a sua

marca efêmera sob a configuração da palavra, convoca a noção de resiliência. A ação persistente da água, ainda que possa passar despercebida numa imediatez temporal, é capaz de erodir a mais sólida estrutura. As fissuras provocadas pela ação da água no cimento encontram um paralelismo simbólico com as intervenções de Charlene Bicalho que através da prática artística vai desafiando as estruturas monolíticas, suportadas por uma ideologia de matriz colonial que persiste na forma de racismo, subalternização, desigualdade, silêncio e invisibilidade.

Nota Final

Provocar fissuras num dispositivo hegemónico de "coerção" que se encontra na base da invisibilidade social e institucional de artistas negros, constitui-se como uma intencionalidade que guia parte da ação artística e educativa de Charlene Bicalho. Através do documentário, da instalação ou da performance, a artista convoca a memória ancestral e histórica da afrodiáspora, na contestação a um sistema de dominação de matriz colonial que, de forma persistente (ainda que sob outras modalidades discursivas mais ou menos explícitas) condiciona o quotidiano individual e coletivo de uma camada da sociedade. A sua obra constitui-se como palco de disputa entre uma visão hegemónica e uma contranarrativa que, partindo da cultura de uma classe remetida à condição de subalternidade, assume a consciência do seu papel histórico e procura, através da confrontação das evidências silenciadas, uma mudança na correlação de poderes. No seu conjunto contribui para uma desconstrução persistente de visões ideológicas que, cunhadas como verdades num contexto colonial, atravessam o tempo histórico e repercutem nas texturas das sociedades atuais. Ao mesmo tempo, através de uma ação que conjuga a dimensão individual (do seu corpo presente) com a dimensão coletiva (a presença de corpos negros nos espaços institucionalizados), promove a abertura de caminhos, destranca fechaduras e entra pelas portas que foram sistematicamente trancadas a presenças dissidentes, interligando passado, presente e futuro, memória, ancestralidade e ativismo.

Referências

- Bicalho, Charlene (2012) *Websérie Raiz Forte. Episódio 1: Infância*. [consultado em 20 de janeiro de 2022]. Disponível em: https://youtu.be/xckeeqhL9_I?list=PL84pb-RdgCVY5UFuJ8BDsUdsydkYEMvA
- Bicalho, Charlene Sales, Penha, Sónia Rodrigues & Rosa, Tatiana Gomes (2021) *Insurgências nas Artes Contemporâneas: as escrituráveis no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação*. [Consultado em 12 de novembro de 2022]. Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/publica%C3%A7%C3%B5es-Insurg%C3%Aancias-nas-Artes-Contempor%C3%A2neas_-as-escreviv%C3%Aancias-no-assentamento-do-Raiz-Forte-Espa%C3%A7o-de-Cria%C3%A7%C3%A3o.docx-Charlene-Bicalho.pdf
- Gramsci, Antonio (2007). *Cadernos do Cárcere*, (Vol.3). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira
- Gramsci, Antonio (2021). *Escritos Livres, 1910-1926*. Lisboa: Edições Colibri
- Kissonde, Duan (2019). "O Bará vai ao museu: Pó de pamba, poesia e performance". In *Sul21*, 17 de junho 2019. [Consultado em 13 de janeiro de 2022]. Disponível em:

<https://sul21.com.br/opiniao/2019/06/o-bara-vai-ao-museu-po-de-pemba-poesia-e-performance-por-duan-kissonde/>

- Kissonde, Duan (2019 a). Conversa com Charlene Bicalho. "Mesmo sem chave, entro pela porta principal e traço rotas de fuga". In *C&A. America Latina*, 7 de outubro de 2019. [Consultado em 11 de janeiro de 2022]. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/charlene-bicalho/>
- Lima, Jô (2021). *Vídeo Performance - Do Pó Se Faz Cipó (2019)*. *Margs - Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. *Artista visual Charlene Bicalho*. [Consultado em 10 de janeiro de 2022]. Disponível em : https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/V%C3%ADdeo-Performance-Gazua-_Bar%C3%A1-de-Porto-Alegre-2019_J%C3%B4-Lima-Charlene-Bicalho-1.pdf
- Mignolo, W. (2019). "A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a descolonialidade deve prosseguir". In *Arte e Descolonização*. MASP/Afterall. [Consultado em 19 de janeiro de 2020] Disponível em <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu909TNKezCD2.pdf>
- Piper, Adrian (1996 [1981]) "Ideology, Confrontation and Political Self-Awareness: An Essay", in Stiles, Kristine & Selz, Peter. *Theories and Documents on Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 787-791
- Raposo, Paulo (2015) "Artivismo: Articulando Dissidências, Criando Insurgências". *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, (2): 3-12. [Consultado em 15-11-2021]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909?file=1>
- Rolnik, Suely (2020). *Esferas da Insurreição*. Notas para uma vida não chulada. Lisboa: Teatro Praga/Sistema Solar

Notas biográficas

Teresa Matos Pereira é artista visual e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. Doutorada em Belas Artes - especialidade de Pintura pela Universidade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, coordena, a linha de investigação em Arte e Design do Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais da ESELx (CIED) e preside ao Departamento de Formação e Investigação em Arte e Design. As suas principais linhas de investigação são a Arte e Ideologia, Arte e Colonialismo, Educação Artística, Arte e Comunidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000> Email: tpereira@eselx.ipl.pt Morada: Escola Superior de Educação de Lisboa, Campus de Benfica do IPL,1549-003, Lisboa.

Edson Chagas e a série de fotografias 'Tipo Passe'

Edson Chagas and the series of photography 'Tipo Passe'

Teresa Palma Rodrigues¹

¹ 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.

1141

Resumo:

Este artigo pretende mostrar como Edson Chagas aborda as relações entre a arte africana tradicional e o mundo Ocidental, refletindo sobre a contemporaneidade, a globalização e a apropriação entre culturas, através da sua série fotográfica "Tipo Passe". Nela, Chagas apresenta misteriosos retratos de indivíduos, cuja identidade apenas é sugerida pelos títulos de cada fotografia que nos indicam os seus fictícios nomes. Estes usam máscaras africanas, artefactos utilizados por artistas relevantes para a História da Arte ocidental, de Picasso a Man Ray, como metáfora do primitivismo, do rito, da sensualidade e da rotura com os padrões de beleza tradicionais no Ocidente.

Palavras-chave: arte africana, Edson Chagas, identidade, máscara

Abstract:

This article aims to show how Edson Chagas approaches the relationship between traditional African art and the Western world, reflecting on contemporaneity, globalization, and appropriation between cultures, through his photographic series "Tipo Passe". In this series, Chagas presents mysterious portraits of individuals, whose identity is only suggested by the titles of each photograph that indicate their fictitious names. They use African masks, artefacts used by artists relevant to the History of Western Art, from Picasso to Man Ray, as a metaphor for primitivism, rituals, sensuality and transgression of traditional standards of beauty in the West.

Keywords: African art, Edson Chagas, identity, mask

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Edson Chagas nasceu em Luanda, Angola, em 1977. Iniciou os seus estudos em Fotografia em Portugal, ainda muito jovem, mas foi na *London College of Communication (LCC)*, em 2007, que aprofundou os seus conhecimentos em Fotojornalismo. Mais tarde, na Universidade de Newport, País de Gales, estudou Fotografia Documental.

Desde 2010, tem exposto o seu trabalho em exposições individuais ou coletivas. Destaca-se a sua representação de Angola na 55ª Bienal de Veneza, em 2013, na qual o pavilhão angolano foi distinguido com o Leão de Ouro.

1142



Figura 1. Edson Chagas, *Oikonomos*, 2017, fotografia. Fonte: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/edson-chagas-oikonomos>

Foi um dos três finalistas do Prémio Novo Banco, em 2015. No mesmo ano, participou na exposição *Ocean of Images: New Photography 2015*, no MoMA, em Nova Iorque.

Figurou entre os premiados do *African Art Award 2018* apresentado pelo *Smithsonian National Museum of African Art*.

African Cosmologies: Photography, Time, and the Other (2020); *Crossing Night: Regional Identities X Global Context* (2019); *IncarNations: African Art as Philosophy* (2019); *Mask – The Art of Transformation* (2019); *From Africa to the Americas: Face-to-face Picasso, Past and Present*, no *Montreal Museum of Fine Arts* (2018), são apenas algumas das exposições de que fez parte.

É representado pela galeria sul-africana *Stevenson* e, este ano, participa da 8ª Trienal de Fotografia de Hamburgo.

Oikonomos (2011) (Figura 1), *Tipo Passe* (Figura 2), *Found Not Taken*, são exemplos das suas séries fotográficas mais conhecidas.



Figura 2. Edson Chagas, *Found Not Taken | Tipo Passe*, vista de exposição, 2014, galeria *Stevenson*, Joanesburgo, África do Sul. Fonte: https://www.artsy.net/show/stevenson-edson-chagas-found-not-taken-slash-tipo-passe?sort=partner_show_position

Este artigo debruça-se especificamente sobre a série fotográfica *Tipo Passe*, na qual o artista apresenta misteriosos retratos de indivíduos usando máscaras africanas (Figura 3). A identidade desses indivíduos apenas é revelada (ou ficcionada) pelos títulos de cada fotografia, que nos indicam os seus nomes. Estes vestem roupas vulgares, contemporâneas, compradas em mercados de rua.

Através deste conjunto de obras, pretende-se mostrar como Edson Chagas aborda as relações entre a arte africana tradicional, a contemporaneidade e a História da Arte do mundo Ocidental.

Abordar-se-á a questão da deslocação dos tesouros africanos para os museus ocidentais, o que implicou, desde logo, uma leitura descontextualizada desses objetos.

Na História da Arte, a máscara africana já não consegue despir-se das suas referências; de Picasso a Man Ray, a máscara foi utilizada como metáfora do desconhecido, do primitivismo, do rito, da magia, da sensualidade, da ruptura com os padrões de beleza tradicionais no Ocidente. Perante isto, que leituras da máscara pode hoje propor um artista africano?



Figura 3. Edson Chagas, *Emmanuel C. Bofala*, da série *Tipo Passe*, 2014, C-print, 100x80cm. Fonte: http://archive.stevenson.info/exhibitions/chagas/tipo_passe_s2a2051.html

Em entrevista a Ana Balona de Oliveira (2015), Edson Chagas refere que este projeto surgiu após uma das visitas à Casa Azul, local onde Nuno Pimentel, colecionador de arte, guardava, entre outros objetos, máscaras africanas. No momento em que o artista colocou uma máscara no seu rosto, deu-se de imediato a reação negativa de um dos presentes.

Nessa altura, Edson Chagas estava a tratar dos seus documentos de identificação e, para isso, necessitou de fotografias “tipo passe”. No estúdio de fotografia onde as realizou, retocavam-se, em *Photoshop*, as imagens dos clientes, “vestindo-os” de fato e gravata. Daí surgiu a ideia de criar esta sua série fotográfica, para a qual contribuíram, conceptualmente, as questões de identidade africana, ou de relação com as suas próprias raízes (geradas, no seu íntimo, pelo episódio da máscara supracitado).

A mistura de nomes africanos com nomes ocidentais que surge nos títulos, a ocultação da identidade das pessoas retratadas através das máscaras, fazem acentuar a ideia de globalização.

A constatação da perda de valor dos artefactos tradicionais africanos, que em Angola são vendidos ao desbarato, juntamente com roupas em segunda mão, fê-lo questionar a legitimação e atribuição de valor a objetos, muito semelhantes a esses, que são vendidos na Europa a preços altíssimos.

As máscaras usadas neste projeto são variadas e as suas origens também; no entanto, elas possuem afinidades formais, revelando possíveis comunicações e trocas que poderão ter existido entre diferentes povos do continente africano.

Ana Cristina da Cunha Lins chama a atenção para o facto de a modernidade e a globalização terem contribuído para acabar "com a figura do artesão e com a qualidade do artesanato, em prol da quantidade de peças", bem como para a perda da "sua qualidade social", transformando-os em "produtores de objetos de luxo da sociedade de consumo implantada pelo capitalismo" (Lins, 2020).

2. A Identidade

A fotografia "tipo passe" é aquela que é usada nos bilhetes de identidade, nos passaportes, nos cartões de cidadão, pelo que é um género de fotografia despido de valor estético, ou artístico, que cumpre uma função meramente documental e que, livre de questões poéticas, exige uma clareza na identificação do indivíduo fotografado. Porém, neste trabalho de Edson Chagas, a presença da máscara altera e condiciona essa identificação.



Figura 4. Edson Chagas, *Diogo K. Puenha*, da série *Tipo Passe*, 2014, C-print, 100x80cm. Fonte: <https://fondazioneartrectr.it/en/artwork/tipo-passe-diogo-k-puenha-edson-chagas/>

Em "Tipo Passe" (Figura 4 e Figura 5), o hibridismo dos nomes e etnias, a indefinição de géneros, no entender de Balona de Oliveira, lembram os conceitos de Stuart Hall, de

identidades em permanente transformação, como se se tratasse de "uma conversa interminável, sempre inacabada." (Balona de Oliveira, 2015:93)



Figura 5. Edson Chagas, *Salvador D. Kimbangu*, da série *Tipo Passe*, 2014, C-print, 100x80cm. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/edson-chagas-salvador-d-kimbangu-tipo-passe>

Salientando a questão das migrações, da diáspora, das deslocações de indivíduos nos espaços urbanos em rápido crescimento (que é o caso das cidades que foram outrora territórios colonizados) e as dimensões económicas, tecnológicas e culturais, associadas à globalização, que podem ser lidas na obra de Chagas, a mesma autora afirma:

In this [Found Not Taken] and other series such as *Oikonomos* (2011–12) and *Tipo Passe* (2012–14), both exploring the genre of portraiture, Chagas examines circulation, dislocation, and transformation: the multiple ways in which bodies and identities, objects and commodities, images and imaginations dwell in the urban spaces of the global North, the global South, and in between. (Balona de Oliveira, 2017:52)

Ana Balona de Oliveira (2017) considera que Edson Chagas nos convida a examinar um momento contemporâneo complexo, em que as noções de "europeidade" e "africanidade" devem ser problematizadas em termos de identidade cultural, étnica, de género e sexual.

A aparência cosmopolita, dada pelas roupas dos retratados, conduz-nos à ideia de *melting pot*, como uma visão caleidoscópica, ou um mosaico de fragmentos de culturas mais ou menos harmoniosamente misturadas (Figura 6 e Figura 7).

Segundo Miguel Amado (2014), este artista angolano faz uma análise da lógica cultural do capitalismo tardio, em particular das suas diferentes manifestações no Ocidente e em África, sobretudo em Angola, refletindo sobre questões históricas, geográficas e étnicas. A propósito das

suas imagens, diz este autor: "As suas fotografias, geralmente encenadas, possuem uma poética eloquente, quais ícones do desenraizamento e outros sintomas do mal-estar civilizacional característico da contemporaneidade." (Amado, 2014:48)



Figura 6. Edson Chagas, *Thierry H. Bomboko*, da série *Tipo Passe*, 2014, C-print, 100x80cm. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/edson-chagas-thierry-h-bomboko-tipo-passe>

O desenraizamento, justamente, começou há séculos atrás, logo nas primeiras caravelas carregadas de mercadoria, nas quais, entre ouro, especiarias e outros produtos, viajavam, amontoados, seres humanos que tinham como destino das suas vidas, a escravatura.

Uma das primeiras evidências do roubo, era alterar-lhes o nome, atribuir-lhes nomes portugueses, proibi-los de falarem a sua língua e de porem em prática os seus rituais.

O saque de todas as suas riquezas materiais e imateriais (como é o caso da sua cultura) aconteceu durante anos, a alienação do seu património foi, em alguns casos, desintegrando o significado e alterando a noção da exata função dos seus artefactos.

Em *Les Statues Meurent Aussi* (As estátuas também morrem) um filme de Chris Marker e Alain Resnais, de 1953, os autores chamavam a atenção para a morte do objeto artístico africano (no caso, uma máscara) destituído da sua função simbólica quando, descontextualizado, foi colocado nas vitrines dos museus da Europa. Diziam os autores, em meados do século XX, que o ocidental entendia a Arte Negra como se a sua razão de existir residisse apenas no prazer que lhe dava, a ele, observador. As intenções do homem negro que a criou e as emoções dos homens negros que a viam... tudo isso era alheio ao homem branco, que apenas via o pitoresco, onde a

comunidade negra via o rosto de uma cultura e um sinal da unidade perdida, na qual a Arte fora garantia de um acordo entre o Homem e o Mundo (Marker e Resnais, 1953).

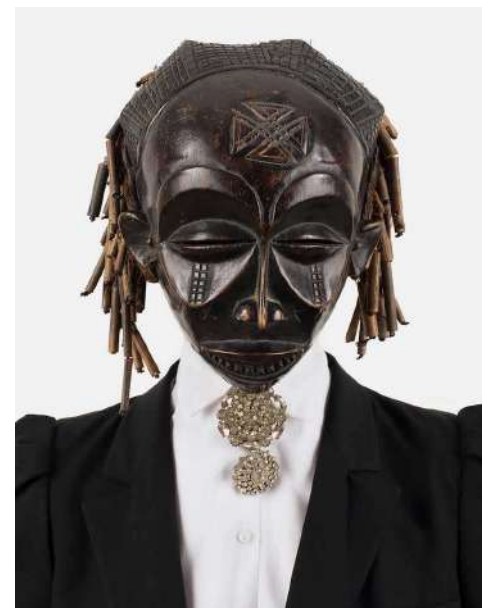


Figura 7. Edson Chagas, *Diana S. Sakulombo*, da série *Tipo Passe*, 2014, C-print, 100x80cm. Fonte: <https://fondazioneartecr.it/en/artwork/tipo-passe-diana-s-sakulombo-edson-chagas/>

Em 1907, Pablo Picasso criava uma pintura considerada seminal para o Cubismo: *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (Figura 8).



Figura 8. Pablo Picasso, 1907, *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)*, 243,9x233,7 cm.

Esta obra foi criada após a visita de Picasso à exposição sobre Arte Africana no *Musée du Trocadéro*. Nela o artista encontrou-se com um mundo diferente, o que abriu caminho a uma nova expressividade.

Esse encontro marcante com o "primitivismo", fê-lo interessar-se pelas culturas do passado, inclusivamente pelas suas próprias raízes identitárias e etnográficas, pelo passado cultural europeu, especialmente pelo vocabulário de formas do românico ibérico, onde encontrou uma imagética e um bestiário estilizados e expressivos.

Esse seu interesse foi sintoma de uma ruptura com os ideais de harmonia clássica defendida pelas vanguardas europeias do início do século XX.

Em particular, a questão da máscara foi um tema tratado, não só por Picasso, mas também por James Ensor e Emil Nolde; por Karl Schmidt-Rottluff, nas suas naturezas mortas com máscaras africanas; por Max Ernst, em *Masques* (1950); ou, entre tantos outros, por Amadeo Modigliani, nos rostos sinteticamente alongados dos seus retratos.

Nem os portugueses escaparam ao fascínio pelas máscaras, lembremo-nos da irreverência da "Cabeça Cubo-Futurista", Santa-Rita Pintor (c. 1912), ou da "A Máscara de Olho Verde" (c. 1915), de Amadeo de Souza-Cardoso.

Noire et Blanche ("Preta e Branca") de Man Ray, uma das imagens mais célebres da história da Fotografia, foi publicada pela primeira vez na *Vogue* francesa, em maio de 1926, com a legenda *Visage de Nacre et Masque d'Ébène* ("Rosto de Madrepérola e Máscara de Ébano") (Figura 9).



Figura 9. Man Ray, 1926, *Noire et Blanche* ou *Visage de Nacre et Masque d'Ébène*, página da revista *Vogue*, 1 de maio de 1926. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6538828j/f39>

Não há registos de que Man Ray tivesse intitulado esta imagem aludindo ao "preto e branco" (Grossman e Manford, 2006), mas a verdade é que ela se popularizou como tal, após a sua publicação na *Art et Décoration* e na revista belga *Variétés*, em 1928.

Este título tem um duplo sentido, não só faz referência à gama de tonalidades da fotografia; mas também à oposição cromática da máscara, em contraste com a pele da modelo, Alice Prin (mais conhecida como Kiki de Montparnasse), acentuando o contraste dos tons e a ideia de choque ou cruzamento de culturas, numa altura em que as teorias freudianas já tinham invadido a arte, sobretudo o Surrealismo.

A sua publicação numa revista de moda também era reveladora das tendências da época, de incluir o "exotismo" na decoração e nos objetos de consumo da sociedade ocidental.

Mas voltando às máscaras, que leituras poderemos fazer desse objeto tanto no passado, como hoje em dia?

3. As Máscaras

Lisboa, 8h35m da manhã.

Gente amontoada no interior de um comboio escuta ciclicamente: "Por favor, pela sua segurança, não retire nunca a sua máscara..."

A pandemia de COVID-19, originada pelo vírus SARS-CoV-2, que se abateu sobre o mundo a partir do final de 2019, fez-nos utilizar diária e obrigatoriamente este adereço de proteção individual, antes reservado à indumentária dos dentistas e cirurgiões, ou observado nos rostos de cautelosos turistas japoneses.

Falar de máscaras hoje parece ser um lugar-comum.

Ao longo dos tempos e consoante a geografia, as máscaras têm tido diferentes significados simbólicos. Se nos lembrarmos da máscara mortuária de Tutankhamon, ou das máscaras do teatro grego, das máscaras fúnebres romanas, das célebres máscaras do Carnaval de Veneza, da máscara do *Spider Man*, ou de *Darth Vader*, qualquer um desses sobejamente conhecidos artefactos nos conduzem a pensamentos, ilações, relações entre espaços e tempos que resultam de um código cultural que cada um de nós consegue mais ou menos dominar.

Porém, há uma categoria de objetos cuja origem se perde no tempo e cujos significados, para um ocidental, poderão não ser assim tão simples de compreender: as máscaras africanas.

A máscara é um elemento tradicional comum a muitos povos de África. Em certas culturas deste vasto continente, quando um indivíduo, homem ou mulher, coloca uma máscara, deixa-se invadir por um espírito, abandonando o seu próprio ser.

Pode ocorrer uma transformação em que o ser humano por detrás da máscara se deixa possuir por uma força, uma energia, boa ou má, que não controla. Mas, muitas vezes, essa transformação consiste numa performance coreográfica e/ou teatral, em que o indivíduo interpreta, com devoção, o seu papel em cerimónias importantes, rituais de iniciação, etc.

A propósito de uma máscara do povo Dan, da Costa do Marfim, Elze Bruyninx refere que este objeto é "um ser independente no qual todas as qualidades humanas, boas e más, estão sublinhadas. Consequentemente, a máscara pode ser excepcionalmente benéfica ou extremamente maléfica" (Bruyninx, 2000:24).

As máscaras africanas podem ter uma grande variedade de formas e cores.

Segundo Ana Cristina da Cunha Lins (2020), em Angola, existem três principais géneros de máscaras: umas são feitas em madeira (material rígido); outras são feitas com entrecasca de árvore e resina (material semirrígido) e há ainda outras, feitas com fibras e encordoados (material não rígido).

Quanto à função social deste artefacto, Lins considera que:

(...) o negro africano vê na máscara não só um meio para fugir à realidade cotidiana, mas sobretudo uma possibilidade de participar da multiplicidade da vida, criando novas realidades fora daquela meramente humana. Mascarado, ele poderá ser também um homem-espírito, benéfico ou maléfico, homem-animal, homem-divindade. Isto representa uma real possibilidade de existir de outra maneira, possibilidade admitida e reconhecida: de fato ninguém duvida do poder transfigurador da máscara. Daí é que vem a reverência e o temor que ela incute, como depositária das capacidades de metamorfose do indivíduo. (Lins, 2020:1-2)

De acordo com os estudos levados a cabo por Gerhard Kubik no sudeste de Angola, "algumas máscaras são específicas de certos grupos étnicos; outras são personagens partilhadas."(Kubik, 2000:130). Os homens e as mulheres do povo Ngangela fazem as suas máscaras para rituais de iniciação e circuncisão, guardando segredo acerca das técnicas de fabrico e significados de cada um destes seus artefactos.

Muitas das vezes máscara é um meio de cobrir parcial ou totalmente o rosto para tornar o mascarado irreconhecível, fazendo-o adquirir outra identidade, ou omitindo a verdadeira.

Ao colocar a máscara nos seus personagens, estará Edson Chagas a evidenciar ou a omitir a(s) sua(s) identidade(s)?

Arriscaremos dizer que, neste trabalho, o fotógrafo tem em mente toda a herança cultural consciente ou inconscientemente contida no imaginário dos angolanos atuais, indivíduos de uma sociedade globalizada.

Conclusão

A criação deste conjunto de obras de Edson Chagas resulta certamente da sua própria experiência como africano, cuja formação artística se baseou na hegemonia da cultura europeia ocidental.

Metaforicamente, Edson Chagas revela que a arte dita "africana" sofreu transformações e adulterações expectáveis no atual contexto de globalização.

Contudo, o mundo ocidental parece esperar que os artistas africanos de hoje se restrinjam à exploração de questões tais como: colonialismo, pós-colonialismo, diáspora, ou que sejam meros porta-vozes de uma "africanidade", de uma cultura e de uma identidade muito próprias que, inevitavelmente, se têm vindo a perder.

É, porém, inegável que a emergência das suas raízes identitárias e culturais, faz enriquecer a produção deste artista e torna interessantemente ambíguo o modo como pensa e interpreta o mundo à sua volta, quer seja a economia, a globalização, ou o espaço urbano.

Questiona, com subtilidade, aspetos fulcrais da herança do colonialismo, desde a ideia de espoliação, à ideia de desenraizamento, provocada pela diáspora africana.

Alguns dos objetos "encontrados", alegadamente "não roubados", que figuram nos museus europeus e nos quais as mais significativas obras de arte ocidental encontraram a sua fonte de inspiração, como é o caso das máscaras africanas, surgem em "Tipo Passe", apresentando-se a um ocidental como estranhamente familiares.

Em confronto com uma sociedade moderna em auscultação de si mesma e consciente das suas castrações, a aventura de uma redescoberta do ser humano através do exótico, com particular incidência nos povos africanos, trouxe contributos irrefutáveis para o pensamento freudiano, para a moda, para as artes, para o entendimento das relações homem/mulher e dos comportamentos sociais.

Essa descoberta do "primitivismo" africano foi assimilada como uma revelação do ser humano na sua origem e pureza nua.

A Arte Africana retirou a máscara ao homem branco, mas será que este foi de facto capaz de desvendar os insondáveis mistérios dessas culturas ancestrais? E os artistas africanos de hoje, como veem a sua própria cultura, as suas tradições, após o impacto do pensamento e das leituras da História da Arte ocidental?

Edson Chagas consegue, através do seu trabalho, dar-nos pistas para a compreensão de algumas destas questões.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Amado, Miguel (2014) *Idioma Comum: Artistas de Países de Língua Portuguesa. Obras da Coleção da Fundação PLMJ*. Lisboa: PLMJ. ISBN: 978-989-8487-10-0
- Balona de Oliveira, Ana (2015) "In Slow Motion: a Fotografia de Edson Chagas". In Carvalho, Nuno Ferreira de (Ed.) (2015) *Novo Banco Photo 2015: Ângela Ferreira, Ayron Heráclito, Edson Chagas*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, pp.91-116. ISBN 978-989-8239-46-4
- Balona de Oliveira, Ana (2017) "Journal of Uncollectable Journeys: Edson Chagas's Found Not Taken Series and Other Works". In *Nka: Journal of Contemporary African Art*. June 2017 (40): 44-55.
- Bruyninx, Elze (2020) "Máscara". In Herrman, Frank (Ed.) (2000) *Na Presença dos Espíritos: Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa*. Museum for African Art/ Museu Nacional de Etnologia. New York: Snoek-Ducaju & Zoon, p. 24.
- Grossman, Wendy; Manford, Steven (2006) "Unmasking Man Ray's Noire et blanche". In *American Art* (Summer 2006): 134-47.
- Kubik, Gerhard (2000) "Máscaras do Povos da Aurora: os Ngangela". In Herreman, Frank (Ed.) (2000) *Na Presença dos Espíritos: Arte Africana do Museu Nacional de Etnologia, Lisboa*. Museum for African Art/ Museu Nacional de Etnologia. New York: Snoek-Ducaju & Zoon, pp: 123-143.

- Lins, Ana Cristina da Cunha (2020). "A Função Social das Máscaras Cokwe". In *X Congresso Internacional de ALADAA: Cultura, Poder e Tecnologia: África e Ásia face à Globalização*. [em linha] Aladaainternacional.com [Consult. 2022-03-05] Disponível em URL: <<https://aladaainternacional.com/a-funcao-social-das-mascaras-cokwe/>>
- Marker, Chris; Resnais, Alain (1953) Les Statues Meurent Aussi. [curta-metragem] Tadié-Cinéma-Production.
- Sebambo, Khumo (2015) "Edson Chagas' photographs are simple and striking". [em linha] *Design Indaba*. [Consult. 2022-03-05] Disponível em URL: <<http://www.designindaba.com/articles/creative-work/edson-chagas-photographs-are-simple-and-striking>>

Nota biográfica

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 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.



O Tchiloli, interpretado por René Tavares

The Tchiloli, interpreted by René Tavares

Teresa Palma Rodrigues^{i ii}

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

ⁱⁱ 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 pretende refletir sobre questões que dizem respeito ao pós-colonialismo, abordando o cruzamento entre a tradição europeia e a cultura africana, nomeadamente santomense, com base na obra que René Tavares desenvolve em torno do Tchiloli. Analisar-se-á a forma como o artista reflete sobre a conjugação entre elementos tradicionais e a contemporaneidade, a miscigenação e a apropriação entre culturas, através das suas pinturas, desenhos e fotografias.

Palavras-chave: arte são-tomense, miscigenação; René Tavares; Tchiloli

Abstract:

This article intends to reflect on questions that concern to post-colonialism, as the intersection between European tradition and African culture, namely Santomean, based on the work that René Tavares develops around Tchiloli. Here it will analyze the way in which the artist reflects on the combination of traditional elements and contemporaneity, miscigenation, and appropriation between cultures, through his paintings, drawings and photographs.

Keywords: Santomean art, miscigenation, René Tavares, Tchiloli

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

René Tavares nasceu em São Tomé e Príncipe em 1983. Fez os seus estudos na Escola de Belas Artes de Dakar (Senegal), mais tarde, ingressou na *École de Beaux Arts de Rennes* (França) e frequentou o Mestrado em Artes e Ciências do Património na FBAUL.

Atualmente é representado pela galeria *This Is Not a White Cube* e vive e trabalha em Lisboa e em São Tomé.

Acaba de ser nomeado como um dos finalistas ao Prémio Novos Artista Fundação EDP 2022.

Expõe desde 2000, tendo participado em inúmeras exposições coletivas, das quais se destaca, por exemplo: *Africa Now* (EUA), em 2008, ou a exposição internacional *Lumières d'Afrique* (Paris), em 2015.

Em 2018, foi nomeado para o prémio *Africa's Most Influential New Artistic Talent | FNB, Joburg Art Fair*.

Das suas exposições individuais mais recentes, salientam-se: *Migrações e Coisas, Retalhos de uma História só*, apresentada em Luanda, em 2020, na Galeria do Banco Económico, em parceria com a *This Is Not a White Cube*, onde expôs, em 2021, *In Memory We Trust*. Também em 2021, na *Galerie Alex Serra*, situada na cidade alemã de Colónia, apresentou *Global Narratives of Southern Peoples*.

Das mostras coletivas, podemos destacar: *O Silêncio da Terra: visualidades (pós)coloniais interceptadas pelo Arquivo Diamang*, no Museu Nogueira da Silva e na Galeria do Paço (Braga) e *The Breath Of The Ancestors*, Bienal do Congo 2021.

René Tavares tem vindo, desde há vários anos, a basear grande parte da sua pesquisa teórica e da sua produção artística (desenho, pintura, livros de artista e fotografia), nas representações do teatro Tchiloli, documentando e reinterpretando essa manifestação cultural viva em São Tomé desde há séculos, que evoluiu a partir de uma peça teatral escrita por Balthazar Dias, no século XVI.

No livro *Tchiloli Unlimited*, com prefácio de José Eduardo Agualusa, René Tavares apresenta um cruzamento de olhares sobre esta peça de teatro popular são-tomense, sobre a sua história, a sua relevância na sociedade local e a sua estética, contando com a colaboração de Ana Nolasco, Luisa Paollineli, Ângelo Torres, Adelaide Ginga e Manuel Carvalho.

O objetivo deste artigo é refletir sobre questões que dizem respeito ao modo como a arte, no contexto de pós-colonialismo, lança o seu olhar sobre certas manifestações populares, abordando o cruzamento entre a tradição europeia e a cultura africana, nomeadamente são-tomense, com base na obra que René Tavares desenvolve em torno do Tchiloli.

Para este efeito, foram escolhidas obras de algumas das suas séries sobre este tema: *Two lives Tchiloli* (de 2012) e *Tchiloli Unlimited* (de 2019).

Pretende-se assim mostrar, através das imagens que René Tavares constrói a partir deste teatro, o modo interessante como os povos de São Tomé e Príncipe mantiveram, enraizada, esta herança deixada pelos portugueses e de como a arte e a cultura podem servir para mitigar feridas, convertendo-as em algo quase sagrado, como o são os rituais e as tradições populares.

As questões de identidade ou, melhor dizendo, a luta por uma identidade, e a frequente revolta contra o passado colonial (não deixando de assumir que esse passado é, muitas das vezes, uma fonte de inspiração, sobretudo quando a miscigenação e "glocalização" determinaram novas formas de cultura) são as bases de sustentação do trabalho de uma nova geração de artistas africanos, a que pertence René Tavares.

2. Tchiloli

A palavra *Tchiloli* significa "teatro", em crioulo de São Tomé, e provém do termo português "tiroliro", que quer dizer pequena flauta, ou pífaro (é este instrumento musical que é tocado durante a peça).

René Tavares tem tratado este tema de várias formas e técnicas, explorando ao máximo o seu potencial e divulgando este património cultural do seu país, através das suas fotografias, pinturas, livros, *sketchbooks*, selos, etc. Tem sido um difusor das tradições e identidade são-tomense, ele próprio assume que foi quando estava a estudar fora do seu país, que a força das suas raízes identitárias mais se fizeram sentir.

A propósito do seu trabalho *40 Cards of Tchiloli*, de 2011, Ana Nolasco refere que os gestos do artista se interrompem, como pensamentos erráticos, vagueiam e divagam em manchas diluídas de cor (2020). É desse modo que Tavares nos dá a entender a sua visão deste tradicional teatro de rua.

O Tchiloli é uma manifestação cultural da ilha de São Tomé que consiste na representação teatral da dramática história que envolve o assassinato de Valdevinos (sobrinho do Marquês de Mântua) por D. Carloto (filho de Carlos Magno) e a consequente luta do tio do primeiro, para que se faça justiça por esta grande traição.

Apaixonado por Sibila, casada com Valdevinos, D. Carloto esfaqueia fatalmente o seu amigo durante uma caçada, deixando-o a morrer na floresta.

A obra baseia-se num texto escrito verso, por volta de 1540, pelo madeirense Balthasar Dias, intitulado *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* (que, por sua vez, se apresenta como uma variante do Ciclo Carolíngio).

Este teatro popular, elemento incontornável da cultura são-tomense, tem sido amplamente estudado por autores vindos do campo da Antropologia, da Etnografia, bem como da Literatura ou Dramaturgia. Pela mão de Carlos Wallenstein, foi representado nos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian em 1973, simulando, este espaço verde de Lisboa, as clareiras da mata tropical de São Tomé.

Nomes como o de Fernando Reis (autor de *Povô Flogá. O Povo Brinca*, de 1969), Paulo Valverde, António Ambrósio, Paulo Alves Pereira, Anna Kalewska, Françoise Gründ, Gerhard Seibert, entre tantos outros, têm refletido sobre o Tchiloli e tentado estabelecer uma data para a introdução da obra de Balthasar Dias na ilha.

Atualmente, a opinião que reúne maior consenso é a de que terá sido levada para São Tomé na segunda metade do século XX, contrariando a versão mais antiga de que teria chegado no século XVI ou XVII, pelas mãos de "mestres açucareiros", numa época em que a ilha servia como entreposto de escravos e em que a mão de obra era maioritariamente usada na plantação de cana-de-açúcar.

As várias *Tragédias* (nome que se dá aos grupos de Tchiloli existentes na ilha) são formadas por conjuntos de vinte, trinta homens, ou até mais, que interpretam as personagens, mesmo as femininas (Figura 1), e representam os diferentes papéis segundo uma tradição familiar (passando os adereços, as falas, ou os textos, de pais para filhos, ou outros descendentes).



Figura 1: René Tavares, *Tchiloli - Photo*, 2011. Fotografia. Fonte: <http://renetaonline.blogspot.com/p/2011-tchiloli-photo.html>

Os papéis não são distribuídos ao acaso, a sua atribuição resulta de uma seleção baseada na fisionomia, agilidade, ou valores morais das pessoas que fazem parte do elenco. A importância dos papéis que desempenham na tragédia é, em certa medida, equivalente ao valor que representam e ao respeito que merecem no seio das suas comunidades.

Antes de dar início à atuação, evocam os espíritos de quem, antes deles, representou os seus papéis, bebendo vinho de palma ou aguardente (Fundação Calouste Gulbenkian, 2020).

Os grupos de Tchiloli mais conhecidos são: Florentina de Caixão *Grande* (criando em 1944), *Formiguinha da Boa Morte* (fundado em 1955), *Santo António da Madre de Deus* (formado em 1956) e *os Africanos de Cova Barro* (existente desde 1976).

As atuações, que podem durar seis horas, decorrem em terreiros, espaços ao ar livre, de terra batida, em dias festivos e celebração de rituais ou sacramentos católicos.

Pelo facto de terem sofrido acrescentos (em português moderno), os textos atuais ultrapassam o texto original em verso.

A atração dos são-tomenses por esta colorida manifestação é sentida também pelos de fora, os estrangeiros que assistem à representação. Também eles são seduzidos pelos fatos negros da enlutada família Mântua, pelos trajes garridos da Corte Alta (Figura 2), pela vibração das cores e dos sons, pelas oscilações dramáticas do próprio enredo, ou pela extravagância dos gestos e danças...



Figura 2: René Tavares, fotografia de uma série intitulada *Tchiloli Family*, 2011, 75x50cm. Fonte: <http://renetaonline.blogspot.com/p/2011-tchiloli-photo.html>

A sensação de quem assiste foi descrita com entusiasmo pelo antropólogo Paulo Valverde:

É sempre um acto memorável o de ver e sentir, por vezes em recantos exóticos do mato são-tomense (...), os trajes negros ou de cores exuberantes, os óculos escuros, os rostos polvilhados de pó de talco e, mais raramente nos dias de hoje, as máscaras; as personagens com nomes e dramas que reevocam um passado distante, renascentista e europeu, e que encenam uma vaga sociedade de corte; a gestualidade e a coreografia, que oscilam entre o minimalismo austero e o excesso corporal, sabendo

sempre, paradoxalmente, preservar uma sobriedade solene; e as sonoridades chamativas dos *pítus* (...), dos tambores e dos chocalhos. (Valverde, 1998:222)

Também o cinema documental tem dado a conhecer esta tradição, através dos olhares de Solveig Nordlund (em *Uma História Imortal*, de 1999), de Inês Gonçalves e Kluanje Liberdade (em *Tchiloli, Máscaras e Mitos*, de 2009), ou de Felisberto Branco e Kalú Mendes (em *Tchiloli : Identidade de um Povo*, de 2010).

Acerca do modo como a população de São Tomé sente e aprecia este teatro de rua, Inês Gonçalves relata numa entrevista conduzida por Jessica Falconi e Kamila Krakowska Rodrigues:

Vivem o Tchiloli de uma forma completamente integrada na vida de São Tomé. As pessoas gostam mesmo de ir ver o Tchiloli. É como um mantra, repete-se. (...); as pessoas cá começam a ver o Tchiloli desde que nascem, sabem todas as falas de cor, veem 5, 6, 7 vezes por ano e vão lá ver, e é sempre igual. O facto de vermos uma coisa que se repete é muito agradável, é um ritual. Mas de facto muda, mesmo sendo as mesmas falas, as mesmas personagens, muda. É igual e diferente. (Falconi & Rodrigues, 2014:207)



Figura 3: René Tavares, *Two Lives Tchiloli*, 2012. Fotografia impressa em papel de algodão e em película de propileno sobreposta, 1/7, 70x50cm.

Fonte: <https://thisisnotawhitecube.com/artists/47-rene-tavares/works/113-rene-tavares-two-lives-tchiloli-2012/>

3. É igual e diferente...

Pego nestas palavras de Inês Gonçalves para regressar ao artista que realmente nos traz a este artigo: René Tavares. A duplicidade de conceitos presentes na sua obra é evidenciada no modo como o seu olhar recai sobre o teatro popular de São Tomé, sobretudo quando analisamos a série "Two lives Tchiloli" (Figura 3).

No catálogo da exposição "Migrações e Coisas, Retalhos de uma História só", Graça Rodrigues e Sónia Ribeiro referem:

"Two lives Tchiloli" é a série fotográfica mais antiga que integra a exposição e talvez aquela que, de forma mais clara, consubstancia esta ideia de encontro entre o passado e o presente, entre o individual e o colectivo, entre as narrativas pessoais e as narrativas históricas, numa dupla, mas uma composição, traduzindo visualmente o encontro entre três povos - o português, o francês e o santomense - e a herança que daí adveio. (Rodrigues & Ribeiro, 2020:3)



Figura 4: René Tavares, *Two Lives Tchiloli*, 2012. Fotografia impressa em papel de algodão e em película de propileno sobreposta, 1/7, 70x50cm.

Fonte: <https://thisisnotawhitecube.com/artists/47-rene-tavares/works/113-rene-tavares-two-lives-tchiloli-2012/>

Os "encontros" aqui evidenciados, fazem-nos viajar no tempo e imaginar São Tomé como um movimentado entreposto, lugar de cruzamentos de culturas, um ponto de contacto entre diferentes povos.

"Two lives Tchiloli" tem a particularidade de nos dar a ver duas imagens da mesma pessoa, duas camadas (como *layers*) em que a segunda se sobrepõe à primeira, em transparência, através a impressão fotográfica sobre película de propileno, numa espécie de visão quase fantasmagórica.

Curiosamente, algumas destas fotografias podem fazer-nos lembrar as imagens do "fotógrafo dos espíritos" oitocentista, William H. Mumler, ou as "ilusionísticas" experiências do estúdio Louis Magnus Melander & Brother.



Figura 5: René Tavares, *Two Lives Tchiloli*, 2012. Fotografia impressa em papel de algodão e em película de propileno sobreposta, 1/7, 70x50cm.

Fonte: <https://thisisnotawhitecube.com/artists/47-rene-tavares/works/113-rene-tavares-two-lives-tchiloli-2012/>

A ideia da presença dos espíritos no Tchiloli é um elemento importante. Aliás, Paulo Valverde lembra que, no terreiro, os mortos são convocados "pela música e pelas dádivas alimentares." (1998:243)

Valverde salienta também que "o corpo do ator é, ao mesmo tempo, ele próprio – o seu eu – e a memória de todos os corpos, de todos os seus eus e espíritos daqueles (...) que, no passado, desempenharam o papel." (1998:244)



Figura 6: René Tavares, *Tchiloli Unlimited*, 2019. Técnica mista sobre linho, 165x110cm. Vista de exposição.
Fonte: https://www.bancoeconomico.ao/media/3041/catalogo_renetavares.pdf

As fotografias de René Tavares dão-nos esta sensação de espírito, alma que levita sobre o corpo de carne e osso.

Esta duplicidade, reforçada pela transparência e sobreposição, pode também conduzir-nos metaforicamente para o conceito de miscigenação, presente nos são-tomenses, gerada pelas relações forçadas entre mulheres africanas escravizadas e colonos portugueses, que deu origem aos *filhos da terra* ou *forros* (nome que se dá aos crioulos nativos de São Tomé); mas também nos pode levar à ideia de fusão de duas camadas diferentes, dois estratos, duas identidades.

Anna Kalewska fala mesmo em hibridismo, quando refere que o Tchiloli é “um dos mais curiosos casos de inculturação africana de um fenómeno europeu, sendo a representação do texto clássico português um espetáculo híbrido de fórmulas europeias e africanas.” (2005:49)

A imagem ambivalente também parece remeter para a concepção dualista da pessoa, presente no que Paulo Valverde considera uma “tensão fundamental entre um eu íntimo, privado, e um eu representacional, público” (1998:247) dos são-tomenses, reforçada, por exemplo, em certos costumes, como era o caso da atribuição dos nomes:

(...) quase todos os são-tomenses possuem dois nomes: um ‘nome de casa’, que é o nome público mais utilizado, e um ‘nome de baptismo’, ‘de saída’, ou ‘de escola’, que só é acessível a um número mais ou menos restrito de pessoas, e é o que está ligado — para os que acreditam — aos espíritos da pessoa, podendo, em caso de utilização indevida, sobretudo por feiticeiros, levar à destruição do indivíduo. (Valverde, 1998:247)

Em “Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé”(2000), livro póstumo de Paulo Valverde, é apontada como bastante significativa em São Tomé, a ligação, em certa medida terapêutica, aos curandeiros e à feitiçaria.

Kalewska salienta o entendimento do Tchiloli como “um exemplo de teatro popular tradicional, produto do ‘feiticismo’ dos santomenses [Fernando Reis], ‘perigoso’ ou mesmo ‘subversivo’ (também no sentido da interpelação da colonização) para um público sem preparação cultural, antropológica e etnográfica.” (2005:38)

Essas crenças podem ter tido reflexos no modo como, antes da independência, os colonizadores portugueses tentaram controlar certas manifestações da cultura popular.

Em *Tchiloli Unlimited*, de 2019 (Figura 6 e Figura 7), podemos dar conta da visão de René Tavares de que o Tchiloli é um sinal de resistência.



Figura 7: René Tavares, *Tchiloli Unlimited - cartazes*, 2019. Técnica mista sobre linho, 165x110cm. Fonte: https://www.bancoeconomico.ao/media/3041/catalogo_renetavares.pdf

As palavras *tchiloli* e *resistência* escritas de modo impositivo e gestual, como uma palavra de ordem pintada nos cartazes das manifestações, ou num mural de rua, juntamente com a figura vigorosa e dançante do personagem, transmitem-nos a força, o dinamismo performativo e a grandiosidade do tema.

Na Figuras 8 e Figura 9 podemos observar a importância da máscara. Paulo Valverde (2000) assinalou a relevância deste elemento no jogo de dissimulação e dissolução da identidade real presente na interpretação da peça.



Figura 8: René Tavares, Sem Título da série *Tchiloli Unlimited*, 2019. Técnica mista sobre papel de arroz, 47x76cm. Fonte: <https://artafricamagazine.org/migrations-and-things-tchilololi-unlimited/>

Mostrámos assim duas vertentes do trabalho deste artista, uma com base na fotografia, outra mais pictórica ou gráfica.

Em entrevista a Storm Simpson da *ART AFRICA*, o artista fala da sua prática e explica que o desenho é a base de tudo; é um exercício intelectual, uma forma de escrever e expressar ideias; porém, para ele, a fotografia também é um modo dar suporte à pintura e ao desenho, sendo linguagens que combinam facilmente e nos permitem expressar ideias de forma mais profunda (2020).

Conclusão

René Tavares usa o desenho e/ou a pintura de um modo muito espontâneo e, tirando partido da fluidez do gesto, transmite-nos a sensação de força de dinamismo presente no Tchiloli.

Também através da fotografia, consegue abordar conceitos como a miscigenação, hibridismo, crenças e rituais.

O artista considera que este teatro popular são-tomense foi um sinal de resistência, na medida em que, na época colonial, representou uma espécie de ato cultural subversivo e ação política camuflada. A sua visão hoje, no período pós-colonial, permite-nos releituras interessantes desta expressão cultural.

O colorido das imagens de René Tavares, por exemplo, nos seus recentes trabalhos (*New Colony of White African and Black European*, ou *Unknown portraits* da série *Ritual to Forget Enemies* [2020]) que aqui não incluímos, mas que vale a pena conhecer em profundidade, são de

uma energia contagiante... as cores parecem esvoaçar, os movimentos, as danças, os sons, como que pulsam no papel, pela vibração e contrastes cromáticos.



Figura 9: René Tavares, Sem Título da série *Tchiloli Unlimited*, 2019. Técnica mista sobre papel de arroz, 47x76cm. Fonte: <https://thisisnotawhitecube.com/artists/47-rene-tavares/works/46-rene-tavares-tchiloli-unlimited-2019/>

Surgem imagens camufladas, veladas por tramas, uma espécie de redes em diferentes *layers*, produzidas pelos grafismos gestuais e sobreposições de cores e traços, palavras e manchas.

Atualmente, perante a situação pandémica que vivemos, entendemos a *máscara* como elemento de proteção e de afastamento. De certa forma, nos desenhos de René Tavares, esta atua também como elemento distanciador, criador de uma barreira entre a realidade e a ficção e, remetendo para Picasso, por exemplo, apela a questões da História da Arte europeia, quando esta se cruzou com a arte primitiva, com a *art nègre*, e desencadeou um dos momentos de ruptura com a tradição mais marcantes da vanguarda do século XX.

O Tchiloli é aquilo a que poderíamos chamar, um produto "glocal", pois resulta de uma aculturação, é um elemento híbrido entre a cultura europeia e africana que ganhou raízes muito resistentes e férteis.

René Tavares explora e difunde, através da multiplicidade de técnicas que utiliza, as características do Tchiloli, esta manifestação do povo são-tomense, que funciona como um elemento aglutinador de um povo, cujas memórias, passadas de pais para filhos, se pretendem vivas.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Falconi, Jessica & Rodrigues, Kamila Krakowska (2017) "Entrevista com Inês Gonçalves." Revista *Mulemba*. Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 9 (17): 204-209, jul/dez 2017. ISSN: 2176-381X.
- Fundação Calouste Gulbenkian (2020) "Tchiloli: Família e dinastia." [em linha] *Fundação Calouste Gulbenkian. Parcerias para o Desenvolvimento* [Consult. 2022-02-28] Disponível em URL: <<https://gulbenkian.pt/noticias/tchiloli-familia-e-dinastia/>> [Accessed 28 February 2022].
- Kalewska, Anna (2005) *O Tchiloli de São Tomé e Príncipe a Inculturação Africana do Discurso Dramatúrgico Europeu*. [em linha] União dos Escritores Angolanos. [Consult. 2022-02-05] Disponível em URL: https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/270-o-tchiloli-de-s%C3%A2o-tom%C3%A9-e-pr%C3%ADncipe-a-incultura%C3%A7%C3%A3o-africana-do-discurso-dramat%C3%BArgico-europeu*
- Nolasco, Ana (2020) "Gazes from the South: The Tchiloli and the Work of René Tavares". *African Arts*, 53 (3): 44–57.
- Simpson, Storm (2020) "Migrations and Things – Tchilololi Unlimited". [em linha] *Art Africa Magazine*. [Consult. 2022-02-05] Disponível em URL: <<https://artafricamagazine.org/migrations-and-things-tchilololi-unlimited/>>
- Rodrigues, Graça & Ribeiro, Sónia (2020) *René Tavares. Migrações e Coisas, Retalhos de uma história só*. Luanda: Galeria Banco Económico & This is not a White Cube. Catálogo de exposição. [Consult. 2022-02-05] Disponível em URL: https://www.bancoeconomico.ao/media/3041/catalogo_renetavares.pdf
- Valverde, Paulo (1998) "Carlos Magno e as Artes da Morte: Estudo sobre o Tchiloli da ilha de São Tomé". *Etnográfica*. Vol. II (2): 221-250.
- Valverde, Paulo (2000) *Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé*. Oeiras: Celta Editora

Nota biográfica

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.

Esculturas (in)Vestíveis de Gross, Vasconcelos, Pacheco e Sterbak (Un)Wearable Sculptures by Gross, Vasconcelos, Pacheco and Sterbak

Teresinha Barachiniⁱ

ⁱUniversidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Departamento de Artes Visuais, Av. Paulo Gama, 110, Anexo I da Reitoria – Sala 320 – Campus Centro da UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo:

As esculturas-vestidos, das artistas Carmela Gross, Joana Vasconcelos, Nazareth Pacheco e Jana Sterbak, trazem para o foco os corpos femininos com suas complexidades e potencializam as subjetividades implícitas advindas a partir da vestimenta feminina. São obras de materialidades diversas que se expressam através de processos essencialmente manuais ou abarcados por tecnologias e que questionam as “tradições”, opressões, confinamentos e apagamentos do feminino nos diferentes contextos sociais e políticos da nossa sociedade contemporânea.

Palavras-Chave: Esculturas-Vestidos, Corpos femininos, Vestimentas femininas, Carmela Gross, Joana Vasconcelos, Nazareth Pacheco, Jana Sterbak

Abstract

The dresses-sculptures made by the artists Carmela Gross, Joana Vasconcelos, Nazareth Pacheco, and Jana Sterbak focus on the female bodies with their complexities and enhance the implicit subjectivities resulting from the female clothing. These are works of diverse materiality that are expressed through essentially manual processes or encompassed by technologies and that question the “traditions”, oppressions, confinements, and erasure of the feminine in the different social and political contexts of our contemporary society.

Keywords: Sculptures-Dresses, Female bodies, Female clothing, Carmela Gross, Joana Vasconcelos, Nazareth Pacheco, Jana Sterbak

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Esculturas-vestidos

As esculturas-vestidos das artistas brasileiras Carmela Gross (São Paulo, 1946), Joana Vasconcelos (Paris, 1971), Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961) e da artista canadense Jana Sterbak (Born, 1955), têm em comum o intuito potencializar as subjetividades implícitas na indumentária feminina.

Carmela Gross com *A Negra* (1997) de materialidade leve, com camadas de tules pretos, figura fantasmática sem contornos definidos, monumento móvel que se impõe pelo estranhamento ao transitar pelas calçadas de São Paulo e, Joana Vasconcelos, com sua *Valquiria Victoria* (2008), de preto absoluto em sua exuberância barroca, ou com sua *Burka* (2002), evidenciam o impacto das opressões praticadas ao feminino, seja pela manutenção de tradições mesquinhas, seja pelos silêncios impostos cotidianamente.

Com *O Vestido* (1997), feito de lâminas cortantes que nos repelem e nos seduzem, Nazareth Pacheco parte de seu próprio corpo para propor expandir as discussões sobre as pressões na manutenção de estereótipos de beleza que sofrem os corpos femininos na sociedade contemporânea. Já com os vestidos *Minha infância nunca perdeu sua magia* (2012) e *Para mim a escultura é o corpo, meu corpo é minha escultura* (2012), Pacheco se aproxima de Louise Bourgeois (1911-2010) e nos leva às subjetividades guardadas nos corpos femininos.

O corpo também é elemento central para a artista Sterbak. Obras como *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987), vestido feito de carne, ou ainda, com o seu *Remote Control II* (1989), no qual a mulher que veste o objeto-roupa é incapaz de tocar o chão ou de controlar seus movimentos, a artista traz para o foco questões de contingência e de confinamento e acaba por evidenciar os efeitos ambíguos da natureza e das tecnologias.

2. (in)Vestíveis

A partir de 1980, Carmela Gross passa a explorar os espaços das cidades tanto para se apropriar de elementos do urbano e adentrá-los em espaços de validação do sistema das artes como para a inserção de suas obras diretamente em espaços públicos enquanto lugar expositivo. Um dos lugares escolhidos pela artista foi a Avenida Paulista (São Paulo, Brasil), onde ela dispôs o monumento móvel *A Negra* (1997) (Figura 1), escultura cuja escala dialoga diretamente com a paisagem urbana por sua verticalidade e, ao mesmo tempo, trava embate com os transeuntes absortos em suas rotinas aceleradas de deslocamentos. *A Negra*, ao se deslocar, sugere um outro

tempo. Sua passagem pela avenida reclama uma parada para lhe ver passar, para lhe absorver, para indagar este monumento que, em essência, é absolutamente feminino.

(...) aquela massa esponjosa preta está apoiada em um carrinho, uma pequena plataforma com rodas e uma haste metálica que serve de puxador, para deslocá-la de um lugar para outro. Entre outras questões (...) há o carrinho... É impressionante que as pessoas não percebam aquilo como um carrinho. E aquele carro é uma espécie de citação do carrinho manual do entregador de mercadorias, do vendedor ambulante, do catador de papel. É uma alusão a um tipo de trabalho de rua, desqualificado, ou melhor, é a própria face do trabalho precarizado. Ninguém fala disso, desse carrinho manual acoplado à NEGRA, porque não interessa ao discurso formal estetizante. (...) É impressionante... Se aquele trabalho estivesse apoiado diretamente no chão, ele perderia grande parte da sua potência... Esse trabalho foi feito para a rua (...) há ainda um resíduo de carro alegórico, extraordinário monumento sobre rodas, nos desfiles das escolas de samba – um maquinário social, um trabalho coletivo, simples e complexo ao mesmo tempo (Carmela Gross In Freitas, 2017b).



Figura 1: Carmela Gross, *A Negra*, 1997. Tule de nylon, estrutura de ferro sobre rodas. 3,30 x 2 x 2 m.
Fonte: <https://carmelagross.com/portfolio/a-negra-1996/>

Carmela Gross (2017:116) deixa claro que a sua obra, embora possa parecer ter relação com a pintura homônima de 1923 de Tarsila do Amaral, “não se aproximam pelos aspectos formais, nem andam juntas no mesmo espaço”, trata-se apenas da apropriação do nome da obra, “um ready-made para o título”, pois na obra de Tarsila, “a negra aparece como um corpo sem veste, só superfície” e no seu trabalho a figura “é um corpo vazio, com a sua vestimenta de tule”.

Em meio a tantos ruídos sonoros e visuais, *A Negra* nos remete à ideia do vestir/vestido de noiva-viúva em seu silêncio do velar, ou à imagem das mulheres muçulmanas ortodoxas com suas burcas, ou ainda, às viúvas carpideiras vestidas de preto com seus cânticos de lamentação. Esta escultura-vestido, de 3 metros e 30 centímetros de altura, não possui contornos definidos, apenas uma sombra densa e disforme que se presentifica como uma “garatuja gigante impressa na cidade, um chumaço de linhas errantes, vazia de corpo, mas cheia de si” (Freitas, 2017:8). Em sua presença ecoa o silêncio dado pela ausência dos corpos das mulheres negras, brancas, pardas, amarelas,... que de alguma forma precisam constantemente negar a visibilidade de seus corpos, de suas identidades femininas, para poder ter direito de ir e vir nos espaços públicos das nossas cidades.

Noutro nível, é uma lacuna espacial premeditada. Para utilizar o vocabulário da artista, ela é um quasar urbano. No cruzamento, penso *A NEGRA* como uma alegoria da parcela da cidade que não se deixa apreender pelas estatísticas, pelos dispositivos de vigilância, pelas pesquisas de opinião, pelos perfis demográficos. É uma caverna onde cabe aquilo que os aparatos do poder não fazem questão de ver, mas que pode abruptamente surpreendê-los. Houve situações em Junho de 2013 em que parecia que *A Negra* estava nas ruas. Logo a sensação passou. Vieram outras cores, identificadas com a banal disputa entre torcidas. Mas a negra pode voltar (Miyada, 2017).

Em 2008, a artista Joana Vasconcelos, com sua obra *Valquiria Victoria* evoca as deusas da mitologia nórdica e faz referência à Rainha Vitória, que instituiu a obrigatoriedade da cor preta no vestir das mulheres viúvas enquanto código de conduta moral. Mais do que fazer alusão a costumes consolidados por séculos, a obra da artista aborda, segundo Amado (2010:48), a expansão do império britânico durante a Era Vitoriana, “essa máquina de guerra responsável por muitos dos conflitos pós-coloniais que marcam a contemporaneidade”. *Valquiria Victoria* (2008), esta escultura-vestido nos desassossega na medida que adensa o espaço que ocupa, volume barroco exuberante, “uma peça de grande ‘luto’ revestida de croché, malha e lantejoulas, borracha e outros elementos completamente negros – uma espécie de enorme hidra com três cabeças eretas e dois longos apêndices que se arrastam por terra” (Lebovici, 2010:83). A cor preta nesta obra não é ausência, mas presença que se expande e nos arremata pela profusão de seus detalhes e, ao mesmo tempo, reclama a conscientização de “tradições” opressoras consolidadas em nossa sociedade.

Mas é com a obra *Burka* (2002) (Figura 2), de Joana Vasconcelos, que sinto o impacto das opressões praticadas ao feminino. Com o auxílio de um aparato cinético, um objeto-vestido executa um movimento aparentemente simples: sobe para no alto e, como se faltasse ar, o tempo espera, uma pausa angustiante e, de repente, a queda brusca. Um susto insuportável e a denúncia ao falocentrismo se colocam dispostos na plataforma cenográfica. Este movimento de subida e queda se repete e se repete indefinidamente e presentifica a urgência de retomarmos os significados que nos são impostos pelo vestir. Este

corpo constituído por vários tecidos, sucessivamente sobrepostos, inspirado num traje regional português – as sete saias da Nazaré – é rematado, a partir do topo, por um último tecido: a burca, veste de tradição islâmica destinada a cobrir inteiramente a silhueta feminina. Este mesmo corpo é repetidamente sujeito a movimentos de ascensão lenta e sequente queda abrupta sobre um palco – como os movimentos da guilhotina ou do condenado à forca (Vasconcelos, 2002).



Figura 2: Joana Vasconcelos, *Burka*, 2002. Tecidos, ferros metálicos e termolacados, plataforma em MDF pintado, cabos de aço, poliuretano, sistema elétrico, motor e temporizador. 670 x 600 x 500 cm. Collection MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León
Fonte: <http://www.showonshow.com/guggenheim/2018/vasconcelos/see/index.html>

Para a artista o subir “obviamente tem a ver com a ascensão da virgem e com um certo catolicismo” (Ferreira & Ferreira, 2008:330) e a burca a que se refere a artista, este véu azul bordado na superfície sobreposto aos demais tecidos reforça a negação do direito ao corpo feminino, do ser livre e do existir como mulher. Durante a queda, os tecidos (as sete saias) que compõem este corpo ausente se deixam flutuar e, assim, revelam subitamente suas camadas de superfícies sobrepostas, que carregam consigo significados implícitos, seja pelas estampas, pelas texturas ou pelos fios que as compõem. Entre as estampas da *Burka* de Vasconcelos encontramos o *petit pois*, o xadrez e tecidos camuflados do exército norte-americano, deflagrando assim, para

Lebovici (2010:55), outras formas de vestir-se, “outros uniformes, outros modos de repetição de uma situação chamada *tradição*”, que ao repetir a performance desta ação mecanizada do subir e descer, descer e subir, “produz simultaneamente, um espetáculo, uma imagem que visa atrair o olhar, e um enigma, que pretende destituir o olhar.” No vestir (nos vestidos) além da modelagem, existem as estampas, imagens tecidas fio a fio ou aplicadas nas superfícies que carregam consigo significados que vão além de uma escolha meramente pessoal.

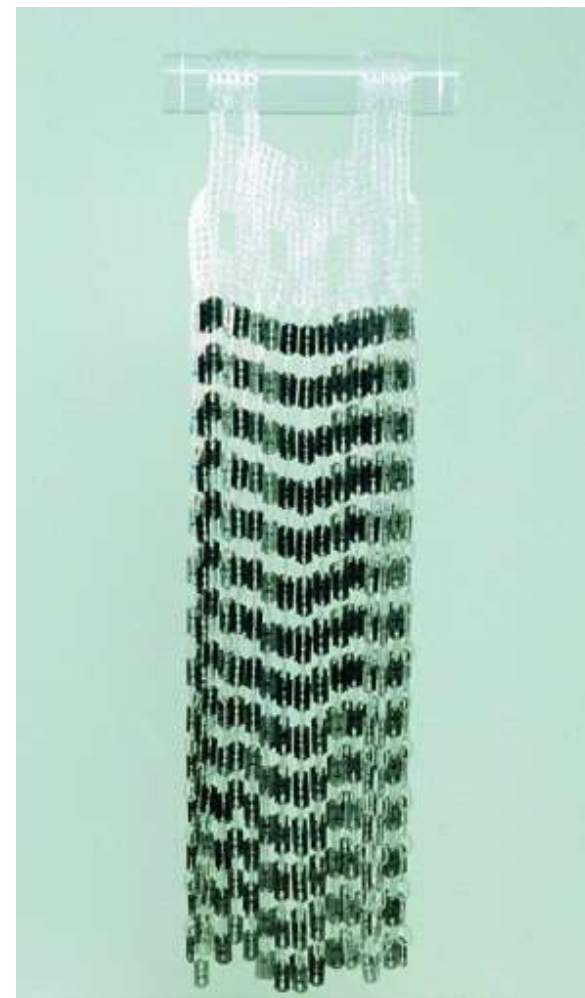


Figura 3: Nazareth Pacheco, *Vestido*, 1997. Cristal, miçanga, lâmina de barbear Gillette, fio de náilon e acrílico. 129 x 39,5 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna, São Paulo. Fonte: <https://mam.org.br/acervo/1997-061-000-pacheco-nazareth/>

Se por um lado existem tecidos lisos ou com estampas, por outro, existem artistas como Nazareth Pacheco, que optou por construir a superfície para o seu *Vestido* (1997) (Figura 3), com cristais e Gillettes (lâminas de barbear), cujo brilho seduz o nosso olhar ao mesmo tempo que impõe o afastamento corporal. Elizabeth Leone (sem data) nos alerta que aproximar-se deste vestido é ir ao encontro de uma “beleza perigosa”, uma “sedução perversa”, onde o tato é cego e só nos resta a pele como limítrofe entre separar e proteger o interior do exterior.

Consciente da perversidade dada pela ambiguidade que existe no trabalho, Pacheco discorre para Chiarelli (2001) que “ao desejar alcançar o belo” teve que se “submeter a cortes e perfurações” nas operações de correções e modelagens estéticas realizadas no seu corpo devido à malformação congênita e destas restaram-lhe a memória do medo e do pânico diante de alguns materiais como agulhas e lâminas cortantes. O *Vestido*, em suas várias versões, para Barros, é uma perigosa arma branca que “inspira cuidados, convida ao desvio e à evasão”.

Cautelosamente ousamos nos indagar: como seria vestir este vestido? Por onde pegá-lo? É necessária ajuda ou seria apropriado manuseá-lo sozinho? Mas é impossível sentir suas texturas e compartilhar seus segredos. O toque excluído, resta-nos a resignação de estarmos condenados de modo definitivo à distância. Aqui a questão do corpo é abordada através daquilo que não está presente. A ausência, a absoluta impossibilidade de um usuário para vesti-lo, traz à tona a referência ao corpo. Percebemos a existência através daquilo que nos damos conta que falta (Barros, 1999).



Figura 4: Nazareth Pacheco, Para mim a escultura é o corpo, meu corpo é minha escultura, 2012. Tecido bordado, cristal e acrílico. 0.70x0.35m.

Fonte: <https://galeriakoganamaro.com/artista/nazareth-pacheco/>

Já nos seus vestidos de cor branca, parecidos com camisolas de batismo, nos quais ela mesma utilizando cristais e miçangas para bordar em ponto cruz as frases que retirou do livro *Louise Bourgeois: destruição do pai reconstrução do pai: escritos e entrevistas 1923-97*(2000), a palavra ali ganha volume, densidade e delicadeza. Entre os vestidos, destaco *Minha infância nunca perdeu sua magia* (2012) e *Para mim a escultura é o corpo, meu corpo é minha escultura* (2012) (Figura 4), nos quais Pacheco (Barros, sem data) deixa claro sua interlocução com Louise Bourgeois (1911-2010), principalmente pela escuta de uma consciência que declara a subjetividade guardada pelos corpos femininos de ambas as artistas.

Entre as artistas, a canadense Jana Sterbak talvez seja a que mais tenha dedicado obras ao vestir e os múltiplos significados advindos das indumentárias femininas. Para ela, é através das roupas que a nossa identidade se firma no coletivo, o corpo vestido “é o corpo de um sujeito humano, porque é através da roupa que projetamos no espaço público a nossa própria identidade: nossa classe social, nosso sexo, ou nossa sexualidade” (Noble, 2014:12). Um dos seus trabalhos mais polêmicos é o *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*(1987) (Figura 5), vestido feito com 50 quilos de carne crua costurados e pendurados em um cabide. A obra evidencia o contraste entre decomposição corporal e a vaidade ao vincular no título “vanitas” e “anorexia”. E traz para o foco imposições feitas às mulheres, tais como: autocontrole, consentimento, resiliência, aspirações maternas e perfeição corporal. Enquanto a exposição acontece o vestido seca e a peça é desidratada lentamente,

sua substância vigorosa encolhendo-se em um material endurecido, semelhante a couro, uma mortalha enegrecida como uma carcaça. Como a roupa pode ser considerada um substituto para o corpóreo na arte de Sterbak, essa vestimenta excessivamente maturada traz à mente o envelhecimento inexorável do corpo e a rejeição de nossa sociedade aos idosos, particularmente à mulher mais velha - a negação de sua desejabilidade sexual, até mesmo sua visibilidade (Spector, 1992:96). (Tradução nossa)

Em *Remote Control II* (1989) (Figura 6), a artista se utiliza da ideia das estruturas de crinolina, de 1856, elemento de opressão cultural feminino e cria seus grandes vestidos, estruturas superiores à escala humana, com aros de alumínio sobre bases com rodas que se movimentam por controle remoto e, no centro da escultura-vestido, uma mulher suspensa, sem tocar o chão, reitera neste ato o aprisionamento feminino aos códigos culturais.

Embora a mulher no interior seja capaz de operar o vestido mecânico, deslizando pela sala por sua própria vontade, o dispositivo pode ser, e muitas vezes é, manipulado por mãos invisíveis. Quando isso ocorre, seu portador abre mão de sua vontade, tornando-se um fantoche automatizado, uma boneca mecanizada. A mulher é, assim, metaforicamente transformada em um autômato – aquele ser arquetípico e artificial construído pelo homem como um outro tecnológico para auxiliá-lo e acompanhá-lo ao longo da vida. (Spector, 1992:98). (Tradução nossa)



Figura 5: Jana Sterbak, *Vanita: Flesh Dress for an Albino Anorectic*, 1987. Carne, manequim, sal, linha, fotografia colorida sobre papel, vestido tamanho 38. Coleção Centre Pompidou. Fonte: <http://larochejoncas.com/jana-sterbak/>



Figura 6: Jana Sterbak, *Remote Control II* (1989). Estrutura de alumínio sobre rodas, instalação de mídia, vídeo monocanal, motor de controle remoto, pano de algodão e monitor preto e branco 154,8 x 158,4 cm
Fonte: <http://performatus.com.br/traducoes/jana-sterbak/>

A mulher que usa este vestido está aprisionada, pois o controle dos movimentos temporários não lhe garante a liberdade e, pior, a mantém suspensa em suas ações e a impede de compartilhar os espaços por onde se desloca, porque permanece sempre inacessível ao outro. Isolada, confinada, mesmo sendo o centro das atenções no espetáculo. Richard Noble, (2014:4) nos lembra que “vestimo-nos para afirmar uma identidade específica, que nos é própria, e para encontrar uma confirmação dessa identidade na opinião dos outros”, onde o vestuário é uma espécie de tecnologia, pela qual Sterbak não apenas se interessa, mas de forma contumaz nos alerta sobre os efeitos ambíguos das tecnologias performando contingências e confinamentos.

Quase lá...

De diferentes maneiras, por séculos é negado às mulheres o direito ao desejo e à legitimação de seus sentidos e suas percepções como sujeitos conscientes de si e do mundo. E o vestuário é parte importante deste reconhecimento dado pelo outro sobre a imagem que projetamos socialmente.

Esculturas-vestidos feitos de tecidos estampados ou transparentes, de lâminas cortantes, de carne ou de metal, policromáticos, brancos ou de cor preta absoluta. Pergunto-me: que corpos desejam ser cobertos com estes vestidos? Corpos invisíveis, oprimidos, imperfeitos, confinados, ... talvez esses entre outros, mas principalmente corpos femininos que desejam e vivenciam a experiência estética, que lutam pela liberdade de suas escolhas cotidianas e pelo direito de não ser apenas um corpo “dócil” (Foucault), passivo e submisso na sociedade contemporânea.

Que o empoderamento venha pelo excesso, pelo descontrolo, pelo caos, pela transgressão estética, por corpos femininos que vestem o (in)vestível.

Referências

- Amado, Miguel (2010) “Ponto de encontro ou o regresso da Arte do real” In Amado, Miguel (org.). *Joana Vasconcelos: sem redes*. ISBN 9789898239198. Lisboa, Portugal. Catálogo Museu Coleção Berrardo:15-52.
- Barros, Regina Teixeira de (sem data). “Entrevista para Regina Teixeira de Barros” In *Fortuna Crítica Nazareth Pacheco - Site da Galeria Koganamaro*. São Paulo; Zürich. Recuperado de <https://galeriakoganamaro.com/fortuna-critica-nazareth-pacheco/entrevista-para-regina-teixeira-de-barros/>
- Barros, Regina Teixeira de (1999) “Nazareth Pacheco: Vestido de Baile” In: *Panorama de arte brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Recuperado de <https://galeriakoganamaro.com/en/fortuna-critica-nazareth-pacheco-en/vestido-de-baile-de-regina-teixeira-de-barros-1999/>
- Chiarelli, Tadeu & Pacheco, Nazareth (2001) *Fascículos de arte contemporânea* (Entrevista de Tadeu Chiarelli com Nazareth Pacheco) Recuperado de

<https://galeriakoganamaro.com/en/fortuna-critica-nazareth-pacheco-en/fasciculos-de-arte-contemporanea-entrevista-para-tadeu-chiarelli-2001/>

- Ferreira, Claudio, & Ferreira, Inês (2008) *Conversas com escultores... : Joana Vasconcelos. Arte teoria*. ISSN 1646-396X. Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Nº 11: 329-336
- Freitas, Douglas de (2017b) “Conversa com Carmela Gross”. *Site oficial da artista Carmela Gross*. Recuperado de <https://carmelagross.com/conversa-com-carmela-gross/>
- Freitas, Douglas de (2017a) “A gigantesca cartilha de Carmela Gross para enfrentar o mundo” In Freitas, Douglas de, & Gross, Carmela. *Carmela Gross: Arte à mão armada*. (Catálogo exposição). ISBN:978-85-69134-02-2. São Paulo: Museu de Arte da Cidade – Chácara Lane, / Rio de Janeiro: Endora Arte Produções: 5-6. Recuperado de <https://carmelagross.com/a-gigantesca-cartilha-de-carmela-gross-para-enfrentar-o-mundo-1/>
- Gross, Carmela (2017) “A Negra” In In Freitas, Douglas de, & Gross, Carmela. *Carmela Gross: Arte à mão armada*. (Catálogo exposição). ISBN:978-85-69134-02-2. São Paulo: Museu de Arte da Cidade – Chácara Lane, / Rio de Janeiro: Endora Arte Produções: 116-119. Recuperado de https://issuu.com/douglasfreitas79/docs/carmela_gross_cha_cara_lane
- Lebovici, Elisabeth (2010) “Inventários do polimórfico” In Amado, Miguel (org.). *Joana Vasconcelos: sem redes*. ISBN 9789898239198. Lisboa, Portugal. Catálogo Museu Coleção Berrardo: 53-86
- Leone, Elisabeth (sem data) “Entre o tato e a visão” In *Fortuna Crítica Nazareth Pacheco - Site da Galeria Koganamaro*. São Paulo; Zürich. Recuperado de <https://galeriakoganamaro.com/fortuna-critica-nazareth-pacheco/entre-o-tato-e-a-visao-de-elisabeth-leone-1992-1993/>
- Miyada, Paulo (2017) “A geógrafa, a má revisora e a espeleóloga” In Freitas, Douglas de (org.). *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó. Recuperado de <https://carmelagross.com/a-geografa-a-ma-revisora-e-a-espeleologa/>
- Noble, Richard (2014, março) “Jana Sterbak: Dialética da Criação e do Confinamento” (Trad. de Fernando L. Costa). *eRevista Performatus*. ISSN: 2316-8102. Inhumas, Goiás, ano 2, n. 9: 1-22 Recuperado de <http://performatus.com.br/traducoes/jana-sterbak/>
- Spector, Nancy (1992, march) “Flesh and bones: Jana Sterback.” *Artforum*. Vol. 30, No. 7: 95-99 Recuperado de <https://www.artforum.com/print/199203/flesh-and-bones-jana-sterback-33614>
- Vasconcelos, Joana (2002). “Joana Vasconcelos- site oficial da artista”. In *Centro de Artes e Design*. Recuperado de <https://www.centrodeartesedesign.com/wp/joana-vasconcelos/>

Notas biográficas

Teresinha Barachini é artista visual e professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo. Compõem a equipe editorial da Revista Porto Arte, Brasil. Como curadora e artista tem participado de exposições individuais e coletivas desde 1987. Coordena o grupo de pesquisa Objeto e Multimídia (CNPq-UFRGS). Suas práticas e suas pesquisas envolvem deslocamentos e aproximações poéticas resultando em desenhos, vídeos e objetos tridimensionais sensíveis/maleáveis, em ambiências presenciais e em rede(internet), considerando sempre possíveis interações com o outro (sujeito) e com o espaço urbano. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7249-1641> Site: <https://www.tb.art.br/> Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Departamento de Artes Visuais, Av. Paulo Gama, 110, Anexo I da Reitoria – Sala 320 – Campus Centro da UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil.



Hugo Canoilas: a Iconografia Paleontológica em Diálogo com a Contemporaneidade

Hugo Canoilas: the Paleontological Iconography in Dialogue with Contemporary

Tiago Rocha Costa ⁱ

ⁱ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, nº4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo:

Este ensaio tem como objetivo apresentar um conjunto de pinturas de Hugo Canoilas caracterizado pela importação de iconografias da ilustração paleontológica – em particular da obra de Zdeněk Burian – a qual reinventou plasticamente e cruzou com referências artísticas e literárias. Às representações de criaturas pré-históricas, o artista conferiu uma dimensão antropomórfica e uma materialidade própria da pintura, questionando o significado cultural das imagens, bem como os conceitos de espaço e tempo. O conjunto é analisado à luz de um debate interdisciplinar, com um foco no contributo da paleoarte para a cultura visual e na sua pertinência face à temática da extinção. Este ensaio foi ainda informado por uma entrevista ao artista onde refletimos sobre tópicos como: a transformação da linguagem científica em novas poéticas e o papel dos artistas na resposta à crise ecológica e às transformações sociais.

Palavras-chave: Hugo Canoilas, pintura, paleontologia, ilustração, extinção

Abstract:

This essay aims to present a series of paintings by Hugo Canoilas characterized by the importation of iconographies from paleontological illustration – particularly the work of Zdeněk Burian – which he reinvented and crossed with artistic and literary references. To the representations of prehistoric creatures, the artist added an anthropomorphic dimension and a materiality typical of painting, questioning the cultural meaning of the images, as well as the concepts of space and time. The series is analyzed in the light of an interdisciplinary debate, with a focus on the contribution of paleoart to visual culture and its relevance to the theme of extinction. This essay was also informed by an interview with the artist where we reflected on topics such as: the transformation of scientific language into new poetics and the role of artists in responding to the ecological crisis and social transformations.

Keywords: Hugo Canoilas, painting, paleontology, illustration, extinction

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Este ensaio apresenta-se como a base de uma comunicação para o *XIII Congresso Internacional CSO'22, Criadores Sobre outras Obras*, em que se pretende que artistas e investigadores deem a conhecer o trabalho de outros artistas com quem partilhem algum tipo de afinidades e admiração. Encontrando-me a desenvolver um projeto de doutoramento de âmbito teórico-prático intitulado *"Synthetic Wonders: Práticas Ficcionalis entre Arte e Ciência no Antropoceno"* – que pretende, entre outros aspetos, analisar as abordagens artísticas que refletem sobre a problemática do Antropoceno através da ficção – pareceu-me pertinente olhar para o contexto artístico português e para os raros casos que se relacionam com esta temática, constando entre os mais expressivos um conjunto de pinturas de Hugo Canoilas (Lisboa, 1977) onde surgem dinossauros e outras criaturas pré-históricas representadas à maneira do ilustrador científico Zdeněk Burian (Kopřivnice, 1905-1981), porém antropomorfizadas e articuladas com referências da história da arte e da literatura. O presente ensaio pretende, por isso, dar a conhecer esta faceta da sua obra, compreendendo de que modo dialoga com a tradição da ilustração paleontológica – ao apropriar-se da sua iconografia e distanciar-se das suas intenções – para refletir sobre algumas questões da contemporaneidade (como a extinção) através da pintura.

O interesse pela obra deste artista reporta-se à exposição *Antes do Início e Depois do Fim* que esteve patente no Atelier-Museu Júlio Pomar, entre setembro de 2019 e março de 2020, como parte de um ciclo expositivo que promove o diálogo entre artistas contemporâneos portugueses e a obra de Júlio Pomar. Sobre esta exposição e sobre a série em estudo foram já feitas algumas publicações (ver bibliografia), tendo optado por realizar eu próprio uma entrevista ao artista com o objetivo de aprofundar determinadas questões mais direcionadas à minha linha de investigação, evitando repetir aquelas a que o artista já havia respondido em entrevistas anteriores (que gentilmente me facultou).

2. Paleoarte em Contexto

Um dos contributos mais evidentes para a Cultura Visual que decorreram da aceitação da extinção enquanto fenómeno biológico no séc. XIX foi o aparecimento da ilustração paleontológica (ou paleoarte) – o ramo da ilustração científica que se dedica à reconstituição visual de espécies e ecossistemas extintos. Com o propósito didático de representar a vida na Terra em tempos muito recuados, a paleoarte recorre a meios tão diversos quanto o desenho, a

pintura, a escultura e a animação digital, devendo obedecer a determinados critérios, como referem Phillip Currie e Kevin Padian: "É sempre importante que as evidências científicas ditem o conteúdo. [...] Os artistas e os seus concelheiros científicos têm a responsabilidade de apresentar da forma mais clara possível todos os aspetos conhecidos de um animal extinto." (Currie & Padian, 1997:629). Estas ilustrações têm, porém, a particularidade de não serem executadas com base na observação de espécimes vivos, mas de provirem do fragmento e de serem trabalhadas pelo intelecto, sensibilidade e imaginação de equipas multidisciplinares. Por este motivo, as suas imagens nunca são derradeiras, são apenas tão prováveis quanto a solidez e a atualidade do conhecimento em que se baseiam.



Figura 1. Henry de la Beche, *Dúria Antiquior*, 1830. Aguarela, dimensões desconhecidas. Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Dúria_Antiquior.jpg

Mergulhar no abismo temporal que nos separa destas criaturas é também escorregar pelas entrelinhas do conhecimento estabelecido para chegar a *terra incógnita* e abrir portas à especulação. E não residirá uma parte substancial do seu encanto nesta prontidão em questionar os modelos anteriores e em assumir cada imagem como uma cápsula, não do tempo que se pretende representar, mas do tempo em que se origina enquanto representação? Repara-se, a este propósito, como muitas destas reconstituições são hoje consideradas imprecisas e bizarras se analisadas à luz do conhecimento atual, de que é exemplo a primeira representação pictórica de um ambiente pré-histórico – *Dúria Antiquior* (1830) de Henry De la Beche (Figura 1). Estas imagens de seres monstruosos, hoje banalizadas pela cultura popular que cronicamente as associa

à fantasia, à ficção científica e ao imaginário infantil (contextos em que absorvem uma aura *kitsch*), certamente tiveram, no momento do seu aparecimento, um impacto bastante diferente, ao remeterem para uma realidade por muitos desacreditada: a evolução e a extinção das espécies, aliada ao reconhecimento de que a Terra seria afinal muito mais antiga (e excêntrica na sua prévia biodiversidade) do que os escritos bíblicos dariam a entender.

Apesar da ilustração paleontológica ter entre os seus objetivos a descrição neutra e rigorosa de organismos extintos, sabemos que nem sempre isso se verifica, sobretudo nos seus primórdios; por um lado porque o mundo natural foi representado como um espetáculo intensificado, onde criaturas ferozes se digladiavam em poses exageradas e, por outro, por transparecer as crenças e os preconceitos da época – muitas vezes de índole especista. Estas imagens pioneiras acabariam por ter um papel fundamental no entendimento do público não só sobre a anatomia e o caráter destes animais, mas também sobre a Teoria da Evolução, disseminando a ideia de competição e sobrevivência do mais forte (então apropriada e distorcida pelo darwinismo social), e a perceção do tempo geológico como uma narrativa de progresso linear: das bestas pré-históricas aos homínidos primitivos, consumados com o *Homo sapiens* enquanto pináculo da evolução.



Figura 2. Rudolph Zallinger, *The Age of Reptiles* [detalhe], 1947. Fresco no Peabody Museum of Natural History (E.U.A.), 490 x 3400 cm. Fonte: <https://i.ytimg.com/vi/bI49Kn4EeOY/maxresdefault.jpg>

Após ter sido largamente ignorada pelo mundo da arte do séc. XX – possivelmente devido a preconceitos estéticos e disciplinares, mas também por se ter privilegiado uma visão purista da própria arte que então entrara num ciclo de autorreferenciação focado em questões de inovação formal e estilística – a iconografia paleontológica parece ter, finalmente, surgido na arte contemporânea na década de 90 através de artistas como Mark Dion e Alexis Rockman. No

entanto, esta iconografia não ressurgiu neste contexto como um domínio meramente formal ou estético, ela trouxe associada a bagagem da crítica ecológica introduzida na década de 60 por Rachel Carson (ver: Carson, 2003) – com a discussão sobre os efeitos antropogénicos no meio ambiente e o seu papel na perda de biodiversidade – ao mesmo tempo que ocorreu uma explosão de popularidade da paleontologia através do romance de ficção científica *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton (obra sensacionalista que, não obstante, introduziu o grande público aos novos horizontes da ciência, tais como a utilização de tecnologia genética para recriar espécies extintas). Neste sentido, pode dizer-se que, durante o hiato que separou o seu aparecimento na cultura visual científica no séc. XIX e a sua incorporação no discurso artístico do final do séc. XX, os dinossauros absorveram as profundas mudanças que, entretanto, ocorreram na perceção da nossa relação com o meio ambiente, bem como as esperanças e os receios projetados no progresso científico-tecnológico.

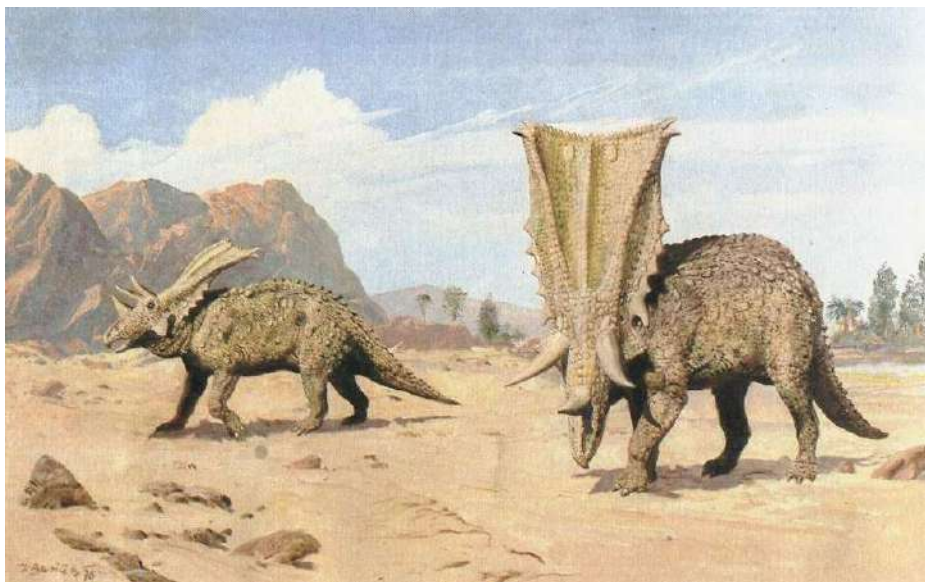


Figura 3. Zdeněk Burian, *Chasmosaurus*, 1976. Pintura com técnica mista reproduzida em livro, dimensões originais desconhecidas. Fonte:

https://ic.pics.livejournal.com/alex_sone/26648265/50843/50843_original.jpg

3. Extinção e Imaginários Apocalípticos

Também no contexto português têm sido raros os artistas plásticos a trabalhar com a iconografia paleontológica, destacando-se um conjunto de pinturas de Hugo Canoilas, realizadas entre 2014 e 2019, onde surgem dinossauros e outras criaturas pré-históricas representadas à maneira de Zdeněk Burian (ver Figura 3) – ilustrador que cita diretamente, numa lógica de *pastiche*. Ao contrário do que habitualmente se verifica nos artistas contemporâneos que

exploram esta temática – como Alexis Rockman e Walton Ford, cujas pinturas refletem criticamente sobre a ilustração científica de uma perspectiva histórica, apropriando-se da sua linguagem visual e desconstruindo os preconceitos ideológicos inerentes à representação da natureza – estes trabalhos de Canoilas parecem ter surgido, sobretudo, de um interesse pela imagem que, progressivamente, deu origem a preocupações consideravelmente distintas das dos seus contemporâneos (ainda que partilhem os temas da extinção, dos imaginários apocalípticos e, num sentido mais vago, da relação entre os humanos e a natureza). Se estes artistas podem, por vezes, ser acusados de praticar uma pintura ilustrativa, no sentido de privilegiar a representação de conceitos prévios em detrimento da experiência puramente sensível (requerendo até alguma literacia científica para desvendar as suas camadas poéticas), Canoilas, pelo contrário, entrou em diálogo com a tradição da ilustração científica de um modo quase accidental, fazendo-o através de uma pintura tecnicamente mais livre e concetualmente mais descomprometida, que assumiu desde o princípio um leque de referências da história da arte e da literatura. Com um caráter autossuficiente, afirmando-se, antes de mais, enquanto obras sensíveis e subjetivas, estas pinturas mantêm-se abertas aos temas da contemporaneidade, tendo vindo a absorver diferentes camadas de significado de acordo com os contextos expositivos e curatoriais que ditam a sua territorialização.

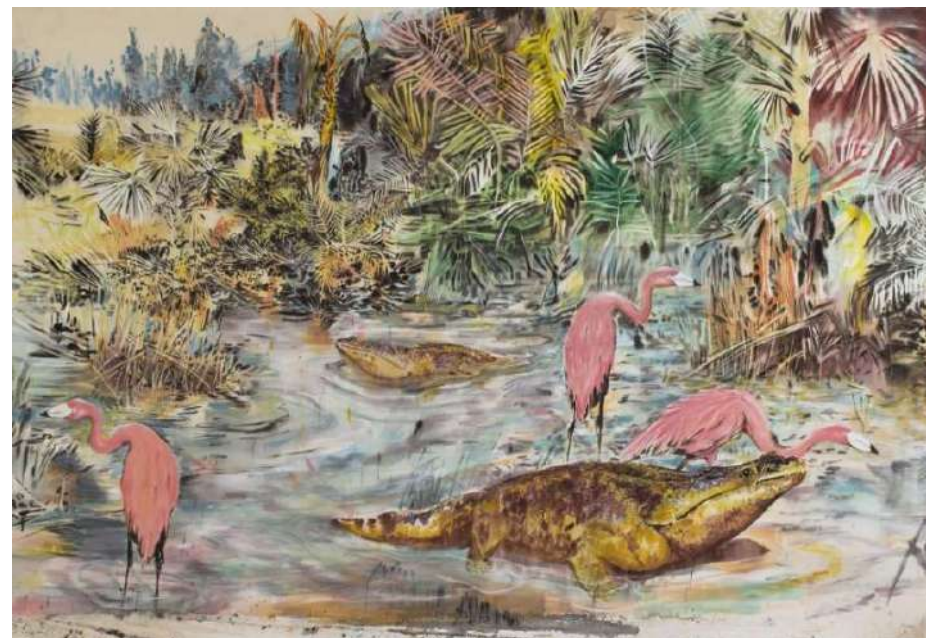


Figura 4. Hugo Canoilas, *Ama o pôr do sol como o amanhecer, porque não há nada mais supérfluo do que isso*, 2015-2018. Acrílico fluído sobre linho, 300 x 450 cm.

Fonte: Imagem cedida pelo autor, Hugo Canoilas.

Um destes territórios temáticos que, naturalmente, se interessa pela iconografia paleontológica e onde este núcleo da obra de Canoilas tende a enquadrar-se é o Antropoceno, enquanto conceito geológico e temporal que se propõe designar uma nova época marcada pelo impacto das atividades humanas no meio ambiente (ver: Lewis & Maslin, 2015). Este olhar sobre a superfície terrestre em interação com a nossa espécie (que tem igualmente interessado aos pensadores das artes e das humanidades) obriga-nos a relativizar a nossa presença no planeta, convocando as criaturas que o terão dominado em épocas passadas e durante enormes períodos de tempo – muitas das quais, outrora entendidas como exemplos de poder e resiliência, acabaram extintas devido a um conjunto de acontecimentos aleatórios e catastróficos. Foi este o caso dos dinossauros que sucumbiram com a extinção em massa do Cretáceo-Paleogeno há 65 milhões de anos, estando invariavelmente associados às ideias de morte e extinção, mas também, num plano mais abstrato, à força telúrica e primordial dos tempos desconhecidos. A estes imaginários apocalípticos adiciona-se o poder da ficção, que encontra nos primórdios da vida um território fértil para a especulação artística, dada a impossibilidade de saber objetivamente o que então aconteceu. A propósito da representação de criaturas, ambientes e épocas perdidas no tempo ou ainda por explorar, Canoilas – que se encontra, ao momento da escrita deste ensaio, a produzir uma série escultórica sobre as profundezas oceânicas – refere que «*voltamos a esse espaço desconhecido não-racionalizado, que atrai os artistas porque é uma zona ainda em sombra, onde se pode agir poeticamente de forma mais livre e sonhar com outras formas de vida.*» (Canoilas, na questão nº 3 da entrevista por mim realizada e não publicada). É também o caso da pintura *Ama o pôr do sol como o amanhecer, porque não há nada mais supérfluo do que isso* (2015-2018) (ver Figura 4), em que identificamos uma salamandra gigante que viveu no Algarve (*Metoposaurus algarvensis*) há 220 milhões de anos (neste caso, a referência não foi Burian, mas um desenho em 3D), convivendo com flamingos modernos num cenário exótico e impossível, em que as cores e as formas tropicais quase nos fazem esquecer a melancolia da extinção. Sabemos atualmente que a desmedida exploração (ou capitalização) dos recursos naturais pelo ser humano, aliada à conceção de que este ocupa um lugar de exceção entre os demais seres vivos, tem sido responsável por uma perda de biodiversidade sem precedentes, estando a impulsionar uma sexta extinção em massa que poderá, no decorrer de alguns séculos, conduzir à extinção da própria humanidade (ver: Heise, 2016). Este fenómeno atestaria o fracasso evolutivo de uma espécie que, outrora dominante e com uma capacidade cerebral distinta, provocou a sua própria destruição num período extremamente breve. Sobre a possibilidade dos dinossauros nos servirem como exemplo, Chus Martinez, curadora e historiadora de arte que escreveu sobre a obra de Hugo Canoilas, refere que estes:

[...] servem como uma imagem de treino sobre o darwinismo, mas anexando-lhe uma lição moral: se a ambição for longe demais, poderás ser extinto. Por outras palavras, eles tornam-se metáforas do capitalismo monstruoso, inspirando fantasias de larga escala no capital e no poder, que podem entrar em colapso em pouco tempo. (Martinez, 2020, pp. 53-4).

Assim, a estes seres de aparência feroz e grotesca, associa-se a fragilidade e a impotência perante o seu inesperado desaparecimento – que também nós, humanos, poderemos vir a experienciar caso o conhecimento científico-tecnológico de que dispomos se mostre ineficaz na resolução da atual crise ecológica. Enquanto artistas, conscientes deste processo de extinção

em massa, parece-me que a nossa tarefa consiste em traduzir o sentimento que esta nos inspira – seja o temor da morte e da finitude, a ideia de uma força criadora que resiste na intermitência, a empatia para com as outras espécies, ou a visão da nossa trajetória enquanto sociedade – para um plano sensível, onde o conhecimento factual da realidade pode ser desconstruído e cruzado com outras subjetividades em prol de um entendimento mais profundo do que estes fenómenos significam para nós. Deste modo, parece-me que a arte não se deve propor a resolver este ou qualquer outro problema (pois seria ingénuo incumbir os artistas desta tarefa), mas sim contribuir para uma aprendizagem coletiva, que passa por lidar com a omnipresença da extinção e por reposicionar os seus sinais no imaginário coletivo.

4. Do Discurso Científico a Novas Poéticas

O encontro de Hugo Canoilas com o trabalho de Zdeněk Burian ter-se-á dado de forma inesperada, enquanto o artista explorava um conjunto de interesses relacionados com movimentos políticos e sociais da década de 60, como o Situacionismo e o Provo. Enquanto procurava sapatos para uma intervenção de rua, num mercado de antiguidades, o artista terá encontrado um livro sobre dinossauros que comprou para oferecer à filha, tendo sido ele próprio tomado de entusiasmo pelas ilustrações. De uma forma quase secreta e paralela à sua atividade expositiva, começou a reproduzir estas imagens em telas de grande formato, evitando teorizar precocemente sobre o seu propósito. Ao mesmo tempo, tendo presente algumas ideias sobre a extinção que absorvera numa conferência e servindo-se das ideias que iam dando forma a outros projetos, começou a introduzir balões de banda desenhada (característicos do Situacionismo) em algumas destas pinturas – antropomorfizando os animais extintos através da fala. Apesar desta influência, as mensagens escritas não têm um cunho político, consistindo maioritariamente em excertos poéticos retirados dos autores que, na altura, o acompanhavam, como Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud e Waly Salomão. Há, no entanto, algumas exceções bem-humoradas, como uma citação do filme *Rambo* (1982), introduzida com o propósito de explorar a similaridade entre a pronúncia das palavras “Rambo” e “Rimbaud” em inglês, esbatendo a fronteira entre a cultura erudita e a cultura popular. Numa destas pinturas (ver Figura 5) observamos um grupo de animais imponentes aparentados com rinocerontes, mas sem chifres e com pescoços estranhamente alongados, que se elevam à altura das árvores de que se alimentam. Um deles, que se encontra no plano mais próximo, profere as seguintes palavras: “*O witches, o misery, o hate. to you has my treasure been entrusted! ...God. I laid myself down in the mud. I dried myself in the air of crime.*”, enquanto um outro, à distância, responde com uma frase igualmente desconcertante. Perante esta cena, temos a sensação de chegar a meio de um diálogo articulado por personagens misteriosas, mas cujo sentido se perdeu: Serão animais reais (ainda que extintos) ou um produto da imaginação do artista? Se é a nós que se dirigem, o que nos tentam dizer? As suas mensagens relacionam-se com as narrativas do universo ficcional em que habitam ou dirigem-se ao nosso mundo? De facto, estas frases foram introduzidas nas pinturas sem qualquer menção à sua proveniência ou relação óbvia com a imagem, cabendo ao espectador a tarefa de fazer ligações, especular e conferir sentidos à narrativa. Esta abertura terá origem numa fenda (ou intervalo poético) entre a imagem e a palavra, em que a impossibilidade de interligar os vários elementos dissonantes de um modo puramente racional origina um campo de associações que dispensa

certezas quanto ao que se vê e lê. Afinal, o que acrescenta saber que o autor desta frase foi Rimbaud (bem como o texto original e o seu contexto) e que os animais representados pertencem, efetivamente, a um género de rinocerontes extintos chamado *Paraceratherium*? Creio que não há uma resposta ideal, mas é como se, nesta pintura, Rimbaud e os *Paraceratherium* suspendessem a sua relação com o mundo real para gerar, através do seu encontro, um universo autónomo – cujo drama existencial nos é estranhamente familiar (saberão eles que foram extintos?). Parece-me ainda que a importância de conhecer estas variáveis será maior no trabalho dos artistas contemporâneos citados no capítulo anterior que nas pinturas de Canoilas, sendo úteis na medida em que potenciam leituras adicionais sobre as obras, mas não essenciais.

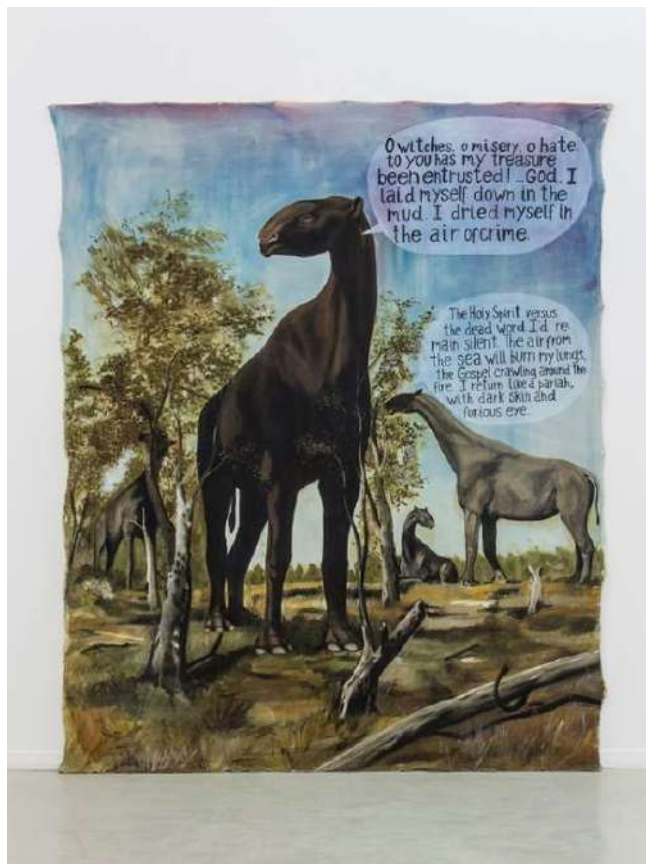


Figura 5. Hugo Canoilas, *Oh witches! Oh misery! Oh hate!* 2014. Acrílico fluido sobre tela, 350 x 280 cm. Fonte: Imagem cedida pelo autor, Hugo Canoilas.

14. Há muito tempo que o antropomorfismo tem sido evitado na área da zoologia como um impedimento para a compreensão do comportamento animal no seu próprio contexto. Embora seja uma armadilha em etologia, os artistas podem considerar a rica tradição do antropomorfismo uma ferramenta demasiado poderosa para não usar, em particular por explorar os limites entre humanos e outros animais. (Dion, 2000:287).

Também a pintura de Canoilas se serve do antropomorfismo como ferramenta disruptiva no contexto da imagem científica, atribuindo às ilustrações de Burian (de carácter naturalista e subalterno em relação ao discurso), uma dimensão existencialista que permite gerar uma empatia com os animais extintos. A este propósito, o artista refere que, da primeira vez que os colocou a falar, terá sentido que eram (quase) mais humanos que os próprios humanos (Canoilas, na questão nº 1 da entrevista por mim realizada e não publicada). Mas que humanidade é esta que nos define e que transparece aqui? Mais do que os balões de banda desenhada e o seu conteúdo poético – pois a ficção antropomórfica consuma-se, naturalmente, através do animal pensante e falante (que poderá apreender o espaço-tempo e ter consciência da sua própria finitude, tal como nós) – este lado humano reporta-se ao próprio fazer das pinturas, em que o artista atribui às imagens de Burian um conjunto de qualidades suas, implicando a relação do seu corpo com as telas e com os processos técnicos que privilegiam o gesto humano, a agência da tinta e o erro, bem como a incorporação de memórias e referências autobiográficas.



Figura 6. Hugo Canoilas, *Deus é bom e o diabo não é mal*, 2015-2021. Pigmento e cola sobre tela crua de algodão, 1400 x 690 cm. Fotografia da obra exposta no teto. Fonte: Imagem cedida pelo autor, Hugo Canoilas.

Uma das qualidades mais notórias nestes trabalhos é o facto de a iconografia paleontológica abandonar qualquer propósito científico e didático (desconsiderando até um eventual posicionamento crítico sobre os pressupostos da paleoarte) para interagir com a contemporaneidade de um modo muito mais permeável às suas referências. Isto é notório, primeiramente, numa dimensão formal, já que as pinturas apresentam qualidades manifestamente contemporâneas – da técnica e dos suportes, à inovação das estratégias expositivas (pois, frequentemente, são mostradas no chão, no teto e nos cantos das salas). Mas também pela capacidade para colocar em diálogo uma série de referências anacrônicas, como só um artista deste tempo estaria em posição de fazer, sendo a obra mais expressiva deste aspeto *Deus é bom e o diabo não é mal* (2015-2021) (Figura 6). Nesta pintura de grandes dimensões, que já foi apresentada horizontalmente no teto e sobre o chão (sobre a qual o público podia caminhar), assistimos a uma composição repleta de objetos que parecem pairar sobre o observador como se assentassem sobre um vidro imaginário – os quais remetem para referências culturais que nem sempre são óbvias, podendo ser mediadas no sentido da sua descodificação ou receber livremente as projeções de quem vê. É o caso das peças de mobiliário espalhadas pela composição que remetem para a instalação *The Happy End of Franz Kafka's 'Amerika'* (1994) de Martin Kippenberger, do barco de borracha virado ao contrário que evoca a jangada da turbulenta pintura *Le Radeau de la Méduse* (1818) de Théodore Géricault e dos pregos importados do filme *The Trial* (1975) de Shūji Terayama.



Figura 7. Hugo Canoilas, *Olhar-fóssil, olhar-míssil (Burian versus Simondon)*, 2018. Acrílico fluido sobre tela, 600 x 780 cm. Vista da exposição *Antes do Início e Depois do Fim* no Atelier-Museu Júlio Pomar, 2019-2020. Fonte: <https://umbigomagazine.com/wp-content/uploads/2020/02/5-AJS-AMJP1911-1220-1331.jpg>

Já o dinossauro que atravessa diagonalmente este cenário – a silhueta terrível de um tiranossauro – surge, por um lado, como uma referência direta ao universo pictórico de Canoilas e, por outro, ao estar colocada ao lado de objetos quotidianos e de referências a outras obras, como forma de marcar um “*tempo descolonizado, não hierárquico e não linear*” (Canoilas, 2021:6). Estas figuras surgem assim justapostas numa perspetiva ótica e concetual inovadora, parecendo questionar o lugar de superioridade do observador e a maneira como este arruma as suas conceções do mundo – vista de cima ou de baixo, a pintura engole-nos para o seu turbilhão de espaço-tempo.



Figura 8. Hugo Canoilas, *Picasso head*, 2016. Acrílico fluido sobre tela, 180 x 155 cm. Fonte: https://artlogic-res.cloudinary.com/w_2400,h_2400,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/workplace/images/view/e0d8071431d4df8241a1fdd0d7ef6b92dd4df0fb.jpg

Ao atribuir à representação dos dinossauros uma escala monumental, como se verifica nesta pintura, Canoilas acaba por dialogar com a tradição dos grandes murais paleontológicos do séc. XX, de que é exemplo o fresco *The Age of Reptiles* (1947) de Rudolph F. Zallinger, patente no Peabody Museum of Natural History (Figura 2). Além desta escala fazer uma aproximação às dimensões dos seres representados, intensificando o espetáculo da sua presença, faz com que o observador considere o seu próprio corpo na relação com a obra e tenha, por vezes, de interagir com esta – como eu próprio verifiquei na exposição no Atelier-Museu Júlio Pomar (citada no capítulo 1), em que a obra *Olhar-fóssil, olhar-míssil (Burian versus Simondon)* (ver Figura 7) cobria a porta de acesso e tinha de ser desviada como uma cortina para entrar na exposição, que assim se revelava. Porém, contrariamente ao fresco de Zallinger e à pintura paleontológica tradicional, em que um olhar aproximado desvendaria uma miríade de pormenores naturalistas – das escamas dos animais à textura da vegetação circundante – nas pinturas de Canoilas esse mesmo olhar projeta-se na dimensão material da tinta e do suporte, revelando uma imagem feita de pigmentos, gestos, manchas e transparências (observar o plano mais próximo na Figura 3 e o tratamento do fundo na Figura 8), que o artista descreve como:

É quase a noção de veres o corpo humano como o corpo humano, mas, se o vires ao microscópio, percebes que é um monte de bactérias (e que algumas nem sequer são humanas). No fundo cada corpo é isso, e aqui trata-se de um corpo de pintura abstrata, em que quase tudo é inventado a partir de uma forma dada. Sou eu a viver intensamente micro partes da pintura, num processo que por vezes se torna quase psicadélico. (Canoilas, na questão nº 6 da entrevista por mim realizada e não publicada).

Esta qualidade deriva da utilização de uma tinta acrílica muito diluída, como a aguarela, que impregna o tecido não-preparado e que passa, inclusive, para o verso da tela que *“absorve todos os movimentos, erros, manchas, cores, tempos. No fundo, há um carácter processual nestas pinturas que mimetiza processos da natureza. [...] uma colaboração entre os elementos e a pintura: osmose, simbiose, gravidade, secagem e evaporação.”* (Canoilas entrevistado em: Matos & Faro, 2021:37). Esta técnica tem, por isso, a particularidade de deixar visíveis todos os gestos do pintor, revelando o «histórico da obra» e conferindo-lhe uma qualidade oriental, na medida em que há uma valorização do gesto espontâneo e da honestidade para com o momento da sua execução em detrimento da acuidade representacional – que é também um primeiro passo na libertação dos referentes na procura de uma nova linguagem.

Conclusão

Com este ensaio tivemos oportunidade de compreender de que forma a pintura de Hugo Canoilas dialoga com a tradição da paleoarte, apropriando-se dos seus referentes visuais e libertando-se de qualquer propósito científico ou didático para refletir sobre a contemporaneidade de um modo permeável às suas referências artísticas e literárias – fator que a distingue da pintura de outros artistas, seus contemporâneos, que utilizam a iconografia da história natural de forma mais especializada e consciente do seu contexto. Analisámos também a

dimensão plástica da pintura, a questão do gesto e da tinta que a impregna de uma forma orgânica; bem como a sua relação com o espaço e o observador, subvertida de modo que este se torne ativo e possa mergulhar nestas imagens de um outro tempo. A este propósito traçámos alguns paralelismos com a paleoarte (tais como o interesse por grandes formatos) e algumas oposições, como a liberdade técnica e expressiva em detrimento da acuidade representacional.

Verificámos que a justaposição de elementos anacrónicos permite criar narrativas temporais não-lineares que, em última análise, podem ser tomadas como comentários à época em que vivemos – embora esta articulação não seja imposta ao observador. Já a utilização do antropomorfismo, assegura uma fragmentação da realidade para que remetem os seus referentes, possibilitando o surgimento de universos ficcionais libertos das condicionantes de espaço e tempo. Neste sentido, e mesmo sem essa premeditação, o trabalho de Canoilas reflete algumas questões da contemporaneidade – seja a extinção e a crise ecológica, os perigos do progresso tecnológico ou a voracidade da economia capitalista – as quais nos obrigam a relativizar a nossa presença no planeta e a repensar os modelos que alicerçam a nossa sociedade.

Agradecimentos

O autor agradece a disponibilidade do artista Hugo Canoilas para a realização de uma entrevista, bem como o fornecimento de imagens das suas obras e documentação escrita.

Referências Bibliográficas

- Canoilas, H. (2021). Deus é Bom e o Diabo não é Mal. In *Caos e Ritmo* [prospeto da exposição]. Guimarães: Centro Internacional das Artes José de Guimarães.
- Carson, R. (2003). *Silent Spring* [original 1962]. Boston: Houghton Mifflin.
- Currie, P. & Padian, K. (1997). Reconstruction and Restoration. In *Encyclopedia of Dinosaurs*. Londres: Academic Press, 1997.
- Dion, M. (2000). Some Notes towards a Manifesto for Artists Working with or about the Living World. In *The Incomplete Writings Of Mark Dion: Selected Interviews, Fragments And Miscellany* [2017]. Londres: Art Data.
- Heise, U. (2016). *Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lewis, S. & Maslin, M. (2015). Defining the Anthropocene. *Nature* [online], vol. 519. [Consult. 2022/02/20] disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature14258>.
- Matos, S. & Faro, P. (2021). *Hugo Canoilas: A Exposição Como Parcela de Tempo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Lisboa: Documenta / Atelier-Museu Júlio Pomar.
- Matos, S.; Martinez, C. & Canoilas, H. (2020). *Antes do Início e Depois do Fim: Júlio Pomar e Hugo Canoilas*. Lisboa: Documenta / Atelier-Museu Júlio Pomar.

Nota biográfica

Tiago Rocha Costa (Évora, 1995) é artista visual, bolsheiro de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e doutorando em Belas-Artes na Universidade de Lisboa, sendo mestre em Pintura pela mesma instituição (2020) e licenciado em Artes Visuais – Multimédia pela Universidade de Évora (2016). É membro do CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, estando integrado no Grupo de Investigação em Pintura. Paralelamente ao seu percurso artístico, encontra-se a desenvolver um projeto de investigação sobre práticas ficcionais entre arte e ciência no contexto do Antropoceno – sendo esta a sua principal linha de investigação. Ciência Vitae: <https://www.cienciavitae.pt/portal/C111-0E7C-2208>



La alegría de las cosas: Sahatsa Jauregi

The joy of things: Sahatsa Jauregi

Urkia Sánchez Mendizabal ⁱ

ⁱ Universidad del País Vasco. Bilbao, País Vasco, España.

Submissão: 15/02/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introducción

Sahatsa Jauregi Azkarate (Salvador de Bahía, 1984) es una artista que principalmente ha trabajado y expuesto en el ámbito artístico del País Vasco. Recibió el premio Gure Artea en el año 2019, el principal premio artístico en las artes plásticas y visuales en la Comunidad Autónoma Vasca, en el apartado "Reconocimiento a la actividad creativa". Su trabajo se sitúa en el campo de la escultura y como se menciona en la página web de BilbaoArte (s.f) trabaja a partir de imágenes encontradas que revelan la relación entre el sujeto y su entorno material. A partir de ellas realiza esculturas interesándose por la composición, los dispositivos de presentación, la diversidad de referentes sociales y las referencias a la cultura popular.

Como ella misma dice, entre sus intereses están:

Los escaparates de tiendas anticuadas (no antiguas), las decoraciones de las casas pre-Ikea, un balón dentro de un trofeo, el imaginario de los burdeles, los objetos sin función, las partes de los objetos, los objetos de doble función, las baldas con adornos, los stands para exponer joyas, las habitaciones de las adolescentes, los materiales pobres que imitan a materiales nobles o las fotos de la páginas de compra-venta como Milanuncios.com. (BilbaoArte, s.f.)

Posteriormente, como menciona en la entrevista Un viaje de euforia y desencanto de la revista Metal (2021) la artista deja de trabajar con imágenes ya que considera que ha construido su propia identidad y su manera de hacer en escultura. Además, menciona que la recolección de imágenes ha perdido interés para ella con la aparición de las redes sociales y en particular Instagram.

En este artículo se van a tratar los siguientes aspectos que pueden apreciarse en sus obras: la riqueza de sus dispositivos de presentación, la diversidad de objetos de distintos contextos, la mujer y el placer a través de sus imágenes y objetos y su evolución en cuanto a montajes y uniones.

2. Peanas y dispositivos de presentación

Los dispositivos de presentación juegan un papel muy importante en muchas de las obras de Jauregi. Rara vez se trata de las peanas neutras habituales en los espacios de exposición. Normalmente son objetos o partes de objetos tales como pequeñas mesas más o menos sofisticadas.

Resumen:

En este artículo se va a tratar de algunos aspectos relevantes de las obras de Sahatsa Jauregi (Salvador de Bahía, 1984). Ella trabaja normalmente a partir de objetos que tienen referencia a distintos contextos culturales y tribus urbanas: lo 'punk', lo 'choni' o 'cani', lo obsoleto, lo mecánico o lo pasado de moda, así como el humor, la tolerancia, el deseo, el placer y la alegría. Los que se tratarán son la riqueza de sus dispositivos de presentación, la diversidad de objetos de distintos contextos, la mujer y el placer a través de sus imágenes y objetos y su evolución en cuanto a montajes y uniones.

Palabras clave: escultura, objetos, dispositivos de presentación, mujer, montaje-uniones

Abstract:

This article will deal with some relevant aspects of the work of Sahatsa Jauregi's (Salvador de Bahía, 1984). She normally works from objects that have reference to different cultural contexts and urban tribes: the punk, the 'choni' or 'cani,' the obsolete, the mechanical or the old-fashioned, as well as the humor, the tolerance, the desire, the pleasure and the joy. In this article the richness of its presentation devices, the diversity of objects from different contexts, the women and her pleasure through images and objects and her evolution in terms of assemblies and joinings will be described.

Keywords: sculpture, objects, presentation devices, women, assemblies

En algunas ocasiones, como ocurre en una obra de la exposición *Duro Duro* del año 2011 y otra de *Goods Ondasuna* de 2013, están fijadas a la pared, elevadas del suelo, lo que hace que los muebles se descontextualicen y se reduzca su reconocimiento. Para empezar, la de *Duro Duro* es una mesilla de noche de madera artificial revestida de formica que imita madera de raíz con un cajón y dos puertas en la parte inferior desprovistas de tiradores. Estas mesillas hacen referencia a un falso lujo porque están imitando a otras de coste elevado. Por otro lado, la peana de la obra *Goods Ondasuna* es una mesilla alargada que aparentemente tiene una tapa en la parte superior y está lacada o revestida de blanco brillante.

A diferencia de estas dos, el mueble que actúa como peana de la exposición *Un imaginario colectivo* de 2021, está situada en el suelo y es una mesilla recargada y extraña. Está completamente forrada de espejos, tiene un hueco en el centro de la parte inferior y un cajón colgante en el centro de la parte superior. Es un mueble sofisticado que bien puede asociarse a casas de gente rica de los años cincuenta. Al estar revestida de espejo se crea una confusión entre lo que es el mueble y lo que ella añade que es un trozo de espejo, una llanta de coche, cadenas, gafas de sol y un trofeo.

En otras obras presentadas en las exposiciones *Bi Dos Two* (2018) y en *Un imaginario colectivo* (2021), parte del mismo jarrón aparentemente de material cerámico que tiene diferentes molduras. La artista habla concretamente de esta pieza y los trabajos realizados con ella en el minuto 3 del video Sinadurak (2019). Dice que los objetos que componen sus piezas están vivos y que si no los guarda estarían en continua transformación. Las dos obras realizadas con el mencionado jarrón son de carácter marcadamente vertical a diferencia de las anteriores.

En todos los casos referidos, las peanas contribuyen a establecer una simetría bilateral al conjunto, aunque los elementos que se colocan encima, de menor tamaño, no están organizados simétricamente.

Esto es diferente en la obra presentada en su exposición *Su Tu Tumba* (2016-17). En este caso, parte de elementos de construcción como ladrillos corrientes de barro cocido, ladrillos de cemento y tablonos forrados de melamina. Estos elementos están combinados de manera heterogénea formando dos bases altas y alargadas a diferentes niveles. Sobre las bases se colocan composiciones de objetos pequeños que contrastan con el origen, acabado y tamaño de las peanas. Muchos de los fragmentos de la peana están simplemente colocados unos encima de otros, no dando la sensación de que haya uniones.

3. Diversidad de objetos de distintos contextos

Sahatsa Jauregi selecciona intuitivamente los objetos que componen sus esculturas. A veces los elige recorriendo mercadillos y otras veces se los regalan. Ella dice que atiende a lo que estos le proponen, a lo que ellos le dicen (Revista Metal, 2021). Los objetos han sido creados para otros contextos y otra función y en el estudio entablan relaciones nuevas entre ellos. En general busca el contraste, el choque entre ellos, la relación de diferentes gustos -lo horterero, lo kitsch, lo elegante, lo de ferretería o mecánico-. Ella dice que "son objetos que componen un imaginario que tiene que ver con lo kitsch, o con la obsolescencia de los objetos, con lo antiguo sin que sea viejo, sin llegar a ser vintage." (Eitb, 2018). Normalmente no los corta o rompe, más bien los desmonta o despieza, ya sea para almacenarlos, ya sea para formar composiciones con ellos. Le

interesa lo que muestra el exceso de tecnología, el brillo de las marcas con sus logotipos y diseños -chanel, ferrari,...-. En sus esculturas se dan cita aspectos formales o abstractos con aspectos ornamentales, la necesidad y el capricho. Le interesan los objetos sencillos, que tienen gran personalidad geométrica, a la vez que también le interesan los que claramente demuestran un tipo de usuario concreto, ya sean mujeres o personas de determinados grupos o tribus urbanas. Así se combinan lo punki, lo choni o cani, lo obsoleto, lo mecánico o lo pasado de moda. Ella dice que no es consciente que los objetos que usa a menudo sean de mal gusto u hortereros y así se sorprende de que se lo digan sus familiares. (Berria, 2019). Jauregi comenta que su trabajo guarda relación con la arqueología porque los objetos, al ser recuperados, llevan consigo su vida anterior con las personas; revelan un imaginario, un gusto. (Video Sinadurak, 2019)



Imagen 1: Sahatsa Jauregi & Dani Mera. *Su Tu Tumba*, 2016-17. Fotografía de escultura (barro cocido, ladrillos de cemento, tablonos forrados de melamina y elementos varios). Colección personal de Sahatsa Jauregi. <https://sahatsajauregi.com/Su-Tu-Tumba>

En una de sus primeras obras en la que de modo inhabitual trabaja cosiendo distintos trozos de tejidos que forman un tapiz paralelo al techo, se combinan diferentes telas entre las que pueden verse una bandera de Ferrari, una bandera de Euskadi, una del movimiento LGTBIQ+, una funda de cojín, una toalla en la que se ve un tigre con el fondo de una puesta de sol de colores muy saturados, una bufanda del Barça y trozos de telas de distintos estampados. (Bilbaoarte, 2016).

En la instalación *Su Tu Tumba* (2016-17), sobre las peanas que se han descrito anteriormente hechas de ladrillos de barro, cemento y tablonos de aglomerado, hay una gran cantidad de pequeñas esculturas hechas de diferentes objetos. En una de ellas, se puede observar una bola de petanca, la pieza de una campana y un dedo de disfraz de bruja con una larga uña

negra. En otra, una caja de plástico azul de guardar aparatos dentales, una pinza para el pelo que sujeta unos dientes de disfraz de Drácula, sujetándose todo el conjunto con una pulsera. Todo ello se posa sobre una base que parece un espejo de bolsillo. En otro de esos pequeños conjuntos aparece un collar con un broche falso de Chanel sobre una base trapezoidal de cemento y de pequeños ladrillos sobre los que hay una figura cromada de un delfín.



Imagen 2: Sahatsa Jauregi, Joxean Jauregi & Manu Uganga. Goods Ondasuna, 2013 Fotografía de escultura (cadenas, cuero). Colección personal de Sahatsa Jauregi. <https://sahatsajauregi.com/Goods-Ondasuna>

Son abundantes en sus obras los frascos de colonia y barras de labios. Esto es así en *Su Tu Tumba* (2016-17), y en dos obras de *Goods Ondasuna* (2013). También se repiten los referentes a la estética punk -como cinturones con tachuelas metálicas, cadenas y el falso cuero negro-, a la estética cani, bakala o choni -como las llantas de coche, los tribales, las figuritas de dragón y las imitaciones de objetos del logo de identidad de marcas caras-, a la estética "borroka" -como las hachas-, y los elementos de mecánica y construcción como partes de herramientas, tubos o ladrillos. Como dice J. L. Moraza (1999) "En sus procesos creativos, en sus obras, uno dialoga -con otros artistas, vivos o muertos, con músicos, literatos, filósofos, con su familia, con su cultura, con sus enemigos, con sus amigos, con un espectador potencial del que no sabe nada... evocándoles, respondiéndoles, continuando su juego, eternizándolos, siendo con, contra, desde

ellos, conviviendo, en fin, con ellos." Todo lo dicho en la cita anterior representa muy bien la obra de Sahatsa Jauregi.

4. La mujer a través de sus imágenes y objetos (el placer)

La mujer está presente en la obra de Jauregi a través de objetos en numerosas ocasiones y más ocasionalmente en figuras realizadas expresamente. En su primera exposición, *Duro Duro* (2011), aparecen dos representaciones de mujeres jóvenes algo estilizadas e idealizadas: una de ellas forma parte de una escena con un leopardo de un pañuelo o elemento textil impreso. En la otra sobre la etiqueta de un bote de tahín, pega una imagen de una especie de diosa popular. En *Goods Ondasuna* (2013), emplea tipos de objetos que se repetirán en otras obras: barras de labios, un mechero con forma de mujer y frascos de colonia. En una de las obras de esa exposición aparecen figuras de metacrilato recortadas a laser de siluetas de mujer que volverán a verse, en mucho mayor tamaño y de hierro en la exposición *Los Brutos* (2021). Otras exposiciones de 2021 incluyen una cabeza de maniquí femenino con gafas de sol y un falso diamante, unas manos estilizadas de maniquí femenino, un cinturón de brillantes, sandalias de tacón con suela dorada y una figura negra de mujer desnuda con un cuenco que sujeta con ambas manos por encima de su cabeza. Las obras de Jauregi, como más aún las de Ana Laura Alaez (ver *Glossy City* (1999) y *Lipsticks* de (2002) en EMSIME (s.f.)), muestran elementos del lujo íntimo femenino, del ornamento y del fetiche.

Hasta la fecha la exposición más diferente y ambiciosa de Sahatsa Jauregi es *Los Brutos* (2021). En ella la artista realiza siluetas de figuras de mujer en acero corten y un menor número de objetos tales como huevos naturales o pechos de mujer de goma. La importancia de las figuras es mucho mayor que la de los objetos prefabricados. Estas obras tienen una relación explícita con el goce y el placer sexual. Se asemejan a las figuras de la marca deportiva Kappa y también a los muebles eróticos de Herman Makknik que pueden verse en la película *La naranja mecánica* denominadas "esculturas eróticas *Rocking machine*". (Asalto Visual, 2015). La que más próxima está de estos muebles-esculturas del año 1971 es una en la que dos siluetas de mujer sostienen un cristal del que sale una forma plana de metal que se dirige al suelo y acaba en punta de flecha apoyándose sobre una forma de cristal con forma de pene. Como en el caso de los muebles eróticos de Makknik, la mujer está instrumentalizada, solo que en las obras de Jauregi, el placer no solo se dirige al hombre sino a la mujer misma.

5. Montaje y uniones

La manera de hacer de Sahatsa Jauregi ha ido evolucionando con el tiempo. Al principio su manera de hacer era superponer o posar objetos unos encima de otros respetando su forma original (Eitb .2018). Eran piezas de suelo en que la gravedad ayudaba a componer, a sustentarse y ello tenía que ver con su falta de habilidad técnica. Desarrolló unas "leyes autoimpuestas" que limitaban las enormes posibilidades del arte y que constituyeron su estilo

(Argia 2020). Más adelante comenzó a hacer piezas que cuelgan del techo con diversidad de elementos mecánicos de unión que muestran una gran riqueza e interés visual. Este es el caso de una de las obras de la exposición After (2021). La pieza está colgada por dos cadenas de las que se engancha con una pieza en forma de S a una barra horizontal de metal. De ella, por medio de unos enganches atornillados, salen cuatro barras roscadas hacia abajo y en su parte inferior, con piezas iguales a las anteriores hay cuatro aros de metal que sostienen dos brazos de maniquí. Otras cuatro barras roscadas que se dirigen hacia abajo sostienen, con imanes, unas piezas de acero cromado que también se sujetan por un cinturón. En la parte superior hay una pequeña rosa artificial en el extremo de otra barra roscada. En esta exposición hay otras obras muy interesantes desde el punto de vista constructivo-mecánico.



Imagen 3: Sahatsa Jauregi & Marcos Ricos. Los Brutos, 2021. Fotografía de escultura (acero corten y cristal). Colección personal de Sahatsa Jauregi.
<https://sahatsajauregi.com/Los-Brutos>

Las últimas piezas, más arriba comentadas, las de la exposición Los Brutos (2021), van más allá en el aspecto de ejecución ya que en ellas realiza grandes figuras y formas en acero cortado con oxiacero, que en el caso de una de ellas se adapta al espacio de exposición encajándose entre el suelo, el techo y las columnas.



Imagen 4: Sahatsa Jauregi & Marcos Ricos. After, 2021. Fotografía de escultura (acero, plástico, papel). Colección personal de Sahatsa Jauregi. Fuente: <https://sahatsajauregi.com/Los-Brutos>

Conclusión

A través del recorrido por las obras de Sahatsa Jauregi, en este artículo se han tratado aspectos relativos a la riqueza de sus dispositivos de presentación, la diversidad de objetos de distintos contextos, la mujer y el placer a través de sus imágenes y objetos y su evolución en cuanto a montajes y uniones. La mujer, el deseo y el placer son aspectos muy importantes en sus obras como lo son también los referentes a distintas estéticas, grupos sociales, tribus urbanas y la cultura popular. Ella muestra una gran empatía y cercanía con personas de diferentes grupos sociales mediante sus objetos, demostrando una actitud alegre, desenfadada y tolerante. Además, al trabajar con los objetos y crear sus esculturas, lo hace con técnicas sencillas y limpias que van evolucionando a través de su trayectoria.

Referencias

- Arnaiz, A. L. & Berria (2019, 7 julio). «Arte izateko sortu ez diren objektuen estetika interesatzen zait». *Berria*. <https://www.berria.eus/paperekoa/1953/028/001/2019-07-07/artezateko-sortu-ez-diren-objektuen-estetika-interesatzen-zait.htm>
- Aros, A. (2015, 4 marzo). *La escultura de Herman Makinkk en la Naranja Mecánica*. Asalto Visual. Recuperado 23 de febrero de 2022, de <https://asaltovisual.blogspot.com/2015/03/la-escultura-de-herman-makinkk-en-la.html>
- BilbaoArte. (s. f.). *SAHATSA JAUREGI | BilbaoArte*. Recuperado 10 de febrero de 2022, de <https://bilbaoarte.org/Artists/sahatsa-jauregi/>
- EITB. (2018, 12 enero). *Sahatsa Jauregi. Escultura, álbum-fotográfico e intervención artística*. [Vídeo]. EITB Euskal Irrati Telebista. <https://www.eitb.eus/es/television/programas/eitb-kultura/videos/detalle/5330785/video-sahatsa-jauregi-escultura-albumfotografico-intervencion-artistica/>
- Jauregi, S., & de Blanche, G. (2021). *After* [Escultura fotografiada]. Sahatsa Jauregi Web. <https://sahatsajauregi.com/After>
- Jauregi, S., & Mera, D. (2017). *Su Tu Tumba* [Escultura fotografiada]. Sahatsa Jauregi Web. <https://sahatsajauregi.com/Su-Tu-Tumba>
- Jauregi, S., & Rico, M. (2021). *Los Brutos* [Escultura fotografiada]. Sahatsa Jauregi Web. <https://sahatsajauregi.com/Los-Brutos>
- Jauregi, S., Jauregi, J., & Uranga, M. (2013). *Goods Ondasuna* [Escultura fotografiada]. Sahatsa Jauregi Web. <https://sahatsajauregi.com/Goods-Ondasuna>
- Liesse, A. (2022, 3 marzo). *Sahatsa Jauregui*. Español | Metal Magazine. Recuperado 21 de febrero de 2022, de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/sahatsa-jauregui>
- Moraza, J. L. (1999). *El deseo del artista*. Koldo Mitxelena.
- Sarasola, M. A. & Argia. (2020, 22 marzo). «Artea, rotaflexa eta autonomia». *Argia*. <https://www.argia.eus/argia-astekaria/2682/sahatsa-jauregi-eskuekin-hitz-egiten-du-eta-begiekin-entzun>
- Sinadurak. (2019, 13 enero). *Sahatsa Jauregi: Kuadernoak eta eskulturak* [Vídeo]. Sinadurak. <https://www.sinadurak.eus/?portfolio=sahatsa-jauregi-kuadernoak-eta-eskulturak>
- Vasco, G. J. E.-. (s. f.). *EMSIME. Bienes culturales de museos del País Vasco*. Basque Administration Web Portal. Recuperado 3 de marzo de 2022, de <https://apps.euskadi.eus/emsime/coleccion-autor/alaez-ana-laura/autor-9781>



Silvio Nunes Pinto: a arte do artífice

Silvio Nunes Pinto: the art of the craftsman

Walter Karwatzki ⁱ

Lurdi Blauth ⁱⁱ

ⁱ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul, Campus Porto Alegre, Brasil.

ⁱⁱ Universidade Feevale. Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

Submetido: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

No Brasil, a bipartição da cultura, no que se refere a arte, cria a chamada arte popular e a arte das elites. Esta é uma dicotomia histórica que o ensaísta de arte José Alberto Nemer (2005:9), destaca que, como dizem os sociólogos, é um “embate entre aqueles que mandam e aqueles que obedecem.”

Silvio Nunes Pinto (Viamão, Rio Grande do Sul, Brasil. 1940 – 2005), faz parte de um grupo de artistas e artífices que se destacam em vista de suas habilidades manuais e de sua sensibilidade para reproduzir, em objetos, o seu meio ambiente e seu cotidiano. Pinto foi um trabalhador rural afrodescendente de pouca escolaridade e artista autodidata.

Do ponto de vista estilístico ou histórico a expressão *arte popular* não nos informa quase nada. Por abranger uma gama significativa de manifestações culturais e objetos artísticos seu conceito perde-se em seu próprio significado. Tal expressão deveria ser abolida do contexto do sistema da arte, pois a mesma é uma classificação em *categorias*, para ser diferenciada da dita cultural central.

Para Néstor García Canclini (2013:196), os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes do grupo que os fabrica.

Contudo, arte popular é uma denominação que, historicamente, entendida como manifestação periférica, arte do povo, atualmente encontramos a arte urbana, a pichação, o grafite, entre outras produções, havendo uma profunda transformação do seu conceito original. Embora sejam produções paralelas ao sistema convencional da arte, são outras abordagens que tratam de aspectos de vivências e experiências oriundas de outros meios culturais. Nas palavras do pesquisador Ricardo Gomes Lima (2015:325), estas obras “não expressam necessariamente os valores em circulação no interior do sistema hegemônico de arte, mundo que os produtores dessas obras muitas vezes ignoram e do qual não participam”.

De certa maneira, já estão sendo valoradas e “legitimadas”, buscando ampliar o nosso entendimento das criações coletivas e individuais, como, as produções e construções dos objetos de Silvio Nunes Pinto que refletem o seu material cultural, abordadas neste estudo.

Resumo:

Este artigo propõe algumas reflexões sobre questões relacionadas sobre a presença de manifestações estéticas presentes na obra de Silvio Nunes Pinto, um artista afrodescendente descoberto recentemente e ainda pouco conhecido. Aborda aspectos e influências de sua condição cultural e autodidata para expressar a suas ideias singulares e criativas na construção inventiva de diferentes objetos, para pensarmos sobre o cruzamento entre arte, arte popular e artesanato, cujos conceitos e limites são muito tênues.

Palavras-chave: Arte, artesanato, escultura, objeto, Silvio Nunes Pinto.

Abstract:

This article proposes some reflections on issues related to the presence of aesthetic manifestations present in the work of Silvio Nunes Pinto, an Afro-descendant artist recently discovered and still little known. It addresses aspects and influences of his cultural and self-taught condition to express his unique and creative ideas in the inventive construction of different objects, in order to think about the intersection among art, popular art and crafts, whose concepts and limits are very tenuous.

Keywords: Art, craft, sculpture, object, Silvio Nunes Pinto.

Neste contexto, podemos almejar que a arte produzida pelas classes populares possa ser objeto de estudo pelos acadêmicos, como por exemplo a obra de Silvio Nunes Pinto.

2. O artista/artesão

Silvio Nunes Pinto começou o seu contato com a marcenaria quando pequeno quando construiu o seu próprio carrinho de lomba sob a orientação de seu tio materno. Aí seria início o seu amor pela carpintaria, que já era uma tradição familiar uma vez que seu avô produzia rodas de carretas, entre outras peças em madeira, como mobiliário.

Silvio exerceu a profissão de trabalhador rural na propriedade da família da artista Vera Chaves Barcellos, na cidade de Viamão (RS). O artista produziu obras em três grandes campos: esculturas inspiradas na natureza e em animais, construção de mobiliário pesado e o das peças utilitárias. Ao se aposentar mudou-se da chácara da artista e foi morar com a sua própria família no bairro Querência, também, na cidade de Viamão. No porão da casa de sua família ele montou sua oficina e não permitia que ninguém entrasse no seu "espaço de trabalho" e, também, nem gostava de ser observado enquanto estava trabalhando, segundo Gabriela Rodrigues (2018).

Em 1995 Silvio Nunes Pinto foi convidado para voltar a morar na chácara da artista Vera Chaves Barcellos, ele aceitou, mas com uma condição: poder ter um espaço para trabalhar em suas obras. Assim, construiu uma pequena casa de 10m² de madeira onde passou seus últimos anos de vida trabalhando em suas obras com muita habilidade e imaginação. Quando precisava de alguma ferramenta específica para criar seus objetos ele mesmo a produzia. Ele, também, adquiria a matéria-prima em madeiras da cidade e com elas fazia suas obras.

Dessa relação com a matéria bruta, o artista criou, segundo o historiador de arte Yuri A. F. Machado (2019:8), a sua *poética da madeira*. Entre os anos de 1960 e 2005 – ao longo de mais de 40 anos ele mesclou na concepção de suas obras, com *design* diferenciado, influências urbanas e rurais.

O antropólogo Néstor García Canclini (1983), faz uma reflexão sobre a definição do que é arte e do que é o artesanato popular no Brasil. Canclini identifica o artesanato como um objeto decorativo fabricado em série e de baixo poder aquisitivo.

Assim, as obras de Silvio Nunes Pinto, segundo a definição de Canclini, não se encaixam na definição de artesanato já que suas obras não foram produzidas em série. Elas eram únicas e o artista não tinha o hábito de trabalhar suas peças por encomenda, as criava de acordo com a sua inspiração ou necessidades.

Um outro aspecto do trabalho de Pinto, salientado por Paulo Silveira (2018:23), é que no Rio Grande do Sul (Brasil), não tem a tradição de trabalhos esculpidos em "madeira dura", como em outros estados do Brasil, e menos ainda sendo produzidas por um artista afrodescendente. O que se encontra no estado é o artesanato em "madeira mole" produzido pelas etnias Mbyá Guarani e Kaingang, miniaturas de aves da Lagoa do Peixe e placas entalhadas.

Hoje, a obra de Silvio Nunes Pinto encontra-se tombada em uma instituição que abriga majoritariamente arte contemporânea, a Fundação Vera Chaves Barcellos, na cidade de Viamão – RS.

Sobre a mutabilidade do caráter da obra popular Néstor García Canclini ressalta que:

Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com afeição; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade (Canclini, 1983:135).

Assim, se fez necessário conhecer a obra, tendo como primícias sua condição de trabalhador rural, afrodescendente e autodidata para pensarmos sobre o cruzamento entre arte e *design* que caracteriza a produção deste emblemático artista, ainda pouco conhecido.

3. O universo de Silvio Nunes Pinto

O artista Silvio Nunes Pinto exerceu, em seu mundo particular, sua criatividade onde dominou a técnica do entalhe em madeira produzindo utensílios para o seu fazer artístico, tais como bancadas, mesas de apoio e ferramentas, e com o mesmo apuro é possível observar em seus objetos/esculturas, notáveis valores estéticos.

A produção de Pinto pode ser dividida, segundo a artista e pesquisadora Vera Chaves Barcellos (2018), em dois grupos distintos: o primeiro é formado por uma série de objetos com a função de ferramentas de trabalho que são de grande engenhosidade e eficácia funcional, as quais dispensavam o uso da eletricidade para o seu funcionamento. Entre estes objetos encontramos mesas de trabalho, móveis ou fixas, que eram utilizadas para a construção das demais peças (Figura 1).



Figura 1. Silvio Nunes Pinto. Sem título (bancada com baú), s/d, madeira entalhada, pintada e envernizada, metal. Dimensões: 77 x 116 x 115 cm. Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.

O segundo grupo de objetos pode ser classificado como o das esculturas ou de outros elementos/objetos que formam o grupo principal do acervo de suas obras, e também pode ser dividido em outros dois campos. Um campo dos móveis: camas, guarda-roupas, mesas, cadeiras, malas, poltronas, pequenos armários, e até uma mesa de bilhar – a sua última peça. E, o outro campo – que é o interesse deste artigo – é formado por sua variada produção artística.

4. A variada produção artística de Silvio Nunes Pinto

Grande parte das obras de Silvio Nunes Pinto não possuem datação e assinatura – quando assina usa as iniciais do seu nome e sobrenomes – e, também, não recebem título – suas peças são identificadas por sua forma ou por sua utilidade. As obras de Pinto não respondem – elas perguntam. São peças sem nomes ou títulos específicos, provocam perguntas como: *o que é? e para que serve?*

A arquiteta Marcela Tokiwa (2018:7), organizadora, juntamente com a artista Vera Chaves Barcellos, da exposição “Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho”, em 2018, salienta que o artista em “suas obras demonstram o respeito ao material pelos detalhes de acabamento que vão do rústico ao sofisticado.”



Figura 2. Silvio Nunes Pinto. Sem título (cofre), s/d, madeira entalhada e envernizada e imã. Dimensões: 14 x 24,5 x 7 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.

Seus afazeres cotidianos e as paisagens ao seu redor tornaram-se a inspiração para suas obras – a fauna, a flora, os animais domésticos, as pessoas. Pinto sempre morou na cidade de Viamão (RS), a televisão foi sua janela para o mundo, seus temas eram inspirados em filmes, em paisagens e temas afros, revistas, livros, documentários sobre a Amazônia e os artesanatos brasileiros, além de temas militares inspirados pelos desfiles cívicos e paradas militares.



Figura 3. Silvio Nunes Pinto. Sem título (porta-ovos galo giratório), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada. Dimensões: 52,5 x 35 x 31,5 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.

Para ilustrar o variado acervo da produção artística de Silvio Nunes Pinto destacamos algumas obras do campo das esculturas ou de elementos/objetos, tais como: os pequenos objetos utilitários como o cofre para moedas (Figura 2), o porta-trecos que guarda ovos (Figura 3), veículos militares em miniatura, brinquedos como a roleta da sorte com a família de macacos (Figura 4) e esculturas de temas variados.



Figura 4. Silvio Nunes Pinto. Sem título (roleta com animais), 1991, madeira entalhada, colada e envernizada. Dimensões: Ø = 26cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.



Figura 5. Silvio Nunes Pinto. Sem título (militar),1982, madeira entalhada, pintada e envernizada. Dimensões: 25,5 x 8 x 7,5 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.

Neste campo existem, ainda, as diversas representações humanas, como as referências a aspectos militares (Figura 5), ao seu trabalho na agricultura (Figura 6), a um ídolo esportivo, o lutador de box e, ainda mulheres em representações simbólicas, em situação profana ou sagrada (Figura 7 e Figura 8). Outro campo de representação nas obras de Pinto são os elementos da flora, como a folha grande (Figura 9), e da fauna como os pássaros e pequenos animais silvestres (Figura 10).



Figura 6. Silvio Nunes Pinto. Sem título (trator com arado e motorista),1993, madeira entalhada, colada e envernizada. Dimensões: 19,5 x 37,5 x 17 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.



Figura 7. Silvio Nunes Pinto. Sem título (mulher nua na janela),1967, madeira entalhada, colada e envernizada. Dimensões: 27,5 x 15 x 7,5cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.



Figura 8. Silvio Nunes Pinto. Sem título (mulher rezando na capela), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada. Dimensões: 39 x 9 x 16,5cm. Fonte: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/203911?show=full>



Figura 9. Silvio Nunes Pinto. Sem título (Folha grande), 2001, madeira entalhada, colada e envernizada.
Dimensões: 51,5 x 37 x 31 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.



Figura 10. Silvio Nunes Pinto. Sem título (Pica-pau e tatu), s/d, madeira entalhada, colada e envernizada.
Dimensões: 51,5 x 37 x 31 cm. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos. Viamão – RS. Brasil. Fonte: Catálogo digital da exposição Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho.

Em termos gerais, observamos que a produção deste artista se situa em aspectos oriundos de uma linguagem técnica artesanal popular, o que nos leva a “entender criticamente o trabalho como uma reflexão sobre o material cultural manipulado ...”, conforme ressalta Tiago Mesquita (2018:49). São questões estéticas complexas quando pensamos sobre estas outras formas de expressão e configurações formais as quais são categorizadas como arte popular. Para Lorenzo Mammi (2018:38), “a arte popular possui um certo caráter autoral, na medida que em que cada artista combina o seu estilo singular, segundo sua situação e suas escolhas [...]”.

As culturas [arte] populares não são outra coisa senão culturas históricas. E são históricas as culturas articuladas em torno de uma memória, quer seja oral e *artística*, quer seja ritual, quer seja escrita, segundo Eduardo Subirats (2010:276).

Silvio Nunes Pinto soube representar seu mundo psíquico e concreto através de sua arte. E, quando sua pequena casa atelier de 10m² foi aberta, depois sua morte, o que se encontrou foi o mundo de um homem só.

Conclusão

Sua variada produção artística dá visibilidade a um artista afrodescendente que atuou anonimamente ao longo de mais de 40 anos. Sua legitimação como artista só acontece depois de sua morte e este reconhecimento se dá pela aquisição de seu acervo por uma instituição de arte contemporânea que apresenta sua obra ao público com a realização de uma exposição.

Talvez, Pinto nunca tenha se considerado um artista. Por certo, não imaginou que seu mundo de madeira fosse considerado algo merecedor de fazer parte do acervo de uma instituição de arte contemporânea. Talvez, nunca tenha imaginado que suas peças fossem verdadeiras obras de arte. Suas necessidades artísticas o levaram a ser o criador de suas próprias ferramentas de trabalho. Criando assim, um sistema artístico próprio caracterizado por três movimentos: inspiração/criação/obra.

No conjunto da obra de Silvio Nunes Pinto chama atenção a sua capacidade de abordagem artística no que diz respeito às suas relações com os temas tratados. Sua memória afetiva é representada em várias de suas obras com grande riqueza de detalhes. O artista revelou-se, com grande sensibilidade, um excelente construtor de imagens a partir de seu imaginário, de suas memórias, do seu ambiente e do seu cotidiano.

Por fim, conhecer a obra de Silvio Nunes Pinto nos faz valorizar a arte daqueles que não estão incluídos no seletor circuito das artes e, questionar o fato da arte no Brasil ser o “embate entre aqueles que mandam e aqueles que obedecem.”

Referências

Barcellos, Vera Chaves (2018) “Silvio Nunes Pinto: artesão, designer e artista”. In: Franco, Thaís (Org.) *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão – RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 84 pp. ISBN: 978-85-64269-15-6.

- Canclini, Néstor García (1983) "As culturas populares no capitalismo". Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense. 149 pp. ISBN 968-39-0157-3.
- Canclini, Néstor García (2013) "Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade". Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 416 pp. ISBN 978-85-314-0382-8.
- Lima, Ricardo Gomes (2015) "Arte popular". In: Barcinski Wernek, Fabiana (Org.) *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo – SP. WMF Martins Fontes, Edições Sesc de São Paulo. 363 pp. ISBN 978-85-7827-824-3 (WMF Martins Fontes) e ISBN 97885-7995-0902-2 (Edições Sesc de São Paulo).
- Machado, Yuri Alexander Figueiredo Flores (2019) "A arte de Silvio Nunes Pinto: a poética da madeira". Consulta. 2022-02-07. Disponível em: <https://lume.uf-rs.br/handle/10183/203911?show=full> .94 pp.
- Mammì, Lorenzo. (2018) "Apresentação, Arte Popular: caminhos". In: Eid, Vilma e Monte-Mór, Germana (Orgs.) *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo – SP: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. 372 pp. ISBN 978-85-4690-2.
- Mesquita, Tiago. (2018) "Reflexão, tradição e as artes do povo". In: Eid, Vilma e Monte-Mór, Germana (Orgs.) *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo – SP: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. 372 pp. ISBN 978-85-4690-2.
- Nemer, Alberto (2005) "O Brasil na visualidade popular - 26º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte José Albert". Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha. 143 pp. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- Rodrigues, Gabriela (2018) "Entrevista com Ilma Nunes Leão". In: Franco, Thaís (Org.) *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão – RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 84 pp. ISBN: 978-85-64269-15-6.
- Silveira, Paulo (2018) "Dimensões do encontro com Silvio Nunes Pinto". In: Franco, Thaís (Org.) *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão – RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 84 pp. ISBN: 978-85-64269-15-6.
- Subirats, Eduardo (2010) "Culturas populares e crise civilizatória". In: Adélia Borges e Cristiana Barreto (Orgs.) (2010) *Pavilhão das culturas brasileiras: puras misturas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome. 296 pp. ISBN 978-85-7816-069-2.
- Tokiwa, Marcela (2018) "Silvio Nunes Pinto: breve apresentação". In: Franco, Thaís (Org.) *Silvio Nunes Pinto: ofício e engenho*. Viamão – RS: Fundação Vera Chaves Barcellos. 84 pp. ISBN: 978-85-64269-15-6.

Notas Biográficas

Walter Karwatzki é Professor, artista visual, fotografia e escritor. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Porto Alegre. Rua Coronel Visente 281. 90.030-041 Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Brasil. E-mail: walter.k@poa.ifrs.edu.br

Lurdi Blauth é Professora, artista visual. Universidade Feevale, Avenida Dr. Maurício Cardoso 510. 93.510-235 Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul – Brasil.



A arte de Ismael Nery

The art of Ismael Nery

Wellington Cesárioⁱ

ⁱ Universidade Federal de Sergipe, Centro de Educação e Ciências Humanas, 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

Submissão: 07/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

Resumo:

O assunto principal deste texto é a imagética que constitui Ismael Nery a partir de sua produção plástica. Visa-se, portanto, tendo em vista a análise de algumas obras, verificar as diversas influências recebidas como expressionismo, cubismo, dentre outras e como elas funcionaram de modo produtivo em sua arte. Em sua fase final, destaca-se a aproximação evidente à linguagem surrealista, mas também a importância do essencialismo sobre sua poética. Por fim, verifica-se que a imagética que produz, em seu período expressionista, constitui a base de sua conceitualização essencialista e que o procedimento operativo e o pensar filosófico formam uma unidade no conjunto de sua poética.

Palavras-chave: Ismael Nery, Imagética, Essencialismo

Abstract:

The main subject of this text is the imagery that constitutes Ismael Nery from his plastic production. Therefore, from the analysis of some works, the aim is to verify the various influences received such as expressionism, cubism, among others, and how they functioned in a productive way in his art. In its final phase, the evident approach to surrealist language stands out, as well as the strength of essentialism on its poetics. Finally, it is verified that the imagery that he produces, in his expressionist period, constitutes the basis of his essentialist conceptualization and that the operative procedure and the philosophical thinking form a unity in the set of his poetics.

Keywords: Ismael Nery, Imagery, Essentialism

1. Introdução

Ismael Nery é uma figura enigmática. Sua arte e vida ainda nos intrigam, pois não parece existir limite entre elas. Embora tenha havido, de sua parte, uma clara tentativa de apagamento de sua produção plástica, quando solicitou ao amigo Murilo Mendes que destruísse seus trabalhos, encaramos também o fato de que nem sua filosofia, tão comentada entre os amigos mais íntimos, chegou a ser por ele escrita. Ele foi de fato um artista com muitas habilidades, de produção variada, mas que teve pouco tempo de vida. De todo modo, gerou um universo imagético misterioso e mesmo ambíguo em torno de sua produção artística. Através da análise de determinadas obras, visa-se então a reflexão sobre o sentido dessa produção. Obras como *Autorretrato satânico*, 1925; *Eva*, 1923; *Figuras sobrepostas*, 1926; *Autorretrato*, 1927; *Visão interna-agonia*, 1931, podem marcar sua trajetória e o inscrevem na história da arte brasileira. Sua produção plástica é bastante singular, principalmente quando se pensa em seus contemporâneos, os artistas ligados à semana de arte moderna, que tinham o nacionalismo como diretriz temática. Sua arte já nos faz refletir sobre determinados assuntos mais universais como mundo físico e espiritualidade, tempo e espaço, dualidade masculino e feminismo, vida e arte, dentre outros. Embora ele tenha assimilado diversas influências de estilo, como expressionismo, cubismo, art déco e surrealismo, elas funcionaram de modo produtivo em sua arte. As influências recebidas foram sim determinantes para a estruturação de sua plástica, mas precisa-se atentar para a particularidade da imagética que cria, a condução do desenvolvimento de sua poética que se desvela.



Figura 1. Ismael Nery, Autorretrato satânico, 1925 (Detalhe). Óleo sobre tela. Coleção Particular – SP. Fonte: própria.

2. A Arte de Ismael Nery

Nery nasceu em Belém, estado do Pará, Brasil, no ano de 1900. Veio com a família para o Rio de Janeiro em 1902. Inicia seus estudos na Escola de Belas Artes ainda em 1915 e em 1920 frequenta a Academia Julian em Paris. Foi, como dissemos, contemporâneo da Semana de Arte Moderna de 1922, mas o assunto de sua arte não era nacionalista como a dos integrantes deste movimento, que queriam reafirmar a ideia de brasilidade. Em relação à essa questão, a produção de Nery não busca essa marca de identidade. Por razões como esta que, de certo modo, se verifica uma tímida participação junto ao meio artístico local. Ele só vai expor a partir de 1928, com uma individual em Belém do Pará. Sua última exposição em vida foi uma coletiva, já no ano de 1933, pela Sociedade Pró-Arte Moderna em São Paulo.

Nosso artista produzia de modo frenético e utilizava diversas técnicas, principalmente para o desenho, como nanquim, pastel, guaches e aquarela. Essa produção se deu em diversos estilos e numa quantidade expressiva, seja em papel, papelão ou outros suportes. A este respeito, a pesquisadora Angela Grando nos diz:

Nery foi um desenhista compulsivo que utilizava qualquer tipo de suporte com um desembaraço legendário: seu traço circula da caricatura ao retrato, dos figurinos de teatro ao estilo de costumes, do design aos croquis de arquitetura; expressa o refinamento do dandy e do apaixonado ser humano que expõe as vísceras do seu corpo. (Grando, 2005:11)

Embora Nery tenha tido pouco tempo para amadurecer seu trabalho, ele parece ter tido pressa em experimentar estilos e buscar soluções plásticas para suas inquietações espirituais.

Seu tema principal é a figura humana, mas realizou diversos desenhos de figurinos, de dança e mesmo de arquitetura, com exemplos fáceis em reconhecer a influência art déco e mesmo croquis de fachadas em estilo neo-colonial. Ao se pensar nessas diversas possibilidades de desenvolvimento de sua arte pode-se também questionar se existe de fato uma unidade nessa produção. Foi Antonio Bento quem organizou a sequência mais aceita de suas fases artísticas, ou seja, expressionismo, cubismo e surrealismo. As influências desses estilos foram de fato determinantes para o artista.



Figura 2. Ismael Nery, Autorretrato, 1927. Óleo sobre tela. 129x84cm. Coleção Particular. Fonte: Duarte, Paulo Sérgio (2018) Ismael Nery: feminino e masculino São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. ISBN: 978-85-86871-90-0: 92

Autorretrato satânico, de 1925 (Figura 1) é já uma obra impactante da primeira fase do artista. A expressão malévolamente nos intriga de imediato, pois ele era um católico fervoroso. O mal uma hora habita o corpo, mesmo na vida deste homem artista iluminado pela fé. Essa produção pictórica começou aqui mesmo no Brasil, após a viagem à Europa feita em 1920, pouco depois de seu curto período de estudos na Academia Julian. Nery trabalha a cor de modo bem expressivo e os quadros são bastante escuros. Suas próprias pinceladas definem zonas de luz na face sombria, reforçam então sua dramaticidade. Outro trabalho dessa fase, em que aflora certa dualidade entre o bem e o mal, é *A Espanhola*. O olhar oblíquo é uma constante nos trabalhos dessa fase e pode ser visto em quadros como *Autorretrato* (toureiro) de 1922 e *Eva* de 1923. O enigma da alma talvez esteja em questão. O artista parece ir no limite do pecado, ousa então se aproximar do mal, mesmo que seja apenas mentalmente. É a esse universo imagético que nos conduz o artista com sua produção plástica.

O quadro *Eva* citado acima traz também uma outra questão interessante na produção de Nery, que é o jogo ambíguo entre masculino e feminino. Diversas versões e modos de apresentação deste assunto aparecem em sua produção. Inclusive, uma de suas aquarelas, sem data, é intitulada *Andrógino*. A composição foi feita metade homem, metade mulher, mas *Eva* é uma obra mais enigmática. Embora o tema bíblico seja bastante comum, a interpretação de Nery é curiosa, pois a figura ao lado de Eva não tem sua sexualidade bem definida. Ela olha Eva também de soslaio e aparece por trás, à sombra. A figura por trás pode ser o próprio artista. Então, que espírito subtrai o outro ao pecado?

A representação de si mesmo é constante em toda a produção de Nery, principalmente ao lado da esposa Adalgisa. Esse lado mais pessoal de seu trabalho surpreende os espectadores, pois gera muitos questionamentos, inclusive de sua sexualidade. A própria esposa teria queimado parte de seus últimos desenhos por achá-los por demais eróticos. É o que nos conta Paulo Geyerhahn:

Segundo o cardiologista Ivan Gonçalves Maia, médico amigo de Adalgisa Nery, a esposa do artista considerou alguns de seus últimos desenhos eróticos demais. Incinerou-os. Deixamos de conhecer, portanto, a fase erótica de Ismael. (Geyerhahn, 2009:52).

Por essa fala de Geyerhahn podemos perceber o quanto da produção do artista deve ter sido perdida. A doença o impediu de continuar a se dedicar à pintura, por isso a grande quantidade de desenhos produzidos. No entanto, ele os fazia e os dispensava direto ao lixo. Boa parte, foi salva pelos amigos, principalmente por Murilo Mendes que combinava com as enfermeiras do sanatório, onde estava internado o artista, o recolhimento dos desenhos.

Uma outra fase da produção de Nery foi entre o período de 1924 a 1927, também chamada de Cubista. O modo como trabalha essa influência é bastante singular, pois nada tem de doutrinário. Primeiramente, podemos perceber, em suas obras, o abandono da hierarquia entre figura e fundo. No quadro, de 1926, *Figuras sobrepostas*, verifica-se também os tons rebaixados e não há nenhum apelo decorativo. A composição se estrutura a partir da geometrização, no entanto se constata que não se opera a fragmentação da figura. Já na obra *Nu Cubista* a influência se evidencia até pelo próprio título do trabalho. Outra característica importante deste quadro é sua constituição a partir da justaposição e sobreposição de diversos ângulos de visão da figura.

É principalmente a partir dessa produção plástica de viés mais cubista que Ismael Nery passa também a evidenciar, em sua poética, sua diretriz filosófica essencialista. Trata-se de uma verdadeira filosofia de vida, criada por ele e mais tarde nomeada pelo poeta e amigo Murilo Mendes. Nery não chegou a redigir esta filosofia, mas seus principais conceitos eram apresentados e debatidos nas rodas de conversa, com intelectuais e amigos que frequentavam seu meio.

O Essencialismo tem como base a ideia de abstração do tempo e do espaço visando o absoluto. A pesquisadora Maria Bernardete Ramos Flores num de seus textos sobre a produção artística de Ismael Nery chama a atenção para os seguintes assuntos presentes nessa filosofia: "a transcendência do homem, a unidade entre masculino e feminino, integração entre sexualidade e espiritualidade, dinamismo da vida (ao se nascer, parte-se logo para a morte)." (2008:42). Esses destaques assinalados por Flores são interessantes, pois se coadunam com diversas características que podem ser observadas na produção plástica do artista. De todo modo, devemos considerar que toda a imagética produzida no período expressionista do artista já se conduzia para esses pontos, basta lembrarmos, principalmente, de nossa análise da obra *Eva*, notadamente da questão entre masculino e feminino e a dualidade entre bem e mal.

Podemos explicar melhor a questão do Essencialismo a partir da obra *Autorretrato* de 1927 (Figura 2). Ali, temos a figura do próprio artista, que se situa entre duas cidades importantes para ele. Paris e Rio de Janeiro foram dois lugares importantes na vida e em seu desenvolvimento cultural. De um lado temos o Pão de Açúcar e a calma da cidade num tom mais colorido e do lado oposto a Torre Eiffel e o cinza da movimentada Paris. Talvez, o sentido da obra seja justamente a síntese da experiência de vida do artista, a partir da efetivação desta abstração do tempo e espaço, visando essa unidade essencial, integrada à vida. Nesta obra, ele se apresenta de modo simultâneo em dois lugares e é assim que se situa o essencialista, posiciona-se de modo central em sua vida para dar conta das experiências vividas e ajuizá-las de modo absoluto. Sobre o método essencialista Brandão nos diz:

Os fenômenos e objetos do universo existem em um determinado ponto no espaço e momento no tempo. A abstração essencialista retira-os destas limitações, colocando em um mesmo plano os diversos momentos de sua história e suas relações no espaço. (Brandão, 2009:40).

Vê-se neste *Autorretrato* também duas cabeças, uma feminina e outra masculina, provavelmente a do lado direito seja a de Adalgisa e do outro possivelmente a do próprio artista. Essa constante referência à unidade entre o casal, talvez possa ser pensada a partir da ideia de unidade entre sexualidade e espírito. Em questão também a beleza de Adalgisa e sua própria, pois se percebe o narcisismo do artista em toda sua arte. Sobre o narcisismo na produção de Nery, Duarte nos diz: O exercício do narcisismo de Ismael Nery é extenso..." (2018:15). Neste mesmo texto o autor esclarece:

Os retratos de Ismael Nery comprovam que ele investia muito para fora. Não se encontrava num estado patológico, mas cultivava a sua beleza e a de sua mulher de uma forma quase atávica, como se aquilo estivesse em seus cromossomos. (Duarte, 2018:15).

Neste trabalho de Nery, *Autorretrato*, já se percebe, notadamente no modo como pinta o céu, pois guarda semelhança com sua série intitulada chagalliana, uma aproximação aos

trabalhos de Chagall. Em viagem à Europa, realizada no ano de 1927, Nery conhece Chagall e Breton. Isso explica a aproximação ao surrealismo. Inicialmente, a influência mais marcante é do próprio Chagall. Em aquarelas e guaches a produção de Nery é envolvida por um claro lirismo. Mas, principalmente a partir de 1929, percebe-se uma mudança em seus trabalhos. Na obra *Composição surrealista*, de 1929, o próprio título já confirma seu envolvimento com o movimento. É interessante ver que seu trabalho se torna mais orgânico e do corpo aparecem partes, fragmentos. Nessa tela, uma cabeça feminina surge envolta por raízes e plantas. De fato, o sentido não pode ser expresso por uma lógica puramente racional.



Figura 3. Ismael Nery, *Visão interna-agonia*, 1931. Óleo sobre cartão. 71x48cm. Coleção Particular – SP.
Fonte: própria.

Os primeiros sinais da tuberculose aparecem para Ismael a partir de 1930 e é quando alma e corpo tornam-se questão fundamental em sua obra. Os trabalhos de Nery se tornam mais viscerais, como na obra *Visão interna-agonia*, de 1931 (Figura 3). O corpo em sua fisicalidade parece ser posto à prova, veias e órgãos internos são expostos. O artista parece perguntar enfim, se o que está dentro é que rege a vida e conduz a alma.

Conclusão

A produção artística de Nery foi de fato bastante interessante. Ele recebeu diversas influências, do expressionismo, art déco, cubismo e surrealismo, mas as trabalhou de modo produtivo e portanto, soube conduzir sua arte ao constituir uma poética singular. A força de sua filosofia essencialista é inegável no conjunto dessa produção, principalmente em suas últimas fases. Mas vimos também, que a imagética que produz ao longo de sua fase expressionista já constitui, de certo modo, a base de sua conceituação essencialista. Assim sendo, talvez devamos chamar a atenção para sua produção plástica como meio de fundamentação de seu pensamento filosófico. Embora o próprio artista tenha tentado apagar os registros de sua produção plástica, ela de fato não funcionou de modo secundário na constituição de sua poética. Em últimas palavras, o fazer e o pensar parecem formar uma unidade na arte de Ismael Nery.

Referências

- Brandão, Bernardo Guadalupe S. L. *Essencialismo de Ismael Nery* In Fonseca Barbosa, Leila Maria & Pereira Rodrigues, Marisa Timponi (2009) *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM. ISBN: 978-62136-00-9: 34-48.
- Duarte, Paulo Sérgio (2018) *Ismael Nery: feminino e masculino*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo. ISBN: 978-85-86871-90-0
- Flores, Maria Bernardete Ramos (2008) *Nacional versus Internacional no modernismo brasileiro: a propósito da obra plástica de Ismael Nery* In *Textos de História*, Vol. 16 [Consult. 2022-03-06] Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/download/28007/24063/58810>: 41-60.
- Geyerhahn, Paulo. *Fascínio e mistério* In Fonseca Barbosa, Leila Maria & Pereira Rodrigues, Marisa Timponi (2009) *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM. ISBN: 978-62136-00-9: 50-53.
- Grando, Angela (2005). *Ismael Nery: 'furo poético' no modernismo brasileiro* (Simpósio: Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras) [Consult. 2022-03-06] Disponível em URL: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/13566639/ismael-ner-y-furo-po-etico-no-modernismo-brasileiro>: 1-21.

Notas biográficas

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 - GRUPHA. 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.



Subjetivo-constutivo: Sobre as pinturas de Célia Euvaldo

Subjective-constructive: About Célia Euvaldo's paintings

Zalinda Cartaxo¹

¹ Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Escola de Teatro, Departamento de Cenografia, Av. Pasteur, nº 436, Urca, Rio de Janeiro, RJ, 22.290-240, Brasil.

Submissão: 06/03/2022

Aceitação: 15/03/2022

1. Introdução

Célia Euvaldo é uma artista brasileira (São Paulo, 1955), cuja pintura transita simultaneamente entre duas estruturas: de gestualidade e de geometrismo. Se tal confronto foi historicamente testado e superado (com Kandinsky, por exemplo), com a artista ressurge a partir de novas problemáticas e soluções. Se por um lado as suas pinturas remetem-se, de algum modo, ao gestualismo da *Action Painting*, por outro, observamos uma contenção rigorosa e planejada, já observada em determinadas pinturas de Franz Kline (1910-1962), quando o artista promove uma espécie de debate pictórico ao geometrizar o gestual. Contudo, tal filiação aponta, também, as especificidades na obra de cada um. Na pintura *Sem Título* (Figura 1), de Euvaldo, por exemplo, é notória a estrutura tectônica da pintura. Ela é o seu *meio* e o seu *fim*. Colabora na sua construção espacial as variações das espessuras da tinta a óleo (em que o preto é, em sua maioria, mais espesso), as escalas tonais dos cinzas, assim como, as direções antagônicas das duas pinceladas (sentidos horizontal e vertical). Portanto, conclui-se que a artista constrói suas estruturas operando numa espécie de síntese pictural, ou, de outro modo, as suas pinturas inscrevem-se numa *estética essencialista*. A pintura de Franz Kline, *Painting nº 7* (Figura 2), também concilia a geometria e a gestualidade (diferentemente de outras pinturas do artista, quando prevalece apenas a gestualidade da tinta preta). Nesta pintura, Kline desenha formas geométricas bem mais explícitas do que a citada estrutura de Euvaldo. Um quadrado completo (e outro incompleto) se forma com contornos *hard-edge* conciliado à imperfeição de uma gestualidade. Mantendo a tradição da pintura europeia, manchas de cores brancas e acinzentadas tomam todo o espaço à volta das grandes pinceladas pretas. É neste aspecto que as pinturas dos dois artistas diferem: enquanto Kline mantém a pintura dentro dos limites da tradição, valorizando a pictorialidade da fatura em manchas, Euvaldo, ao promover uma síntese, que, de certa forma, rompe com uma "artisticidade" tradicional, opera numa esfera do *desvelamento*, onde tudo deve ser absolutamente claro e inteligível. Sua estrutura determina a *verdade da pintura*.

Resumo:

Célia Euvaldo é uma artista brasileira (São Paulo, 1955), cuja pintura transita simultaneamente entre duas estruturas: de gestualidade e de geometrismo. Se por um lado as suas pinturas remetem-se, de algum modo, ao gestualismo da *Action Painting*, por outro, observamos uma contenção rigorosa e planejada. Ao promover uma síntese, que, de certa forma, rompe com uma "artisticidade" tradicional, opera numa esfera do *desvelamento*, onde tudo deve ser absolutamente claro e inteligível. Sua estrutura determina a *verdade da pintura*.

Palavras-chave: pintura, espaço, corpo

Abstract:

Célia Euvaldo is a Brazilian artist (São Paulo, 1955), whose painting transits simultaneously between two structures: gestuality and geometry. If, on the one hand, her paintings refer, in some way, to the gesturalism of Action Painting, on the other hand, we observe a rigorous and planned containment. By promoting a synthesis, which, in a way, breaks with a traditional "artisticness", it operates in a sphere of unveiling, where everything must be absolutely clear and intelligible. Its structure determines the truth of the painting.

Keywords: painting, space, body

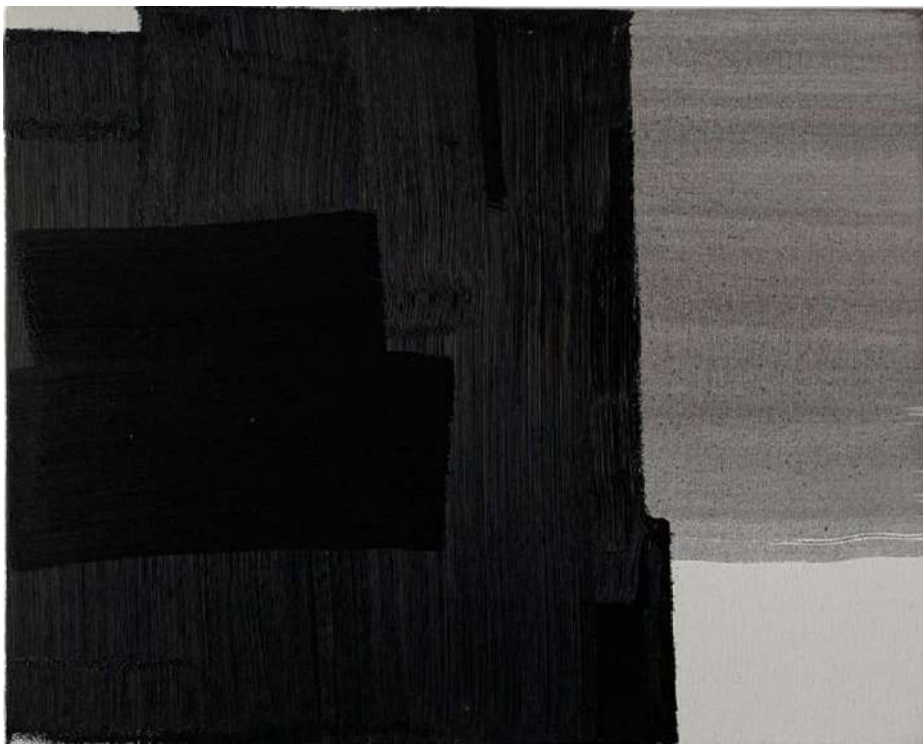


Figura 1: Célia Euvaldo, Sem título, 2021. Óleo & tela, 40 cm x 50 cm.
Fonte: <http://multiploespacoarte.com.br/celia-euvaldo>

2. Subjetivo-construtivo / gestualidade geométrica

A síntese formal promovida por Euvaldo alinha-se mais às questões da geometria do que da gestualidade, em seu sentido subjetivo mais usual. Ao longo da História da Arte, a gestualidade sempre esteve associada aos aspectos expressivos, em que através da fatura construía-se uma estrutura dinâmica, temporal e subjetiva. A *Action Painting*, de certa forma, isolou e ampliou tal estrutura, atribuindo-lhe novos sentidos, em que, de certa forma, a tradição da pintura europeia manteve-se latente. Apesar da estética expressionista ressurgir em vários momentos da história, não se aplica no caso de Euvaldo. Existe o *gesto*, mas não a valorização da *expressividade*. Seu gesto marca, somado a espessura da tinta preta, um sentido de *corporeidade* e fisicalidade que confere extrema autonomia às suas pinturas. Segundo a artista (em depoimento em vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=H-6ui9xDfJE&t=9s>), "a escala que para mim, para o meu trabalho, sempre foi importante (...) promove esse contato corpóreo do espectador com o trabalho". A tectônica das suas pinturas denuncia a ênfase numa estrutura *geométrica*. Geralmente associada a formas (linhas, pontos, quadrados, círculos, retângulos etc.), a geometria

é uma parte da matemática, cujo objeto de estudo é o *espaço* e, também, as figuras que podem ocupá-lo. Trata-se de um sistema lógico de relações. Salvo raros casos, prevalece na estrutura pictórica das pinturas de Euvaldo um sentido de planaridade ortogonalizada próprio daquele que é experienciado no mundo, ou, nas palavras de Fernando Pessoa,

as coisas são como que cúbicas; a nossa sensação delas plano-quadrada. Cada sensação pode dizer-se cúbica porque envolve um triplo: a coisa-em-si (seja ela o que for), a nossa percepção individual, e nossa percepção extra-individual, (...) metafisicamente falando, este último gênero de percepção é o comum a tudo o que existe, a quanto é universo de quanto é universo. (1994:211).



Figura 2: Franz Kline, *Painting nº 7*, 1952. Óleo & tela, 146.1 x 207.6 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque.

Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/2207>

Por sua vez, Merleau-Ponty (Ponty *apud* Pinto (2007: 87), associa a percepção que temos do espaço cúbico à própria experiência fenomenal, uma vez que,

trata-se de desenhar em pensamento esta forma particular que encerra um fragmento do espaço em seis faces iguais. Ora, se as palavras 'encerrado' e 'entre' têm sentido para nós, é porque elas imprimem à nossa experiência de sujeitos encarnados. No espaço ele mesmo e sem a presença de um sujeito psicológico, não há nenhuma direção, nenhum dentro, nenhum fora. Um espaço é 'encerrado' entre os lados de um cubo como nós somos encerrados entre os muros do nosso quarto.

Para poder pensar o cubo, situamo-nos no espaço, ora sobre a superfície, ora fora dele, e assim nós vemos em perspectiva.

A experiência do sujeito no espaço cúbico (perspéctico), foi pensada nas suas infinitas possibilidades por Alberti que a concluiu numa síntese de sete itinerários: os movimentos para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, avançando ou retrocedendo e, finalmente, girando.

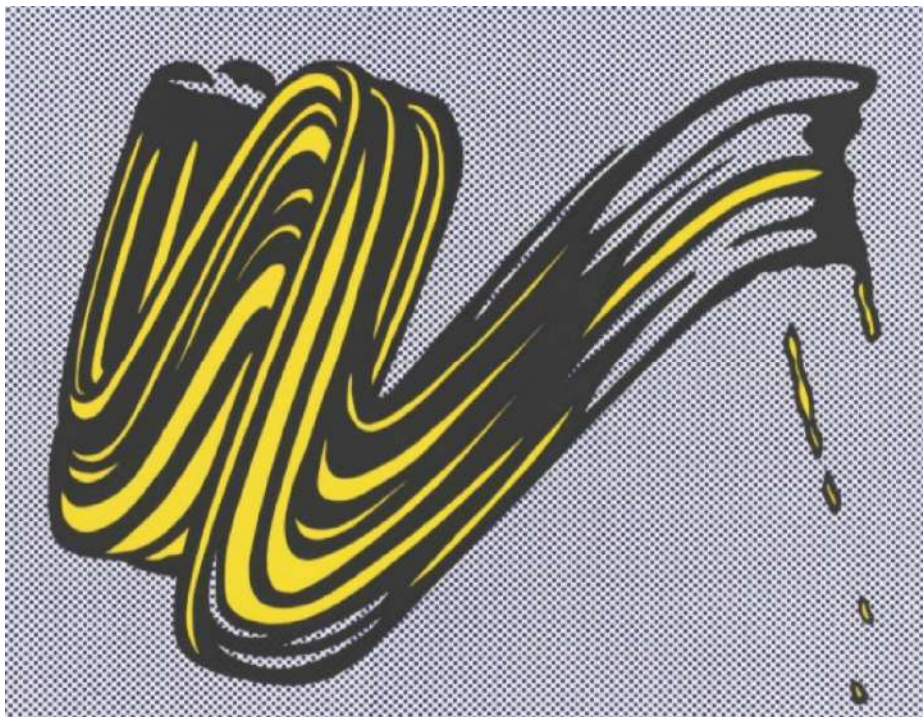


Figura 3: Roy Lichtenstein, *Brushstroke*, 1965. Screenprint, 58.4 cm x 73.6 cm. Museum of Modern Art. Nova Iorque. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/60284>

De modo análogo, as axialidades do corpo humano definem uma orientação septenária no espaço tridimensional: o corpo em pé refere-se ao eixo vertical da gravidade (subdividindo-se nas partes superior e inferior); o rosto representa a frontalidade, que, com sua bilateralidade simétrica define a direita e a esquerda e seus respectivos hemisférios (razão e emoção); a posteridade como região topológica do atrás; e, por último, o espaço interior do homem, em que pela rotação e circularidade de seus membros determina a esfera da ação. As estruturas pictóricas de Euvaldo são uma reflexão crítica sobre a experiência cotidiana oferecida pelo espaço concebido pelo homem, em que o sujeito ressurgue mais consciente. Segundo Giulio Carlo Argan,

primeiro fator comum entre a arquitetura e pintura e escultura modernas somos portanto nós: nós como seres histórica, psicológica e fisicamente determinados; nós com nossos problemas, nossos interesses, nossos desprazeres, nossos sentimentos, nossos impulsos de ação; nós como agentes da obra de arte, nós, se se quiser, como artistas criadores, porque a arte moderna tem este último generoso e talvez utópico encargo: fazer de cada homem, na dimensão extensa ou exígua da própria existência, um artista criador.

A presença do sujeito - é no gesto/matéria que os corpos surgem - adensa o sentido *subjetivo-constutivo* que os coloca como partícipe das pinturas de Euvaldo. Assim, a sua gestualidade geométrico-constutivo de algum modo, replica a experiência do real, em que a presença do sujeito em relação com as suas pinturas torna-se fundamental.

Diferentemente da gestualidade utilizada, por exemplo, pelo artista norte-americano Roy Lichtenstein (1923-1997), ou pelo artista brasileiro Amílcar de Castro (1920-2002), a subjetividade da gestualidade de Euvaldo não se refere apenas ao olhar, senão, ao corpo. No caso de Lichtenstein, quando o artista se apropria, tal qual um *ready-made*, de um gesto pictórico (fatura) da tradição da pintura europeia, descontextualizando-o e promovendo-o a categoria de *imagem icônica* (Figura 3), o artista opera numa dimensão sígnica-semiótica, em que o seu status de imagem contribui em muito à sua compreensão.

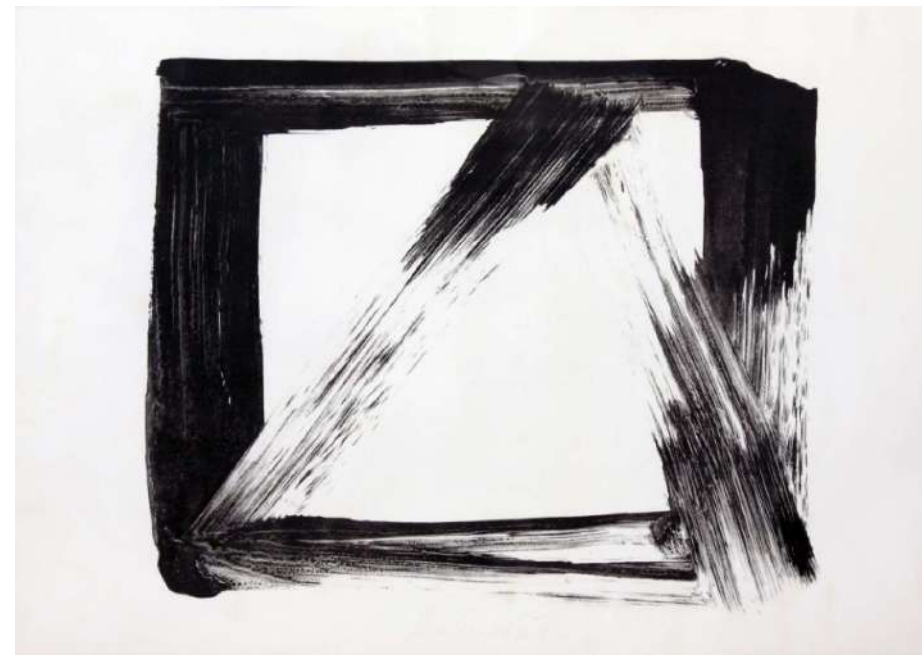


Figura 4: Amílcar de Castro, 1989. Sem título, 60,96 cm x 78,74 cm..
Fonte: <https://www.espacoarte.com.br/obras/9296-amilcar-de-castro>

Já no caso de Amílcar (Figura 4), diferentemente de Lichtenstein e de Euvaldo, a gestualidade e sua respectiva temporalidade (velocidade) estão associadas a uma estrutura *autocrítica*, em que as problemáticas dela surgidas devem ser resolvidas no seu próprio contexto, numa espécie de comprovação e defesa de uma *hipótese pictural*, como fala Georges Didi-Huberman (1985). "Erros" não são admitidos e a falência da sua hipótese promove o seu descarte. Técnica e poética, aqui, são uníssonas. Esta obra de Amílcar, tal qual a de Lichtenstein, opera numa dimensão icônica da imagem, restringindo-se ao *olhar*.



Figura 5: Célia Euvaldo, Sem título, 2021. Óleo & tela, 140 cm x 130 cm.
Fonte: <http://multiploespacoarte.com.br/celia-euvaldo>

A pintura de Célia Euvaldo não possui um apelo visual. A sua potência existe consonante ao seus aspectos físico e material. A artista abdica de fórmulas estéticas históricas, repetitivas, em prol de uma estrutura *verossímil*. A ênfase numa estrutura desvelada equivale, de

algum modo, aos ditames da arquitetura *brutalista*, em que a verdade da construção tinha um peso maior que o seu aspecto.

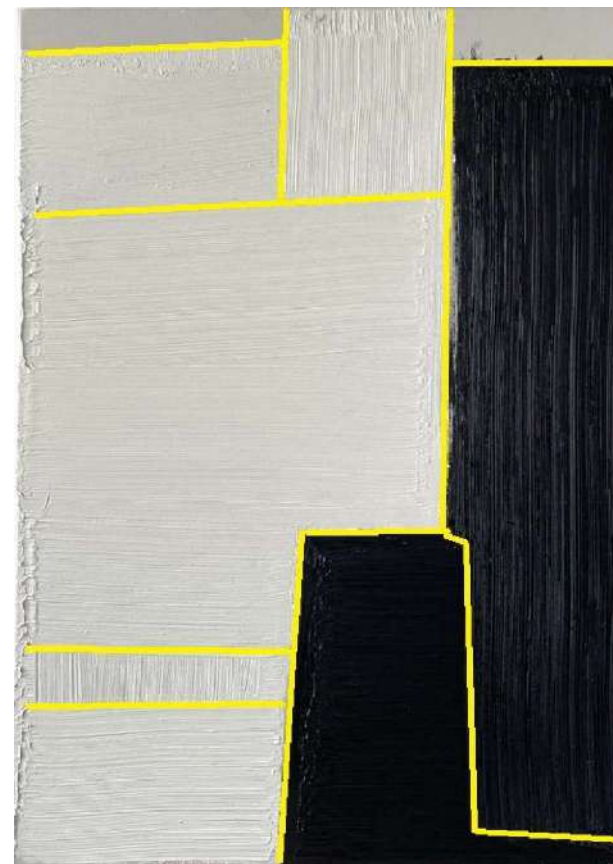


Figura 6: Célia Euvaldo, Simulação. Fonte: o autor.

Na pintura *Sem título*, de 2021 (Fig. 5), por exemplo, Euvaldo complexifica a construção pictórica ao criar três grupos cromáticos distintos (preto, branco e cinza) e tantos outros monocromáticos, visíveis apenas pela direção ortogonal da pincelada, ora horizontal, ora vertical. A espessura densa e marcada das pinceladas pretas e brancas "moldam", de certa forma, os "corpos" que a artista tanto preza. Nas palavras de Euvaldo (em depoimento em vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=H-6ui9xDfJE&t=9s>),

é como se essas duas matérias fossem uma coisa, um corpo. Para isso eu deixo uma parte da tela sem pintar, que fica branca, e é isso que eu acho que permite que elas se tornem coisas e não áreas, porque se eu pintasse inteiro virariam áreas.

A artista confere profundidades à estrutura, visível na simulação em amarelo (Figura 6), em que a cada momento que uma linha horizontal é interrompida pela vertical promove sobreposições. Se, por um lado as profundidades são camufladas pela monocromia, por outro, a densidade da tinta que deixa rebarbas e marcas do pincel confere uma *corporeidade* marcante.

Conclusão

Seria um equívoco considerar a pintura geométrica dos dias atuais como *abstrata*. Ao contrário do seu modelo histórico predecessor (começo do século XX) que transitava numa esfera de *idealidade universal*, a pintura geométrica hoje lida com as questões *factuais* do mundo. As questões mais imediatas da vida cotidiana são objeto de reflexão crítica por parte dos pintores na atualidade.

Neste lugar, podemos localizar a poética das pinturas de Célia Euvaldo. A ênfase na *factualidade* da arte atual, na sua vontade de *existência* como um *corpo*, aproxima-se da definição de Jean-Luc Nancy (2015: 9), "existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências". Para o autor, um corpo só existe em relação a outro (e talvez tenha sido esse o caminho para a pintura alcançar o *outro*). Ele seria o "contorno" do início e do fim de uma existência, ou, de outro modo - "um corpo expõe uma existência". Ainda segundo o autor (Nancy: 9), "existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências". Nancy conclui que,

um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. Pro-posto é que o corpo não se confunde com nenhum outro, que não recubra nenhum outro e nem seja por nenhum outro recoberto – nunca, a não ser quando estiver em jogo uma descoberta, o por-se a descoberto de cada corpo.

(...) Um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, uma inflexão, numa emoção ou erupção da pele, o sentido de um outro corpo roçado ou melindrado.

(...) Um corpo não 'é' no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito 'é' – posto, delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo.

Sobre a relação entre o corpo e o espaço Nancy afirma que,

o corpo, a corporeidade do corpo – quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão – comporta a verdade de que nada se reúne numa intimidade cúmplice de si mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer recolhimento. (Nancy:9)

O sentido de corporeidade presente nesta série de pinturas de Célia Euvaldo manifesta-se, sempre, pelas relações com o *espaço real*, com as *experiências do real*. A artista se apropria, tal qual Lichtenstein, Kline ou Amílcar, da imagem icônica de uma pincelada (tradição da pintura), para convertê-la, não em um gesto, mas em um corpo que está *em relação com outros corpos* presentes no espaço real. Com esta operação, a artista cria estratégia de conciliação entre *corpos pictóricos* e *corpos humanos*, rompendo com os limites espaciais impostos pela tradição visual da pintura.

Finalmente, significativo o fato da artista não utilizar diagonais nestas pinturas. Cumprindo o percurso inaugurado pelo Cubismo, em que a superfície pictórica era tomada em todas as direções (para cima ou para baixo, para um lado ou para outro), menos para "dentro" (profundidade ilusionista da tradição), Euvaldo a utiliza como uma espécie de *lugar-entre* (entre o *pictórico* e a *realidade*). Ao pintar numa zona, *per si*, de deslocamentos rompe com os preceitos tradicionais de *composição* (passivo) em prol de uma estrutura mais construtiva (ativa).

Um compêndio de ensaios teóricos (...) intitulado 'Do Figurativo à Construção' foi programado para o outono europeu de 1921 sendo organizada uma série de palestras para continuar os debates polêmicos sobre assuntos artísticos: o conceito do artista engenheiro, a função do espaço, a dialética da arte. Os debates do *Inkhuk* que exaltavam a superioridade da 'construção' como processo ativo de criação frente à 'composição', processo passivo e contemplativo, causaram um cisma entre os construtivistas em janeiro de 1922". (DABROWSKI, 1986: 72-3).

O *lugar-entre* das pinturas de Célia Euvaldo promove a interação entre os corpos *pictórico* e *real* a partir de uma dimensão temporal em constante distensão.

Referências

- DABROWSKI, Magdaleina. (1986), *Contrastes da Forma - Arte Geométrica Abstrata 1910-1980*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP)
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1985), *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, ISBN: 9782707337948.
- NANCY, Jean-Luc (2015), *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras. ISBN: 978-85-431-0347-2
- PESSOA, Fernando (1994), *O Cubo das Sensações*. Textos Filosóficos. Vol. II. Lisboa: Edição Ática. ISBN: 978-9726171836.
- PINTO, Jorge Cruz (2007), *A caixa. Metáfora e arquitetura*. Lisboa: ACD Editore. ISBN: 9789728855345

As Artes Visuais pelos Artistas: Atas do XIII Congresso CSO 2022

No ano de 2022 a pandemia COVID 2019 cedeu o seu lugar a uma guerra na Europa que envolveu alguns dos maiores blocos militares do mundo. No contexto de incerteza e adversidade os artistas responderam à chamada de trabalhos para mais um Congresso Internacional Criadores sobre Outras Obras.

São 112 palestrantes, oriundos de Portugal, Espanha, Brasil e países da América Latina, que vieram trazer novidades sobre as artes visuais, na perspetiva dos seus criadores.

Cumpriu-se assim mais uma edição, a décima terceira, que permitiu acolher em Lisboa todo um conjunto de comunicações em que os artistas escolheram outros artistas, para sobre eles pesquisar e trazer à luz do dia as novidades em torno do Atlântico.