

ESTÚDIO 36



Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 36, outubro–dezembro 2021 | trimestral
ISSN 1647-6158 | e-ISSN 1647-7316
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

A inovação integra a manifestação artística de um modo que parece ser-lhe essencial. É uma renovação constante, de dentro para fora, reconstrói-se e reestrutura-se quase em permanência, interrogando paradigmas. As novas formulações as próprias categorias e géneros são reformulados em permanência, reorganizados e reconstruídos. A complexidade adensa-se com as estruturas organizadas de salvaguarda, de acervo e de disseminação, partilhando-se a autoria em direção a um coletivo cultural e civilizacional.

Os artigos reunidos neste número 36 da Revista Estúdio propõem uma abordagem entre pares: são, como aqui é apanágio, os próprios artistas que escolheram e analisaram as obras dos seus companheiros de profissão que aqui são apresentados.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 36, outubro–dezembro 2021
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 36, outubro–dezembro 2021
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em
> <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Propriedade e serviços administrativos:

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

Crédito da capa: Laura Lima, Marra, 1996. Inhotim. Cortesia da artista.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316

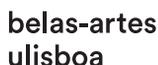


Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio

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

Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt



Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

ANTÓNIO CANAU ESPADINHA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura, Centro
de Investigação em Arquitetura, Urbanismo
e Design — CIAUD)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

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

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

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

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

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

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

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória)

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
Técnica Científica de Artes Visuais)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória)

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)

INÊS ANDRADE MARQUES
(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

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

JOAQUÍN ESCUDER
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

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)

MARCOS RIZOLLI
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

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

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

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN
(Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts,
Universitat Barcelona)

NEIDE MARCONDES
(Brasil, Universidade Estadual Paulista)

NUNO SACRAMENTO
(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

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

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

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
(Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universitat
Politécnica de València)

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)

REGINA MELIM
(Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina,
Departamento de Artes)

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

ROSANA HORIO MONTEIRO
(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO
(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ
(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

| Índice | Index | |
|---|---|--------|
| 1. Editorial | 1. Editorial | 12-18 |
| Arte entre pares: para resgatar a beleza JOÃO PAULO QUEIROZ | Art among equals: rescuing beauty JOÃO PAULO QUEIROZ | 12-18 |
| 2. Artigos originais | 2. Original articles | 20-188 |
| El Arte de Jugar Creando: Una visión a la obra de Ana Barriga M ^o VICTORIA MÁRQUEZ CASERO & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO | The art of creating through play: a vision into the work of Ana Barriga M ^o VICTORIA MÁRQUEZ CASERO & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO | 20-32 |
| As paisagens invisíveis de João Penalva: 336 PEK (336 Rios) e Kitsune (O Espírito da Raposa) RAQUEL AZEVEDO MOREIRA | João Penalva's invisible landscapes: '336 PEK (336 Rivers)' and 'Kitsune (The Fox Spirit)' RAQUEL AZEVEDO MOREIRA | 33-43 |
| Viktor Kostenko: Luz negra y Fotografía apofática RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ | Viktor Kostenko: Black Light and Apophatic Photography RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ | 44-55 |
| Lecturas especulativas hacia la obra de Ana Prada: O.O.O., Prehensiones y ensamblaje MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO | Speculative readings on the work of Ana Prada: O. O. O., prehensions and assemblage MARÍA DEL MAR RAMÓN SORIANO | 56-65 |
| Fernanda Gomes: a exposição como cor BRUNO MARCELINO DE OLIVERA | Fernanda Gomes: exhibition as color BRUNO MARCELINO DE OLIVERA | 66-74 |
| Football Field de Mainer López: el espacio público como un espacio de conflicto JASMINA LLOBET & LUIS PONS | Mainer López's Football Field: public space as a space of conflict JASMINA LLOBET & LUIS PONS | 75-90 |
| Estrategias para revisar la noción de "lo real": materialidad fotográfica y construcciones tridimensionales en las prácticas de Ananké Asseff LETICIA BARBEITO ANDRÉS | Strategies to revisit the notion of "reality": photographic materiality and tridimensional constructions in Ananké Asseff's practices LETICIA BARBEITO ANDRÉS | 91-101 |

| | | |
|---|--|----------------|
| <p>Beleza, poesia, reflexão: José Jorge Letria e André Letria em 'A Guerra' FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGIDIO SHIZUO TODA</p> | <p><i>Beauty, poetry, reflection: José Jorge Letria and André Letria in A Guerra</i> FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGIDIO SHIZUO TODA</p> | <p>102-110</p> |
| <p>Impactos Pictóricos, detalhes de corpos: na obra de Maria Cunha EDSON ELIDIO ADÃO</p> | <p><i>Pictorial impacts, details of bodies: in the work of Maria Cunha</i> EDSON ELIDIO ADÃO</p> | <p>111-120</p> |
| <p>Matéria e espacialidade na produção artística de Iza Figueiredo SYLVIA FUREGATTI</p> | <p><i>Matter and spatiality in Iza Figueiredo's artistic production</i> SYLVIA FUREGATTI</p> | <p>121-134</p> |
| <p>Poética do trauma na intervenção Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002) de Bernadete Andrade SÁVIO LUIS STOCO & ORLANDO FRANCO MANESCHY</p> | <p><i>Trauma poetics in the intervention Lighting jararaca: a reverence to the dead (2002) by Bernadete Andrade</i> SÁVIO LUIS STOCO & ORLANDO FRANCO MANESCHY</p> | <p>135-143</p> |
| <p>Laura Lima: corpo, performance e acervo JOSEANE ALVES FERREIRA & JANE APARECIDA MARQUES</p> | <p><i>Laura Lima: body, performance and collection</i> JOSEANE ALVES FERREIRA & JANE APARECIDA MARQUES</p> | <p>144-155</p> |
| <p>Família em 3x4: apropriação de imagens no processo de criação de Myra Gonçalves DANIELA REMIÃO DE MACEDO</p> | <p><i>Family in 3x4: appropriation of images in Myra Gonçalves' creation process</i> DANIELA REMIÃO DE MACEDO</p> | <p>156-169</p> |
| <p>El camino, el proceso mental y creativo de Irene Grau LETICIA AZAHARA VÁZQUEZ CARPIO & MARIA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO</p> | <p><i>The walk, the mental and creative process of Irene Grau</i> LETICIA AZAHARA VÁZQUEZ CARPIO & MARIA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO</p> | <p>170-179</p> |
| <p>El yeso como potencial plástico y expresivo en la obra de Dealbacete MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA & IMMA MENGUAL PÉREZ</p> | <p><i>Plaster as a plastic and expressive potential in DeAlbacete's work</i> MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA & IMMA MENGUAL PÉREZ</p> | <p>180-188</p> |

| | | |
|--|---|---------|
| 3. <i>Estúdio</i>, normas de publicação | 3. <i>Estúdio</i>, <i>publishing directions</i> | 190-219 |
| Ética da revista | <i>Journal ethics</i> | 190-191 |
| Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo | <i>Submitting conditions, style guide</i> | 192-200 |
| Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa | <i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i> | 201-203 |
| Estúdio, um local de criadores | <i>Estúdio, a place of creators</i> | 206-219 |
| Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos | <i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i> | 206-217 |
| Sobre a <i>Estúdio</i> | <i>About Estúdio</i> | 218 |
| Ficha de assinatura | <i>Subscription notice</i> | 219 |

1. Editorial

Editorial

Arte entre pares: para resgatar a beleza

Art among equals: rescuing beauty

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

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

Resumo: A inovação integra a manifestação artística de um modo que parece ser-lhe essencial. Uma renovação constante, de dentro para fora, reconstrói-se e reestrutura-se quase em permanência, interrogando paradigmas. As novas formulações as próprias categorias e géneros são reformulados, reorganizados e reconstruídos. A complexidade adensa-se com as estruturas organizadas de salvaguarda, de acervo e de disseminação, partilhando-se a autoria em direção a um coletivo cultural e civilizacional. Os artigos reunidos neste número 36 da Revista Estúdio propõem uma abordagem entre pares: são, como aqui é apanágio, os próprios artistas que escolheram e analisaram as obras dos seus companheiros de profissão que aqui são apresentados.

Palavras chave: Revista Estúdio / arte / novos paradigmas / criatividade / mediação.

Abstract: *Innovation integrates artistic manifestation in a way that seems to be essential to it. A constant renewal, from the inside out, reconstructs itself and restructures almost permanently, interrogating paradigms. The new formulations themselves categories and genres are reformulated, reorganized and reconstructed. The complexity is deepened with the organized structures of safeguard, collection and dissemination, sharing the authorship towards a cultural and civilizational collective. The articles gathered in this issue 36 of Revista Estúdio propose a peer-to-peer approach: they are, as here is apanágio, the artists themselves who chose and analyzed the works of their colleagues who are presented here.*

Keywords: *Studio Magazine / art / new paradigms / creativity / mediation.*

1. Uma relação com o mundo

A mediação permite uma interposição cognitiva, uma tradução simbólica geradora de sentido e construtora de sociedade (Bonani & Almozara, 2019). A camada cultural agarra-se a um texto mediado, de granulação simbólica mais simples (Felinto, 2012). A camada sobreposta é mais conotada, e assim disposta para nela correrem as muitas iterações. O resultado será tanto mais denso, quanto intencional. A intencionalidade artística vai acrescentar complexidade ao nível tanto da motivação como da densidade estética. Na interrogação, a relação com a natureza, com os significantes.

2. Uma renovação constante

As possibilidades de síntese, de criação de referentes novos, acompanham as formas desde os primeiros tempos (Lapeña Gallego & Ortuño Mengual, 2017). A criação torna-se assim uma referência motivadora das formas artísticas (Veneroso, 2012). A margem para pesquisar uma relação nova com o mundo e com os iguais surpreende e renova-se (Rocha, 2005). A inovação integra a manifestação artística de um modo que parece ser-lhe essencial. Uma renovação constante, de dentro para fora, reconstrói-se e reestrutura-se quase em permanência, interrogando paradigmas e enunciando novas formulações em que as próprias categorias e géneros são reformulados, reorganizados e reconstruídos (Fernández Fariña & Cid, 2020; Monteiro, 2008). A especulação permanece do lado de fora, da interpretação, da crítica, ao mesmo tempo que alimenta os novos discursos e as novas coleções (Martín de Madrid, 2011).

3. Uma autoria também partilhada

Assim também se adicionam ao sistema os mediadores: museus, curadores, divulgadores, colecionadores. A complexidade adensa-se com as estruturas organizadas de salvaguarda, de acervo e de disseminação, partilhando-se também a autoria em direção a um coletivo cultural e civilizacional.

4. Quinze artigos na Estúdio 36

Os artigos reunidos neste número 36 da Revista Estúdio propõem uma abordagem entre pares: são, como aqui é apanágio, os próprios artistas que escolheram e analisaram as obras dos seus companheiros de profissão que aqui são apresentados.

No artigo “El Arte de Jugar Creando: Una visión a la obra de Ana Barriga”^{Ma} Victoria Márquez Casero & Leticia Vázquez Carpio aborda-se a pintura de Ana Barriga (n. 1984, Cádiz. España). Representam-se interiores e vistas de objetos

de cerâmica, polícromos, numa referência kitsch e camp, a par com os recantos e ambientes sobre-expostos da vida contemporânea urbana e algo descuidada. Pode ser um universo explícito de quase brinquedos coloridos e brilhantes a fazer rima com imagens fotográficas muito explícitas de certo voyeurismo objetificado, num depósito de mercadorias sem fim.

No artigo "As paisagens invisíveis de João Penalva: '336 PEK (336 Rios)' e 'Kitsune (O Espírito da Raposa)'" Raquel Azevedo Moreira apresenta a obra multimédia de João Penalva (n. Lisboa, 1949, radicado em Londres). Desde 1997 realizou alguns filmes, viagens imaginárias à Rússia e ao Japão. Locais como o Lago Baikal, na Sibéria, são apropriados nos cenários de Hyde Park, em Londres, assim como o Japão é referido a partir da Vereda dos Pastores, Pico do Areeiro, na ilha da Madeira. As imagens são fragmentárias, alusórias e minimalistas, estando em contraponto com a densidade dos textos. Aquilo que se vê difere do que se ouve, do que se lê, e do que se visualiza.

Ramón Casanova Fernández, no artigo "Viktor Kostenko: Luz negra y Fotografía apofática" apresenta o fotógrafo ucraniano Viktor Kostenko (Odessa, Ucrânia, 1991). A partir de viagens de uma paisagem despida na extensão de um território ameaçado ao leste, feito de estradas, bermas, sombras, campos, montanhas. Kostenko dispensa a câmara e centra-se na memória para sintetizar imagens sem câmara, a partir de imagens de hoje, de Espanha, conjugando os seus fragmentos com a sua memória, reinventando uma Ucrânia ameaçada e nostálgica. A emulsão alarga-se e toma conta da superfície, enegrecendo-a, numa quase destruição premonitória de uma guerra escura que está por vir.

María del Mar Ramón Soriano, no artigo "Lecturas especulativas hacia la obra de Ana Prada: O.O.O., Prehensiones y ensamblaje" apresenta uma leitura da obra de Ana Prada (n. Zamora, Espanha 1965). Prada revisita os filósofos do recente realismo especulativo, de autores como Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant e Graham Harman. É a "Ontologia orientada a Objetos" (O. O. O.) que se baseia não no que as coisas são, mas no que elas têm ou como se manifestam, numa emancipação que refuta a observação centrada. Os objetos/coisas de Ana Prada podem ser pegajosos, acidentados, inexplicáveis, indesejados, insólitos, mas constituem-se sempre como encontros. É um grupo que se tem alargado, como a exposição "Speculations on Anonymous Materials" de 2013, comissariada por Susanne Pfeffer no Museum Fridericianum de Kassel pode confirmar, com a participação de artistas como Michele Abeles, Trisha Baga, Alisa Barenboym, Antoine Catala, Aleksandra Domanovic, Yngve Holen, Daniel Keller o Timur Si-Qin. Há uma ontologia da experiência a recuperar a

dislética do referente, iniciada talvez afinal nas vanguardas pós-impressionistas.

No artigo “Fernanda Gomes: a exposição como cor” Bruno Marcelino de Olivera apresenta o trabalho de Fernanda Gomes (n. Rio de Janeiro, 1960). A artista explora a cor e a luz na indeterminação do objeto nas suas instalações. Na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2019-20, Fernanda Gomes parte de uma tela branca, da cor da parede, sobre a qual pintou uma espécie de mancha quadrangular mais luminosa, sendo fora do quadro sobre a parede até se dissipar à direita ou em baixo. A exposição desafia a percepção e os limites dos referentes.

No artigo “Maidier López: el espacio público como un espacio de conflicto” Jasmina Llobet & Luis Pons debruçam-se sobre a obra de Maidier López (n. San Sebastián, Espanha, 1975). Trata-se em particular das obras de intervenção “Football Field” (2007/09). A proposta descreve-se como o traçar de um campo de futebol sobre espaços imprevistos, sobrepondo-se ao mobiliário urbano, e aos acidentes geográficos. É uma sobreposição de conceito e de funcionalidade, que enfatiza um desenraizamento essencial contemporâneo em torno de uma atividade ubíqua. A sobreposição funcional vem já desde a série fotográfica “Parkings” (2006) que apresenta os espaços invadidos e improvisados como aparcamentos improvisados em ocasiões de eventos. Também o desenraizamento do espaço público e o desajuste entre significante e significado se enfatiza numa visita heterotópica aos contextos urbanos.

Leticia Barbeito Andrés, no artigo “Estrategias para revisar la noción de “lo real”: materialidad fotográfica y construcciones tridimensionales en las prácticas de Ananké Asseff” apresenta a série “Campos de realidade” da argentina Ananké Asseff (n. Buenos Aires, Argentina, 1971). As suas grandes e detalhadas fotografias são interrogadas pelo quadrado cinza a 18% que a artista sobrepõe à imagem ocultando-a parcialmente. A obra discute a ontologia da paisagem e dos códigos fotográficos de representação.

Fernanda Maria Oliveira Araujo & Egidio Shizuo Toda, no artigo “Beleza, poesia, reflexão: José Jorge Letria e André Letria em ‘A Guerra’” abordam a ilustração de livros infantis, no caso concreto de André Letria (n. 1973, Lisboa) e do livro “A Guerra” (Ed. Pato Lógico, 2018) escrito por José Jorge Letria. É em parte um manifesto poético e lírico, com expansão vibrante e sombria na plasticidade intensa de um mergulho sonhado.

No artigo “Impactos Pictóricos, detalhes de corpos: na obra de Maria Cunha” Edson Elidio Adão apresenta a pintora Maria Cunha (aliás de Maria Luzia Almeida Cunha de Alegre e Silva, n. Porto, Portugal, 1995). A artista explora

os fragmentos do corpo, em telas de materialidade interrogada num tenebrismo figurativo.

Sylvia Furegatti, no artigo “Matéria e espacialidade na produção artística de Iza Figueiredo,” apresenta a obra da artista paulista Iza Figueiredo (n. 1946). Interrogando a natureza e a relação com os referentes, na sua exposição “em tudo há desenho” (MAC Sorocaba, 2015) Iza Figueiredo apresenta a sua plástica expansiva que parte do desenho como reflexão construtora e também filosófica para uma base gráfica muito alargada. As suas coleções de objetos encontrados articulam-se com as suas obras gravadas, desenhadas ou compostas, num universo criativo rigoroso e vasto.

Sávio Luis Stoco & Orlando Franco Maneschy, no artigo “Poética do trauma na intervenção Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002) de Bernadete Andrade” apresentam a obra da artista amazonense Bernadete Andrade (Amazonas, 1953-2007). Concretamente através da sua intervenção site-specific “Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos,” de 2002, localizada em zona arqueológica da Amazônia disputada por um projeto imobiliário. A sua proposta é política numa salvaguarda cultural, convocando os materiais endógenos para apropriação poética.

Joseane Alves Ferreira & Jane Aparecida Marques, no artigo “Laura Lima: corpo, performance e acervo” apresentam a artista performática Laura Lima (n. Brasil, 1971-). A sua performance *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995) foi adquirida em 2000 pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) assim como a performance *Bala de homem = Carne / Mulher=Carne* (1997) e, em 2007, o *Palhaço com buzina reta — monte de irônicos*. Laura Lima foi assim a primeira artista a ter uma performance adquirida por um museu do país, na forma de um conjunto de instruções detalhadas. No Museu Inhotim, perto de Belo Horizonte, apresentou a obra *Marra* (1996) em que “dois homens lutam com a cabeça conectada por um capuz, até que não tenham mais força.” A performance exige a contratação de terceiros e existe em si mesma, sem autorizar-se a apresentação dos despojos ou dos vestígios.

Daniela Remião de Macedo, no artigo “Família em 3x4: apropriação de imagens no processo de criação de Myra Gonçalves” aborda a metalinguagem artística com que Myra Gonçalves usa a fotografia. As fotos 3x4 do seu acervo familiar são os materiais para as suas novas imagens. As fotos são apropriadas em novas imagens, cianotipias e solarizações, recorrendo à materialidade química para uma nova interrogação identitária.

No artigo “El camino, el proceso mental y creativo de Irene Grau” Leticia Azahara Vázquez Carpio & Maria Victoria Márquez Casero apresentam a obra

de Irene Grau (n. Valencia, Espanha, 1986). Partindo de uma auto-referencialidade radical, toma-se a cor como um dos suportes poéticos. A artista entretece conceitos com suportes, numa poética do conceito.

No artigo “El yeso como potencial plástico y expresivo en la obra de Dealbacete” María José Zanón Cuenca & Imma Mengual Pérez abordam a obra do escultor Dealbacete (aliás Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete, n. Murcia). As moldagens parciais e muito detalhadas de torsos e detalhes de pessoas com pilo-ereção (pele de galinha) apresentam-se como que contrariando o seu caráter inanimado. A escultura interpela os vivos, jazendo perante as suas interrogações transitórias.

5. Intensidade simbólica

A construção cultural, permanente, enraíza a humanidade no seu sentido projetado e identitário (Dias & Almozara, 2019). Destacado, o homem, animal simbólico, interroga-se e cria sentido em sua volta, no seu corpo, nas suas ferramentas, no seu ambiente. As camadas de sentido surgem, arbitrárias, e lançam interrogações concretizadas em objetos investidos de sentido. A intensidade simbólica cresce e, com ela, a humanidade.

Referências

- Bonani, André A., & Almozara, Paula. (2019). "Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN, 2182-8539. 7(13):89-96 Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10451/49873>
- Dias, Giulia Solera, & Almozara, Paula. (2019) "Nas' ruínas da narrativa: uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN: 2182-8539. 7(14): 87-96. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10451/49872>
- Felinto, Renata. (2012) "Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: saberes para os professores, fazeres para os alunos: religiosidade, musicalidade, identidades e arte visuais." Belo Horizonte, MG: Fino Traço.
- Fernández Fariña, Almudena, & Cid, M. L. F. (2020). El cuerpo pincel en el arte feminista. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (9), 27-37.
- Lapeña Gallego, Gloria & Ortuño Mengual, Pedro. (2017) "El archivo de historias en la construcción de la Historia: la obra cartográfica de Rogelio López Cuenca." *Glocal [codificar, mediar, transformar, vivir]* III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Martín de Madrid, Paula Santiago. (2011) "El cuerpo como metáfora: Otto Dix y el paisaje degradado de lo humano." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. 2(4): 92-8. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10451/38666>
- Monteiro, Rosana Horio. (2008) "As refotografias de Monica Mansur." *ComCiência, Campinas*, (100) Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000300015&lng=pt&nrm=i>so>.
- Rocha, Cleomar. (2005) "O imaterial e a arte interativa." In Domingues, Diana & Venturelli, Suzete (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc: 27-31.
- Veneroso, Maria do Carmo de Freitas. (2012) "Perspectivas do Livro de Artista: um relato." *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*: 10-23. Disponível em URL: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15426>

2. Artigos originais

Original Articles

El Arte de Jugar Creando: Una visión a la obra de Ana Barriga

*The art of creating through play: a vision into the
work of Ana Barriga*

M^a VICTORIA MÁRQUEZ CASERO* & LETICIA VÁZQUEZ CARPIO**

*AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

**AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

Resumen: El presente escrito versa sobre la Artista Ana Barriga (1.984, Cádiz. España). Dicha artista establece una conexión entre la realidad y la infancia. Su obra está impregnada de un carácter lúdico. Utiliza el arte para presentarnos una realidad irónica conectada a la infancia y mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón.

Palabras clave: Lúdico / ironía / emoción / juego / arte.

Abstract: *The aim of this research is to explore the work of the artist Ana Barriga (1.984, Cádiz, Spain). Barriga establishes a connection between reality and childhood. Her works focuses on the playful side of life. She uses art to present an ironic reality connected with childhood, to show the balance between emotion and reason.*

Keywords: *Ludic / ironic / emotion / play / art.*

Introducción

Ana Barriga, artista gaditana (1984) nacida en Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. afincada en Madrid (España). Participa en Ferias y en numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales. Galerías como Yusto/Giner (Marbella, España), Birimbao (Sevilla, España) o espacios expositivos como la plataforma Ink and Movement (Madrid, España) la representan y la consideran dentro de las últimas tendencias del arte contemporáneo. Su obra nos muestra una figuración fotográfica inmersa en el ámbito lúdico, como la propia artista indica cuando nos presenta su exposición *El hombre y la madera*: “He reparado esta exposición pensando en lo lúdico y en el divertimento a la hora de la creación artística que es algo que es muy necesario en mi trabajo y que se refleja en todas las obras” (Barriga, 2015) Su técnica se distingue claramente por la experimentación. Explorando, incrementa las posibilidades plásticas que la pintura ofrece al utilizar materiales como óleo, esmalte, rotulador o spray sobre tela, aportando a cada obra un sello personal. A través del juego, del humor y de la ironía crea situaciones propias. Juega con el carácter irónico que genera el ambiente lúdico para mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón (Figura 1, Figura 2).

1. El Arte de Jugar Creando

Ana Barriga comenzó sus andares artísticos como escultora, la propia artista declara que la primera vez que tomó en sus manos los pinceles fue al cursar el primer año de la licenciatura de Bellas Artes en la Facultad de Sevilla. Podríamos decir que continúa con esta concepción escultórica. En sus obras se observa esa tridimensionalidad propia de la escultura, con un control pictórico magistral. Temáticamente se centra en figuras de cerámica y en objetos de su entorno. “Nos presenta una obra centrada en objetos lúdicos, tratados con una gran intensidad volumétrica, consiguiendo la tridimensionalidad propia de la escultura, despojados de la intencionalidad lúdica infantil a la que aluden” (Arteinformado 2020)

Nos plantea un juego bidireccional. En un primer momento Ana Barriga juega con los materiales. Su creación es producto de una exploración, de una investigación de cada elemento utilizado. El arte, la pintura, cobra autonomía, y se convierte en el medio para llegar a su fin, la propia obra pictórica. Es aquí cuando entra en juego la segunda dirección, el espectador, el cual le otorga a la obra su interpretación subjetiva centrada en sus asociaciones infantiles. Se vale del juego, del humor y de la ironía para crear situaciones propias. Nos presenta una realidad



Figura 1 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Birimbao

Fuente: http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/

Figura 2 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Sálvate

tú 2017 Mixta sobre lienzo 130 x 160 cm. Fuente: Birimbao Arte contemporáneo http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/

conectada a la infancia con la que todo individuo se identifica de una u otra forma. La artista, como nos muestra en su exposición “La vida del difunto”,

muestra su capacidad extraordinaria para generar representaciones llenas de símbolos y alegorías, directas o sutiles, marcadas por la ironía y lo caustico, en las que la artista nos habla de temas trascendentales en un tono divertido e ingenuo, como los que se refieren al amor, al desamor, la vida y sus derivas ola brevedad del devenir humano (Gallería Yusto/Giner. 2020)

La idiosincrasia de Barriga, se genera a través de una ingeniosa combinación de técnicas. Esta identidad estética propia se convierte en hilo conductor de toda su producción artística. “Óleo, esmalte, rotulador, spray... Todo lo que me sirva paramantener esa sensualidad que tiene la propia materia” (Barriga, 2020) (Figura 3).

Las técnicas escogidas por Barriga, óleo, esmalte y spray, resaltan el brillo, originan vibraciones en la pintura. Como la artista explica, busca y utiliza elementos cotidianos

elementos que me rodean de mi entorno, como puede ser una figura de cerámica, un caballo, un pimiento, un ciervo y todos estos, los he puesto en unaespecie de escenario de manera que forma como un juego teatral donde la iluminación y los contrastes de las imágenes van formando esas misma vibraciones que adquieren la pintura, pero después si nos fijamos están todos conectados, pero están conectados por contradicción, porque uno mira al otro pero el otro a la vez mira al que está enfrente del de enfrente mira hacia fuerade manera que invita al público también a participar de la obra (Barriga 2015)

“La artista recolecta objetos de mercadillos o tiendas de segunda mano para crear una especie de archivo de la cultura popular residual: juguetes de niños, objetos decorativos u objetos cotidianos desechados que posteriormente pinta, rompe, modifica y ensambla como si estuviera jugando, sirviéndose de ellos para poder transmitir una idea, creando las escenas en las que se basan la mayoría de sus pinturas.”

(Arteinformado 2020).

De igual forma, también tiene presente en sus obras, técnicas y soportes del arte urbano. Muestra de ello son los muros pintados en la exposición “De animales aDioses” en Sevilla (2019) o tuneando camiones en el “Truck Art Project”, (2017) (Figura 4).

Realiza una combinación de materiales experimentando con los mismos, creando texturas con sello propio, fuera del convencionalismo pictórico “Me gusta cómo interactúan los materiales opuestos. La pintura al óleo es física, tiene algo de asqueroso, mientras que el esmalte se siente artificial en su brillo y la pintura en aerosol hace referencia al arte callejero, al vandalismo “ (Barriga,



Figura 3 · Ana Barriga. La vida del difunto. Arteinformado (2020). Fuente: <https://www.arteinformado.com/galeria/ana-barriga-oliva/la-vida-del-difunto-53631>

Figura 4 · Ana Barriga, Fiesta salvaje. Fuente: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-hombre-y-la-madera-112635>

2020). Juega con los materiales, experimenta, investiga, va construyendo, con plena libertad, su propio proceso creativo, va creando su propia técnica. Nos presenta una nueva perspectiva de exploración pictórica. “pruebo, borro, repinto, modifico e incluso intervengo con espray como si se tratara de un acto vandálico hacia mi propia pintura”, indica la artista. (Lavozdelsur.es 2019) (Figura 5).

Como Barriga indicó en una entrevista realizada en lavozdelsur.es, entre sus inquietudes está la de hacer algo que merezca la pena y para ello, para que tenga sentido, indica, su pintura debe aportar algo.

A mí me pone muchísimo hacer algo que no sepa cómo va a acabar, que se escape a mis posibilidades, que vea cómo va cobrando vida sin tener un patrón establecido. El siguiente reto y el que tengo todos los días es intentar hacer algo que me sorprenda primero a mí y que merezca realmente la pena y dé pie a otros proyectos para que siga creciendo mi pintura. (La voz del Sur, 2019).

Su obra final no es algo programado, es una intervención continua, una lucha reflexiva en el que la propia obra se convierte en medio para llegar a un fin no marcado por la artista, más bien por el público, quien la finaliza al pensar y reflexionar sobre la misma a partir de sus connotaciones personales. A través de esa reflexión subjetiva que cada persona aportará, atendiendo a su propia experiencia de la vida, se enfrentará a la obra de una forma u otra. “Ana Barriga invita al espectador a comprometerse imaginativamente con su trabajo, creando al mismo tiempo paralelismos de la vida real, representando el mundo con metáforas” (Martínez. s.f.)

Las obras de Barriga permiten realizar una regresión a la infancia gracias a la libertad que lleva implícita el juego infantil. La manipulación que los infantes muestran en sus juegos recuerda al proceso que Barriga hace con los materiales, mostrándonos figuras lúdicas ejecutadas con técnicas inusuales, propias de su lenguaje artístico. Plantea un paralelismo entre el juego y su proceso creativo. Inicia sus piezas con la búsqueda de los objetos protagonistas, preferentemente figuras de cerámicas que encuentra en los mercadillos de los lugares donde se realiza la exposición, tomando así la primera conexión con el pasado. Este ritual muestra su interés por la cultura popular de la zona en el que posteriormente, presentará su obra.

Una de las preocupaciones de Ana, es la relación de las personas con su medio, que según nos indica es la base de su obra. Demanda convertir en realidad pictórica las emociones que suscita dicha relación, tanto las positivas como las negativas. Así, mediante estas historias entran en un juego la artista, su obra y el espectador, en busca de reflexión, de respuestas emotivas o de razón.



Figura 5 · Ana Barriga, El abrazo, 2020. Óleo, esmalte, rotulador y spray. 146 x 92 cm. <https://yusto-giner.com/exhibition/la-vida-del-difunto/> <https://yusto-giner.com/producto/el-abrazo/>

Figura 6 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España).

Fuente propia obtenida de Ana Barriga y su exposición de pintura "El hombre y la madera" https://www.youtube.com/watch?v=fGt49QbCQ_g

Quizás esta forma de trabajar esté vinculada con su regreso a la infancia. Tanto a nivel de la temática lúdica como a nivel de técnica. Como la propia artista indica

Mi padre tenía un taller y siempre estaba modificando piezas, ensamblando, construyendo; mi madre, a nivel textil, sacaba de un trapo diez. Supongo que ser pobres agudizaba el ingenio y creo que, aunque no tuviese grandes motivaciones culturales, sí tenía ejemplos de creatividad práctica todos los días. (La voz del Sur, 2019)

No sabemos si se sirve del juego para pintar o si juega pintando,

me considero una cazadora que selecciona los mejores objetos que desecha la sociedad. Intervengo los objetos de forma lúdica, con sarcasmo e ironía estome permite restarle seriedad a temas relevantes para mí como son la muerte, la sexualidad o la religión. La manera en que manipulo los objetos, pinto y tacho mi propia pintura, remiten al modo en que concibo el propio acto creativo y, quizá, la propia vida (Barriega 2020)

La propia Artista lo plantea al hablar de su exposición “El hombre y la madera”:

*He reparado esta exposición pensando en lo lúdico y en el divertimento a la hora de la creación artística que es algo que es muy necesario en mi trabajo y que se refleja en todas las obras que vamos a ver....es como el carácter envolvente que tiene el juego que te da igual lo que esté ocurriendo en el exterior, sino que es sólo tú juego y lo que tú quieras crear en ese momento
.....La paleta también en este sentido ayuda un poco también a la temática, a lo lúdico y esos colores pues nos recuerdan a juegos infantiles como son el hachís de rayuela.*

En sus obras juega con la antítesis, muestra de ello es cuando, en una de sus pinturas perteneciente a la exposición “El hombre y madera” dibuja el demonio en una figura religiosa, incluyendo textos con doble intencionalidad como el pequeño Dios (Figura 6).

Sus personajes son ficticios y lúdicos, insertos en escenarios surrealistas, pintados con gran realismo pero contruidos a partir de una pincelada enérgica y desenfadada, una pintura espontánea y honesta, ya que muestra con naturalidad las capas que la componen. Estas premisas son nexo en cada exposición que trata de temáticas diversas sobre las que reflexiona irónicamente. Además, el eje conceptual está siempre vinculado a la propia vida de la artista. Poniendo en juego esa dualidad entre emoción y razón que el espectador puede entrar a presenciar la obra.

La artista está jugando a través de su obra con el propio espectador. Te sumerge en un mundo onírico, te plantea un cambio de roles, te conecta con tu



Figura 7 · Ana Barriga. Jerez de la Frontera (Cádiz, España). Maní. Obra perteneciente a la exposición Maní. Fuente: <https://www.arenamartinez.com/blog-es/mani-x-ana-barriga-se-inaugura-en-la-galeria-kristin-hjellegjerde-del-10-de-enero-al-8-de-febrero-en-londres>

Figura 8 · Ana Barriga. Detalle de «Corazón monstruoso. A. Azul, B. Rosa y C. Verde» Fuente: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-corazon-monstruoso-pintora-barriga-201901041808_noticia.html

infancia para cuestionar los cimientos de la sociedad en la que vives de adulto, convirtiendo la imaginación del espectador en protagonista principal.

Para darle el protagonismo deseado, también humaniza los objetos, estrategia típica en las animaciones infantiles. Como es el caso de la exposición realizada en Londres “Maní” en la cual los cacahuetes cobran vida convirtiéndose en protagonistas. Se aprecia una similitud con el juego y los dibujos animados propios de la infancia. Nos va mostrando fragmentos de escenas de su película animada, involucrando al espectador esa reflexión adulta de la sociedad, utilizando como vehículo la imaginación, la diversión y porque no, la añoranza (Figura 7).

Como la propia pintora indica siempre tiene presente esa reflexión que quiere provocar en el espectador, la crítica social. Ese paralelismo entre vida y juego que permanentemente tiene el ser humano, aunque ese juego adulto vaya en decadencia del propio ser humano. “Se trata de interpretar el mundo a través de metáforas” “Explorar las verdades ocultas detrás de las imágenes” (Barriga, 2020). Pero estas metáforas levan a dar libertad para abordar realidades sociales de forma onírica. El humor hacer que enmascaremos la realidad.

El contenido de mi obra hace referencia a temas universales desde mi punto de vista. La sexualidad, la religión, la política y la muerte son ejes centrales que abordo desde el juego, el humor y la ironía, lo que me permite aliviar la carga dramática que estos. (ABC Cultural. Barriga 2019).

Se puede observar en su Proyecto “Corazones monstruosos”, en el que la artista manifiesta que en su conciencia perdura el cargo de haber matado a los objetos, sintiendo el impulso de ofrecerle un homenaje. Clasifica los sobrantes en cajas por color y materia fluctuando entre lo figurativo y lo abstracto, reflexionando entre el objeto y la singularidad individual del mismo. Cada fragmento representa un objeto concreto en la complejidad del conjunto. Nos invita a abrir las puertas de nuestro corazón a buscar nuestros sueños e ilusiones no vividas y a hacerlos realidad (Figura 8).

Otro ejemplo de ello lo podemos apreciar en su obra realizada en el último confinamiento vivido por la pandemia COVID-19 en la que nos presenta la realidad desde una perspectiva sarcástica, con ese toque de humor que los malos momentos precisan (Figura 9).

Pero como es lógico esta interpretación siempre se realiza desde la propia perspectiva y juicio del que observa. En el juego que Ana nos plantea participa la subjetividad propia de la obra ante la mirada del espectador, las reflexiones y conclusiones dependen plenamente del juicio que el espectador tenga de las



Figura 9 · Ana Barriga presenta sus nuevas creaciones en Yusto/Giner. / JOSELE. Fuente: [https:// www.diariosur.es/culturas/barriga-color-final-20200928185601-nt.html](https://www.diariosur.es/culturas/barriga-color-final-20200928185601-nt.html)

Figura 10 · Ana Barriga, Quién será el que me quiera a mí. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/el-hombre-y-la-madera-112635>

temáticas tratadas, son obras abiertas a muchas interpretaciones, las cuales dependerán de la concepción que cada espectador tenga de la temática tratada. “El juego o la ironía son formas de abordar la realidad de una manera diferente e inesperada, de romper patrones comunes”

En sus obras trata temas transcendentales como la vida, la muerte, el amor, el sexo. Acerca lo primitivo y natural al presente mediante el nuevo significado que le otorga a la representación figurativa, nunca desde una perspectiva decorativa, más bien significativa, centrada en una representación estética propia de su mundo interior (Figura 10).

Conclusión

La representación del juego, a lo largo de la historia, ha sido un referente para los pintores, pero Ana Barriga no representa el juego, la artista juega con el lienzo en si, con la pintura y con los elementos representados, con su composición y con su tratamiento, pintándolos, mutilándolos, transformándolos y en ocasiones, interviniendo en sus obras con spray.

Procura moverse en el ámbito de lo lúdico, un lugar compartido por artistas y niños donde se abandonan los prejuicios y aflora la parte más inesperada del ser. El humor, el juego o la ironía son modos de posicionarnos ante la realidad de una manera distinta e inesperada, de romper patrones comunes. De ahí surgen situaciones imprevisibles que desprenden frescura y nos resultan atractivas porque no se ajustan a modelos prefijados. (Ink and Movement. Iam. 2020). El carácter lúdico de su obra implica el abandono de los prejuicios adultos propios del carácter infantil. Utiliza el arte para presentarnos una realidad conectada a la infancia. A través de divertidas metáforas, de uso recurrente, la autora crea un mundo propio para reflexionar sobre temas transcendentales como sexo, religión, amor y muerte o trata temas con doble lectura como la danza.

Ana Barriga nos muestra escenas surrealistas que nos permiten sumergirnos en la imaginación de la artista y explorar lo personal, liberándonos de ese convencionalismo en el que estamos encorsetados. La experimentación y creatividad de Ana provoca en el espectador una reflexión de temáticas varias, vinculadas a la propia vida, basada en el humor como eje conductor para encender en el espectador esa motivación que implica un cambio en los problemas sociales vigentes. Nos incita a buscar esas nuevas perspectivas que nos ayuden a realizar ese cambio tan necesario para el bienestar personal. Erige una reminiscencia en el espectador; nos invita a volcar en sus obras nuestras propias emociones según las vivencias infantiles experimentadas. El ambiente ironizante realza la sensibilidad del público. Juega con el carácter irónico que genera

el ambiente lúdico para mostrarnos ese equilibrio que inconscientemente buscamos entre la emoción y la razón. Busca producir en el espectador esa tensión entre lo onírico y la propia realidad, la vida.

Referencias

- ABC Cultural (2019) El "Corazón monstruoso" de la pintora Ana Barriga. (2019, 4 enero,) https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-corazon-monstruoso-pintora-barriga-201901041808_noticia.html
- Arteinformado (2020). Ana Barriga: La vida del difunto <https://www.arteinformado.com/galeria/ana-barriga-oliva/la-vida-del-difunto-53631>
- Barriga (2015). Ana Barriga y su exposición de pintura "El hombre y la madera" https://www.youtube.com/watch?v=fGt49QbCQ_g
- Birimbao Arte contemporáneo: Ana Barriga (S.F.) http://birimbao.es/portfolio_page/ana-barriga-artista/
- Diario Sur (2020). Ana Barriga: luz (y color) al final del túnel. <https://www.diariosur.es/culturas/barriga-color-final-20200928185601-nt.html>
- Lavozdelsur.es (2019) *De Trump a Zuckerberg, la obra de la jerezana Ana Barriga en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. (6 de marzo 2019) https://www.lavozdelsur.es/cultura/de-trump-a-zuckerberg-la-obra-de-la-jerezana-ana-barriga-en-el-centro-andaluz-de-arte-contemporaneo_104303_102.html

La voz del Sur (2019) *Ana Barriega pinta en vivo en Intramuros: "ME pone muchísimo hacer algo que no sepa cómo va a acabar*. (23 Nov, 2019) https://www.lavozdelsur.es/cultura/ana-barriga-pinta-en-vivo-en-intramuros-me-pone-muchisimo-hacer-algo-que-no-sepa-como-va-a-acabar_143349_102.html

Martínez, A. (s.f.) *Arena Martínez. Mani x Ana se Inaugura en la galería Kistin Hjellegjerde Del 10 de Enero al 8 de Febrero en Londres*. <https://www.arenamartinez.com/blog-es/mani-x-ana-barriga-se-inaugura-en-la-galeria-kristin-hjellegjerde-del-10-de-enero-al-8-de-febrero-en-londres>

Yusto/Giner. (2020) "La vida del difunto": Ana Barriga. <https://yusto-giner.com/exhibition/la-vida-del-difunto/>

As paisagens invisíveis de João Penalva: ‘336 PEK (336 Rios)’ e ‘Kitsune (O Espírito da Raposa)’

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

RAQUEL MOREIRA

AFLIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação, Grupo Disciplinar de Artes, Design e Humanidades, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro – Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

Resumo: No sempre reinventado percurso que João Penalva tem construído, a invisibilidade tem sido utilizada como estratégia para dar a ver sem mostrar, através da não correspondência entre o que se vê, o que se lê, o que se ouve, o que se recorda e imagina, deixando em aberto a multiplicidade de respostas e a possibilidade de cada um criar as suas próprias ficções, tão ou mais importantes do que aquela que o artista propõe, em filmes como *336 PEK* (1998) ou *Kitsune (O Espírito da Raposa)* (2001), sobre os quais incide o presente artigo.

Palavras chave: 336 Rios / Kitsune / João Penalva.

Abstract: *In the ever-reinvented path that João Penalva has been creating, invisibility has been used as strategy to make things visible without showing, through the non-correspondence between what is seen, what is read, what is heard, what is remembered and imagined, leaving open the multiplicity of viable answers and the possibility for each one to create their own fictions just as, if not more important than the one which the artist proposes, in films such as 336 Rivers (1998) or Kitsune (The Fox Spirit) (2001), in which this article applies.*

Keywords: 336 Rivers / Kitsune / João Penalva.

1. Trama

João Penalva (Lisboa, 1949) vive em Londres desde 1976, onde se formou em artes plásticas na Chelsea School of Art. A sua atividade como bailarino profissional, que desenvolveu na década de 1970, deu lugar ao sólido percurso que tem construído como artista visual, refletindo-se no seu processo de criação o mesmo “sistema racional” que caracteriza o método coreográfico de Merce Cunningham (Fernandes & Penalva, 2005:12).

Numa primeira fase, a sua pintura neo-expressionista entrecruza uma miríade de elementos de que se irá servir na construção das narrativas descontínuas que habitam o seu trabalho posterior. A partir da década de 1990, o seu campo de ação abre-se a uma multiplicidade de meios, combinando a imagem, o texto e o som, objetos e documentos, a escrita, a fotografia, o livro de artista, a instalação e o vídeo, que se vai progressivamente autonomizando. Na diversidade das suas propostas transparece uma recusa em fixar categorias ou formas pré-estabelecidas, concretizando um desejo de constante renovação sem nunca abdicar da questão da “visualidade”, como salienta João Fernandes (Fernandes & Penalva, 2005:11).

Tecendo uma narrativa densa e complexa, em permanente construção e desconstrução, os seus trabalhos desafiam os limites entre o real e o ficcional. A transfiguração de lugares e situações ficcionados parece anular, ou pelo menos confundir, o tempo e o espaço, recorrendo à ambiguidade das imagens; optando por não mostrar, para desse modo fazer ver.

No seu ofício de contar histórias, o artista confere um importante grau de liberdade à interpretação do espectador, convidando-o a criar a sua própria ficção a partir de imagens misteriosas e narrativas que formam uma teia difícil de descortinar. Outros projetos centram-se numa investigação profusamente documentada, que flui por entre os encontros que se proporcionam e o inesperado que deles pode resultar, a partir do momento em que coloca nas mãos de outros parte do processo que deliberadamente não controla, introduzindo uma certa dose de risco e incerteza.

Controlando meticulosamente a forma de apresentação e receção, numa prática artística que se aproxima do trabalho curatorial, Penalva cria situações que envolvem a participação do público, propondo a execução de uma ação performativa previamente orquestrada, e um exercício de atenção necessário à construção de sentido. O próprio trabalho prevê e incorpora diferentes possibilidades de resposta aos desafios com que nos surpreende.

Nele a invisibilidade parece surgir de dois modos distintos: como condição “daquilo a que não se dá valor, do que se encontra apagado numa

“insignificância” (Penalva & Moreira, 2020); e também como método, em que “o que é mais importante não está presente fisicamente, mas apenas na imaginação do público”, como acontece em *336 PEK* e *Kitsune*, em que mergulhamos à procura de outras formas de ver, para além do visível.

2. Desvios

A conjugação entre imagem e texto, que é transversal à sua obra, ressurgiu com uma temporalidade previamente definida no conjunto de filmes que realiza a partir de 1997. Entre eles destacamos *336 PEK (336 Rios)* (1998), uma viagem imaginária à Rússia, e *Kitsune* (2001), revisitação ficcionada do Japão, uma viagem imaginária à Rússia, que levam o espectador para paisagens dificilmente reconhecíveis e não coincidentes com os lugares de que as histórias nos falam.

Entre os diferentes espaços e tempos ocorre aquilo que João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005:17) descreve como um “processo de transferência”: as imagens não resultam do que é mostrado, mas antes daquilo que é “dado a ver” por intermédio das descrições, muitas vezes pormenorizadas, que a narrativa fornece. No entanto, como salienta Penalva (in McKee & Penalva, 2000:25), “quase tudo é descrito sem adjetivos, porque adjetivos não trazem imagens. E é tudo o que o público é encorajado a criar na sua imagética pessoal que se torna outro filme”.

Em *336 PEK*, tal como em *Kitsune*, encontramos histórias dentro de histórias, dissolvendo os limites entre o que é visto e o que é imaginado. A narração transporta-nos para o Lago Baikal, na Sibéria, e não para o Hyde Park, em Londres, onde foi filmado (Figura 1). Do mesmo modo, a Vereda dos Pastores, situada no Pico do Areeiro, na ilha da Madeira, torna-se pano de fundo de um encontro inesperado entre dois desconhecidos, que se julga ocorrer algures no Japão (Figura 2).

O ponto de partida para cada uma destas viagens é a paisagem que vemos num primeiro momento, e à qual rapidamente deixamos de dar atenção para nos focarmos nas legendas, uma vez que as histórias são narradas em línguas que não dominamos, como o russo ou o japonês. Será então a língua (uma lida, outra escutada) e não a imagem, que nos remete para lugares não coincidentes com aqueles de que os filmes nos falam. João Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001:52) revela a sua estratégia: “se quero levar o público para um dado local, a última coisa a fazer será mostrar-lho”.

Em *336 PEK* o texto surgiu em primeiro lugar, contrariamente a *Kitsune*, cuja imagem antecedeu e motivou a construção da narrativa. Cada um destes filmes é habitado por personagens com poderes mágicos, de transformação: a raposa,



Figura 1 · João Penalva, *336 PEK*, 1998. Projeção vídeo, cor, som, 59'37". Coleção Estado Português, MNAC — Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/228/artist>

Figura 2 · João Penalva, *Kitsune (O Espírito da Raposa)*, 2001. Projeção vídeo, cor, som, 55'28". Coleção Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fonte: https://www.porta33.com/exposicoes/content_exposicoes/joao_penalva/joao_penalva_video_2.html

a mulher-cisne, o espírito do contador de histórias, a princesa, ou o vidente. Entrecruzam-se memórias e outras ficções; o passado, o presente e o futuro; vivências que se confundem com as do narrador e com as do espectador, que se revê nos mesmos medos e anseios. Mas nada é visto senão pela imaginação. Como adverte Penalva no filme, cabe a cada um estar atento às histórias que projeta no “cinema secreto” da sua cabeça; nesse lugar em que poderá criar um filme “tão memorável ou mais” do que aquele que lhe é mostrado (in Penalva & Moreira, 2020a).

A tradução, entendida em sentido lato, assume um lugar central no trabalho deste autor e, como nos lembra Rancière (2010), será também operada pelo espectador, na subjetividade da sua própria leitura. Às sobreposições e desvios de sentido entre a escrita e a oralidade, gerados pela tradução, acresce uma outra camada de incerteza, gerada não só pelo caráter ficcional do conteúdo narrado, como também pelas dúvidas que os próprios personagens vão partilhando.

O monólogo de 336 PEK dará lugar ao diálogo que *Kitsune* introduz na cinematografia de Penalva: dois atores japoneses (Figura 3) dão voz ao texto original, nos dois filmes originalmente escrito pelo artista em inglês, como legenda, e só mais tarde traduzidos.

A questão central de 336 PEK não reside na memória mas antes na tradução das legendas para russo “que por sua vez é a banda sonora do filme”, como revela Penalva (in McKee & Penalva, 2000), acrescentando que este foi concebido de modo a poder gerar “quatro percepções distintas e simultâneas: do que se vê; do que se ouve; do que se lê; do que se visualiza. Cada uma tem o seu tempo” (pp. 17, 24).

A estranheza e a dúvida que estes trabalhos suscitam derivam dessa discordância entre uma narrativa densa, descontínua e fragmentada, e a imagem que a acompanha — minimal, contínua, com mudanças imperceptíveis. Em 336 PEK, tal como em *Kitsune*, a imagem que serve de pano de fundo apresenta-se como “pobre e neutra”, comparativamente às referências visuais que o texto proporciona (Nisa, 2011:28); imagem que quase deixamos de ver, reduzindo-a a um segundo plano ou aos intervalos das legendas.

O conjunto de histórias que o artista combina através de um método “aditivo” convoca técnicas de improvisação que são comuns à dança ou à pintura. E se o texto narrado permanece incompreensível para muitos espectadores, em lugar do seu conteúdo estes podem antes apreciar a sonoridade da voz e o ritmo da leitura (Nisa, 2011:18, 21, 33). Para além das legendas e da fala, a imagem do parque — e não do lago — introduz uma terceira camada de leitura; imagem que constitui, para Mark Ginsbourne (ap. Matos, 2001) “mais um exemplo de deslocamento”.



Figura 3 · João Penalva, *Kitsune — Som*, 2001. Brometo de prata solarizado 50x40cm. Acervo Porta 33, Funchal, Madeira. Fonte: https://www.porta33.com/acervo/content_acervo/joao_penalva/joao_penalva.html

Assim que o narrador começa a enumerar os nomes dos rios em russo, murmurando-os lenta e pausadamente, ao ritmo repetitivo de um mantra e “com uma espessura quente e abafada” (Engberg, 1999:107), a imagem do parque começa a diluir-se, dando lugar a um fundo monocromático no qual as palavras surgem como imagens abstratas, às quais não conseguimos associar qualquer significado para lá da sua estranha sonoridade.

É esta lista de rios que acaba por estruturar o uso do tempo no filme (McKee & Penalva, 2000:13), prolongando-se durante quinze minutos, através da leitura pausada de Yuri Stepanov. Deixando para trás uma expectativa gorada de transformação da imagem, entregamo-nos a uma espécie de sonho. Se tentarmos contar os rios, a todo o momento nos podemos perder. Somos levados a imaginar outras paragens, talvez mesmo com os olhos fechados, confortavelmente instalados numa sala de cinema, ao longo dos 59 minutos e 37 segundos de duração do filme. Este intervalo confere ao espectador a liberdade de decidir se permanece ligado à narrativa anterior, se pensa noutra coisa, se se enfurece e sai, ou se adormece e até sonha, como sugere Brett (2001:46).

Já perto do final da lista, a imagem do parque reaparece e com ela o desenhamo: os rios não são afinal 336 e a lenda atrás narrada encontra outro desfecho. A história continua depois dos rios, e Penalva (ap. McKee & Penalva, 2000:14) descreve-a como “um presente” para aqueles que provaram ser suficientemente curiosos para permanecer até ao final.

3. Encontros

Poderá parecer, como propõe Guy Brett (2001:45), “que as obras de Penalva repelem o observador”, seja pela documentação excessiva, pela sugestão de que não houve trabalho algum, ou de que o mesmo não foi realizado pelo artista; mas também pela longa duração dos seus filmes e pela possibilidade de aborrecimento perante cenários em que quase nada acontece. No entanto, estes filmes dão a ver muito mais do que aquilo que mostram; revelam o potencial da sala de cinema como “sala de espera”, sugerido por Mondzain (2017:41), esse lugar privilegiado em que o invisível se dá a ver por intermédio da imagem que o produz.

A continuidade da imagem contrasta com a descontinuidade e incerteza gerada pela narrativa; um “não-encaixar-bem” (Penalva & Renton, 1999:75) que vamos tentando resolver, num esforço de concentração para acompanharmos o ritmo das legendas e não perdermos o fio à meada.

A longa duração destes filmes justifica que o seu visionamento tenha lugar no contexto de sala de cinema, ou como instalação no interior do espaço

expositivo. Lapa (2001a:5-7) sublinha que o trabalho de João Penalva exige do público um tempo que “é invulgar no contexto da arte contemporânea”, distanciando-se do imediatismo do espetáculo. Exigência que o artista assume e justifica:

Uma das críticas mais comuns ao meu trabalho é que eu peço tempo, demasiado tempo. Mas eu não posso de modo algum pensar que pedir uma hora, ou uma hora e meia de atenção seja demais, porque toda a gente tem tempo para ver horas de televisão todos os dias, quando se vai ao cinema sabe-se que em média é de hora e meia, e ninguém se queixa. Porque é que a experiência da arte contemporânea tem de ser passar em 5 minutos? Eu insisto sempre em ter cadeiras confortáveis (ap. Matos, 2001).

João Fernandes (in Fernandes & Penalva, 2005:28) salienta que em toda a sua obra “há como que uma permanente insistência na interrogação do que é o olhar, do que são as condições do ver”, considerando que “a sua reconhecida precisão e exatidão nos pormenores e detalhes também podem ser interpretadas como uma permanente chamada de atenção ao espectador”. A textualidade introduzida pelas legendas requer “uma maior precisão no ver; ver transformar-se em ler, sendo o acto de ler uma situação onde ver é já interpretar”.

Em *Kitsune* a temporalidade é manipulada: os 60 minutos de duração do filme correspondem a apenas 17 minutos das cerca de 20 horas de material filmado, combinando “imperceptíveis efeitos de encadeado” (Nisa, 2011:30) com as oscilações do nevoeiro que levam a uma reflexão sobre o ver e a sua perda — a cegueira e a desorientação; a memória e o esquecimento, a lenta transformação inerente à passagem do tempo, ou o “indiscernível” (Gisbourne, 2001:38).

Tal como a imagem enevoada de *Kitsune*, também a indefinição do plano fixo de 336 PEK dificulta o ato de ver. Nos dois filmes, texto e imagem procuram conduzir o espectador a “uma experiência pessoal de completude” (Gisbourne, 2001:52). 336 PEK foi inicialmente pensado como um único take, com uma hora de duração, coincidindo com a extensão de uma cassete mini-DV. Tendo depois optado por não usar a totalidade, Penalva suspendeu a imagem no momento em que surgem os nomes dos rios. É então que tudo se dissolve num fundo amarelo, regressando depois, no *frame* seguinte. Apenas o som é contínuo, com 59 minutos de duração (McKee & Penalva, 2000:19-20).

O som de *Kitsune* foi, tal como a imagem, gravado na ilha da Madeira (Nisa, 2011:30). Ao chilrear dos pássaros acresce o ruído de veículos que passam numa estrada que nunca se vê. Nesse local misterioso, dois desconhecidos partilham histórias da sua infância, reavivando nos lugares da sua imaginação o espírito da raposa que pode habitar em cada um dos personagens, em nós próprios, ou

no autor do enredo. Somos levados a uma série de interrogações em torno do ato de ver: será que as crianças vêem coisas que os adultos não vêem? Ou, como alguém pergunta: “Como é que se sabe se o que nós vemos é o mesmo que os outros vêem?”

O espectador coloca-se no lugar de dois homens que nunca vê, mas que apenas escuta, enquanto observa aquilo que supostamente eles estariam a ver. Penalva (in Hasegawa & Penalva, 2001:52) admite que “a necessidade de o espectador ter de se colocar ele próprio no filme para poder dar-lhe um sentido é, evidentemente, mais um truque. São muitas as *kitsune* neste filme... e eu sou uma delas”.

Do mesmo modo, em 336 *PEK* somos levados a identificar-nos com os tormentos do realizador que se confronta com a instabilidade das memórias, das suas e dos outros. A história pessoal, presente e passada, funde-se com a fantasia, alimentando crenças e medos, partilhando dúvidas e incertezas, e fazendo uso da “nossa propensão para projectar” (Withers, 2011:20).

Quer seja por dificuldades de comunicação, por limitações da memória, por ação da imaginação ou pela combinação destes fatores, todas as histórias tendem a desdobrar-se em infinitas versões. Engberg (1999:108-12) observa que em 336 *PEK* existem “lapsos de memória que são preenchidos com desejo”; que não existe um princípio nem um fim, mas “um meio dentro de um meio dentro de um meio” que provoca o colapso da narrativa, fazendo-a cair sobre si própria, com dobras sempre mais complexas”. Todos estes fatores criam uma nebulosidade que é comum a outros filmes do mesmo autor, como *O Sineiro* (2005), *O Rouxinol Branco*, ou *O Rugir de Leões* (2007), descrevendo lugares e figuras que nunca se vêem, e sobre as quais imperam outros espíritos.

Os “aspectos materiais e imateriais” destes trabalhos, que poderiam designar-se “presença e ausência”, indiciam que há “um elemento da obra que não se encontra presente de forma imediata, devendo ser construído mentalmente, ou imaginado, pelo espectador”, como nota Gisbourne (2001).

Assim, e à primeira vista, paradoxalmente, a presença material da sua obra é sempre enformada pela ausência imaterial do seu eventual resultado. Esta ausência torna-se na sua própria «coisa em si» [ding-an-sich]: o invisível como objecto tornado visível, revelado pela participação e descoberta simultâneas do espectador” (Gisbourne, 2001:35).

No atual contexto dominado pela partilha constante de informação, parecendo não existir espaço para a imaginação, as histórias continuam a revelar-se uma necessidade, como provam os livros e filmes que consumimos,

ou os sonhos que recordamos. O poder de uma história dependerá da imaginação de quem lê ou de quem escuta, capaz de se abrir à incerteza que o trabalho de Penalva incessantemente cultiva.

A par de um incontrolável desejo de controlo, que “é sempre desenhado para fomentar uma resposta criativa por parte do espectador” (Penalva & Moreira, 2020) existe nos seus trabalhos uma componente não controlável, resultante da incorporação dos obstáculos e das coincidências com que se depara. A par da natureza *site-specific* de determinadas propostas, serve-se dos deslocamentos que derivam da circulação por diferentes mãos e lugares; dimensão colaborativa que parece ir ao encontro do conceito de “relacionamento” proposta por Rachel Withers (2011:15-9): das relações entre texto, imagem e som, às múltiplas colaborações que os seus projetos proporcionam, aos relacionamentos entre os pares que habitam as suas histórias.

Por muito que eu insista no meu irreprimível desejo de controlo, o meu trabalho, tal como a minha vida, está inexoravelmente ligado à vida dos outros, aos seus desejos, à sua generosidade, às suas pequenas e mesquinhas manias, e eu acolho tudo isso como uma infinita oferta de caminhos, pedregosos ou não, que gosto de percorrer (Penalva & Renton, 1999:55).

Quem sabe se num desses caminhos, um desconhecido nos convida a tomar um chá, e a partilhar novas e velhas histórias, fazendo-nos esquecer do tempo?

Este convite que tem dirigido a um espectador participativo e criativo, mas também atento e paciente, revela-se particularmente evidente nestes filmes, propondo “um compromisso com a revelação, mais do que com o revelado” (Gisbourne, 2001:27-28, 38). A opacidade que os envolve salienta o potencial contido naquilo que, não sendo mostrado, é criativamente sugerido. Talvez seja essa capacidade o que distingue a arte das outras imagens. Nos caminhos incertos que João Penalva nos convida a percorrer, entre o visível e o invisível, entre-vemos os seus múltiplos espíritos que, tal como os da raposa, continuamente nos surpreendem.

Agradecimentos

Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

Referências

- Brett, G. (2001). Ser público de Penalva. In *João Penalva* (pp. 44–50). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Engberg, J. (1999). Cinema Chartreuse. In *João Penalva* (pp. 107–114). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Fernandes, J., & Penalva, J. (2005). Diálogo entre João Penalva e João Fernandes. In *João Penalva* (pp. 11–32). Porto: Fundação de Serralves.
- Gisbourne, M. (2001). Na ausência de Absalão. In *João Penalva* (pp. 27–44). Milan, Lisboa: Electa, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea.
- Hasegawa, Y., & Penalva, J. (2001). Uma conversa em Londres. In *João Penalva* (pp. 51–53). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea — Ministério da Cultura.
- Lapa, J. (2001). João Penalva, a repetição contra a lei. In *João Penalva* (pp. 5–26). Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea — Ministério da Cultura.
- Matos, L. (2001). *João Penalva — Personagem e Intérprete*. Portugal: Amatar Filmes.
- McKee, F., & Penalva, J. (2000). *João Penalva. On the other hand, this is not my voice*. Glasgow: Tramway.
- Mondzain, M. (2017). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.
- Nisa, J. (2011). O Cinema de João Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 27–34). Lisboa, Odense: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.
- Penalva, J., & Moreira, R. (2020). *Entrevista a João Penalva (realizada por correio eletrónico, entre 8 de julho de 2019 e 8 de julho de 2020)*.
- Penalva, J., & Renton, A. (1999). Portanto, continuas a não acreditar em mim... Uma conversa entre João Penalva e Andrew Renton [Chicago-Nova Iorque, Outubro-Novembro 1998]. In *João Penalva* (pp. 13–77). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Withers, R. (2011). Conversando com as palavras em Penalva. In *João Penalva: Trabalhos com Texto e Imagem* (pp. 13–22). Lisboa, Odense: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian, Kunsthallen Brandts.

Nota biográfica

Raquel Azevedo Moreira é artista plástica e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem dedicado a sua investigação à invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas.

ORCID: 0000-0002-7601-4340

Ciência ID: F518-B4D2-5E50

Email: raquelazmoreira@gmail.com

Morada: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

Viktor Kostenko: Luz negra y Fotografía apofática

Viktor Kostenko: Black Light and Apophatic Photography

RAMÓN CASANOVA FERNÁNDEZ

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Secció d'Art i Cultura Visuals, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Resumen: El presente artículo analiza los últimos trabajos del fotógrafo Viktor Kostenko en los que ha comprometido una reducción radical de los elementos icónicos mediante la esencialización de los procesos de captación fotográfica. En estas series, Kostenko abandona su cámara y se recoge en la oscuridad del laboratorio fotográfico para relacionarse de manera directa con la luz y sus imágenes. El objetivo de este estudio es establecer las relaciones existentes entre los procedimientos elementales de generación de la imagen que Kostenko provoca y su correspondiente acercamiento a una interiorización de la imagen fotográfica próxima a postulados alquímicos y de estética apofática.

Palabras clave: fotografía sin cámara / fotograma / abstracción.

Abstract: *This article analyzes the latest works by photographer Viktor Kostenko in which he has drastically decrease iconic elements through the essentialization of photographic capture processes. In these series, Kostenko leaves his camera and retreats to the darkness of the photographic laboratory to interact directly with the light and its images. The objective of this study is to establish the correlations between the elementary image creation procedures that Kostenko provokes and their corresponding approach to an internalization of the photographic image close to alchemical postulates and apophatic aesthetics.*

Keywords: *cameraless photography / photogram / abstraction.*

Introducción

La ontología de la fotografía descansa en la aceptación por parte del fotógrafo de su ineficacia para igualar la habilidad de la naturaleza dibujándose a sí misma. El propio término fundacional *photogenic drawing* nos indica que es la luz la que dibuja, liberando al fotógrafo de la pericia de la representación.

La obra de Viktor Kostenko (Odesa, 1991) ejemplifica la radicalización de este proceso de abandono y renuncia. Aquí la fotografía relega también su capacidad icónica. Al renunciar a la representación se acentúa la esencia luminosa de la imagen y su génesis lumínico deviene en el objeto principal de observación. A su vez, en la oscuridad del laboratorio, la observación trasciende el carácter escópico, preminentemente visual, para adentrarnos en un doble juego de corporificaciones, a saber: corporificada como luz negra en la emulsión fotosensible, asimilándose en el propio fotógrafo como luz interior y visión.

El Objetivo de este artículo es presentar el trabajo de Viktor Kostenko, particularmente el que se refiere a sus últimas series, realizadas en 2020, *Umbra*, *Under* y *Abyss*. En ellas, Kostenko culmina un proceso de desprendimiento de los elementos icónicos que nos enfrenta a la posibilidad de una fotografía vaciada de exterioridades y próxima a planteamientos plásticos abstractos. Fotografía centrada en su propia materialidad, capaz de revertir postulados de representación y apariencia. Imagen fotográfica en la que la luz es esencia germinadora a la vez que substancia corporificada.

La estructura del artículo se centrará en tres estadios de evolución, correspondientes a series de trabajo desarrolladas por el autor entre los años 2010 y 2020. A saber: 1. Regreso a lo esencial. Series de viaje y carretera. 2. En el interior de la montaña. Series de fotogramas con referencia telúrica, horizonte de ascensión y recogimiento. 3. Luz negra y apofatismo. Culminación del proceso iniciado en las series anteriores, redimensionado de la imagen en eventos de vivenciación de lo luminoso. Materialización y corporificación de luz.

1. Regreso a lo esencial

Viktor Kostenko lleva más de veinte años subido a un coche en marcha, regresando a sus raíces, a sus orígenes, a la esencia sobre la que orbita su existencia. Con ocho años su familia abandona su Ucrania natal y se instala en España. Comienza entonces una serie de viajes recurrentes a la casa de sus abuelos. Marcados por la diáspora, con el anhelo del regreso, las largas jornadas de coche se instalan en el ideario familiar como “llenos de baches, vacío, silencio, muerte y cuervos de 300 años” (V. Kostenko, comunicación personal, 10 de febrero de 2020). Durante años su mirada de niño carnaliza la distancia, en cada viaje su

cuerpo y su ánimo se proyectan correlativamente y sin detenimiento sobre los espacios. Acaso lugares, los objetos, los seres se configuran en un palimpsesto de ensoñaciones de pertenencia, de hogar, de identificación y de regreso.

Es por acumulación de sentido que en 2010 Kostenko comienza a reproducir, ahora acompañado con su cámara, sus odiseas familiares de carretera. Esta vez con destinos diversos, centrado en sentir y extraer sentido de viaje, conjugando los verbos asociados a la mirada y reconociéndose en gestos de tactilidad. Explora las connotaciones asociadas a la herramienta fotográfica; encuadre, distancia, enfoque, profundidad. Contemporáneamente, comienza a revelar su mirada como una extensión táctil, entrelazado de cuerpo y lejanía, presencia y ausencia de sí mismo.

En 2016, Kostenko publica el fotolibro ДОРОГА (Doroga) como epítome visual de cinco años de viajes. Doroga significa camino y hace referencia al viaje de cinco horas que separa su Odessa natal de Saf'yani, el hogar de sus abuelos. Todas las imágenes del libro están tomadas desde el interior del coche, la narrativa nos sostiene en un interior móvil y flotante. En Doroga Las estampas se suceden como lo hacen en el viaje, sin el ánimo de sobreponerse sobre las demás o de acaso mostrar ser más significantes. La levedad, lo climático, se depositan bajo nuestros párpados entreabiertos. Nos hace sentir los baches y el traqueteo. Las vibraciones del motor se instalan sobre nuestra piel, dan lugar a una cartografía donde las historias parecen esbozarse cuando en realidad están desdibujándose.

Nos entrega la capacidad de contemplar y nos retira la tentación de detenernos. "Estamos en pleno ensueño con la saludable prohibición de comprobar" (Bachelard, 1993:71). Bachelard describió así la belleza del viaje en ferrocarril, ausente la tentación de detenerse, nos mantiene soñando con la casa ideal, nos permite identificarnos con todas ellas y nos libera de la necesidad de habitarlas. Será quizás que aquello que se ansía habitar es uno mismo, y en las largas horas viajando se va uno vaciando de llegadas, nos es permitida la soledad silenciosa de lo original, el primer recuerdo de amparo y seguridad, el hogar soñado del abrazo y la infancia.

Coherentemente con la dilatación del tiempo reclamada, Kostenko utiliza procedimientos argénticos. Decisión importante que le aleja de la inmediatez y resultadismo de la fotografía digital. Su elección le redime concurrentemente de la urgencia de comprobación, nos aleja de la imagen entendida como espejo y nos adentra la imagen como concentración de sentido. Esta elección nos anuncia una doble interpretación que se mostrará importante en el desarrollo de posteriores series de trabajo. Por un lado una cierta renuncia del autor al control sobre los

resultados, por otro lado una entrega creciente a la materialidad de la imagen.

El control se permuta por sorpresa del encuentro con la mirada materializada. La materialidad de la imagen carnaliza una mirada que evidencia el encuentro físico y corporal con lo mirado, encuentro que alberga la posibilidad y también el anhelo de ser fusión de observador y observado. El fotógrafo aporta su cuerpo al evento de la mirada y su cuerpo deviene acción y lugar de la acción. Merleau-Ponty lo plantea así en relación a la experiencia pictórica y nosotros asimilamos también a la fotográfica. El pintor, el fotógrafo, “Ha de admitir que las cosas pasan dentro de él”, aporta su cuerpo al mundo, pues solo prestándolo consigue transustanciarlo en imagen. Afirma:

Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento. (Merleau-Ponty, 2013:27)

En la imagen sin título de 2016 (Figura 1) nos presenta en primer término la valla que separa la carretera del paisaje, en segundo término emerge una cadena de montañas sin vegetación. El tiempo de exposición, evidente en primer término, nos indica la velocidad y nos remite al viaje y su suspensión temporal. La propia valla nos remite a la idea de marco, de ventana, al mismo encuadre fotográfico, nos indica el medio que a continuación va a cuestionar. Si la idea de paisaje nace y se hace por medio de la mirada, el paisaje de esta imagen nos trasporta a una mirada que toca, en la que las elevaciones del terreno son a la vez montañas y ensueños de vibración, crecimiento, caricia de la forma. La lejanía se nos incorpora como posible suavidad del recorrido. La ausencia de vegetación esencializa y potencia el efecto conformador. En la imagen (Figura 2) la textura del grano fotográfico que estructura las formas, el soma de la imagen en la lógica del ensueño y la reasimilación corporal va adquiriendo sentidos y densidades de carretera, de densidad, de dirección de concentración hacia un horizonte que, una vez allí, se metaboliza en cuervos y se disipa. El paisaje tiende a ser fuga de su densidad, asimilación de silencio y atención fenomenológica. En la identificación con la imagen, sensaciones de duplicidad y distancia se desvanecen. Siguiendo a Nooteboom “Yo soy el camino. /Apunto como una flecha/ hacia la lejanía, / pero en la lejanía/ desaparezcó.” (Nooteboom, 2002:16)



Figura 1 · Viktor Kostenko, Sin título (Kirguistán), 2016. Gelatinobromuro de plata, 20 x 30 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 2 · Viktor Kostenko, Sin título (Odessa), 2015. Gelatinobromuro de plata sobre papel baritado soviético caducado en 1985, 16 x 24 cm. Fuente: Viktor Kostenko

2. En el interior de la montaña

Dos eventos marcan la transición de Kostenko hacia una interiorización evidente del viaje y sus imágenes: su acometida en 2018 a la segunda recta más larga del mundo, 168 kilómetros de recta en Baja California Sur, y el traslado en 2017 de su residencia a Ibiza, una isla cuya distancia más larga son 41 kilómetros de norte a sur. Esta dialéctica supone una prueba de tensión desde los extremos del viajar, pone a prueba el sentido y las formas de estancia y distancia.

Si bien el viaje a Baja California es una prueba autoimpuesta para descubrir el límite de dirección sostenida, la residencia en Ibiza provoca impensadamente un recogimiento en el espacio y la materialidad de las imágenes. Kostenko habilita un laboratorio fotográfico en la isla, una isla dentro de la isla, que deviene un espacio de recogimiento y a la vez un oratorio para las imágenes. Prueba a copiar múltiples imágenes de diversos viajes y comienza a experimentar con sus variables de materialidad y corporalidad. Las imágenes se acumulan y en ellas los errores provocados por el uso desenvuelto de los materiales y los medios. La misma imagen ya copiada emergiendo en el revelador esta vez sobre un papel soviético caducado adquiere una nueva dimensión.

En este proceso las imágenes se tornan abstractas rápidamente, se pliegan a los caprichos de la luz en su relación plástica con los materiales fotosensibles. El propio ánimo del autor es un material sensible que reacciona rehusando la lógica de la cámara y su pulsión escópica. Centra la atención en el fenómeno de aparición, en la revelación de la imagen. El viaje se torna interno y teúrgico. Comienza un sentido mágico de incitación de la imagen. La esencialidad no se busca ya en lo distante sino en lo interno, el trabajo es de inmersión, putrefacción de las imágenes para la extracción de una dirección de sentido basada en la luz.

Aparece en este momento la imagen de montaña, no como representación de montaña sino como montaña universal, manifestación, exploración del centro y doble dirección de recogimiento y tensión ascensional. El horizonte que antes perseguía emerge ahora en el laboratorio, estabilizado en el centro de la imagen, ocupa todo y se manifiesta como una masa telúrica ante la que rendir significaciones. Rendición es reconversión, transmutación de pensamiento en certeza de pertenencia a una presencia medular que abarca los misterios de templo y contemplación. El tiempo horizontal de recorrer se concentra para atravesar las imágenes certificando una cosmogonía cíclica y constante.

El proceso de trabajo de Kostenko deviene liturgia. Un mantra cotidiano que incluye los tiempos de meditación previos, la preparación de los materiales, los procedimientos de emergencia y revelado de las imágenes, el recogimiento y estabilización de lo emergido, la limpieza del laboratorio.

La plasticidad de las imágenes no puede distraernos del hecho de que las montañas sin nombre no son acumulación o la simple disposición ordenada de materia sobre el papel o el lienzo. Continúa tratándose de un proceso íntimamente fotográfico, estamos hablando de montañas de luz, materializadas a través una teúrgia basada en procesos de exposición y ocultación de los materiales sensibles a los efectos de lo luminoso. Y, de nuevo en la revelación del evento, envueltos en la protección de la luz roja del laboratorio, se produce uno de los misterios de polaridad magnética de lo imaginal: la correspondencia e intercambio entre lo negativo y lo positivo, la luz negra, la más llana resolución de los antagonicos.

La serie de trabajo Montaña sin nombre, se magnetiza con emulsión fotosensible aplicada sobre delicados y diversos soportes. Los tiempos de copiado se ralentizan, el proceso adquiere nuevas dimensiones, la atención a los materiales y detalles de procedimiento se acentúan. En Montaña sin nombre II (Figura 3), podemos apreciar como la aplicación de la emulsión sobre papel washi se incorpora a la significación de la imagen. Una vez expuesto a la luz, las imperfecciones de la aplicación se incorporan como contingencias necesarias. La montaña adquiere dimensión profunda y real a través de indicios materialidad, participación telúrica que nos anticipa la posibilidad de adentrarnos en la montaña como en la noche estrellada. Podemos ascender la forma e interpretarla como ascensión mas la montaña nos atrapa en una llamada de entraña cósmica. René Guenón nos recuerda la estrecha relación entre montaña y cueva, ambos símbolos axiales, son lugares de la verdad. La verdad visible en la cúspide de la montaña, accesible para todos, y en el mismo eje la cueva, el otro extremo, verdad interna y oculta a la que accedemos una vez iniciados a través de revelación (Guenón, 1996:166)

En la tectónica de las montañas sin nombre, se genera una brecha por la que paradójicamente se cuele lo ilimitado. El tiempo y la verdad geológicas de la montaña se sustentan sobre el horizonte, el mismo horizonte que antes transitaba y ahora ha devenido una falla en la solidez del sistema. En el tríptico Montaña (Figura 4, Figura 5) podemos observar la desestabilización a la que la base del paisaje es sometida. Un resplandor abre el paisaje en dos, establece una fisura por la que acceder a un magma incierto de imágenes por vislumbrar, un interior luminoso que nos hace desdeñar la cima de la montaña y la montaña misma para entregarnos a un sonoro silencio.

François Cheng nos advierte que la expresión montaña-agua se usa en la pintura china para referirse al paisaje, se trata de una sinécdoque basada en la dialéctica de los dos polos terrestres que unidos dan forma al vacío. Se asocia

esta correspondencia a una interiorización del mundo sensible. En palabras de Cheng:

Éste ya no se haya delante y se transforma en las expresiones mismas del hombre [...]. En este contexto, pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su aspecto físico (aunque este aspecto no está ausente), sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, su alegría, sosegada o exuberante, sus sueños de infinito, etc. (Cheng, 2004: 164)

En el políptico de la montaña (figura 5) la dinámica icónica nos hace evidente la entrega todos los signos. El nigredo alquímico, la putrefacción y aniquilación de la de la forma, la disolución de lo formal que propicia el albedo. Un espacio negro, quizás humus. Materia sensibilizada a lo luminoso, quietud y deseo de infinitud.

3. Luz negra y apofatismo

Peter Kingsley nos relata en su libro “En los oscuros lugares del saber” (Kingsley, 2010) los procesos de incubación de lo imaginal inducidos por los sacerdotes pitagóricos. Describe rituales basados en el adentramiento en los pholeos, literalmente guaridas de animal. Allí debían permanecer en quietud hasta llegar a un estado de conjunción entre el sueño y la vigilia, en suspensión de tiempo y espacio, un acceso al mundo imaginal. Se referían a este experiencia como un estado de muerte aparente, un morir antes de morir que permitía acceder a la fuente de las imágenes, a la energía que animaba las imágenes y desde la cual podían reorganizarse equilibradamente. El mensaje de luz latente en la carne se activa de nuevo en la oscuridad carnal.

La guarida de Viktor Kostenko es un laboratorio iluminado con luz roja al que acude cada día para permanecer durante horas. Allí realiza liturgias que incluyen meditación y renunciaciones constantes a la iconicidad de la imagen. A través de negaciones consecutivas, llega a un extremo radical de materialización de lo luminoso. Por aproximación apofática, por negación preliminar de impulso icónico, llega Kostenko a un conocimiento consciente de su voluntad conspirativa con lo luminoso. Al retirarse de lo observación de lo exterior, nace en él una consciencia de ver luz sin límite visible.

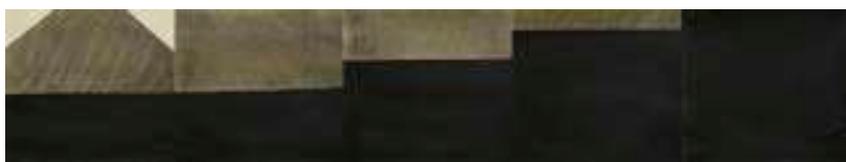
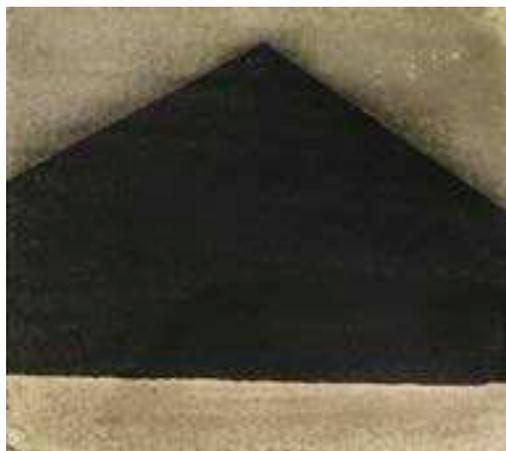


Figura 3 · Viktor Kostenko, Montaña Sin Nombre II, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 11.5 x 13 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 4 · Viktor Kostenko, Tríptico Montaña, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 29 x 94,4 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 5 · Viktor Kostenko, Montaña Políptico, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre papel washi, 29 x 157,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Si bien la luz es fundamento y esencia de lo fotográfico, en su indispensabilidad tiende a desaparecer de la significación de la imagen. Solo a fuerza de negar lo visible, lo luminoso resurge convertido en sustancia de la observación. Así Kostenko en sus últimas series niega el total de elementos de representación, se centra en los procedimientos de sensibilización de la tela de lino, entrega el protagonismo de la imagen al proceso y se deja ser parte de la dialéctica luz-oscuridad.

En términos fotográficos, y en concurrencia con lógicas místicas, la luz negra precede a todo lo imaginado. Corbin nos explica que según la mística sufi “la luz negra es el Tesoro oculto que aspira a revelarse, a crear la percepción para ser así el mismo objeto de su percepción”, y añade “la región de la luz negra, que preexiste a toda materia, materia a la que ella misma actualizará para entrar en ella y convertirse en luz visible.” (Corbin, 2000:114) Kostenko trabaja en la oscuridad del laboratorio para, por obra de la correspondencia magnética, obtener imágenes negras de la luz. Luz negra en tanto que le remiten a un absoluto, a lo primitivo e ilimitado.

La primera imagen de las series negras surgió por una dinámica propicia para errores de sistema. La imagen ya en el líquido revelador no había sido expuesta aún a ninguna fuente de luz. Kostenko decidió exponer y revelar sincrónicamente; lanzó un golpe de flash y observó como el revelador ya gastado hacía emerger lentamente negros con atmósfera acuática. Under (Figura 6), muestra la imagen como un abismo acuático que esconde un misterio germinal, que guarda los indicios de una cosmogonía quizás reproducible.

En la serie Umbra (Figura 7) realiza el mismo proceso de contacto masivo entre impulso luminoso y material fotosensible. Las variaciones de orientación y posición se conforman en atmósferas de luz negra en trascurso de envolvernos completamente y hacernos renunciar pues, en palabras de Valente: “Quizás el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción” (Valente, 1999, 41)

En la serie Aback (Figura 8) el lienzo es atravesado transversalmente por la luz. En una nueva privación de lo fotográfico, lo icónico muestra su entramado. En el proceso de gestación, la imagen no se dispone orientada a lo creativo sino que es sorprendida conteniéndolo. Recojo aquí las palabras de Sobczyk: “cuando las formas penetraron en el interior del sentimiento pudimos sentir el temblor del mundo, y a partir de ese reconocimiento, sentir a nuestra vez sentir que éramos también capaces de crear algo.”

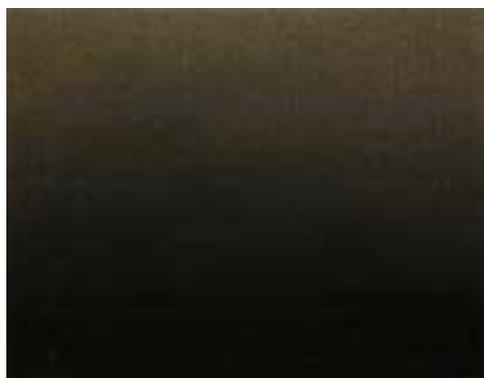


Figura 6 · Viktor Kostenko, Under, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 27 x 35 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 7 · Viktor Kostenko, Umbra, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 27 x 35 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Figura 8 · Viktor Kostenko, Aback II, 2020. Emulsión fotosensible, gelatinobromuro de plata sobre lino, 35 x 27 x 3,5 cm. Fuente: Viktor Kostenko

Conclusión

Hemos presentado la evolución del trabajo fotográfico de Viktor Kostenko, poniendo de manifiesto una radicalización de los medios y procedimientos que le llevan a abandonar la cámara como herramienta de captación. Hemos visto como sus primeros trabajos anuncian y explican la posterior drástica reducción de elementos icónicos en coherencia con unos postulados de búsqueda interior que ha evolucionado desde la patria de la infancia hasta una entrega sin ambages a lo luminoso.

A pesar de las renunciaciones sucesivas a la lógica de espejo y representación, la obra de Kostenko es inapelablemente fotográfica. Centrada en la luz, en la manifestación de lo luminoso y en una comunión de lo sensible y lo luminoso, utiliza recursos y procedimientos que concuerdan con postulados alquímicos y místicos.

Referências

Bachelard, G. (1993). *La Poética Del Espacio* (2nd ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.

Cheng, F., Hernández, A., & Delmont, J. L. (2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.

Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela.

Heidegger, M. (1988). *Arte y Poesía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kingsley, P. (2010). *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta.

Merleau-Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta.

Nooteboom, C. (2002). *Hotel Nómada*. Madrid: Siruela.

Sobczyk, M., & Arranz, M. (2011). *De la fatiga de lo visible o Meditación sobre la pintura* (1st ed.). Valencia: Pre-Textos.

Valente, J. Á. (1999). *Obra poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Nota biográfica

Ramón Casanova Fernández es artista visual y profesor en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona.
Email: ramoncasanova@ub.edu
Morada: Profesor asociado de la Universidad de Barcelona; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Arte y Cultura Visual. Carrer Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España

Lecturas especulativas hacia la obra de Ana Prada: O. O. O., prehensiones y ensamblaje

*Speculative readings on the work of Ana Prada:
 O. O. O., prehensions and assemblage*

MAR RAMÓN SORIANO

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura, Rua Maestranza n°4, 36002, Pontevedra, España.

Resumen: Este artículo desarrolla la conexión entre el realismo especulativo, una corriente filosófica reciente, nombrada por primera vez en 2007 en la Goldsmith University of London (UK), y la creación objetual de Ana Prada, centrada en la utilización de objetos cotidianos y el ensamblaje desarrollada en la misma escuela, en espacios de tiempo diferentes. Vemos como la mirada hacia el objeto cotidiano bajo el prisma de la Ontología Orientada a Objetos (O. O. O.) abre nuevas vías para la producción escultórica contemporánea.

Palabras clave: Realismo especulativo / ensamblaje / objeto.

Abstract: *This article develops the connection between speculative realism, a recent philosophical trend, named for the first time in 2007 at the Goldsmith University of London (UK), and Ana Prada's object creation, focused on the use of everyday objects and assemblage developed in the same school, in different periods of time. We see how the gaze towards the everyday object under the prism of Object Oriented Ontology (O. O. O.) opens new avenues for contemporary sculptural production.*

Keywords: *speculative realism / assemblage / object.*

1. Aproximaciones a una ontología objetual

Darse como una cosa que siente y tomar una cosa que siente es la nueva experiencia que se impone al sentir contemporáneo, experiencia radical y extrema que tiene su fundamento en el encuentro entre filosofía y sexualidad, y que constituye, sin embargo, la clave para entender muchas y dispares manifestaciones de la cultura y del arte actuales. Lo que suscita inquietud y constituye un enigma es precisamente la confluencia en un único fenómeno de dos dimensiones opuestas, como el modo de ser de la cosa y la sensibilidad humana: aparentemente las cosas y los sentimientos ya no se combaten entre sí, sino que han establecido una alianza gracias a la cual resultan casi inseparables y a menudo indistinguibles la abstracción más distante y la excitación más desenfrenada. (Perniola, 1998: 9)

En este texto, Perniola comenta que las relaciones verticales hacia lo divino, las comparaciones entre dios, animal o cosa, han trascendido en horizontales. El hombre vive entre sus objetos en una experiencia igualitaria y de eliminación de fronteras entre ambos. Lo llama el *sex appeal* de lo inorgánico y esto significa, según sus palabras, “hacerse mundo” (Perniola, 1998: 126). El sujeto y lo que le rodea generan diálogos constantes, desde nuestra forma de recorrer las calles, nuestro gestual a la hora de utilizar cualquier utensilio o la presión ejercida por una bolsa de la compra pesada sobre nuestros dedos.

De la misma forma, cobran importancia las relaciones que van a mantener los objetos entre sí. El antropocentrismo correlacionista que situaba al ser humano en el centro de todo, da paso a las teorías del realismo especulativo, en el que las experiencias objetuales van a ponerse en el mismo plano que las humanas, pasamos de hablar de la lluvia como algo húmedo que nos moja, a hablar de la lluvia y el impacto erosivo que genera al caer repetitivamente sobre la roca. Los objetos y sus relaciones funcionan más allá de la presencia de un espectador y escenifican sus propias experiencias teatrales (Kollectiv, 2009)

De los 4 pensadores que definen lo que va a ser el realismo especulativo en la escuela de Goldsmith (UK), en 2007, Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant y Graham Harman, nos interesa como este último va a ahondar en las relaciones objetuales en su Ontología orientada a Objetos (O. O. O.).

Esta ontología abre una vía en la que el marco poético especulativo va a reparar en un nuevo tipo de materialidad, alejada de la percepción del mundo como un constructo lingüístico. Deja de lado el objeto como signo funcional, o como metáfora, y se adentra en su identidad física, generando nuevas vías para la investigación formal (Matelli, 2015: 65).

“Cada objeto es un acontecimiento complejo e irreductible” (Harman, 2015) dirá Harman en una publicación cuyo objetivo es dar a entender que estos entes tienen relaciones estéticas y físicas entre sí, sin la necesidad de un espectador humano. Es decir, los objetos se encuentran con otros objetos como débiles, como duros, como penetrables o inflamables. Alfred Whitehead llamará a estas relaciones o eventos, “prehensiones” (Harman, 2015: 31). “Prehender” es la acción de relación entre entidades y todas las cosas se prehenden las unas a las otras. El aire, por ejemplo, prehende a una vela de forma sutil. En la pieza de Ana Prada, “Zona de conflicto” (Figura 1), vemos como cucharas de palo cortadas por filos de cuchillos generan una construcción vertical. La posibilidad de cortar del filo alude concretamente a la facilidad de incisión de la cuchara hecha de madera, una condición concreta del objeto dialoga, se comunica con otra condición concreta de otro objeto.

Según Latour, este cambio de paradigma reside en reemplazar la clásica pregunta ¿qué es?, por la cuestión: ¿qué tiene? o ¿cómo es?, para interpretar las cosas tal y como son, según sus cualidades matéricas y no según su forma idealizada en la mente del filósofo (Kollektiv, 2009).

Entendemos así que las ideas de esta escuela filosófica sobre los objetos y las prehensiones entre estos van a dar un nuevo e interesante sustento conceptual a los ensamblajes producido por los artistas.

2. Prehensiones y ensamblajes en Ana Prada

Ana Prada (Zamora, 1965), estudia Bellas artes en Valencia, para luego trasladar su residencia a Londres y estudiar un master en la escuela de Goldsmiths (UK). Nos parece curioso este paralelismo espacial, que no temporal, entre el encuentro filosófico antes citado en 2007 y la profesionalización de esta artista durante los años 1989, 1990 y 1991.

Las piezas de Prada se han basado principalmente en la selección de objetos cotidianos de nuestro entorno como material de trabajo. Esta artista pasea por mercadillos y tiendas de todo a cien, para seleccionar algo que llame su atención. El momento de la elección será uno de los más importantes en su proceso, ya que, como comenta: “determina la materialidad de la pieza y la posible lectura del objeto en su dimensión social. Pero sobre todo, esta selección es intuicional, instintiva, indefinida, misteriosa y el origen de mi energía hacia una resolución escultórica” (Prada, 2020: 8).

Sus piezas están formadas por objetos plásticos generados dentro de una sociedad que produce cada día toneladas y toneladas de nuevos enseres para que reemplacen a los ya poseídos. Para hablar de esta cuestión, muchas de estas



Figura 1 · Detalle de: Ana Prada, "Zona de conflicto" 2014. Ensamblaje, cuchillos, cucharas y pegamento, 166 x 102 Ø cm. Fundación Helga de Alvear. Rec. de: www.musac.es

Figura 2 · Ana Prada, "Insólito Accidente" 2019. Ensamblaje, pelotas de golf, tazas y platos de café, resina epoxy y pegamento. Aprox. 250 cm Ø. Producción MUSAC. Rec. de: www.musac.es

piezas, construidas in situ en los espacios museísticos o galerías, van a tener que ser desechadas en el momento de la clausura y desmontaje.

Lo que nos interesa de esta artista, recuperando su obra bajo un prisma contemporáneo especulativo, es el hecho de que estos objetos se colocan en parejas de dos. Conviven y dialogan dentro de piezas que crecen en tamaño gracias a la acumulación y a la repetición, normalmente siguiendo patrones de estructuras geométricas.

Esto lo vemos en "Insólito Accidente" (Figura 2), "Pegajoso Indeseado" (Figura 3), o en "Preferencia Inexplicable" (figura 4). Pelotas amarillas y tazas de porcelana, chicles y rodillos de madera, o peluches y vasijas cerámicas, se unen en un juego de prehensiones constante. Prada investiga cada objeto y se convierte en profesional del mismo; en una de las ponencias derivadas de su exposición "Todo es Otro" (2020, C3A y Musac), la artista comentaba que había comprado todos los tipos de chicles del mercado para comprobar cuáles eran sus propiedades intrínsecas — resistencia, dureza, durabilidad — y así poder aplastarlos bajo el rodillo que da lugar al otro 50% de la pieza "Pegajoso Indeseado".

La hoja de sala de la muestra dirá que "esta búsqueda de objetos, texturas, materiales y colores no es una asociación casual, sino el resultado de un proceso de experimentación donde las propiedades de estos elementos se subordinan a la obra de arte. De esta manera, Ana Prada lleva los materiales al límite de su frontera física de carga, pesos y fuerzas." (Rodríguez, 2020)

La artista explica que, "en el juego complejo de implicaciones mutuas, que es la comunicación, siempre nos olvidamos de la verdadera inestabilidad de las cosas y los significados." (Prada, 2009: 22)

Ana Prada no habla de Ontología orientada a objetos de forma específica, y tampoco descarta las lecturas poéticas que llevan connotadas sus piezas, pero por la forma en que describe su proceso podemos intuir una proximidad hacia este pensamiento, más que hacia las teorías posestructuralistas que estaban ganando popularidad en su etapa en la Goldsmith.

Habla de un sistema de implicaciones mutuas y de una búsqueda de las capacidades dramáticas que residen en los objetos, en una relación que puede ir en una dirección o en otra. Ahonda, con estas piezas, en la propia materialidad de las cosas que va recolectando y articula estos binomios que se atacan entre ellos de una forma totalmente deliberada.

Otro de los factores de su producción que nos permiten vincularla con la O.O.O. (Ontología Orientada a Objetos), son los títulos que escoge para las piezas, que describen precisamente la forma en la que se dan estas prehensiones, en un ejercicio en el que la obra va a determinar como tiene que ser nombrada.



Figura 3 · Ana Prada, "Pegajoso indesejado" 2019. Ensamblaje, rodillos y chicles, medidas variables. Rec. de: www.c3a.es



Figura 4 · Ana Prada, "Preferencia inexplicable" 2017. Ensamblaje, oso de peluche y jarrón. Aprox. 70 x 120 x 60 cm c/u. Fundación Helga de Alvear. Rec. de: www.helgadealvear.com

Uno de los comisarios de la exposición “Todo es Otro” explica: “que la obra lleve al título, parece ser la forma de trabajo elegida”(Rodríguez, 2020:7).

Pegajoso, conflictivo, accidentado, inexplicable, indeseado, o insólito son solo algunos de los adjetivos con los que la artista ha dispuesto describir estos encuentros. La misma Prada comenta que el interés que tienen los títulos, es subrayar y potenciar la vinculación específica entre los objetos (Prada, 2020: 10).

Si aludimos a los términos del realismo especulativo de una forma primigenia y radical (de su raíz), podríamos decir que este final del correlacionismo al que se apela no es posible en el entorno artístico, ya que siempre y en todas las ocasiones el filtro del creador va a estar presente, por muy minimalista o ascética que sea la pieza a analizar. Esto no ha sido una barrera para que numerosos artistas a partir del 2007, año en el que Graham Harman acuña el término “Ontología orientada a objetos”, hayan bebido de estas investigaciones sobre lo material para incorporarlo a sus procesos.

Para nosotros, el ensamblaje será lo más semejante a una materialización de las ideas de estos pensadores. Por esto hemos seleccionado las obras de Ana Prada, predecesoras de esta corriente e insertadas en ella, de forma natural, instintiva e interiorizada a la hora de trabajar con objetos.

Matelli explica que “lo cotidiano” había sido ampliamente utilizado en las prácticas artísticas utilizando un nexo entre estas y las teorías posestructuralistas. Esto daba lugar a un arte que escogía como vehículo factores “conceptuales y lingüísticos” (Matelli, 1015:67), con el realismo especulativo esto se deja de lado para dar paso al giro materialista. La producción, que se centraba en un arte totalmente antropocéntrico en el que la relación sujeto-objeto primaba, dejaba relegada la reflexión acerca del objeto en sí, que es lo que vamos a ver en toda la producción de Prada.

Asistimos, en sus exposiciones, no solo a una muestra de los conocimientos de la artista, sino también a la inteligencia de los materiales con los que trabaja. El proceso de elección instintiva, casi podríamos decir pulsional, del que habla, viene derivado del entendimiento de las propiedades físicas y culturales de lo seleccionado; y también, desde una sensibilidad concreta para exprimir el potencial de los materiales con los que trabaja y los diálogos en los que concluirán.

La muestra “Speculations on Anonymous Materials” (2013), comisariada por Susanne Pfeffer en el Museum Fridericianum de Kassel, aparecerá como una de las muestras imprescindibles para entender este nuevo momento. En esta exhiben sus obras artistas como Michele Abeles, Trisha Baga, Alisa Barboym, Antoine Catala, Aleksandra Domanovic, Yngve Holen, Daniel Keller o Timur Si-Qin entre numerosos artistas que no superan los 50 años y cuyas

instalaciones contienen pantallas, botellas, tubos de metal y un sinfín de objetos que se modifican, se retuercen y relacionan en este expositivo.

Recurren a las imágenes, enseres y aparatos que les rodean, no desde una posición ajena o externa, si no que se consideran a sí mismos elementos de la cultura. La contemplación del mundo se sustituye por una interacción con los materiales que estructuran nuestra vida diaria (Würthner, 2013:2)

3. Conclusiones

En resumen, proponemos en las piezas de Ana Prada, una mirada hacia la Ontología Orientada a Objetos, sin por ello desestimar otras lecturas sintácticas, poéticas o sociales. Hemos percibido una lectura de estas piezas que de alguna forma estuvieron adelantadas a su tiempo. El uso científico que hace esta artista de las características físicas y matéricas de cada uno de los elementos que inserta en su recorrido artístico, nos hace pensar que existe una vinculación clara con estas formas de teorizar sobre lo exterior, como algo en un plano igualitario entre objetos y seres humanos. Como dirá Humberto Giannini, en "La reflexión cotidiana" (1987) pretendemos instalarnos "en medio de las cosas, concreta e inmediatamente, en un mundo común y, además, en la atmósfera de una compresión también común del mundo y de nosotros en él" (Giannini, 1987:26).

Referencias

- Clemente, José Luís (2010). Catálogo de la muestra "Ana Prada", Sala Parpalló (Valencia). ISBN 978-84-7795-555-9
- Giannini, Humberto (1987). "La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia". Ed: Universitaria. Santiago de Chile. ISBN 956-11-1720-7
- Harman, Graham (2015). "Hacia el realismo especulativo". Ed: Caja Negra, colección Futuros próximos. Buenos Aires. ISBN 978-987-1622-35-1
- Kollectiv, Galia and Kollectiv, Pil (2009). Can objects perform?: agency and thingliness in contemporary sculpture and installation. In: Sculpture and Performance, 24 March 2009, Henry Moore Institute, Leeds. Rec. de: www.kollectiv.co.uk/
- Matelli, Federica. (2015). "Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético especulativo" Artnodes N° 16. Revista de arte, ciencia y tecnología. Universitat Oberta de Catalunya. ISSN 1695-5951
- Perniola, Mario (1998). "El sex appeal de lo inorgánico". Trama editorial. Madrid. ISBN 978-84-89239-07-4
- VV. AA. (2020). Catálogo de la muestra "Todo es otro". C3A (Córdoba) y MUSAC (Castilla y León). ISBN 978-84-09-26298-4
- Würthner, Carolin (2013) Nota de prensa "Speculations on Anonymous Materials". Fridericianum museum (Kassel). Rec. de: www.fridericianum.org

Nota biográfica

Mar Ramón es artista visual y profesora en la Facultad de Pontevedra de la Universidad de Vigo.

Se encuentra realizando el doctorado en el departamento pintura de la Universidade de Vigo, dentro del grupo de investigación PRACE (Procesos de Resistencia na Arte Contemporánea Español)

Sus líneas de investigación principales son los procesos escultóricos, el uso del objeto y las investigaciones de género.

Email: marramonsoriano1993@gmail.com

Dirección: Facultade de Pontevedra, Departamento de Pintura, Rua Maestranza nº4, 36002, Pontevedra, España

Fernanda Gomes: exposição como cor

Fernanda Gomes: exhibition as color

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, CEP 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Resumo: Fernanda Gomes apresentou em 2019 exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo, para qual a artista trabalhou durante 21 dias instalando objetos em diálogo com o espaço da galeria. Este artigo aborda as manobras de montagem e instalação da artista como um dialeto cromático que reúne objetos e espaço expositivo. Por fim, sugere-se que a modulação, base sintagmática deste dialeto, não organiza somente variações cromáticas, tampouco apenas une objetos e espaço, mas também combina diferentes registros simbólicos.

Palavras chave: Fernanda Gomes / exposição / cor / luz.

Abstract: *Fernanda Gomes presented in 2019 a solo exhibition at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, for which the artist worked for 21 days installing objects in dialogue with the gallery space. This article approaches the artist's assembly and installation maneuvers as a chromatic dialect that brings together objects and exhibition space. Finally, it is suggested that modulation, the syntagmatic basis of this dialect, not only organizes chromatic variations, nor just blends objects and space, but also combines different symbolic registers.*

Keywords: *Fernanda Gomes / exhibition / color / light.*

1. Introdução

Fernanda Gomes é carioca, nascida em 1960, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formou-se na Escola Superior de Desenho Industrial da UFRJ, em 1981. A partir da década de 1980 desenvolveu uma poética de manipulação de materiais frágeis, ordinários e de inconstâncias da percepção. Em 2019 Fernanda Gomes apresentou exposição sem título na Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando ocupou toda uma ala do espaço cultural, correspondente a sete salas subsequentes, com arranjos e objetos também sem título.

A exposição, segundo o seu curador, José Augusto Ribeiro (2019), resulta de um período de 21 dias de montagem, na qual a artista organizou objetos em diálogo com o espaço de exposição. Em consequência desse processo os objetos instalados não são apenas exibidos, mas são exibidas também as relações entre eles e deles com a galeria. Este artigo propõe um dialeto colorista como chave de compreensão destas relações, cujo modo de enunciação se expande para além da variação tonal cromática, combinando também diferenças simbólicas.

2. O cubo branco como lugar da cor

O cubo branco é um espaço próprio ao último modernismo, mas também norma das galerias contemporâneas (O’Doherty 2002:4). É um espaço sem janelas, de paredes brancas, cujo teto transforma-se na fonte de luz. O piso é de madeira polida para que o visitante cause “estalidos austeros ao andar” ou então de carpete, para que não haja ruídos ao se caminhar (O’Doherty, 2002:4). Ideologicamente é descrito como um lugar privilegiado da experiência estética, que impede a entrada do mundo exterior, ficando suspenso em relação ao espaço tempo da vida cotidiana (O’Doherty, 2002).

No cubo branco, a arte existe em um instante eterno de exposição, que solicita mente e olhos, mas não recebe bem o corpo (O’Doherty, 2002). Assim, o cubo branco supõe toda uma dinâmica de exposição cujo lugar privilegiado é a parede.

Dentre os muitos programas modernos, o cubo branco é especialmente adequado à demanda por autonomia do plano pictórico, sobretudo quando compreendido como uma porção de espaço ótico separado do seu entorno. O privilégio da parede denota o privilégio da pintura e o cubo branco ‘comprime’ o quadro como objeto, na direção da sua concepção de plano delimitado, corresponde a um limite da significação (Damisch, 1984). Este funcionamento do quadro sem dúvida ressoa a concepção de desenho de Leon Batista Alberti, que no seu tratado basilar, *Da Pintura*, determinou a circunscrição dos limites de uma superfície como uma das principais funções do desenho (Alberti, 2014).

Para este renascentista a circunscrição estabelecia a orla das coisas visíveis através do delineamento, o qual fecha os limites das superfícies, separando o dentro do fora (Alberti, 2014). Um mecanismo em ação não apenas na visão das coisas do mundo natural, mas também na delimitação do plano da pintura.

Nessa esteira, se os limites do quadro são análogos aos contornos uma forma vista, então as paredes do cubo branco compõem como o fora necessário para o quadro se apresentar como um dentro. O cubo branco sendo para o quadro abstrato moderno o que a moldura foi para a pintura cuja metáfora é a janela transparente: um reforço para o insulamento e para a delimitação da superfície de representação. Assim, a produção da idealidade do quadro como limite é ainda hoje questão da prática da pintura (Damisch, 1984), e além disso, também participa dessa produção o espaço de exposição.

A questão do quadro, do seu fim ou sobrevida, marcou a maioria das tendências da pintura abstrata moderna (Bonfand, 1996). A revista *De Stijl*, por exemplo, fundada nos Países Baixos, cuja primeira edição é de 1917 e a última 1932, e que teve como alguns dos seus principais adeptos os artistas Theo van Doesburg e Piet Mondrian, pode ser definida como uma ideia de integração entre uma linguagem plástica universal e o mundo da vida (Bois, 2009). Uma integração dependente do fim do quadro e de fronteiras disciplinares. Ferreira Gullar (2010) identificou uma tendência à negação do objeto na arte moderna. Primeiro o objeto representado na pintura e depois o próprio quadro como objeto foram alvos de dissolução. Para ele é convencional a suposição de que a moldura e a base determinam o espaço da arte, portanto o desenvolvimento de pesquisas não convencionais em arte implica na eliminação destas estruturas.

Em parcial concordância com as pretensões do *De Stijl* e com as considerações de Gullar, o artista Hélio Oiticica (1986), escreve em seus diários que o fim do quadro leva ao trabalho com a cor no espaço, que pode ser arquitetônico. Entretanto, divergindo da concepção reducionista da cor do *De Stijl*, o artista também anotou que a transição da cor do quadro para o espaço permite o “desenvolvimento nuclear da cor” (Oiticica, 2009: 85). Uma pesquisa não mais das regras de contrastes entre matizes diferentes, mas das transformações virtuais de uma única cor, envolvendo a modulação tonal, mas indo além dela, sobretudo ao incluir o tempo da percepção subjetiva da cor, mediada por condições ambientais e pela transitividade do público.

Evidente que corroborar a superação absoluta do quadro seria ingênuo, contudo é inegável que a motivação moderna à abstração e à expansão da pintura no espaço reabriu campos de atuação entre linguagens da arte, fechados pela lógica disciplinar. Os destinos entrevistados por Oiticica para a pintura fora

do quadro (sobretudo porque interligam a arquitetura e a exploração das variações perceptivas da cor a partir de uma experiência situada), são apontamentos de agudeza peculiar, pois indicam a impossibilidade do loteamento disciplinar da experiência.

Um exemplo da pertinência dos apontamentos de Helio Oiticica pode ser justamente a poética de Fernanda Gomes. É lícito dizer que a partir da arquitetura do cubo branco, sobretudo no que tange as suas operações com a parede da galeria, a artista desenvolve aspectos virtuais e perceptivos que Helio Oiticica reuniu no conceito de núcleo da cor.

Sublinho, nesse sentido, que Fernanda Gomes realiza operações ‘com’ a parede, pois a galeria não é apenas palco da ação, mas é inclusa nela. Uma inscrição através de uma sintaxe com a pintura direta na parede e com a instalação de objetos pintados de branco. Uma sintaxe análoga à do colorido, pois as áreas pintadas e os objetos instalados não comparecem como entidades insuladas, adequadamente delimitadas pelo cubo branco e mostradas por ele em independência das suas cercanias. A parede do espaço expositivo, antes de um ponto de chegada das obras é um material de trabalho, uma área de cor relacional, pois os objetos instalados são dispositivos em diálogo com o espaço da galeria e partilham com ele o protagonismo da exposição.

A alvura desses objetos cumpre o seu papel camaleônico junto ao cubo branco. Papel esse mais enfático quando a artista modula as intensidades aparentes de áreas diferentemente iluminadas, da parede e dos elementos instalados, como se elaborasse uma escala cromática com vários tons de branco (Figura 1). Fernanda Gomes pinta com o encontro entre os objetos e o lugar. A cor fora do quadro, ou do quadro para fora, é variação do idioma cromático, em um dialeto da região entre a parede e o objeto, que entoa combinações cromáticas não só entre áreas pintadas, mas também entre as sombras, luzes rebatidas, reflexos, transparências e materiais. É neste sentido que vejo ressoar na prática desta artista o desenvolvimento nuclear da cor e da cor na arquitetura, segundo Oiticica. Entretanto, sua prática também diverge dessas noções em um ponto basilar, pois a poética da artista é incongruente à autonomia pressuposta nos termos cunhados por Oiticica, terminando por indicar passagens cromáticas que estropeiam a abordagem estética da cor.

Os artistas do neoconcretismo fiavam suas práticas à cultura e à filosofia, entendidos como territórios neutros politicamente, garantindo assim a autonomia da arte (Brito, 1999). Esta autonomia é sem dúvida pressuposta nas formulações do desenvolvimento nuclear da cor e do desenvolvimento da cor na arquitetura, conforme designadas por Helio Oiticica, pois ambas são definidas



Figura 1 · Fernanda Gomes, Primeira sala da exposição individual da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019 — 2020. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Galeria Luisa Strina

Figura 2 · Fernanda Gomes, Sem título, 2019 — 2020. Trabalho na exposição individual da artista na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Pat Kilgore. Fonte: Galeria Luisa Strina

a partir da cor como entidade originária, assim como a partir da busca de uma “‘dimensão infinita’ da cor.” (Oiticica, 2009: 85).

Já no caso de Fernanda Gomes, ocorre uma relativização dessa autonomia, pois sua prática sugere a substituição da ideia de núcleo original ou transcendente da cor pelo espaço específico e axiomático da galeria, funcionando o cubo branco como o lugar da cor branca. Para Oiticica a cor existe antes da arquitetura: é o motivo dela (Oiticica, 2009: 91); para Gomes o contrário parece verdadeiro: a cor ocorre como luz localizada. A partir deste topos, as operações da artista pluralizam o branco da parede e dos objetos e enunciam brancos que reúnem objeto e parede numa superfície comum, mais ou menos como uma escala contínua de tons. Este dialeto colorista cria uma passagem suave entre os objetos instalados e a sala de exposição. O olhar desliza sobre os objetos e a parede.

3. Modulações para além das cores

O trabalho de Fernanda Gomes faz da parede cor através da modulação da luz que nela incide e dos seus indícios. Muito embora ativo, esse funcionamento não resulta na completa diluição dos objetos instalados no espaço. A orla dos objetos é frouxa e permeável, mas existente. Ainda há algo de um quadro em diálogo com o cubo branco. A operação análoga ao colorir, quando expandida para a galeria, não sublima as tensões simbólicas no plano estético neutro da cor autônoma. Não obstante, nos trabalhos da artista, a modulação cromática ultrapassa a função de reunir cores diferentes em um único plano, para ser um método que reúne objetos e parede, realizando passagens entre estes locais de significação.

Podemos perceber tais passagens simbólicas ao compreender que a luz pode ser uma categoria triplamente instanciada nas montagens de Fernanda Gomes. Uma vez como elemento convencional e literal da sala de exposição; outra como indícios e rastros modulados como cor; e outra ainda, como luz imanente, própria da pintura que a artista realiza sobre os objetos e a parede. Estas instâncias da luz comparecem imbricadas nos trabalhos, fazendo da sua separação uma condição abstrata, estabelecida meramente para fins de análise. O emaranhado complexo destes registros simbólicos da luz não será abordado exaustivamente neste artigo, mas um breve estudo de caso permitirá apresentar uma vaga imagem da sua estrutura.

Na terceira sala da exposição, Fernanda Gomes mostrou um trabalho que consistia em uma tela branca quadrangular, de tamanho médio, da mesmíssima cor da parede, sobre a qual foi pintada uma área de cor branca modulada num tom acima, perfazendo uma faixa do lado direito da tela, e estendendo-se sobre a parede, para além do quadro, até alcançar largura total equivalente à

parte da tela que permaneceu da cor inicial (Figura 2). Além disso, essa área também foi estendida verticalmente e para baixo, ultrapassando a altura do quadro, até se dissipar próximo ao limite inferior da sombra projetada pela tela na parede. Por fim, a luz rebatida na parede, junto à borda superior da tela, completa o conjunto principal de áreas moduladas.

Nessa montagem Fernanda Gomes trata não só os indícios reais da iluminação expositiva como cor, modulando as passagens entre sombras, reflexos e rebatimentos de luz, mas também simula pictoricamente a incidência da luz sobre seus arranjos, entregando um falso índice de projeção luminosa. Luz real e luz pintada participam da mesma escala, neste caso se aproximando, pois a luz rebatida na parede pelo topo da tela encontra-se praticamente na mesma intensidade da projeção de luz simulada pela área pintada.

Embora conexas, essas duas formas da luz funcionam de maneiras diferentes. Enquanto a modulação da luz literal expande esteticamente o trabalho para a parede, a simulação de projeção de luz admite pelo menos dois significados. Por um lado essa simulação dirige nossa atenção para o espaço expositivo, pois ao imitar um rastro de iluminação artificial, indica a galeria como ambiente construído, e o objeto exposto como produto de artifício. Mas sendo a projeção de luz ilusória, a sua fonte no espaço real não existe, o que acaba direcionando o visitante ao seu próprio corpo em situação. Em vez de reafirmar o quadro como um lugar metafórico e o cubo branco como um dispositivo que expulsa o mundo e o tempo da vida, para favorecer uma experiência transcendente, a luz simulada no trabalho de Fernanda Gomes, através de um desengano, indica o aqui e agora habitado pelo sujeito. A partir disso a arbitrariedade e os limites ideológicos desse modelo expositivo são descobertos. Por outro lado, em paralelo, já que a luz projetada é simulada, e não havendo origem real desta projeção, então a luz pode ser admitida como imanente ao próprio trabalho — luz própria da cor da pintura, produto da modulação cromática.

As relações (física, fisiológica, simbólica) entre as artes visuais e a luz podem ser óbvias, mas dizê-lo não evita que sejam encobertas pela padronização do espaço de exposição e pela classificação disciplinar. Fernanda Gomes descobre sutilmente parte dessas relações, ao provocar a exposição do que está encoberto na dialética entre quadro e cubo branco. Ao mesmo tempo que este movimento permite a reflexão crítica, também conserva a contemplação, alocando o objeto alvo de ambas justamente em informações que o cubo branco procura suprimir, a saber: no aparato técnico, e bastante material, que sustenta o dispositivo de exposição e nas inconstâncias perceptivas.

Conclusão

A continuidade perceptiva entre os objetos e a parede da sala denota que os artefatos instalados por Fernanda Gomes são moduladores de aspectos fugidios da percepção. Estes eventos perceptivos comumente ignorados são combinados como cores, tendo a sua intensidade e frequência equalizadas mutuamente. Junto a isto a artista também inclui falsos índices de projeção luminosa, literalmente pintados, ajustando eventos luminosos reais e imaginários em uma espécie de escala cromática. A luz do espaço expositivo modulada como cor torna-se metafórica, enquanto o branco pintado promovido como luz é metafórico ao reunir e indicar tanto a luz literal, quanto uma luz própria da cor na pintura. Então a categoria luz aceita interpretações relativas ao trabalho em situação, ao dialeto cromático, aos aspectos convencionais e arbitrários do cubo branco e aos registros simbólicos da cor autônoma e da luz metafórica da pintura. Sendo assim, a artista faz extrapolar das suas funções estéticas e visuais um método de modulação da luz análogo à modelos tradicionalmente coloristas, permitindo tanto um olhar crítico para a situação, quanto uma postura contemplativa, mas dirigida a aspectos fulgazes do ver.

Referências

- Alberti, Leon Battista (2014) Da pintura. Campinas: Editora Unicamp. ISBN: 978-85-268-1083-9.
- Bois, Yve-Alain (2009) A pintura como modelo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-099-5.
- Bonfand, Alain (1996) A arte abstrata. Campinas: Papyrus. ISBN: 85-308-0383-3.
- Brito, Ronaldo (1999) Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições. ISBN: 85-86374-43-1.
- Damisch, Hubert (1984) "A astúcia do quadro", Revista Gávea. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. ISSN: 0103. pp. 99-109.
- Gullar, Ferreira (2010) "Teoria do não-objeto" In Cohn, Sérgio [ed.], Ensaios fundamentais: artes plásticas, Rio de Janeiro: Beco do Azougue. ISBN: 978-85-4920-041-0. pp. 105-109.
- Oiticica, Helio (1986), *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 0000163538.
- Oiticica, Helio (2009) "A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade" In Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília [eds], *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ISBN: 978-85-7110-939-1, pp. 82-95.
- O'Doherty, Brian (2002) *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1686-4.
- Ribeiro, José Augusto (2019) "Ação direta" In Gomes, Fernanda, Fernanda Gomes, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. ISBN: 978-85-8256-114-0. pp. 137-159.

Nota biográfica

Bruno Marcelino é artista visual e pesquisador, mestrando em Processos e Procedimentos Artísticos na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". As suas principais linhas de trabalho são a pintura e a escultura com ênfase na percepção e significados da cor.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0680-7070>

Email: bruno.marcelino@unesp.br

Morada: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, CEP 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Football Field de Maider López: el espacio público como un espacio de conflicto

Maider López's Football Field: public space as a space of conflict

LUIS FERNÁNDEZ PONS* & JASMINA LLOBET SARRIA**

*AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

**AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Resumen: La obra de Maider Lopez ensaya la idea de que las personas generan espacio público a partir de cómo se relacionan y mueven en él. Su intervención consiste en un improvisado campo de fútbol dibujado sobre el suelo, que reestructura toda la vida de una plaza de Sharjah, en Emiratos Árabes Unidos. López le añade un nuevo uso lúdico a los que ya convivían en el lugar, generando nuevas interacciones y poniendo también en marcha una serie de conflictos que no existían anteriormente. Ahora, aquellos transeúntes que quieren simplemente jugar al fútbol pueden hacerlo, y aquellos que quieren adentrarse además en otros significados que van más allá del juego, también.

Palabras clave: arte en el espacio público / fútbol / Sharjah.

Abstract: *Maider Lopez's work rehearses the idea that people create public space based on how they interact and move in it. Her intervention consists of an improvised soccer field drawn on the ground, which restructures the entire life of a square in Sharjah, in the United Arab Emirates. López adds a new playful use to those who already lived in the place, generating new interactions and also setting in motion a series of conflicts that did not previously exist. Now, those passersby who simply want to play soccer can do so, and those who want to delve into other meanings that go beyond the game, too.*

Keywords: *art in public space / football / Sharjah.*

1. Introducción

Los proyectos de Maidier López (San Sebastián, 1975) interfieren en el funcionamiento habitual del espacio público, transformando aspectos de la realidad más inmediata a través de soluciones creativas que ponen el foco de atención en procesos urbanos casi invisibles, pero que nos afectan a todos/as. Sus intervenciones están concebidas y logran incidir de forma efectiva sobre la realidad local y, pese a la simplicidad de su forma y desarrollo, consiguen transportar ideas enormemente complejas. En este texto analizaremos *Football Field* (2007/09), una obra que responde al contexto específico del lugar, a la vez que utiliza el lenguaje universal del fútbol para extrapolar sus conclusiones a otras situaciones y contextos posibles. López experimenta con los diferentes usos del espacio público, dándole la vuelta a nuestras convenciones. A través de la creación de situaciones inesperadas, la artista consigue vehicular una visión enormemente personal, y evidencia cómo una plaza puede estar supeditada al uso que la gente haga de ella, y no al revés. Contraponiendo *Football Field* a otras obras de López, examinaremos la reflexión inherente al trabajo de la artista sobre el espacio público como un espacio de conflicto, en el que es necesario inventar nuevas estrategias para afrontar situaciones cambiantes.

2. *Football Field* (2007/09)

La obra consiste en un improvisado campo de fútbol en una plaza pública. López realiza una intervención efímera en el suelo mediante un sencillo dibujo de línea roja, que representa el trazado habitual del terreno de juego, e instala también dos porterías en los extremos del campo. En cambio, la artista no retira de su emplazamiento farolas, bancos u otros elementos preexistentes del mobiliario urbano, que pasan así a funcionar como obstáculos. Estos objetos entorpecen necesariamente el juego, pero también ponen en marcha nuevas interacciones, generan recorridos no habituales, alteran la dinámica de uso y rompen con las estructuras preconcebidas del espacio público. López instala su obra en la plaza del Museo de Arte de Sharjah, Emiratos Árabes Unidos, durante una estancia en la residencia artística *Lab Project* (2007), y posteriormente la presenta también en la 9ª Bienal de Sharjah (2009).

Mediante una sencilla intervención, y sin necesidad de grandes presupuestos o un despliegue grandilocuente, López delimita un espacio de juego, emulando un ejercicio a menudo realizado por niños y niñas que juegan en las plazas de la ciudad. Un ejercicio de imaginación que consiste en definir los límites del terreno de juego mediante líneas. Los adultos y los políticos también trazan líneas para establecer fronteras de naturaleza muy diversa. Existe un tipo



Figura 1 · Maida López (2007/2009). *Football Field*. Intervención efímera en el espacio público. © 2007 Maida López. Reimpresión con permiso de la artista.

Figura 2 · Maida López (2007/2009). *Football Field*. Intervención efímera en el espacio público. © 2007 Maida López. Reimpresión con permiso de la artista.

de frontera física, como las montañas, los ríos o las farolas de la plaza; y otras imaginarias, que realmente son políticas o incluso psicológicas. *Football Field* demarca efectivamente un espacio real en el suelo, pero remite también a estas fronteras imaginarias que no están pintadas. Ante la confrontación con esta obra, algunos espectadores deciden seguir las reglas, otros se adaptan y otros se inventan nuevas reglas. También los niños/as juegan sin necesidad de trazar línea alguna: simplemente se las imaginan; no son necesarias. Esto no quiere decir que no existan; están ahí y todos los jugadores las reconocen. *Football Field* nos hace de esta forma reflexionar sobre las líneas de juego y las reglas del espacio público, sobre cómo se dibuja la ciudad frente a las personas que viven en ella, y sobre cómo interactúan: un paso de cebra, una carretera.

La plaza del Museo de Arte de Sharjah no es, en principio, un espacio realmente adecuado para jugar al fútbol, ya que habitualmente confluyen en ella peatones y coches. Este espacio urbano tiene además una vida previa, y está sujeto a una serie de tensiones propias del espacio público, así como otros factores específicos del lugar. No se trata de un espacio neutro, sino que incluye toda una serie de usos espontáneos que ocurren en esta plaza habitualmente: se juega al cricket; circulan coches, bicicletas y viandantes; vienen familias a sentarse en los bancos; y es fundamentalmente un lugar de tránsito. López le añade un nuevo uso a estos usos que ya convivían en la plaza, generando nuevas interacciones y poniendo también en marcha una serie de conflictos que no existían anteriormente. Es importante recalcar que la artista añade y superpone, no sustituye, los usos previos de la plaza. *Football Field* altera la vida cotidiana del lugar, transformándolo en un espacio nuevo; exagera y remite así a la multiplicidad de voces que tienen lugar simultáneamente en el espacio público.

López se opone a que el diseño de nuestras ciudades deba determinar la forma cómo nos movemos y nos relacionamos con el espacio público. Su obra ensaya, por el contrario, la idea de que el espacio público puede estar supeditado al uso que la gente haga de él. "El espacio social se produce no solo cuando se piensa y se impone desde el poder, sino cuando es usado por los ciudadanos, y, sobre todo, cuando es reinventado física y simbólicamente por ellos" (Lefebvre, 1996; citado en Martínez, 2009). Pero en cambio, generalmente no cuestionamos el espacio público, sino que hacemos lo posible por adaptarnos a él: a la arquitectura, al trazado de la ciudad. Lo hacemos porque "la mayoría de nosotros estamos convencidos de la necesidad de que existan contratos sociales, espaciales y constitucionales que regulen las prácticas comunes" (Erdemci, 2015: p.24). La intervención de López busca justamente que el espectador ponga en cuestión las normas vigentes en el espacio público: ¿tienen preferencia las

nuevas señalizaciones de la artista, por el simple hecho de parecer oficiales, o los usos que existían aquí anteriormente?

3. Usos reglados y no reglados del espacio público

Para entender *Football Field* en toda su complejidad es interesante analizar otras obras de López que, pese a no suceder directamente en el espacio público, están estrechamente relacionadas con él. *Parkings* (2006) es una serie fotográfica que documenta, a través de vistas aéreas, espacios no reglados que se utilizan como aparcamientos improvisados en ocasiones festivas o deportivas. López (s.f.) relata que los conductores empiezan aparcando sus coches de una forma lógica y ordenada, pero que “sin líneas en el suelo que nos indiquen en qué posición dejarlo”, paulatinamente se abre camino la improvisación. Cuando el número de parcelas libres empieza a escasear, se imponen soluciones creativas de ocupación del espacio. “Todo vale”, siempre que no se impida circular ni salir a los demás coches. “Los coches generan espacios arquitectónicos (a la manera de las ciudades creadas sin plan, el chabolismo o los mercados de los domingos), crean calles y callejones donde antes solo había un único espacio diáfano” (López, s.f.). Estos usos informales pueden resultar tremendamente reveladores para entender la forma en que ocupamos el espacio público. Pero además, López toma sus fotografías en el momento en el que el aparcamiento ya está semi-vacío. Muchos de aquellos coches que habían llegado en un primer momento y condicionaban inicialmente la posición de los siguientes, ya se han marchado. El contexto formal precursor de la situación actual ha desaparecido, y la disposición de los coches aparece ahora como arbitraria y caprichosa, revelando una lógica del aparcamiento difícil de comprender. Nos faltan piezas que nos ayuden a descifrar el sentido original de estas posiciones o la relación causa-efecto que han regido en este espacio. Estas situaciones caóticas en espacios no reglados también pueden entenderse como un testimonio de la imperfección humana: se intuye un cierto orden perpendicular y un paralelismo entre coches, pero entonces, otro vehículo atravesado o mal aparcado indica que algunos conductores han debido regirse por leyes distintas a la geometría. Al no existir un trazado que establezca *a priori* las parcelas en las que hay que aparcar, la reconstrucción de los hechos es necesariamente parcial e incompleta. Sin embargo, esto no impide vislumbrar aspectos importantes del funcionamiento del espacio público y de nuestra forma de relacionarnos con él. López propone un puzzle formalmente imposible de solucionar en la actualidad, pero que mediante un procedimiento de “arqueología inversa” podría permitirnos reconstruir en un futuro la manera de pensar y de actuar de la humanidad del presente (Llobet Sarria & Fernández Pons, 2013:11).



Figura 3 · Maider López (2005). *Parkings* (Pasajes Ancho 2). Serie de 12 fotografías 100 x 67 cm. © 2005 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

Figura 4 · Maider López (2005). *Parkings* (Pasajes Ancho 2). Serie de 12 fotografías 100 x 67 cm. © 2005 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

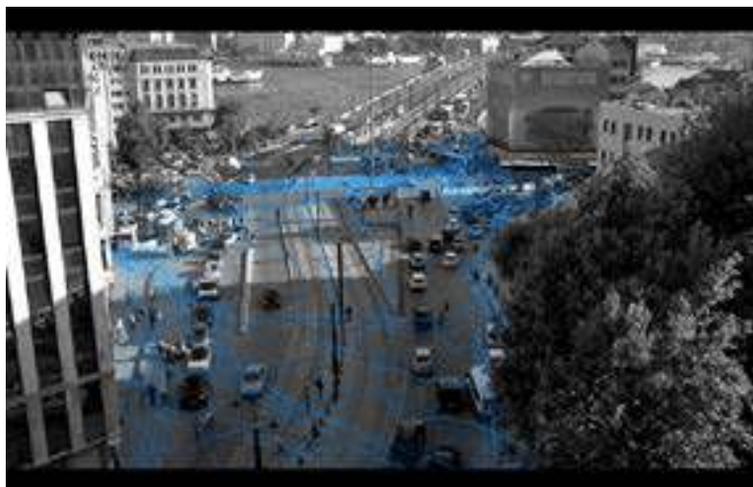


Figura 5 · Maider López (2013). *Making Ways*. Instalación. Medidas variables. Vídeos 23' 44" y 2' 15". © 2013 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

Figura 6 · Maider López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Maider López. Reimpresión con permiso de la artista.

En *Parkings*, López se enfrenta a las reglas *no-escritas* que rigen en espacios *no-reglados*. La artista observa los usos informales del espacio público para entender su funcionamiento, y consigue capturar algunos indicios de cómo sucede la ocupación de este espacio cuando no existe un trazado que lo regule. Si comparamos esta situación con la de *Football Field*: por un lado, en la plaza de Sharjah también existen una serie de reglas *no-escritas*, que López trastoca mediante una delimitación de un espacio de juego sobre el suelo. Sin embargo, la imposición de nuevas fronteras no consigue regular el espacio público. Lejos de adaptarse a estas nuevas normas, los viandantes hacen caso omiso al nuevo trazado de López, lo incorporan en su cotidianidad sin darle importancia. La nueva delimitación del espacio público no consigue una substitución de los usos de la plaza, sino meramente un solapamiento, que para la artista, fomenta "la convivencia y diferentes usos del espacio público" (López, comunicación personal, 23 de abril de 2021). Cabe recordar que López no retira una serie de objetos del mobiliario urbano. ¿Qué ocurriría si se retiraran los bancos públicos de la plaza? Seguramente esto tendría alguna consecuencia, pero posiblemente no cambiarían en esencia ni la obra ni el carácter híbrido del lugar. Y si lo llevamos hasta el extremo, ¿podría una reestructuración total de una plaza evitar que aparezcan usos alternativos?

Otra obra interesante sería *Making Ways* (2013), una video-instalación en la que López lleva a cabo un estudio de los hábitos de los peatones en el espacio público de Estambul. La artista graba y resigue con líneas azules los itinerarios de la gente, documentando cómo se mueve en relación al trazado de la ciudad, y mostrando cómo surgen rutas colectivas espontáneas que van más allá del diseño urbano establecido. Las imágenes aéreas permiten observar los movimientos de los transeúntes en un cruce de Karaköy, un centro neurálgico de Estambul en el que confluyen miles de personas y coches diariamente. Como señala López: "el trazado urbano de la ciudad no tiene sentido respecto al uso que le da la gente y así se crean nuevos caminos" (Camarzana, 2015). *Making Ways* propone una reflexión sobre la capacidad de los ciudadanos/as para crear caminos propios fuera de los códigos establecidos. La artista lo resume así: "El diseño urbano marca y define nuestros movimientos, pero las personas tienen la capacidad de hacer el espacio público a partir del uso que hacen del mismo" (Yuste, 2013). En *Making Ways* podemos observar cómo los/las viandantes improvisan y rompen la estructura urbana establecida, mostrando que, aunque la ciudad está por lo general estructurada siguiendo una lógica práctica y de servicio al transeúnte, sería utópico pensar que todos/as sus habitantes se sienten cómodos/as con el trazado de la urbe o con las normas que rigen en el espacio público.

Si comparamos *Making Ways* y *Football Field* llegamos a una serie de reflexiones similares. En ambos casos, el trazado de la ciudad nos impone una serie determinada y restringida de movimientos. El tránsito y el uso del espacio público se regulan a través de límites y fronteras, y hasta cierto punto, esto se consigue; pero también se hace evidente que somos nosotros/as, en última instancia, los que decidimos nuestro camino. Y aunque, como hemos visto, preferimos adaptarnos a la arquitectura y al trazado de la ciudad, también podemos optar por romper con las normas establecidas. La existencia de líneas divisorias no significa que su pretendida autoridad sea respetada. Cuando estas líneas o fronteras no tienen sentido, las personas deciden ignorarlas.

4. Espacio público, ¿espacio de consenso?

Otra obra de López que nos ofrece algunas claves fundamentales sobre su trabajo en el espacio público es *Polder Cup* (2010), consistente en un campeonato de fútbol organizado por la artista en un área de pólderes (superficies terrestres ganadas al mar con fines agrícolas, industriales o portuarios) en Ottoland, cerca de Rotterdam, un paisaje característico de los Países Bajos. La artista delimita los campos con líneas de tiza blanca, e instala banderines de córner y porterías para poder llevar a cabo los partidos. López realiza cuatro campos de fútbol, uno grande y tres más pequeños, atravesados por canales que imposibilitan jugar acorde a las reglas oficiales de este deporte. También la hierba sin cortar o el carácter fangoso del terreno restringen enormemente los movimientos de los jugadores, teniendo la artista o los propios participantes que modificar o inventar nuevas reglas de juego. Por ejemplo, cuando la pelota cae en los diques, esta puede recuperarse utilizando redes con mango telescópico, o incluso haciendo uso de canoas y remos. Sin embargo, “a los jugadores no les está permitido saltar los canales” (van Rijn, 2011). López también logra involucrar a un grupo de árbitros para que supervisen los partidos según las nuevas e inusuales reglas de juego concebidas especialmente para el evento. El campeonato se organiza en colaboración con SKOR Foundation Art and Public Space y el centro de arte contemporáneo Witte de With (actualmente Kunstinstituut Melly), que juega un papel importante a nivel logístico. En este último centro es donde los potenciales jugadores pueden inscribirse, y también es el punto de partida para el autobús que transporta a los participantes hasta el campo de juego en Ottoland, en el distrito de Graafland.

Polder Cup transcurre e incide directamente sobre el espacio público (como *Football Field*) pero además funciona de forma metafórica. López crea una serie de campos de fútbol utilizando símbolos identitarios como los pólderes, para

así crear un artefacto adaptado, exclusivo y propio de los Países Bajos. Pero en estos campos de fútbol no se puede jugar según las reglas habituales. El juego transcurre en medio de “negociaciones interminables”, que podrían interpretarse como “un guiño a la conocida cultura burocrática holandesa, también conocida como el ‘modelo pólder’, a la cual hacen referencia metafórica el paisaje y su entorno” (van Rijn, 2011). El término “modelo pólder” se refiere al sistema holandés basado en la toma de decisiones por consenso, aplicado en políticas económicas y sociales, durante las décadas de 1980 y 1990. Pero este término se aplica también en otros ámbitos para denominar la resolución de conflictos basándose en el diálogo y la racionalidad; a través de acuerdos que logren perjudicar lo menos posible a todos los implicados en la negociación. López podría estar aludiendo a la conocida “cultura del consenso” propia de los Países Bajos, al confrontar a los participantes con una situación en la que deben dejar de lado sus diferencias para ponerse de acuerdo con vistas a un fin mayor (para poder jugar al fútbol). Desde una perspectiva contraria, en el espacio público el modelo pólder también puede tener como contrapartida “una excesiva regulación que se traduce en un margen muy reducido para interpretaciones espontáneas o ambiguas en relación con el uso del espacio público”. Tanto es así que “las interpretaciones individuales apenas tienen cabida en la cultura del consenso, porque son restringidas inmediatamente por el reglamento” (Tegelaers, 2011). También Almarcegui relata de modo similar su propia experiencia como artista viviendo en los Países Bajos: “aunque se permitían actividades prohibidas en el resto del mundo, el espacio estaba exageradamente organizado hasta hacerse claustrofóbico” (Díaz-Guardiola, 2013). De esta forma, López podría estar refiriéndose metafóricamente a una situación en la que las leyes escritas no sirven para afrontar nuevos retos que la sobrepasan; creando una metáfora de una sociedad en la que el individuo no tiene poder alguno para contradecir o ir contra el sistema.

Si comparamos *Polder Cup* con *Football Field*, observamos que la intervención realizada es similar, pero en realidad se trata de espacios públicos enormemente diferentes y sus conclusiones son también distintas. Si consideramos estas obras respecto a su audiencia, en *Polder Cup* el campeonato de fútbol se da a conocer a través de una convocatoria pública en prensa y televisión, así como mediante *flyers* y un gran *banner* situado en el centro de arte contemporáneo Witte de With. Los participantes deben inscribirse en el campeonato previamente, y coger un autobús para llegar hasta unos terrenos de pólderes alejados de la ciudad. Se trata pues de una audiencia entregada, que acude expresamente a jugar y lleva a cabo un laborioso proceso previo para



Figura 7 · Mainer López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Mainer López. Reimpresión con permiso de la artista.

Figura 8 · Mainer López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Mainer López. Reimpresión con permiso de la artista.

poder participar en la obra. *Polder Cup* genera además un espacio en el que “personas con diferentes ideologías se juntan y construyen algo juntos”. La audiencia de la obra incluye a un público interesado en arte contemporáneo, pero también a un público general y diverso “que participa por diferentes razones, unos porque les gusta el fútbol, otros porque no” (López, comunicación personal, 23 de abril de 2021). Podríamos hablar en *Polder Cup* de una audiencia mixta y diversa, pero además se trata de una audiencia *hipermotivada*. En cambio, la audiencia de *Football Field* consiste en transeúntes que pasan por allí por casualidad, y aunque también es una audiencia mixta; el encuentro con la obra no es fruto de un interés especial por ir a ver arte, sino puramente circunstancial. Esto puede tener un efecto interesante en la recepción de la obra, ya que “al cogernos desprevenidos, el arte puede tener un impacto que no sería posible en otro entorno donde uno se ha preparado conscientemente para lo que va a ver” (Cameron, 2004: p.21). De esta forma, la artista incorpora acertadamente el “factor sorpresa” propio del arte público, que puede provocar “un giro inesperado en la experiencia de lo cotidiano” (Llobet Sarria & Fernández Pons, 2020: p. 83). En *Football Field* nos encontramos pues con una audiencia mixta y un espectador desprevenido. López consigue además presentar su obra en el espacio público sin imponer su carácter artístico: reúne al público a través de la atracción que provoca la pieza y la diversión de jugar al fútbol. La prioridad de *Football Field* no es la experiencia artística, sino el propio juego. Los transeúntes se divierten haciendo uso de la obra, y a partir de ahí puede ocurrir que la obra les provoque una reflexión, o por el contrario, que estos ignoren o decidan ignorar las ideas que la artista pretende transmitir. López crea de esta forma un espacio en el que las ideas artísticas se pueden transportar de forma diferente que en el museo (donde la audiencia es homogénea e *hipermotivada*); o que en un campeonato de fútbol organizado en un pólder (donde la audiencia es mixta y también ha acudido expresamente). En *Football Field* el espectador no espera enfrentarse a estas ideas artísticas, está desprevenido; y la obra tampoco es agresivamente artística, lo que provoca que no sea inmediatamente aparente la existencia de una obra de arte, o discernible el carácter artístico de la intervención. López adapta *Football Field* a una audiencia mixta y desprevenida, propia del espacio público, y crea un tipo de obra que podría denominarse polivalente: aquellos/as transeúntes que quieren simplemente jugar al fútbol pueden hacerlo, y aquellos/as que quieren adentrarse además en otros significados, más allá del juego, también.

Si comparamos las dos obras respecto a los conceptos de conflicto y consenso, en *Polder Cup* se hace patente que los participantes deben buscar un acuerdo



Figura 9 · Mainer López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Mainer López. Reimpresión con permiso de la artista.

Figura 10 · Mainer López (2010). *Polder Cup*. Intervención efímera en el espacio público. © 2010 Mainer López. Reimpresión con permiso de la artista.

que satisfaga a todas las partes, ya que sin un diálogo constructivo el juego resulta imposible. Este modelo pólter es el que ha permitido, en última instancia, crear espacios de juego en terrenos donde antes solo había agua. Pero este consenso no está garantizado en cualquier contexto, y de hecho, el consenso representa una excepción y el conflicto la norma. En cambio, *Football Field* presenta una situación que encontramos más habitualmente en el espacio público, ya que la audiencia en esta plaza no es homogénea ni está *hipermotivada*. En tal situación no hay consenso posible. La particular configuración de la obra, dejando en su sitio farolas y bancos, provoca que los diferentes usos del espacio público se solapen. Mientras algunos espectadores juegan al fútbol en un campo lleno de obstáculos, otros están sentados, y otros atraviesan la plaza en bicicleta, dando lugar a una serie de situaciones que pueden resultar caóticas, y que revelan al espacio público como un espacio de conflicto. Muchos de estos usos ya tenían lugar aquí de forma simultánea, pero ahora la creación de un campo de fútbol exagera este solapamiento y crea un efecto de superposición caótica. López evidencia de esta forma que el espacio público es un espacio híbrido donde a menudo existen pugnas y contradicciones de difícil solución.

Conclusión

En *Football Field*, Maider López lleva a cabo una intervención enormemente sencilla, consistente en delimitar un campo de fútbol sobre el suelo; una acción que, sin embargo, logra trastocar la vida anterior de la plaza. La artista establece una serie de fronteras en este espacio, introduciendo nuevos condicionantes que obligan al espectador a improvisar, a buscar una respuesta, y a aprender a relacionarse con una situación cotidiana, pero alterada. Surgen así nuevos usos y aparecen también conflictos que anteriormente no existían en este espacio público. Pero estas líneas divisorias no logran regular el flujo de gente, redistribuir el espacio ni ordenar el caos de la plaza, sino que deliberadamente lo acrecientan. López nos muestra así que las personas generan espacio público a partir de cómo se relacionan y mueven en él, más allá del diseño urbano, de los caminos prefijados y de las normas establecidas. Cuando las fronteras no tienen sentido, las personas las ignoran.

Con un enfoque principalmente lúdico, *Football Field* pone de relieve complejas temáticas que van más allá del juego. La audiencia se encuentra con la obra por casualidad, como parte de su experiencia diaria, quizás en su recorrido hacia otra parte de la ciudad: es un espectador desprevenido. No viene a buscar arte en esta plaza, simplemente lo encuentra. Juega quizás solo un momento y disfruta, sin necesariamente cerciorarse de que se trata de una obra

de arte. López no nos impone el carácter artístico de *Football Field*, sino que la obra puede funcionar a diferentes niveles; y está destinada principalmente a una audiencia mixta y diversa, sin necesaria relación con el contexto del arte. El carácter artístico de la obra no condiciona su uso por parte de la audiencia ni es condición previa alguna para su disfrute, pero si alguien quiere observar *Football Field* como arte, puede hacerlo: es una obra polivalente.

La plaza del Museo de Arte de Sharjah no es un espacio neutro –ningún espacio lo es– sino que está ampliamente marcado y definido por su contexto. López experimenta, mezclando y superponiendo, con los diferentes usos de la plaza, y revela así que el espacio público es un espacio de conflicto. *Football Field* nos habla de usos compartidos y de diferentes formas de ocupar esta plaza, una coexistencia no exenta de caos, accidentes y obstáculos, pero lanza también el mensaje de que es posible entenderse, pese a todo.

Agradecimientos

Los autores agradecen a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB) por su apoyo.

Referencias

- Camarzana, Saioa (2015, octubre 31). Maider López: «Los cambios en las reglas del juego generan nuevas posibilidades». *El Cultural*. <https://elcultural.com/maider-lopez-los-cambios-en-las-reglas-del-juego-generan-nuevas-posibilidades>
- Cameron, Dan (2004). *City of wonders*. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop: recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund
- Díaz-Guardiola, Javier (2013). Lara Almarcegui: "El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo". *Revista Cultural Turia*. http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/
- Erdemci, Fulya (2015). Desvelando las conexiones de lo real. En *Tokialdatu = Desplazamiento = Displacemen* (pp. 19-28). Gipuzkoako Foru Aldundia.
- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. F. (2013). Notes on a forthcoming Parking Lot project: Reverse Archaeology – Semi-buried objects from Nowy Port. En *Dividual* (pp. 8-13). Gdansk: Laznia Centre for Contemporary Art. ISBN: 978-83-61646-52-5 http://llobet-pons.net/llobet-pons3/2013/laznia/Reverse-archaeology_EN-4-def.pdf

- Llobet Sarria, J., & Fernández Pons, L. F. (2020). Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre otras Obras*, 11(31), 80-87. ISSN: 1647-6158, e-ISSN: 1647-7316
- López, Maider (s. f.). *Parkings (2006)*. LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. Recuperado 7 de febrero de 2021. <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/parkings-2006/#>
- Martínez, Rosa (2009). Maider López. En *Colección del Museo Guggenheim Bilbao*. Madrid/Bilbao: TF Editores/ Museo Guggenheim Bilbao. <https://www.maiderlopez.com/textos/guggen/>
- Tegelaers, Theo (2011). *Football in the Polder*. En L. Melis (Ed.), *Polder Cup: a project*. Amsterdam: SKOR Foundation.
- van Rijn, Ilse (2011). *Disordered play*. En L. Melis (Ed.), *Polder Cup: a project*. Amsterdam: SKOR Foundation.
- Yuste, Javier (2013, septiembre 13). Maider López: "El diseño urbano marca y define nuestros movimientos". *El Cultural*. <https://elcultural.com/Maider-Lopez-El-diseno-urbano-marca-y-define-nuestros-movimientos>

Notas biográficas

LUIS PONS es artista visual y profesor asociado de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7233-2376>

Email: luis-fernandez-pons@ub.edu

Morada: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

JASMINA LLOBET es artista visual y profesora asociada de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7967-3862>

Email: jasminallobet@ub.edu

Morada: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

Estrategias para revisar la noción de “lo real”: materialidad fotográfica y construcciones tridimensionales en las prácticas de Ananké Asseff

Strategies to revisit the notion of “reality”: photographic materiality and tridimensional constructions in Ananké Asseff’s practices

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

AFLIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes, IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano), C.P.: 1900, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Resumen: El trabajo se propone indagar en los procedimientos aplicados por la artista Ananké Asseff en dos piezas de la serie *Campos de realidad*. Aunque varios elementos hacen que las visualidades cumplan con el principio certificador del índice fotográfico, Asseff desenmascara la ilusión realista del paisaje a partir de ciertos mecanismos. Valiéndose de autores como Phillipe Dubois, Régis Durand, Dominique Baqué y Joan Fontcuberta, el escrito revisa las estrategias estéticas que cuestionan la noción de «lo real», pero al mismo tiempo, analiza los modos en que se establecen fugas de la tradición fotográfica en términos de encuadre, materialidad, montajes y vínculos con el espectador.

Palabras clave: fotografía contemporánea / lo real / espacio fotográfico.

Abstract: *This work aims to explore those procedures applied by the artist Ananké Asseff in two pieces of the series Fields of reality. Although several elements accomplish the certifying principle of photographic indexicality, Asseff uses certain mechanisms to uncover the realistic illusion. Based on authors such as Phillipe Dubois, Régis Durand, Dominique Baqué y Joan Fontcuberta, the present study revisits the aesthetic strategies that dispute the notion of “reality”. As well, departures from the photographic tradition are analyzed as they are presented in the framing, materiality, edition and relation with the audience.*

Keywords: *contemporary photography / reality / photographic space.*

1. Introducción

Ananké Asseff es una artista nacida en Buenos Aires en 1971 que tiene una vasta trayectoria dentro del ámbito de la fotografía. Es reconocida por sus retratos y autorretratos, aunque su producción hacia el año 2007 comienza a expandirse, en un movimiento desde lo fotográfico hacia otras áreas, como las video-instalaciones o las tomas de paisajes previamente intervenidos. En el año 2017, las obras *Víctima y perpetrador* y *Ensayos de confianza # 1*, se despojan de todo registro de referencia fotográfica indicial y apelan al encuentro corporal y a ciertas experiencias sensoriales del espectador.

En líneas generales, podríamos decir que los escenarios sospechosamente despojados y cierto peligro o tensión latente, son elementos que identifican transversalmente a sus trabajos, trascendiendo la pertenencia disciplinar. Al mismo tiempo, la interpelación a un público participante, pareciera ser un aspecto fundamental en sus últimas búsquedas, relacionándose con los sujetos, en algunos casos desde la incomodidad de no poder ver con nitidez y en otros invitándolos a ingresar a un espacio construido y envolvente.

El presente escrito se propone analizar dos obras que integran *Campos de realidad*, una serie desarrollada durante varios años y que por ejemplo fue exhibida en 2016, en la galería Rolf Art, de Buenos Aires, en el marco de una exposición individual titulada *Soberbia*, con la curaduría del crítico peruano Jorge Villacorta. El evento estaba regido conceptualmente por una intención general que la artista venía encarnando desde el año 2004 en sus producciones y que -tal como lo expresaba la gacetilla de prensa- procuraba problematizar la dificultad de ver lo que no queremos mirar. En este caso, desplegar un estudio sobre *28 de Enero del 2009, Córdoba*, de la serie *Campos de realidad (I)*. (Figura 1) y *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)* (Figura 2) nos permitirá desentrañar las estrategias estéticas de la autora para relacionarse de forma crítica con el histórico vínculo entre la fotografía y lo real.

2. Factores para descifrar la relación de lo fotográfico con lo real

En términos generales, las obras seleccionadas enseñan una imagen que pareciera cumplir con la exigencia mimética que atravesaba la fotografía en sus comienzos. Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos* ([1990] 2008) establece etapas en la historia de la relación de la fotografía con «lo real». En el último período indica cierto retorno hacia el referente, ya no ligado al ilusionismo imitativo que identificó al medio fotográfico en sus comienzos, sino al carácter indicial: hablamos de la traza de un real. Según el autor fue necesario atravesar por la deconstrucción negativa del efecto mimético para poder volver



Figura 1 · Ananké Asseff. *28 de Enero del 2009*, Córdoba, de la serie *Campos de realidad (I)*. 2015. Fotografía enmarcada con pintura gris al 18% sobre el lado interno del vidrio-acrílico. 120 x 120 cm. Fuente: <https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-campos-de-realidad-rolfart/>

Figura 2 · Ananké Asseff. *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)*. 2015. Fotografía directa, impresión inkjet sobre papel fotográfico. 38 x 28 cm. Fuente: <https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-rolf-art-16/>

a un discurso que propone la pregnancia de lo real pero sin la necesidad del analogismo visual, despojándose de la angustia del ilusionismo.

Las piezas analizadas muestran un paisaje, con las pautas conocidas y correspondientes al género, brindándonos información acerca de ese escenario natural y argentino. Inclusive el título de *28 de Enero del 2009, Córdoba* (Figura 1) parece develar datos crudos que sitúan específicamente a la toma. La nitidez domina la imagen, cumpliendo –en apariencias– con el principio de certificación del medio. Sin embargo, además de esa evidente claridad, existen otras decisiones formales que coquetean con la presentación de la fotografía como «natural», automática u objetiva, producto de una escasa intervención de la mano y de la voluntad de la operadora. Obviamente que esta cualidad se desprende de la naturaleza técnica interviniente en la génesis de la imagen, pero también estuvo históricamente ligada a ciertas evidencias estéticas, como las características del encuadre.

2.1. El punto de vista y el estatuto icónico del paisaje

Además de otros elementos que construyen la complejidad de la categoría, el encuadre contempla al punto de vista: “La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc, hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se dispone en la pantalla.” (Russo, 2003). Jaques Aumont comienza el apartado *El punto de vista*, de su libro *La imagen* ([1990] 1992) enumerando que la categoría en cuestión puede designar tanto a la situación desde la que se observa una escena, al modo particular de considerar una cuestión o a una opinión o sentimiento a propósito de un suceso. De esta manera, nos invita a encarar el carácter poético y conceptual del punto de vista, postulando que el encuadre traduce un juicio sobre lo representado, lejos de los tecnicismos y las asociaciones forzadas de la semiótica.

Toda ejecución de una fotografía implica una construcción del espacio plástico y las organizaciones propias del encuadre al momento de la toma determinan la imagen:

El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger. (Fontcuberta, 2013:186).

Sin embargo, es posible descubrir cierta asociación del punto de vista frontal en particular con la consideración de la fotografía como un registro de una acción sin aparentes decisiones compositivas. Varios autores atribuyen esto a la configuración de una visión determinada por la altura de los ojos, sin “trucos” de picado o contrapicado. En consonancia, el director de cine norteamericano Howard Hawks a comienzos del siglo XX inauguró una estética fundada en mantener la cámara a la altura de la mirada del hombre, apelando a la conformación de un «estilo invisible». El encuadre para él, debía operar como una ventana abierta al mundo y el espectador debía identificar su mirada con ella.

Otra apuesta a la «neutralidad» en la mirada del fotógrafo fue encarnada por la vanguardia norteamericana *straight photography*, la cual -en un contexto de entreguerras- reivindicaba a la fotografía como medio artístico, sin preparar el tema o la escena a representar en las imágenes. Con representantes como Alfred Stieglitz o Paul Strand, este movimiento atribuía el sentido de «lo directo» a una relación estética con lo registrado que estaba basada fundamentalmente en el punto de vista de la toma. La entidad de ser “semejante” le ha permitido a la fotografía recorrer esas construcciones ontológicas vinculadas con lo real o lo verdadero, aunque según Fontcuberta, la imagen fotográfica, en verdad actúa como un *lobo con piel de cordero*.

Ananké Asseff en las obras abordadas se vale del estatuto icónico de la imagen fotográfica, cumpliendo desde el paisaje con las características que enumera Fontcuberta al revisar a James Borcoman, “extraordinaria densidad de pequeños detalles (...), exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad” (Fontcuberta, 2015:27). A su vez, para reforzar las imágenes, la artista en su página web habla de *Fotografía directa de sucesos específicos en entornos naturales*. Es decir, que utiliza el término de «fotografía directa» para aclarar la ausencia de posproducción, entablando un vínculo in-mediató con la situación de la toma.

2.2. Procedimientos plásticos para dialogar con el paisaje: obturar es construir

Es sencillo encontrar la invitación a la reflexión acerca de lo real, ya que desde el título de la serie, Asseff convoca a ello, sin embargo, los paisajes aparentemente reales contienen alguna sección obturada. En las piezas de *Campos de realidad (I)*, genera cuadrados de pintura gris sobre el vidrio perteneciente al enmarcado y en *Campos de realidad (III)*, pliega el papel fotográfico y enmarca los resultados. El gesto que une las series, es la obturación de algunas de las partes y en todos los casos, ese procedimiento exalta la cualidad de la fotografía de ser



Figura 3 · Ananké Asseff. *28 de Enero del 2009*, Córdoba, de la serie *Campos de realidad (I)*. 2015. Fotografía enmarcada con pintura gris al 18% sobre el lado interno del vidrio-acrílico. 120 x 120 cm. Fuente: <https://rolfart.com.ar/artists/ananke-asseff/ananke-asseff-campos-de-realidad-rolfart/>

un objeto de la realidad. De este modo, según Asseff, se está cuestionando la objetividad documental del medio y la consecuente «inocencia» de la misma.

Así, ya no hacemos hincapié únicamente en lo representado al interior de la imagen fotográfica, sino en las características de su materialidad, la cual construye nuevas poéticas, no necesariamente desde la mimesis. Asimismo -a pesar de las variaciones según las series- en todas esas fracciones de ocultamiento del paisaje, se inventan nuevas superficies cargadas de otra representatividad. Por ejemplo, en *Campos de realidad (III)*, lo que enseña mediante el plegado del papel, es el revés de esa imagen fotográfica y, por lo tanto, su condición de objeto bifronte. No sólo está negando el frente, sino que exalta lo que generalmente se esconde.

En la otra pieza (Figura 3), el cuadrado gris pleno no sólo anula, sino que también crea un nuevo espacio silencioso (o colmado de ruido), con sus propios códigos visuales. Entonces, además de obturar ese fragmento de figuratividad, gracias a su espesura acromática, propone algunas reflexiones a partir de las cuales podemos detectar, o bien un sobreencuadre, o bien un fuera de campo por obliteración. Al hablar de sobreencuadre, deberíamos considerar al cuadrado gris como un nuevo espacio inaugurado, como un límite que origina un campo dentro de otro más amplio, como una segunda situación dentro del conjunto. Lo que se afirma, en este sentido es que hay una parcela que no es únicamente negación u ocultamiento, sino, fundamentalmente, una nueva «realidad» ficcional.

Por otra parte, la arquitectura del campo fotográfico evidencia la existencia del fuera de campo, del recorte. Refiriéndose a los tipos de fuera de campo, Dubois (2008), describe al fuera de campo por obliteración como aquel definido por espacios neutralizantes, vacíos de contenido representativo, de cualquier forma y color, que cubren ciertas porciones del campo, borrando o enmascarando zonas particulares. Ese efecto puede estar incentivado por varias razones: desde productos del azar, paso del tiempo, censura o la simple y consciente ausencia representativa. La pieza referida evidentemente cumple con esta última condición.

2.3. La fotografía como objeto y las implicancias de la forma-cuadro

Más allá de lo representado en el paisaje, el marco se torna un factor clave, al develar a las obras estudiadas como entidades corpóreas instaladas en el espacio, con su realidad física y materialidad. Es precisamente en esa consideración de la foto como objeto, donde entendemos que se aloja una certera reflexión en torno a lo real y hasta podemos arriesgar que las piezas cumplen con varios de

los parámetros que Dubois utiliza para definir a la fotoinstalación y a la escultura fotográfica. Dice el autor que este tipo de prácticas -características del arte contemporáneo- suponen a la fotografía integrada

(...) a un dispositivo que la supera y le da su eficacia. Y la obra en su conjunto es el resultado de esa ubicación (...). Ésta siempre implica, (...) un espacio-tiempo de presentación bien determinado (un lugar, un marco, un entorno), un innovador-manipulador (el autor del dispositivo, que no necesariamente es el autor de las fotos), un espectador, blanco más o menos directo de la maquinaria (al punto de estar en ocasiones integrado como tal a la obra, hasta de ser su propio objeto), y una suerte de contrato (...) entre las diferentes partes. (Dubois, 2008:262).

Todas las fotografías montadas pueden considerarse del mismo modo, es decir, como objetos concretos. Sin embargo, "pocas veces pensamos que una imagen ocupa un lugar físico entre nosotros (...) y en ocasiones la fisicalidad u objetualidad de una imagen es igual o más importante de lo que la imagen misma intenta comunicar" (Suter, 2010:187). La serie analizada destaca ese aspecto como vértice simbólico, para contribuir al juego retórico en torno a lo real. En este proceso, desmantela la neutralidad de los dispositivos de exposición, y tal como se refiere Dubois a ciertas producciones de los años noventas, lo hace valiéndose de la "...dimensión pragmática y objetual de la puesta en escena de las fotos" (Dubois, 2008:263).

Además, estos elementos dialogan con algunos conceptos que se derivan del análisis de Dominique Baqué sobre la configuración espacio-temporal de las fotografías dentro del arte contemporáneo en oposición al instante decisivo de Henri Cartier-Bresson. En este contexto, la autora desembarca en la noción de la forma-cuadro, según ella heredera del movimiento conceptual y planteada por la escuela Dusseldorf, creada por el matrimonio Becher. Lo que va a traer esta categoría en su génesis hacia los años ochentas es una revisión de la copia en blanco y negro, de formatos fijos (dice Baqué, de 30 x 40 cm.) y con intención humanista, que deposita toda la potencia de la imagen en el momento de la toma.

La forma-cuadro inaugura esa importancia otorgada no solamente a la génesis de la imagen, sino también a su modo de presentación, como un factor determinante en la construcción de sentidos. Constituye, además, una revisión en cuanto a las escalas, al trabajo con el color y a otros aspectos que quizás no se aplican directamente a las obras de Ananké Asseff, pero lo que sí definitivamente alinea las producciones con lo que describe y analiza Baqué es un devenir-pintura de la fotografía, no buscando la legitimación de esa disciplina consagrada (como ocurrió a principios del siglo XX) sino apropiándose de ciertas

herramientas estéticas que parecían no pertenecerle al medio, para revisar su propia extensión.

La forma-cuadro, que según Jean-François Chevrier es producto de la flexibilización de la visión fotográfica, estimula un tipo de relación acaso más activa con el espectador si la comparamos con la impuesta por la tradición. Al mismo tiempo, se supone que la forma-cuadro “(...) responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo” (Baqué, 2003, p. 45). Sin embargo, “no se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro (...), se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento de fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo o sistemático”. (Chevrier, 2007, p. 156). Con esas condiciones cumplen las series abordadas y como dijimos, su temperamento se asienta -entonces- en las posibilidades de la forma-cuadro.

Según Baqué (2003), en la fotografía plástica el acontecimiento como tal no cumple función alguna y eso la diferencia, por ejemplo de la fotografía de reportaje, para la cual lo esencial ocurre en el doble terreno de lo que acontece y de la actualidad. Asseff genera un contraste inquietante entre la nitidez de un paisaje de texturas definidas y planos segregados, con la obturación de una de sus partes. La sencillez para reconocer el paisaje confronta con la incomodidad de percibir un fragmento diferente que aparentemente oculta una porción del resto. Entonces, comienza el esfuerzo del espectador para poder examinarlas. Tal como sucede en las denominadas formas-cuadro, el cuerpo de quien observa se activa, debe moverse, pero sin necesidad de crear un ambiente tridimensional. La pasividad de quien mira, es interpelada para intentar ver un poco más y así, exige otra voluntad.

Consideraciones finales

Por todo lo expuesto, podemos decir que en las obras analizadas, la autora se vale de las características ontológicas de la disciplina, enarbolando su carácter certificador, por un lado, y negándolo a partir de la ejecución de otros recursos. De este modo, lo connotado es infinito, polisémico, opaco, es decir que Asseff refuerza o poetiza sobre la afirmación de Fontcuberta que dice que la fotografía “Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos...para terminar arrojándonos un jarro de agua fría en la cabeza.” (Fontcuberta, 2015:100).

Entonces, es preciso afirmar que las estrategias de la fotógrafa argentina para coquetear con «lo real» resultan eficaces, debido a la compleja trama simbólica que habilitan. Si bien a simple vista la obturación de los fragmentos

explicita el sentido general, si analizamos la trayectoria de su carrera, podemos observar que cronológicamente se da un movimiento desde la fotografía hacia afuera, mientras que en el mecanismo propio de cada imagen, lo extrafotográfico es lo que revisa a lo fotográfico, es decir, en una dinámica de afuera hacia adentro. El plegado del papel y los cuadrados acromáticos condensan la potencia de ese diálogo con la tradición del medio, contestando a la exigencia mimética que se desprende de la naturaleza técnica y es por ello que expanden lo fotográfico desde su im-pertinencia disciplinar.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional de La Plata por apoyar económicamente mi tarea de investigación a partir de las becas Doctoral y Posdoctoral. Asimismo, gracias al IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano) por brindar el marco institucional y alojar mi tarea como investigadora.

Referencias

- Asseff, A. (2012). *Ananké Asseff: obra 1999-2012*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós comunicación.
- Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chevrier, J. F. (2007) *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dubois, P. (2008) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2015) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarrete, J. A. (2016). *Ananké Asseff: Soberbia. Rolf Art, Buenos Aires*. Disponible en: <http://www.artaldia.com/Reviews/Ananke-Asseff-Soberbia.-Rolf-Art-Buenos-Aires>
- Russo, E. (2003) *Diccionario del Cine*. Disponible en: http://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2016/T223/Diccionario%20de%20Cine.pdf
- Suter Latour, G. (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. (Tesis de doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.

Nota biográfica

Leticia Barbeito Andrés es artista visual y Doctora en Artes (FDA-UNLP). Es Profesora Adjunta de la cátedra Procedimientos de las artes plásticas y ayudante de Lenguaje visual 1B (FDA-UNLP).

Dirigió la revista METAL (Memorias, Escritos y Trabajos desde América Latina), del IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano). Es becaria posdoctoral de la UNLP y categoría IV en el Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación. Integra el proyecto de investigación "Artes visuales contemporáneas latinoamericanas. Los vestigios formales del pasado en el presente". Ha participado en numerosas exposiciones como artista o curadora. Sus trabajos en la producción plástica, en la docencia y en la investigación teórica se basan en el grabado y el arte impreso, así como en las intersecciones entre la fotografía y otras áreas, desde un enfoque transdisciplinario.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5098-3752>

<https://scholar.google.com/citations?user=Todya0cAAAAJ&hl=es>

Email: leticiaarbeitoa@gmail.com

Dirección: Facultad de Artes (UNLP), IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano), Calle 8 n° 1326, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Beleza, poesia, reflexão: José Jorge Letria e André Letria em A Guerra

*Beauty, poetry, reflection: José Jorge Letria
and André Letria in A Guerra*

FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO & EGÍDIO SHIZUO TODA

Resumo: Pretende-se com este artigo visitar A Guerra (Pato Lógico, 2018) de José Jorge Letria e André Letria, livro de força poética que aproxima poesia e ilustração primorosamente. Com vista a identificar as características que o elevam à classificação de livro-álbum lírico, as possíveis emoções e reflexões que evocam da combinação do texto poético do autor José Jorge Letria com as imagens do ilustrador André Letria serão analisadas. Publicações do livro-álbum lírico com suas especificadas que o diferenciam do álbum ilustrado e do livro álbum-narrativo crescem no mundo editorial, mas por vezes são simplistamente classificados.

Palavras chave: livro-álbum lírico / poesia / ilustração.

Abstract: *The aim of this article is to visit A Guerra (Pato Lógico, 2018) by José Jorge Letria and André Letria, a book of poetic strength that exquisitely brings poetry and illustration together. In order to identify the characteristics that elevate it to the classification of a lyrical picture book, the possible emotions and reflections that evoke the combination of the poetic text of the author José Jorge Letria with the images of the illustrator André Letria will be analyzed. Publications of the lyrical picture book with its specifications that differentiate it from the illustrated album and the book-narrative grow in the publishing world but are sometimes simply classified.*

Keywords: *lyrical book-album / poetry / illustration.*

Introdução

O presente artigo apresenta o livro *A Guerra* (Figura 1) de José Jorge Letria e André Letria publicado pela Editora Pato Lógico em 2018 destacando os aspectos que o elevam à classificação de livro-álbum lírico. Faz-se simplista demais a classificação de álbum ilustrado a um livro de tamanha força poética, que aproxima poesia e ilustração primorosamente.

A brevidade e a fragmentação dos textos de José Jorge Letria combinadas à sequência de ilustrações em páginas duplas sem limites de margens de André Letria interatuam na criação de sentido (Figura 2).

A estreita interação entre a linguagem verbal e visual e a qualidade imagética são características do álbum ilustrado. Do mesmo modo o livro-álbum lírico carrega tais características, porém, para além de uma narrativa, combina poesia com imagens que evocam emoções, reflexões filosóficas e reflexões pessoais no leitor. Tal potencialidade advém tanto da linguagem poética quanto da expressividade imagética combinadas harmoniosamente. Como em um diálogo entre pai e filho (que de fato são), o pai autor José Jorge Letria com o texto e o filho ilustrador André Letria com a imagem conduzem o leitor ao cerne das guerras, tal como são, sombrias, malignas e danosas.

José Jorge Alves Letria, poeta, dramaturgo, ficcionista e jornalista, nasceu em Cascais em 1951. De carreira extensa no jornalismo, atuou como redator e editor em jornais como “Diário de Lisboa”, “República”, “Musicalíssimo”, “Diário de Notícias” e “Jornal de Letras”, além de passagens no rádio, na TV e na educação. Sua vasta obra literária foi distinguida com inúmeros prêmios: dois Grandes Prêmios da APE (conto e teatro), com o Prémio Internacional Unesco (França), com o Prémio Aula de Poesia de Barcelona, com o Prémio Plural (México), com o Prémio da Associação Paulista de Críticos de Arte (São Paulo), com um Prémio Gulbenkian, com o Grande Prémio Garrett da Secretaria de Estado da Cultural, com o Prémio Eça de Queirós-Município de Lisboa por duas vezes, com o Prémio Ferreira de Castro de Literatura Infantil por três vezes, com o Prémio “O Ambiente na Literatura Infantil” por três vezes, com o Prémio Garrett, com o Prémio José Régio de Teatro e com o Prémio Camilo Pessanha do IPOR, dentre outros. O essencial da sua obra poética encontra-se condensado nos dois volumes da antologia “O Fantasma da Obra”, publicados em 1994 e em 2003.

André Letria desde 1992 atua como ilustrador contribuindo para publicações periódicas e com ilustrações para livros infantis. Nascido em Lisboa em 1973, assim como o pai José Letria tem livros publicados em diversos países e ganhou muitos prêmios até então como Prémio Nacional de Ilustração (1999) um Award of Excellence for Illustration, atribuído pela Society for News Design

(EUA), GP Gulbenkian de Literatura (2004), Grande Prémio do Nami Concours (2019) concurso internacional de livro ilustrado da ilha coreana de Nami e na categoria profissional venceu a Competição Internacional de Livros Ilustrados Little Hakka na China (2019), sendo os últimos dois pelas ilustrações do livro *A Guerra*. Em 2010 criou a editora Pato Lógico dedicada essencialmente à edição de livros infantis.

Não é a primeira vez que pai e filho trabalham juntos, a dupla tem uma série de livros publicados como “Lendas do mar” (1998), “Versos de fazer ó-ó” (1999), “Animais Fantásticos” (2004), “Domingo vamos à Luz” (2010), “Avô, conta outra vez”, “Se eu fosse um livro” (2011), dentre outros. Essa colaboração criativa que acontece há mais de 20 anos rendeu-lhes prêmios e visibilidade.

A Guerra, livro-álbum lírico

A Guerra (2018) é um livro-álbum lírico composto por um único texto poético, texto este escrito há alguns anos por José Jorge Letria, que não narra uma história, faz denúncia. Denuncia as guerras — todas — suas motivações e consequências. Implicamente pede paz.

O texto breve, sucinto e poderoso do pai, fragmenta-se timidamente em 17 versos distribuídos em 64 páginas em meio às grandes imagens simbólicas e expressivas do filho. Os elementos textuais surgem disseminados ao longo do volume (SILVA, 2011), e em uma cooperação especial entre palavras e imagens criam sentido. O texto fragmentado ao longo de todo o volume hora abre espaço para imagem “falar” hora em uma parceria coesa “falamos” juntos — texto e imagem, verso e ilustração, pai e filho. O primeiro verso surge na décima página do volume, breve e contido (Figura 3).

Nas páginas antecedentes as ilustrações em página dupla de André Letria mostram o avanço de um animal rastejante, sombrio e dominante. A paleta de cores em tons acinzentados, preto e bege já anuncia que o que vem pela frente não é algo feliz (Figuras 4,5, e 6).

Categorizado como infantojuvenil é um livro para todos os públicos. O texto subjetivo explora as palavras em suas dimensões semânticas valorizando a introspeção, exigindo uma leitura mais atenta e demorada, mais profunda. As imagens que acompanham os textos reforçam a sua mensagem poética, a introspeção e a reflexão. É difícil dizer se o poema gera mais impacto por causa das imagens ou se vice-versa.

As repetições no início dos versos de José Jorge Letria não deixam o leitor se esquivar, resgatam-no a cada página, escancarando a verdade sombria da guerra sem rodeios:

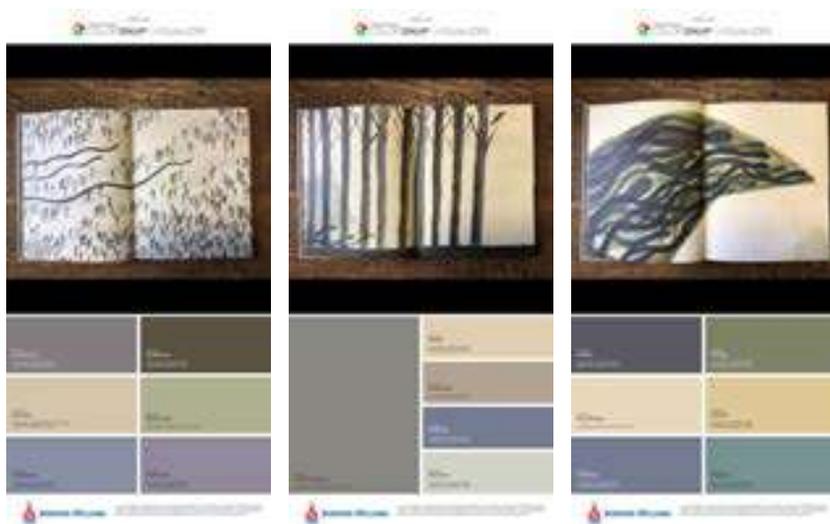


Figura 4 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

Figura 5 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

Figura 6 · Análise da paleta de cores com o aplicativo Color Snap. Imagens de páginas do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)



Figura 7 · A GUERRA É O DESTINO EXATO DA NOSSA AFLIÇÃO.

Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

Figura 8 · A GUERRA É O ÚTIMO ESCONDERIJO DA MORTE.

Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

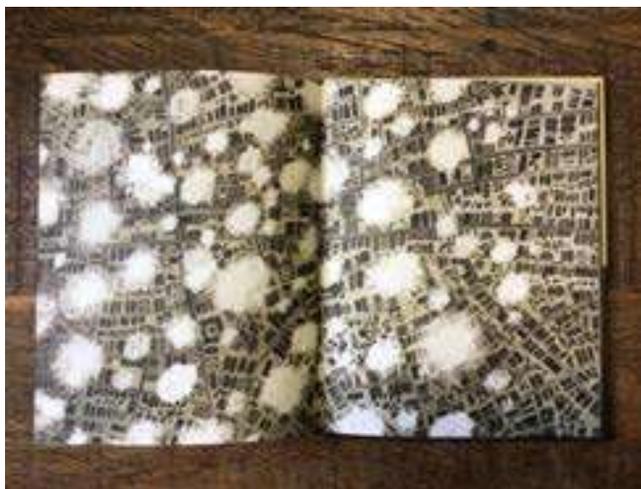


Figura 9 - A GUERRA É O SILÊNCIO. Imagem de página do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

Figura 10 - Imagem de uma página sem texto do livro A Guerra de José Jorge Letria e André Letria (Fonte: fotografia do exemplar da autora do artigo)

*A guerra alimenta-se de ódio, ambição e rancor.
A guerra invade o sono branco dos inocentes.
A guerra tem todos os rostos da maldade que impõe.
A guerra nunca foi capaz de contar histórias.
A guerra entristece, esmaga e cala.*
(José Jorge Letria em A Guerra, 2018)

Ao mesmo tempo as imagens de André Letria por vezes complementam por vezes expandem a aura sombrio, hipnotizando o leitor em símbolos, animais peçonhentos e rastejantes, arsenal de máscaras aviões, bombas, tanques, morte (Figura 7 e Figura 8).

Predominantemente imagem e texto caminham juntos — um verso, uma ilustração. Porém há momentos em que o texto não aparece e a imagem por si só precisa dar conta da expressão lírica. Nos espaços vazios de texto o leitor procura por uma palavra de Jose Letria que o conduza em frente, mas é a imagem que nesse momento mantém a coesão do livro. A imagem sem o texto (Figura 10) exige um mergulho do leitor, que a espera de um texto na página seguinte vê-se diante de uma imagem que diz tanto quanto palavras.

Um livro-álbum lírico exige uma parceria harmoniosa da dupla autor-ilustrador especialmente quando o texto poético nasce antes como foi o caso de A Guerra. A linguagem visual tem que se articular ao texto, reforçando a leitura metafórica, explorando formas, cores e símbolos sem associações literais e não originais. A relação texto e imagem é uma tradução, uma transposição a outro ambiente, o ilustrador tem o desafio de interpretar os signos da palavra e os transportar para outra linguagem sem perder o lirismo original.

Segundo Ana Margarida Ramos em “Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais” (2014),

no âmbito da literatura para a infância, a dimensão lírica é muitas vezes atenuada pela interseção narrativa, com a presença de elementos temporais e nexos causais, objetivando as referências, a prevalência de uma estética da sugestão, reforçada por uma linguagem predominantemente alusiva e plurissignificativa, acentua a força da evocação das imagens que acompanham os poemas (Ramos, 2014:2).

A Guerra não se rende à interseção narrativa, aos elementos temporais e nexos causais. O brilhantismo do livro e dos autores (pai e filho) está na dimensão lírica sustentada tanto nos versos quanto nas imagens, o que definitivamente o diferenciam de um álbum ilustrado ou álbum narrativo.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Ramos, Ana Margarida (2014). Ilustrar poesia para a infância: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais. *Ocnos — Revista De Estudos Sobre Lectura*, (11), 113-130. https://doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.06

Machado, Caroline; Menegazzi, Douglas (2018). Histórias para iluminar tempos sombrios: reflexões sobre A Guerra e a memória como cultura de resistência. *Coleção Vozes e Rostos da Literatura Infantojuvenil portuguesa*. Tropelias & Companhia

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado. *Lenguaje y Textos*. v. 35, p. 131-138.

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2013). Can Images Transform a Poem? When I Heard the Learn'd Astronomer: An Example of a Poetry Picturebook. *New Review of Children's Literature and Librarianship*. v. 19, n. 1, p.14-32, 2013. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13614541.2013.751290>

Neira-Piñeiro, María del Rosario (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. *Ocnos — Revista de Estudos sobre Lectura*. v. 17, n. 1, p. 55-67, 2018. doi: 10.18239/ocnos_2018.17.1.1527

Silva, S. R. da. Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância. In: SILVA, S.R. *Entre Textos. Perspectivas sobre Literatura para a infância e juventude*. Porto: Tropelias & Companhia, 2011, p. 273-284.

Silva, S. R. da & SASTRE, M. S. O álbum poético em português e em espanhol: sinergia estética entre palavras e ilustrações. *Revista Brasileira de Educação*. v. 22, n. 71, p. 1-24, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782017227148>

Notas biográficas

FERNANDA MARIA OLIVEIRA ARAUJO é artista visual, no campo da ilustração. Graduada em Ciência da Computação, Mestre e Doutora em Educação, Arte e História da Cultura, atua em atelier próprio de ilustração. É pesquisadora e professora de arte e criação em comunicação digital e linguagens da arte.

E-mail: fernanda.araujo@gmail.com

EGÍDIO S. TODA é artista visual no campo da fotografia, design e da arte gráfica impressa.

Graduado em Comunicação Digital, especialista em comunicação e mídia, Mestre e Doutor em Educação, Arte e História da Cultura, atua em estúdio próprio de fotografia e design gráfico. É pesquisador e professor de arte e criação em comunicação digital, comunicação social e linguagens da arte.

E-mail: egidio.toda@uol.com.br

Impactos Pictóricos, detalhes de corpos: na obra de Maria Cunha

*Pictorial impacts, details of bodies: in the work
of Maria Cunha*

EDSON ELIDIO ADÃO

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie,(UPM) Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Grupo de Pesquisa Arte e Linguagens Contemporâneas — aTempo, CNPq. Grupo de Pesquisa Linguagem, Identidade, Sociedade (Estudos sobre Mídia)

Resumo: O presente estudo tem como reflexão, apresentar a obra/pictórica da artista Maria Cunha,(1995,Porto).Com uma carreira promissora, Artista /Pesquisadora no campo da Arte. Licenciada (2017) e Mestre (2019)em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes-Universidade Porto. Apresenta poéticas que dialoga com elementos tonais,cromáticos,luz-sombra. O recorte metodológico se constitui da obra de Caravaggio:elementos corporais, autorepresentação/autorretrato que passam despercebidos com impactos da pintura contemporânea.

Palavras chave: impactos /forma /luz-sombra.

Abstract: *The present study has as reflection, to present the work pictorial of the artist Maria Cunha, (1995, Porto). With a promising career, Artist / Researcher in the field of Art. Degree (2017) and Master (2019) in Plastic Arts (Painting) by the Faculty of Fine Arts-University Porto. It presents poetics that dialogues with tonal, chromatic, light-shadow elements. The methodological approach consists of Carravaggio's work: body elements, self-representation / self-portrait that go unnoticed with the impacts of contemporary painting.*

Keywords: *impacts / shape / light-shadow.*

Introdução

A presença de artistas jovens na cena contemporânea, é notória, na amplitude onde é apresentado as mais diversas pesquisas com perspectivas teóricas — metodológicas e artísticas, assim resultantes de relevantes pesquisas, reverberando nas mais diversas Universidades no âmbito internacional, onde proporciona uma formação acadêmica com difusão nas esferas do ensino, graduação, programas de pós graduação entres outros seguimentos, oferecidos e explorados no campo científico, com relevantes pesquisas, cada vez mais o caminhar por trajetórias e trilhas que ocasiona, um pensamento crítico-reflexivo, que passa por uma formação inicial e continuada, nesta perspectiva se tem a relevância os estudos:

A Universidade Contemporânea compreende uma visão de totalidade. Ou, melhor, de multiplicidade de dimensões da vida coletiva. A Universidade forma um quadro abrangente. Historicamente, definiu -se como ambiente apropriado para criação e divulgação do saber teórico — científico -tecnológico-prático e cultural. (Rizolli, 2005:146).

Muitos já trazem algo, também que dialoga intensivamente com aprendizados prévios, que agrega a formação explorando o seu vocacionado artístico, uma bagagem socio-cultural. Desta maneira consegue ampliar, com as aulas que a academia, propicia os avanços do curso, diante desta múltipla aprendizagem, os estudos dirigidos é um lugar que instiga a sua artisticidade, a questões desafiadoras com muitas influências e considerações, dentre os momentos mais diversos olhares, com inquietações que ao mesmo tempo, serão captados na formação durante o processo de apresentações em diversos trabalhos, para a legitimidade, de seus processos criativos, advindos orientações técnicas, historiográficas, metodológicas e teóricas com a orientação de professores / pesquisadores/ cientistas no campo da arte, nas mais diversas linguagens ampliando a artisticidade entre teoria e práxis.

1. Um percurso, diálogos da artisticidade: Maria Cunha & Caravaggio

Uma artista jovem Maria Cunha, possibita um diálogo com a cena contemporânea, ao buscar suas inquietações no seu processo criativo. Desde da infância pelo universo da arte, cores e formas, durante a sua fase acadêmica, opta por inquietação neste fazer artístico, tendo a sua formação na graduação na área de arte, explorando o espectro, de artista — pesquisadora, Maria Luzia Almeida Cunha de Alegre e Silva, nascida em 1995, na cidade do Porto, tem sua base acadêmica de ensino superior, os seus estudos direcionados ao obter o titulação

de Licenciada Artes (2017), neste campo do conhecimento amplia as investigações, seguido de sequência no campo da arte com aprofundamentos científicos, teóricos e metodológicos tendo a possibilidade na/da amplitude de outras inquietações, neste processo traz as contribuições ao concluir a pesquisa de Mestrado com o temática relevante “A crença na viagem etérea, na experiência da observação” (2019) em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto sob a orientação, em que traz um diálogo com uma amplitude no campo da arte. Professor-Artista -Pesquisador Doutor Domingos Fernando da Silva Loureiro. Nasceu em Valongo (1977). Vive e trabalha no Porto. Fez o Doutorado em Arte e Design pela Universidade do Porto. Autor e editor de diversos documentos científicos. Investigador integrado do Instituto de Investigação em Arte, design e Sociedade, com interesse especial em pintura e paisagem contemporâneas. Interesse nos modelos de ensino direcionados a projetos individuais relacionados com a Identidade Autoral Artística.

Um percurso que desafia, as orientações — aulas — seminários e seu cotidiano de aprendizagem quando é apresentado aos períodos estudados durante a historiografia da arte, por suas inquietações e afinidades, é levantado questões que venha reverberar onde sua produção plástica — visual, que é apresentada processos ou resultados ao expectador, como poética no campo da arte, o que possibilita múltiplas leituras.

Na trajetória da contemporaneidade, diante dos estudos apresentados na Universidade, durante a formação acadêmica a alunos e alunas nos cursos de graduação e pós graduação, sempre existe provocações analítica, imagéticas e teóricas, onde por vários prismas, propicia um diálogo relevante.

Por questões de inquietações particulares, Maria Cunha na sua formação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2013-2017), apropria do/ com referencial, segundo diversos autores ao longo da temática abordada, aponta diversas especificidades do período Barroco, onde muitos denominam-se “a era do ornamento”, a grandiosidade da arte se aproxima do teatral, com efeitos de luzes, apelo emocional, assim também como Barroco Italiano, Barroco Flamenco, Barroco Holandês, Barroco Espanhol. Um dos dicionários mais apreciados na Itália, o Zingarelli, define o verbete “barroco” assim: “gusto e stile affermatosi nell’arte e nella letteratura del Seicento, tendenti a effetti bizzarri, inconsueti, declamatori, illusionisticamente scenografici”. Tradução “*Gosto e estilo que se afirmaram na arte e na literatura do século XVII, que levam a efeitos bizarros, insólitos, declamadores e ilusionisticamente cenográficos (Pinna:2010)*”. Cria um diálogo com o Barroco Italiano, período este que perdura, desde o final do século XVI até o início do século XVIII.

Um movimento cultural com extensão intelectual, literária e todo gênero de arte, com estas possibilidades uma vez que, levantando diversos pontos, onde a continuidade destas reflexões criam a longividade de futuros estudos, onde não se esgota a temática da Arte. Este foi um período em que artistas exploram com suas características, composição assimétrica, em diagonal — que se revela num estilo grandioso monumental, retorcido, substituindo a unidade geométrica e o equilíbrio da arte renacentista. Acentuado contraste de claro escuro (expressão de sentimento) - era um recurso que visava a intensificar a ascensão de profundidade realista, abrangendo todas as camadas sociais. Escolha de cenas no seu momento de maior intensidade dramática. A luz não aparece por um meio natural, mas sim projeta para guiar o olhar do observador até o acontecimento principal da obra, as formas abertas, as linhas, as cores e a disposição dos objetos e das figuras se deslocam em contínuo movimento, ultrapassando as bordas da moldura nestas especificidades podemos elencar as características de :

Caravaggio usa a sua perspectiva de modo a trazer o espectador para dentro da ação. O chiaroscuro captura as emoções e intensifica o impacto da cena por meio de contrastes por meio de luz e sombra. essa encenação não tradicional, teatral, joga um único foco de luz crua sobre o tema em primeiro plano para concentrar a atenção do espectador na força do evento e na reação dos personagens. Devido ao fundo escuro adorado por Carravaggio, seu estilo foi chamado de il tenebroso (estilo “das trevas”). (Strickland 2008:48).

Com este cabedal teórico metodológico de muita relevância na historiografia da arte, possibilita questões que instiga a artistas que, tem reverberado com a mais ampla relevância no campo da artes visuais, com suas pesquisas apresentadas em exposições individuais, coletivas, projetos curatoriais e residência artística, além das questões autorias, onde explora pontos investigativos com a arte contemporânea.

A presença de detalhes corporais na obra de Caravaggio, leva a reflexão crítica-pictórica a qual demonstra, como recursos na metodologia apresentada pela artista Maria Cunha, levanta possibilidades, instiga um olhar sobre diálogo com o artista Michelangelo Merisi (1571-1610), este foi um notório pintor italiano que assinava as suas obras como Caravaggio, o nome da aldeia onde nasceu. Considerado como um dos pioneiros na pintura Barroca, suas obras tinha elementos carísticos como cenas religiosas e profunda carga dramática(Figura1). Enquanto pintor barroco, Caravaggio também se serviu dos jogos de luzes e sombras típicos da época para conferir um tom dramático.

O artista italiano foi o criador do tenebrismo, uma técnica que combina um fundo escuro com pontos de luz estrategicamente colocados em primeiro plano,

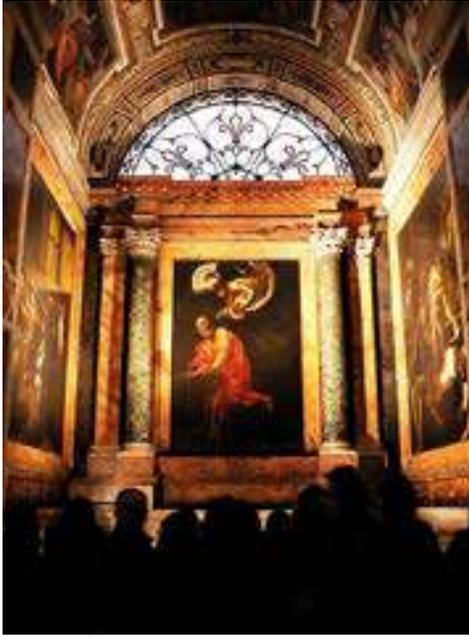


Figura 1 · Caravaggio. A inspiração de São Mateus. 1602.
Vista da capela Contarelli na igreja San Luigi dei francesi.
Fonte <https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/cursoneville-aula.php> acesso em 25 jan 2021

Figura 2 · Joelhos — 2016, Óleo sobre tela 100x80cm,
Projecto Atelier. Fonte <https://www.facebook.com/photo?fbid=841582245975825&set=a.113201888813868>. Acesso em 10 de fevereiro de 2020



Figura 3 · Antropometria, 2017, Óleo sobre tela 153 cm x 135 cm Sem moldura. Fonte <https://zet.gallery/obra/antropometria-17063> Acesso em 10 de fevereiro de 2020

principalmente nos rostos. Seu foco sempre foi pessoas comuns, optava por modelos que não eram associados à beleza clássica, inclusive para a representação de figuras religiosas. Desta forma, as pessoas retratadas nas pinturas são camponeses, vendedores, artistas, prostitutas e ambulantes. De modo geral: não se tratava de membros da aristocracia. Como nos conta “(Proença, 2008:100) *O que melhor caracteriza sua pintura é a utilização da luz: ela não aparece como reflexo da luz solar, mas é criada de modo intencional para direcionar a atenção do observador*”. Com essa dinâmica suas obras, notavam que as pinturas evidenciam como a luz, representada que guia o olhar, para elementos específicos, onde os corpos ganham volumetria, chegando a parecerem esculturas e não desenhos bidimensionais, isto é pintados apenas com altura e largura.

2. Focos de Luz-Sombra, recortes de partes de Corpos

Na dimensão desta temática abordada em seu atelier a artista de Maria Cunha, busca em a produção de obras com uma relevante expressividade, com contínua projeção em seus suportes clássicos da pintura como: a tela de linho (Figura 2), também explorou a técnica de da tinta óleo (Figura 3), diante de uma paleta cromática de diversas materialidades, texturas e tintas como óleo, grafite, ainda outras obras que traz uma elaboração em papel Figueiras (Figura 4), este por sua vez um papel de alta qualidade e resistente, concebido especialmente para a pintura a óleo. Tem uma proteção de elevado desempenho que absorve o óleo, os agentes aglutinantes e a água de uma forma uniforme, ao mesmo tempo que assegura uma resistência extraordinária à camada de tinta na superfície.

Nesta etapa de seus estudos é contemplada a participação da Residência Artística ao abrigo do programa Erasmus+, orientada pelo pintor e artista plástico Friedrich Helchemann, em Munique e Isny, Alemanha. Artista nascido no ano 1948 em Isny im Allgäu — pintor alemão contemporâneo. Foi proporcionado uma relevante vivência. Com esta percepção analítica a potencialidade da poética da obra de Maria Cunha, concebe provocações contínuas a elementos corporais, com a fragmentação corporal, apropriação cromática já apresentada na obra de Caravaggio, ainda que reverbera a longevidade de sua expressividade.

O percepto é aquilo que aparece e se força sobre nós, brutaemente, no sentido que não é guiado pela razão. Não tem generalidade. É físico, no sentido não-psíquico, não — cognitivo, quer dizer, ele não aparece sob uma vestimenta física. É um acontecimento singular que se realiza aqui e agora, por tanto irrepitível. Trata-se de cruzamento real entre um ego e não-ego, secundidade. Percepto etimologicamente tem o significado de apoderar-se, recolher, tomar, apanhar, ou seja, alguma coisa, que não pertence ao eu, é tomada de fora. é algo compulsivo, teimoso, insistente, chama a nossa atenção. Algo que se apresenta por conta própria e, por isso, tem força própria (Santaella, 1993:92).

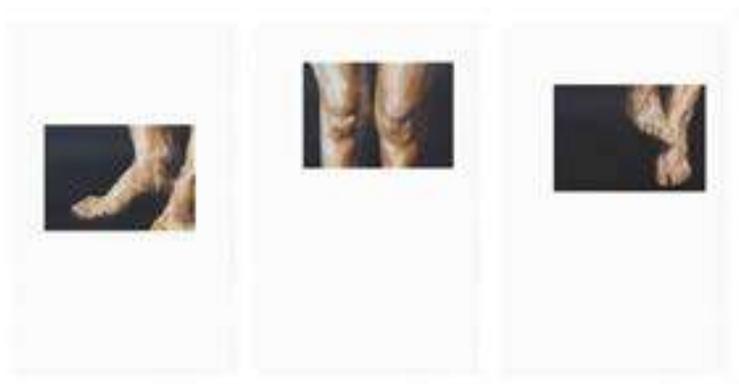


Figura 4 · Statment. The Hands., 2019 Óleo e grafite sobre papel Figueras 290gr, 65 cm x 50 cm, Sem moldura Fonte: <https://zet.gallery/obra/statment-the-hands-1707> acesso em 03 de fevereiro de 2021

Figura 5 · Trindade, 2017. Óleo e Grafite sobre papel Figueras 290gr. 196,5 cm x 100,3 cm. Sem moldura. Fonte : <https://zet.gallery/obra/trindade-17078> Acesso em 10 de fevereiro de 2020

Com esta perspectiva de trazer olhares atentos a obras estabelecidas por Maria Cunha, com a fragmentação, os registros prévios, visita físicas na igreja ou por livros de arte, onde possibilita de olhares da obra de Caravaggio, na sua construção / formação enquanto artista contemporânea, também remete aos estudos analíticos diante de desafios. O trabalho da artista foca no corpo humano, especialmente as partes que normalmente não prestamos muita atenção, com esta intencionalidade da observação de relevante fragmentação corporais (Figuras) de PÉS, JOELHOS E OMBROS. explorando o campo da materialidade da tinta óleo e grafite e suporte de papel Figueras 290gr. Ainda criando uma triade imagética.

Demonstra-se um recorte a questões da plasticidade elementos, que estes centra-se em diversos conceitos apresentados pela artista como: autorrepresentação/autorretrato; experiência e percepção; espaço e tempo; memória.

A obra de Maria Cunha destaca-se com um diálogo onde o trabalho desenvolvido no âmbito das artes plásticas contemporânea resgata uma camada processual de:

rastros de coletas de informação, por exemplo sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre propriedades da matéria que esta senso manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornal, e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos desta necessidade de pesquisa. (Salles1998:126).

Dentro desta continua pesquisa a artista insere-se em diferentes campos artísticos como o vidro, mosaico, fotografia, pintura, procurando interdisciplinaridade e plasticidade nos trabalhos produzidos e exploração das temáticas.

Conclusão

A relevância da obra de Maria Cunha, uma artista jovem para o cenário contemporâneo internacional, possibilita contribuições convergentes a poéticas, pelo seu caminhar, já apresenta muitas conexões, expressividades, múltiplos olhares, pois advém do construto de um campo artístico, nas linguagens visuais com a da formação na licenciatura, onde pode ser difundida a teoria e prática de atelier de formação para alunos e alunas na Educação básica, Graduação e Programas de Pós Graduação. Ainda que as bases metodológicas replicam e reverberam continuamente, durante sua formação, enquanto pesquisadora no campo da arte, por definição de seu vocacionado, com a pintura e sua dimensão de uma cromia poética, na mais ampla construção de sua paleta, com dimensões teórica e metológica com ensino — aprendizagem.

Referências

- Pinna, Massimo. 2010. O barroco na Itália: sua beleza e contradições. Revista Odisseia — PPGEL/UFRN n°6 (jul-dez) ISSN 1983-2435
- Proença, Graça. (2008) Descobrindo a História da Arte. São Paulo: Ed. Ática. ISBN-108508099215
- Rizolli, Marcos. (2010). Artista-Cultura-Linguagem. 1.ª reimpressão. Campinas: Akademika. ISBN-10 : 858986713-7
- Salles, Cecília A (1998). Gesto Inacabado : processo de criação artística. 2 ed. São Paulo: Fapesp — Annablume. ISBN 85-7419-042-X
- Santaella, Lucia. (1993). A percepção: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento. ISBN 9788585597016
- Strickland, Carol | Boswell. John. (2008) Arte comentada: da pré-história ao pós moderno. tradutor: Angela Lobo de Andrade. Editora: Nova Fronteira. ISBN: 9788520936665

Nota biográfica

Edson Elídio Adão (Edson Elídio) 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).
E-mail: artistavocacionado@gmail.com
Morada: R.da Consolação, 896-916 — Consolação, São Paulo — SP, 01302-000, Brasil

Matéria e espacialidade na produção artística de Iza Figueiredo

Matter and spatiality in Iza Figueiredo's artistic production

SYLVIA FUREGATTI

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Artes Plásticas, R Elis Regina, 50, CEP 13083-8504, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campus Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil

Resumo: Este texto investiga aspectos da produção poética da artista brasileira Iza Figueiredo, ao longo de suas cinco décadas de trabalho. A análise tem como pontos originários seu discurso, o espaço do ateliê e as operações práticas vinculadas ao desenho expandido. Pretende-se pesquisar a metodologia de coleta empregada por ela que se assenta nas importâncias administradas aos objetos e à memória cotidiana como resultantes do processo criativo. Para tanto, recorre-se aos elementos da epifania do objeto artístico (Subiratz, 1989) e à circularidade do tempo da vida cotidiana doméstica como disparadora da ideia *disponibilidade* entre nós, os objetos e a memória (Giannini, 2013). **Palavras chave:** Iza Figueiredo / objetos em desuso / desenho expandido.

Abstract: *This paper investigates aspects of the poetic production of the Brazilian artist Iza Figueiredo, throughout her five decades of work. The analysis has as its origin points her discourse, the studio space and practical operations related to expanded drawing. The intention is to scrutinize the collector's methodology employed by her, which is based on the importance given to objects and everyday memory as a result of the creative process. To this purpose, we resort to the elements of the epiphany of the artistic object (Subiratz, 1989) and the circularity of time of domestic everyday life as a trigger of the idea of availability between us, the objects, and the memory (Giannini, 2013).*

Keywords: *Iza Figueiredo / discarded objects / expanded drawing.*

1. Desenho, imanência

Tempo, espera e acuidade, na contramão das urgências de nosso tempo, talvez sejam os desejos mais ambiciosos a cercar os valores da arte. A artista brasileira Iza Figueiredo, hoje com 76 anos, bem conhece este terreno porque é da ação deste tempo delongado que se alimenta sua produção iniciada formalmente pela graduação em Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (1968), em São Paulo, cidade onde ela viveu e atuou, como artista e arte educadora. No caminho trilhado pela artista interessa-nos predominantemente a atenção dispensada por ela ao dado da imanência das coisas, como valor que ultrapassa a materialidade do dia a dia para invocar o poder próprio dos objetos triviais que vem a constituir seu trabalho.

O eixo condutor de sua práxis tem lugar nos fundamentos que lhe são oferecidos pelo desenho trabalhado como linguagem entre o plano bidimensional e a matéria. Assim é que se pretende resgatar duas de suas exposições individuais realizadas nos últimos anos: "Em tudo há desenho"; Museu de Arte contemporânea MAC -Sorocaba, 2015 e "Dilatação de objetos comuns", Fábrica de Arte Marcos Amaro, Itu/São Paulo, 2019. Nelas, as camadas de presença do desenho desvelam-se para abrir o espaço necessário ao modelo de coleta praticado pela artista.

Entre a segurança dos fundamentos e a vontade do porvir, a artista convive com a amplitude expansiva do desenho contemporâneo por meio de aforismos que são parte de seu discurso cotidiano. "Em tudo há desenho" pontua a ela para apresentar seu trabalho. (Figura 1).

Deste modo é que, de artista para artista, entende-se como bastante importante para a construção das reflexões críticas sobre outros trabalhos aferidos pelo tempo de tantas décadas, incorporar refinada dose de desobediência ao sentido *lato sensu* que estabelece o investigador concentrado em suas leituras, para se alcançar a difícil postura de saber ouvir o silêncio dentro da alma indicado por Alberto Caeiro (Pessoa, 2006), como único modo possível para bem participar da construção dos territórios poéticos burilados pelo artista. Caeiro inspira a escutatória proposta pelo poeta e educador brasileiro Rubem Alves, atento às indicações do poeta português. Assim também propôs-se este princípio às séries de visitas-entrevistas feitas ao ateliê de Iza Figueiredo, ao longo de 2019, enquanto preparávamos um livro sobre sua obra, cuja finalização foi dilatada pela pandemia do Coronavírus.

O desenho de Iza é refinado ouvinte. E, a partir deste princípio metodológico pode ser comparado ao equivalente desempenhado pela introdução de todo bom texto: tal qual as estruturas submersas, algo vistas, algo ocultas



Figura 1 · Iza Figueiredo trabalhando em seu ateliê, 2021. Fonte: Joana Figueiredo

Figura 2 · Iza Figueiredo, Pedra e Desenho, 2019. Fonte: Iza Figueiredo

demonstram sua importância_ não necessariamente pela imposição e exclusividade de sua presença_ são elementos que suscitam algo além do dispositivo do afeto que nutrimos pela imagem assim construída. Na forma do designio; eles nos orientam, nos conduzem sem nos roubar as surpresas do caminho que revela as espacialidades praticadas como sua decorrência. (Figura 2).

Por meio da linha seca, aquarelada, gravada, inscrita tal como ela reconhece as coisas que habitam nosso mundo; num certo tipo de linha tramada e acompanhada por manchas, alguns relevos e formas coladas ou prensadas é que a linguagem do desenho amplia-se em variantes atmosferas e suportes dos trabalhos. Nesta produção da artista o desenho recusa-se ao princípio norteador da representação e, preterindo o sentido testemunhal, dá vazão para a sua construção como dispositivo imanente, presente em tudo, capaz de ser sutil e, desse modo, de relativizar as importâncias dos objetos que, na operação da coleta efetivada por ela desdobra-se entre a recolha e o acolhimento.

Iza Figueiredo institui uma experiência às linguagens artísticas por meio de operações demarcadas, quase sempre, do interior (da linguagem) para o exterior, de seu núcleo para as bordas, da essência para as contaminações com outros elementos visuais e espacialidades que os constituem. O desenho que está em tudo é assim o modo de enfrentar e organizar os dias, as horas, as permanências e impermanências das coisas e das pessoas que cercam a artista.

2. Objetos, significância

Se os desenhos são os disparadores da imanência, nos objetos coletados pela artista encontramos o peso e a justeza do dado artístico aplicado à matéria que lhe garante a forma e a aparência. No processo sistemático de trabalho da artista, os objetos coletados são deslocados, desnaturalizados e recombinaos a outros, de modo a instituir nos espaços de sua apresentação/exposição peças ou instalações artísticas que fundem os tempos dos achados (das coisas) e das descobertas (dos espectadores de suas propostas).

Sua atuação poética tem início no mundo das coisas cotidianas, mas estabelece-se, no trânsito necessário para que se removam desses objetos as camadas de insignificância aderidas a eles devido à sua reconfiguração no mundo das coisas cotidianas e só podem encontrar alguma significância quando, por fim, ordenados nas mais distintas combinações operadas pela artista, a cada evento criado, voltam a ser disponibilizados ao olhar intermediados pelos dispositivos de encontro que um projeto expositivo pode oferecer.

Nesta direção, os estudos propostos pelo filósofo e esteta espanhol Eduardo Subirats colaboram com a análise das distintas dimensões poéticas alcançadas

pelo objeto exposto ao tempo e burilado pelos artistas. Localizando esta operação artística no comportamento criativo experimentador das vanguardas modernas, Subirats anuncia os variantes contornos entre o frio encontro travado pelo artista, o objeto e a epifania passível de ser realizada somente quando alguns atos, como nomeia o pesquisador, são constatados: 1- ação do artista sobre um objeto; 2- encontro do objeto e um público e 3- contextualização ritualística desses atos em um ambiente social e culturalmente reconhecido. (1989, p. 107/8)

Assim, considerados estes vetores trazidos por Subirats podemos compreender que está no avizinhamento das estruturas em desuso, a face última e mais aparente da relação que estabelecemos com o artístico.

No processo de desconfiança sobre a insignificância dos objetos cotidianos coletados pela artista Iza Figueiredo é possível também tecer considerações sobre uma série de camadas de ação: camada 1 — a *desfuncionalidade ante ao propósito original* que um dia prestou sentido ao objeto antecipa sua apresentação aos seus interlocutores cotidianos. A desfuncionalidade gera, para a maioria das pessoas, seu desinteresse e a consequente invisibilidade. O artista não é a maioria dessas pessoas. Camada 2: *o gesto de escolha, a forma da coleta e a ação diminuta sobre o objeto* então disposto em outras ambiências da arte, conclama à percepção de sua significância transcendente de forma a aproximar, sedutoramente, as raízes ontológicas da arte e da história como valores culturais. Camada 3: *a nova ordenação espacial do objeto* encontrado, coletado e transposto para outro ambiente o re-conecta ao mundo a partir da perspectiva da arte e assim, imprime-lhe novos valores à busca de algum firmamento. Camada 4: *a tutela praticada pela artista* apresenta um objeto deslocado que nunca está só ou é desvelado de modo cru, maquinal. Apresenta-se, sempre, no encontro com outros objetos igualmente coletados ou construídos, mas temporalmente distintos. Na produção de Iza, este objeto coletado coaduna-se às formulações plásticas do desenho, da cerâmica, dos cadernos que geram, por fim, seu enlace com os elementos de apresentação próprios do sistema artístico: a caixa, a moldura, a estante, etc. (Figura 3 e Figura 4)

Em exposição, estes objetos invocam, pela diferença formal e pela vizinhança conceitual a capacidade reflexiva daquele que se volta sobre si mesmo à busca das garantias de seu estado paradoxal; entre o tudo e o nada, entre o real e o simbólico, entre a realização de uma experiência e a revelação de um relato pessoal. (Subirats, 1989:113)

Ensaio bastante completo sobre esta configuração formada entre objeto, desenho e memória foi apresentada na exposição “Em tudo há desenho”, no MAC Sorocaba, quando a artista construiu dispositivos de exposição que levavam o



Figura 3 · Iza Figueiredo, Caixa.

Fonte: Pola Fernandez

Figura 4 · Iza Figueiredo, Estante, 2014.

Fonte: Joana Figueiredo

espectador a um ambiente próximo ao de um museu de curiosidades. Pelas salas do MAC, distintas séries apresentavam-se por meio de coleções que nos propunham intuir entre a longevidade daqueles materiais e objetos e a oportunidade de suas possíveis combinações elaboradas por meio da arte e pelo dispositivo bem conhecido das exposições. A disposição dos pequenos objetos coletados, apresentada junto de desenhos que traziam seus referentes diretos ou indiretos, tem em comum o desejo da artista em revelar a estrutura primordial das coisas. (Figura 5)

Deste modo, chegamos à posição dos relatos pessoais dos artistas como projetos de arte. O longo tempo que acompanha esses objetos descartados, faz com que muitos deles sequer sejam reconhecidos pelas pessoas de modo geral, nos dias de hoje. Ou sua usinagem e funções próprias são referentes a tempos e demandas já atualizadas por outras tecnologias ou sua estrutura deteriorada acaba por revelar o material originalmente empregado para aquela forma que se torna assim constatação de interesse por sua aparição entendida como encontro de si mesmo. Entende-se que a compreensão desses elementos e processos é sintoma especialmente cultivado pela acuidade da qual se vale o artista visual na contemporaneidade.

O filósofo chileno Humberto Giannini nos descreve a qualidade simbólica dos variantes tempos que cercam as pessoas e suas relações com outras pessoas ou coisas. O tempo circular da vida civil, cotidiana, doméstica, é revelador das variantes disponibilidades analisadas por ele a partir da afetividade ou da indiferença que nos ajuda a compreender o cotidiano e a alimentar a possibilidade do relato como forma de arte.

Ao analisar a formação dos territórios do simbólico no cotidiano, Giannini bem qualifica o que se passa com estes objetos esquecidos, marcados pela sorte dos encontros que a rua pode promover e que encontramos na sistemática de trabalho de Iza Figueiredo: persistem em nosso mundo, disponíveis para o outro, a fim de ser assim, para si próprios. Carregam um tipo de disponibilidade que gera um tempo essencialmente inconcluso, um tempo ontológico e eticamente solitário (Giannini, 2013:144). Sorte e infortúnio encontram-se nesses objetos que ainda precisam ser revistos, reconhecidos, recontextualizados. Como sabemos, é a arte e somente ela, por meio de seus sistemas quem reserva este lugar para o objeto.

3. Deslocamentos, espacialidades

Para a exposição “Dilatação de objetos comuns” (Fábrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, 2019) a metodologia da coleta nos dá a chance de perceber



Figura 5 · Iza Figueiredo, Vista da estrutura expositiva para os objetos e desenhos apresentados na exposição "em tudo há desenho" MAC Sorocaba, 2015. Fonte: Pola Fernandez

como se processa o estímulo para a própria manipulação deste acervo particular de coleções de objetos em desuso que retroalimenta sua produção. (Figura 6 e Figura 7)

As visitas que a artista opera para adentrar sua coleção, continuamente em processo, estabelecem tipos de edição que são igualmente revelados pelo caráter temporário dos projetos expositivos. Assim, esta equidistância no modelo de produção e exibição possibilita também que atentemos para a operação de deslocamento e desnaturalização de objetos que, recombinaos a outros, instituem nos espaços de sua aparição como proposições artísticas que fundem os tempos dos achados (das coisas) e das descobertas (dos espectadores de suas propostas) pautados por um conjunto finito em número de peças, mas infinito nas suas combinatórias estéticas.

Está nesta efemeridade das combinações dentre tempos e objetos de passados e presentes a potência das instalações construídas por ela cuja materialidade, usualmente remete à fragilidade e ao oportuno. Articulados pelo teto, pelas paredes, dispostos sobre mesas e estantes, depositados em caixas de metal, além de outras formas, os elementos que constituíram as instalações apresentadas nesta exposição da FAMA, guardam ainda, nas duas salas contíguas ocupadas pela artista dentro deste espaço que é um vasto complexo cultural instalado em uma antiga fábrica textil, distante 75 quilômetros da capital do Estado de São Paulo, a oportunidade de perceber como o movimento do núcleo para as bordas, do interior para o exterior que se passa entre usos, desusos e recontextualizações vem configurando a contemporaneidade artística e seus circuitos.

Em “Dilatação dos objetos comuns” Iza dá nota sobre o que se passa no contexto amplificado do projeto deste centro cultural. Como uma caixa dentro de outra, objetos, prédio, artista e cidade estabelecem um escalonamento próprio da ressemantização da arte atual.

Chama a atenção do visitante mais atento, a aderência da proposta artística de Iza instalada neste determinado espaço cultural. Reúnem-se neste projeto expositivo, o contexto e a ocasião da qual disserta Michel Certeau quando descreve as habilidades metamórficas da deusa Métis; presentes nas situações cotidianas a partir da relação da multiplicação dos efeitos pela rarefação dos meios. (Certeau, 1999:157). A partir deste autor e citação entendemos que a memória, que não se separa do tempo de sua aquisição e desafia o momento presente por meio do qual se faz novamente conhecer, executa torções entre o tempo e o espaço no qual o conjunto dos saberes possíveis são inventariados e oportunizados pelo brilho da ocasião:



Figura 6 · Iza Figueiredo, Vista de uma das salas de exposição de “Dilatação de objetos comuns” apresentada na Fabrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, São Paulo, 2019. Fonte: Joana Figueiredo

Figura 7 · Iza Figueiredo, Vista da segunda sala de “Dilatação de objetos comuns”. Fabrica de Arte Marcos Amaro — FAMA, Itu, São Paulo, 2019. Fonte: Valéria Scornaienchi

(...) graças à capacidade da méti para acumular experiências passadas e inventariar as possíveis, a ocasião armazena todo esse saber no menor volume possível. Concentra o máximo de saber no mínimo de tempo. Reduzida ao seu mínimo formato, num ato metamorfoseador da situação, esta enciclopédia completa se assemelha a uma pedra filosofal. (Certeau, 1999:158)

Um dos indícios do fluxo entre a base tradicional e o movimento inovador da produção da artista Iza Figueiredo pode ser encontrado nas variações praticadas por ela entre o espaço do ateliê e as derivas pela rua, pelo mato, pela paisagem ou outras paragens que frequenta e pratica intencionalmente, municiada pelo olhar estratégico do artista. Nestes deslocamentos é que a paisagem urbana encontra a natureza que perpassa a obra da artista com igual vitalidade. É na natureza que Iza nos indica sua métrica para a produção.

Independentemente dos alcances de suas caminhadas e viagens, sejam elas as constantes visitas ao cerrado brasileiro ou para trilhas em áreas da fazenda da família no interior do Brasil, tanto quanto para outros países; são os quintais, os jardins e os bosques, os espaços que alimentam as coletas e determinam boa parte da espacialidade final assumida por sua obra.

O descarte do processo de renovação próprio da natureza (uma semente dispensada ao solo, um galho ou folhas secas) encontrados em vários de seus trabalhos aponta para algo além da beleza plástica derivada deste encontro. É possível dizer que a natureza oferece à artista elementos portadores das escalas buriladas por ela. Pela coleta de sementes, folhas e outras estruturas naturais que Iza manipula, em pequenas porções, tal qual destaca a artista em nossas conversações e entrevistas realizadas (2019): “nada maior que um palmo” podemos encontrar as coisas e os formatos dos trabalhos. São, industrial ou naturalmente contituídos; espécies de excertos; de pequenas ruínas recuperadas do espaço urbano, ou de substratos da natureza, em seu ciclo natural de renovação movimentados entre o ateliê, os cadernos de anotação, o jardim ou bosque e o espaço expositivo.

Deste modo também é que sua produção pode pontuar um tipo/formato para o ateliê que tudo pode salvaguardar a fim de ser manuseado poeticamente. Este espaço/tipo indica também paredes que devem possibilitar o trânsito previsto nesta contiguidade (figura 08). Se há ateliê produtivo é porque nele e ao redor dele há um enorme bosque que parece exercer outras funções práticas, simbólicas e fenomenológicas sobre o que se passa no continente transparente deste lugar de iniciação para operações artísticas.



Figura 8 · Vista do ateliê de Iza Figueiredo, localizado na cidade de Itú, São Paulo, 2019. Fonte: Pola Fernandez

4. Lugares para a arte, ateliê, estante, jardim, galeria

A produção de Iza Figueiredo é diária, ritualística, sem pressa. Os trabalhos em processo tanto quanto os finalizados são arquivados tanto em mobiliário apropriado, quanto em estado de suspensão e em pleno processo nas paredes e painéis do ateliê. Assim também podem estar logo à vista nas estantes de vidro e outras prateleiras. Desse modo, os trabalhos permitem compreender tanto as suas potencialidades individuais, quanto as sincronizações neles antevistas.

O manuseio das coleções formadas por objetos encontrados (raízes, pedras, fios, extensões de arame retorcido, parafusos, etc) e objetos construídos (desenhos, gravuras, cerâmica, etc) só alcançam sua completude quando se vinculam aos elementos espaciais de sua apresentação. Sugerem assim, uma ponte possível entre a forma e a formatividade assumida pelo objeto da arte de hoje. Este objeto artístico elaborado por ela assim se permite ser re combinado, especializado em acordo com novos encontros, espaços, aquisições, cotejados por meio de coletas. Entre o labor do manuseio e o tempo presumido de descarte e coleta, encontramos algo da construção da lembrança que ratifica a análise aqui proposta da existência de muitas camadas possíveis e praticadas pela obra desta artista.

Conclusão

Mais que apreender os fatos marcantes da geração ou oportunidades familiares que cercaram sua formação artística, as circunstâncias que parecem exercer força e energia para Iza Figueiredo estão no modo como ela vem operando sua máquina-mundo (ateliê) em busca de proposições artísticas que sejam algo além do prazer subjetivo; que possam manter o diálogo exigente entre os meios e os problemas.

Uma das célebres frases de Ortega y Gasset, há tempos instiga a artista e assim foi também balizadora deste estudo. Com a máxima que dá título a um de seus conhecidos ensaios, originalmente publicados em 1914: “Eu sou eu e minha circunstância”, o autor disserta sobre a constituição dos indivíduos concebidos como um todo circunstanciado. Suas elaborações especulam sobre as maneiras pelas quais construímos a perspectiva que determina a síntese biográfica dos sujeitos conscientes de seus sortilégios e da formação_ com alguma sorte tensionada_ de um certo senso comum a partir dos lugares nos quais vivemos. Forma-se assim um sujeito co-implicado por seu entorno que, tal como discute Gasset, nem sempre foi o artista. Apesar disso, por meio do que o filósofo intitula de “almas irmãs” ou “pensamentos irmãos” (Ortega y Gasset apud Sánchez, 2010:115) os alcança, aos artistas, não necessariamente pela forma

dos acúmulos da erudição. O que torna o artista este sujeito co-implicado, por desdobramento ou por simpatia e algum conhecimento tácito, é o tratamento aplicado por eles à sua necessidade de compartilhar.

Referências

- Alves, Rubem. A escutatória. [Consult. 2019-02-03] Disponível em: https://www.inf.ufpr.br/urban/2019-1_205_e_220/205e220_Ler_ver_para_complementar/RubemAlves__Escutat%C3%B3ria.pdf
- Certeau, Michel (1994) "A invenção do cotidiano: 1 — Artes de fazer". Petrópolis: Vozes ed.
- Figueiredo, Iza. "Em tudo há desenho" (2015) Catálogo de exposição. Sorocaba, Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, PROAC/MACS, 16/05 a 26/06.
- Giannini, Humberto (2013) "La 'reflexión' cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia". Santiago: Ediciones UDP.
- Ortega y Gasset, José (2019) "Meditações do Quixote". Campinas: Vide Editorial.
- Pessoa, Fernando (2006) "Poemas completos de Alberto Caeiro". São Paulo: ed Hedra.
- Sánchez, Juan Éscamez (2010) "Ortega y Gasset". Trad e Org. José Gabriel Perissé. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010. SUBIRATZ, Eduardo (1993) "Vanguardas, mídia e metrópoles". São Paulo : Studio Nobel.
- Subirats, Eduardo (1989). "A Cultura como espetáculo" Rio de Janeiro: Editora Nobel.

Poética do trauma na intervenção *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002) de Bernadete Andrade

*Trauma poetics in the intervention
Lighting jararaca: a reverence to the dead
(2002) by Bernadete Andrade*

SÁVIO LUIC STOCO* & ORLANDO FRANCO MANESCHY**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

Resumo: O objetivo deste texto é abordar a singularidade poética de *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002), obra da artista amazonense Bernadete Andrade (1953-2007). Trata-se de um ponto de inflexão em sua trajetória, uma intervenção multidisciplinar, efêmera, colaborativa, ritualística e multicultural, proposta a partir do trauma da perda de um grande sítio arqueológico indígena em Manaus. Utilizamos como metodologia análises estéticas e contextuais da obra, bem como uma chave de leitura a partir da noção de *poética do trauma* observando o caso da representação do trauma em produtos culturais (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).

Palavras chave: Arte na Amazônia / cultura indígena / poética do trauma.

Abstract: *The purpose of this text is to approach the poetic singularity of Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos (2002), a work of art by Amazonian Bernadete Andrade (1953-2007). It is a turning point in its trajectory, a multidisciplinary, ephemeral, collaborative, ritualistic and multicultural artistic intervention, proposed from the trauma of the loss of a large indigenous archaeological site in Manaus. We use as a methodology aesthetic and contextual analyzes of the work of art, as well as a reading key from the notion of trauma poetics observing the case of the representation of trauma in cultural products (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).*

Keywords: *Art in the Amazon / indigenous culture / trauma poetics.*

1. Introdução

O objetivo deste texto é abordar a singularidade poética da intervenção *Iluminação da jararaca: uma reverência aos mortos* (2002), da artista-pesquisadora Maria Bernadete Mafra de Andrade (1953-2007). Trata-se de uma criação debilitada da experiência marcante pela qual passou a artista em contato direto com a localização e subsequente perda de um dos maiores sítios arqueológicos indígenas descobertos da região amazônica durante obras para a construção de um conjunto habitacional na periferia da capital Manaus, estado do Amazonas, região central da Amazônia brasileira — local onde essa obra *site específico* foi realizada. Focaremos a análise na compreensão da elaboração artística do testemunho da dor, ou seja, na dimensão de relato do trauma. Para tal discussão, temos como referências autores que se debruçaram sobre esse tipo de elaboração traumática (Huysssen, 2000; Ginzburg, 2004; Seligmann-Silva, 2008).

Iluminação da jararaca evidencia o posicionamento ético e estético da artista para com os saberes e cultura dos povos originários, preocupada com os destinos desse grupo na sociedade brasileira. Essa aproximação com a cultura indígena foi bem constituída na trajetória de Bernadete Andrade desde a década de 1980, período marcado pela “cultura memorial pós-moderna” (Huyssen, 2010:77). Embebida da agenda filosófica/estética dessa década que marcou o seu ingresso no meio artístico (1980), a artista inicialmente se interessou pelos significados espirituais dos temas visuais advindos dos grafismos caros à cultura dos povos originários (Maisel, 2012; 2014).

Nascida no município de Barreirinha, no interior do Amazonas, posteriormente passou a residir em Manaus onde se formou em Filosofia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Posteriormente, no Rio de Janeiro, concluiu em 1987 a graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Portanto, foi com o seu amadurecimento artístico/profissional que elegeu as referências dos povos originários. Em retorno à capital amazonense, em 1988, ingressou como docente na Universidade Federal do Amazonas onde trilhou sua formação como acadêmica adensando suas reflexões sobre os assuntos relativos à cultura indígena. Assim se deu na ocasião de sua dissertação de mestrado e de sua tese de doutorado, ambas realizadas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU/USP) (Andrade, 1997; 2002). Trajetória que a levou a ser designada chefe da Divisão de Difusão Cultural do Museu Amazônico da UFAM (2002-2003); superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) seção Norte (2003-2005) (Maisel, 2012, 2014). Assim, vislumbramos a aprofundada ligação de Bernadete com as culturas indígenas, em suas dimensões espiritual e material/arqueológica.

2. Arte e trauma

Queiramos ou não, nesse museu a céu aberto [sítio arqueológico], onde o índio chorou e enterrou seus mortos, a arqueologia nos convida a uma reflexão sobre a perda das nossas origens no processo de fundação da cidade.
(Bernadete Andrade, 2004)

Tal como atesta o trecho de *Tesouros arqueológicos ressuscitam passado*, escrito por Bernadete Andrade, a artista expressou a melancolia diante da consciência reavivada da perda coletiva com as origens no processo histórico da cidade de Manaus, neste artigo publicado em um jornal manauense, na ocasião de descoberta de um sítio arqueológico no Centro de Manaus, dois anos após a realização da sua obra em questão. O achado precioso ressuscitou a presença de antigos problemas originados com a fratura da conexão com as origens do todo da população amazônica, mesmo as sedimentadas nas áreas urbanas, consideradas brancas, e, no limite, de toda a população brasileira. Assim, podemos considerar o posicionamento agudo que Andrade tomou ao abordar e representar artisticamente desde a repercussão do trauma ao longo da colonização brasileira, bem como referindo-se também sobre as destruições que se realizam até a atualidade.

Para que o leitor compreenda do que se tratou *Iluminação da jararaca*, vamos apresentar uma descrição dessa obra, para, em sequência, debatermos a estética do trauma. Em síntese, podemos dizer que trata-se de uma intervenção efêmera colaborativa, ritualística e multicultural. Partindo das notícias específicas sobre o Sítio Arqueológico da Nova Cidade e sua destruição, a artista se colocou como proponente de uma sequência de ações com diversificados procedimentos artísticos contemporâneos, não-convencionais. Primeiramente projetou, em esboço no seu caderno de artista, sua obra, visual e textualmente. Engajou e convidou um grupo formado por quinze brancos e três personalidades indígenas da etnia Tukano para que participassem da ação conjunta. Em 23 de junho de 2002, todos foram ao terreno descampado, cercado por matas e pelo canteiro de obras do conjunto habitacional embargado, entraram respeitosamente, no solo sagrado, deixando na parte profana os calçados no limite de uma linha com pigmento vermelho desenhada pela artista. Dentro do espaço, as ações da intervenção se iniciaram às 16h30. Os presentes buscaram um local para a instalação do desenho de uma grande cobra, imagem esta formada no solo por mais de 700 velas brancas (trazidas pelos participantes), quatro cuias e



Figura 1 · A intervenção Iluminação da Jararaca (2002), de Bernadete Andrade. Fonte: MAISEL (2014) e CD *Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam)*.

Figura 2 · Pajé Avelino Trindade, Isabel Sampaio e o pajé/ artista/pesquisador Gabriel Gentil, da esquerda para a direita, ao lado de *Iluminação da Jararaca* (2002), de Bernadete Andrade. Fonte: MAISEL (2014) e CD *Caminhos: Bernadete Andrade (in memoriam)*.

quatorze pedras pretas. O ponto exato foi determinado pela existência de uma rachadura na terra formado pela erosão das chuvas, o que para a artista sugeria uma cobra. Esse trecho do terreno possibilitou que a cabeça da cobra de velas coincidisse, com o local de aparição de uma das urnas funerárias do sítio arqueológico (Figura 1).

A razão de ser da escolha da figura do animal foram os significados cosmogônicos de origem e começo dessa figura na cosmogonia indígena. No local, os três indígenas participantes realizaram uma edição especial-sagrada do Ritual Solene aos Antepassados (também referido como Ritual Solene Lembrando as Origens), no qual todos foram chamados a participar e sua duração foi de uma hora. Nesta cerimônia, a artista conta em seu registro, que foi chamada a receber o “sopro da criação” conferido pela maior autoridade presente, o pajé Avelino Trindade, então com 76 anos (Figura 1). As velas foram acesas por todos, próximo ao entardecer, contando com a escuridão da noite para a mudança de sua percepção na paisagem. A noite trouxe a revelação da representação da cobra como uma constelação, aspecto que se remete à referência artística que Andrade almejava: o desenho de uma constelação, em formato de cobra, de autoria do artista indígena Kehirí Tolomã (Luiz Lana). Apesar de registros videográficos e fotográficos terem sido empreendidos, podemos inferir que o foco teria sido a experiência vivenciada pelos presentes. Posteriormente, um relato visual e escrito, composto por cinco laudas, foi preparado pela artista, a próprio punho e composto por onze fotografias sequenciadas (Maisel, 2012; 2014).

É significativo considerarmos as especificidades do terreno local de realização da obra, disparador da intervenção artística, cujo objetivo foi fazer com que a obra se incorporasse o ambiente, como pode-se perceber pela descrição. Trata-se de um sítio arqueológico com um grande cemitério indígena, como dito anteriormente, com estimadas 300 urnas funerárias, que, a partir de janeiro de 2001 passou por episódios sucessivos de destruição deliberada e não-deliberada e, no qual, compreende-se que o poder público foi um agente responsável também (Azevedo *et al.*, 2015). Um caso assistido pela artista até a sua morte em 2007, enquanto artista, acadêmica e gestora de patrimônio histórico, mas que que arrastou pelo menos até 2018 (Brasil, 2001a; 2001b; 2001c; 2002; Urnas, 2001; Cemitério, 2018). Tratou-se de um processo que na ocasião da realização da obra já se acumulava por vários meses.

Dessa forma compreendemos que é preciso considerar a dimensão traumática como um caso recente, pela destruição do cemitério, bem como um trauma antigo, pela colonização brasileira. Em seu estudo sobre representações culturais traumáticas da ditadura militar no Brasil, Jaime Ginzburg destaca a noção

de *trauma sequencial* para analisar obras dos que venvençiam a certa distância temporal os episódios de violência.

Uma experiência histórica de violência não atinge apenas os que estão imediatamente vinculados a ela. Na medida em que essa experiência não se seja superada, por vários caminhos mediados, suas marcas se prologam para as gerações seguintes. Temporalidade implacável: enquanto a sociedade não assimilar e superar inteiramente a dor do que viveu, suas perplexidades e fragilidades serão estendidas. (Ginzburg, 2004:55)

Ainda seguindo a teoria do trauma, um episódio traumático original relatado por uma testemunha pode e deve passar por reformulações para que seja possível a formulação de suas memórias, sem que haja a demanda pela representação fidedigna do fato original pela dificuldade com o peso do passado. Isso porque esse trauma principal se situaria na esfera do *irrepresentável*, ou, em outras palavras, constituído de um vazio representativo, de acordo com apreensões da teoria do trauma na psicologia. Assim, um indivíduo encontra saída para os problemas da rememoração no trauma. Dessa maneira, chamamos atenção pelo fato de *Iluminação da jararaca* não se constituir uma representação fidedigna às violências perpetradas aos indígenas ontem e/ou hoje, mas um ritual de reverência aos mortos, lembrando um *trabalho de luto*. No entanto, subjaz o contexto das violências referidas. A única representação visual é a da cobra mitológica com sentidos de origem e começo. O que nos levaria a compreensão terapêutica de que “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.” (Seligmann-Silva, 2008)

No estudo das estéticas traumáticas em obras artísticas, sobressai-se aquele que é considerado um dos maiores traumas do século XX, a *Shoah*. Fato histórico emblemático, de repercussão e impacto mundial, que, muito explorado (porém não esgotado), tornou-se um assunto intrincado também por ter se tornado um recorrente tema midiático. Processo que levou algumas das abordagens à representações banalizantes pelo fato da representação tratar o trauma como uma “memória mítica ou clichê” e também uma narrativa baseada na “vitimologia do Holocausto muitas vezes superficial” (Huyssen, 2010:77-78). A nosso ver, o caso do Sítio Arqueológico da Nova Cidade é exatamente o contrário. Desconhecemos outras abordagens em obras culturais e também avaliamos que não estamos diante de uma representação superficial, mitificada ou clichê.

No Brasil, temos o caso da repercussão do trauma da ditadura militar (1964-1985) que marca ainda hoje produções culturais na literatura, cinema, música e artes visuais — incluindo a produção recente do artista visual Cildo Meireles (Ginzburg, 2004). E, também compreendemos que a escravização dos povos

de origem africana e indígenas brasileiros, seus consequentes subjugamentos, dizimações e persistência das estigmatizações e opressões contemporâneas, como uma das maiores violências traumáticas em nossa história. Trata-se de um capítulo na sociedade brasileira que insiste a vir a tona de forma material, tal como as urnas funerárias ancestrais descobertas, reviradas, saqueadas e destruídas por retroescavadeiras em canteiros de obras nos arrabaldes ou mesmo no centro das cidades — queiramos ou não lidar com esses fatos.

Marco desse enfoque contundente ao abordar a violência contra a cultura indígena no Brasil, o artista visual amazonense Roberto Evangelista se destaca no repertório amazônico. Aparentemente ele foi uma forte referência para Bernadete Andrade, sobretudo com o filme de artista *Mater Dolorosa — in memoriam II* (1978) e no *happening/intervenção O resgate* (1992). Esta última obra, conta com um registro videográfico no qual Bernadete Andrade aparece entre os partícipes. Cuias e velas também foram elementos centrais para Evangelista (Stoco e Maneschy, 2020), mas sobretudo a pesarosa de protesto reflexivo pelos devires dos povos originários e tradicionais e as apropriações respeitadas de elementos culturais unem as estéticas do trauma desses dois artistas.

Conclusão

Concluimos chamando atenção para a maneira de lidar com o trauma, o vazio representativo, que Bernadete Andrade elaborou sua obra: abandonando primeiramente as técnicas artísticas tradicionais da representação visual, aprendidas durante sua formação direcionada à pintura. Guiou-se para materiais e suportes não convencionais. Olhou para suas matrizes culturais e seus símbolos, destacando como uma das mais marcantes representações visuais em sua obra a figura mitológica da cobra. Assim, pretendeu que sua obra se estruturasse a partir da relação da sua proposição artística com muitos elementos da cultura dos povos originários. Ao se referir ao porquê da cabeça da cobra de velas coincidir com a urna funerária, ela escreveu: “Aqui dois olhares cruzam-se, de um lado o urbano e do outro, o olhar nativo” (Andrade, 2002). Ao mergulhar no pensamento indígena nesta obra de reverência aos mortos, despojou-se de materialidade, estruturando-se na efemeridade, tal como como boa parte da cultura material dos povos originários. Mais um indício do cruzamento dos olhares.

A estética do trauma irá lidar na dimensão da irrepresentabilidade do trauma original, reconhecendo os problemas da rememoração. Assim, olhares enviezados são esperados nesse âmbito. Nesse sentido, *Iluminação da jararaca* relaciona-se com a poética do trauma, pois não representa a destruição contemporânea do sítio arqueológico, também não aborda diretamente os genocídios

físicos e culturais pelos quais passaram os indígenas de Manaus, da Amazônia. No entanto promove uma reverência aos mortos e uma comunhão entre indígenas e não-indígenas. Quadro possível somente com as mudanças que pouco a pouco passaram a ocorrer, em alguma medida, na sociedade brasileira, desde a organização do Movimento Indígena desde a década de 1970 para a reivindicação de seus direitos. Percebemos em seu percurso uma conduta ética e de forte inclinação por abordagens decoloniais.

Agradecimentos

Os autores agradecem o diálogo com a pesquisadora Priscila de Oliveira Pinto Maisel e a leitura crítica, neste artigo, do pesquisador Ricardo Agum Ribeiro.

Referências

- Andrade, Maria Bernadete Mafrá de (2004). "Tesouros arqueológicos ressuscitam passado". *Jornal Comércio*, Manaus, 24-25 (10).
- Andrade, Maria Bernadete Mafrá de (2002). *Cidade mítica: uma poética das ruínas ou a cidade vista pelo imaginário do artista*. Tese (Doutorado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — FAU/USP. São Paulo.
- Andrade, Maria Bernadete Mafrá de (1997). *Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo — FAU/USP. São Paulo.
- Azevedo, Adriana Oliveira de & Oliveira, Marcela Matos Fernandes de & Monteiro, Márcio Augusto Ferreira (2015). "A destruição do sítio arqueológico 'Nova Cidade' por obra do poder público na cidade de Manaus". *Revista ESMAT*, Vol. 6, nº 7, p. 141-70.
- Brasil, Kátia (2001a). "Amazonas interrompe obras que danificavam sítio arqueológico". *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo (1).
- Brasil, Kátia (2001b). "Governo do AM para obra que estava destruindo sítio arqueológico". *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo (1).
- Brasil, Kátia (2001c). "Iphan descobre sítio arqueológico danificado em Manaus". *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo (1).
- Brasil, Kátia (2002). "Iphan vai ao Ministério Público contra destruição de ruínas no AM". *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo (10).
- "Cemitério indígena em Manaus é devastado por sem terras e criminosos" (2018). *Portal Em Tempo* (07).
- Huyssen, Andreas (2000). *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, monumento, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Maisel, Priscila de Oliveira Pinto (2014). *Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade*. Manaus. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas.
- Seligmann-Silva, Márcio (2008). "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas". *Psicologia clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82.
- Stoco, Sávio Luis; Maneschky, Orlando Franco; Ribeiro, Ricardo Agum (2020). "Crítica ambiental e existencial: a cuia na obra multimídia de Roberto Evangelista e a influência do pintor Hahnemann Bacelar". *XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*. São Paulo.
- "Urnas funerárias encontradas em Manaus foram destruídas" (2001). *Jornal Folha de São Paulo*, São Paulo (01).

Notas biográficas

SÁVIO LUIS STOCO é artista visual e professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da UFPA — (PPGARTES/ICA/UFPA). Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo. As suas principais linhas de investigação são Arte e na Amazônia e História Social da Arte na Amazônia.

Email: saviostoco@gmail.com

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá — Universidade Federal do Pará, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

ORLANDO FRANCO MANESCHY é artista, curador independente e professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da UFPA — (PPGARTES/ICA/UFPA). Curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA e diretor da Galeria de Arte da UFPA. Doutorado em Comunicação e Semiótica (Signo e Significado nas Mídias) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e com Estágio Pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes de Lisboa (CIBA-FBAUL).

Email: orlandomaneschy@gmail.com

Morada: Faculdade de Artes Visuais, Curso de Artes Visuais, Campus Universitário do Guamá — Universidade Federal do Pará, Rua Augusto Correa n° 001, CEP 66075-110, Belém-PA, Brasil.

Laura Lima: corpo, performance e acervo

Laura Lima: body, performance and collection

JOSEANE ALVES FERREIRA* & JANE APARECIDA MARQUES**

*AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA). Endereço: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA). Endereço: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Laura Lima questiona o conceito tradicional da performance de forma visceral e mudou o paradigma acerca de acervos em instituições de arte no Brasil. São obras vivas, o corpo como matéria e suporte. Foi a primeira artista a vender uma performance para uma instituição de arte no Brasil, mesmo utilizando o corpo de terceiros. Em *Marra* (1996), que se encontra em Inhotim, potencializa a força do corpo como instrumento estético, no tempo/espaço. O presente artigo entrevistou a artista para elucidar essas questões.

Palavras chave: Laura Lima / performance / acervos.

Abstract: *Laura Lima* viscerally questions the traditional concept of performance and has changed the paradigm about Brazilian art institutions' collections. They are living works, the body as matter and support. She was the first artist to sell a performance to a Brazilian art institution, even using the other people's bodies. In *Marra* (1996), located in Inhotim, she leverages the body's strength as an aesthetic instrument in time/space. The following article interviews the artist to clarify these points.

Keywords: *Laura Lima* / performance / collections.

1. Introdução

A singular Laura Lima (1971-) foi a primeira artista brasileira a ter uma obra incluída em acervo de performance no Brasil, não com registros, mas uma ação performática. Essa aquisição pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), poderá ser (re)performada, segundo a curadoria dessa instituição. Nesse sentido a presença do corpo nas exposições como diálogo direto com o público se faz presente, ao lado de obras consideradas clássicas como quadros e esculturas, além de fotografias e instalações.

A primeira autora deste artigo, formada no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, desde 1980, nascida em 1960, em São Paulo, SP, Brasil, trabalha como designer e com o corpo, já que também é bailarina e performer, o que a permite manter relação direta entre as linguagens, e diálogo com as vivências de Lima.

Como designer atuou na Secretaria Municipal de Educação de São Paulo durante vinte anos, criando materiais didáticos e para eventos presenciais, como o Fórum Mundial de Educação de 2004, da qual foi responsável pela identidade visual e mestre de cerimônias. Como bailarina foi membro do Grupo de Danças Folclóricas Volga, na década de 1990. Atua em performances, e um exemplo foi a participação no Ampliterra 3 e 4, exposições com curadoria do Prof. Dr. Artur Matuck (responsável pelo Grupo COLABOR da Universidade de São Paulo — USP), que ocorreu em 2017 e 2019, respectivamente.

A segunda autora é professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo (USP). Formada em Letras, mestre e doutora pela Escola de Comunicação e Arte também da USP, atua mais diretamente com pesquisas no mercado de arte e cultura, mais especificamente com indústrias culturais e criativas.

O artigo aborda aspectos das performances de Lima, que estão tombadas como parte do acervo em instituições de arte no Brasil. Para melhor compreensão foram utilizados registros de performances e ações, e aprofundamento de questões relativas à conservação e acervos dessa linguagem, bem como entrevista, feita em vídeo, com a performer Laura Lima, cuja transcrição está costurada pelo aporte teórico.

O artigo se divide em outros dois capítulos, além desta Introdução: Laura Lima e o corpo; e Acervos de performance em instituições de arte; seguidos da Conclusão.

2. Laura Lima e o corpo

Laura Lima (Figura 1) trabalha com carne como matéria e suporte de suas obras. Segundo ela própria se qualifica (2017), Lima não se considerava no passado como performer, mas foi entendendo suas próprias práticas como performances, apesar desse termo ainda ser discutível por relacionar várias linguagens. Lima tem consciência de que foi o seu trabalho, a primeira aquisição em museu brasileiro, a obra *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, de 1995, foi adquirida em 2000, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). E a artista destaca a importância da inclusão de seu trabalho como performance nessa instituição pela abertura histórica que representa. O museu adquiriu no mesmo ano, a performance de Lima: *Bala de homem = Carne/Mulher=Carne* (1997) e, em 2007, o *Palhaço com buzina reta — monte de irônicos*.

Eu entendo que o que o meu trabalho serviu a um certo momento. Foi para falar também de um certo ativismo de abertura, que as instituições estavam colocando, “prestem bem atenção, nós não colecionamos só a questão do objeto, nós podemos lidar com uma obra que se coloca assim como tal, que tem um caráter performativo” (Lima, 2017, p. 1).

Seus trabalhos são resultados de camadas de construção, nas quais o corpo está presente. Lima ressignificou seu glossário e isso era parte de sua produção artística, segundo ela, “uma pintura pode nem sequer ser feita de tinta, um trabalho de arte com humanos ou com animais pode não ser chamada de performance” (Lima, 2017, p. 1). Lima evidencia em suas obras a força dos corpos. Ela afirma que suas ações são materiais, pois são carnes vivas e presentes, mesmo que muitas instituições considerem esse acervo como imaterial, por ser efêmero, é sempre uma nova abordagem a cada execução.

Quando algumas de suas ações corporais se tornaram acervos em instituições de arte, Lima (2017) passa a ter uma visão peculiar, por não percebê-las como imateriais, haja vista as ações abarcarem documentos e instruções pré-definidas. A artista reconhece que sua apropriação pode causar desconforto: “(...) compre essa obra, mas lembre-se que você vai ter que a refazer toda vez que você tiver que deixá-la presente”. Outra questão é ter elementos materiais por exigir a presença corpórea. Ela tem obras em outros museus além do MAM-SP, que são em Inhotim e na Pampulha, mas é sempre enigmática quanto ao valor financeiro de suas obras. Tem mais uma característica em suas performances: jamais as executa, porque prefere contratar terceiros para isso.



Figura 1 · Laura Lima, 2017. Fonte:
Fotografias e montagens da autora
(Joseane A. Ferreira).

Laura, que já vendeu obras no exterior e assina duas no Inhotim e uma no Museu de Arte da Pampulha (MAP) não revela os valores dos contratos. (...) Manter o sigilo parece ser uma questão mercadológica. O valor é dado a partir de uma média da importância histórica do artista ou do grupo. Também é levado em conta se a obra é premiada, se ela participou de exposições importantes (Oliveira, 2021:4).

3. Acervos de performance em instituições de arte

Tradicionalmente, museus e galerias foram espaços de conservação e contemplação de objetos de arte, porém, tudo indica que esse paradigma vem sofrendo modificações, quanto a seus acervos sobretudo devido ao aparecimento das chamadas artes conceituais e as novas tecnologias. Questões quanto à objetificação da obra, que parecia ser o cerne dos acervos artísticos no final do século XX, se confrontam com linguagens, como as de performances, que carregam características como a efemeridade da ação, impregnadas de simbologias e significados como suportes de expressão, o que facilita a integração, bem como um diálogo direto com o público.

Quando à linguagem, a performance absorve também várias expressões e conhecimentos, e as instituições enfrentam um debate ainda maior: como tratar essa linguagem em locais tradicionais de conservação e exposição? Como ocorre a recepção do(s) corpo(s) com o público?

O universo da performance é um campo em aberto, sem sistematização rígida. Coutinho (2015:49), integrante da direção da Associação Internacional de Críticos de Arte de Portugal enfatiza que: “cada obra de arte é o início de um diálogo e um diálogo tem sempre vários intervenientes”.

É importante ter consciência de que “o olhar não é um ato passivo, ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis”, bem como “observar arte não significa “consumi-la” passivamente, mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador” (Archer, 2013:235).

A linguagem de performances, assim como as das artes contemporâneas não pactua em traduzir conteúdos para o apreciador, no entanto, é habitada por significados, experiências e texturas, além do corpo presencial interagindo com o público.

As pesquisas sobre a linguagem performática nascem contestando a oficialização da arte, que hoje a integram, refletindo a respeito dessa dicotomia. As instituições artísticas, de modo geral, quando se apropriam de uma obra de arte dão um novo significado a ela, mediante regras e propostas artísticas. “Institucionalizar é ‘dar direito de cidade’. Quer dizer, oficializando, cria condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social” (Coutinho, 2015:47). Essa colocação aprofunda e faz emergir o discurso que a performance

pode estabelecer, quando pertencente oficialmente a acervos de instituições: “O museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras e (...) o museu é um serviço coletivo financiado pelo Estado” (Benhamou, 2007:87). Entretanto, a ideia de perpetuar alguns objetos, obras e ideias, se conserva em instituições de arte.

Notadamente, os artistas estão subordinados a outras questões, que não as estéticas e habilidades técnicas. Nessa lógica está inserida a performance que, como escultores e pintores na Antiguidade, conquistaram lugar no pódio das artes. Os gregos impregnavam a valoração corpórea, sua devida representação era considerada aplicação das ciências nobres e da complexidade do corpo, além de homenagens às divindades. Assim, desde a Antiguidade, ações cênicas ocuparam lugar de destaque na sociedade ao lado da eloquência, o que fez com que a arte reconhecesse o mundo das ideias, como a filosofia e a poesia (Gombrich, 2012). Da mesma forma, a performance pode ser considerada desdobramento dessas ações, e fazendo uso do corpo como ferramenta de expressão vem encontrando espaço no mercado de arte.

A arte moderna, por princípio, contesta e se manifesta contra a mercadoria, contra o sistema, contra o próprio corpo. As performances pós-modernas são escatológicas e viscerais. No meio urbano o processo é o mesmo (...) busca por outros estados cognitivos, que aliviem a “angústia” e possam preencher o cotidiano (Lara, 2002:103).

Nessas circunstâncias, a recepção, ou o consumo dessa arte, cria um paradoxo, uma manifestação que confronta o institucional, que tem na ruptura e transgressão dos códigos vigentes seu mote, em aderência às manifestações artísticas. Essas questões podem desestabilizar convenções cristalizadas, dificultando ao espectador o entendimento que, por vezes despreparado, pode gerar reações adversas, como repulsa, indiferença. Sabe-se que a arte não tem discurso linear pressupondo sua interpretação, e esta pode variar conforme o arcabouço cultural de quem a recebe (Glusberg, 2016).

Em outros termos, fica imbricada a assertiva de uma conexão circular entre o performer e o público, distinguindo a relação entre o natural e o cultural; e se considerar as questões ritualísticas que algumas performances desenvolvem, criam-se aí polos entre o profano e o sagrado.

A performance para fazer parte de uma coleção ou um acervo, normalmente utiliza duas possibilidades: os registros que podem ser compostos por fotografia, vídeo e resíduos (resultantes da própria performance em ação); ou a obra presencial, pois quando há aquisição por parte de uma instituição ou



Figura 2 · Laura Lima, Marra, 1996.
Fonte: Inhotim (s.d.).

por um colecionador há um documento, com descrição e orientações para reperformar e um certificado que garante os direitos autorais desse comprador, como proprietário.

Quando a Laura Lima vendeu a performance dela para o MAM, ela vendeu uma série de instruções em papel, então são coisas diferentes, uma coisa é o MAM filmar a performance da Laura Lima sendo feita lá no MAM, (...) mas para que o MAM possa reencenar esta performance (...) comprou uma série de instruções, e elas vêm em papel. (...) ela diz onde e como a pessoa tem que se mover, ela pode incluir também um vídeo ou também outro registro para dar a ideia de como se [deve] fazer (Moraes, 2016:5).

Laura (2017:2) tem clareza que seu trabalho foi de certa forma uma abertura junto às instituições que alertavam: “prestem bem atenção, nós não colecionamos só a questão do objeto, nós podemos lidar com uma obra (...) que tem um caráter performativo”.

Um exemplo das reflexões de Laura se encontra na obra *Marra* (Figura 2), de 1996, “dois homens lutam com a cabeça conectada por um capuz, até que não tenham mais força” (Inhotim, 2020), na qual a artista percebeu que seria necessário um grupo grande de homens para sua execução, já que as duplas deveriam lutar até a exaustão, usando suas energias vitais. Dessa forma, era necessário trocar as duplas durante a execução, mesmo porque ela deveria acontecer em período integral na instituição. Esse discernimento foi observado pela artista durante as apresentações, já que estas não eram ensaiadas. Sua observação auxiliou nos ajustes e acertos finais. Como já explicitado neste artigo, nessa obra, assim como as demais ações da artista, para sua execução é necessária a contratação de artistas, de outros corpos.

Durante as repetições de apresentações, a artista aproveita para entender mais profundamente suas criações. Outra situação peculiar em obras com essas qualidades, devido as suas fragilidades, ocorreu quando o contratado, “a pessoa que eu dei instrução reverteu e fez alguma coisa a mais do que seria, (...) a minha obra estava conversando comigo. A obra estava dizendo quão frágil podem ser as instruções que são dadas” (Lima, 2017:5).

Laura Lima (2017) comenta que quando vendeu as primeiras obras: “Bala de homem = carne / mulher = carne” (1997), e os “Quadris de homem = carne / mulher = carne” (1995), “eu fiz um documento a mão do meu jeito, no calor da hora”. Lima (2017) complementa: “(...) Eu já pensava, eu continuo pensando, como são as instruções, como é que eu vou fazer a entrega dessas instruções” (Lima, 2017:6). Para ela a catalogação é similar ao processo de restauração, que não utiliza procedimentos definitivos, devido às novas técnicas.

Outro dado interessante é que Lima (2017) não permite que os resíduos, as vestimentas, os aparatos das suas performances sejam expostos separadamente das ações por fazerem parte do todo da obra.

A performance até integrar um acervo passa por uma triangulação: o artista, que cria e apresenta um descritivo/orientação da obra a ser reencenada; a galeria, que normalmente representa o artista e viabiliza sua comercialização; as feiras de arte, que têm objetivos bem claros de negociações — compra e venda — de obras de arte; e, finalmente, a instituição que recebe a obra e deve catalogar, reperformar, conservar, expor, no intuito de oportunizar ao público o acesso à obra.

Desde a Grécia antiga até o século XXI, o público vai ao teatro assistir e apreciar várias obras, dentre estas as encenações dos clássicos, pois a mesma narrativa pode ter distintas formas de (re)contar. A performance parece ter herdado essa qualidade, talvez o mais importante seja o diálogo com o público. Essa tarefa nada fácil e complexa é mais um recorte dos tentáculos que a arte contemporânea consegue abraçar e, por vezes, transformar momentos cotidianos em acontecimentos transcendentais. Por questões como essas, tudo indica que os colecionadores estão apostando no mercado de performance.

Por um lado, a história da performance clama por independência e autonomia, liberdade para criar livre do peso imposto pelo passado; por outro lado depende de um encadeamento cronológico que sinalize para noções de transformação e evolução que seja coerente e faça sentido, tanto para os próprios artistas como para o sistema de arte, seus agentes e seus espectadores (Oliva, 2015:90).

Na arte tudo é possível e está em plena transformação, portanto, a inclusão de performances a acervos de arte é algo inovador, pois possibilitou mudança de paradigmas inclusive quanto ao ato de colecionar e armazenar.

Conclusão

A catalogação de performances não é algo simples, como ocorre com os itens de outras coleções tradicionais.

A experiência estética de Laura Lima denota uma arte viva e ativa, do corpo, da carne. A artista afirma que as orientações de suas obras nos museus não são estanques e finais, pois ela continua refletindo sobre as obras quando necessário e, segundo seus critérios, acrescenta ou exclui informações: “a partir até da observação de como é que essa obra se deu e das condições de quando ela foi refeita, (...) outras condições, em outra instituição ou em outro país, coisas que eu fui percebendo” (Lima, 2017:4). Mas a performer garante que a obra, mesmo com acréscimos, continuará a mesma da proposta inicial. Normalmente seus

trabalhos devem ser executados desde o primeiro dia até o final de uma exposição. Outra observação de Lima é não expor os objetos utilizados em ações separadas como obra individual, pois fazem parte do todo, da ação corporal, em respeito à aura da obra (Lima, 2017).

Segundo Lima (2017), mesmo as pinturas requerem do museu, da instituição, um olhar determinado para cada obra, e o mercado da performance ainda é muito lento, principalmente por lidar com trabalhos vivos, mas o artista deve fazer seu trabalho, sob seu ponto de vista, mesmo porque o artista tem que sobreviver e, conseqüentemente, se adaptar: “você precisa lidar com o museu, precisa sobreviver, precisa pagar as contas (...), você opta por fazer parte do mercado” (Lima, 2017:9). Os museus têm inúmeras questões e abordagens quando olham para outras opções quanto às obras a serem tombadas em seus acervos.

Colecionar performance, arte da ação, do corpo, traz em seu repertório diversos aspectos, além da interação com o público. O registro, para sua reencenação e as plataformas em vídeo para alguns se trata de um objeto de arte e que merece destaque e para outros têm característica apenas documental a ser preservada. Finalmente, a indefinição de padrões e normas para as performances são demonstrações de que há um campo em debate apontando para o futuro, mas a comercialização e institucionalização da expressão hoje no Brasil é fato concreto.

O acervo de performance é um entendimento contemporâneo, no entanto, o hábito de colecionar parece ter surgido naturalmente com o próprio ser humano. A história comprova que, no campo da arte talvez tenham sido os gregos os primeiros a inventariar objetos artísticos, chegando até os dias atuais essa prática de colecionar, apreciar, contemplar e comercializar arte, tanto no âmbito privado quanto no público, o que já se tornou um empreendimento comum na sociedade moderna.

Independentemente do período histórico, a arte sempre esteve e estará presente na vida da sociedade, por ser essencial em todas as ações humanas (Cauquelin, 2005). Ou seja, a arte e o homem vivem em simbiose, construindo e transformando o tecido cultural e social.

As reflexões de Lima (2017) indicam que a inclusão de performances dentro de coleções de museus brinda a instituição com *status*, além das questões estéticas que agregam valor ao acervo, porém as negociações acontecem em sigilo.

Estabelecer a transversalidade entre as artes, em um mundo globalizado, propõe um diálogo entre as múltiplas linguagens, plataformas, suportes, com o propósito de estabelecer novas leituras. A arte contemporânea possibilita e indica caminhos, utiliza inclusive das mídias digitais, que estão disponíveis no dia a dia, ao mesmo tempo em que é suporte e meio de expressão, porém essa pesquisa ainda requer outras investigações.

Concluindo, o ato de colecionar objetos sempre esteve presente, desde muito cedo, no âmago das sociedades, todavia os homens adquiriram o hábito de colecionar objetos, e as ações, encenações estiveram no patamar do imaterial, do efêmero. Platão, com o mito da caverna, nos faz refletir quando seus personagens presos a uma caverna, tendo ao alcance de seus olhos apenas sombras, criaram uma realidade distorcida; quando um deles consegue alcançar a luz, e ver a realidade colorida e iluminada volta e relata o que viu e sentiu, mas os que ainda estavam acorrentados, na caverna hermética, passam a considerá-lo um louco. Quem sabe os colecionadores, curadores e artistas sejam o personagem que encontrou a luz e estejam ansiosos em dividir com a humanidade, a amplitude que a arte pode oferecer ao mundo, se nos libertarmos das correntes do desconhecimento.

A performance pode ser um dos caminhos para se encontrar uma luz, mesmo que só deixe resíduos. Afinal, os mitos sempre dialogaram com a realidade. Laura Lima é sem dúvidas uma artista brasileira que se encontra no cerne dessas questões, com suas ações performáticas e tombadas em acervos de arte de instituições públicas e privadas.

Referências

- Archer, Michael (2013) *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-857-8275-40-2.
- Benhamou, Françoise (2007) *A Economia da Cultura*. Paris: Editions La Découverte; Cotia, SP: Brasil Ateliê Editorial. ISBN: 978-857-4803-37-1.
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-8599-102-18-3.
- Coutinho, Lílina (2015) "Dar direito de cidadania a performance", In: Gallon, Marcos (Org.) *Mostra de performance arte*, São Paulo: Galeria Vermelho. ISBN: 978-85-64324-07-7.
- Glusberg, Jorge (2013) *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-8527-306-75-1.
- Gombrich, E. H. (2012) *A História da Arte*, 16 ed. Rio de Janeiro: LTC. ISBN: 978-85-216-1185-1.
- Inhotim (s.d.) "Deborah Gomes", Facebook. Disponível em URL: <https://www.facebook.com/dafafich/posts/605430926283735>.
- Lara, Arthur Hunold (2002) *Tribos Urbanas: transcendências, rituais, corporalidades e (re)significações*. Tese (Doutorado em Comunicações). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lima, Laura (2017) *Laura Lima: entrevista* [17 set. 2017]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. Rio de Janeiro: Ateliê de Laura Lima. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- Moraes, Juliana (2016) *Juliana Moraes: entrevista* [24 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- Oliva, Fernanda (2015) "Uma nova performance para um novo público", In: Gallon, Marcos (Org.) *Mostra de performance arte*, São Paulo: Galeria Vermelho. ISBN: 978-85-64324-07-7.
- Oliveira, Thais (2016) "Apesar de ser uma arte crescente, mercado de performances ainda é restrito", *Hoje em Dia*, 1 mai. Disponível em URL: <http://hojeemdia.com.br/almanaque/apesar-de-ser-uma-arte-crescente-mercado-de-performances-ainda-%C3%A9-restrito-1.380884>.

Notas biográficas

JOSEANE ALVES FERREIRA é designer, bailarina e performer, formada pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, com especialização em Artes Plásticas. Mestre, com o tema acervos de performance em museus de São Paulo, e doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, ambos da Universidade de São Paulo, com o tema o corpo feminino na arte: do cinema a performance.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9104-074X>

Email: joseanealfer@usp.br

Morada: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

JANE A. MARQUES é professora do curso de Graduação em Marketing na Escola de Artes, Ciências e Humanidades, e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, ambos da Universidade de São Paulo. Doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o grupo de pesquisa em Comunicação, Inovação e Criatividade. As suas principais linhas de investigação são mercado de arte, inovação, indústrias culturais criativas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2382-9041>

Email: janemarq@usp.br

Morada: Av. Prof. Mello de Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, SP, Brasil

Família em 3x4: apropriação de imagens no processo de criação de Myra Gonçalves

Family in 3x4: appropriation of images in Myra Gonçalves' creation process

DANIELA REMIÃO DE MACEDO

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise de obras da artista visual brasileira Myra Gonçalves que utilizam fotografias 3x4 do seu acervo familiar como materialidade e resultam em imagens por processos químicos. As reflexões surgem a partir de entrevista com a artista e contribuições de autores que dialogam com fotografia de família, apropriação de imagens na arte contemporânea e o hibridismo de processos na pós-produção. A criação da artista resulta da transmutação das imagens em um apelo ao tátil, lidando com memórias afetivas.

Palavras chave: fotografia de família / apropriação de imagem / pós-produção; hibridismo.

Abstract: *The aim of this article is to present an analysis about the works of Brazilian visual artist Myra Gonçalves which use 3x4 photos from her family collection as materiality and result in images by chemical processes. The reflections arise from an interview with the artist and contributions of authors who dialogue with family photography, appropriation of images in contemporary art and the hybridism of processes in post-production. The artist's creation process results in the transmutation of images in an appeal to the tactile, dealing with affective memories.*

Keywords: *family collection / appropriation of image / post-production / hybridism.*

1. Introdução

O fazer artístico a partir da apropriação de imagens e objetos tem sido uma prática na arte contemporânea. Procurando refletir sobre as coleções de fotografia de família como forma de materialidade para a arte, nos debruçamos sobre a obra de Myra Gonçalves (Porto Alegre, 1965), buscando imagens criadas a partir da apropriação de fotos 3x4 do acervo pessoal da artista. O que se objetiva encontrar são potencialidades poéticas desta materialidade na arte e de que forma a artista ressignifica estas imagens em seu processo de criação.

Myra iniciou suas atividades na fotografia na década de 90. É bacharel em Artes Plásticas com habilitação em Fotografia (2003) e mestre em Artes Visuais (2007) pelo Instituto de Artes da UFRGS. Fotógrafa, pesquisadora e professora, compôs o corpo docente da UCS, UFRGS, FACAT e FEEVALE. Começou suas pesquisas em fotografia experimental em 2000 e faz parte do coletivo Lumen desde 2016, onde compartilha experimentos com processos fotográficos históricos e alternativos.

Entendendo a fotografia como um organismo vivo, que nasce, desabrocha por um instante, depois envelhece, conforme as ideias de Roland Barthes (2012), considera-se o potencial poético desta materialidade para expressar memórias e afetos familiares. Questões sobre fotografia de família, apropriação de imagens na arte contemporânea e o hidridismo de processos na pós-produção são abordadas. As reflexões surgem a partir de obras de Myra Gonçalves de séries feitas com processo de revelação química em minilab (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 10), com processos históricos à luz solar (Figura 5, Figura 6, Figura 9) e em laboratório fotográfico (Figura 7, Figura 8), que utilizam fotografias 3x4 de seu acervo familiar como materialidade artística e resultam em imagens analógicas, além de entrevista realizada com a artista em 2020.

2. Fotografia de família

Estamos constantemente sujeitos ao esquecimento e por isso necessitamos de rastros, vestígios e pistas para ajudarmos a combatê-lo. A memória é ferramenta importante de reconstrução do passado, e nessa constante tensão entre presença e ausência, memória e esquecimento, torna-se uma necessidade guardar vestígios que facilitem o ato de se lembrar. Entre documentos, textos, cartas e outros objetos, a fotografia se destaca, desde o seu surgimento, como forma mais popular de criar vestígios armazenáveis. Com a evolução tecnológica, barateamento e simplificação do processo, a fotografia se popularizou e as câmeras passaram a acompanhar a vida das famílias (Lima, 2016).

Através da fotografia a memória confronta o passado com o tempo presente, uma vez que lembrar é um rever, ou visitar com os olhos do presente. “Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (Sontag, 2004:28).

A função do álbum de família não é apenas guardar imagens, sua principal característica é promover o encontro dos indivíduos com as imagens de seus próximos e com suas próprias imagens (Rouillé, 2009:186). É como se investíssemos à fotografia um compromisso com o futuro ou com a transgressão da finitude de nossa existência.

Em 2009, com a perda da irmã mais velha da mãe de Myra Gonçalves, a primeira entre as mulheres de uma família numerosa, muitas fotografias começaram a ser revistas. A saudade e a busca por memórias fizeram com que as caixas, pastas e álbuns guardados na casa de sua mãe fossem sendo constantemente remexidos.

A artista diz que “as imagens fotográficas garantem a lembrança, o retorno àquela experiência” (Gonçalves, 2020), salientando a potência da fotografia de família nesse sentido. Ao rever estas imagens, chamou a atenção de Myra a quantidade de fotografias 3x4, iniciando assim uma busca por outras imagens no mesmo formato junto a outros familiares.

Kossov (2001: 28) alerta a respeito do poder da fotografia como um “intrigante documento visual” cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. A natureza da fotografia está em mostrar alguma coisa e ter seu significado ultrapassado do que os olhos enxergam. Para ser aceita pelo indivíduo que a observa, a fotografia precisa ser sentida, notada, olhada e pensada. Foi desta forma que Myra passou a olhar para as fotos 3x4 de seus familiares feitas originalmente para serem utilizadas em documentos de identidade.

3. Foto 3x4

A carteira profissional no Brasil foi instituída em 1932 através de um decreto que assegurava os direitos trabalhistas e registrava a vida laboral do trabalhador. O decreto determinava como obrigatória a apresentação de três fotografias 3x4, que, segundo o Art. 6º, deveriam

reproduzir a imagem da cabeça tomada de frente, com as dimensões aproximadas de três centímetros por quatro, tendo, num dos ângulos, em algarismos bem visíveis, a data em que tiverem sido feitas, não se admitindo fotografias tiradas mais de um ano antes da sua apresentação (Brasil, 1932).



Figura 1 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

Figura 2 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

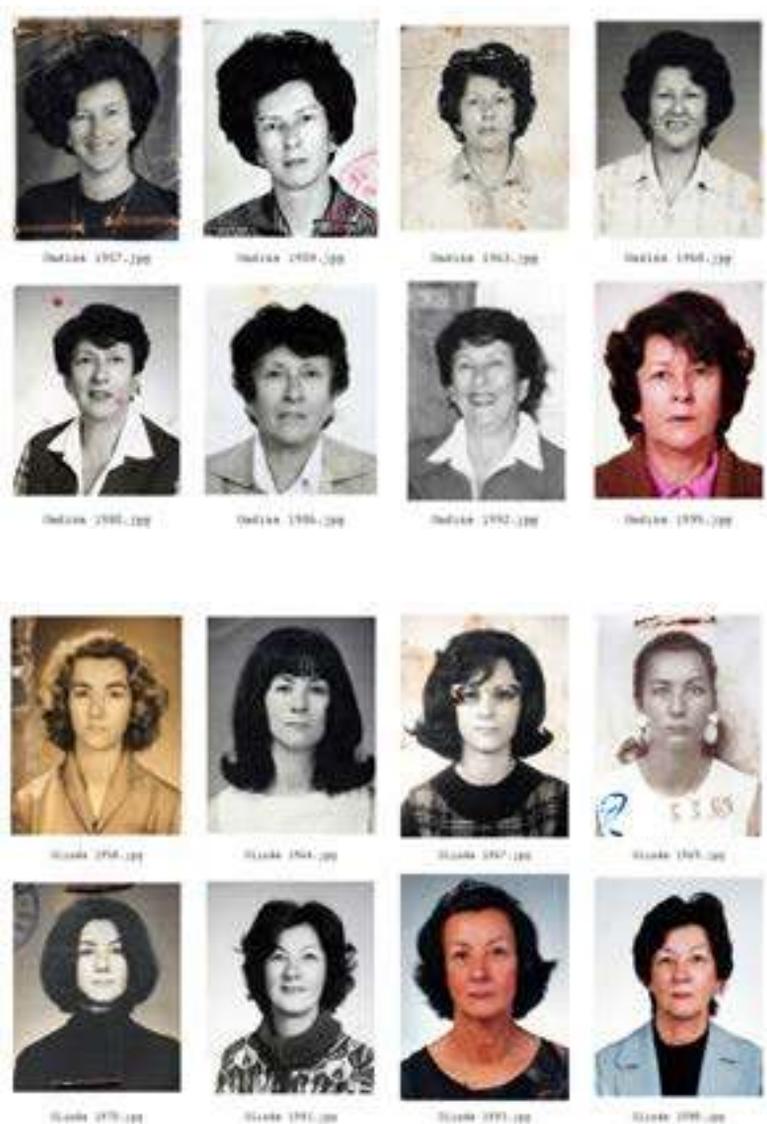


Figura 3 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

Figura 4 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2011. Impressão química em papel de prata, Placa com 8 fotografias, 20 x 30 cm. Fonte: autora.

Provavelmente, a obrigatoriedade da fotografia 3x4 colaborou com a ampliação da profissão de fotógrafo, que além das fotografias habituais produzidas em estúdio, também passaram a registrar no novo formato exigido para a confecção da carteira de trabalho.

As fotos 3x4 passaram a ser utilizadas também em outros documentos de identificação. Não existe uma legislação exigindo a expressão séria, mas os músculos da face relaxados, ou mais próximos da nossa aparência normal, facilita o processo de identificação visual, o grande objetivo dos documentos com fotos.

A fotografia no Brasil passou por várias etapas. Na década de 60, a fotografia preto e branco, as fotografias colorizadas à mão; na década de 70 surge a fotografia colorida. Na década de 80, com a tecnologia mais avançada, surgem os primeiros laboratórios semiautomáticos. Na década de 90, minilabs computadorizados chegam ao país com revelação rápida em uma hora. No início dos anos 2000, a revolução tecnológica com os equipamentos digitais. Mas o tempo e a tecnologia não apagaram o retrato 3x4. Até hoje, o formato é utilizado na identificação de documentos e está presente nas caixas de fotografias de família.

A fotografia 3x4 utilizada em documento, segundo Myra, “serve para nos identificar, porém ela é muito inexpressiva, não é permitido muitas expressões no rosto, não pode usar brinco, maquiagem...”, mas “é interessante observar as mudanças através das roupas e dos cabelos” (Gonçalves, 2020). Assim, a artista começou a reunir as fotografias encontradas de cada parente, atraída pelas marcas do tempo e seu gosto por coleções.

4. Do acervo familiar para a galeria

A apropriação de objetos e imagens não artísticos e sua ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas. O procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Marques, 2007). Dessa forma, os arquivos de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte. Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística, em que

Não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem (Bourriaud, 2009:8).

Não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações.

Segundo Lima (2016:51), a partir da década de 1970, as fotografias de família deixaram de ser apenas um meio de registrar e guardar lembranças dos



Figura 5 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2017. Cianotipia sobre Antotipia, 30 x 20 cm. Fonte: autora.

Figura 6 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2017. Cianotipia rebaixada com carbonato de sódio, tonalizada com ácido tânico, 30 x 20 cm. Fonte: autora.



Figura 7 · Myra Gonçalves, *Minha Mãe*, 2017-2018.

Solarização e revelações parciais em papel de prata, 5 fotografias, 17 x 12 cm cada. Fonte: autora.

Figura 8 · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2018. Solarização em papel de prata, 4 fotografias, 24 x 18 cm cada. Fonte: autora.

Figura 9 · Myra Gonçalves, *Caixa de postais*, 2019.

Cianotipia em papel Hahnemühle, 30 postais, 10,5 x 14,8 cm cada. Fonte: autora.

familiares, passando a ser também material para a arte. Da caixa de sapatos para o ateliê do artista, do álbum para a galeria, da intimidade do seio da família para o circuito institucionalizado da arte.

Assim, à medida que Myra foi encontrando mais retratos de seus parentes, pensou em uma forma de organizá-los, orientando-se pela quantidade comum entre as imagens dos vários familiares. Segundo a artista, "as imagens 3x4 tomam uma dimensão interessante quando visualizadas em maior formato" (Gonçalves, 2020). Criou então seu primeiro trabalho artístico com apropriação de fotografias de sua família: placas individuais, composições com 8 fotografias 3x4 de cada familiar (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4), que foram expostas na UCS durante a IV Semana da Fotografia de Caxias do Sul em 2011. A partir daí essas imagens se desdobraram em outras nos trabalhos da fotógrafa.

Nas imagens da série de Cianotipias (Figura 5, Figura 6), Myra utiliza o processo de impressão fotográfica do século XIX que produz imagens em tons de azul, ao expor solução de sais de ferro à luz solar. Nos trabalhos, que fizeram parte da exposição *225 after John Herschel* no Espaço Arte II em 2017, as imagens da mãe da artista passam ainda por outros procedimentos, viragem com ácido tânico e Antotipia com pigmentos vegetais, modificando as características da coloração.

Na série *Minha mãe* (Figura 7), apresentada na exposição *Caderno de Anotações* que aconteceu em 2018 no Espaço Arte Dois da Universidade FEEVALE, retratos de sua mãe têm seus processos de revelação em papel fotográfico interrompidos parcialmente em diferentes intensidades. Explorando as potencialidades do laboratório e dos processos químicos, a artista utiliza fixador borrifado sobre a fotografia antes de levá-las ao revelador, resultando em pontos brancos no final do processo. O que interessa Myra são os apagamentos na imagem.

Já na série de solarizações (Figura 8), as imagens da mãe resultam de experimentações da artista em laboratório com esta técnica, onde os tons das imagens são parcialmente invertidos com a exposição à luz actínia durante a fase de revelação do processo químico, em diferentes intensidades, até quase o desaparecimento total. Estes trabalhos ainda não foram expostos, mas Myra diz ter vontade de dar continuidade e ampliá-los digitalmente em grande formato, tendo como referência as imagens feitas por Man Ray.

Em *Caixa de postais* (Figura 9), outro trabalho onde a artista utiliza o processo de Cianotipia, as fotos 3x4 e outros registros familiares se desdobram em imagens em tons de azul, e voltam a compor uma coleção, sendo abrigadas em uma caixa.

Em 2020, o confinamento fez Myra se voltar mais intensamente para a família e retomar sua busca por fotografias 3x4. Seus painéis (Figura 1, Figura 2,



Figura 10 · Myra Gonçalves, *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo*, 2020. Impressão química em papel de prata, Painelel fotográfico com 120 retratos, 100 x 90 cm. Fonte: autora.

Figura 3, Figura 4), primeiros trabalhos com apropriação das fotografias de família, foram reorganizados compondo um único trabalho com novas imagens localizadas ao longo dos anos. *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo* (Figura 7), um título longo que procura evidenciar a presença e a importância de cada um na composição familiar, faz parte da exposição coletiva *Instantes no Tempo*, que acontece atualmente na Galeria Espaço Cultural Duque, em Porto Alegre, com curadoria de Ana Zavadil. Nele a artista reúne a família e seus 120 retratos 3x4 encontrados nos últimos anos. É um encontro de memórias e afetos. As fotografias 3x4 ao longo de oito décadas, colocadas lado a lado, se contaminam umas às outras e se complementam, natural da vivência em família, e fatiam o tempo em fragmentos que enquadram a transformação de seus personagens, de toda a família e da própria fotografia. As fotos trazem alterações de cor, dobras, grampos, carimbos, perfurações, riscos, ferrugens, fungos, apagamentos, partes de documentos antigos dos quais fizeram parte. As marcas do tempo, o tempo das imagens e o tempo de seus personagens. Os nomes de cada um e os anos em que as fotos foram originalmente feitas reforçam a identidade de seus familiares e a passagem do tempo. A obra forma um só tempo decomposto. Convivem na mesma imagem o álbum de família, o formato 3x4, a fotografia p&b, a fotografia colorizada à mão, a fotografia colorida, a fotografia analógica e a fotografia digital. A coleção de identidades nos retratos familiares reunida em uma única obra, cronologicamente multifacetada, reedita o tempo e torna a fotógrafa não apenas observadora externa da imagem que produz, mas parte integrante da obra. A foto 3x4 mais recente da coleção é um autorretrato da artista, que contextualiza o tempo presente. Sua identidade escondida por detrás de uma máscara no ano de 2020.

5. Hibridismo na pós-produção

A contemporaneidade representa um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística. Segundo Icléia Cattani (2010), começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem ao hibridismo, caracterizado pela fusão dos elementos díspares que os estruturam. Na arte contemporânea, de acordo com Sandra Rey (2005), as diversas definições do termo hibridação indicam formas de arte que misturam diferentes técnicas e tradições, tais como as apropriações. A hibridação é também uma das principais características da arte numérica.

Sendo assim, o processo de criação dos trabalhos de Myra aqui apresentados envolveu diferentes tempos, autorias e hibridismos. Além da apropriação das fotografias, a artista desdobra as imagens em processos híbridos entre o analógico e o digital. A fotografia analógica está presente na maioria das imagens originais utilizadas como materialidade para as obras da artista, exceto poucas e mais recentes já feitas com tecnologia digital, e nos desdobramentos dessas imagens utilizando processos fotográficos químicos, resultando novamente em imagens analógicas.

Quando as fotografias do acervo familiar de Myra, produzidos de modo analógico por fotógrafos anônimos, são refotografadas pela artista com equipamento digital, temos a primeira relação de hibridação. As imagens deixam de ser físicas, uma marca ou impressão deixada por um objeto material sobre um suporte, e são digitalizadas, adquirindo caráter numérico. Após numerizada, a imagem ótica torna-se híbrida e sofre uma segunda hibridação quando acrescida de efeitos através de programas de computador.

Após tratamento digital, as imagens da artista são impressas em lâminas transparentes que servirão de negativos para transferir para o plano pictórico através da impressão artesanal (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9), intensificando-se, assim, as relações entre o fazer artesanal dos processos fotográficos químicos e o mecânico dos negativos fotográficos digitais. Já as fotografias que compõem os painéis (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4) e *Minha Mãe, meu Pai, Eu, minha Irmã e meu Irmão, minhas Tias e meus Tios, meu Avô, minha Prima e meu Primo* (Figura 10) passam por nova hibridação ao serem editadas computacionalmente pela artista, acrescentando os nomes e anos de registro.

Dessa forma, todos os trabalhos de Myra aqui apresentados são resultado de hibridismos com a apropriação de fotografias do acervo familiar, a fusão de processos analógicos e digitais até se chegar a cada uma das imagens analógicas finais. O tempo na fotografia é expandido e sobreposto. As marcas do tempo das fotografias originais se sobrepõem ao período de interação da artista com as imagens na pós-produção. O hibridismo de processos transmuta a imagem fotográfica, dando-lhe novo corpo e nova vida.

Conclusão

Conclui-se que na contemporaneidade temos uma nova configuração artística, não nos movemos mais no reino da criação, mas no da pós-produção, em que as obras se inscrevem numa rede de signos e significações. Assim, as fotografias de família se tornam uma nova forma de materialidade para a arte, e suas potencialidades poéticas geram tensões entre passado e presente, permanência e apagamento, documento e a arte.

Em meio a tanta evolução da fotografia, hoje dominada pela tecnologia digital, buscar em processos manuais, históricos e não comerciais meios para produzir imagens dentro do campo das artes visuais parte de uma inquietação e necessidade de experimentação em relação à rígida linguagem fotográfica, buscando uma maior liberdade na produção artística. Assim, o processo de criação de Myra Gonçalves alarga os limites da prática fotográfica, explorando a interferência da artista na transmutação das imagens originais, em um apelo ao tátil em lugar do eminentemente óptico da fotografia, próprio de quem lida com memórias afetivas. A fotografia de Myra se mostra como uma metáfora da vida e sua impermanência. Enquanto a digitalização das fotografias originalmente analógicas da família traria a essas imagens a possibilidade da promessa de eternidade, Myra Gonçalves oferece às imagens um novo corpo e uma nova vida. As imagens que surgiram pelas lentes de vários e anônimos fotógrafos aos longos dos anos com objetivo de representação da identidade, renascem como arte pelas mãos da artista em nova materialidade analógica e com um novo destino pela frente, até que o tempo, aos poucos, as faça envelhecer, consumindo o luto da perda, através de seu lento desaparecimento.

Referências

- Barthes, Roland (2012) *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978.85.209.3148-6
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins. ISBN: 978-85-61635-11-4
- Brasil (1932) *Decreto nº 21.580*, de 29 de Junho de 1932. [Consult. 2020-12-01] Disponível em URL: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21580-29-junho-1932-526759-republicacao-81815-pe.html>
- Cattani, Icleia Borsa (2010) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos." *Mestiçagens na arte contemporânea Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 21-34. ISBN: 978-85-702-5968-4
- Kossov, Boris (2001) *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial. ISBN: 978-85-7480-060-0
- Lima, Daniel Francisco de (2016) *Fotografia de família: entre objeto de recordação e material para arte contemporânea*. Frutal: Prospectiva. ISBN: 978-85-5864-061-9
- Marques, Susana Lourenço (2007) *Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Rey, Sandra (2005) *Cruzamentos impuros. Processos híbridos na arte contemporânea*. Festival de arte 2005. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia.
- Rouillé, Andre (2009) *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac. ISBN: 978-85-7359-876-6
- Sontag, Susan (2004) *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-3590-496-3

Nota biográfica

Daniela Remião de Macedo é fotógrafa. Doutoranda na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), mestre em Artes Visuais (2018) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), bacharel em Informática (1994) e mestre em Ciência da Computação (1999) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). As suas principais linhas de investigação são Processos Fotográficos Históricos e Alternativos, O tempo na Fotografia, Arte e Ciência, As Mulheres na Fotografia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3003-5891>

Email: d.macedo@edu.ulisboa.pt

Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal

El camino, el proceso mental y creativo de Irene Grau

The walk, the mental and creative process of Irene Grau

LETICIA A. VÁZQUEZ CARPIO* & MARÍA VICTORIA MÁRQUEZ CASERO**

*AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

**AFILIAÇÃO: Universidad de Málaga, Facultad Ciencias de la Educación, Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Bulevar Luis Pasteur, 25, Código Postal. 29010 Málaga (España)

Resumen: En esta comunicación analizamos la apertura del concepto pintura en torno a la obra de Irene Grau, desgranando sus procesos creativos para llegar a conectar con sus intenciones e inquietudes que, como creadoras, compartimos. Grau desarrolla su trabajo a partir de relaciones que se establecen entre el color y el espacio, centrándose en elementos mínimos de la pintura como el plano, el color y el soporte. Analiza la señalética y los elementos cromáticos presentes en las ciudades y en los entornos rurales, para generar piezas pictóricas transeúntes. El caminar, el proceso, el color y la pintura se funden en piezas sencillas pero excepcionales.

Palabras clave: color / pintura / pintura expandida / caminar / entorno.

Abstract: *The aim of this research is to analyze the opening of the concept of painting linked to the work of the painter Irene Grau. We analyze her creative and her process to get a sense of her intentions and concerns, which we share as creators. Grau develops his work around the relationships between color and space, focusing on minimal elements of painting such as the plane, color and support. She analyzes signage and chromatic elements present in cities and rural settings, to generate passerby pictorial pieces. The walk, the process, the color and the painting merge into simple but unique pieces.*

Keywords: color / paint / expanded painting / walk / environment.

1. Pintura, siempre

Vivimos un mundo de constantes cambios y continuas simbiosis donde surgen nuevas formas de conocimiento y comunicación, y la pintura no puede quedar ajena a estas variaciones. El arte debe actuar de manera abierta, sin excluir ninguna posibilidad creativa. En los últimos años la pintura ha mutado y se ha hibridado con otras disciplinas para convertirse en lo que es hoy: un lenguaje abierto lejos de encorsetamientos.

Si analizamos diferentes procesos pictóricos podemos afirmar que lo único que ha permanecido invariable a través del paso de los años es el término “pintura”. Consideramos que todo lo que se dice y hace en torno a ella podría considerarse pintura, de modo que ésta se podría definir como la manifestación de una actitud, un posicionamiento que sitúa al creador en una constante búsqueda sobre el lugar que ocupa. “Desde Duchamp, el artista es el autor de una definición” (Broodthaers, 2005:534).

Grau (2016) afirma que la pintura, como cualquier convención histórica, se redefine y re-enmarca a cada momento creando nuevos márgenes espaciales y conceptuales. En ese sentido, anunciar su muerte o fin sólo responde a estrategias de legibilidad histórica. La pintura no muere, lo que mueren son los parámetros en los que la medimos, que están continuamente modificándose. La pintura es simplemente una palabra, no una técnica, y como tal es un término que está cambiando continuamente, esta era la razón por la que no se puede proclamar ningún fin verídico, porque la pintura como tal es siempre una nueva definición.

En esta línea Barro, (2013) apunta:

Si para Nam June Paik la pantalla de televisión era el nuevo lienzo, ahora los artistas digitales y los menos digitales (aunque es difícil no serlo en algunas de las partes del proceso de pintar, aunque solo sea para escoger imágenes de Internet o buscar referentes) tratan de estirar la pintura, de quitarle las arrugas.

Y es precisamente el *repensar la pintura* lo que subyace de las piezas de Grau. Constantes hibridaciones, expansiones y nuevas formas de hacer y de habitar la pintura, que hace tiempo dejó de ser bidimensional y en su obra se convierte además en experiencial. La pintora se centra en el espacio y en la relación del cuerpo con la obra, así como en la construcción mental que se genera.

2. Irene Grau, el lenguaje pictórico y expansión de la idea

Irene Grau desarrolla su trabajo a partir de conexiones entre el color y el espacio, centrándose en elementos mínimos de la pintura como el plano, el color y el soporte, buscando nexos del entorno. La serie *Color field* (Figura 1) conecta las

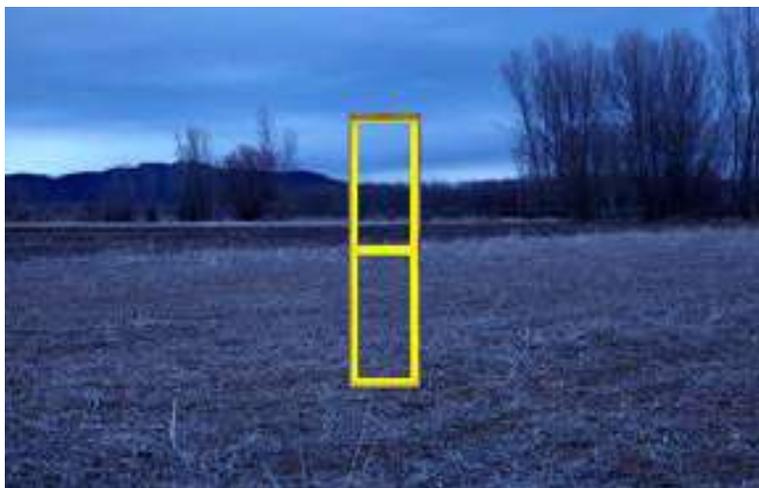
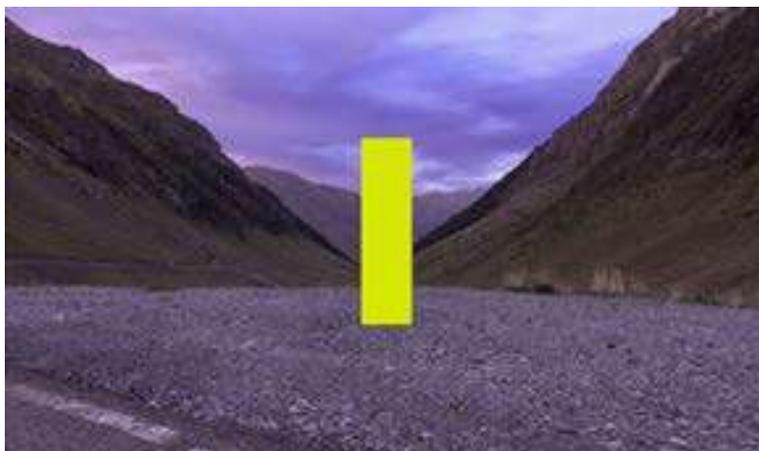


Figura 1 · *Color field*, 2014-2015. Autor: Irene Grau.
Fuente: www.irenegrau.com.

Figura 2 · *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, 2014.
Autor: Irene Grau. Fuente: www.irenegrau.com.



Figura 3 · *4 liters*, 2014. Autor: Irene Grau.

Fuente: www.irenegrau.com.

Figura 4 · *Construction season*. Vista exposición. Museo MMoCA, Madison, USA, 2018. Autor Irene Grau.

Fuente: www.irenegrau.com.

obras con el contexto en el que las enmarca, de esta forma, la experimentación pictórica le lleva a incluir la arquitectura y el paisaje, no como fondo, sino como campo que activa el juego cromático. Las piezas cromáticas bidimensionales situadas en el paisaje acaban desplegándose y proyectándose más allá del plano. La pintura vibra llena de vida en las superficies de color.

En estas piezas, Grau realiza una conjunción perfecta entre fotografía y pintura, siendo un ejemplo clave en la unión acción pictórica- acción fotográfica. Propone ciclos (casi juegos) que finalizan habitualmente en el hecho fotográfico, reflexionando siempre sobre el *quehacer* pictórico y los nuevos formatos de la pintura.

La serie *Esmalte sobre bastidor en paisaje*, (Figura 2) está compuesta por piezas móviles, que sitúa en lugares meticulosamente escogidos, en los que la pintura se relaciona con los colores del espacio, potenciándolos. Sus estructuras muestran el color en sí. Pintura nada más.

3. El color, pulmón de la pintura

La obra de Grau destaca por un uso del color inteligente y estratégico, conciso y rotundo. En ocasiones bebe de los clásicos en un homenaje a sus procesos (*color field* y Rothko o Alexander Rodchenko y *Color rojo puro, color amarillo puro, color azul puro* (1921) en su obra *4 litros*) (Figura 3). La propia artista admite que es fundamental a la hora de germinar cualquier proyecto, es el pulmón de la pintura. (2016)

La investigación rigurosa sobre el color como tema en sí, comenzó en el siglo XIX. Goethe tomó el color como constituyente aislado del arte en su *Farbenlehre* (Teoría de los colores, 1810). Analizó el potencial metafísico del color que estimulaba una respuesta emotiva. [...]Goethe abrió un camino, que posteriormente Kandisky, Yves Klein y muchos otros recorrerían. Existe un momento en la historia de la pintura en la que se empieza a ver que el color puede producir un efecto por su cualidad como color en sí. A partir de ahí el mero hecho de teñir un objeto le otorga un valor autónomo desconocido anteriormente. [...] El espectador, a partir de entonces, puede percibir la superficie con toda su intensidad, esplendor y espacialidad. El color se hace real como color y adquiere de este modo más realismo que en cualquier imagen de aquellos maestros clásicos conocidos por su precisión en la representación de la realidad. (Vázquez, 2016:76)

La definición "El pulmón de la pintura" nos resulta muy acertada no solo para hablar de su obra pictórica, sino a la hora de referirse a gran parte de la pintura actual. El recorrido del color, que hace que el espectador transite las piezas y las observe de una forma activa, permite una observación completa y experiencial. Este recorrido invita al espectador a vivir la pintura.

4. El camino: la pintura hacia el infinito

Toda obra tiene una presencia física, una materialidad que la hace ocupar el espacio de una forma u otra. Barry (2004) remite a cómo durante años nos hemos preocupado por lo que sucede *dentro* del marco. Puede que esté pasando algo *fuera* del marco que se pueda considerar una idea artística. (Barry, 2004:78) Ese *salir del marco* alcanza su máxima expresión en la obra de Grau, que no solo se expande por el espacio, sino que nos hace como espectadores caminar junto a (y en) ella. Nos invita a involucrarnos y vivirla de una forma experiencial. Su pintura une lo performativo, el proceso y la experiencia en un todo.

En su obra *Construction season*, (Figura 4 y Figura 5) analizó la ciudad Madison y los códigos de aerosol presentes en sus calles realizados por los trabajadores de servicios públicos. Estos elementos, aparentemente aleatorios, son usados para localizar tuberías y cables. Grau recreó estas marcas de pintura y las situó en la sala del museo MMoCa, generando una ingeniosa instalación que mutaba con el paso del espectador y proponía, al fin y al cabo, dentro de un mismo espacio expositivo, un recorrido por cada uno de los visitantes.

Consciente de que el espacio expositivo es un instrumento artístico en potencia, Grau lo entiende como un material más de la pintura y explota las cualidades del contexto con piezas que conectan el exterior y el interior de la sala. Llevando el acto de pintar más allá del estudio y fuera del lienzo, repiensa el acto de pintar y el viaje en sí.

En la obra *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo* (Figura 6 y Figura 7) existe la posibilidad de experimentar parte de la obra, el viaje o el camino. Grau, (2016) afirma que:

Lo que buscaba era proponer la línea como elemento que alude por un lado al camino y al caminar y por otro a la idea de proceso mismo, y al final en una conjunción de ambos, al fin y al cabo, para mí caminar es un proceso que se integra en la práctica de la pintura. De hecho, paso muchas más horas fuera que en el estudio, casi todos los proyectos se me han ocurrido caminando, donde surgen nuevas conexiones entre ideas.

Grau genera un mapa artístico extraído de la experiencia de caminar. Esta pieza está dividida en tres etapas cromáticas. En este proyecto, parte de la señalética de senderos que se clasifican según la tipología en rojo/ amarillo/ verde en función de la distancia. Convierte la galería en un territorio sobre el que se yuxtaponen y expanden tres recorridos geográficos y temporales.

Conclusiones: el camino de la pintura

Observamos como en todas estas obras, lo fotográfico y lo performativo está presente para reflexionar y repensar la pintura. Mediante el uso de otros medios, se respira un aire de pintura. Se genera un nuevo lenguaje plástico, que lleva a combinar diferentes técnicas, a instalar una sala por elementos casi escultóricos que remiten a la pintura, o a fotografiar con mirada e intención pictórica. Estas combinaciones son un ejemplo clave en su *acción pictórica*. Todo esto nos devuelve a la cuestión ¿qué es lo que define a una pintura? Grau, con respecto a este interrogante nos dice (2016):

En un primer momento me inclino a pensar que lo que determina una pintura es el uso del color, pero en un segundo momento me doy cuenta de que lo que determina que pueda o no estar relacionado con la pintura es la intención del propio artista. André Cadere dijo que sus bastones eran pinturas porque cada una de ellos partía de un sistema cromático, pero cualquiera hubiese podido defender que se trataba de esculturas. Creo que hay que ver más las historias particulares y las motivaciones individuales para decir que un artista trabaja desde un ámbito u otro y no tanto por lo que pueda parecer a simple vista.

Martínez-Collado (2000) en torno a la obra de Almeida y su exposición *El cuerpo como Narración* declaraba: “Hay que invadir el mundo creando nuevos espacios, hay que invadir la pintura para que sea algo más que pintura”. Y es que la pintura siempre es *más que pintura*. Barro (2014):

Irene Grau trabaja un espacio fronterizo a partir de una serie de juegos de ocultación y visibilidad. Es una pintura que se formaliza desde la construcción de la experiencia. Sombras, transparencias, proyecciones, pixelaciones, etc., aluden a una relación entre lo físico y lo perceptivo, trabajando el duchampiano concepto de lo infraléve como presencia mínima. Se trata de generar nuevos espacios y proyectar o revelar las potencias de un determinado lugar, algo que bien pudiéramos contextualizar a partir de artistas como Daniel Buren cuando trabaja con transparencias. El tema no es nuevo. En el pasado, la pintura con luz de las vidrieras salía proyectada en un todo.

Así, hablando de “habitar los espacios”, en una suerte de mestizaje visual, podemos enmarcar las obras de Irene Grau. Es una especie de acción- ritual con un ciclo vital claro: pintura, camino, montaje in situ, fotografía, de montaje y vuelta a empezar. Lo que queda de esa acción es el registro, un recorrido, una ubicación y una pintura con esa historia.



Figura 5 · *Construction season*. Madison, USA, 2018. Autor Irene Grau. Fuente: www.irenegrau.com.

Figura 6 · *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*. Installation views (3 stages). Ponce+Robles, Madrid, 2015. Fuente: www.irenegrau.com.



Figura 7 · *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo.* Installation views (3 stages). Ponce+Robles, Madrid, 2015. Fuente: www.irenegrau.com.

Grau Reduce la pintura al máximo. A sus elementos primigenios. Se reduce al color. Como Buren. Grau trabaja cromáticamente los espacios vacíos. Con sus estudiadas comparaciones el color se hace visible como materia. [...] La pintura está presente también como lugar de reflexión. Grau es un ejemplo de cómo la pintura como pensamiento se palpa en la propia mirada, en la suya y en la que el espectador emprende ante su obra. (Vázquez, 2016)

Y es que la pintura de Grau, late en la superficie de sus piezas y también en el corazón del espectador que, al transitarla, se deja envolver y se convierte en obra. La pintura continúa redefiniéndose y creciendo gracias a artistas como Grau que, de forma honesta y abierta, muestra sus procesos mentales y creativos, y emplea todos los elementos y estrategias a su alcance para continuar PINTANDO.

Referencias

- Barro, D. Et al. (2013) *On painting, prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá*. Por un puñado de razones. De por qué la pintura no se secó. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM Centro Atlántico de Arte moderno. ISBN: 978-84-92579-39-6
- Barro, D. (2009) *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser la pintura hoy*. La Coruña: Ed Arte Contemporáneo y Energía AIE- CACUF Artedardo, S.L. ISBN: 978-8492772001
- Barro, D. (2014) *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Dardo. ISBN: 978-84-92772-47-6
- Broodthaers, M (Ed) (2005) *El arte del siglo XX vol II*. Barcelona: Taschen ISBN: 9783822858295
- Collado, A. Et al. (2000) *Helena Almeida*. Vigo: CGAC- Centro Galego Arte Contemporánea.
- Foster, Hal. (2000) *Los manifiestos del arte posmoderno*. Texto de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Ed. Ana María Guasch. Akal Ediciones. ISBN: 9788446011101
- Grau, I. (2015) *The Painter on the Road. De la pintura de paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Valencia, Valencia.
- Krauss, R. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788491041344
- Morris, R. (2004) *Anti-form*, Artforum, abril de 1968, en Lucy R. Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal, Madrid ISBN: 978-84-460-1175-0
- Vázquez Carpio, L.A. (2016). *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada. ISBN: 978-84-9125-643-4

El yeso como potencial plástico y expresivo en la obra de DeAlbacete

Plaster as a plastic and expressive potential in DeAlbacete's work

MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA* & IMMA MENGUAL PÉREZ**

*AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n., 03590 Altea, Alicante, España

**AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n., 03590 Altea, Alicante, España

Resumen: El presente trabajo nos introduce en la obra del artista DeAlbacete, quien dignifica y eleva a categoría de obra de arte al yeso, tan denostado en la técnica del moldeado y vaciados hasta el comienzo del siglo XX. Con Rodín y sus moldes rápidos de acabado basto, pero gestualmente auténticos y vitales, se comenzó a considerar como pieza final y no como parte intermedia. En la contemporaneidad, cuando la creación ha derribado las fronteras de lo que debe o no debe ser considerado arte, artistas como DeAlbacete convierte sus vaciados en metáforas corpóreas de gran poder de sugestión y absoluta carnalidad.

Palabras clave: DeAlbacete / yeso / escultura.

Abstract: *This work introduces us to the work of the artist DeAlbacete, who dignifies and elevates plaster to the category of a work of art, so reviled in the moulding and casting technique until the beginning of the 20th century. With Rodin and his rough-finished, but gesturally authentic and vital quick moulds, he began to see them as final pieces and not as intermediate parts. In contemporary times, when creation has broken down the boundaries of what should or should not be considered art, artists like DeAlbacete turn their casts into corporeal metaphors with great power of suggestion and absolute carnality.*

Keywords: *DeAlbacete / plaster / sculpture.*

1. Introducción

A lo largo de la historia, los artistas se han sentido fuertemente atraídos por el cuerpo humano, tanto es así que la formación académica consideraba su estudio anatómico como imprescindible. Desde la prehistoria, las creaciones que contemplan el cuerpo han sido múltiples y variadas tanto en procedimientos como en técnicas y/o soportes matéricos, pero es en la contemporaneidad cuando la expresión artística se ha desatado mostrando una realidad poliédrica de multiposibilidades.

En el caso del artista Juan Fco. Martínez Gómez de Albacete (en adelante DeAlbacete) sobre el que versa este trabajo, traza un mapa corporal que bebe de *su* canon ideal y experimenta la tridimensionalidad escultórica a través del moldeado y del vaciado en yeso. A partir de esta primigenia práctica artística nuestro escultor consigue una impecable resolución formal de volúmenes, de espacios, de experiencias, de contrastes entre luz y sombras, que se traducen en un fiel registro de fragmentos del cuerpo humano, cuyas formas cóncavas, convexas y retorcidas rozan la abstracción, pero al mismo tiempo, la carnalidad más absoluta.

La depuración de su proceso convierte al inusual, frágil y, al mismo tiempo, condescendiente yeso en un material insigne, con múltiples posibilidades expresivas y que no forma parte solo de un proceso sino que se configura como resultado final, donde la pieza resultante se constituye en metáfora corpórea de una experiencia, con cada pliegue de la carne y de la piel convertido en geometría espacial, acercándose al concepto de *Lo Informe* de Bataille, que toma carta de naturaleza artística a través del fragmento, de la trasgresión de la forma preestablecida y canónica.

Vemos pues, que la obra de DeAlbacete tiene su origen en la dignificación del yeso que realizó previamente el maestro Auguste Rodin, quien consideró a este como producto/pieza final y no como parte intermedia del proceso de una obra, con singulares potenciales plásticos y expresivos.

2. Del principio y fin de un proceso calumniado

De Oriente a Occidente y desde pretéritas épocas, las distintas culturas han utilizado el yeso, con fines constructivos, creativos, decorativos y ornamentales, admitiendo muy diversos tratamientos, entre los que destacan el moldeado y vaciado del que se servían para obtener distintas formas, artísticas o no.

La práctica del moldeado directo, al natural sobre modelo vivo, procedimiento usual en la escultura contemporánea, fue una técnica muy extendida en los inicios del siglo XIX, procedimiento habitual relacionado con las máscaras



Figura 1 · DeAlbacete. Arco ancho. Yeso, pigmento y talco. Medidas variables.

Figura 2 · DeAlbacete. Tonco. Yeso, pigmento y talco. Medidas variables.

funerarias, los vaciados académicos, científicos, de personalidades históricas. Una materia ligada a una técnica que no siempre tuvo la aceptación que profesa actualmente. Un arte, el del moldeado y vaciado en yeso, el arte de sacar moldes y reproducciones, designado en otros tiempos de infame, por ser injustamente mal valorado, como un trabajo sucio, indigno y deshonesto. Por ello, el arte del molde y la reproducción han sido convertidos en una infamia, un arte traidor para quien se atreviera a realizarlos, postulando la no consideración de la obra de arte a partir del molde y por ende la propia categorización de la técnica (Figura 1, Figura 2).

Pero poco a poco se reclama una renovación y revalorización, pues comprenderemos que el arte, y sobre todo la escultura, siguen evolucionando liberándose de impuestas limitaciones que hasta hoy no podían ser cuestionadas. Todo el mundo, más o menos, conoce o intuye cómo se talla sustractivamente la piedra o la madera, incluso la construcción de una obra en metal a través de la soldadura, porque son procesos ya socializados; pero son pocas las personas que comprenden el arte del molde con la importancia que supone desde su vertiente artística a nuestra contemporaneidad, en donde el juego dual de lo negativo y lo positivo, sus tipologías y sus procesos complejos no son entendidos como complemento de la creación, ni como un mecanismo sin más, sino como la obra en sí misma, como conjunto de procesos que posibilitan esa propia creación, valorándola y categorizándola como técnica artística actual (Martínez-Zanón, 2017).

Todos los artistas tenemos nuestra materia fetiche, simbólica, la cual albergará las integridades de nuestra creación, los verbos, pero también será receptáculo de las imperfecciones asociadas al acto creativo. En el caso de DeAlbacete, como artista conocedor de la forma del cuerpo humano, sobre todo del femenino, este elige el yeso como material que le permite, por sus características propias, ajustar aquellos planteamientos formales, volúmenes que el escultor precisa.

Las obras en yeso de DeAlbacete reproducen con extrema fidelidad la carne de gallina, los surcos y arrugas, y hasta los poros de la piel en un delicado proceso de registro que, además imprime vida a esos pedazos. El espectador sabe que dicha “piloerección”, pertenece a un cuerpo que está obteniendo una emoción corporal intensa, básica, casi animal, en ese mismo momento en el que posamos la mirada en el fragmento copiado. Sinuosas piezas tridimensionales convertidas en pequeñas abstracciones del acontecer, donde la forma final vista alude a otras figuraciones mentales imaginadas por el espectador (Figura 3).

A diferencia de los moldeados del natural realizados en otros tiempos, que



Figura 3 · DeAlbacete. Yugulo.
Yeso, pigmento y talco.

Figura 4 · DeAlbacete. Yugulo.
Yeso, pigmento y talco.

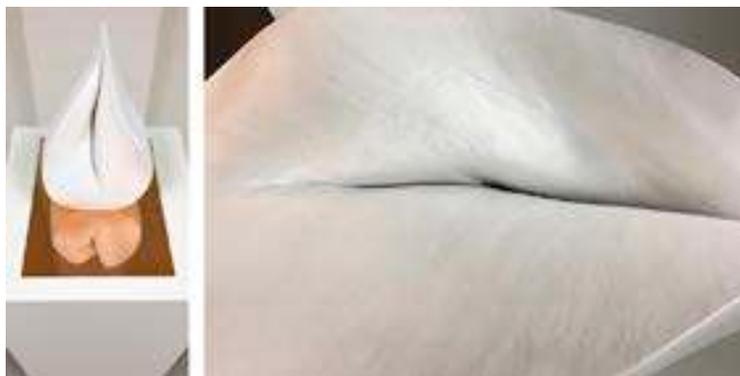


Figura 5 · DeAlbacete. Gota lílaca.
Yeso, pigmento y talco.

Figura 6 · DeAlbacete. Vacío. Yeso,
pigmento y talco.

sí copiaban o reproducían con extrema fidelidad la naturaleza, objetos/imágenes que silentes, inertes, sin vida, sin expresión, nos situamos ante la producción escultórica de este artista y docente de la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH) y cuya obra se asienta en la formación de un oficio y un bagaje académico muy sólido.

Artista que recurre a la técnica escultórica del moldeado y vaciado como instrumento para poder expresar su personalidad. Formas geométricas, prismáticas, que sugieren movimiento, liviandad, objetos con ciertos rasgos que aluden lo antropomórfico, presencia de la materialidad a escala 1:1. Obras que, pese a no tener ninguna voluntad de mimesis, parten de un referente figurativo que deja clara su morfología aún buscando la sintetización de las formas con las que se manifiesta, las extrae de su contexto habitual para resituirlas en uno nuevo, en su propio universo individual, en su poética tridimensional (Figura 4).

Orografías de un cuerpo que en la propia blancura que le ofrece el yeso en sus creaciones, sumerge al ojo humano en una cierta poética misteriosa a la vez que en un contraste indescriptible de luces y sombras. Virtuosas esculturas/objetos donde, el más sutil de los volúmenes, pliegues y formas, cobra vida y donde todo en su conjunto parece crepitar al son de una poderosa quietud.

Una quietud elegida y encuadrada que obliga al espectador a mirar lo que el artista desea que sea mirado, en la disposición y la distancia por él elegidas. Nosotros, como espectadores, en nuestro deleite obviamos la sutil manipulación expositiva cuya finalidad es el deleite estético de la forma.

Pequeños módulos de formas, aparentemente orgánicas que nos recuerdan a las *tassellas*, piezas pequeñas y numerosas que recogen las superficies, recovecos y envolturas simples o complejas de un molde rígido y que, como experto en este procedimiento del moldeado, DeAlbacete domina a la perfección, usando estos recursos para dar mayor expresividad a sus sentimientos y emociones íntimas, a su mundo interior. Pequeños espacios donde DeAlbacete conforma la subjetividad de sus vivencias. Pequeños, blancos y solitarios fragmentos en que se proyecta la persona, el artista, cada uno buscando el otro fragmento al que unirse, pequeñas partes de un mundo fragmentado que cobra vida adquiriendo cada una de las partes su propia identidad.

Un "locus" donde no hay manos, ni pies, ni cabeza; donde el sujeto ha sido reemplazado por el fragmento, como si a partir de éste se pudiera reconstruir una nueva vida y una nueva identidad que liberar (Figura 5).

Calabrese hace una diferenciación clara entre el "detalle" y el "fragmento", definiendo a este último como un elemento con entidad propia que no precisa de la presencia de la "totalidad" para ser definido. Se muestra como

algo independiente, y no como fruto de una acción de un sujeto (Calabresse, 1989:89).

Por su parte, García Cortés establece que “El fragmento se convierte en el punto de partida de una reconstrucción material por parte del espectador. El fragmento incita a proseguir, invita a investigar, a completar el abanico de hipótesis y de posibilidades que ofrece. Provoca la imaginación, ejerce una atracción indudable, convierte al espectador o al lector en creador” (G. Cortés, 1996).

Se trata de obras metafóricas donde el cuerpo humano se objetualiza y este objeto/materia se humaniza adquiriendo sentidos y sensaciones humanas; creaciones tridimensionales de clara influencia Duchampiana con las que, mediante el empleo del moldeado directo sobre el cuerpo, conjuga el juego de lo positivo y lo negativo, la forma y contraforma, lo cóncavo y lo convexo, el molde y su original, y en las que DeAlbacete sabe extraer de esta práctica artística, las máximas cualidades plásticas y estéticas, convirtiendo los resultados en objetos artísticos por sí mismos. Una técnica, una materia, que le permiten jugar a la ambigüedad, con la sugerencia, con la imaginación del espectador.

Deslocaliza los fragmentos hasta convertirlos en piezas bellas *per se* que obligan al espectador a realizar un ejercicio de búsqueda para volver a colocar la parte en su todo. Como un *voyeur*-espectador o un fotógrafo con su ojo-objetivo tal como hiciera Helmut Newton quien retrataba la perfección en inaccesibles modelos a los que colmar de miradas y deseos (Figura 6).

Conclusiones

Una técnica, un material cuestionados que, históricamente, tal vez por su durabilidad en el tiempo, o que, debido entre otras cosas a su condición de copias, vieron depreciado su valor ya a finales del siglo XIX y principios del XX. Este arte *enajenado* ha sido considerado como medio, el primer estadio de una obra, hacia lo transitorio y secundario, pero que la contemporaneidad le ha aportado un valor relevante como obra final, de infinitas posibilidades.

Al igual que para artistas como Auguste Rodin o Jacques Lipchitz, en la obra del joven DeAlbacete el empleo del yeso y la técnica del moldeado y vaciado del natural es fundamental en su práctica artística habitual. No se trata de algo anecdótico, sino toda una filosofía de cómo proceder ante ambos dos, para conformarlos después a su propia manera, para componer su propio lenguaje fragmentario convertido en un elemento de mayor posibilidad de imaginación y estimulación de la inteligencia interpretativa. Cada una de las piezas en yeso que aquí hemos presentado, esconde en sí misma un rico mundo de detalles que las hace únicas y que en su disfrute nos induce a aislarnos de todo.

Referencias

Calabresse, Omar (1989) *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra. ISBN: 978-84-376-0863-1.

Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges (2006) *Historia del Cuerpo*. Madrid: Taurus. ISBN: 978-84-306-0598-9.

G. Cortés, J. Miguel (1996) *El cuerpo mutilado. La angustia de Muerte en el Arte*. Valencia: Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

Martínez, Juan F.; Zanón, María J. (2017) "Categorización del moldeado y vaciado artístico. El desvanecimiento del arte infame a partir del proceso creativo de Auguste Rodin". *Tsantsa Revista de investigaciones artísticas*. ISSN:1390-8448 e-ISSN:1390-8448. Núm. 5: 59-66.

Ramírez, Juan Antonio (2003) *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-631-5.

Notas biográficas

JUAN FCO. MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE (AKA DeAlbacete) es artista plástico y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España), dirige el Área de Escultura. Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de las técnicas y procedimientos artísticos en la creación de cuerpos e identidades fragmentarias y en torno al binomio positivo/negativo del cuerpo y la identidad (sexo, género y sexualidad).

Email: juan.martinezg@umh.es

Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

MARÍA JOSÉ ZANÓN CUENCA es artista plástica, profesora y Vicedecana de Infraestructuras en la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España). Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de la materialización de las pulsiones en la creación artística. Técnicas y procedimientos aplicados al campo de la creación escultórica.

Email: mj.zanon@umh.es

Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

IMMA MENGUAL PÉREZ es artista plástica y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández de Elche (España). Es miembro del grupo de investigación consolidado FIDEX — Figuras del Exceso, Políticas del Cuerpo donde desarrolla su línea personal de investigación alrededor de las gráficas mentales en seres fuera de norma. Conceptualiza y genera su obra cruzando continuamente la delgada línea espacio-temporal de la *normalidad*, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad de la apariencia y las normas, adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7760-9522>

Email: imengual@umh.es

Morada: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte, Avda. de Benidorm, s/n, 03590 Altea, Alicante, España.

3. *Estúdio, normas de publicação* *Estúdio, publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Revista Estúdio promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 15.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão **.docx* ou **.rtf*).

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

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados.

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Título objectivo, com um máximo de duas linhas, mencionando o nome do artista a ser tratado

Objective title, with a maximum of two lines, mentioning the name of the artist to be treated

Nome Sobrenome* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Nome Sobrenome** [no caso de dois autores] ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

**Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

Resumo:

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

Palavras-chave: meta-artigo; conferência; normas de citação

Abstract:

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

Keywords: meta-paper, conference, referencing

Submetido: 00/00/0000

Aceitação: 00/00/0000

1. Introdução [ou outro título]

De modo a conseguir-se reunir, no Congresso Internacional CSO – Criadores sobre outras obras, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

2. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome dos autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

3. Citações

O modelo de comunicação não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página.

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

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

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

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

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

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

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

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

4. Figuras ou Quadros

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

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



Figura 1: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia), 93,5 × 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

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



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

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

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

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

Quadro 1: Exemplo de um Quadro. Fonte: autor

| | | |
|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 |

5. Sobre as referências

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

Conclusão

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

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

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa

*Call for papers:
14th CSO'2023 in Lisbon*

XIV Congresso Internacional CSO'2023 — “Criadores Sobre outras Obras”
31 março a 5 de abril de 2023, Lisboa, Portugal.

Devido ao contexto pandémico, o congresso pode realizar-se através de plataforma
síncrona, exclusivamente online

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas. Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 15 dezembro 2022.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números sequentes da Revista "Estúdio", os números sequentes da revista "Gama", os números sequentes da revista "Croma", lançadas depois do Congresso CSO. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do Congresso (dotado de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações.

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem c. cinco páginas (de 10.000 a 15.000 caracteres sem espaços referentes ao corpo do texto sem contar com caracteres do título, resumo, palavras-chave, legendas, e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no separador "submissões" no sítio web.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de edição dos materiais de apoio e meios de disseminação web, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (se inscrito antes de 15 março), 332€ (se inscrito depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (se inscrito antes de 15 março), 664€ (se inscrito depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (se inscrito antes de 15 março), 184€ (se inscrito depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador afiliado do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

No material de apoio inclui-se o processamento das Atas do Congresso e os meios de disseminação.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com
<http://cso.belasartes.ulisboa.pt/>

Estúdio, um local de criadores

Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervención realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.



ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.



ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitetura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções públicas e privadas, nomeadamente: British Museum, Prints and Drawings Department, Coleção de Gravuras e no Coins and medals Department, Coleção de Medalhas, e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Site: www.antoniocanau.com



ANTÓNIO FERNANDO SILVA (1962, Valbom, Gondomar, Portugal). Professor Coordenador na Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. Curso de Artes Plásticas - Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mestre em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea] na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto. Desenvolve actividade artística e expositiva desde 1988 e investiga na área da Arte Contemporânea.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstituição.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnaeus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



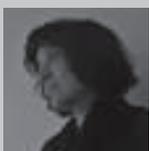
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Associado com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma, Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GABA*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.

IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



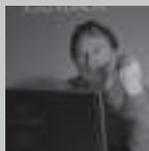
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visibilidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusitana de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997)*. *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre a práctica artística contemporánea e a docencia del arte, habiendolo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempeñou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação

e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



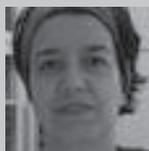
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: Revista Éter – Arte Contemporânea (UvaLimão); Trama Interdisciplinar (UPM); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabilis.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARLICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÓNICA FEBRE MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de dissenys encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.

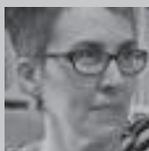


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W O R M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID (Espanha). Doctora en Bellas Artes, profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (Espanha). Ha participado y dirigido diferentes proyectos I+D subvencionados en convocatorias públicas de carácter institucional. Ha publicado numerosos capítulos y artículos relacionados con la temática urbana, los entornos sociales y sus vinculaciones con el arte y es autora de los libros: La convivencia plural, una aproximación a la ciudad (2020), Art site. Periferias expositivas (2016), Fuera de campo. Leer el espacio desde las artes (2014), In situ: Espacios urbanos contemporáneos (2011), Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales (2009), Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches (2008), Márgenes y centros. La ciudad contrapuesta (2007). Como artista visual, ha comisariado y participado en numerosas exposiciones de ámbito nacional e internacional y obtenido diferentes premios como reconocimiento a su trabajo artístico.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística



— uma abordagem Humanizante”. Exposições recentes: Festival N “Espacios de Especies”, Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; “Matéria Pensamento Tempo Forma” Museu Penafiel (Portugal) 2018; “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, Museu de Penafiel (Portugal) 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; “Periplos: Arte Portuguesa de Hoy”, Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: “Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science”, TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



REGINA MELIM (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes). Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena, com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a *sala de leitura | sala de escuta*, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impresas e sonoras). Em 2006 criou a *par(ent)esis*, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *ghay en português?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC (http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/).



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista O Menelick 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, Negros Índicios, na Caixa Cultural/SP e Diálogos Ausentes, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a *Estúdio*

About Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Revista Estúdio — Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

A Revista Estudio passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 21, no ano 2017.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

Pode adquirir os exemplares da Revista Estúdio na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

A inovação integra a manifestação artística de um modo que parece ser-lhe essencial. É uma renovação constante, de dentro para fora, reconstrói-se e reestrutura-se quase em permanência, interrogando paradigmas. As novas formulações as próprias categorias e géneros são reformulados em permanência, reorganizados e reconstruídos. A complexidade adensa-se com as estruturas organizadas de salvaguarda, de acervo e de disseminação, partilhando-se a autoria em direção a um coletivo cultural e civilizacional.

Os artigos reunidos neste número 36 da Revista Estúdio propõem uma abordagem entre pares: são, como aqui é apanágio, os próprios artistas que escolheram e analisaram as obras dos seus companheiros de profissão que aqui são apresentados.