:ESTÚDIO 15

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
julho–setembro 2016 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA–FBAUL

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 7, número 15, julho-setembro 2016
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 7, número 15, julho-setembro 2016
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
ver arquivo em › http://estudio.fba.ul.pt

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

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

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile › http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals › http://www.citefactor.org
- DIALNET › http://dialnet.unirioja.es
- DOAJ / Directory of Open Access Journals › http://www.doaj.org
- EBSCO host (catálogo) › http://www.ebscohost.com
- GALE Cengage Learning — Informe Acadêmico › 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
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal › http://www.scielo.org
- SIS, Scientific Indexing Services › http://sindexs.org/
- SHERPA / RoMEO › http://www.sherpa.ac.uk

Revista aceite 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
Relações públicas: Isabel Nunes
Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis
Gestão financeira: Isabel Vieira, Carla Soeiro
Propriedade e serviços administrativos:
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Crédito da capa: Sobre obra de Samuel Castro (Espanha). *Encrucijada*, 2009. Detalhe. Maqueta suspensa, materiais sintéticos sobre alumínio, 42 x 38 x 12 cm. http://samuelcastro.es
Projeto gráfico: Tomás Gouveia
Paginação: Filipe Lourenço Marques
Impressão e acabamento: inPrintout
Tiragem: 250 exemplares
Depósito legal: 308352/10
PVP: 10€
ISSN (suporte papel): 1647-6158
ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316
ISBN: 978-989-8771-36-0

CC BY NC

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista :Estúdio
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689
Mail: estudio@fba.ul.pt

CSO CONGRESSO INTERNACIONAL

b a

cieba

belas-artes ulisboa

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

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

Ilídio Salteiro
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

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

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

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

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

Angela Grando
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

António Delgado
(Portugal, Intituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

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

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

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

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Luísa Santos
(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizolli
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes.

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

Índice / *Index*

1. Editorial	***1. Editorial***	10-14
O risco corre no Estúdio JOÃO PAULO QUEIROZ	***The risk lies in the Estúdio*** JOÃO PAULO QUEIROZ	10-14
2. Artigos originais	***2. Original articles***	16-160
Rui Macedo. Da sugestão e do seu poder imagético MARGARIDA PRIETO	***Rui Macedo: on suggestion and its imagistic power*** MARGARIDA PRIETO	16-23
O *encontro do imaginário* no diálogo entre a obra *Unheimlich* de Walmor Corrêa e a H*istoire naturelle* de Buffon: uma aproximação entre arte e ciência MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	**Encountering the Imaginary *in the dialogue between Walmôr Corrêa's* Unheimlich *and the* Histoire naturelle *de Buffon: an approach between art and science*** MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	24-32
Processos de criação na obra de Maya Watanabe SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO	***Creation processes in the work of Maya Watanabe*** SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO	33-40
Metáforas del cuerpo ausente en las instalaciones de Doris Salcedo MARÍA SILVINA VALESINI	***Metaphors of the absent bodies in Doris Salcedo's installations*** MARÍA SILVINA VALESINI	41-49
Ferran Adrià, a criatividade como discurso (entre gastronomia, arte e design) SUZANA ISABEL MALVEIRO PARREIRA	***Ferran Adrià, creativity as discourse (between gastronomy, art and design)*** SUZANA ISABEL MALVEIRO PARREIRA	50-57
Isa Aderne: uma senhora gravadora LIANA MIRANDA CHAVES	***Isa Aderne: an engraving Lady*** LIANA MIRANDA CHAVES	58-64
O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Quiroga FELIPE ARISTIMUÑO	***Social Media as the Vehicle of Ana Pérez-Quiroga's Total Art*** FELIPE ARISTIMUÑO	65-72

Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?)
ISABEL SABINO
Grupo Acre, born here (and thus ended ?)
ISABEL SABINO
73-79

Uma Colagem sobre Portugal: o *Fado Lusitano* de Abi Feijó
ELIANE MUNIZ GORDEEFF
A Collage about Portugal: o Fado Lusitano *by Abi Feijó*
ELIANE MUNIZ GORDEEFF
80-88

A "joia dispositivo" na obra de Ana Cardim
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE
The "device jewel" in the work of Ana Cardim
ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE
89-99

***It Girl*: o problema *lolicon* no videoclipe de Mr. para Pharrell Williams**
ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA
It Girl*: the* lolicon *problem in Mr.'s music video for Pharrell Williams*
ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA
100-111

Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro
SARA FUENTES CID
Recursivity, models and systems in the work of Samuel Castro
SARA FUENTES CID
112-121

A escritura-rasura na obra de Edith Derdyk
ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA
The scripture-erasure in the work of Edith Derdyk
ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA
122-127

A dialética dos materiais na obra de Regina Rodrigues
TATIANA CAMPAGNARO MARTINS
The dialectic of materials in the Regina Rodrigues's art work
TATIANA CAMPAGNARO MARTINS
128-136

Derivas: um olhar sobre a obra de Marcelo Moscheta
JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE
Drift: a look about the work by Marcelo Moscheta
JOEDY L. BARROS MARINS BAMONTE
137-144

Cildo Meireles: "como na tradição oral" e além
ANGELA GRANDO
Cildo Meireles: 'as in the oral tradition' and beyond
ANGELA GRANDO
145-152

Um Compasso no Bolso
ANA RITO
A compass in the pocket
ANA RITO
153-160

3. *:Estúdio*, normas de publicação	***3. :Estúdio, publishing directions***	162-188
Ética da revista	***Journal ethics***	162-163
Condições de submissão de textos	***Submitting conditions***	164-166
Meta-artigo, manual de estilo da *:Estúdio*	***Style guide of* :Estúdio**	167-172
Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa	***Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon***	173-175
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	***Editing comittee / academic peers: biographic notes***	178-185
Sobre a *:Estúdio*	***About the* :Estúdio**	186
Ficha de assinatura	***Subscription notice***	187

1. Editorial
Editorial

O risco corre no Estúdio

The risk lies in the Estúdio

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Enviado a 12 de janeiro de 2016 e aprovado a 13 de janeiro de 2016.

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

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

João Paulo Queiroz (2016) "O risco corre no Estúdio." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 10-14.

Resumo: Com o tema geral que orienta a Revista Estúdio, artistas a escreverem sobre outros artistas, este número 15 reuniu 17 artigos. Percebem-se regularidades nos sentidos pesquisados e propostos. Detetam-se intenções metalinguísticas nas intencionalidades criadoras. Observa-se que o assunto que ocupa os criadores se baseia numa autorreferencialidade questionadora: a arte a interrogar-se, e aos seus dispositivos de legitimação, às suas convenções de disseminação. O risco corre no *Estúdio*, atravessa as paredes, e traça um propósito fundamental, a emergência fora do centro.
Palavras-chave: Estúdio / arte / metalinguagem.

Abstract: *With the overall theme that guides 'Estúdio' journal, that invites artists to write about other artists, this issue n. 15 collects 17 articles. Regularities can be found in the researched themes and in their directions. Metalinguistic intentions can be detected in their creative intentions. It is observed that the matters of interest by the creators are based on questioning self-referentiality: art asks us, and questions its legitimacy circuits, its dissemination conventions. The risk lies in the 'Estúdio,' through its walls, and draws a fundamental purpose, an emergency totally off-center.*
Keywords: *Estúdio / Art / metalanguage.*

Sempre com o tema geral que orienta esta publicação, artistas a escreverem sobre outros artistas, este número 15 da revista Estúdio reuniu 17 artigos que, no seu conjunto, permitem alguma reflexão. Percebe-se, na textura das obras e dos criadores visitados, regularidades nos sentidos pesquisados e propostos. Deteta-se uma intenção metalinguística nas intencionalidades criadoras. Observa-se que o assunto que ocupa os criadores se baseia numa autorreferencialidade questionadora: a arte interroga o seu próprio tecido, os seus dispositivos de legitimação, as suas convenções de disseminação, os seus cânones. Brian O'Doherty (2002) enunciou o questionamento da ideologia nos espaços de apresentação, trazendo para a discussão um suporte e uma perspetiva teóricas que, de alguma forma, permitiu compreender o enredo de algumas iniciativas conceptuais e pós conceptuais. Por seu lado, Rosalind Krauss (1979) criticou as delimitações dos espaços e dos suportes ao caracterizar o "campo expandido." O alargamento do campo pode também incluir o seu sentido.

Os artigos agora reunidos transportam algumas dessas inquietações, atualizando-as. Percebe-se que os criadores observam o campo da arte com uma intencionalidade atenta e crítica, acrescentando pontuações aos consensos, quebrando-os, não de modo gratuito, mas de modo essencial. Cria-se sentido.

O artigo de Margarida Prieto (Lisboa, Portugal), "Rui Macedo: da sugestão e do seu poder imagético" informa o interesse pelo problema do referente e pela verosimilhança. Através de algumas referências implícitas a autores como Plínio, o velho (Cayo Plinio Segundo, 1998), ou também Jorge Luís Borges (2002), entre outros, em que o espectador é convidado a confirmar a verosimilhança recorrendo às próprias características funcionais do que é representado: para ver cada um dos pássaros representados por Rui Macedo, torna-se necessário chamá-los, reproduzindo o seu canto...

Maria do Carmo de Freitas (Minas Gerais, Brasil), no artigo *"O encontro do imaginário* no diálogo entre a obra '*Unheimlich*' de Walmor Corrêa e a '*Histoire naturelle*' de Buffon: uma aproximação entre arte e ciência" coloca a obra gráfica de Walmor Corrêa em contraponto com as singularidades descritas por Buffon, na sua História Natural iluminista: podemos agora apreciar a descrição anatómica e detalhada de uma sereia.

O artigo "Processos de criação na obra de Maya Watanabe," de Sylvia Furtado (Ceará, Brasil) debruça-se sobre a obra da autora multimédia peruana Watanabe. As suas instalações vídeo apropriam-se de trechos sonoros pré-existentes, colocando em confronto identidades e territórios de referências culturais.

Silvina Valesini (La Plata, Argentina) em "Metáforas del cuerpo ausente en las instalaciones de Doris Salcedo" apresenta uma reflexão sobre as instalações

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 10-14.

de Salcedo (Colômbia), que se referem àquilo que sobra, depois do massacre (o narcotráfico, a violência urbana). As "casas viúvas" implicam também uma reflexão sobre um discurso sobre o género gerado no contexto do crime organizado.

O artigo "Ferran Adrià, a criatividade como discurso (entre gastronomia, arte e design)," de Suzana Parreira (Lisboa, Portugal), lança um olhar sobre o método observado por um grande *chef*, Adrià, notabilizado no *El Bulli*, Barcelona. O reconhecimento de Adrià (*Documenta 12*, em Kassel, por exemplo), motiva a procura das hibridações entre áreas e géneros de criatividade que expandem as atuações artísticas.

Liana Chaves, no artigo "Isa Aderne: uma senhora gravadora," (Paraíba, Brasil), apresenta esta discípula de Goeldi, com uma obra em xilogravura que cedo reflete um posicionamento político, forçando um exílio fora do Brasil. As obras são próximas dos pobres, e mostram sempre a vida.

Em "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Quiroga," Felipe Aristimuño (Brasil) aborda o *corpus* de 16.000 imagens, *instagram*, utilizadas como médium da ação / intervenção da artista, na obra com o título *Self-portrait of a female artist as part of society* ou ainda o seu projeto *Home*. As plataformas sociais são suporte para uma reflexão permanente e uma auto-ironia concomitante.

Isabel Sabino (Lisboa, Portugal), no artigo "Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?)" lança novas perspetivas sobre a intervenção do grupo Acre (Clara Menéres e Lima Carvalho) nas Caldas da Rainha, Portugal, em agosto de 1977, nos IV Encontros Internacionais de Arte. Os acontecimentos e manifestações provocaram alguns desacatos e perseguições, bastante documentados em jornais da época, ao mesmo tempo que a arte contemporânea se desdobrava pela energia potencial do contexto que então se vivia em Portugal.

O artigo "Uma Colagem sobre Portugal: 'o Fado Lusitano' de Abi Feijó" Eliane Gordeeff (Brasil) analisa o filme de animação de Abi Feijó (1995) que utiliza a colagem e o recorte para sintetizar a portugalidade, tomando como marco o mito do sebastianismo e do resgate.

Isabel Albuquerque (Lisboa, Portugal), em "A 'joia dispositivo' na obra de Ana Cardim," apresenta algumas obras de joalharia que transgridem os cânones habituais: cadeados, ovos com objetos desconhecidos, moedas folheadas a ouro mostrando a sujidade do dinheiro, jóias que contrariam a lógica da venda.

O artigo "'*It Girl*': o problema *lolicon* no videoclipe de Mr. para Pharrell Williams," de Matilde Diogo de Sousa (Lisboa, Portugal), explora a polémica da aculturação manga, especialmente no que respeita às *lolicon*, e à sua essencial exploração *voyeur* associada a todo um imaginário onde a ingenuidade e a

inocência estereotipada se tornam signos para a compulsão sexual dissimulada pela omissão.

A capa do presente número da revista Estúdio foi sugerida pela obra de Samuel Castro, abordada por Sara Fuentes (Vigo, Espanha), no artigo "Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro." As relações estabelecidas entre objetos e conceitos, numa agilidade que atravessa as escalas, convidam-nos a reconsiderar os centrismos, sejam eles nacionalistas, modernistas, neo-colonialistas, ou ambientais: os homens suportam o seu ambiente, e o ambiente está suspenso deste equilíbrio no mínimo frágil. Para o manter, muitas atividades, representações, operações, e alguns aparelhos inúteis.

Em "A escritura-rasura na obra de Edith Derdyk," de Ângela Castelo Branco (São Paulo, Brasil), revisita a obra desta artista brasileira que já foi objecto da capa das actas do II Congresso internacional CSO (Queiroz, 2011). Os seus desenhos ocupam milhares de quilómetros, estabelecendo relações tensas que interligam superfícies modernistas, no interior do cubo branco (O'Doherty, 2002).

Tatiana Martins (Espírito Santo, Brasil), no artigo "A dialética dos materiais na obra de Regina Rodrigues," debruça-se sobre a obra da ceramista Regina Rodrigues, explorando os vazios e as superfícies topológicas quase homeomórficas mercê de uma combinação entre materiais vitro cerâmicos de execução inovadora.

O artigo "Derivas: um olhar sobre a obra de Marcelo Moscheta," por Joedy Bamonte (São Paulo, Brasil), aborda a itinerância do artista em direção ao norte, na residência "artistic circle", onde a bordo de um barco, se explora a viagem em si mesma e se constroem registos de bordo. Da distância do navio, da heterotopia possibilitada pela viagem artística, importa-se uma nova mundividência feita de desmesura e ausência, numa deriva continuada e tornada método.

Angela Grando (Espírito Santo, Brasil), em "Cildo Meireles: 'como na tradição oral' e além," aborda a intervenção de Cildo Meirelles na Documenta 11, em Kassel, onde os picolés de gelo exibem uma economia do desaparecimento, que se justifica na transação da emoção e no engano do *elemento desaparecido*.

Em "Hugo Barata: um Compasso no Bolso," Ana Rito (Lisboa, Portugal), faz uma aproximação à "paisagem demorada" de Hugo Barata: de *A Natureza das Coisas* (Titus Lucrecius) a intuição da materialidade fina da imagem, da sua consumação. A imagem protege ou expõe? Como algo que se projeta, medeia entre dois corpos.

Neste fascículo alargamos as referências descentrando o discurso sobre os artistas, dando a palavra aos artistas. As referências, regularidades observadas indicam-nos um campo em expansão, comprometido no questionamento de

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 10-14.

suportes, convenções, deslocamentos, derivas, topografias, plataformas de interação e respetivas transgressões. O risco corre no *Estúdio*, atravessa as paredes, e traça um propósito fundamental, a emergência fora do centro.

Referências

Borges, Jorge Luís (2002) "Do Rigor da Ciência." In *O Fazedor*. Lisboa: Difel. ISBN: 9789722905930

Cayo Plinio Segundo [Plínio, o Velho] (1998) *Historia Natural*. Libros III-VI. Madrid. Editorial Gredos. ISBN: 9788424919016

Krauss, Rosalind (1979) "Sculpture in the Expanded Field." *October*, 8, pp. 31-44.

O'Doherty, Brian (2002). *No interior do cubo branco*: *a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN:8533616864

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2011) *Quando os criadores apresentam obras de outros criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre Outras Obras, CSO'2011*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 679 pp. ISBN: 978-989-8300-14-0 [Consult. 2016-02-17] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/atas.htm

João Paulo Queiroz (2016) "O risco corre no Estúdio." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 10-14.

2. Artigos originais
Original articles

Rui Macedo. Da sugestão e do seu poder imagético

Rui Macedo: on suggestion and its imagistic power

MARGARIDA PRIETO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Par académico da Estúdio. Artista visual e coordenadora da licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Membro do CIEBA.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: emam.margaridaprieto@gmail.com

Prieto, Margarida (2016) "Rui Macedo: da sugestão e do seu poder imagético." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 16-23.

Resumo: A instalação de pinturas e textos que compõem a obra Gabinete de Curiosidades é uma proposta do artista Rui Macedo que actualiza o exercício de hipotipose, ou seja, que permite estimular a formação de imagens mentais (e o imaginário) por via da sugestão literária, plasmando estas imagens nas de uma pintura que enquadra o vazio.

Palavras-chave: Rui Macedo / hipotipose / instalação / pintura / site-specific.

Abstract: *The installation of paintings and texts intituled Cabinet of Curiosities is a proposal by the artist Rui Macedo updating hypotyposis as an exercise. The text stimulates the formation of mental images (and imaginary) through literary suggestion, affecting these images into the apparent emptiness of paintings.*

Keywords: *Rui Macedo / hypotyposis / installation / painting /site-specific.*

Introdução

Rui Macedo é um artista português que nasceu em Évora em 1975. O seu percurso de pintor tem vindo a focar-se na especificidade das montagens do objecto pictórico em contextos arquitectónicos diversos questionando o conceito *site-specific* de um modo absolutamente pertinente. Este artigo debruça-se sobre a sua mais recente exposição em território nacional: um *Gabinete de Curiosidades* para o Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor que se constitui como uma instalação de pintura composta por 47 telas a óleo e acrílico e 4 textos escritos em Garamond que ocupam uma sala com 20 metros de comprimento, 8 metros de largura e 4 metros de altura. Patente ao público entre 9 de Janeiro e 27 de Fevereiro de 2016.

1. Gabinete de Curiosidades

Gabinete de Curiosidades é uma instalação pictórica que ocupa integralmente uma das salas de exposições temporárias do CAC-Centro de Artes e Cultura de Ponte de Sor. O modo como as telas e os textos se colocam no espaço expositivo é fundamental para a constituição de uma totalidade que põe em operação os conceitos próprios de uma exposição pictórica onde todas as obras são determinadas pelo lugar que ocupam dentro do espaço de exposição.

Realizadas especificamente para este evento e para este lugar, as pinturas demonstram, através do seu instalar crítico e pela exploração *site-specific* da morfologia arquitectónica do Centro de Artes e Cultura, o rigor do trabalho de Rui Macedo.

As 47 pinturas estão organizadas por quatro linhas horizontais que percorrem o perímetro da sala (as três paredes disponíveis). 70 cm separam, em altura, cada linha de pinturas, propondo uma equidistância horizontal. A alimentar esta distinção, cada linha ostenta pinturas similares, separando-se das restantes por afinidade e diferença (Figura 1).

A linha mais alta mostra sete pinturas, cada uma com 40 x 150 cm, posicionadas rente ao tecto para iludir que a representação de um corte horizontal na tela e na composição é uma interrupção provocada pela arquitectura. No final desta linha, no lugar de uma oitava e última pintura, e a ocupar exactamente a mesma área, está colocado o seguinte texto em vinil preto autocolante:

> (...) *a escala desta série de mapas permite um rigor na representação como nunca antes foi possível. O detalhe, o pormenor, a minúcia, a precisão e o modo singular do desenho, na expressão, na capacidade de verosimilhança e na adequação caracterizam estes mapas destacando-os de outros da mesma época e elevando a arte da cartografia a um nível excepcional.* (Macedo, 2016, Gabinete de Curiosidades)

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 16-23.

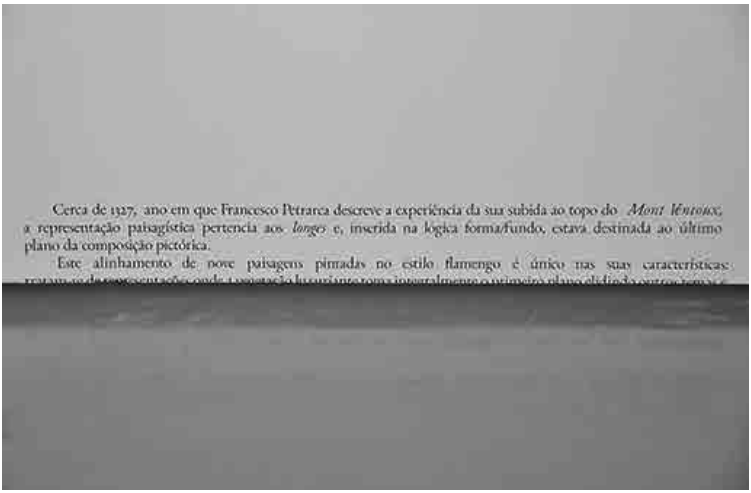


Figura 1 · Rui Macedo, 2016, *Gabinete de Curiosidades*: vista da instalação. Óleo e acrílico s/ tela e letras de vinil autocolantes, 20x10x4m. Fotografia gentilmente cedida pelo artista.
Figura 2 · Rui Macedo, 2016, *Gabinete de Curiosidades*: pormenor do texto. Óleo e acrílico s/ tela e letras de vinil autocolante, 20x10x4m. Fotografia gentilmente cedida pelo pintor.

A segunda linha a contar de cima é composta por treze pinturas, cada uma com 90 x 90 cm. A sua particularidade são as *shaped canvas* que se ajustam a duas portas e que tomam a forma dos cantos, adossando-se à parede. Ao fundo da sala, a ocupar uma posição central, surge o seguinte texto, igualmente em vinil preto autocolante:

> *Datadas do final do séc. XIX foram pintadas pelo mesmo artista que retratou Dorian Grey. Está comprovado que as obras deste pintor têm características singulares, nomeadamente a vivacidade e a (a)temporalidade. Neste caso, os modelos para cada uma destas treze pinturas são treze pássaros voadores. É preciso chamá-los com assobios específicos para que voem até ao centro da tela e se tornem visíveis ao nosso olhar.*

A terceira linha é constituída por vinte pinturas, com 50 x 40 cm cada. Colocada exactamente ao nível do olhar do observador/visitante, este alinhamento inicia-se com o seguinte texto:

> *Estas vinte pinturas estão hoje integralmente reunidas depois de terem sido alienadas pelos herdeiros do primeiro proprietário. O trabalho de pesquisa e aquisição comprova-se pelo documento visível em cada uma delas. Datadas do período helénico, foram executadas por um mestre pintor anónimo cuja verosimilhança das representações dos cachos de uva iludiam os pássaros. Contudo, e à semelhança de outras obras de artistas engenhosos, a luz e outros elementos da natureza absorveram uns pigmentos enquanto outros emigraram, deixando a possibilidade da sua contemplação em aberto ou, como opção, o uso imprescindível de um mecanismo ocular ainda por inventar.*

A quarta linha de pinturas, rente ao rodapé, obedece a uma lógica de corte e incompletude semelhante à da primeira linha, mas com referência ao chão. Constitui-se por oito pinturas com 25 x 220 cm, e o seguinte texto ocupa uma posição intermédia, sugerindo que se trata de um ciclo de pinturas:

> *Cerca de 1327, ano em que Francesco Petrarca descreve a experiência da sua subida ao topo do Mont Ventoux, a representação paisagística pertencia aos longes e, inserida na lógica forma/fundo, estava destinada ao último plano da composição pictórica.*
> *Este alinhamento de nove paisagens pintadas no estilo flamengo é único nas suas características: tratam-se de representações onde a vegetação luxuriante toma integralmente o primeiro plano elidindo outros temas e* (...)

A peculiaridade dos dois textos integrados nos alinhamentos mais acima e mais abaixo é a sua incompletude por via de duas estratégias: 1) no modo agramatical do texto que inicia e termina cada texto, sugerindo que se trata de um fragmento; 2) no corte parcial de linha de texto superior e inferior, respectivamente, num acordo com a arquitectura (Figura 2, Figura 3).

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 16-23.

Este corte das letras nas linhas de texto (junto ao chão e rente ao tecto) é também conivente com a representação das pinturas de cada uma das séries e serve, por isso, a mesma ilusão que é a de uma certa incompletude, fragmentação referente a um corte arquitectónico. Parece que o espaço (em altura) não é suficiente para comportar quer as pinturas quer os textos no seu formato integral e, por isso, justificando o seu corte; ambos (a)parecem incompletos para caber dentro dele.

O título, *Gabinete de Curiosidades*, remete para a estratégia de acumulação de pinturas que está patente na montagem, se bem que a sua organização no espaço obedeça a critérios de simetria, em vez de encaixe, o que sublinha a instalação como um todo.

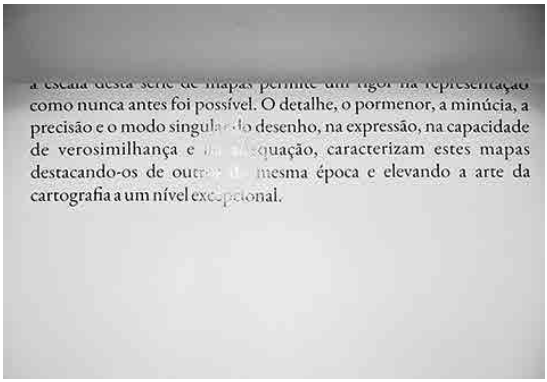
Excepto a linha junto ao chão onde as pinturas ostentam paisagens, a representação em todas as restantes telas resume-se a molduras, *passe-partout*, fios e pregos que prendem os suportes à parede, sombras próprias e projectadas, papéis colados e suspensos com pedaços de fita-cola (Figura 4). Nestas representações pictóricas o artista recorre a técnicas que garantem uma sensação de verosimilhança no observador — uma sensação que é inquietante, justamente pelo vazio proposto por uma moldura que, aparentemente, nada enquadra. Contudo, a natureza descritiva dos textos concebidos por Rui Macedo permite sugestionar a imaginação do visitante e colocar a imagem pictórica como potência.

2. Da sugestão e do seu poder imagético

> *Toda a argúcia* [...] *está aqui em entender a imagem como fundadora do olhar, na força presentificadora que ela possui.* É portanto *à visibilidade que a imagem faz apelo, que não se confunde com o visto mas com a sua possibilidade e, nessa medida, toca o invisível como potência, como virtualidade da imagem.* (Marin, 1993:11)

Todos os textos parecem ocupar o lugar de uma pintura, dentro do alinhamento a que respeitam, pois mantêm exactamente as mesmas dimensões em altura e em comprimento. Aquilo a que fazem referência, mesmo os que estão formal e literalmente incompletos, enquadra-se nos temas que constituíram os *Cabinet d'Amateur* primitivos: elementos do reino mineral, animal e vegetal.

Numa referência ao reino mineral, estão os mapas. O registo cartográfico do terra e dos mares constitui uma actividade significativa no tempo das Descobertas, e no século XVI estes desenhos incorporam colecções importantes quer pela sua qualidade plástica e científica quer pela sua utilidade. A linha de pinturas que se refere a estes documentos (rente ao tecto) distingue-se também pela representação de um *passe-partout* que sublinha o papel como suporte para



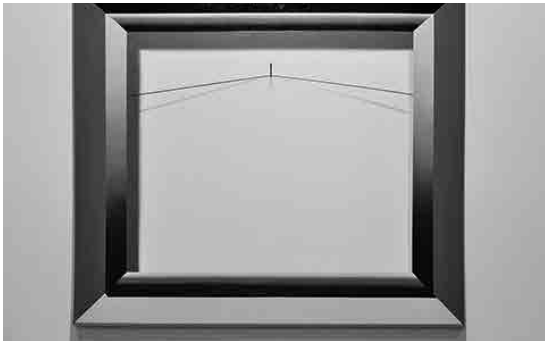


Figura 3 · Rui Macedo, 2016, *Gabinete de Curiosidades*: pormenor do texto. Óleo e acrílico s/ tela e letras de vinil autocolante, 20x10x4m. Fotografia gentilmente cedida pelo pintor.
Figura 4 · Rui Macedo, 2016, *Gabinete de Curiosidades*: pormenor de uma pintura da segunda linha. Óleo e acrílico s/ tela, 20x10x4m. Fotografia gentilmente cedida pelo pintor.
Figura 5 · Rui Macedo, 2016, *Gabinete de Curiosidades*: vista parcial da instalação. Óleo e acrílico s/ tela, 20x10x4m. Fotografia gentilmente cedida pelo pintor.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 16-23.

o desenho cartográfico (em vez da tela). O *detalhe, o pormenor, a minúcia, a precisão e o modo singular do desenho* são adjectivos que estimulam o imaginário em direcção a imagens extraordinárias e deslumbrantes.

Do reino animal vem a sugestão de "animais voadores" aos quais se assobia. Rui Macedo opta por pássaros em vez de insectos ou dragões, e propõe um exercício performativo: assobiar para ver mais. Deste modo, põe em articulação os ouvidos e os olhos, o audível e o visível, o som e a imagem, a música e a pintura. É a melodia do assobio que atrai até ao centro da tela e, neste movimento, pode-se imaginar o voo de cada pássaro.

Do reino vegetal podem-se imaginar as *paisagens pintadas no estilo flamengo* ampliando a sugestão de céu, de nuvem e de árvore, como se cada pintura fosse, simultaneamente, o registo directo e a (nossa) memória da experiência de uma viagem pela Natureza.

Ainda dentro deste reino, está o conjunto de representações de espécies distintas de uvas, tão semelhantes à fruta (ao modelo) que enganam as aves. Esta verosimilhança é impossível de aferir pois, numa ironia com a ciência aplicada à arte, Rui Macedo informa-nos da migração dos pigmentos, da volatilidade das matérias e coloca-nos perante o invisível da pintura, literalmente. Mas a ironia vai mais longe e lança o desafio à ciência: criar um dispositivo que permita ver o invisível das coisas.

Efectivamente, estes textos potenciam o imaginário, e é através dele que um exercício de hipotipose acontece, garantindo ao visitante uma imensa satisfação ao "ver" pintura.

> *Hypotyposis paints things in such a lively and energetic way that it places them before our eyes, in a sense, and turns a narrative or description into an image, a painting, or even a living scene.* (Fontanier, 1968: 390)

Também a composição da instalação, organizada por simetrias e espelhamentos garante uma unidade entre pinturas e textos e uma harmonia visual. A horizontalidade destes alinhamentos, que é obediente a um regime de equidistâncias, sugere, num exercício de livre associação, um ritmo e remete sobretudo para a escrita musical: assumindo a parede como uma gigante folha de papel pontuada por quatro sequências, ora lentas, ora rápidas, as figuras rítmicas podem fazer-se corresponder às áreas de cada pinturas e as (equi)distâncias podem assumir as pausas, os silêncios ou, ainda, ecos por afinidade ao vazio, ao espaço entre pinturas (Figura 5).

Conclusão

Gabinete de Curiosidades é uma instalação pictórica peculiar pois recorre ao exercício da hipotipose para garantir a imagem pictórica como potência, estimulando o imaginário e as imagens mentais através da sugestão literária e da alusão a um vazio pictórico enquadrado por molduras de época que sustentam as imagens da percepção nesta exposição. É justamente este vazio que permite, aos observadores, plasmar as imagens mentais criadas pela imaginação estimulada por histórias de pássaros, mapas e paisagens. Os textos são tão eficazes quanto mais esvaziadas nos (a)parecem as pinturas: o seu espaço vazio é preenchido pelo imaginário e pela ficção.

> *A natureza múltipla da imagem como virtus — no sentido de uma força, de uma potência — convoca tanto o visível presencial (real) na concretude de uma presença ou de uma representação, como o invisível (mas não menos real) das imagens mentais.* (Prieto, 2012:27)

O objectivo deste *Gabinetes de Curiosidades* é surpreender o horizonte de expectativa do visitante, surpresa alimentada pela representação pictórica que ilude a percepção visual, dando a ver o que escapa ao olhar, o que é da ordem do (in)visível, numa aliança profunda das imagens mentais com as da percepção.

Referências

Fontanier, Pierre (1968), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, p. 390.

Marin, Louis, (2001) *On representation*. Trad. inglesa Catherine Porter. California: Stanford University Press/Stanford Califórnia.

Marin, Louis (1993) *Des pouvoirs de l'image: Gloses*. Paris: Éditions du Seuil, col. L'ordre philosophique.

Prieto, Margarida (2013), *A Pintura que retem a palavra*. [Consult. 2015-12-30] http://repositorio.ul.pt/handle/10451/8627

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 16-23.

Veneroso, Maria do Carmo de Freitas (2016) *"O encontro do imaginário* no diálogo entre a obra *Unheimlich* de Walmor Corrêa e a *Histoire naturelle* de Buffon: uma aproximação entre arte e ciência." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 24-32.

O *encontro do imaginário* no diálogo entre a obra *Unheimlich* de Walmor Corrêa e a *Histoire naturelle* de Buffon: uma aproximação entre arte e ciência

Encountering the Imaginary in the dialogue between Walmôr Corrêa's Unheimlich and the Histoire naturelle de Buffon: an approach between art and science

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Par académico externo da Revista Estúdio. Professora universitária e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Escola de Belas Artes. Av. António Carlos, 6627. Campus Pampulha. Belo Horizonte, Minas Gerais, Cep: 31270-901, Brasil. E-mail: mcfv@ufmg.br

Resumo: Nesse artigo estabelece-se um diálogo entre o livro de artista Unheimlich: imaginário popular brasileiro (2006) e a obra Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy (1749), do naturalista, matemático e escritor francês Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon. Buscando aproximar arte e ciência, é proposto um diálogo entre Ondina, de Corrêa, e Criança monstruosa pela transposição das víceras, da obra de Buffon, notando-se que, ao mesmo tempo em que a arte se apropria e subverte imagens geradas a partir da observação científica, a ciência utiliza procedimentos artísticos para obter diferentes modos de registro da realidade.
Palavras-chave: Walmor Corrêa / Buffon / arte e ciência.

Abstract: *In this article, we establish a dialogue between the artist's book Unheimlich: Brazilian popular imagination (2006) and the naturalist, mathematician and French writer Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon's work Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy (1749). Seeking to approach art and science, it proposes a dialogue between Corrêa's Ondina, and Buffon's Child monstrous by the transposition of the viscera, noting that, while art appropriates and subverts images generated from scientific observation, science uses artistic procedures for different modes to register reality.*
Keywords: *Walmor Corrêa / Buffon / art and science.*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 24-32.

Introdução

> *A natureza é racional e revelará seus segredos àqueles que aprenderem a ler e a entender sua linguagem.*
> — *Buffon*

> *O maravilhoso nos envolve e nos impregna como a atmosfera; mas nós não o vemos.*
> — Charles Baudelaire

Esse trabalho integra a pesquisa que desenvolvo atualmente como professora visitante no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) / UFMG, intitulada "Quanto ao livro", cuja proposta é aproximar livros de artista e obras raras ou especiais da Coleção de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da UFMG, e da Coleção de Obras Raras e Especiais da Biblioteca Universitária da UFMG, de um ponto de vista transversal, ou seja, através também de atravessamentos entre a arte e outras disciplinas.

Interessa a esse estudo investigar as relações entre arte e ciência, nos locais onde elas se contaminam, como, por exemplo, em certas produções artísticas, que utilizam ou subvertem princípios científicos, e em ilustrações que utilizam princípios estéticos para fins científicos, como no estudo da botânica e da zoologia, nos manuais de História Natural, ou Ciências Naturais e Biologia, entre outros campos. Sabe-se que essas contaminações entre o campo científico e artístico não se limitam a produções recentes em arte e ciência. Desde, pelo

menos, a época das grandes navegações, nota-se a existência desse diálogo nos mapas ou cartas de navegação. Mais tarde, também os artistas viajantes, que acompanhavam expedições científicas, trabalharam nesse limiar entre arte e ciência, produzindo desenhos que, apesar de buscarem captar com objetividade a aparência e características da fauna e da flora de certas regiões, também incluíam traços que eram completados pela sua própria imaginação.

Partindo dessa relação entre arte e ciência, pretende-se investigar de que forma a arte atual se apropria de diferentes representações de animais e da figura humana presentes nas ilustrações científicas, e como isso contribui para a criação de sentido nas obras de artistas contemporâneos. Nesse artigo, será abordado o livro de artista *Unheimlich: imaginário popular brasileiro* (2006), em diálogo com a *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* (1749), do naturalista, matemático e escritor francês Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon.

1. A invenção da imprensa, os grandes descobrimentos e a "revolução científica"

Nota-se que mapas, bestiários e manuscritos iluminados medievais contribuíram para a construção de representações de animais fantásticos que permaneceriam por muito tempo fazendo parte do imaginário de diferentes povos. O maravilhoso medieval que figura nessas obras não exigia uma decifração imediata, pois era aceito e visualizado como mais uma das coisas que o homem não pode compreender.

O período moderno, geralmente aceito como os séculos de Gutenberg (século XV) a Diderot (século XVIII), assistiu a uma explosão do conhecimento, que se seguiu à invenção da imprensa, aos grandes descobrimentos e à chamada "revolução científica." As imagens (inclusive mapas e ilustrações) passaram, cada vez mais, a ser tratadas como meios de transmitir conhecimento. Grande foi o impacto produzido pela imprensa e pelo desenvolvimento da gravura no ocidente nesse processo, possibilitando a impressão em massa de textos e imagens.

Peter Burke lembra que "o ideal do 'homem universal' já era levado a sério em certos círculos na Itália desde o século XV, e disso é testemunho a *Vida civil*, de Matteo Palmieri, segundo a qual 'um homem é capaz de aprender muitas coisas e tornar-se universal (*farsi universale*) em muitas artes'." Assim "saber tudo, ou pelo menos saber alguma coisa sobre tudo, continuou como um ideal ao longo de todo esse período" (Burke, 2003: 81).

No século XVII a chamada "nova filosofia" ou "filosofia mecânica" foi um processo ainda mais autoconsciente de inovação intelectual do que o Renascimento, envolvendo a rejeição tanto da tradição clássica quanto da medieval.

"Essas novas ideias estavam associadas a um movimento em geral conhecido (a despeito de dúvidas crescentes sobre a propriedade do termo) como Revolução Científica" (Burke, 2003: 42). Pode-se dizer que, em torno de 1700, houve um deslocamento do conceito de "curiosidade" para o de "pesquisa", levando a uma busca por uma maior sistematização do conhecimento. Tudo isso levou a estudos como a história natural das plantas e dos animais, assim como à procura por uma compreensão da história natural do homem.

Percebe-se que o ideal de atingir o conhecimento universal foi sendo gradativamente abandonado e o próprio verbete da *Encyclopédie* sobre as *Gens de lettres* "era mais resignado, declarando que 'o conhecimento universal não está mais ao alcance do homem' (*la science universelle n'est plus à la portée de l'homme*). Tudo o que podia ser feito era tentar evitar a especialização estreita incentivando um 'espírito filosófico'" (Burke, 2003: 82).

2. *O encontro do imaginário*

Vários são os trabalhos de artistas contemporâneos cujas representações de animais mesclam figuras híbridas, que aludem por vezes ao imaginário medieval, como os animais fantásticos que aparecem em trabalhos como as xilogravuras do nordeste do Brasil, de artistas como Gilvam Samico e Sebastião de Paula, além de J. Borges, com seus cordéis.

Em outros casos, as referências vêm de enciclopédias e manuais científicos, como é o caso das obras do artista brasileiro Walmor Corrêa, natural do estado de Santa Catarina, e radicado no Rio Grande do Sul. Sua obra é permeada por figuras híbridas, que ele trata com o rigor e o requinte das ilustrações que compõem os atlas de anatomia e os livros da assim chamada história natural. Seu trabalho é antecedido pela observação e pela pesquisa em diversas fontes científicas, como livros de anatomia, compêndios e manuais de zoologia, além de consultas a especialistas, e é através dessas pesquisas que ele busca imprimir veracidade aos seus seres imaginários.

No livro de artista *Unheimlich: imaginário popular brasileiro* (2006), Corrêa se apropria de personagens fantásticos provenientes da mitologia popular brasileira, que ele submete a um processo chamado por ele de "dissecação do imaginário."

Trata-se de um livro em grande formato, com capa dura, que simula as capas de couro dos livros antigos. A obra traz a reprodução em *offset* de figuras pintadas em tinta acrílica sobre tela e grafite, de forma tão precisa quanto as figuras representadas em livros de história natural. Nessas pranchas, o desenho mostra e o texto descreve aquilo que está sendo mostrado, seguindo a linguagem técnica das ciências biológicas.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 24-32.

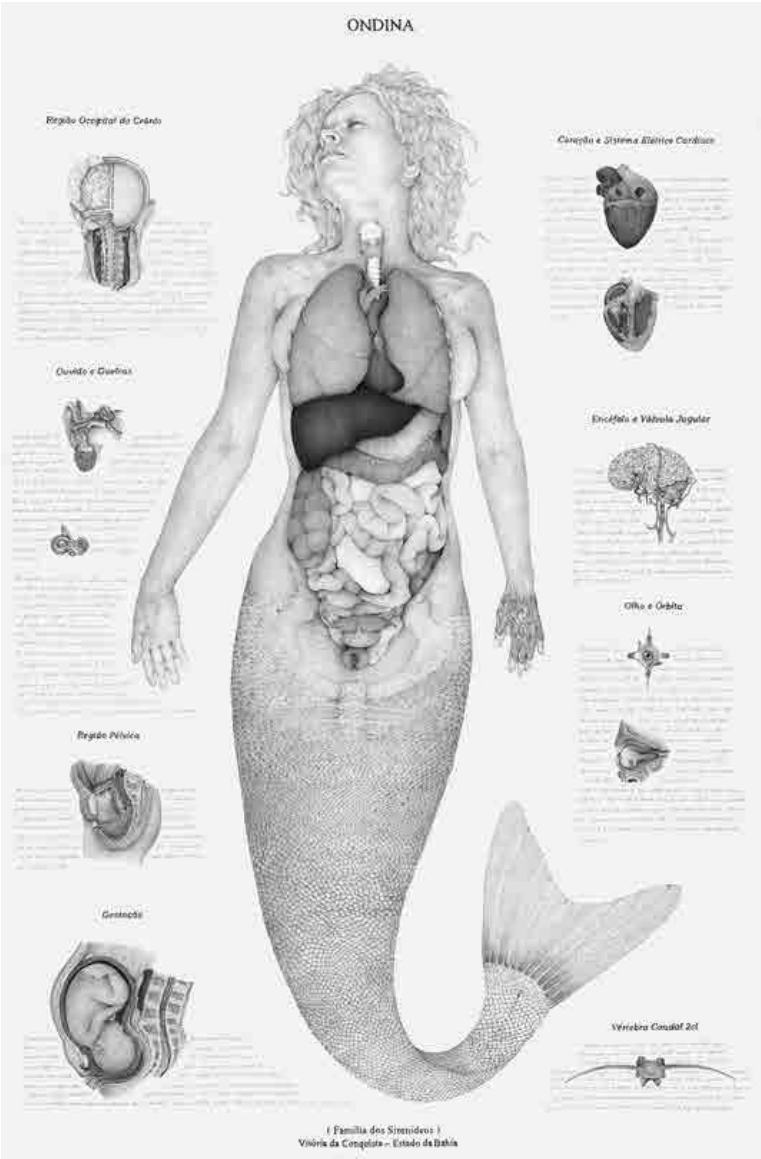


Figura 1 · Walmor Corrêa. *Ondina*, prancha do livro de artista *Unheimlich: imaginário popular brasileiro* (2006). Impressão *offset* de figuras pintadas em tinta acrílica sobre tela e grafite. Coleção Especial de Livros de Artista da Escola de Belas Artes da UFMG, Brasil.

A série *Unheimlich* foi denominada a partir de um termo usado por Schelling, citado por Freud, para se referir a "tudo o que está destinado a permanecer em segredo, oculto e que tenha saído à luz, vindo à superfície" (Freud, 1988: 224).

O título do livro é complementado pelo subtítulo *imaginário popular brasileiro*, e apresenta criaturas híbridas, imaginárias, que combinam características de diferentes animais, como cachorra da palmeira, ou de humanos e animais, como a sereia e o capelobo. Paralelamente a um estudo de base científica, Corrêa aproxima-se de um etnógrafo ao buscar informações de origem popular, partindo de relatos de moradores das regiões que ainda mantém vivos esses mitos e lendas.

Ondina (Figura 1) (*undina* em latim, de *unda*, onda) nomeia uma das pranchas do livro, fazendo referência a um ser híbrido, metade mulher, metade peixe — uma sereia. Na legenda consta que trata-se de um ser da Família dos Sirenídeos, proveniente de Vitória da Conquista, Estado da Bahia. Novamente o artista segue os protocolos das ilustrações científicas, numa busca de veracidade para suas figuras imaginárias.

A figura central de *Ondina* mostra seus órgãos internos, e é cercada por detalhes de outros órgãos do seu corpo, acompanhados de notas explicativas, manuscritas, descrevendo o que está sendo mostrado no desenho, com a nomenclatura correta dos órgãos e tecidos.

A imagem de *Ondina*, analisada, pode ser aproximada da prancha *Criança monstruosa pela transposição das vísceras* (Figura 2), da *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy,* elaborada pelo naturalista, matemático e escritor francês Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, publicada em 1749, trazendo a descrição e ilustração de peças existentes no gabinete de curiosidades do rei Luiz XVI. Buffon foi intendente do Jardin des Plantes, em Paris, de 1739 a 1788, sendo que, no final da sua vida, o Jardin tinha se tornado o ponto focal das ciências da natureza na Europa e no mundo. Em junho de 1793, ele foi transformado no Museu Nacional de História Natural. Buffon foi o estudioso mais conhecido na sua época e certamente o mais lido. O naturalista teve um importante papel na história da classificação em História Natural, juntamente com Lineu.

Através das informações trazidas na sua *Histoire naturelle* (Figura 3) nota-se que Buffon buscava criar uma metodologia para a disposição das peças nos "Gabinetes", que ajudariam os estudiosos da chamada História Natural, que ainda se encontrava nos seus primórdios, além de propor a distribuição das coisas em classes, gêneros e espécies (Figura 4).

A prancha VIII, intitulada *Criança monstruosa pela transposição das vísceras*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 24-32.

Figura 2 · *Criança monstruosa pela transposição das vísceras*, Tomo III, Prancha VIII, p. 204, da *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* (1749), de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon.
Figura 3 · Folha de rosto da *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* (1749), de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon.
Figura 4 · Ilustração da *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roy* (1749), de Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon.

da *Histoire naturelle* apresenta uma figura humana, com a aparência de um bebê, que traz o peito aberto, expondo seus órgãos internos. O bebê é envolto em panejamentos e tem a cabeça jogada para trás, sendo que esse era um padrão utilizado na época para o estudo do corpo humano, que mostra uma tentativa de dar ao desenho um tom artístico, protocolo também usado por Corrêa, em *Ondina*. A prancha citada é detalhadamente descrita por Buffon, que observa: "O tórax e o abdômem da criança estão abertos e vê-se claramente a transposição das vísceras" (NB: tradução dos excertos pela autora, exceto quando indicado de outro modo). Ele explica: "A abertura desse monstro foi feita em 1742 por M. Sue (...), que comunicou à Academia Real de Ciências em 1744 as observações que acabo de reportar (...); essa criança morreu cinco dias depois do seu nascimento. M. Sue não atribui a causa da sua morte ao desarranjo de suas partes internas, ele destaca, ao contrário, que elas todas foram bem formadas". Dá em seguida o exemplo de um soldado que viveu 72 anos, embora tivesse um deslocamento geral de todas as partes contidas no seu tórax, e no seu ventre, sendo que "M. Morand reconheceu essa espécie de monstruosidade pela abertura de seu corpo" (Buffon, 1752-1805: 205). Nota-se, pois, que é através do desenvolvimento de um método de observação que naturalistas como Buffon contribuem para o estudo e a sistematização desse novo campo de estudos — a História Natural.

Vê-se que a História natural de Buffon afirma a ambição de apresentar um sistema geral da natureza. Essa será qualificada de materialista ou de epicuriana: realmente, Buffon se opõe de maneira radical às "teologias da natureza" que veem em cada ser natural uma prova da existência de Deus e que insiste em todas as suas observações sobre a perfeição e a beleza das criaturas. Para Buffon, Deus está excluído da história natural e o naturalista se preocupa, ao contrário, em identificar as forças materiais que operam: atração e impulsão na física da terra, forças "penetrantes" na física dos corpos vivos, como explica Thierry Hoquet, na sua apresentação dos tomos I a III da *Histoire naturelle*, de Buffon.

Ao compararmos *Ondina*, de Corrêa, à figura da *Histoire Naturelle* de Buffon, descrita acima, percebemos que, ao mesmo tempo em que o artista se apropria e subverte a observação científica como um motivo para suas obras, a ciência utiliza a arte para obter diferentes modos de registro da realidade.

Nota-se que a sereia tem sido objeto de especulação por vários artistas e escritores, através de diferentes abordagens. Enquanto Walmor Corrêa procura dar veracidade à sua sereia, o escritor Maurice Blanchot encara esses seres de outra forma, afirmando que

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 24-32.

> *houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar* (Blanchot, 2005: 5).

Blanchot se refere a Ulisses, aquele que venceu as Sereias, porque "a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas". É assim, pois, que Blanchot, ao mesmo tempo em que torna as Sereias reais, as faz "capazes de desaparecer na verdade e na profundeza de seu canto" (Blanchot, 2005: 5). Já Corrêa busca, através de sua abordagem, humanizar a figura da sereia, ao mesmo tempo em que demonstra essa impossibilidade, devolvendo-a ao campo do imaginário.

Referências

Blanchot, Maurice (2005) *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes., 2005.

Buffon, Georges Louis Leclerc comte de; Daubenton, Louis-Jean-Marie,; Guéneau De Montbéliard, Philibert; & Lacépède, Bernard Germain Étienne comte de (1752-1805) *Histoire Naturelle, Générale et Particulière, avec la description du Cabinet du Roi*. Paris: Imprimerie Royale, 1752-1805. vol. III. [Consult. 2015-12-28] Disponível em http://www.buffon.cnrs.fr/presentationvol/vol1-3.php

Buffon, Georges Louis Leclerc comte de; Lacépède, Étienne de. (1825) *Oeuvres completes de Buffon: enrichies d'une vue générale des progrès de plusieurs branches des sciences natturelles, et mises en ordre. Nouvelle edition, orné d'un portrait de l'auteur*. Paris: A. Eymery….

Bürke, Peter (2003) *Uma história social do conhecimento*. De Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

Corrêa, Walmor; Carvalho, Christian (2006) *Unheimlich*: *imaginário popular brasileiro*. Porto Alegre: Ed. do Autor.

Freud, S. (1988) "O estranho," in *Obras Completas*, vol. 17. Buenos Aires: Amorrotu Editora.

Hoquet, Thierry. (s/d) *Présentation des tomes I à III de Histoire Natarelle générale et particulière: avec la description du Cabinet du Roy, par Buffon et Daubenton*. [Consult. 2015-12-28]. Disponível em URL: http://www.buffon.cnrs.fr/presentationvol/vol1-3.php

Processos de criação na obra de Maya Watanabe

Creation processes in the work of Maya Watanabe

SYLVIA BEATRIZ BEZERRA FURTADO*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual, cineasta, videoartista e professora. Doutorado em Sociologia Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestrado em Comunicação pela Universidade Autônoma de Barcelona-UAB, Espanha. Graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Graduação em Cinema e Audiovisual e da Pós-Graduação em Comunicação, da linha de pesquisa Cinema e Fotografia. Av. Carapinima, 1615 — Benfica, Fortaleza — CE, 60015-290, Brasil. E-mail: sylviabeatrizbezerrafurtado@gmail.com

Resumo: Artigo explora os processos de criação em algumas obras de Maya Watanabe, em especial as operações que envolvem o cinema e artes visuais. A pesquisa, o campo de investigação, a passagem para a mesa de trabalho, o desenvolvimento da obra e o modo de expor as telas no espaço. Maya Watanabe pensa o espaço, o quadro, a cena, a montagem, a dimensão da linguagem, o tempo e a narrativa como forças de composição da obra.
Palavras-chave: Cinema / Video instalação / Maya Watanabe.

Abstract: *The article explores the creative processes in some works of Maya Watanabe, in particular transactions that involve cinema and visual arts. The research, the investigation field, the passage to the desk, the development of the work and the way to expose the screens in space. Maya Watanabe thinks the space, the picture, the scene, the assembly, the dimension of language, time and narrative as composition of the work force.*
Keywords: *Cinema / video installation / Maya Watanabe.*

Furtado, Sylvia Beatriz Bezerra (2016) "Processos de criação na obra de Maya Watanabe." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 33-40.

Introdução

A obra de Maya Watanabe traz para o centro do processo de criação a relação entre o que é propriamente do cinema e das artes visuais, não apenas porque utiliza de um e de outro campo artístico algumas de suas ferramentas mas porque faz delas o problema mesmo de seus trabalhos. Desde a forma como monta os procedimentos de suas pesquisas, como constitui um campo de investigação, até a passagem dos dados da pesquisa para a sua mesa de trabalho, o que se explicita é a elaboração de um pensamento plástico e sonoro que dialoga com o cinema ao mesmo tempo que o enfrenta com na sua expansão no espaço expositivo. É desse lugar que as questões sobre a linguagem, o tempo, a narrativa, a identidade e alguns outros problemas que inquietam a artista derivam como obras em imagem em movimento. Assim, propomos neste texto tentar explicitar os procedimentos em algumas de suas obras, todas elas realizadas para serem expostas no espaço museal, em forma de videoinstalações.

Maya Watanabe é uma artista nascida no Peru, em 1983, que vive entre Amsterdam, Paris e Madrid e, agora desenvolve pesquisa em Tóquio. Suas obras estão em meio a performance e filmes instalados e investigam a experiência do silêncio, da fragmentação como resistência ao que modela e interrompe o sentido. Textos, imagens e extratos de filmes são referências recorrentes. Por vezes, como uma questão da *mise-en-scène,* quando os corpos se põem em formas e movimentos na paisagem urbana, como ocorre em "El Contorno" (2011), em que há um exercício coreográfico no qual cinco performers e a câmara se relacionam no quadro filmográfico, numa clara referência à posta em cena mediada pela câmara e todas as decisões que daí decorrem.

Por outro, é a relação do indiscernível, do lacunar e da ausência que se apresenta como uma ação da memória, tal como se faz, mais uma vez, na tensão entre a cena e espaço, em "Escenarios" (2014), (Figura 1). Uma vídeo instalação, exposta em tríptico: em "Escenarios I", um dos "quadros", se observa um carro abandonado que pega fogo no deserto. No "Escenarios II", no alto de uma colina tomadas de brumas se assiste a um cemitério clandestino. Em "Escenarios III", entre em cena a ilha *El Front,* que abrigou uma prisão e foi bombardeada, matando 80% dos prisioneiros, quase todos do Sendero Luminoso, e que hoje se encontra interditada.

1. O filmográfico, obra por obra

No recorte desta análise, passamos a seguir as obras de Maya Watanabe a partir de uma linha recorrente em seus trabalhos, qual seja, o uso continuado, obra por obra, de elementos ou problematizações daquilo que, em geral e por força

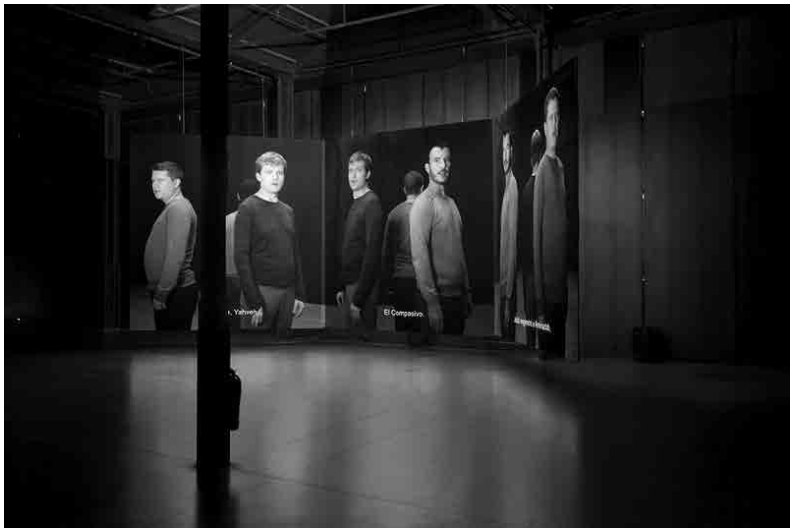


Figura 1 · Maya Watanabe, "Escenarios", três projeções contínguas, em loop, 15 minutos, 2014. Fonte: Watanabe (2015).
Figura 2 · Maya Watanabe, "El Pendulo", 2013. Três projeções, 15", 2013. Fonte: Watanabe (2015).

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 33-40.

Figura 3 · Maya Watanabe, "Abrasis", 2009, projeção em duas telas. Fonte: Watanabe (2015).

do legado das teorias do cinema, se chama de linguagem cinematográfica. Essa escolha que não se dá ao acaso, ela deve dos próprios trabalhos, que, desde minha perspectiva, se resolvem como obra através de um pensamento construídos através das formas fílmicas. Eis então a força do seu trabalho como forma plástica e sonora, como resultante de um problema da imagem, do desenho sonoro, dos movimentos, dos quadros, dos planos cinematográficos e, através de problematizações com as línguas, da estrutura narrativa.

Eis então os motivos pelos quais o processo de criação tem na sua obra um embate fundamental com o cinema que resulta sobretudo de um tipo especial de produção artística, aquela que não apenas usa o cinema como um instrumento (uma escolha de uso com fins dirigidos a outros interesses) mas que o toma como matéria sensível. Maya Watanabe não usa as imagens em movimento e o desenho sonoro como ferramenta para construir algo, mas como força, explorando suas possibilidades para além dos seus formatos históricos. Há uma produção de formas, de usos, de deslocamentos de formas, que, no mais das vezes se encontra em uma forma dada em um lugar improvável.

É nesse intermeio, no entre o formalismo clássico do cinema, na sua tradição de linguagem, e as proposições artísticas de Maya Watanabe que se encontra um processo de criação como pensamento das imagens em movimento. Mesmo quando o trabalho é marcado por problemas muito específicos, como o embates com problemas linguísticos, políticos, religiosos, sociais, etc., é no campo cinematográfico que ele toma forma e encontra seu universo sensível.

Mesmo quando a tentativa é a de encontrar uma expressão para o que ela própria define como sendo questões identitárias, onde se observa uma forte influência, por exemplo, do pensamento de Ludwig Wittgenstein, quando afirma que as fronteiras de nossas línguas são as fronteiras de nossos mundos — "The

limits of my language, mean the limits of my world" — (Wittgenstein, 1922), não é a ubiquidade linguística mas a matéria fílmica que lhe traz a resposta como obra.

1.1 "El Péndulo" (2013, 15'45)

Três telas com escala superior em pelo menos duas vezes o corpo humano, posicionadas em forma de um tríptico pictural. Em cada uma delas, três homens se posicionam nas pontas dos três ângulos de um triângulo espacial. Estão de costas um em relação ao outro. Não há referencia ao espaço onde se encontram, embora suas vestimentas, calça e sweater, entre os tons de cinza e preto, deixem situar a sua temporalidade no tempo presente. Esses homens formam um coro de vozes que canta e recita alguns versículos de três livros sagrados das três grandes religiões monoteístas: Torá, Novo Testamento e Alcorão.

Os trechos extraídos dos livros do judaísmo, cristianismo e islamismo são recitados pelos três atores nas línguas que lhes identificam. O antigo hebreu, da Torá; o grego, do Novo Testamento; e o árabe antigo, do Alcorão. O Alcorão, como livro sagrado do Islão, é tomado pelos muçulmanos como a palavra literal de Deus, Alá, revelada pelo profeta Maomé (Muhammad) e em árabe significa declamar. É, portanto, uma recitação. O Novo Testamento é a segunda parte do conjunto de textos que compõem a Bíblia cristã, escrita após a morte, ressurreição, e ascensão, de Jesus Cristo. A Torá é o texto central do judaísmo onde se encontram os relatos sobre a criação do mundo, a origem da humanidade, o pacto de Deus com Abraão e seu filhos e a libertação dos filhos de Israel do Egito.

Os três atores estão postos em cena, em cada uma das telas, se deslocando em círculos até e em determinados momentos se fundem em um plano de conjunto. Os textos recitados ganham manifestações rítmicas tradicionais a cada culto. Esse desenho de voz se faz numa progressão que desloca o sentido dos textos ao mesmo tempo que os sons do canto e das recitações se tornam indistintos e, por vezes, inaudíveis. É esse fluxo sonoro, cujas fontes vão se misturando e perdendo o sentido que obriga ao fruidor da obra um trabalho de efetivo de atenção, de ocupação dos vazios produzidos pelo inaudível. É esse jogo sonoro que produz a dúvida, o indiscernimento em relação ao que cada um diz e ao tom que alcançam, e ao que isso faz, o que reverbera, o que transita como lei.

Se o texto e as modulações de vozes e a mistura das línguas produzem essa instabilidade que a tudo torna ininteligível, além de colocar em tensão os lugares de cada um, suas identidades na forma de adesão aos textos sagrados e aos povos que se formam em torno deles, é o movimento de câmara que faz com que a circularidade, o movimento de repetição, este que se volta sobre as formas do infinito, que faz com que nunca seja possível fixar um ponto de vista. Ou seja,

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 33-40.

é o movimento de câmara, quase da ordem impercetível, pois extremamente ralentado, que não fixa, nem a imagem nem o lugar daquele que flui o trabalho. Processo que se avoluma com as passagens dos atores de uma tela a outra.

A obra de Maya Watanabe responde a uma pesquisa de campo, no sentido mesmo do que faz a antropologia, numa espécie de pedagogia do território. Ou talvez se possa dizer que o seu *set* de filmagens foi do campo à mesa de trabalho para chegar na definição da locação, da escolha dos atores, dos textos extraídos dos livros ou de filmes, para então chegar a uma definição de plano, de figurino, de movimento de câmara, de luz, o plano de modulação de voz, de luz, de enquadramento, etc.

Em "El Péndulo" (Figura 2) a estrutura narrativa é claramente informada pelo cinema moderno, aquele cujas bases se fizeram na ruptura com as linhas do tempo contínuo. E é justo essa fragmentação narrativa, onde textos e coros são tratados mais como texturas e se processam nos desenhos dados aos volumes, no trabalho dos tons e com as misturas linguísticas em seus diferentes ritmos, que pode fazer ver as dissonâncias do que se diz identitário, constituidor do indivíduo e do coletivo.

Não há um lugar fixo de onde os enunciados emitem uma só ordem de comando. Nem mesmo um lugar específico de onde eles viriam. A tela escura, sem definição nem paisagem, situa os atores em lugar nenhum. Não há discurso/língua possível. As narrativas sobre as escrituras sagradas, sua origem e suas divergências/vertentes se perdem na estrutura espacial da cena: um mapa fragmentado, sem contexto, sem referencias.

1.2 Aphanousia (2008, 5')

Primeiro de uma série, "Aphanousia" é uma videoinstalação em que uma atriz toma para si muitas vozes que são áudios originados de filmes. É um monólogo em que a atriz, uma mulher que atua de forma automatizada, com pouquíssimas variações expressivas, sempre muito séria, e que aparece em planos médios ou abertos. As vozes são compostas por enunciados em diferentes tempos verbais e os sujeitos das falas vão se modificando, o que produz uma multiplicidade de outros em uma só e mesma pessoa. "Aphanousia", título da obra, é um jogo de palavras gregas. Trata-se de uma montagem do prefixo *A,* de negação, com *pha(n),* de mostrar, aparecer, com *ousia,* de essência ou substância. Montagem que é também a base de composição da obra. E se podemos tomar a montagem como a principal referencia do cinema soviético, em especial o produzido por Serguei Eisenstein (2002), em "Aphanousia" menos do que querer fazer desse processo uma escrita da lógica dialética, onde cada imagem justaposta a

seguinte formaria uma terceira, que é cerebral, aqui encontro uma espécie de vazio, espaço de fissura entre duas imagens, em que não há negação de uma delas em relação a outra, onde a palavra se abre ao seu próprio esvaziamento.

Soltas, desconexas, espécie de colcha de retalhos de múltiplas vozes, os textos/áudios vão entram em jogo sem uma referencia e dessa forma vão perdendo seu significado. O que cada áudio dá a ver são mais o quão as palavras se esvaziam de sentido à medida que saem de seus contextos e entram em conexão com outras palavras, outras frases, outras tonalidades de vozes. Os pequenos trechos das bandas sonoras dos 23 filmes que compõem "Aphanousia", extraídas e reunidas em uma ordem arbitrária, se dissolvem e evocam novas outras imagens.

Jean-Luc Godard, John Cassavetes, Martin Campbell, Michael Bay, Frank Oz, Théo Angelopoulos, Harold Ramis, David Fincher, Terence Malick, Todd Philips, Robert Zemeckis, Chris Marker, Isabel Coixet, Marta Kauffman & David Crane, Stephen Hopkins, Ted Demme, e Ingmar Bergman em um ou mais filmes são citados, num misto de homenagem ao cinema e referência teórica, de pensamento das imagens e sons em movimento. E ao mesmo tempo que essas citações são postas em circulação é o sentido da linguagem, da narração, que perde sua origem. *Aphnousia* diz da palavra, da frase, do texto, como um dado do inexpressivo, do que desaparece quando está fora de um contexto, situado.

1.3 Abrasis (2009, 5′)

O mesmo movimento de deslocar o sentido do texto, dos sujeitos enunciadores, de multiplicação dos muitos outros que habitam em um mesmo, pode ser experimentado em "Abrasis" (Figura 3). Neste trabalho, isso ocorre numa estrutura narrativa realizada em duas telas paralelas, por dois atores que são absolutamente parecidos. Essa semelhança é física, altura, cor da pele e dos cabelos, barba, tipo de rosto, mas também de expressão do corpo e no rosto. São semelhanças entre dois, dois em um, um em dois, um e outro em muitos. O outro que, uma vez mais nessa série, são falas e desenhos sonoros extraídos de filmes e montados sobre uma nova *mise-en-scène*.

Os dois atores ocupam o centro do quadro, na maior parte do tempo em planos frontais ou espelhados e numa mesma proporção. Os seus movimentos no campo, no mais das vezes, são duplicados e se dão numa mesma direção ou ainda por espelhamento. As paisagens que embora distintas têm a mesma composição e escalas de quadro comuns. O olhar dos atores se dirige ao fora de campo, às vezes dirigido ao olhar centralizado do espectador e por outro relacionado a um ponto no infinito, forma de olhar que se conjuga com a expressão dura de seus rostos. Há uma dramaturgia do mínimo, de corpos em movimentos calculados.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 33-40.

Furtado, Sylvia Beatriz Bezerra (2016) "Processos de criação na obra de Maya Watanabe." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 33-40.

Conclusão

"Abrasis", assim como "Aphanousia" e "Autorres" (2005, 1"), primeira das vídeo-instalações de Maya Watanabe, é um trabalho de apropriação de trechos de bandas sonoras de filmes, fonte das múltiplas falas dos muitos diretores que o compõem, especialmente do cinema moderno. Esse uso tem o propósito claro de, em fazendo circular, em outro contexto, essas citações fílmicas, produzir o esvaziamento dos seus sentidos originais e fazer reverberar a questão dos quantos Outros (línguas, pessoas, lugares, etc.) constituem os limites e as possibilidades do Indivíduo e do Coletivo. É essa a questão que a imagem em movimento tenta responder em suas formas fílmicas.

Referências

Eisenstein, Serguei. (2002) *O Sentido do Filme*, Zahar, Rio de Janeiro.

Watanabe, Maya (2015) *Maya Watanabe*. Sítio da artista. [Consult. 2015-12-00] Disponível em http://www.mayawatanabe.com

Wittgenstein, Ludwig, (1922) *Tratado Lógico Filosófico*, [Consult. 2015-12-00] Disponível em https://zcosmos.wordpress.com/2010/05/25/wittgenstein-tractatus-logico-philosophicus- 5-6-and-5-61/

Metáforas del cuerpo ausente en las instalaciones de Doris Salcedo

Metaphors of the absent bodies in Doris Salcedo's installations

MARÍA SILVINA VALESINI*

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Argentina, artista visual, escenógrafa. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Diseñadora en Comunicación Visual. Docente e investigadora en Artes. Magister en Estética y Teoría de las Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP); Facultad de Bellas Artes (FBA); Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Diagonal 78, No 680; La Plata; Buenos Aires, Argentina. E-mail: valesini2001@yahoo.com.ar

Resumen: Este trabajo constituye un avance de la Tesis Doctoral titulada "Instalaciones transitables latinoamericanas. El rol del espectador ante las poéticas del cuerpo ausente", dirigido por la Lic. Silvia García. Propone un acercamiento a las instalaciones de la artista colombiana Doris Salcedo, que indagan en la memoria individual y colectiva, dando testimonio de las experiencias sociopolíticas traumáticas del contexto en el que surgen.
Palabras clave: instalación / presencia / ausencia / memoria / cuerpo / espectador.

Abstract: *This work constitutes an advance of the doctoral thesis entitled "Latin American passable installations. The roles of the spectator against the poetics of the absent body ", led by Mss. Silvia Garcia. It proposes an approach to the Colombian artist Doris Salcedo, who explores the individual and collective memories testifying traumatic sociopolitical experiences inside the context in which they arise.*
Keywords: *installation / presence / absence / memory / body / spectator.*

Silvina Valesini, María (2016) "Metáforas del cuerpo ausente en las instalaciones de Doris Salcedo." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 41-49.

Introducción

La pregunta por la filiación del arte nos introduce siempre en un terreno resbaladizo. Por eso los intentos por identificar un estatuto para el arte latinoamericano y señalar categorías para su análisis han oscilado entre dos alternativas: por un lado, la convicción de que la región está dotada de claves identitarias específicas que permitirían abordarla como un universo de estudio autónomo; por otro, la posibilidad de concebirla como parte de un entramado más general, susceptible de presentar matices propios, aunque no excluyentes. En nuestros días resulta evidente la necesidad de delinear horizontes de sentido superadores del meramente geográfico, porque asumir una categorización de tintes regionalistas implicaría, no sólo el riesgo de caer en reducciones indeseables en torno a los temas y medios expresivos de los artistas, sino fundamentalmente en el de debilitar o incluso coartar las libertades del espectador, incidiendo con preconceptos y nociones totalizantes en su acercamiento a las obras.

En este sentido resulta de interés el enfoque que propone Gerardo Mosquera para revisar la noción de "contexto". Encarnando un espacio de fricción entre localidad de producción, sitio enunciativo y conjunto de experiencias vividas, el contexto es pensado por Mosquera como una categoría móvil, del que la obra da cuenta desde dentro, y no como mera superficie de representación (Mosquera, 2010:46). No se trata entonces de producciones que declaran, analizan, expresan o describen su contexto, sino que se construyen *desde* él. Gabriela Piñero afirma por eso que se trata de *...obras que intervienen en los circuitos metropolitanos pero inyectando en ellos una perspectiva distinta producto de las conflictivas de su localización* (Piñero, 2015:3).

Más allá de la presunción de que la magnitud y heterogeneidad de la producción artística de Latinoamérica no podría ser clausurada en una matriz única, creemos posible identificar algunos lineamientos que parecen dar cuenta de cierta integración de rasgos universales con elementos constitutivos de una circunstancialidad diferenciadora (Richard apud Escobar, 2004:76): así, encontramos que "las tensiones geopolíticas, las violencias públicas y privadas, las resistencias y utopías; y el cuerpo como sede del conflicto social" (Rosemberg, 2015:09) constituyen algunos de los tópicos que señalan puntos de encuentro, preocupaciones comunes y recurrencias en la diversidad capaces de configurar una impronta aplicable a la producción latinoamericana. Y muy especialmente la referencia a la metáfora del cuerpo ausente, una estrategia recurrente entre los recursos de enunciación poética que han pretendido dar cuenta de las experiencias sociopolíticas traumáticas del continente; esta estrategia hace preciso delinear una nueva dimensión de análisis: la que constata en las obras

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 41-49.

Figura 1 · Instalación *Señales de Duelo* (1989-1990), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.
Figura 2 · Instalación *Señales de Duelo* (1989-1990), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

latinoamericanas otra dimensión de lo corporal, la corporalidad del cuerpo ausente, la del "no-lugar del cuerpo — sin extensión, sin horizontalidad ni verticalidad — que introducen los cuerpos desaparecidos" (Diéguez, 2013:27)

En este marco es que proponemos una mirada a las instalaciones de la colombiana Doris Salcedo, una artista que desarrolla una obra profundamente testimonial, combinando el trabajo de campo con las más rigurosas y sensibles indagaciones estéticas, para rescatar aquello que ha sobrevivido a la tragedia y configurar significaciones metafóricas que operan como auténticos *actos de memori*a.

1. Testimonios, huellas y otras *Señales de duelo*

La obra de Salcedo presenta un doble vínculo con la noción de *experiencia*: en primer lugar, en relación a los acontecimientos que subyacen en la trama profunda de las instancias de producción. Y por otro, en el uso de la dimensión experiencial del cuerpo ausente, cuya evocación contrasta con la presencia — concreta y rotunda — del cuerpo de un espectador implicado físicamente en el proceso de recepción de la obra, propia de la práctica de la instalación.

Las fuentes orales son la materia prima del trabajo de Salcedo. Se ha dicho por eso que es una *narradora del dolor*, dado que viaja a las zonas de conflicto, se instala en ellas, indaga en los lugares siniestrados y rescata lo insignificante, lo eludido por la historia oficial y relegado a la esfera doméstica; y lo hace aproximándose a los testimonios de los sobrevivientes, aquellos testigos que son a la vez materialización y carnadura de las heridas abiertas.

> *Sin grabadoras, escucha su testimonio, deja que estos taladren sus emociones registra la frecuencia del miedo, convive con su vacío, dibuja lentamente la pesadilla en su cabeza, asiste a la búsqueda de los cuerpos, conoce la textura del pánico, la mirada perdida de una madre ante una fosa común en la que quizás esté su hijo (...) Almacena y registra esas experiencias sin digerirlas y se instala un tiempo dentro de ellas (...) hasta que surge del hemisferio más artístico de su cerebro la imagen que describe el dolor de los que se quedan* (Valcárcel, 2015:1)

Señales de Duelo (1989-1990) es el eslabón inicial de una serie de obras en las que la artista definirá materialidades, gestos y modulaciones espaciales de acuerdo a una relación anecdótica y directa con historias específicas: marginación, desplazamientos del lugar de origen, desapariciones y masacres vinculadas al accionar del narcotráfico, la guerrilla y los grupos paramilitares, entre otros. Se trata en este primer caso de las masacres de Honduras y la Negra, dos plantaciones bananeras en el Urabá antioqueño, ocurridas en 1988. La

Figura 3 · Vista de la instalación *La casa Viuda* (1992-1996), de Doris Salcedo en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

instalación está conformada por once columnas formadas por camisas blancas apiladas, perfectamente planchadas y dobladas, rellenas de yeso y atravesadas por una estaca de hierro que les sirve de estructura (Figura 1 y Figura 2). Completa el conjunto un grupo de seis catres blancos, dos de ellos dispuestos verticalmente contra la pared. La parte de los catres en la que se apoya habitualmente el cuerpo está intervenida con tripas secas de animal. De camas como aquellas fueron sacados por la noche los obreros de las fincas para ser asesinados frente a sus propias compañeras. Testigos de la masacre, ellas lavan meticulosamente sus camisas de algodón, las apilan y las guardan en espera de su quimérico regreso. "El yeso representa la sepultura, el ritual de la limpieza de una camisa como otro espacio sin cuerpo" (Valcárcel, 2015:3)

El proceso de trabajo de esta obra involucra entonces, además del reconocimiento de los actos violentos que le dieron origen, un deslizamiento de la atención hacia la figura de los testigos. Así, la acción de envolver parte de la cama con membranas de intestinos animales se asocia al gesto de vendar, y a través de éste, a la necesidad de sanar heridas e intentar restablecer el espacio quebrantado del cuerpo ausente. Desfuncionalizadas por el cemento, las camisas clausuran muchos de aquellos rituales domésticos que no volverán a repetirse, haciendo foco en esa segunda víctima: la que sobrevive y puede recordar.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 41-49.

Figura 4 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo Guggenheim New York (2015). Fotografía: Owen Conway.
Figura 5 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo Guggenheim New York (2015). Fotografía: Owen Conway.
Figura 6 · Vista de la instalación *Plegaria muda* (2008-2010) de Doris Salcedo, en Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). Fotografía: Massimo Saviola.

2. *La Casa Viuda* y otras ausencias

La noción de casa aparece habitualmente vinculada a las cuestiones más íntimas del ser. Promueve relaciones que entretejen las esferas de lo público y lo privado, contribuye a afianzar los sentidos de pertenencia y de identidad, e incorpora resonancias simbólicas que la identifican con su morador, haciendo del habitar un rasgo que nos modela y nos define (Uzcátegui Araujo, 2011: 203-204). Por eso en la obra de Salcedo la reflexión sobre la violencia que recae esencialmente sobre el cuerpo ausente, involucra con frecuencia a la casa en tanto imagen reducida del mundo, y por extensión a la dimensión comunitaria en su conjunto.

En la serie titulada *La casa viuda* (1992-1996) produce obras con objetos encontrados en las viviendas que han sido abandonadas como consecuencia del conflicto armado entre el ejército colombiano, el narcotráfico, las guerrillas y los grupos paramilitares: mobiliario usado, objetos personales, enseres domésticos, materiales industriales y orgánicos se presentan como rastros, como huellas silenciosas de aquellos cuerpos que ya no están. En las seis obras que conforman la serie se trastoca el orden natural de la casa, a través de operaciones que hacen que los objetos se fusionen, incrusten y confundan. Esa fragmentación y la inexplicable convivencia de materiales, el deterioro y la negación de sus posibilidades de uso dejan entrever la presencia de los que allí habitaron (Figura 3).

La unión forzada de los objetos y prendas de uso personal (un peine, una cremallera que se funde en la madera de un armario) configuran un desplazamiento del cuerpo por el objeto, convirtiendo a éste último en signo del horror que se abatió sobre la casa clausurando su condición de espacio habitable y materializando la escisión del individuo con su propia vida.

3. *Plegaria muda*

La instalación titulada *Plegaria muda* se presenta también como una huella, una alusión silenciosa a aquello que queda después de la violencia.

La obra — iniciada en 2005 — conecta dos episodios: Por un lado, la sucesión de ejecuciones entre jóvenes pandilleros de origen latino en Los Ángeles; una espiral de violencia en la que los roles de victimarios y víctimas se confundían en un territorio gris, como producto de una cadena de venganzas al interior de un mismo grupo. Por otro, el tema de los llamados *falsos positivos*, nombre con que se conocieron hacia 2008 las revelaciones que involucraban a miembros del Ejército colombiano con la matanza de civiles inocentes, a efectos de hacerlos pasar como guerrilleros muertos en combate en el marco del conflicto armado.

Estos asesinatos dan origen a una investigación que Salcedo inició poniéndose

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 41-49.

en contacto con las madres de los jóvenes muertos y escuchando sus testimonios sobre el proceso del reconocimiento de los cadáveres. La posterior materialización en obra apela nuevamente al mobiliario, a través del que alude al cuerpo humano y a su ausencia, a la fragilidad de la condición humana, y la tensión constante entre la vida y la muerte.

Para *Plegaria* se construyeron 166 mesas que replican la proporción de ataúdes. En cada presentación se las apila de dos en dos, colocando una invertida encima de la otra, e incrustando entre ellas un bloque de tierra apisonada en el que se siembra hierba. De este modo la artista se propone anular el uso más habitual y a la vez más simbólico de la mesa: su funcionalidad cotidiana, práctica y utilitaria; y sus significaciones profundas, simbólicas y poéticas: su capacidad de congregar personas en torno a sí, y su rol clave en el ritual de la alimentación.

Con esta repetición modular funda un laberíntico camposanto, recreando el terrible momento en que una madre debe reconocer el cadáver de su hijo en una fosa común. Pero en contraposición a este escenario luctuoso, las mesas superiores, invertidas, devienen en continente de vida: porque al crecer, la hierba escapa por las grietas de la madera. Y de esta forma se logra construir una doble imagen: una que remite al imaginario de soledad y el abandono, y otra que dibuja los contornos de un mensaje más esperanzador: la fuerza de la vida improbable, que se sobrepone a las circunstancias extremas y surge aun en los lugares más estériles (Figura 4, Figura 5, Figura 6). La artista ha señalado que

> *La muerte de cada joven genera una ausencia y cada ausencia demanda una responsabilidad con respecto a los ausentes, ya que su única posibilidad de existir es dentro de nosotros, en el proceso mismo de la elaboración del duelo. 'Plegaria Muda' es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda a nuestros muertos.* (Salcedo, 2011:1)

4. Reflexiones finales

Ileana Diéguez afirma que las prácticas artísticas vinculadas a la puesta en acción de la memoria y las deudas de la justicia son fundamentalmente acciones vinculadas a duelos irresueltos. Imágenes de duelo son, entonces, las que intentan restituir presencias improbables, ausencias ligadas a muertes violentas que imposibilitan la recuperación del cuerpo y la realización de ritos fúnebres (Diéguez, 2013:24-30)

Las instalaciones de Doris Salcedo entrelazan dos cuestiones fundamentales para dar cuenta de la fragilidad de la condición humana: la violencia como experiencia cotidiana y la memoria como última frontera contra el olvido. Por

eso materializan la ausencia de los cuerpos y llevan a cabo una reflexión estética que hace frente a la amnesia colectiva para establecer un lugar de encuentro, de rememoración, donde la historia particular de cada víctima se entremezcla con los duelos y dolores colectivos; un espacio donde lo público y lo privado convergen, visibilizando la dimensión trágica de seres humanos escindidos entre la destrucción de sus propias vidas y el recuerdo de sus muertos.

En este sentido, podemos afirmar que su obra se consolida en torno a las tensiones entre presencia y ausencia:

> *Presencia de los objetos y ausencia de sus habitantes, presencia velada de objetos (zapatos) u objetos obstruidos, tapiados (alacenas, armarios, mesas, sillas), objetos antropomorfos, fracturados, vendados, heridos, cosidos o vestidos. Todos "objetos encontrados" que sirven de metáfora del cuerpo y de la casa, que son testimonio y testigos de la tragedia humana convertida en poética del silencio y del luto* (Uzcátegui Araújo, 2011:257)

En un continente históricamente marcado por las tensiones sociales, la violencia y las dictaduras, la obra de Salcedo propone una mirada al pasado que interroga a la historia oficial y que acude al rescate de las memorias individuales como herramienta de reivindicación, dignificación y justicia.

Referencias

Diéguez, I. (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor.* Córdoba: Ediciones DocumenA/Escénicas.

Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí.* Asunción: CAV/Museo del Barro - FONDEC.

Mosquera, G. (2010) *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas.* Madrid: Exit.

Piñero, G. (2015) "Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera". *CAIANA Revista Académica de investigación en Arte y Cultura Visual* [en línea] Disponible en http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Pinero.pdf

Rosemberg, A. (2015). "Fidelidad en la diversidad". In *Catálogo de la exposición de la Colección Daros Latinoamérica.* CABA: Fundación PROA

Salcedo, D (2011). "Plegaria muda". In *Flora Ars+Natura* [en línea] Disponible en http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/

Uzcátegui Araújo, J. (2011). *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrc, Doris Salcedo y Sydia Reyes.* Madrid: Eutelequia

Valcárcel, M. (2015). "Doris Salcedo. El arte como cicatriz". En *Alejandra de Argos* [en línea] Disponible en http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 41-49.

Parreira, Suzana Isabel Malveiro (2016) "Ferran Adrià, a criatividade como discurso (entre gastronomia, arte e design)." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 50-57.

Ferran Adrià, a criatividade como discurso (entre gastronomia, arte e design)

Ferran Adrià, creativity as discourse (between gastronomy, art and design)

SUZANA ISABEL MALVEIRO PARREIRA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, designer. Licenciatura Design de Comunicação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Mestrado Sociologia Económica e das Organizações, Universidade de Lisboa, Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG); Doutoramento em Belas-Artes, especialidade Design de Comunicação, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

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

Resumo: Qual o papel da criatividade nas dinâmicas de criação do chef catalão Ferran Adrià? Pode o seu processo criativo configurar uma visão enformada pelo design e pela metodologia projectual? Este artigo procura compreender a abordagem criativa com que Adrià inicia uma revolução na alta cozinha, cujo motor é o processo criativo (inerente à concepção, execução e consumo do seu trabalho), e que conjuga o pensamento científico com uma forte dimensão artística na criação dos pratos e no planeamento de toda a experiência.

Palavras-chave: Ferran Adriá / criatividade / processo de design.

Abstract: *What's the role of creativity in Catalan chef Ferran Adrià's creative dynamics? Can his creative process offer a vision built by design and design methods? This article tries to understand Adrià's creative approach which started a revolution in haute cuisine, fuelled by the creative process (concerning the conception, execution and consumption of his work), which combines scientific thinking with a strong artistic dimension in the creation of dishes and the whole experience's planning.*

Keywords: *Ferran Adriá / creativity / design process.*

Introdução

A abordagem intelectual e filosófica de Ferran Adrià (1962-) faz uso de estratégias criativas idênticas às utilizadas pelos designers e a criatividade é colocada no centro da dinâmica produtiva do restaurante *el Bulli* (1961-2011), detentor de três estrelas *Michelin* e considerado o melhor restaurante do mundo no Top 50 da revista *Restaurant* (2002, 2006-2009). O desenho como meio para desenvolver o pensamento criativo é indicativo de um entendimento da criatividade como fluxo, formalizada como um exercício alargado e em constante mutação. Para o *chef*, o seu processo criativo serve um propósito duplo; por um lado funciona como uma ferramenta, usada para produzir e transmitir conhecimento e, por outro lado, traduz-se em resultados materiais, que sintetizam o seu olhar inovador na alta cozinha (Jouary, 2013).

Ferran Adrià forjou uma linguagem própria que deu corpo à última grande revolução no campo da gastronomia. A denominada cozinha tecno-emocional, um termo cunhado pelo jornalista gastronómico Pau Arenós, resultou de uma convergência entre conhecimentos científicos (de onde provem a sua componente 'molecular'), os campos da arte e do design (que contribuem com vocabulários e processos criativos) e a dimensão sensorial. Essa aproximação aos meios artísticos ditou a participação na exposição *D Day — le design aujourd'hui em Paris*, no Georges Pompidou (2005), o *Lucky Strike Designer Award*, um importante galardão de design atribuído pela *Raymond Loewy Foundation* (2006) e o convite para integrar a Documenta 12, em Kassel (2007). Para o seu processo criativo convergem contribuições de diferentes áreas disciplinares, com a criatividade a funcionar duplamente como ponto de partida (*i.e.,* suscitando a procura de abordagens inovadoras) e de chegada. A cozinha assume-se como uma linguagem artística, trazendo a actividade quotidiana de comer para um nível intelectual e sensorial e aproximando a gastronomia da arte. Pela ponderação colocada também no pensamento científico e tecnológico, no 'saber fazer' e na interdisciplinaridade característica do seu trabalho, Ferran Adrià produz uma união proveitosa entre artesanato, arte e tecnologia, suscitando um paralelo com a metodologia projectual do design. Este artigo procura explorar o entendimento muito particular da criatividade trabalhado por Adrià e as semelhanças entre a sua abordagem metodológica e as idiossincrasias do processo criativo do design.

1. A criatividade como fluxo

Entende-se criatividade como a capacidade de gerar ideias novas e identificar possibilidades alternativas na resolução de problemas ou na procura de

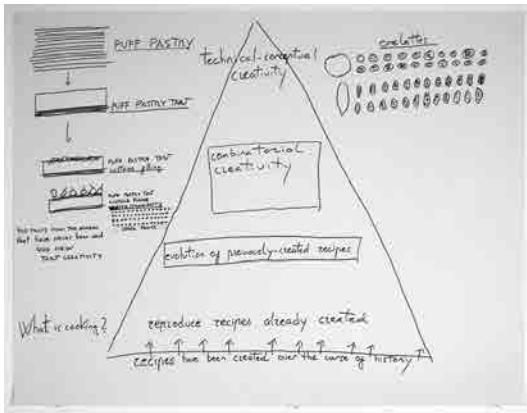
Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 50-57.

respostas para uma questão (Sternberg, 2006). Ao longo do tempo, a natureza obscura da emergência das ideias é perceptível no entendimento corrente da inspiração artística como algo divino, apanágio apenas de alguns "escolhidos" e impossível de explicar. Com o aparecimento de abordagens como a perspectiva sistémica da criatividade muda-se o foco do indivíduo criativo para um conjunto de condições necessárias ao surgimento de novas ideias, sua concretização e validação (Csikszentmihalyi, 1999). Nesta perspectiva, a criatividade é vista como um conceito alargado que resulta da interacção entre aquilo que é criado, o indivíduo criador e o contexto sociocultural em que o processo tem lugar. A criatividade implica assim a conjugação por vezes difícil de vários elementos: a vontade de fazer algo novo e a capacidade de realizá-lo, a aceitação do público e o reconhecimento de valor pelo campo específico em que a criatividade acontece.

No universo de Ferran Adrià esta noção global de todo o sistema criativo está muito presente, assim como uma ideia-chave, frequentemente repetida no seu discurso e na sua produção literária, é que para criar é necessário não copiar (Táscon, 2015). Esta ideia orientadora de todo o trabalho no el Bulli terá partido de uma frase proferida pelo *chef* francês Jacques Maximin numa conferência a que Adrià assistiu em 1987. Apesar disso, é sua convicção que quem cria, inevitavelmente copia, quer seja da própria natureza, de construções humanas ou de algo criado por outros. A diferença está entre incorporar contribuições técnicas ou ideias de outros no seu próprio discurso ou simplesmente reproduzir de forma automática as criações de outros sem admitir a cópia.

Na sua proposta para compreender a criatividade e o modo como esta é aplicada, Ferran Adriá utiliza uma *pirâmide criativa* (Figura 1) como esquemática para enunciar os diversos níveis em que a criação acontece: na base dá-se a reprodução directa das receitas (*i.e.* a evolução das receitas já criadas), num nível intermédio acontece uma criatividade combinatória, capaz de integrar conhecimento existente e combiná-lo em novas receitas (*e.g.* substituindo os ingredientes ou a técnica utilizada) e no vértice da pirâmide encontra-se a criatividade técnico-conceptual (*i.e.* que aplica uma técnica e um conceito novo com vista a um resultado inovador).

No topo encontra-se o nível criativo máximo, onde se desenvolvem as receitas a partir do zero, com a criação de técnicas e conceitos novos. É aqui que Ferran Adrià coloca o seu exercício criativo, considerando que no vértice da *pirâmide criativa* se encontram apenas um número muito reduzido de *chefs*. A *pirâmide criativa* permite estabelecer uma escala para a criatividade e estabelecer os pressupostos necessários para que cada estádio criativo tenha lugar.



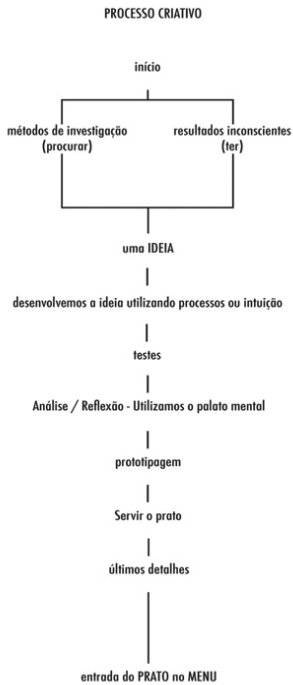


Figura 1 · Ferran Adrià, *Pirâmide Criativa*, 2012. Exposição Ferran Adrià e o el Bulli: risco, criatividade e liberdade. Fonte: *elBulliFoundation*.
Figura 2 · *Processo criativo do el Bulli*, 2012. Exposição Ferran Adrià e o el Bulli: risco, criatividade e liberdade. Fonte: própria.

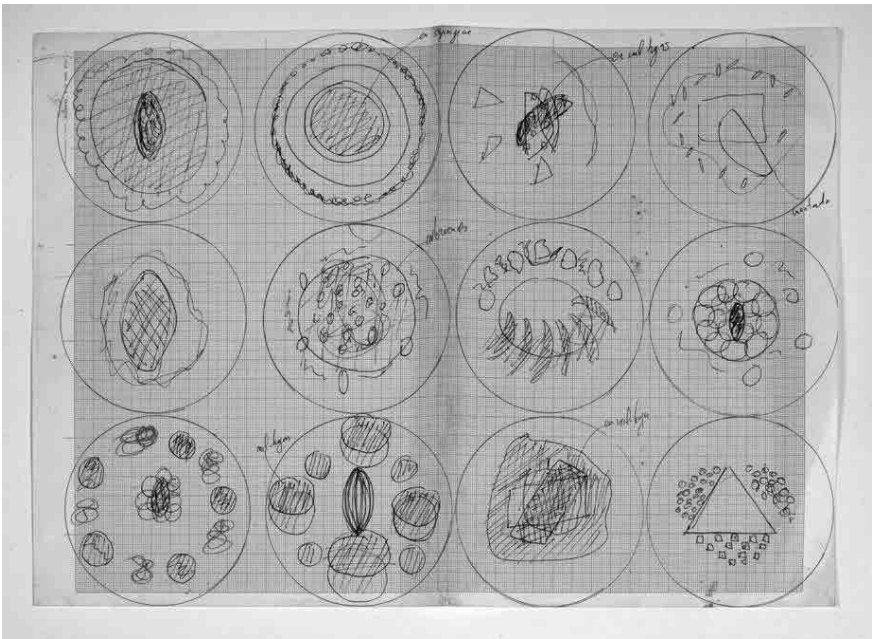


Figura 3 · Ferran Adrià, *Diagrama de empratamento*, 2012. Exposição Ferran Adrià e o el Bulli: risco, criatividade e liberdade. Fonte: *elBulliFoundation*.

Ao enunciar a sua ideia de criatividade na cozinha, Adrià explana o papel desta dimensão na criação, mas é o modo como tal se verifica, a criatividade aplicada, que determina a forma como o trabalho é executado segundo um método pré-definido. Assim, é através do processo criativo (que assenta na definição de um conjunto de passos, cumpridos metodicamente) que o *chef* concebe, desenvolve e implementa um resultado final e tem a garantia que este segue os princípios e valores da sua cozinha.

2. O processo criativo como veículo

No modelo de processo criativo desenvolvido no el Bulli (Figura 2), as ideias 'procuram-se' (através de métodos de pesquisa) e/ou 'têm-se' (por via de dinâmicas intuitivas). Após o aparecimento da ideia, é necessário testá-la e experimentar diferentes possibilidades, um passo importante que conduz à análise e reflexão, essenciais a todo o processo. Quando se copia obtém-se uma réplica enquanto que para inovar é preciso explorar e questionar cada aspecto do que

o restaurante é para chegar ao conceito do que o prato deve ser (Hamilton & Todolí, 2009).

Neste modelo de processo criativo do el Bulli verifica-se um paralelo com o processo de design, já que este surge explanado em esquemas compostos por um conjunto de fases elementares: problema — análise — síntese — execução — produção — avaliação (Swann, 2002). Tal como no processo criativo do el Bulli, que começa com uma ideia que é testada, analisada, prototipada e implementada, também no processo criativo do design se verifica um encadeamento de etapas semelhante.

À semelhança da gastronomia, que considera o cliente ou consumidor, o design é uma actividade orientada para o cliente ou utilizador pelo que o resultado do seu processo criativo tem que seguir uma função ou satisfazer as expectativas criadas. A metodologia projectual põe em prática um conjunto de princípios e práticas, traduzidos em etapas (*i.e.* as dinâmicas e os procedimentos específicos que compõem o processo de design), procurando a melhor solução para cada situação (Cross, 1993) e configura um processo criativo muito próprio. Ao reconhecer a natureza única do processo de design tal permite que diferentes campos disciplinares possam ser explorados a partir de uma perspectiva de design, como é o caso da gastronomia (Raymond, 2009).

Os suportes e vocabulários utilizados para desenvolver as ideias e colocar em marcha o processo criativo no design passam frequentemente por meios de representação visual capazes de descrever e explicitar a ideia. Esta visualização confere à ideia uma dimensão "material" essencial para que esta possa ser comunicada a outros mas igualmente importante para o desenvolvimento e incremento do próprio processo criativo.

3. O desenho e a representação visual como discurso

Ferran Adrià iniciou uma revolução na cozinha, não apenas na utilização de ingredientes novos e alimentos diferentes, mas sobretudo na concepção do prato, na construção do menu e no planeamento da experiência global vivida pelo cliente. Estas dinâmicas inovadoras foram sendo produzidas através da utilização massiva de desenhos, diagramas e outras experiências, funcionando como uma forma de traduzir o vocabulário da cozinha para o domínio visual (Figura 3).

Com o intuito de optimizar o processo criativo, Adrià adopta linguagens características das disciplinas artísticas, apropriando-se dos seus códigos, meios e suportes, o que juntamente com o carácter "técnico-conceptual" do seu processo criativo e a dimensão projectual do seu trabalho tornam possível compreender uma proximidade às artes. Ao discutir as contribuições entre as áreas

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 50-57.

disciplinares artísticas e gastronómicas podem encontrar-se diversas sobreposições: 1) o processo criativo assume-se como meio para organizar e transmitir conhecimento, significado e significação (*e.g.* através de dinâmicas de pensamento convergente/divergente, análise/síntese conducentes a um resultado final); 2) o papel da dimensão visual permite explicar a criatividade como um processo de trabalho que sustenta o resultado final (*e.g.* nos desenhos utilizados pelo *chef*); e 3) a utilização de "alfabetos" próprios das artes (*e.g.* a cor e a composição) oferece um contributo para uma linguagem própria da gastronomia.

4. Gastronomia e design

Os processos de preparação de alimentos e a prática do design têm muitos aspectos em comum, sendo que nalguns projectos conjuntos o papel de um *chef* e o de um designer se confundem (Cf. Guixé, 2010; Adrià, 2010). Pode dizer-se que os processos criativos são idênticos e que a dimensão projectual que caracteriza o design e a gastronomia (*e.g.* a alta cozinha) explicam a aproximação entre ambos.

De igual forma, a estrutura, hierarquia e valores associados ao processo criativo de ambos apresentam similitudes, com designers e *chefs* a integrar procedimentos alicerçados na experimentação e a adoptar uma postura reflexiva face ao seu trabalho. A experimentação das opções possíveis estabelece uma dinâmica criativa (*i.e.,* uma tentativa consciente de encontrar uma resposta para um problema formulado previamente) que muitas vezes obriga à criação de protótipos, tanto no design como na gastronomia. Ao longo do processo, a utilização destes protótipos permite que as ideias se tornem tangíveis e, portanto, mais fáceis de apreender por todos os intervenientes.

No seu trabalho, designers e *chefs* têm de considerar factores semelhantes (contexto e público são condicionantes que influenciam o resultado) e as escolhas que vão sendo feitas privilegiam sempre umas opções em detrimento de outras, o que é determinante para o restante processo. Assim, pode afirmar-se que no design e na gastronomia, os processos criativos são análogos sendo possível traçar um paralelo entre os passos sequenciais efectuados ao projectar num domínio ou noutro.

Conclusão

Não obstante as especificidades próprias de cada disciplina, gastronomia e design estão ambas presentes nas actividades do dia-a-dia (sendo transversais à sociedade, cultura e economia) e muitas vezes resultam na criação de algo concreto a partir da existência de um projecto. A relação estabelecida entre as

dimensões tecnológica, científica e artística da cozinha de Adrià encontra na criatividade um gerador de todo o processo de criação, fornecendo um meio para a formalização de um contexto de trabalho particular. A abordagem a partir da ciência combinada com contribuições do campo da arte, com vista à concepção, execução e implementação de um resultado concreto apresenta uma configuração análoga ao design.

No el Bulli cada prato resulta de uma abordagem fortemente marcada pelos conhecimentos científicos e pela evolução tecnológica mas é igualmente resultado das emoções (i.e. dá-se especial relevância à dimensão sensorial associada aos alimentos). A criatividade assume um papel preponderante no processo ao disponibilizar um meio capaz de reunir e organizar as dimensões científica, tecnológica e artística da alta cozinha de Ferran Adrià. Coloca-se a ênfase nos processos criativos como capazes de criar um contexto de trabalho onde a ciência e arte se encontram e convergem para um resultado concreto, à semelhança do design.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 50-57.

Referências

Adrià, Ferran (2010) "Cooking and Science Go Hand in Hand". In Vicenç Altaió (Ed.) *Cooking Science, Condensed Matter*, Barcelona: Actar. ISBN: 978-84-92861-44-6.

Cross, Nigel (1993) "A history of design methodology." In Marc J. de Vries, Nigel Cross e D. P. Grant (Eds.) *Design Methodology and Relationships with Science*. Dordrecht: Kluwer Academic Press. ISBN 978-94-015-8220-9. pp. 15-27.

Csikszentmihalyi, Mihaly (1999) "Implications of a systems perspective for the study of creativity." In Robert J. Sternberg (Ed.) *Handbook of Creativity*. Cambridge, NY: Cambridge University Press. ISBN: 978-521-57604-8. pp. 313–335.

Guixé, Martí (2010) *Food Designing*. Milão: Corraini Edizioni. ISBN: 978-88-7570-249-6.

Hamilton, Richard & Todolí, Vicente (Ed.) (2009) *Food for thought, thought for food*. Barcelona / New York: Actar. ISBN: 978-84-96954-68-7.

Jouary, Jean-Paul (com Ferran Adrià) (2013) *Ferran Adria and El Bulli: The Art, the Philosophy, the Gastronomy*. Londres: Andre Deutsch Ltd. ISBN: 978-0-233-00383-2.

Sternberg, Robert J. (2006) «The nature of creativity." *Creativity Research Journal*. ISSN 1040-0419 e-ISSN 1532-6934. Vol. 18 (1): 87-98.

Swann, Cal (2002) "Research and the Practice of Design." *Design Issues*. Vol. 18, No. 1 (Winter 2002). ISSN 0747-9360 e-ISSN 1531-4790. pp. 49-61.

Táscon, Mario (2015) "9 secretos creativos de Ferran Adrià." *Ferran Adrià, Auditando el proceso creativo*. Espanha: Fundación Telefónica. [Consult. 2015-12-29] Disponível em URL: http://ferranadria.fundaciontelefonica.com/9-secretos-creativos-de-ferran-adria-que-puedes-aplicar-en-tu-empresa/

Isa Aderne: uma senhora gravadora

Isa Aderne: an engraving Lady

LIANA MIRANDA CHAVES*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, gravadora, artista plástica, arquiteta e professora. Licenciatura, Educação Artística, Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo, UFBP. Mestrado em Serviço Social, UFPB. Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia (UFPB).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Paraíba, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Departamento de Artes Visuais. Campus I, Cidade Universitária, João Pessoa — Paraíba, CEP 58.051-900 Brasil. E-mail: liana__chaves@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta a obra da gravadora Isa Aderne, cuja arte, a xilogravura, apresenta um cunho popular e uma particular preocupação com o social, muitas delas apresentando um acentuado tom político. A artista diz que 'a arte da gravura possibilita o encontro do indivíduo consigo mesmo'. Sua obra recebeu grande influência de Goeldi (que por seu lado teve também grande influência do expressionismo alemão) e da literatura de cordel, com a qual teve contato na sua infância.
Palavras-chave: Isa Aderne / Xilogravura / Ensino de Arte.

Abstract: *This study presents the work of Isa Aderne, whose art, wood engraving, presents a popular slant and a particular concern for the social, showing a sharp political tone. The artist says that 'the art of engraving makes possible the encounter of people with themselves'. Her work has received great influence of Goeldi (that had also great influence of German Expressionism) and of popular literature, she had contact in her childhood.*
Keywords: *Isa Aderne / Woodcut / Art Education.*

Chaves, Liana Miranda (2016) "Isa Aderne: uma senhora gravadora." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras.* ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 58-64.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 58-64.

Introdução

A artista Isa Aderne Vieira nasceu no ano de 1923, na cidade de Cajazeiras, na Paraíba, e atualmente (2015) encontra-se radicada no Rio de Janeiro, cidade que adotou como sua. Graduada em Pintura na Escola Nacional de Belas Artes em 1963 e, especialista em Gravura, foi orientada pelo também gravador Adir Botelho. Faz parte de uma família de artistas: é filha da xilogravadora Celina Fontoura e irmã das artistas plásticas Laís e Dayse e da atriz Silvia.

Isa teve contato com a pintura na infância, nos colégios de freiras das cidades do interior nordestino nas quais morava durante o período em que seu pai — mandado a serviço, pela antiga IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas) — era "engenheiro das secas, indicado para trabalhar fazendo barragens nos rios" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 3 de dezembro de 2010, em João Pessoa — PB). Também brincou muito com o neto de Modesto Brocos no seu ateliê e já adolescente, estudando no Colégio Anglo-Americano, cuja sala de artes havia esculturas de gesso de Bernardelli, fazia desenhos de observação e pinturas que persistia em copiá-las.

A artista diz: "a miséria, a fome e as doenças advindas da seca, como o tifo, provavelmente ficaram em minha memória e dessa forma funcionaram como pano de fundo da minha experiência infantil no nordeste" (Lisa Aderne, comunicação pessoal, 13 de maio de 2013, em Rio de Janeiro). Devido àquelas lembranças, as influências aparecem em sua arte na década de 1960.

Esta é a década em que no Brasil o debate cultural sobre a questão do nacionalismo estava fervilhando e, de certa forma, havia grande inquietação com as tradições. Dessa maneira, com um trabalho contemporâneo, Isa apresenta a tradição do povo nordestino-sertanejo e assim, desmonta o ar de superioridade da gravura urbana sobre a popular. Podendo o termo 'bicultural' de que Peter Burke fala (1989:17) ser aplicado perfeitamente a sua gravura, quando informa que seria a maneira de interação entre as 'culturas do povo', ou seja, quando uma pessoa com mais cultura, cuja formação se dá em instituições universitárias, mas que teve, na infância, nas manifestações culturais populares — canções, lendas, brinquedos e contos — , um caminho de conhecimentos.

Em uma entrevista em 25 de julho de 2015, no Rio de Janeiro — RJ, Isa falou que suas primeiras gravuras não foram numeradas, pois nunca pensou que poderia passar de duas cópias. A humildade da artista é comovente. Ela disse que "... eu não achava meus trabalhos interessantes, ou que alguém os compraria, por isso, no começo eu nem me preocupava em numerá-las" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro).

1. "Aderne é uma madeira... e Aderne é o nome de minha família"

Aderne é uma madeira e Isa fala que quando comprava um pedaço de madeira é como se comprasse um parente próximo, pois tem afinidade com a madeira: "qualquer uma... desde que sirva pra entalhar" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro). Diz que para ela é mais fácil trabalhar em uma madeira do que com uma tela, uma vez que teve contato com a madeira desde sua infância se expressando com 'segurança e amor' (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro), diz.

Em 1947 Isa estudou com Renina Katz para poder entrar na Escola de Belas Artes. Quando entrou, fez modelo vivo com carvão, aulas de croquis, desenho à mão livre, 'trabalhos acadêmicos bastante rígidos', segundo ela. E, logo deixou. Volta em 1960 para a Escola e no último ano, já cansada daquele academicismo e das rédeas para realizar qualquer trabalho, conheceu Goeldi (1895-1961).

2. A xilogravura na vida da artista

Através de Goeldi, ela viu e sentiu a liberdade: um professor ensinando a técnica do entalhe, mas respeitando a expressão de cada aluno, fazendo de cada aluno um artista. Lá estavam Rubens Gerchman, Antônio Dias e tantos outros. À época, ela estava grávida e disse ao mestre Goeldi que no ano seguinte iria ser sua aluna. Mas, ao procurá-lo depois de se matricular, soube que o mestre havia falecido no dia anterior, numa quinta-feira (1961-02-16), após o carnaval. E, em consequência disso, ela foi a primeira aluna de Adir Botelho.

Na Escola de Belas Artes, ela fazia os trabalhos sob sua orientação, mas em casa, suas composições eram independentes. E assim, sem que Adir soubesse, ela se inscreveu e foi aceita, em maio de 1961, no X Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Segundo Isa, por muitos anos Goeldi foi o seu 'orientador espiritual' (Isa Aderne, comunicação pessoal, 3 de dezembro de 2010, em João Pessoa — PB). "Admirava seus pretos e a expressividade dos traços com a influência do expressionismo alemão" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 3 de dezembro de 2010, em João Pessoa — PB).

As gravuras de Isa sempre foram ligadas ao seu cotidiano, e a influência de Goeldi foram se dissipando à medida que a artista começava a ter contato, como professora da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro (1964-68), com Augusto Rodrigues, diretor-fundador da Escolinha. Ele era de Recife, e antes mesmo da euforia nacionalista das décadas de 1960 e 1970, ele fez uma exposição em 1947 do Mestre Vitalino, ceramista pernambucano, referência brasileira.

Figura 1 · Isa Aderne, *Procura-se um padroeiro*, 1968. Xilogravura em Preto e Branco, 34cm x 70cm. Coleção Isa Aderne. Fotografia da autora.
Figura 2 · Isa Aderne, *Queremos chuva II*, 1968. Xilogravura em Preto e Branco, 18cm x 22cm. Coleção Isa Aderne. Fotografia da autora.
Figura 3 · Isa Aderne, *Sofrimento de Cristo*, 1968. Xilogravura em Preto e Branco, 18cm x 22cm. Coleção Isa Aderne. Fotografia da autora.

Isa sentia influencia também do cotidiano dos alunos que vinham de Olinda e de Recife, orgulhosos de suas culturas, a cultura nordestina. "Aquelas informações me remetiam as minhas origens... as coisas bonitas e as diferentes que tinha visto quando menina. As vaquejadas, até a história de quando nós fugimos de caminhão para o Ceará, porque o Lampião vinha para invadir o nosso acampamento. Lembrança dos carimbos que eu fazia com casca de cajá que enfeitava as capas dos meus cadernos ainda nos colégios das freiras... me lembrava dos livrinhos de cordel e suas gravurinhas lindas, vendidos na feira e que ficavam pendurados nas cordas" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 3 de dezembro de 2010, em João Pessoa — PB).

3. A obra: a gravura social e a gravura política

Isa começou a gravar em passos lentos, paralelamente às aulas com Edson Motta, Mário Barata, Abelardo Zaluar. Esses dois últimos foram perseguidos pela ditadura militar. Sua gravura política só 'chegou' em 1968, logo depois que ela desembarcou em Salto, no Uruguai (1968). Lá, Isa trabalhou com alunos ricos e pobres. Mas foi com os pobres que ela viu a grande realidade. Viviam a época dos Tupamaros. Aqueles alunos precisavam de tudo e procuravam principalmente a liberdade. Expressavam-se com gravuras panfletárias, nas quais reivindicavam o que necessitavam: "queremos escolas, queremos..., queremos liberdade, etc." (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro).

Sua experiência no Uruguai, somada ao convívio, no ambiente da Escolinha, com alunos dos mais diversos cantos do Nordeste, lhe levou a lembranças das suas origens, da sua infância. Isso se refletia no seu trabalho. Tanto que sua amiga, e também gravadora Heloísa Pires Ferreira, disse: "Isa olhe, a sua obra-prima é aquele 'Santo Onofre', todo rodeado de uma renda com mariposas" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro). Eram lembranças das rendeiras nordestinas, e ela fazia aquelas rendas no próprio entalhe. Era também a lembrança do seu desembarque no aeroporto Santos Dumont, na sua volta ao Brasil, onde deparou-se com diversos cartazes com 'PROCURA-SE' e as fotos dos procurados políticos, pois aqui, àquela época, também vivíamos uma ditadura militar. Por tudo isso, sua gravura que já era voltada para o social, ganhou mais incrementos e passou a se apresentar com acentuado tom político. Um exemplo dos muitos é a gravura da Figura 1.

É tanto que na sua obra 'Procura-se um Padroeiro', o Santo Onofre, que na Bahia é o padroeiro das prostitutas, apresenta-se com figuras ao seu redor: de frente e de perfil, exatamente como os cartazes que procuravam os contrários ao regime militar se apresentavam. "A gravura 'Procura-se' fiz destinada às

pessoas comuns, nós todos que estávamos precisando de proteção, de auxílio, porque estávamos todos vulneráveis" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro).

O tom político também aparece nas gravuras 'Queremos chuva I' (1968), 'Queremos chuva II' (1968), 'Parem os ventos' (1968). Dessa última, Isa fala: "essa gravura foi feita na época da repressão... tinha o sentido de pararem aquelas repressões, e... tanto aquele vento do Nordeste, os rodamoinhos, que tem muito a ver com a seca, como o vento político são ventos que trazem insegurança, trazem agressividade e mortes... significando: parem a censura, a dominação, parem as perseguições e as torturas, parem as mortes, parem de enganar e tantos outros parem" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro).

A gravura 'E agora José?' (1968) é a obra que apresenta a miséria com as vacas magras, a vegetação seca e urubus. As vacas famintas encaram o observador que tem a nítida sensação de ser, a qualquer momento atacado por elas. Sobre a mesma, Carlos Drummond de Andrade escreveu à Isa: "Convivo agora com os bois de Itabira, em grave e ritmada postura, perguntando (ou respondendo): E agora José? Senti a força e o mistério das coisas que você soube comunicar no traço firme e sensível sobre a madeira" (Carta a Isa Aderne. Rio de Janeiro, 1971-02-22).

Uma gravura que depois mudou de nome, ou seja, ganhou um complemento foi a 'Queremos'. Todos perguntavam: queremos o que? E ela lembrou-se de tudo que se juntava: os alunos uruguaios, os alunos nordestinos da Escolinha, nós brasileiros que necessitávamos de liberdade em 1968, sua infância no nordeste e, assim, disse: "Queremos chuva, pois no nordeste, havia muita seca" (Lisa Aderne, comunicação pessoal, 13 de maio de 2013, em Rio de Janeiro). Título 'camuflado' para que a sua gravura não fosse censurada. Coisa bastante natural naquele período brasileiro (Figura 2).

Nas nove gravuras do 'Sofrimento de Cristo', muitos acham que ela se inspirou no Cordel nordestino. Ela acredita que a principal inspiração foram os trabalhos de Goeldi com todos aqueles pretos, depois as lembranças de sua vivência no Nordeste, aqueles livrinhos de cordel que via nas feiras, as vaquejadas e os cantadores... além dos contadores de histórias. No entanto, ela afirma categórica que seu trabalho é mais elaborado que as xilogravuras do cordel, os quais geralmente são trabalhos bem simplificados.

Isa fala que quando resolveu fazer as xilogravuras do 'Sofrimento de Cristo' não pretendia fazer uma via-sacra, pois na via-sacra propriamente dita tem quatorze passagens. Ela disse que começou a fazer uma por uma nas madeiras redondinhas, e cada cena sozinha, totalizando nove (Figura 3). Em todas elas, Isa colocou

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 58-64.

Chaves, Liana Miranda (2016) "Isa Aderne: uma senhora gravadora." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 58-64.

um cachorro, que era a sua cachorra Queen, que vivia junto dela sempre. O Cristo vestido com uma roupa que o deixou parecido com os homens que carregavam as cruzes lá no interior do Nordeste, fazendo os pagamentos de suas promessas.

4. O processo criativo

Quanto ao seu processo criativo, Isa diz que: "não faço nada assim muito planejado, mas sempre tenho perto, dentro da bolsa, lápis e papel" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro). Segundo a artista, quando ela vê algo que a toca, ela desenha. Quando chega em casa, tranquila, se aquilo realmente serve, vira rapidamente uma gravura, se não, ela guarda ou às vezes destrói. Quando se encontra só, ela, muitas vezes, escreve e, se aquilo valer a pena, um dia, vira trabalho e ela entalha. Seu processo de criação dialoga permanentemente com a sua vida. Ela diz que: "agrido a madeira para fugir das agressões da vida" (Lisa Aderne, comunicação pessoal, 13 de maio de 2013, em Rio de Janeiro). Foi o caso da gravura 'Meu crochê'. Primeiro veio a doença do marido. Ele internado no hospital, ela ficava só em casa durante as noites e numa dessas noites ela escreveu a história e depois entalhou quase um autorretrato: ela na cadeira de balanço, fazendo o seu crochê.

Conclusão

Inúmeras são as gravuras que a artista Isa Aderne Vieira entalhou. Entretanto, as gravuras que destaco no presente artigo estão entrecruzadas pelo debate sobre a liberdade, a política e o social. Toda a obra de Isa possui traços expressionistas e nos remete a um repertório de tradição nordestina com códigos de expressão sertanejas. Com um trabalho contemporâneo, ela apresenta a tradição do povo nordestino-sertanejo e assim, desmonta o ar de superioridade da gravura urbana sobre a popular. Com isso nos oferece uma obra contemporânea que é o retrato do hoje a partir de sua própria vida. Ela finaliza uma das entrevistas dizendo que: "para mim a gravura é vida e, se ainda estou viva é porque estou fazendo gravura" (Isa Aderne, comunicação pessoal, 25 de julho de 2015, em Rio de Janeiro).

Referências

Burke, Peter (1989) *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ferreira, Heloísa Pires et al. (Org.) (1996) *Gravura Brasileira Hoje: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca.

Laudanna, Mayra (2001) *Entrevista de Artista: Isa Aderne*. Cotia - SP: Ateliê Editorial.

O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Quiroga

Social Media as the Vehicle of Ana Pérez-Quiroga's Total Art

FELIPE ARISTIMUÑO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista visual, curador e professor. Bacharel em Fotografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (IA-UFRGS); Licenciado em Artes Visuais pelo IA-UFRGS; Mestre em Ensino de Artes Visuais pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

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

Resumo: Pensaremos neste artigo acerca da obra "Self-portrait of a female artist as part of society", da artista portuguesa Ana Pérez-Quiroga. Esta obra, que podemos definir como social media art, vem sendo construída ao longo dos últimos 4 anos no aplicativo Instagram e conta com mais de 16.000 imagens publicadas até o momento. Analisaremos o trabalho a partir do conceito de "arte total", ou Gesammtkunstwerk, adotado pela artista para determinar a sua busca poética intermediática, com a hipótese de que a arte pode se tornar total ao encontrar-se com a vida num conjunto de eventos sequenciais mediados por objetos e imagens do quotidiano. Faremos, ainda, uma breve relação com a obra «home", também de Ana Pérez-Quiroga, no sentido de perceber como o social media pode servir de veículo para uma "arte total" contemporânea em ambas as propostas da artista.

Palavras-chave: social media art / obra de arte total / arte intermédia.

Abstract: *In this article we discuss the work "Self-portrait of a female artist as part of society", by the Portuguese artist Ana Pérez-Quiroga. This work, which can be defined as social media art, has been built over the last 4 years using the Instagram app, and has over 16,000 images published so far. We analyze this artwork based on the concept of "total art", or Gesammtkunstwerk, adopted by the artist to determine her intermedia poetic search, with the assumption that art can become "total" when connecting to real life in a set of sequential events mediated by everyday objects and images. We will also briefly relate this artwork with the project "Home", also by Ana Pérez-Quiroga, to find out how social media can serve as a vehicle for a contemporary "total art" in both projects.*

Keywords: *social media art / total work of art / intermedia art.*

Aristimuño, Felipe (2016) "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Quiroga." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 65-72.

Introdução

Refletiremos acerca da obra "*Self-portrait of a female artist as part of society*" (Figura 1), da artista portuguesa Ana Pérez-Quiroga. Esta obra, que podemos definir como *social media art*, vem sendo construída ao longo dos últimos 4 anos no aplicativo *Instagram* e conta com mais de 16.000 imagens publicadas até o momento.

A vida, conforme nos diz Ana Pérez-Quiroga (2015), pode ser observada a partir de "um conjunto de eventos sequenciais mediados por objetos do quotidiano". O aplicativo *Instagram*, espaço / dispositivo de criação e socialização mediática, mapeia esse quotidiano, registando e organizando os objetos que rodeiam a artista numa narrativa visual e sequencial (temporal). Para além da temporalidade e da materialidade dos objetos e imagens, o choque entre o íntimo e o exposto, o público e o privado, representa outra dimensão do autorretrato, principalmente pelo alcance transversal que os *social media* podem ter. Todos esses elementos fazem parte da estratégia da artista para unir a arte com a vida, ideia chave do conceito de "arte total" (Wagner 1849-1993).

Analisaremos o trabalho, portanto, a partir do conceito de "arte total", ou Gesammtkunstwerk, adotado pela artista para determinar a sua busca poética intermediática. Pensaremos acerca do conceito de *social media art* e faremos, ainda, uma breve relação com a obra "Home", também de Ana Pérez-Quiroga, no sentido de perceber como o *social media* pode servir de veículo para uma "arte total" contemporânea em ambas as propostas da artista.

1. Autorretrato em *social media*. O quotidiano e a narrativa transversal como estratégias da arte total

A noção de "arte total" (ou *Gesammtkunstwerk)* teve sua origem no pensamento romântico alemão do século XIX, desenvolvido principalmente por Richard Wagner em seus ensaios "Art and revolution" e "The Art-work of the future" (1849-1993: 69-214). Conforme Matthew Smith, a *Gesamtkunstwerk* surgiu com uma inextricável ligação com o desenvolvimento de novas tecnologias (mecanização) e o crescente domínio dos *mass media* em meados do século XIX (Smith, 2007). O autor nos diz que o conceito de arte total foi retomado e atualizado constantemente ao longo século XX e XXI, passando pelo Bauhaus, o cinema americano, a Disneylândia, o surrealismo e a *transmedia storytelling* contemporânea. Na ideia original de Wagner, o povo representa a força condicionante de uma obra de Arte (Wagner, 1994: 78). Neste sentido, percebemos que a *Gesammtkunstwerk* não busca apenas uma união ou interação dos média artísticos, mas uma expressão de um ideal social: uma unidade do corpo social na arte ou, como interpreta Ana Pérez-Quiroga, a relação entre "arte e vida".

Figura 1 · Ana Pérez-Quiroga, *Self-portrait of a female artist as part of society*. Imagens extraídas do aplicativo Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/anaperez_quiroga
Figura 2 · Ana Pérez-Quiroga, *Self-portrait of a female artist as part of society*. Imagens extraídas do aplicativo Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/anaperez_quiroga
Figura 3 · Ana Pérez-Quiroga, *Self-portrait of a female artist as part of society*. Imagens extraídas do aplicativo Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/anaperez_quiroga

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 65-72.

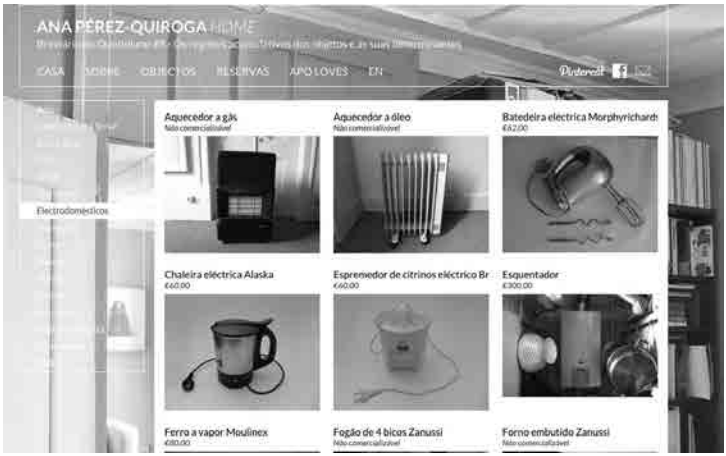


Figura 4 · Ana Pérez-Quiroga, *Self-portrait of a female artist as part of society*. Imagens extraídas do aplicativo Instagram. Fonte: https://www.instagram.com/anaperez_quiroga
Figura 5 · Ana Pérez-Quiroga. Página do projeto "home". Cortesia da artista. Fonte: http://www.anaperezquirogahome.com

Essa busca da relação entre "arte e vida" revela-se no caráter narrativo que a obra *Self-portrait of a female artist as part of society* adquire no suporte dos *social media*. As imagens publicadas diariamente constroem uma linha do tempo, da mais antiga à mais recente, descrevendo as relações sociais de Ana Pérez-Quiroga a partir de imagens da sua vida pessoal privada (Figura 2), bem como por representações da artista enquanto figura pública (Figura 3). Desta forma, surgem narrativas visuais interativas que permitem a participação do público, seja por meio de interações textuais na plataforma do Instagram, ou pela participação direta enquanto personagem nas imagens do autorretrato.

É justamente a capacidade de transversalidade dos *social media* que inspira Ana Pérez-Quiroga. Para a artista, no *social media* é possível atingir todo o tipo de pessoas, construindo um público muito mais heterogéneo e participativo do que em uma exposição tradicional. Ela explora, assim, relações com o público e com outras obras suas (Figura 4), buscando quebrar o papel do expectador contemplativo, desafiando simultaneamente os conceitos de arte "maior" e arte "menor".

Há, conforme percebemos, afinidades entre a transversalidade descrita por Quiroga e o conceito de *transmedia storytelling* (Jenkins, 2003; Giovagnoli, 2011). Max Giovagnoli define as "narrativas transmediáticas" da seguinte maneira:

> *Contar histórias simultaneamente em múltiplos média é como criar uma nova geografia da estória, e isso requer que o autor e o público encontrem espaços novos e interativos para compartilhar conteúdos* (...). *Mas o mais importante: tudo deve começar com uma estória.* (Giovagnoli, 2011) (tradução nossa).

O *transmedia storytelling* é um conceito aplicado diretamente à comunicação massiva, ou à industria do entretenimento comercial (Giovagnoli, 2011:3). Seus objetivos aproximam-se dos ideais da "arte total", envolvendo diversos média e, principalmente, o público na criação de objetos culturais. Suas finalidades, entretanto, afastam-se dos ideais anticomerciais do romantismo (Wilson, 2007:24-6), isso porque visam o lucro de grandes produtoras de conteúdo. Percebemos que Ana Pérez-Quiroga questiona, justamente, esse caráter comercial das narrativas transmediáticas ao colocar em venda todas as imagens que compõem seu autorretrato, bem como quase todos os objetos de sua casa (projeto *Home*, Figura 5). Ao entrar na "loja virtual" do projeto *Home*, o espectador/usuário pode se perguntar: "quem pagaria 62 Euros por uma batedeira usada?". E logo, "o que há de especial nessa batedeira, então?" Ana Pérez Quiroga propõe, portanto, uma instabilidade (uma chamada de atenção) na percepção quotidiana.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 65-72.

2. *Social media art.* O consumo de objetos que nos define

Percebemos que os espaços sociais mediáticos são, com ou sem a presença de anunciantes, muito mais solidários do que econômicos, uma vez que é fácil observar, por meio de vivências em Rede, que grande parte dos conteúdos que se tornam virais em *social media* não possuem motivação (ou patrocínio) comercial. Ana Pérez-Quiroga explora e desafia a diversidade dos *social media,* buscando definir sua arte e o consumo online não pela natureza dos objetos e imagens, mas pelo caráter crítico e relacional que esses objetos e imagens podem ter com o público, propondo um novo olhar sobre o banal.

Ben Davis (2010) caracteriza a *social media art* como um campo de criação flutuante entre os média sociais e não sociais, entre a *new media art,* como o *videogame*, e a arte realmente colaborativa online. Para o autor, uma obra de arte em *social media* pode conservar as características de criação colaborada e compartilhamento das redes sociais online não-artísticas, características essas que podem figurar em maior ou menor grau em diversas obras de *social media artists* analisadas em seu ensaio. Aqui, arriscamos definir a *social media art* a partir de uma reflexão acerca da comunicação tecnológica de André Lemos (2015:40), onde o autor observa que existem diferentes usos das redes sociais, dentro e fora das lógicas do programa. Para Lemos, a tecnologia não pode ser pensada como uma substância com essência em si, mas como campo associado a uma complexidade de fatores sociais, que se transforma consoante às relações coletivas e individuais. A criação artística em *social media* pode surgir, então, das relações e apropriações simbólicas que o artista e seu público criam ao redor do dispositivo social-mediático, independentemente da natureza desse dispositivo.

Entendemos, então, que a possibilidade de ações diversas e não programadas em *social media* viabiliza a criação artística nesse domínio. Em seu autorretrato, Ana Pérez-Quiroga apropria-se do dispositivo Instagram para manifestar-se artisticamente, construindo uma narrativa de si própria para conectar-se de forma transversal com seu público, que participa da obra em diversos níveis, seja na construção ou no seu consumo.

3. Mapeando e revelando o quotidiano. Uma breve relação com o projeto *Home*

Ana Pérez-Quiroga pretende, seja com seu autorretrato em *social media art* ou no projeto *Home*, revelar narrativas produzidas pela justaposição de objetos e imagens do quotidiano. Para trazer à tona essas narrativas, a artista não pretende recortar os objetos de seus espaços utilitários, transportando-os para a galeria de arte como propôs Marcel Duchamp em seu *readymade*. Ela lança mão

de diversos media (instalação, website, social media) para que paremos, observemos e vivenciemos os objetos e as imagens em seus habitats, uma vez que o sentido se constrói na sequencialidade e no relacionamento entre as imagens, os objetos e seu consumo.

No projeto *Home* há duas dimensões complementares: a casa da artista, uma instalação que pode ser explorada pelo público presencialmente, e o website do projeto, que se assemelha a uma loja online (figuras 5), com um catálogo de todos os objetos presentes na instalação (a maioria possui preço para venda). Para poder comprar objetos, entretanto, o interessado deverá ter passado ao menos duas noites na casa da artista, tendo vivenciado a relação do objeto a ser comprado com o restante da instalação.

Na obra *Self-portrait of a female artist as part of society*, como vimos anteriormente, a narrativa é construída por uma linha do tempo com imagens do quotidiano da artista. A identidade de Ana Pérez-Quiroga é representada pelo conjunto de imagens publicadas diariamente no Instagram e pela interação que essas geram com o público.

Percebemos, em ambas as obras, a necessidade da artista em construir um breviário que dê sentido ao conjunto de objetos e imagens que a rodeiam, quiçá para preservá-los enquanto documentos/vestígios da sua identidade. Caso ela não faça esse inventário, há a possibilidade de que esses objetos e imagens banais desapareçam, como acontece com quase todos os objetos do quotidiano (descartáveis). Para Nestor Garcia Canclini, a arte contemporânea trabalha com a iminência, com o que está por acontecer. O patrimônio, por sua vez, representa aquilo que está em perigo de se deteriorar ou de desaparecer. A prática artística não inaugura o sentido, mas o reinventa a partir de um patrimônio, do que já está feito, dito e organizado (Canclini, 2009:129). Ao construir seus breviários do quotidiano, a artista lança propostas de interpretação, crítica e, conforme percebemos, de preservação das suas narrativas. Conservar o objeto isoladamente não faz sentido. O que a artista propõe é preservar as relações entre objetos e a vida.

Conclusão

A partir da obra *Self-portrait of a female artist as part of society,* um *social media art* construído por Ana Pérez-Quiroga no aplicativo Instagram, pensamos neste artigo acerca do conceito de "arte total", adotado pela artista para descrever sua busca poética de unir arte e vida. Para melhor compreendermos os conceitos adotados pela artista, fizemos uma breve pesquisa bibliográfica, buscando definir arte total, *social media art* e *transmedia storytelling*.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 65-72.

Aristimuño, Felipe (2016) "O social media como veículo da obra de arte total de Ana Pérez-Quiroga." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 65-72.

Tendo em vista que o foco deste artigo foi a obra de Ana Pérez-Quiroga, lançamos apenas em linhas gerais a definição de *social media art*. Para um maior aprofundamento no tema, propomos a leitura do artigo "*Social Media Art in the expanded Field*", de Ben Davis (2010), onde o autor analisa diversas obras e artistas de *social media* nos Estados Unidos, lançando linhas para a reflexão e definição deste tipo de arte.

Ao perceber que uma dimensão importante da obra de Quiroga envolve a descrição da sua identidade pela justaposição de imagens do quotidiano, fizemos, também, uma breve relação do trabalho da artista com o conceito de *transmedia storytelling*. Observamos, principalmente no projeto *Home*, a utilização de diferentes meios (instalação, website e *social media*) para construir uma narrativa: a vida da artista.

A partir das reflexões acerca dos conceitos e dos modos criativos de Ana Pérez-Quiroga, concluímos que o *social media* serviu aos objetivos de integração "arte e vida" proposta pela artista, possibilitando que seu público vivencie sua produção no quotidiano, propiciando, simultaneamente, um espaço de criação, crítica e preservação das narrativas construídas.

Referências

Davis, Ben (2010) "Social Media Art in the Expanded Field. Squaring the circle of 'art and social media'." *Artnet*, 14 August 2010. [Consult. 2015-12-12] Disponível em http://www.artnet.com/magazineus/authors/davis.asp

García Canclini, Néstor (2009-2012). *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad, Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: EdiUSP. ISBN: 978-85-314-1369-8

Giovagnoli, Max (2011) *Transmedia Storytelling. Imagery, Shapes and Techniques*. [Consult. 2015-12-12] Disponível em http://beta.upc.edu.pe/matematica/portafolios/nmynt/book-by-max-giovagnoli-transmedia-storytelling-imagery-shapes-and-techniques.pdf

Jenkins, Henry (2003) *Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling, 15 January 2003*. [Consult. 2015-12-12] Disponível em: http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/

Pérez-Quiroga, Ana (2015). *Home: breviário do Quotidiano #8 : os regimes acumulativos dos objetos e as suas determinantes*. [Consult. 2015-12-12] Disponível em: http://www.anaperezquirogahome.com/

Smith, Matthew Wilson (2007) *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. New York: Taylor & Francis. ISBN: 0203963164

Wagner, Richard (1993) *The Art-Work of the Future, and other works*: *trans. and ed. W. Ashton Ellis* [orig. 1849]. London: Lincoln. ISBN: 0-8032-9752-1

Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?)

Grupo Acre, born here (and thus ended ?)

ISABEL SABINO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas/Pintura, Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), Agregação no 5° grupo, Pintura, ESBAL, Agregação em Belas Artes / Pintura / Composição, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). E-mail: isabel.sabino@fba.ul.pt

Resumo: Em 1977, duas obras em dois locais são decisivas na história do Grupo Acre, e expressivas da viragem gradual da sociedade portuguesa desde abril de 74. A sua análise e contextualização visam compreender raízes conceptuais e relação com o espaço para onde são pensadas, nos IV Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha, quando a violência súbita que irrompe ali assinala a suspensão da atividade do grupo. Hoje, sem lugar certo, o medo infiltra-se nos espaços públicos globais, implicando profunda reflexão sobre o destino da liberdade criativa.

Palavras-chave: Grupo Acre / violência / medo / liberdade criativa.

Abstract: *In 1977, two works in two places are decisive in the history of Grupo Acre, and they are expressive of the gradual turn of the Portuguese society since April 74. Their analysis and contextualization aim to understand conceptual roots and relation with the space they have been though to, in the IV International Art Meetings of Caldas da Rainha, when violence suddenly breaks out, marking the suspension of this group's activity. Today, without map, fear seep in global public spaces, implying deep reflection about the destiny of creative freedom.*

Keywords: *Grupo Acre / violence / fear / creative freedom.*

Sabino, Isabel (2016)"Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?)." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 73-79.

Introdução

Dois locais estabelecem as coordenadas iniciais deste texto, remetendo para agosto de 1977, nas Caldas da Rainha, perante duas obras concebidas para os IV Encontros Internacionais de Arte pelo Grupo Acre.

Aí, na Praça D. Maria Pia, Rossio, ou Praça da República — que quase todos conhecem por Praça da Fruta dado ali acontecer, todas as manhãs desde o século XVIII, um mercado ao ar livre — colocam na parede uma lápide comemorativa do nascimento de D. Sebastião, rei de Portugal. Mais adiante, na Praça do Peixe ou Praça 5 de Outubro, local igualmente público, instalam um objeto escultórico que evoca o 16 de março de 1974.

Constituído por Clara Menéres e Lima Carvalho (após morte de Queiroz Ribeiro em dezembro de 1974), o Grupo Acre está ativo desde junho desse ano até 1977. Protagoniza uma obra que acompanha uma fase expressiva do período pós-revolucionário em Portugal e possibilita revisões com grande sentido de atualidade para artistas, criadores e investigadores sobre os processos criativos em grupo e politicamente empenhados.

Neste texto, a suspensão da atividade do grupo nas circunstâncias em que sucede torna-se pertinente para análise por coincidir com o rumo entretanto tomado pela sociedade portuguesa e o inusitado palco de violência em que se transforma o dia final dos Encontros nas Caldas.

Ali, naquele local, a destruição das obras é diversamente ruidosa, física e definitiva, mas em ambas o desfecho é comum: acabam perdidas no tempo. E hoje?

1. Aqui nasceu

Assim, recuemos.

Hoje, 12 de agosto de 1977, na varanda do 1º andar do prédio dos nºs 81-84, há, com anuência do advogado então proprietário, uma lápide colocada na parede sob instruções de Clara e o "Pintor", depois de estes, cá em baixo, na calçada portuguesa do tabuleiro central da praça, confirmarem a correção da posição e o efeito desejado, deixando-a coberta para ser descerrada apenas na hora combinada no último dia dos Encontros.

À semelhança das três edições anteriores dos Encontros Internacionais de Arte (Valadares, Viana do Castelo e Póvoa do Varzim), esta IV edição, agora nas Caldas da Rainha de 1 a 12 de agosto, é iniciativa da revista Artes Plásticas e do Grupo Alvarez, do Porto, com especial ação de Jaime Isidoro e do crítico Egídio Álvaro. Celebrando-se o cinquentenário da ascensão da vila a cidade, há colaboração da autarquia caldense, do Museu José Malhoa, da Casa de Cultura e dos serviços de Turismo, e patrocínio da Direção Geral da Cultura. Visa-se

estabelecer momentos de diálogo no espaço público entre a população e a produção artística de diversas formas, incluindo as menos convencionais ou mais vanguardistas, fomentando a reflexão, a abertura cultural, a colocação de Portugal nos mapas da arte contemporânea.

São cerca de 120 os artistas convidados a participar: Serge Oldenburg, Orlan, o Grupo Anima de Poesia Visual (com Melo e Castro), o Grupo Puzzle, Miguel Yeco, Gillian Ayres, Artur Bual, Eurico, o Grupo Acre, etc. Ao longo dos doze dias, há exposições, pinturas realizadas ao vivo, performances, ações rituais, declamações, concertos e, no ambiente de teor festivo muito livre e convivial, somam-se atividades de perfil tradicional com outras críticas e conceptuais, às vezes mais transgressoras ou com nudez explícita, pouco habituais numa cidade pequena e conservadora.

Conforme o programa, no 12º e último dia, às 15h30, é descerrada a lápide de mármore do Grupo Acre (Figura 1) (*Programa dia 12 sexta-feira*, 1977).

"No 1º andar desta casa nasceu, em 20-Janeiro-1554, D. Sebastião — Rei de Portugal", lemos nas palavras gravadas na pedra e subscritas pelo grupo. No topo da praça, a ermida de S. Sebastião parece estabelecer uma estranha coincidência toponímica com o nome que a placa escondera até aí, como que tornando sólido, naquele lugar, o nevoeiro que, desde martírios passados, envolve o mito de Alcácer-Quibir. Agora, trata-se de levantar essa névoa e, segundo folheto do grupo (Grupo Acre, 1977), a intenção da intervenção passa por questionar a validade de uma história com lendas tão ou mais determinantes que factos e, sobretudo, remeter o mito para a responsabilidade individual e colectiva de todos os portugueses, já que, como afirmam nesse texto, "nasce em todas as casas portuguesas".

Mas, se o desejo é combater a passividade da espera tradicional no sebastianismo, o público, meio indiferente ou alheado da verdade histórica, pouco reage ali, não parecendo colocar dúvidas ao que a placa refere, como que sancionando a mistificação numa confirmação tácita, quase honrosa ou crente. Afinal, talvez D. Sebastião tenha mesmo nascido ali.

2. E assim finou?

Apesar do fundo crítico, irónico e político da mistificação histórica que propõe, a lápide do Grupo Acre é uma obra discreta e passa praticamente despercebida, comparada com a instalação-escultura que a dupla de artistas apresenta também na cidade, na Praça do Peixe, pelas 18h30.

Essa outra intervenção, homenagem duplamente apelidada "Escultura" ou "Monumento ao 16 de Março de 1974", remete para o levantamento dos

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 73-79.

Sabino, Isabel (2016)"Grupo Acre, aqui nasceu (e assim finou?)."

Figura 1 · Grupo Acre, *Lápide*, 1977.
Fotografia de Clara Menéres.

soldados do Regimento de Infantaria das Caldas que assinala o prelúdio de Abril. A instalação consta de espécie de estrutura geométrica que brota do chão, leve, perceptivamente transparente, com alusões quase vegetais, constituída por varetas verticais, subtilmente ritmadas, encimadas por caracteres soltos, cruzando a informação do facto histórico com uma sua desconstrução poética:

> (...) *cerca de 150 hastes de ferro (de 1,80m a 2,50m), pintadas de verde escuro que simbolizavam as Forças Armadas. Além dessas, havia sete hastes que serviam de suporte a uma placa, também em ferro, com a inscrição da data: "16-3-74". Toda esta construção estava fixada em cimento sobre tijolo. A área total da escultura era de 3x3 metros.* (Grupo Acre, 1977).

Entretanto, o sol sobe no dia quente. No espaço público, as obras são de qualidade desigual, umas apreciadas, outras incompreendidas ou chocantes, originando alguma polémica nas populações mais conservadoras. E, apesar do apoio da câmara e de parte da população se manter aberta às propostas, não é do agrado de todos a invasão da cidade pela arte de vanguarda, com obras marcadamente políticas e de crítica religiosa, *happenings* e performances com nudez integral (como as de Orlan ou a de Chantal Guyot, que cobre o corpo com mousse de chocolate), vistas como uma sucessão de acontecimentos "bizarros" de "hippies".

Mais logo, a confusão é total, colocando a cidade no mapa da violência de extrema-direita que reage contra o rumo político do país — e que, só entre maio de 75 e 76, realiza mais de sessenta ataques a instituições de esquerda ou culturais, com agressões, vandalismos, incêndios e explosões apoiadas por uma rede bombista. Exemplo disso é a destruição parcial por uma bomba, a 7 de janeiro de 1976, das vetustas instalações da Cooperativa Árvore, no Porto.

Nesse último dia, um grupo de desordeiros atravessa os diferentes locais dos Encontros, lançando provocações, vandalizando um armazém de arrumos e destruindo no seu caminho diversas obras com manifestações de violência e agressões contra os artistas, numa fúria iconoclasta que poupa uma Crucificação pintada por Artur Bual, também no espaço público. Entre gritos, insultos, pauladas, o monumento do Grupo Acre é deliberadamente desmantelado, o que impede a sua prevista permanência após o evento.

Nos dias 14 e 16, tabloides diários como o *Jornal de Notícias*, *Comércio do Porto*, *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa*, *O Diário*, etc., citam a ANOP e noticiam abundantemente os incidentes, referindo como possíveis autores arruaceiros e caceteiros estranhos à cidade. Os diferentes textos referem violência, destruição, golpes de picareta, pintores ameaçados de morte e agredidos (Mário Silva e Serge Oldenburg), manifestações inqualificáveis de violência ao longo do dia, o cerco dos artistas num restaurante sob ameaças, o incêndio da obra do Grupo Puzzle, o desmantelamento da escultura sobre o 16 de Março e remoção da lápide dos Acre. Chegam a falar até em tentativas de linchamento e ameaça de destruição do Museu Malhoa onde parte dos encontros acontece. As versões oscilam e, se um artigo diz "ser o grupo de caceteiros natural de Rio Maior e (...) o mesmo que durante o Encontro já agredira alguns artistas estrangeiros e turistas com aspeto menos conformista" (*Diário de Lisboa*, 1977, 16 de agosto), noutro caso referem-se "tentativas de agressão a artistas estrangeiros e turistas com aspecto hippie" (*Jornal Novo*, 1977, 16 de agosto), atribuindo a Eurico Gonçalves, artista presente no local, a declaração de que aquele tipo de encontros artísticos serve precisamente para a criação de "choques a nível cultural e social".

Segundo os jornais ainda, a polícia intervém e os artistas e outros participantes acabam por refugiar-se até de madrugada no Colégio Agrícola.

Mais tarde, é também o próprio Eurico que relata detalhadamente o clima e produção artística nesses encontros, com destaque final para a obra destruída do Grupo Acre, representativa da revolução, concluindo:

> *Volvidos três anos e meio, a reacção ainda lá está e não só não permitiu tal tipo de evocação, como perseguiu à paulada alguns artistas participantes nestes Encontros e*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 73-79.

> *destruiu muitos objectos e símbolos de uma intensa actividade desenvolvida durante 12 dias, evidenciando assim um total desrespeito pelo trabalho não* remunerado *(o sublinhado é meu) dos artistas. Desfecho lamentável que não invalida o que houve de positivo nestes encontros.* (Gonçalves, 1977: 73)

Para muitos, como a vereadora da cultura da autarquia, as obras e a memória que ficam são um espólio gratificante para as gerações futuras, núcleo para um possível museu de que, então, se fala. E, se o monumento do grupo Acre acaba sem dúvida totalmente destruído na hora, o destino da lápide não é tão certo, estando por confirmar se é de facto retirada pelos arruaceiros, conforme publicam os jornais, ou prudentemente guardada por Jaime Isidoro, como também se diz.

Depois disto, o Grupo Acre suspende tacitamente as suas ações.

A decepção pelos acontecimentos decorridos nas Caldas soma-se a uma espécie de "anátema caído sobre o grupo" (Carvalho, s/d): a morte de Queiroz Ribeiro, a prisão de Clara e o ferimento de Lima na ação de ocupação de 1975. Ao mesmo tempo, estabiliza-se no país o estado de direito, o contexto social e político vai-se alterando num rumo liberal cada vez mais marcado pela retração do sentido colectivo face ao individualismo. Melhor ou pior, as pessoas adaptam-se.

Nesse ano, em que o Centro Pompidou abre em Paris e já se planeia o Centro de Arte Moderna da Gulbenkian, Clara Menéres tem forte sucesso individual na Alternativa Zero com a sua Mulher-Terra-Viva (que aparece em capa na Colóquio Artes no outono). A realidade parece apontar para maior distanciamento entre a utopia da arte com o povo e uma arte sediada nos meios específicos e sofisticadamente mais preparados para compreender projetos de qualidade.

Assim, como diz Lima Carvalho, "a iniciativa do grupo esmorece". Há outras coisas a fazer e adiam-se ações em favor de outras "mais importantes e urgentes".

Afinal, "o tempo não parou" (Carvalho, s/d). Em breve, a partida de Clara para Paris com uma bolsa de estudo acentua a tendência para a separação dos dois membros do grupo, que fica suspenso no tempo, sem contudo decretar a seu fim.

Conclusão

E nós, então e hoje, deixamos com os Acre as Caldas da Rainha, cientes de que a cidade é pequena, o país tem dificuldade em vencer a sua posição periférica e, apesar da democracia, são recentes e pouco sólidas a abertura ao mundo, à diferença e multiplicidade cultural, até porque menos prioritárias face aos grandes problemas económicos.

Há pouco, damos conta pela internet do vídeo de Madonna, a cantar sem aviso numa outra Praça da República, quase incógnita, presença simbólica mas

tímida, no local mal cicatrizado depois das feridas abertas recentemente no *Charlie Hebdo* e no Bataclan.

Ao caminharmos por Paris, encontramos uma cidade de perfil parcialmente apagado. Em museus como o Pompidou, há portões com detectores de metais, vistorias dos objetos pessoais e, nas ruas e no metro, as pessoas evitam parar e as esplanadas estão vazias. Noutras cidades grandes também, a violência da ameaça latente está a criar uma nova identidade para os lugares, tornando em não-lugares os mais carismáticos. De certo modo, os arruaceiros, sejam de Rio Maior ou de uma seita radical global de rosto turvo, já venceram.

Mas não é só isso. Se a lucidez não impera e a resistência tem limites, também o engenho criativo se adapta, descobrindo, se tudo correr bem, soluções melhores ou, se assim não for, apenas menos más porque, como disse alguém do Grupo Acre, o tempo não para.

Hoje, a liberdade criativa arrisca toldar-se, desviando-se no abismo das coordenadas apagadas pelo medo.

Referências

Programa dia 12 sexta-feira (1977) Caldas da Rainha, Quartos Encontros Internacionais de Arte em Portugal (documento fotocopiado).

"Arte nas Caldas da Rainha. Encontros Internacionais visam criar choques" (1977). *Jornal Novo*, 16 de agosto.

Carvalho, Lima (s/d) *Arte e Actos Públicos do Grupo Acre*. (manuscrito do autor).

"Encontros de arte acabam à mocada" (1977) *O Diário*, 16 de agosto.

Gonçalves, Cláudia & Ramos, Maria (Coord.) (2001) *Porto 60/70: os artistas e a cidade*. Porto: Asa: Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas: Museu de Serralves.

Chicó, Sílvia (1999) "Anos 70: antes e após o 25 de Abril de 1974." In Pernes, Fernando (Coord.) (1999) *Panorama da Arte Portuguesa do Século XX*, p. 255-278. Porto: Fundação de Serralves/ Campo das Letras, 1999. ISBN: 972-610-212-x

Gonçalves, Eurico (1977) "IV Encontros Internacionais das Caldas da Rainha". *Colóquio Artes* nº 34, Outubro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gonçalves, Rui Mário (1986) "De 1945 à Actualidade." In *História da Arte em Portugal*. Volume 13. Lisboa: Publicações Alfa.

Grupo Acre (1977) *Descerramento de uma lápide: montagem de uma escultura*. (Documento fotocopiado, assinado Lima Carvalho).

"Nas Caldas da Rainha Arruaceiros perturbaram Encontro de Arte de Vanguarda" (1977). *Diário de Lisboa*, 16 de agosto, p. 4.

Pereira, Paulo (Dir.) (1995) *História da Arte Portuguesa* (Vol. III). Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN: 972-42-1225-4

Silva, R. H.; Candeias, A. F.; Ruivo, A. (2009) *Anos 70: Atravessar fronteiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN: 978-972-635-206-8

Violência do fecho dos encontros Internacionais de Arte, Monumento ao "16 de Março" destruído a golpes de picareta, Pintores agredidos e ameaçados de morte nas Caldas da Rainha (1977). *Jornal de Notícias*.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 73-79.

Gordeeff, Eliane Muniz (2016) "Uma Colagem sobre Portugal: o *Fado Lusitano* de Abi Feijó."
Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 80-88.

Uma Colagem sobre Portugal: o *Fado Lusitano* de Abi Feijó

A Collage about Portugal: o Fado Lusitano *by Abi Feijó*

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, pesquisadora, animadora, designer, professora. Bacharelado em Desenho Industrial / Programação Visual, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ). Mestrado em Artes Visuais, EBA-UFRJ.

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

Resumo: Este artigo reflete como a imagem animada pode agregar contextos diversos através de caraterísticas consideradas pós-modernas. A obra em questão é o curta-metragem Fado Lusitano (1995), do animador Abi Feijó, que apresenta a colagem como principal caraterística. Através da técnica de recorte e de apropriações variadas, agrega diversos contextos, criando uma representação da história de Portugal.

Palavras-chave: Animação / Colagem / Pós-modernismo na animação / Técnica de recorte / Animação portuguesa / Abi Feijó.

Abstract: *This paper reflects how the animated image can aggregate different contexts through considered postmodern characteristics. The work analyzed is the short Fado Lusitano (1995), by animator Abi Feijó, that shows the 'collage' as main characteristic. Through cutout technique and many appropriations, it puts together various contexts that result in a representation of Portugal history.*

Keywords: *Animation / Collage / Postmodernism in animation / Cutout technique / Portuguese animation / Abi Feijó.*

Introdução

O objetivo deste artigo é refletir sobre como a imagem animada pode agregar contextos históricos, sociais, políticos através de caraterísticas consideradas pós-modernas, através do estudo de *Fado Lusitano* (1995), do animador Abi Feijó.

Álvaro Graça de Castro Feijó nasceu em Braga, em 1956, e é um dos mais importantes animadores portugueses. Licenciou-se em Artes Gráficas, pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, e foi no *Festival Internacional de Animação de Espinho*, o *Cinanima* de 1977, que despertou para a Arte Animada. Em 1984 participa de um estágio no *National Film Board of Canada* sob orientação de Pierre Hébert (n. 1944) e, três anos depois, funda no Porto a *Filmógrafo,* com o objetivo de trabalhar a animação de forma autoral e artesanal (Ciclope, 2015). Realiza e produz, entre outros, *Os Salteadores* (1993), em desenho a grafite, baseado no conto homónimo de Jorge Sena; *Fado Lusitano*, em recorte; e *Clandestino* (2000), em animação de areia, e tendo como estagiários animadores, hoje consagrados, entre eles, José Miguel Ribeiro (n. 1966) e Regina Pessoa (n. 1969).

Em 2000, fundou no Porto a *Casa da Animação*, um centro cultural dedicado à arte, que presidiu até 2004; participou da administração da *Association Internationale du Film d'Animation* (*ASIFA*), de 1995 a 2002, sendo seu presidente nos últimos dois anos; ainda em 2002 fundou a *Ciclope Filmes* e produziu, entre outros, *História Trágica com Final Feliz* (Regina Pessoa, 2005), o filme português mais premiado de sempre; e ainda é professor universitário desde 1999. Ao longo de sua vida Feijó recebeu mais de 40 premiações internacionais entre elas, o Prémio Especial do Júri do *Cartoon d'Or* (1994), para *Os Salteadores*; o Prémio SACD, para projeto (1989) e a Menção Honrosa (1995), ambos em *Annecy*, na França, também para *Os Salteadores* (Ciclope, 2015).

Mas *Fado Lusitano* é o seu filme "mais português". Utilizando a estética do recorte, este encontra sintonia com a característica pós-moderna (Lyotard, 1993; Jameson, 1998; Featherstone, 2007) mais presente na obra: a *colagem* (*pastiche/bricolagem*). A relação com o Pós-modernismo é aqui apresentada considerando-se as questões da construção das imagens e de contexto histórico-social, tendo como referência principalmente os trabalhos de Sébastien Denis e William Moritz, que estudam a imagem animada; e de Fredric Jameson e Mike Featherstone, sobre o Pós-modernismo.

A animação que completou 20 anos, recebeu diversos prémios, entre eles, o *Prémio Alves Costa*, no *Cinanima* (1995), em Portugal; o *1º Prémio e da Crítica*, no *Festival de Larissa* (1996), na Grécia; o *Tatu de Prata* (melhor montagem) no *Festival da Bahia* (1996), no Brasil; e *1º Prémio de Curtas Metragens* do *Festival Internacional de Cinema do Uruguai* (1997).

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 80-88.

1. Uma Saga Portuguesa

Fado Lusitano inicialmente foi uma encomenda feita por John Halas (1912-1995), que faleceu antes do término do projeto. O objetivo era criar um auto-retrato dos países então componentes da União Europeia, através de curtas-metragens de cinco minutos, visando o mercado televisivo. A obra foi finalizada de forma independente, e utilizando elementos importantes para a História e Arte portuguesas, "aqueles através dos quais uma pessoa se reconhece" (Feijó, em entrevista à autora, 16 de nov. 2015). Devido à diversidade de representações, a técnica de recorte em papel apresentou-se como a solução mais viável pois, estes elementos "deveriam ser respeitados de alguma maneira" (Feijó, em entrevista à autora, 16 de nov. 2015).

A narrativa que acompanha as imagens, a contextualiza e várias vezes se relaciona de forma cómica — "o texto ancora as imagens", segundo Barthes (2009:21) — e, juntamente com banda sonora de Manuel Tentúgal (n. 1956), mantém a unidade da obra.

Com elementos muitas vezes estilizados, mas esteticamente datados, e com a visualidade da Banda Desenhada, a história de Portugal inicia-se com sua individualização: "Portugal sente-se um pequeno país na cauda da Europa. Parece-se com Espanha... mas não é! Reparem nas fronteiras que cavámos... ao longo de 800 anos. Através dos tempos, refugiados de toda a Europa vieram para este estreito pedaço de terra". Essa necessidade decorre do fato de Portugal já ter sido governado pela Espanha, além de observar que o território foi povoado por quem procurava um lugar para si, sendo delimitado graças ao idioma, facto representado por cabeças, cujas línguas estão atadas em nó.

Surgem então as caravelas e o navegador que marcam a saga portuguesa — que resultou nos descobrimentos e na criação de um império –, aventura ilustrada por um oceano repleto de monstros. Ao dividir o Novo Mundo com a Espanha, há uma ironia, verbal e visual, entre os dois processos de colonização: "enquanto os espanhóis demonstravam ser '*hombres de cojones*' nós entretínhamo-nos a demonstrar como se usam os '*cojones de 1'hombre*'". A narração é acompanhada de imagens animadas e o resultado da colonização portuguesa foi a criação de uma grande família — que Feijó representa através da união de etnias variadas (Figura 1) — é a "aldeia global" (Page, 2015).

Mas com a morte do rei D. Sebastião (1554-1578), na Batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, o país passa a ser governado por Felipe II (1527-1598), da Espanha. Nasce então o mito de retorno do rei que livrará o povo de todas as suas mazelas. Tal situação **é representad**a como a viragem da postura portuguesa — antes corajosos e destemidos, então passivos e lamuriosos — com o suspirante *Zé*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 80-88.

Figura 1 · *Still* de *Fado Lusitano (*1995) de Abi Feijó: a família "global" portuguesa.
Figura 2 · *Still* de *Fado Lusitano* (Abi Feijó, 1995). A fadista e o "Zé Povinho".

Figura 1 · *Still* de *Fado Lusitano* (Abi Feijó, 1995).
Figura 2 · Augusto Gomes (1910-1976), *Sem Título* (1965), óleo sobre tela, 120x110mm, Coleção particular. Fonte: http://www.escolaaugustogomes.pt/mestreaugustogomes/galeria.html

Povinho — personagem de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), que "confunde-se com o povo português amplificando todos os seus defeitos e virtudes" (Ensina RTP, 2014) —, e em silhueta, caindo da cadeira, António de Oliveira Salazar (1889-1970), ditador que governou o país por 41 anos. É uma paródia, pois há a crença de que este morreu ao cair de uma cadeira; e uma ironia, com o "seu lema" em som de fundo, "orgulhosamente sós". Como resultado dessa situação, ocorre a diáspora, quando *Zé Povinho* sai à procura de melhores condições de vida — facto representado por cartões postais de conhecidas metrópoles mundiais.

"Mas há sempre uma voz que chama": é a saudade — outro elemento imaterial da cultura portuguesa –, representado pelo canto do Fado (Figura 2). É o clímax da obra, quando em *travelling* passam-se: o naufrágio, o surgimento da guitarra portuguesa — que nasce dessa perda (e como Vénus) das ondas do mar –, as mulheres dos navegantes e seus filhos que choram no litoral — "representadas por figuras dos quadros do pintor português Augusto Gomes" (Feijó, 2015) (Figura 3 e Figura 4) — e a religiosidade portuguesa, através de uma procissão.

O som de uma buzina e a narração, pontuam uma outra época: "Se ontem, destemidos, partimos à descoberta do mundo, se ontem, resignados, partimos à procura da vida, hoje, confiantes e sem dúvidas, partimos para a nova aventura europeia". A entrada de Portugal na União Europeia é representada por Aníbal Cavaco Silva (n. 1939) — Primeiro Ministro, entre 1985 e 1995 –, de olhos vendados dirigindo um carro, que bate em cada curva, dispersando vários produtos portugueses — é uma crítica à sitaução económica de então (Feijó, 2015). Ao final, percebe-se que é um jogo eletrónico, em cujo mostrador aparecem os diversos programas de apoio europeu, mas com uma mensagem final premonitória: "*Game over, insert your coin*".

2. O Pós-modernismo e a Animação

Há inúmeros debates sobre o Pós-modernismo, o que não é pertinente nesse trabalho, mas algumas afirmações são consideradas: "O pós-modernismo é de interesse para uma ampla gama das práticas artísticas e ciências sociais e disciplinas humanas porque dirige nossa atenção às mudanças que ocorrem na cultura contemporânea" (Featherstone, 2007:11); "considera-se 'pós-moderna' a incredulidade em relação aos meta-relatos" (Lyotard, 2009:XV-XVI); e o pós-modernismo expressa a verdade interior da ordem social recém-emergente do capitalismo tardio, mas duas de suas características importantes, o pastiche e a esquizofrenia, dão a chance de sentir a especificidade da experiência pós-moderna de espaço e tempo, respectivamente (Jameson, 1998:3). Onde o termo *pastiche* refere-se a uma paródia, sem a presença de comédia (1998:4), ou mesmo a um plágio (1998:9); e a *esquizofrenia* (baseada na teoria Lacaniana), como sendo uma

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 80-88.

"experiência de isolados, desconectados, descontínuos materiais significantes que não conseguem ligar-se em uma sequência coerente" (Jameson, 1982:7). Isso resume a total liberdade em criar uma obra sem respeito às origens temporais dos elementos, numa mistura de passado e futuro que resultam em algo novo. São "apropriações" (Barret, 1997:25) — paródia, colagem/bricolagem/pastiche, nostalgia — de elementos, formas de construção, linguagens, icones outros que aglutinados, remodelados, híbridos em um outro contexto, servem ao que se propõem.

A Animação nasce como arte, no final do século XIX, período Modernista, mas apresenta uma série de características pós-modernas — Alan Cholodenko (2007) afirma que é pós-moderna, e como Lyotard entendia a Pós-modernidade como um momento de indeterminação dentro da Modernidade, Cholodenko acredita que a Animação a antecipa e vem depois da Modernidade do Cinema (Lamarre 2008). Pois, a Animação: é *híbrida* por base — é formada por uma expressão artística (o desenho), a Física (a Ótica), e o novo meio (a Fotografia); é *fragmentada* (o movimento fragmentado em imagens, que expostas ao logo do tempo permitem a ilusão, *simulam* o movimento); é *simula*ção e *ironia* (o personagem parece vivo); é *collage/bricolage* (pode utilizar objetos, recorte, areia, criando uma imagem mista); é *paródia* ou *pastiche*, ao se apropriar de situações e recriá-las em um novo contexto com ou sem humor. Um exemplo é a série televisiva *The Simpsons* (1993): no episódio em que aparece o ator Leonard Nimoy (1931-2015) — conhecido devido a outra série, mas de vida-real dos anos 1960, *Star Trek* (Roddenberry, 1966-69) –, Homer canta a música de abertura de *The Flintstones* (Hanna & Barbera, 1960-66), outra série da época (Denis, 2010:196). A animação também pode ser *pastiche,* quando se apropria de algo (pode ser o estilo), como em *The Three Caballeros* (Ferguson, 1944), que adota o estilo dos musicais dos anos 1930/40 de Hollywood, mesclado com imagem filmada.

William Moritz (1997:107) bem resume as caraterísticas pós-modernas na animação, ao referir-se ao animador Norman McLaren (1914-1987):

> *alguém que não rejeita o modernismo, em vez disso o reconhece como um estilo entre muitos, mas rejeita as ideias de progresso e singularidade do novo que o modernismo considera; alguém que ama a ironia e a dupla codificação, rejeita o estatuto privilegiado de grande arte em oposição à arte popular, e sente-se livre para misturar elementos do passado e do presente, abstrato e de representação, apropriado e inventado, tudo redefinido e revelado para um novo público.*

Conclusão

A utilização em diversos momentos da linguagem da Banda Desenhada, acontece não somente pelo vínculo visual e histórico existente entre os dois meios,

mas também por esta facilitar um resumo visual de uma história de 800 anos, em cinco minutos. Essa mistura de linguagens é favorecida pela própria técnica de recorte, o que possibilitou a criação de imagens uniformes, apesar do grande intervalo temporal e de variação estética dos elementos apresentados, sejam representações do século XVI ou XX. Por consequência, conclui-se que, Fado Lusitano é uma obra pós-moderna, resultando numa grande colagem visual, através de apropriações diversas: as lendas dos monstros marinhos, política e cultura (*paródia*); a linguagem da Banda Desenhada, da Animação e a estética de Augusto Gomes (*pastiche / bricolage*); a mesclagem de momentos históricos criando um outro momento (*esquizofrenia / nostalgia*); de pintura e fado (*High and Low Art*), além da presença da *ironia* na própria narrativa (verbal-visual).

As obras de Feijó sempre apresentam um caráter político, crítico, sobre as histórias que contam. Isso o coloca ao lado da corrente Marxista, não da "Arte engajada" da Revolução Russa, mas da Arte que não **é** "Arte pela Arte" — um lema do Modernismo (Encyclopædia Britannica, 2015) — mas que auxilia na reflexão da condição do homem, seja ela política, histórica ou social. Como observa o próprio Feijó (2015),

> *as obras não são neutras, tem sempre uma posição política, as pessoas podem querer esqueceer ou assumi-las mais claramente, mas em qualquer momento é sempre uma posição política, mesmo o Disney é uma posição política.* [...] *As preocupações políticas fazem parte da minha formação. Nunca* [...] *me identifiquei com a vida partidária, mas com uma visão política da questão, uma visão humanista,* [...] *sempre foi algo que faz parte das minhas preocupações e isso se espelha nas minha opções e nas minhas escolhas.*

Observa-se também que nas décadas de 1980 e 1990, foi um período em que muito se discutiu sobre o Pós-modernismo. Assim, enquanto obra audiovisual, *Fado Lusitano* se apresenta como um relato e uma representanção de um momento histórico, social e cultural de Portugal, além de reflexo do próprio continente europeu.

Referências

Barret, Terry (1997) Modernism and Postmodernism: an overview with art exemples. In: Hutchens, J. & Saggs, M. (Ed.) *Art Education: content and pratice in a Postmodern Era* (Arquivo em linha). Washington, DC: NEA. [Consult. 2015-11-20]. Disponível em URL: http://www.terrybarrettosu.com/pdfs/B_PoMo_97.pdf

Barthes, Roland (2009) *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724415758.

Cholodenko, Alan (2007) *The Illusion of Life II: more essays on animation*. Sidney: Power Publications. ISBN-10: 0-909952-34-5,

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 80-88.

ISBN-13: 9780909952341.

Ciclope Filmes (2015) [Em linha]. *Abi Feijó* — Site português da produtora de animação. [Consult. 2015-12-06]. Disponível em URL: http://www.ciclopefilmes.com

Denis, Sébastian (2010) *O Cinema de Animação*. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia. ISBN: 978-989-8285-14-0.

Encyclopædia Britannica (2015) [Em linha]. *Art for art's sake* – Site da Enciclopédia Britânica. [Consult. 2015-12-06]. Disponível em URL: http://www.britannica.com/topic/art-for-arts-sake

Ensina RTP (2104) [Em linha]. *O "Zé Povinho" de Rafael Bordalo Pinheiro* - Ensina é uma plataforma educativa organizada pela RTP. [Consult. 2015-11-21]. Disponível em URL: http://ensina.rtp.pt/artigo/o-ze-povinho-de-rafael-bordalo-pinheiro/

Fado Lusitano (1995) [Registro vídeo]. Direção: Abi Feijó. Portugal: John Halas. Arquivo Mp4, 5min.

Featherstone, Mike (2007) *Consumer Culture and Postmodernism*. 2ª. Ed. London: SAGE Publications Ltd. ISBN: 978-1-4129-1013-2.

Jameson, Fredric (1982) [Em linha/Palestra]. *Postmodernism and Consumer Society*. NY: Whitney Museum of American Art. [Consult. 2015-11-20]. Disponível em URL: http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf

Jameson, Fredric (1998) *The Cultural Turn: selected writings on the Postmodern*, 1983-1998. London, Nova York: Verso. ISBN: 1859841821.

Lamarre, Thomas (2008) [Em linha]. The Animation Studies. *The Semiotic Review of Books*. Vol. 2008-03-17. Toronto: Victoria University. [Consult. 2015-07-20]. ISSN: 0847-1622. Disponível em URL: http:wwwchass.utoronto.ca/epc/srb.

Lyotard, Jean-F. (1993) [Em linha]. *The Postmodern Explained: correspondence 1982-1985*. 12ª. Ed. Tradução: Julian Pefanis e Morgan Thomas (Ed.) [et al]. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 0-8166-2210-8 (hc) e 0-8166-2211-6 (pb). [Consult. 2015-11-20]. Disponível em URL: https://books.google.fr/books?id=lXH4i30EN iwC&pg=PA75&lpg=PA75&dq=lyotard+note+of+the+meaning+of+post&source=bl&ots=yV1WCbap3P&sig=7mj05HeJnGnrJiO2mi3SP4vNFjk&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjPy4Seqf3JAhXCuhQKHRatCD0Q6AEIMDAC#v=onepage&q=lyotard%20note%20of%20the%20meaning%20of%20post&f=false

Lyotard, Jean-F. (2009) *A Condição Pós-moderna*. 12ª. Ed. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora. ISBN: 978-85-03-00638-5.

Moritz, William (1997) Norman McLaren and Jules Engel: post-modernists. In: Pilling, Jayne. *A Reader in Animation Studies*. Londres: John Libbey & Company Pty Ltd. ISBN: 1-86462-0005.

Page, Martin (2015) *A Primeira Aldeia Global: como Portugal mudou o mundo*. 14ª d. Alfragide: Casa das Letras. ISBN: 978-972-46-1763-3.

Star Trek (1960-1969) [Série de TV]. Criação: Gene Roddenberry. EUA: Paramount Television [et al]. 50min.

The Flintstones (1960-1966) [Série de TV]. Criação: Joseph Barbera, William Hanna. EUA: Hanna-Barbera Production. 30min.

The Simpsons (1993). Marge vs. the Monorail [Episódio de série de TV]. Criação: Matt Groening. EUA: 20th Century Fox Television [et al]. Temporada 4, Episódio 12 (14 Jan. 1993, nos EUA), 30min.

The Three Caballeros (1945) [Filme]. Direção: Norman Ferguson. EUA: Walt Disney Productions [et al]. 35mm, 1:10min.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — Brasil

A "joia dispositivo" na obra de Ana Cardim

The "device jewel" in the work of Ana Cardim

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual, pintora e joalheira. Licenciatura em Artes/Plásticas/ Pintura — Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBA-UL); Mestrado em Teorias de Arte (FBA-UL)

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação de Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: lab.d.arte@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto é abordar o conceito de "joia dispositivo", introduzido por Ana Cardim em 2008, na sua obra. O seu trabalho coloca-nos questões sobre os clássicos conceitos de jóia/joalharia o que leva não só à reflexão sobre a função/papel da joia, bem como sobre os limites desses mesmos conceitos.

Palavras-chave: "joia dispositivo" / interação / subversão / conceito / humor/ironia.

Abstract: *The aim of this paper is to address the concept of "jewel device " introduced by Ana Cardim in 2008, in her work. Her work raises questions about the classical concepts of jewel / jewelry which leads not only to reflect on the function / role of the jewel, as well as the limits of these same concepts.*

Keywords: *"Device jewel" / interaction / subversion / concept / mood/irony.*

Albuquerque, Isabel Ribeiro de (2016) "A 'joia dispositivo' na obra de Ana Cardim." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

Introdução

Como se sabe as joias e adornos são tão antigos quanto o Homem. Da necessidade inicial de embelezamento e testemunho da expressão do génio criador, à medida que o pensamento humano foi evoluindo os significados e todo o jogo simbólico à volta da noção de joia foram evoluindo também.

Com o advento das ciências humanas, sobretudo as teorias da comunicação foram-se ampliando e enriquecendo os conceitos iniciais. Há hoje, toda uma atribuição de significante comunicacional àquilo que, noutros tempos, eram apenas joias vistas como peças de arte.

Ana Cardim chama-lhe "joia dispositivo". Mas podemos colocar algumas perguntas à volta deste assunto.

Não terá sido sempre a joia um dispositivo de comunicação, seja ela usada com essa consciência ou não de poder comunicativo? Como tantas outras "coisas de dimensão simbólica" também a joia funciona como espelho na nossa interação social. Usar ou não uma joia está ligado sempre a uma intenção consciente ou inconsciente do sujeito.

O facto de o adorno ser uma obra cujo lugar é, habitualmente o corpo, este na sua mobilidade permite que cada leitura seja feita em função do lugar e do contexto social para onde é transportada. Este transporte do espaço privado para o público e vice-versa confere-lhe um carácter privilegiado enquanto comunicador social. Assim a joia ou adorno ganha também um valor semiótico e comunicacional, tornando-se geradora de uma reflexão muito mais ampla e inovadora face aos cânones tradicionais.

Noutro plano da realidade e por oposição, quando a joia se encontra encerrada numa exposição, aprisionada numa vitrina, a sua possibilidade polissémica fica oculta portanto empobrecida, perdendo-se assim a dialética entre a esfera privada e a esfera pública.

Nelson Goodman, em 1968, no seu livro *Languages of Art*, afirma que o mesmo objeto poderia ser entendido de distintas maneiras, de acordo com as circunstâncias da sua recepção. Sugeria que a pergunta habitual "o que é arte", fosse substituída por outras duas: «quando há arte?» e «o que faz a arte?». No atual contexto do "estado das artes" da discussão contemporânea, gostaria de sugerir aqui que se tome como válido o regresso a esta hipótese para novas discussões.

Vinte anos depois, Arthur Danto — filósofo americano — afirma que na arte contemporânea tudo pode ser arte, porque "tudo vale" (*Anything Goes*). Para Danto, a aceitação do objeto artístico no seio da intersubjetividade pública do mundo da arte, só no domínio da *convenção arte* é que se poderá distinguir o que é e não é (Cardim, 2009). Também Gerard Vilar (2005), contemporâneo de Danto,

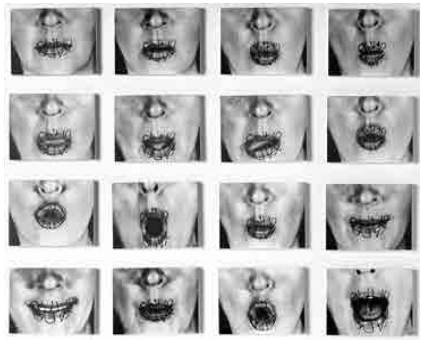


Figura 1 · Ana Cardim, *Not For Sale* (pormenor), fotografia a preto e brando (14,5x14,5 cm), prata (2,5x4 cm), ouro e fio de aço. Foto de Paulo Lima.
Figura 2 · Helena Almeida, *Ouve-me* (Hear me), 1979, fotografia p.b. com desenho, 18x24 cm cada, Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Fonte: http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/almeida_en.html
Figura 3 · Ana Cardim, *Aesthetic Nutrion*, 2009, vídeo-instalação. Foto de Clemente Torres Raya.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

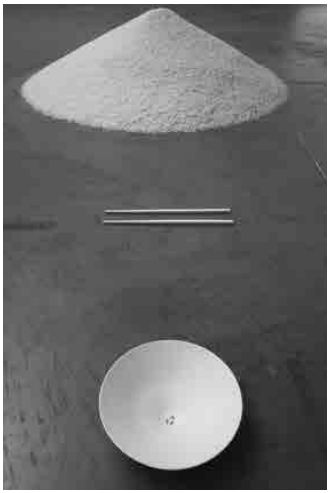


Figura 4 · Ana Cardim, *Aesthetic Nutrion*, (pormenor), 2009, taça cerâmica, 3 grãos de arroz em ouro, 2 pauzinhos chinezes em madeira e arroz. Foto de Clemente Torres Raya.
Figura 5 · Ana Cardim, *Garbage Pin*, 2006, prata, aço e saco de plástico, 4,3x 2,2x3 cm. Foto de Paulo Lima.
Figura 6 · Ana Cardim: *Kit Garbage Pin*. Foto de Paulo Lima.

na obra *Las Razones del Arte*, se questiona sobre a forma de pensar a arte atual. Para ele, a teoria estética terá de renovar os seus pressupostos visto que tudo é permitido na arte contemporânea, mas nem «tudo vale» o mesmo. Só o impulso criador da produção dos artistas nos pode ir guiando na semiologia do assunto.

Ana Cardim, discípula de Vilar, com um percurso feito como joalheira, pega nessas questões e imprime-lhes um novo impulso conceptual. Sem receio de polémicas vai trabalhá-las dentro da sua ideia de joalharia de autor.

1. Questionar os conceitos — procurar de novos sentidos

Peguemos então nalguns trabalhos de Ana Cardim.

Na obra *Not For Sale* a artista confronta a sociedade de consumo onde tudo tem um preço, enumerando algumas coisas que nunca poria à venda: Sonhos, Memórias, Amizade, Liberdade, Confiança, Inocência, Amor, Alma e Mente (Figura 1).

Não por acaso, certamente, esta obra traz-nos à memória um trabalho de Helena Almeida. Seria interessante questionar porque é a obra de Ana Cardim considerada uma peça do território da joalharia enquanto a de Helena Almeida *Ouve-me* (*Ear me*), de 1979 pertence ao da pintura (Figura 2), quando ambas têm como suporte a fotografia a preto e branco com a cara da autora sobre a qual qualquer delas atua. Este é um exemplo do confronto conceptual que Ana Cardim nos coloca.

Esta obra surge numa época na qual o pensamento, conhecido como o erro de Descartes "Penso, logo existo" parece ter sido substituído por "Tenho, portanto, eu existo". Paulatinamente o Ser foi-se confundindo com o Ter. Tudo parece estar à venda podendo ser monetariamente valorizado no "mercado de ações da perversão" pelo sistema capitalista de consumo atual. Com esta obra, Ana Cardim pretende alertar para o predomínio do "*Império da matéria*", pronto a consumir em detrimento da valorização do Ser Humano. Os valores que a autora enumera, na sua essência, proíbem qualquer tipo de valorização financeira, porque são a riqueza verdadeira da pessoa humana.

Na mesma linha, a vídeo-instalação *Aesthetic Nutrition* (Figura 3), propõe uma reflexão socioeconómica sobre o desequilíbrio de valores estabelecidos pelas convenções da cotação financeira que opera, em todos os domínios, no seio do capitalismo contemporâneo. Ana Cardim aponta o ouro, o material padrão mais valioso, "em correspondência quantitativamente desproporcionada com o valor do arroz, que se constitui como base alimentar de mais de metade da população mundial e que assegurou, ao longo dos séculos, a sobrevivência dos povos asiáticos" (Cardim, 2009).

Para os ocidentais, o arroz não é um alimento da sua base de alimentação e a

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

fome não é uma realidade maioritária, logo o valor do arroz é menorizado pelo poder do valor financeiro e estético do ouro. O sentido deste trabalho é acentuado através de uma "folha de sala" que é distribuída ao público à entrada, onde a autora cria uma espécie de escala de relação entre o peso e preço dum grão de arroz em ouro, e o preço dum quilo de arroz, procurando denunciar a discrepância da importância "entre valores que nutrem ambiciosas e supérfluas necessidades de poder e ostentação, e valores que permitem suprimir as necessidades de nutrição básica e fisiológica do ser humano" (Figura 4). Acaba por salientar ainda a hipocrisia como um "valor" coletivo que não está em crise. Poder-se-á dizer que Cardim não questiona apenas o significado estético mas também o significado político dos valores.

2. O Projeto *Garbage Pin*

Este projeto nasceu dum conceito de apropriação e reinterpretação de um objeto do quotidiano: o caixote do lixo. Tomou forma a partir dum *pin* em prata, material natural e nobre, onde se adapta um saco de plástico transparente, material barato e sintético, responsável por grande parte da poluição no nosso planeta. Esta peça é complementada por um *Kit* de recarga para proceder à substituição dos sacos de plástico após cada utilização (Figura 5 e Figura 6).

Constituiu-se uma equipa internacional em rede trabalhando virtualmente: Portugal, Espanha, Reino Unido, Suécia, Alemanha, Luxemburgo, Áustria, Roménia, Argentina, Chile, Colômbia, E.U.A., Singapura e Japão. Participaram 90 artistas de diversas nacionalidades, idades, percursos e proveniências: para além de autores do mundo da joalharia, participaram também pintores, escultores, gentes do teatro, do cinema, do vídeo, da fotografia, da moda, do *design* e também *performers*, e escritores, incluindo um xamã.

A proposta consistia em solicitar aos artistas que usassem o *pin* durante 5 dias e que selecionassem ou recreassem o seu "lixo" diário e o guardassem em cinco sacos de plástico, segundo o conceito "valor VS desperdício", levando-os assim a questionarem-se sobre esta contradição na sociedade atual. Alguns abordaram o projeto pelo lado do valor e guardaram nos sacos símbolos daquilo que mais valorizavam, enquanto outros guardaram nos sacos aquilo que achavam ser o lixo da sociedade. Outros ainda utilizaram os sacos como contentores de memórias simbólicas ou histórias pessoais. Houve também propostas de sentido político como a apresentada pela joalheira Tereza Seabra — *Black Money Makes Trash People* — que cobriu com um banho de ouro cinco moedas de 1 euro e mandou gravar em cada uma os males que advêm do dinheiro sujo: armas, tráfico de orgãos, drogas, prostituição e tráfico de crianças.

Figura 7 · António Contador, *Sharing*, 2009, plastico (4,5x2x3 cm), ovos Kinder surpresa e cadeados de metal. Fonte: cedida por Ana Cardim.
Figura 8 · Ana Cardim, 2009, *Clean Yor Mind, pin*, prata, acrílico, papel, 5x5x2,5 cm. Foto de Joan Tours.
Figura 9 · Ana Cardim e Clemente Torres Raya, *Clean Yor Mind performance*, Barcelona. Foto de Joan Tours.
Figura 10 · Ana Cardim e Clemente Torres Raya, *Clean Yor Mind performance*, Barcelona. Foto de Joan Tours.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

Ted Notem, conceituado artista plástico contemporâneo, resolveu deitar fora peças de joalharia tradicional visto que já tinha sido aceite como joalheiro de Arte Moderna. Podemos referir ainda o caso de António Contador conhecido por trabalhar com a temática do invisível, do ocultado ou que ainda está por acontecer. Para este projeto Contador pediu a colaboração do pai, que escolheu algo desconhecido, guardou nos sacos de plástico e trancou com cadeados dentro de ovos Kinder Supresa e depois deitou fora as chaves. Ninguém, nem mesmo o artista sabia o que lá estava contido (Figura 7).

Este projeto contou com a produção de 440 elementos expostos em suportes de acrílico transparente, instalados em *várias galerias*, fazendo um percurso internacional por alguns países: Antuérpia, Berlim, Barcelona, Riga, Lisboa, Porto, Los Angeles, São Paulo, etc.

Deste trabalho, de grande complexidade e múltiplos significantes, resultou um *corpus* esteticamente diversificado e semiologicamente rico. A proliferação interpretativa exprimiu não só a singularidade mas ainda a subjetividade de todos. Fora criado um espaço generosamente oferecido à fruição pelos sentidos e, simultaneamente, à discussão conceptual para a qual Ana Cardim pretende contribuir. Julgo poder afirmar, sem grande receio, que Ana Cardim acaba por fazer interessantes incursões no domínio da poliestética. Ao criar um caixote do lixo aparentemente desprovido da sua função primeira — a de guardar lixo — a autora criou um dispositivo de liberdade e um articulador que levou os artistas a transformar o desperdício em arte, o lixo em luxo e, em alguns casos, a transformar o caixote do lixo em relicário.

Deve registar-se que, por outro lado, Cardim também nos propõe um projeto anti institucional uma vez que este tipo de arte não se dirige aos museus nem aos colecionadores, mas ao público em geral. Trata-se de uma tentativa de recolocar a joalharia de autor a par dos outros géneros de arte, o que a leva a procurar espaços expositivos não vinculados à joalharia e pode levar também à des-ocultação do reduto conceptual em que a joalharia tem estado confinada.

3. A ironia e a estética relacional

O humor tem sido uma das formas mais elevadas de pensar o mundo e Cardim utiliza não só o humor como a ironia no sentido de *ironeia* (inquietação) através do seu trabalho subversor. O projeto *Eu sou uma Joia* foi apresentado em Barcelona e Lisboa. Consistiu num simples *crachat* (com 3 cm de diâmetro em alumínio e uma impressão sobre papel plastificado) onde estava escrita a frase, *eu sou uma joia*, em vários idiomas, criando um *pin* que inverte o sentido normalmente atribuído aos adereços porque aqui a relevância passa do objeto para o seu portador.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

Figura 11 · Ana Cardim e Clemente Torres Raya, *Clean Your Mind performance*, Barcelona. Foto de Joan Tours.
Figura 12 · Ana Cardim, 2008, *Urban Help*, cinto, prata, acrílico, plástico com bolhas, tubo de vinil e teflon, 10x11x4,7 cm. Foto de Paulo Lima.
Figura 13 · Ana Cardim, 2009, Instruções de uso do *Urban Help*. Foto de Paulo Lima.

Trata-se de reconhecer que o individual é precioso e tem um valor único. O valor simbólico foi transferido para o o indivíduo que usa o objeto. O adereço é esvaziado do seu próprio valor e a pessoa que o usa não adquire nenhum estatuto social por ostentar uma joia com materiais caros ou esteticamente deslumbrante. O resultado é inverso porque o sujeito é valorizado por ele próprio, sem necessidade de qualquer adereço. Também aqui é claro o humor irónico de Ana Cardim, brincando com as múltiplas transferências e contra-transferências de significados e simbólicas, gerando uma revolução permanente nos cânones tradicionais.

Para a apresentação/*performance* deste trabalho a artista elaborou 3 questões postas ao público que passava na rua — Você é único? Você é uma joia? Você é precioso? — oferecendo o *pin*.

Quando interrogado o público reage, fala com a artista e a aderência faz-se pelo sentido de humor não deixando perder de vista a simbologia do objeto.

Este tipo de trabalho vem na linha da estética relacional. É usado o termo introduzido por Nicolas Bourriaud que precisa da participação ativa de um público reflexivo. Este vê-se, assim, integrado numa ação de forma ativa. Também na linha da estética relacional salientamos outra *performance — Clean you mind* — realizada em Barcelona, Lisboa e Berlim. A proposta artística consistia em fazer da cidade um palco, onde os habitantes participavam e interagiam, como se de atores se tratasse numa catarse coletiva. Neste projeto o espectador-participante é convidado a libertar-se dos problemas que o atormentam escrevendo-os no papel, que sai duma joia, e que a autora traz ao peito simulando um rolo de papel higiénico (Figura 8). Depois atira os testemunhos fora para uma sanita portátil. Podemos falar aqui que o humor é quase levado ao limite da corrosão.

O espaço onde se desenvolve esta *performance* torna-se um laboratório de ação que atua como uma expansão da vida real atribuindo ao cidadão a função de transporte, o que conduz a "cidade real" a uma "cidade simbólica" através da experiência interventiva artística (Figura 9, Figura 10, Figura 11).

Ainda no mesmo ano e com o mesmo sentido de ironia cria o *Urban Help*. Uma joia concebida como se fosse um medicamento e, como tal, inclui uma bula de indicações para o seu uso. É uma joia ansiolítica para uso externo, constituída por um recipiente colocado num cinto que contém círculos de plástico com bolhas. O ato de rebentá-las associado ao barulho que provocam aliviam o *stress* ao produzir o efeito imediato de tensão e descarga de ansiedade acumulada (Figura 12).

Refere ainda a composição e todos os efeitos secundários: a dosagem, modo de usar, a apresentação, a atenção ao uso de máquinas e à condução de veículos (Figura 13). Esta obra foi apresentada num concurso de joalharia em que ganhou o 1º Prémio de Joalharia Contemporânea "Enjoia´t 2008".

Conclusão

No seu trabalho, Ana Cardim explora todas as possibilidades do adorno. Desde a conceção, à realidade estética passando pela função de objeto de adorno corporal e desiderato social e político. Recoloca-o no centro da discussão atual, apelando a uma nova visão. Para ela, as peças geradas pelo seu processo criativo podem ser entendidas como *microdispositivos de interação* e intervenção social que operam o diálogo e a crítica da opinião pública. Através de uma outra visão da realidade estética da arte, da subversão dos conceitos e materiais e, ainda, do sentido e do humor.

Dado que o campo da não arte encurtou importa repensar a joalharia à luz dos outros géneros de arte para abrir fronteiras que se descobrem, se confirmam e se diluem simultaneamente num *continuum eterno*.

Só assim se faz jus ao trabalho artístico, se avalia o grau de empenhamento estético, social e político. Só assim se respeita e amplia o conhecimento que o artista nos traz.

Referências

AAVV. (2009). *Garbage Pin. Project.* Catálogo da exposição. Klimt02/Publishers, ISBN 978-84-612-7947-0.

Cardim, Ana (2009).*Turbulências Caóticas*, revista Bypass #2.

Goodman, Nelson (1976). *Languages of Art*, Hackett Publishing Company.

Vilar, Gerard (2005). *Las Razones delArte*, António Machado, ISBN 9788477746478.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 89-99.

Sousa, Ana Matilde Diogo de (2016) "*It Girl*: o problema *lolicon* no videoclipe de Mr. para Pharrell Williams." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 100-111.

It Girl: o problema *lolicon* no videoclipe de Mr. para Pharrell Williams

It Girl: the lolicon problem in Mr.'s music video for Pharrell Williams

ANA MATILDE DIOGO DE SOUSA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual. Estudante de doutoramento. Licenciada em Artes Plásticas / Pintura na Faculdade na Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Pintura, FBAUL.

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

Resumo: Se o álbum "G I R L" de Pharrell Williams falha como o manifesto feminista, o videoclipe realizado por Mr. e Fantasista Utamaro para o seu single "It Girl" reenquadra-o numa discussão actual em torno da "juridificação da imaginação". Numa altura em que a O.N.U. pede mão de ferro para a BD e animação pedo-pornográfica no Japão, este artigo investiga o "complexo bidimensional" das subculturas "lolicon" e "moé", e o modo com a sua fenomenologia abjecta perturba a fronteira entre marginal e mainstream, "nós" e o Outro obsceno.

Palavras-chave: Japão / lolicon / Mr. / Pharrell Williams / Superflat / videoclipe.

Abstract: *Pharrell Williams's album "G I R L" may fail as feminist manifesto, but the music video for its single "It Girl", directed by Mr. and Fatasista Utamaro, reframes it in a topical discussion on the "juridification of imagination". At a time when the United Nations asks Japan for an iron fist concerning pedopornographic comics and cartoons, this article investigates the ""2D complex" of "lolicon" and "moé" subcultures, and the way their abject phenomenology disrupts the boundaries between marginal and mainstream, "us" and the obscene Other.*

Keywords: *Japan / lolicon / Mr. / music video / Pharrell Williams / Superflat.*

Introdução

Ilustrando um tema do mais recente álbum de Pharrell Williams (*G I R L*, 2014), o videoclipe "It Girl" (Williams et al., 2014) foi lançado a 30 de Setembro de 2014 como colaboração entre o músico norteamericano e a "fábrica" artística Kaikai Kiki, liderada pela superestrela da arte contemporânea japonesa Takashi Murakami. Passados mais de um ano e quase 7 000 000 visionamentos no *YouTube*, ainda se sente nas caixas de comentários a onda da controvérsia gerada pelo vídeo, com as reacções do público e *media* oscilando entre o elogio e a repugnância expressa em palavras como "sinistro" e "perturbador" (Alt, 2014). A razão? Bonecas animadas em bikini que parecem demasiado novas para acompanharem os versos titilantes cantados por Pharrell.

No cerne da questão encontra-se Mr. (Masakatsu Iwamoto), artista visual que realizou o vídeo em conjunto com o *designer* têxtil Fantasista Utamaro. Mr., que começou a carreira como *protégé* de Murakami, há muito conquistou o seu próprio lugar entre os representantes mais proeminentes do movimento Superflat. A explicação das suas pinturas e esculturas às audiências não-japonesas é normalmente acompanhada pelas palavras "*lolicon*" e "*moé*" (Lehmannmaupin.com,s/d). A primeira tem as suas raízes nos anos 70, indicando a subcultura organizada em torno de *manga* e *anime* com representações eróticas ou pornográficas de raparigas pubescentes ou prépubescentes (Galbraith, 2009:128-9). A segunda, refere-se à (re)encarnação dessexualizada do *lolicon* popularizada nos anos 2000, cujo foco é a ternura inspirada por personagens tipo "irmãzinha" (Galbraith, 2009:154-6). Apesar das variações estilísticas, ambos os géneros têm como figura central a "*loli*", uma rapariga-criança representada segundo os trâmites da estética *manga-anime*, e são dirigidos a um público masculino (Figura 1).

A relação do *lolicon* e *moé* com o estatuto infantilizado do Japão no pósguerra tem sido esmiuçada nas exposições-manifesto organizadas por Murakami desde 2000, destacando-se *Superflat* e *Little Boy* (Saitō, 2011). Em particular, o discurso recai sobre o conceito de "*otaku*", grosso modo equivalente às expressões *nerd* ou *geek* no Ocidente (Galbraith, 2009:171-3). Neste sentido, "It Girl" esconde sob uma aparência plácida e *pop* — mescla de referências a *retrogaming* e arquétipos visuais e narrativos do *anime* — um diálogo deliberadamente provocador, humorístico e *risqué* entre os idiomas da subcultura japonesa e o *mainstream*. Numa altura em que o *lolicon* volta a estar sob os holofotes, depois da O.N.U. pedir que o Japão proibida desenhos obscenos de personagens infantis (*Exame*, 2015), este artigo discutirá alguns aspectos estéticos e éticos desta subcultura proscrita a partir do videoclipe "It Girl".

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 100-111.

Figura 1 · Exemplos de *loli* numa pintura de Mr. A sua obra recente tem evoluído no sentido do *moé*, escasseando as representações sexualmente explícitas presentes em trabalhos anteriores. Mr., *Tokyo*, 2013. Acrílico sobre tela, 227.6 x 436.8 cm. Fonte: https://www.perrotin.com/Mr.-works-oeuvres-21304-31.html
Figura 2 · Yoshi⤻(ch)!!, a *loli* protagonista do videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0
Figura 3 · *Still* do videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

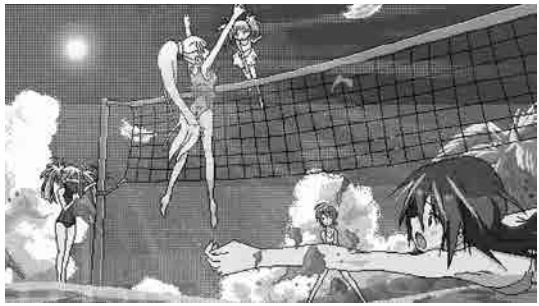


Figura 4 · A partida de voleibol, devido aos planos acrobáticos que proporciona, é um exemplo arquétipo de *fan service* num *beach episode*. Outros elementos típicos do episódio na praia em "It Girl", de Pharrell Williams, são o *suikawari* (jogo em que se esmagam melancias), o enterramento na areia, jogos na água, o *matsuri* (festival tradicional japonês), o fogo-de-artifício e o passeio melancólico à beira mar. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

Figura 5 · Pharrell segura em binóculos enquanto observa as raparigas à distância no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

Figura 6 · Paródia do interface de um *dating sim*, em que Pharrell corteja Yoshi⌒(ch)!!, no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

1. Política de um episódio na praia: *filler, fan service* e (auto-)abjecção

"*When you bite on my lip/ And hold my hand, and moan again,/ I'm a hold that ass*". O verso passaria despercebido em qualquer canção na MTV, mas quando o objecto sexual de Pharrell Williams — actualmente, entre as estrelas de maior sucesso na música *pop* anglo-saxónica — se desloca das mulheres voluptuosas de "Come Get It Bae" ou das bailarinas *hipster* de "Marilyn Monroe" para aquilo que parece ser uma menina de 10 anos tirada de uma série de animação japonesa em "It Girl", a questão ultrapassa o sexismo prevalente na cultura *mainstream* para ganhar contornos patológicos. Pharrell, que esteve envolvido na polémica em torno da música e videoclipe "Blurred Lines" (acusado de misoginia e de promover a chamada *rape culture*) (Lynskey, 2013), concebeu o álbum *G I R L* como um tributo ao sexo feminino que ambicionava ultrapassar a atracção física para se focar numa apreciação mais profunda do papel das mulheres na sua vida (BRITs, 2014). Porém, as boas intenções do músico norte-americano ficaram aquém dos resultados: o "tributo" de Pharrell é essencialmente ancorado num lirismo pleno em objectificação sexual e estereótipos de género nada emancipatórios (Baxter, 2014; Murphy, 2014; Schiffer, 2014; Vagianos, 2014).

"It Girl" não é excepção, mas o videoclipe realizado por Mr. e Fantasista Utamaro reenquadra-a numa dimensão de obscenidade (Jones, 2014) que, se menos declarada do que "Blurred Lines", não deixa de entrar em território tabu. Transpondo o universo visual desenvolvido nas suas pinturas e esculturas para o meio da animação, e partindo dos versos de inspiração marinha de Pharrell ("*Your waves, they wash all over me/ Your tides, they pull me back to sea*"), Mr. situa a acção de "It Girl" numa estância balnear paradisíaca, onde um grupo de raparigas realiza actividades veraneantes ao longo do dia e noite. A narrativa, centrada numa menina de totós loiros e olhos azuis chamada Yoshi (ch)!! (Figura 2), cobre todas solicitações de um *beach episode* ("episódio na praia") arquétipo (Tvtropes, s/d), mas acaba subvertido na segunda metade da música, com a introdução de um realismo mágico e psicadélico típico do artista japonês. Este é antecipado, ao longo do vídeo, pelas cenas em que Pharrell enquanto vulto aguarelado dança sobre um padrão de raparigas, bandeiras nacionais, letras, caracteres e elementos *pop* díspares e flutuantes (Figura 3).

O *beach episode*, em que o elenco de uma série tira um dia de folga para ir à praia ou à piscina, é regra geral um *filler* (episódio sem relevância para a continuidade da história) (Tvtropes.org, s/d) com o objectivo de proporcionar *fan service*, *i.e.* situações ou elementos gratuitos, normalmente de carácter erótico, que visam agradar aos fãs (*e.g.* as suas personagens preferidas em fato de banho) (Galbraith, 2009:69-70) (Figura 4). Porém, contrariamente aos restantes

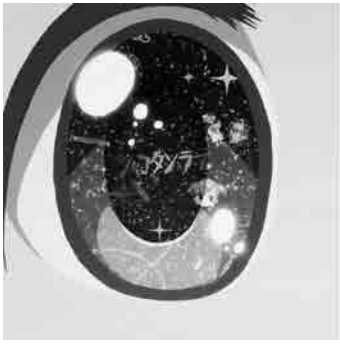


Figura 7 · A bússola que gira descontroladamente no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0
Figura 8 · Pharrell observa, através dos seus binóculos, as raparigas que brincam às construções na areia no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0
Figura 9 · À esquerda: Mr., vista da instalação *Metamorphosis; Give Me Your Wings*, 2012. Fonte: http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2012-09-13_mr/press_release/0/exhibition_work. À direita: Mr., *See You at School*, 2015. Acrílico sobre tela queimada, 250 x 250 cm. Fonte: https://www.perrotin.com/Mr.-works-oeuvres-32764-31.html
Figura 10 · À esquerda: detalhe de olho no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0. À direita: olhos numa escultura de Mr., 2005. Fonte: https://www.perrotin.com/Mr.-works-oeuvres-100000517-31.html

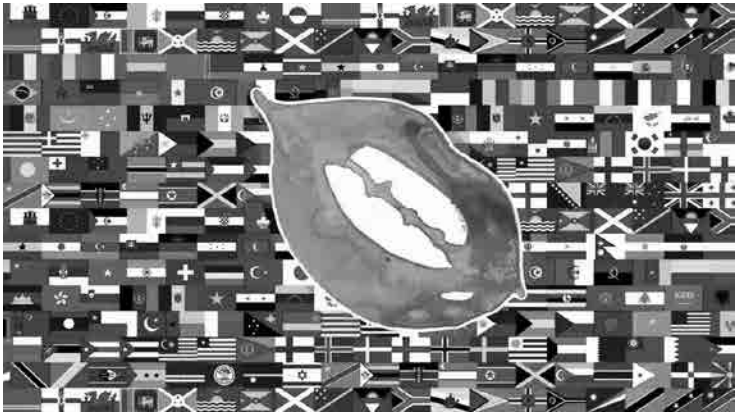


Figura 11 · Polémica em torno dos conteúdos nocivos da banda desenhada *lolicon* na televisão japonesa. Fonte: http://kotaku.com/5623330/nsfw-was-britney-spears-bamboozled-into-virtual-child-porn-protest-art

Figura 12 · O internacionalismo no videoclipe "It Girl" de Pharrell Williams, 2014. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

videoclipes saídos de *G I R L*, "It Girl" coloca Pharrell na posição de um voyeur cujo contacto com as raparigas é sempre mediado e nunca directo. Quer através das lentes de binóculos ou da interface de um *dating sim* — videojogos popularizados no Japão que consistem na simulação de relações românticas e sexuais com personagens animadas (Galbraith, 2009:93) –, o *male gaze* perpassa o vídeo e a narrativa mas permanece desassociado do objecto de desejo (Figura 5 e Figura 6). Tal como em muita BD e animação *moé*, que proporciona um vislumbre idealizado e estereotipado da vida das jovens raparigas para satisfação de uma audiência masculina adulta, a presença de homens e rapazes é quase erradicada dos universos por elas habitados. Ou, quando existem, aparecem destituídos de autoridade, assumindo papéis como "o falhado" ou "o depravado". Pharrell pode não ser nenhum destes, mas a sua posição é comicamente mesclada com a do *otaku* como homem fracassado. Não só o seu *single* é equiparado a um extra no fundo da cadeia industrial de reificação (*filler*, *fan service*), como a ficção de Pharrell como de *pop star* e homem de sucesso que consegue a rapariga é recolocada como delirante, narcisista e desligada da realidade.

Do mesmo modo, a ideia da *it girl* com *glamour* e *sex appeal* "naturais" é orientada para uma personagem recém-saída da infância e, como tal, interdita às imposições de uma sexualidade adulta. Esta desregulação da bússola moral, que aponta na direcção errada, é ironicamente reforçada pelos versos que acompanham a primeira aparição da *it girl* na praia — "*My compass spinnin', baby, it's the right destination*" — (Figura 7) e, mais tarde, pela cena em que as raparigas brincam fazendo construções na areia sobre os corpos enterrados da *it girl* e uma amiga. As formas escultóricas que as cobrem imitam a aparência física de uma grávida e de uma mulher voluptuosa, sublinhando tudo aquilo que a *loli* não é: adulta e (re)produtiva (Figura 8).

Como discute Patrick Galbraith, apesar do desinteresse dos *lolicon* por mulheres desenvolvidas e reais ser normalmente atribuído à incapacidade de lidarem com novos padrões de feminilidade no pósguerra, os estudos sugerem que o uso destas imagens pelos consumidores é mais matizado do que uma mera reacção patriarcal ao empoderamento feminino (Galbraith, 2011:88). Em particular, o estilo popularizado em revistas *lolicon* icónicas como a *Manga Burikko* é, em larga medida, importado do *shoujo manga* (BD dirigida a raparigas adolescentes), quer via artistas masculinos aficionados deste tipo de expressão, quer através da participação directa de artistas femininas nas revistas (Galbraith, 2011:102). Ademais, apesar da gentrificação sofrida na última década (*e.g.* manobras governamentais como o "*otacool*"), a posição dos *otaku* na sociedade japonesa é tradicionalmente a de párias, em particular, depois do mediático

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 100-111.

caso de Tsutomu Miyazaki (o "*otaku* assassino") (Galbraith, 2011:104). Enquanto homens que não correspondem aos padrões de masculinidade dominante e (re)produtiva — pela sua introversão social e associação ao espaço doméstico –, os *otaku* são estigmatizados como femininos e infantis e, assim, destituídos do seu privilégio (Galbraith, 2011:103; Galbraith, 2012:24).

Os dados históricos, declarações e padrões de consumo parecem substanciar que o *lolicon* não pode ser compreendido apenas como fantasia de poder masculina, mas como acção combinada entre objectificação e identificação, ressentimento e desejo, resultante de uma experiência de auto-abjecção (sentimentos de medo, vergonha, inutilidade e desespero dirigidos ao próprio) (Galbraith, 2011). Este aspecto está presente no apego ao caos na obra de Mr., bem visível quer na sua obra inicial quer em trabalhos recentes como *Metamorphosis; Give Me Your Wing* ou as pinturas sobre tela queimada (Figura 9). Mas também nas suas *loli* que sempre retribuem o *gaze* com olhos que tudo absorvem e reflectem, turvando a distinção entre a experiência intra e extracorporal (Figura 10).

2. Linhas turvas: "complexo bidimensional" e a subcultura do Outro

Algumas análises sugerem que são estas "linhas turvas" que tornam o *lolicon* verdadeiramente perturbador (Galbraith, 2011; Kinsella, 2000; Saitō et al., 2011). De facto, o transtorno por ele causado na ordem moral e social reflecte-se na sua tumultuosa história legal, repleta de avanços, recuos, confusões e lacunas, no Japão e além-fronteiras. Por exemplo, as controversas "lei dos menores inexistentes" ("*hijitsuzai seishōnen*") e "lei 156", que aqueceram os ânimos no parlamento e praça pública japoneses (Kanemitsu, 2010) (Figura 11); ou, o caso de Christopher Handley nos E.U.A., julgado e condenado à prisão pela posse de antologias de *lolicon* (Galbraith, 2011:90-1); ou o recente apelo de Maud de Boer-Buquicchio, enviada da O.N.U., para que o Japão reforce as suas leis contra abuso sexual de crianças e pornografia infantil proibindo BD e animação com conteúdos pedófilos (*Exame*, 2015) — equiparando, desta forma, os produtores e consumidores de *lolicon* a agressores sexuais. Dado que não existem indícios de que os conteúdos *lolicon* tornem o seu público mais propício ao abuso sexual ou consumo de pornografia infantil (Galbraith, 2011:85-6, 105), para Galbraith e outros analistas estes casos são exemplificativos de como aceitar o *lolicon* implica romper com uma das acepções mais enraizadas sobre as fantasias sexuais: de que são, essencialmente, compensatórias (Galbraith, 2011:105). Pelo contrário, a evolução do *lolicon* mostra um declínio do realismo em favor do chamado "complexo bidimensional", *i.e.* uma preferência por personagens 2D (Galbraith, 2011:95-103). O psicanalista Tamaki Saitō (Saitō et al., 2011) sugere que para

os *otaku* a ficção é, em si, sexualmente objectificada, ou seja, que "os *otaku* percebem que o objecto desejado é ficcional, e desejam-no precisamente porque é ficcional" (Galbraith, 2011:106).

Neste sentido, "para os espectadores estrangeiros, o aspecto mais difícil do vídeo talvez seja a ideia de que a *it girl* para um dos cantores mais populares da América possa ser uma criança dos desenhos animados" (Alt, 2014). Se o nosso entendimento normativo da sexualidade insiste que deve ter um objecto no mundo real, então o "complexo bidimensional" dos *otaku* é já uma "queerização" do romance heteronormativo (Vincent, 2015:xviii). Quando a *it girl* se transforma numa *waifu* — termo usado entre os *otaku* para referir a personagem de *manga* ou *anime* preferida (Know Your Meme, 2006) –, o pânico moral instala-se para assegurar a continuidade daquilo a que Lee Edelman chama "futurismo reprodutivo", *i.e.* a criança como limite ideológico e "benificiário fantasmático de qualquer acção política" (Edelman, 2004:3). Se a rapariga-criança ocupa desde os primórdios da sociedade de consumo o núcleo que consome e é consumido (Cross, 2004), esta exploração da sua imagem realiza-se apenas na medida em que perpetua a ordem (social, económica) vigente. A encenação de fantasias em que a raparigacriança é consumida de forma não(re)produtiva, qual visualização obscena do fim autofágico do capitalismo, deve, pois, ser posta de quarentena como obsessão doentia de um Outro minoritário.

Takashi Murakami, que tem trabalhado esta questão colocando ícones *pop* ocidentais em contextos subculturais japoneses, realizou um protesto contra a "lei dos menores inexistentes" fotografando Britney Spears para a revista britânica *Pop* em fato de banho, mala escolar e vestido de noiva (numa homenagem ao *manga lolicon Oku-sama wa Shougakusei*, "A minha mulher é uma aluna da escola primária") (Ashcraft, 2010). Em "It Girl", este internacionalismo lúdico, cativante e travesso é ostentado na profusão de estandartes nacionais, tecidos num padrão contíguo e infinito, com as *loli* servindo de porta-bandeiras internacionais e interlíngua (Figura 12).

Conclusão

Se o álbum *G I R L* de Pharrell Williams falha como o manifesto feminista, o videoclipe realizado por Mr. e Fantasista Utamaro para "It Girl" reenquadra este *single* numa discussão actual em torno da "juridificação da imaginação" (Galbraith, 2011:84). Recorrendo à gramática do *filler* e *fan service*, a música de Pharrell é imbuída de uma fenomenologia da experiência abjecta típica do *lolicon* e *moé,* em que mais do que a idade das personagens *per se*, é o "complexo bidimensional" dos *otaku* que se destaca como elemento perturbador das

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 100-111.

concepções normativas da sexualidade e (re)produtividade. "It Girl" insere-se, pois, numa estratégia mais vasta da Kaikai Kiki para subverter os códigos da cultura *mainstream*, "minando-os" com aquilo que é percepcionado no Ocidente como perversões exóticas da subcultura japonesa. Colocando a questão "quem é o Outro?", parecem dizer-nos que Outro está, afinal, em todos nós.

Referências

Alt, M. (2014). "Pharrell Williams's Lolicon Video." *The New Yorker*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/pharrell-williamss-lolicon-girl

Ashcraft, B. (2010). "NSFW: Was Britney Spears Bamboozled Into Virtual Child Porn Protest Art?." *Kotaku.com*. [em linha] [Consult. 2015-12-29] Disponível em: http://kotaku.com/5623330/nsfw-was-britney-spears-bamboozled-into-virtual-child-porn-protest-art

Baxter, H. (2014). "Pharrell Williams may not be the new Greer, but he's a feminist in my book." *The Guardian*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Available at: http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jun/26/pharrell-williams-germaine-greer-feminist-female-pay-robin-thicke

BRITs, (2014). *Zane Lowe with Pharrell Part II : Backstage At The BRITs 2014*. [em linha] Vídeo. [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5hOMMbe8RFc

Cross, G. (2004). *The cute and the cool*. Oxford: Oxford University Press.

Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.

Exame, (2015). *ONU pede proibição de mangás com teor pedófilo no Japão*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/onu-pede-proibicao-de-mangas-com-teor-pedofilo-no-japao

Galbraith, P. (2009). *The Otaku Encyclopedia: An insider's guide to the subculture of Cool Japan*. Tóquio: Kodansha International.

Galbraith, P. W. (2011). "Lolicon: The Reality of 'Virtual Child Pornography' in Japan." *Image & Narrative*, [em linha] Vol 12, N.1, pp.84 - 114. [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/127/98

Galbraith, P. W. (2012). *Otaku spaces*. Seattle, WA: Chin Music Press.

Jones, K. M. (2014). "What does Zizek mean by the word "obscene"?. In *Quora.com*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: https://www.quora.com/What-does-Zizek-mean-by-the-word-obscene

Kanemitsu, D. (2010). "Editorial: How Bill 156 Got Passed." *Anime News Network*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.animenewsnetwork.com/editorial/2010-12-28

Kinsella, S. (2000). *Adult manga*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Know Your Meme, (2006). *Waifu*. [em linha] Disponível em: http://knowyourmeme.com/memes/waifu [Consult. 2015-12-29].

Lehmannmaupin.com, (n.d.). *Mr. - Artists - Lehmann Maupin*. [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.lehmannmaupin.com/artists/mr

Lynskey, D. (2013). "Blurred Lines: the most controversial song of the decade." *The Guardian*. [em linha] Disponível em: http://www.theguardian.com/music/2013/nov/13/blurred-lines-most-controversial-song-decade [Consult. 2015-12-29].

Murphy, M. (2014). "No, 'female-appreciation' is not the same thing as feminism." *Feminist Current* [em linha]. [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.feministcurrent.com/2014/02/27/no-pharrell-williams-female-appreciation-is-not-the-same-thing-as-feminism/

Saito, T. (2011). "The Ethics and Creativity of Moe." In: Mr., Chiu M. & Saito, T., ed., *Mr.*. Paris: Galerie Perrotin, pp.111 - 121.

Saito, T., Vincent, K., Lawson, D. and Azuma, H. (2011). *Beautiful fighting girl*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Schiffer, J. (2014). "Pharrell Williams' G I R L." *Man Repeller.* [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.manrepeller.com/2014/04/pharrell-new-album-feminism.html

Tvtropes, (s/d). *Beach Episode*. [em linha] Disponível em: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BeachEpisode [Consult. 2015-12-29].

Tvtropes, (s/d). *Filler*. [em linha] Disponível em: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Filler [Consult. 2015-12-29].

Vagianos, A. (2014). "Pharrell Williams, Learn a Little About Feminism and Get Back to Me: Your Heart's In The Right Place." *The Huffington Post.* [em linha] [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/alanna-vagianos/pharrell-williams-girl-feminist_b_4854124.html

Vincent, J. K. (2015). "Making It Real: Fiction, Desire, and the Queerness of the Beautiful Fighting Girl". In: Saito, T., Vincent, J. K., Lawson, D. & Azuma, H. *Beautiful Fighting Girl*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p.ix - xxv.

Williams, P., Takashi, M., Mr., Utamaro, F. and NAZ, (2014). *Pharrell Williams: It Girl*. [em linha] Vídeo [Consult. 2015-12-29]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pPZDBF0kei0

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 100-111.

Cid, Sara Fuentes [2016] "Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

Recursividad, modelos y sistemas en la obra de Samuel Castro

Recursivity, models and systems in the work of Samuel Castro

SARA FUENTES CID*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*España, artista visual. Licenciatura, Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVIGO, BBAA). Doutoramento: UVIGO, BBAA.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Centro de Filosofia das Ciências. Campo Grande, 1749-016 Lisboa, Portugal. E-mail: sarafuent@yahoo.es

Resumen: Este artículo pretende analizar la obra escultórica de Samuel Castro bajo la perspectiva de tres conceptos: recursividad, modelo y sistema, cuya definición — transversal a otros campos de conocimiento — resulta afectada a su vez si la revisamos a la luz de este trabajo artístico. Las obras a las que nos referiremos responden al intento de imbricar en nuestro propio mundo representaciones del mismo construidas en una escala menor. Las instalaciones y dioramas de Samuel Castro nos muestran cómo a través de la representación pueden alumbrarse nuevas complejidades y cómo nuevos mundos son creados mediante estrategias básicas de miniaturización.

Palabras clave: recursividad / modelos / sistemas / miniaturización / escultura.

Abstract: *This article analyses Samuel Castro´s sculptural work under the perspective of three concepts: recursivity, model, and system, whose definition, transversal to other fields of knowledge, is affected at the same time if we revise it in the light of this artistic work. The works to which we refer respond to the attempt to integrate into our own world the representations of it built on a smaller scale. The installations and dioramas of Samuel Castro show how we can figure out new complexities through representation and how new worlds are created using basic strategies of miniaturization.*

Keywords: *recursivity / models / systems / miniaturization / sculpture.*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

Introducción

La obra de Samuel Castro (n. A Coruña, 1981) — artista y doctor en Bellas Artes por la Universidad de Vigo — se origina y crece en el cruce de varias estrategias singulares. Por un lado, la enunciación y la manipulación de las cuestiones que trata de una manera compleja, esto es, varios niveles aparecen interconectados simultáneamente en sus instalaciones y piezas escultóricas. En ellas conviven diferentes registros y tipos de información, diferentes formatos, materiales y resultados de investigación. Por otro lado, se da en sus proyectos una escasa reducción de las variables de modo que siempre hay cabida para aquellos elementos descartables en cualquier otra investigación -sea esta del signo que sea — nos referimos a las anomalías, las irregularidades, los equívocos, las imprecisiones, las especificidades de cada contexto y los límites del artista como sujeto... Al dar cabida a estos elementos, sus resultados trascienden siempre el planteamiento inicial y acogen nuevas variables sorprendentemente descubiertas en ese proceso. Este modo en que Samuel Castro enfoca su proceso de creación conlleva también el ejercicio de una metodología de trabajo versátil y procesual que se refleja en cada uno de sus proyectos, metodología que es practicada de manera consciente por este artista, que plantea declaradamente su obra como "una forma de orden que contiene diversos grados de caos" (Castro, 2015:38).

Observamos también en sus obras el desarrollo de un pensamiento sistémico o relacional dependiente de cada contexto expositivo junto con una búsqueda de soluciones en campos diversos, lejos muchas veces del dominio estrictamente artístico.

> *Mi forma de trabajar trata de reflejar esta condición caótica del mundo contemporáneo. Intento manejar cierta indefinición en los proyectos artísticos que desarrollo para hacerlos adaptables a las circunstancias dinámicas; trato de introducir en ellos replanteamientos y optimizaciones continuamente y hasta el momento mismo de su presentación. Inyectar incógnitas en su formulación permite ampliar el espectro creativo.* (Castro, 2015:38)

Las obras a las que nos vamos referir responden al intento de imbricar en nuestro propio mundo representaciones del mismo construidas en una escala menor. Las instalaciones y dioramas de Samuel Castro nos muestran cómo a través de la representación pueden alumbrarse nuevas complejidades y cómo nuevos mundos son creados mediante estrategias básicas de miniaturización (Figura 1, Figura 2).

Es la eterna y difícil cuestión de cómo el resultado de las transformaciones simplificadoras operadas sobre la realidad por la ciencia o el arte, terminan por verter mayor complejidad sobre el sistema ya extremadamente complicado que deseaban sintetizar.

Figura 1 · Samuel Castro. *Encrucijada*, 2009. Maqueta suspendida, materiales sintéticos sobre aluminio, 42 x 38 x 12 cm
Figura 2 · Samuel Castro. Encrucijada, 2009. Detalle. Maqueta suspendida, materiales sintéticos sobre aluminio, 42 x 38 x 12 cm.
Figura 3 · Samuel Castro. *Aproximación al todo*, 2006-2010. Instalación (detalles). Medidas variables.

Examinaremos las piezas de Samuel Castro bajo la perspectiva de tres conceptos: recursividad, modelo y sistema, cuya definición — transversal a otros campos de conocimiento — resulta afectada a su vez si la revisamos a la luz de este trabajo artístico.

1. La creación como proceso recursivo

Si nos situamos frente a las representaciones que Samuel Castro ha elaborado en un intento de hacer transitable, de algún modo, la complejidad del mundo que nos rodea nos topamos de frente con una experiencia de signo contradictorio: lo que aparentemente habría de ofrecernos una traducción asequible y a escala de los aspectos complejos seleccionados (paisaje, naturaleza, cultura, organicidad, artificio, estaticidad, dinamismo...) se torna a su vez complicado. Además de comprender que allí se encuentran plegados, esquematizados, algunos rasgos aislados de una realidad que ha sido tomada como modelo; hemos de sintonizar con la complejidad intrínseca del nuevo objeto que estamos observando (oliendo, escuchando...). Y es desde esta evidencia de incompletud desde donde este artista confecciona sus obras, como proyecciones más simples de lo real pero también como reflejo de su capacidad de desarrollar un pensamiento complejo.

Las obras de Samuel Castro evidencian que la representación del mundo operada desde el arte puede concebirse como una dimensión fractal: sus piezas representan simplificados y a escala, una sucesión de fragmentos de realidad susceptibles de ser ordenados jerárquicamente en niveles cada vez más profundos e interconexos.

Empleamos el concepto de recursividad (Hofstadter, 1995) en relación con este modo circular de obrar, a través del que pueden generarse estructuras donde cada una de las partes se refiera a sí misma y a todas las demás a la vez. Esta es la esencia de la recursividad: la definición de algo en función de versiones más simples de ello mismo y este es el sentido que alberga el reemplazo de un fragmento real por un "duplicado" a escala de la realidad al completo, o por una representación que posea esta vocación de contener la inmensidad cósmica en sí misma como es la miniatura (Bachelard, 1957).

La reducción de escala constituye uno de los mecanismos que posibilita la copia de la realidad mediante un isomorfismo, o transformación donde la información sea conservada. Las correspondencias entre lo real en su conjunto y las "copias" de sí mismo que incluye en su interior abarcan modificaciones de tamaño, pero también otras variantes. Es esta similitud, en nuestro caso casi metafórica, entre el todo y sus partes, (el mundo y sus réplicas minúsculas) también es la misma que se da entre la realidad y sus mapas:

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

> *Representaciones también imaginativas que permiten concentrarnos en aspectos de la realidad que de lo contrario se perderían entre los detalles, la simplifican para enfatizar ciertos aspectos* (Briggs & Peat, 1994:31)

Es evidente que si repetidamente vamos incluyendo más detalles en este mapa mayor sensación de infinitud corresponderá tanto a la realidad que pretendemos cuantificar como a la incesante tarea de representarla. Cuanto más cerca de lo real se quiera uno mantener, cuanto más pequeño sea el fragmento que queremos convertir en mapa tanto mayor será inevitablemente el número de detalles a tener en cuenta.

El punto al que deseamos llegar es a la demostración del importante papel de las circularidades como mecanismo creativo (Watzlawick & Krieg, 2000).

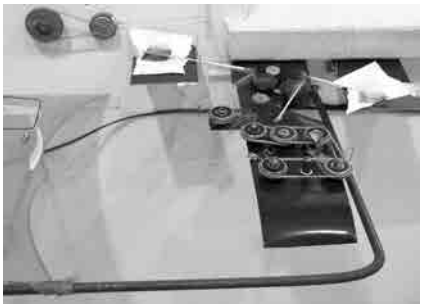
Esto es, evidenciar cómo los dispositivos de representación pueden dar lugar a nuevas complejidades, cómo nuevos mundos son creados desde el arte a través de obras que repiten y fragmentan la complejidad total, bajo una estrategia interna de miniaturización. Es lo que aquí denominamos: construcción del microcosmos como proceso recursivo.

2. Muchas partes y un todo organizado

Podríamos decir que el conjunto organizado formado por la realidad y las réplicas minúsculas que elabora con tanta precisión Samuel Castro, constituye un sistema en el sentido de que está integrado por muchas partes distintas, articuladas entre ellas. Nos referimos aquí al concepto de sistema como "totalidad organizada, hecha de elementos solidarios que no pueden ser definidos más que los unos con relación a los otros en función de su lugar en esta totalidad" (Morin, 1993).

Corresponden también a esta definición de sistema las obras que en sí mismas Samuel Castro plantea como instalaciones donde las representaciones y los modelos construidos a escala, conviven con otros elementos dispares, se da la hibridación entre materiales casi siempre reciclados o descontextualizados y la simultaneidad de códigos y de acontecimientos mínimos interconexos.

> *Samuel Castro trabaja con diversos códigos a la vez, produciendo un trabajo barroco en su formalización y, al mismo tiempo, con una gran carga conceptual que lo llevan a una constante revisión de los límites formales. Es precisamente en ese terreno del límite donde Samuel Castro funciona con soltura, el límite entre lo mecánico y lo orgánico, entre lo cinético y lo estático, entre el minimalismo y la profusión formal, entre la pequeña y la gran escala, dando como resultado una obra compleja, que el espectador debe observar reiteradamente, para captar toda la riqueza que Samuel Castro despliega en cada una de sus creaciones.* (Pérez Buján, 2013)



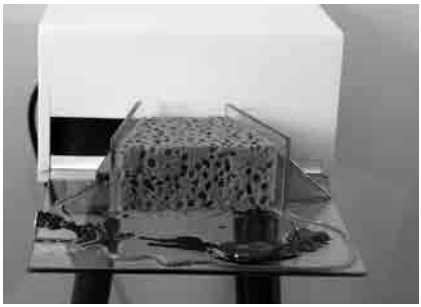


Figura 4 · Samuel Castro. *Aproximación al todo*, 2006-2010.
Instalación (detalles). Medidas variables.
Figura 5 · Samuel Castro. *Aproximación al todo*, 2006-2010.
Instalación (detalles). Medidas variables.
Figura 6 · Samuel Castro. *En los caminos de vuelta*, 2007.
Escultura cinética. Medidas variables.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

Figura 7 · Samuel Castro. *En los caminos de vuelta*, 2007 (detalle).
Figura 8 · Samuel Castro. *En los caminos de vuelta*, 2007 (detalle).
Figura 9 · Samuel Castro. *Periferias*, 2013. Diorama nocturno, escalas 1: 44, 1: 50 y 1: 100, 43 x 23 x 18 cm.

A la inversa de lo que ocurre cuando tratamos de conocer una cosa o a un ser de talla real, "en el modelo reducido el conocimiento del todo precede a las partes [...] la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles" (Lévi-Strauss, 1988). Esta es una experiencia que nos brinda con claridad el tener la posibilidad de ser espectador de una de estas instalaciones que funcionan como unidad global y compleja a pesar de poseer cualidades desconocidas en el nivel de los componentes o elementos constitutivos fundamentales (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

De un modo metafórico, diremos que lo que observamos son conjuntos de sistemas complejos incluidos recursivamente unos en otros: desde la minúscula variante hasta lo que nos iguala o incluso nos supera en términos de escala, desde lo micro hasta lo macroscópico.

Del mismo modo y bajo esta perspectiva, podríamos concebir el arte — en sentido amplio — como subsistema que ocuparía un escalón intermedio entre el sistema del mundo y el subnivel de las representaciones que el artista ofrece (Figura 6, Figura 7, Figura 8).

3. Modelos para comprender el mundo

Con la serenidad de quien conoce su tarea, Samuel Castro se muestra, como artista, consciente de estar implicado en el delirante y constante proyecto de conocer el mundo desde la artificialidad misma de la representación:

> *Siempre ha sido lo mismo: ordenar el caos [...] domesticar lo incierto, generar patrones, categorías y demás modelos de orden para, finalmente, aumentar nuestra capacidad de anticipación y de supervivencia.* (Castro, 2015:144)

Cada una de nuestras representaciones, de cualquier signo, es una figura de la realidad, una parcela de la misma, es una especie de modelo, mapa o dibujo peculiar de una situación real: existente o hipotética. Así, comprender una de estas imágenes, en un primer nivel, sería conocer la situación o el estado de cosas que representa.

Las obras de Samuel Castro van a actuar como modelo desde una doble perspectiva: no sólo por la reducción de escala que llevan a cabo en este proceso de simulación continua de lo posible, sino porque ellas mismas se transforman a su vez en visión del mundo e influyen en nuestro modo de mirarlo y de conocerlo. Son modelos, en el sentido que funcionan como un ejemplo que podemos controlar; son experimentos, y por tanto, se van transformando en este proceso de ensayo-error (Figura 9).

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

En este sentido, y en contraposición a los modelos científicos (Zalta, 2011); la especificidad de lo que podemos llamar modelos en lenguaje artístico residiría no tanto en la cualidad de ser un reflejo veraz de aquella parcela de realidad que pretende explicar, más bien, podríamos alargar la definición de "modelo" para aplicarla a cualquier obra de arte en un sentido amplio. Así, sabemos que las obras se brindan también como maneras de experimentar y aprehender el mundo, pero no como información acerca de éste. La obra de arte es más un esquema de pensamiento y es por eso que en esencia no expresa lo real sino que lo configura como parte constituyente, ofrece un modelo selectivo de ordenación de informaciones, sensaciones, incertidumbres...

Conclusiones

Desde el arte se ha dialogado con insistencia, casi hasta la obstinación con este universo complejo que habitamos, a través del flujo incesante de la representación.

El artista — y Samuel Castro como tal — ha asumido el rol de intermediario entre el mundo y sus infinitas representaciones y ha hecho explícito este el juego de semejanzas que se da entre un microcosmos (como es el objeto artístico) creado a partir del macrocosmos (mundo). Habría que preguntarse cómo contribuyen estas representaciones que fabrica el arte a nuestra fijación del mundo y si están relacionadas con una forma específica de asumir la realidad.

Igualmente podemos interrogarnos por las repercusiones de ese modo de concebir y captar la inmensidad a través de su reducción en términos de imágenes a la medida del hombre. De hecho, la concepción de la miniaturización como un dispositivo de proyección y de control, encuentra sus antecedentes en épocas ya muy lejanas. En el mundo antiguo existían un gran número de otro tipo de maquetas, que no eran de orden técnico-constructivo sino mágico y que son las que han llegado hasta nosotros (Azara, 1997:38).

Aunque ese halo mágico seguramente haya abandonado al arte, el tipo de representaciones a las que nos estamos refiriendo conservan intacto ese carácter específico que pertenece únicamente a la miniatura. Lo cierto es que a través de la reducción de las dimensiones se produce una vertiginosa ampliación de los conocimientos; no sólo con respecto a cuestiones estructurales o geométricas que se hacen accesibles a la mirada en los objetos de escala reducida, sino también con respecto a lo que aportan como figuras dotadas de múltiples niveles de lectura susceptibles de ser relacionados con uno u otro aspecto de nuestra realidad y nuestro pensamiento. En la miniatura descubrimos esa vocación por abarcar lo inconmensurable a la que desde siempre el ser humano se ha visto abocado. Es a través de los procesos de gulliverización, en los formatos minúsculos, en las

construcciones a escala... donde descubrimos que las transacciones entre lo grande y lo pequeño se multiplican y se repercuten, reflejando así la eterna preocupación del arte por capturar la complejidad delmundo en sus representaciones.

Referencias

Azara, Pedro, (Org.) (1997) *Las casas del alma: maquetas arquitectónicas de la antigüedad (5500 a.c./300 d.c.).* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos ISBN 84-89681-03-01,

Bachelard, Gaston (1957*) La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura económica, ISBN 950-557-354-5.

Briggs, J. & Peat, F. D. (1994) *Espejo y reflejo: del caos al orden*, Barcelona: Gedisa.

Castro, Samuel (2015) "Ordenar el caos" en Buxán Bran, X. M.; Gómez del Valle, I. (Eds.) Colección Alterarte: 10 anos, Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.

Hofstadter, Douglas (1995) *Gödel, Escher, Bach*. Un Eterno y Grácil Bucle, Barcelona: Tusquets, ISBN: 978-84-8383-024-6

Lévi-Strauss, Claude (1988) *El pensamiento Salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, ISBN: 958-38-0054-6, p. 44.

Morin, Edgar (1993) *El Método. La naturaleza de la Naturaleza*, Madrid: Cátedra, ISBN-13: 978-8437623306, pp. 124, 126 y 127.

Pérez Buján, Javier (2013) *Mesa de trabajo: ensamblaje y collage en Galicia.* Fundación Laxeiro de Vigo. Disponible en: http://laxeiro.org/es/tag/samuel-castro-es/

Watzlawick, P. & Krieg, P. (2000) *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*, Barcelona: Gedisa

Zalta, Edward N. (Ed.) (2011) "Models in Science" *Stanford Encyclopedia of Philosophy,* Stanford: The Metaphysics Research Lab, ISSN: 1095-5054

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (14): 112-121.

Teixeira, Ângela Castelo Branco (2016)"A escritura-rasura na obra de Edith Derdyk." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 122-127.

A escritura-rasura na obra de Edith Derdyk

The scripture — erasure in the work of Edith Derdyk

ÂNGELA CASTELO BRANCO TEIXEIRA*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, escritora, artista visual e arte educadora. Bacharelado em Fonoaudiologia na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestrado em Educação / Ensino na Educação Brasileira, UNESP.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte e Educação. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 Barra Funda, 01140-070, São Paulo-SP, Brasil. E-mail: acastelobrancoteixeira@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é tecer aproximações entre a obra 'Rasuras' da artista Edith Derdyk e o ato de escrever, considerando que ambos traçam linhas no espaço, marcam superfícies, fixam gestos e produzem sentidos. Esta relação se dará à luz do conceito de escritura de Barthes que evoca um dizer-experiência, próximo do que está acontecendo com aquele que escreve, causando um estranhamento na língua, ou seja, uma "rasura".

Palabras clave: escritura / rasura / experiência / gesto.

Abstract: *The purpose of this article is to establish links between the 'Rasuras' work of artist Edith Derdyk and the act of writing, considering that both draw lines in space, both mark surfaces, fix gestures and produce meanings. This relationship is seen under the concept of Barthes, scripture, that evokes a telling experience, close to what is happening to the one who writes, causing an estrangement in the language, or an erasure ('Rasura').*

Keywords: *scripture / erasure / experience / gesture.*

1. O gesto de tecer o espaço

O objetivo deste artigo é tecer aproximações entre a obra *Rasuras* (Figura 1) da artista paulista Edith Derdyk e o ato de escrever, considerando que ambos traçam linhas no espaço, fixam gestos, marcam superfícies e produzem sentidos.

A artista paulista Edith Derdyk formou-se em Artes Plásticas pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo / SP) em 1980 e desde então possui uma vasta produção que transita entre trabalhos gráficos, livros infantis, livros sobre desenho e seu ensino, poética da costura, o ato criador e inúmeros livros de artista. Em 1997, lançou o livro *Linha de Costura*, com textos poéticos sobre o ato de tecer, coser, costurar e escrever. Como artista plástica realizou exposições nacionais e internacionais em importantes galerias de arte e museus, além de desenvolver bolsas de criação artística. Atua ainda como professora e orientadora de jovens artistas. Linhas, papéis, livros, chapas de ferro e palavras são suas matérias de criação. Tensão, corte, traço, costura, sutura, rasura e transposição são seus principais gestos.

Em seu trabalho há a instauração de um lugar entre a costura, o desenho-linha e a escrita. No texto *Da sutura a rasura: A costura de Edith Derdyk* de Andrea Masagão a artista afirma: "eu tenho a linha costurada na minha mão" (Masagão, 2011:2). Para ela, escrever é como costurar: "Costurando, ligando, furando, recortando, costurando pensamentos e tudo mais. Para que escreve? "Escrevo para me fixar, é quase ficção. Escrevo, desenho, costuro, construo para me fixar" (Masagão, 2011:2).

O foco deste artigo será a obra *Rasuras* (Figura 1), exposta em 1998 no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro-Brasil), para o prêmio "O artista pesquisador". Nesta obra, Edith traça linhas no espaço com 60.000 metros de linha preta de algodão, presa nas paredes com 22.000 grampos, obra realizada em 13 dias de montagem.

Neste trabalho, o gesto de traçar linhas é aparente, deixa rastros e produz uma mancha de cor, condensada, materializando o gesto repetitivo de levar o fio de um ponto ao outro, fixando-o. O fio é esticado em seu limite máximo, produzindo uma tensão, que parece capturar o último instante antes do rompimento total, antes do afrouxamento fatal.

Não é possível detectar o início do gesto e nem seu ponto final, porém, este emaranhado de fios nos dá notícias de que um corpo passou por aqui, de um ponto ao outro, em uma certa cadência, labor e continuidade. Além da passagem do tempo, tomamos contato com o movimento do corpo que passou pelo tempo: a cada grampo pregado na parede, a cada gesto de puxar o fio, elevá-lo, tensioná-lo e trazê-lo à aparência nos impregnamos da certeza da existência de um ato: a costura. Ato de deixar um rastro, uma rasura no espaço.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 122-127.

Figura 1 · Edith Derdyk, *Rasuras*, 1998. 60.000 mtros de linha preta de algodão, 22.000 grampos, 13 dias de montagem. Fonte: www.edithderdyk.com

1.2 Escrita: o gesto de tecer

Na produção de um texto, há o gesto de traçar um fio de sentido, a materialização de um pensamento e um desenho a partir das palavras. Encontramos na etimologia da palavra "texto", que tem sua raiz na palavra latina "texere", o significado de "tecer". Segundo o dicionário, tecer significa "tramar, entrelaçar, fazer algo através da justaposição de fios" (Cunha, 1986:759). Considerando esta acepção, o texto escrito pode ser concebido como uma composição, um tecido de significados. Elaborar um texto é tecê-lo com as palavras, tramá-lo, uni-lo, tal como num tecido os fios se entrelaçam.

Segundo Flusser (2010:25), "escrever origina-se do latim 'scribere', que significa riscar." O instrumento pontiagudo da agulha no tecido se assemelha ao instrumento cuneiforme utilizado para riscar/gravar uma superfície.

Escrever pressupõe a existência de um corpo. Para Nancy (2000:10), não se trata de "escrever acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas ainda o corpo." E o que isso significa? Que escrever é o gesto de tocar algo, de tocar o extremo da língua, tocar o sentido, margear a sua borda, seus limites, expandindo-o. Escrever com o corpo pressupõe deixar uma marca para fora do corpo, inscrever-se no espaço, ou seja, deixar um rastro, uma rasura.

Quanto mais de perto olhamos para um tecido, mais percebemos as suas complexas tramas. No texto, esta trama também está exposta, as palavras podem estar em diálogo ou em conflito, podem estar soltas ou apertadas, sobrepostas ou lado a lado.

O tecido que recebe a costura sempre revela o gesto de quem o bordou. Seja pelo seu avesso ou não, o desenho de cada ponto traz em si uma memória gestual das mãos costureiras. Na escrita, o texto recebe a costura da língua, o gesto de organizar, encadear e tensionar palavras e seus sentidos.

Considerando que o gesto de costurar e escrever são solidários, que relações podemos traçar entre a obra *Rasuras* e o ato da escrita? De que escrita estamos falando? Toda a escrita pressupõe uma rasura? O que é escrever rasurando? E o ato de traçar linhas no espaço é uma escrita? Produzir sentidos é produzir rasuras?

1.3. A Escritura-Rasura

Fazendo uma distinção entre a *escrita* e a *escritura*, Barthes (2007:20) afirma que "a escritura faz do saber uma festa," ou seja, se encontra em toda a parte onde as palavras têm sabor. Enquanto a escrita está mais voltada para a representação, a escritura estaria mais próxima da apresentação, dito de outro modo, a escrita seria a imersão e a legitimação de um dizer único e hegemônico, pautado numa determinada realidade e que teria, portanto, um formato/

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 122-127.

conteúdo prévio e conhecido pelos cânones do saber; por outro lado, a escritura seria a fundação de outro dizer, muitas vezes não conhecido do ponto de vista da forma/conteúdo e que, ao provocar um estranhamento na língua, abriria a possibilidade de um dizer singular, próximo do que está acontecendo com aquele que escreve.

Neste artigo interessa-nos, portanto, este conceito de *escritura*. Trata-se do gesto de escrever sem rumo certo, sem intenção de narrar, representar ou descrever algo previamente. Escrever, apenas. Para que as palavras antes soltas no pensamento possam compor sentidos.

A escritura se encontra, então, mais próxima de um estado bruto do dizer, um estado de gesto sem finalidade, pois quanto mais próximos estamos do acontecimento, mais próximos estamos do indizível, daquilo que pode apenas ser nomeado como uma primeira vez, pois não há referências nem discursos anteriores que o identifique.

Muitas vezes praticamos a escrita como um ato reflexivo somente, de sobrevoo em um acontecimento, com finalidade estruturante e intelectual. Recorre-se ao texto apenas depois de ter-se tombado, no momento em que se sente mais seguro e consistente, quase nunca antes ou durante o tombamento.

Já na escritura, o corpo que escreve está em busca de entrar num real possível, ou seja, não se está a relatar ou a traduzir tal como ele é ou foi, semelhante a um espelho que revela uma imagem em todos os seus detalhes, mas sim como um acontecimento singular, peculiar, que se funda na fragilidade da própria elaboração, que apenas emerge no mergulho na experiência e no retorno à superfície do suporte dessa escritura. E, para tanto, necessita-se tensionar as palavras, juntar opostos, diluir dicotomias, enfim, coloca-se em jogo o estatuto da língua porque se está a realizar o próprio pensamento.

É aqui que a rasura se instaura. Este dizer que é experiência e se dá no próprio ato de nomeá-la produz um traço originário, pois rasura o dizer anterior, inaugura uma voz, constituindo um condensamento e uma mancha de sentido. Alguém esteve ali. Há um vestígio de um gesto humano inaugural.

Este é o convite que emerge a escritura-rasura. Não se sabe o que se está a tecer, não se projeta o vivido, tampouco se antecipa sua adjetivação, não se repete, não se usa a experiência anterior como modelo, paradigma ou princípio. Na escritura-rasura há sempre um estado de relação, um entre que está a se compartilhar, nunca uma análise isolada ou descrição em que aquele que escreve está separado daquele que vive, padece, observa.

Não há julgamentos a fazer. Tal como nos afirma João Barrento em seu livro *O Gênero Intranquilo*, "a linguagem não fala, mas nomeia" (Barrento, 2010:70).

A escritura não gera concórdia, nem promove uma unidade harmoniosa, a sua natureza confessa a discórdia, a tensão entre os opostos. A unidade de sentido, o todo, o fio condutor não está em questão, mas o seu emaranhado sim.

2. Conclusão

A relação entre a obra *Rasura* (e todo o gesto contido nela) e o ato de escrever (escritura) não se dá como uma metáfora, ou seja, como uma substituição de significados e sim como uma justaposição, ou melhor, solicita-nos considerarmos a existência de um "lugar entre" estes dois gestos: rasurar o espaço e rasurar a língua.

Ao mesmo tempo em que expõe um acontecimento, um texto-experiência possui certa disposição para o auto-sacrifício, para o abandono da afirmação e do dizer que se destina um lugar prévio, certo saber antecipado do acontecimento. Ao mesmo tempo em que expõe um gesto e uma materialidade, uma obra-experiência faz emergir o que não se fixa, o que está prestes a se desintegrar, apagando as memórias anteriores, fazendo surgir outra espacialidade no mesmo espaço, outra materialidade na mesma matéria. Um texto-experiência e uma obra-experiência tornam-se, então, mais próximos do irreconhecível, do inclassificável, do vir a ser a partir do gesto inaugural da rasura.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 122-127.

Referências

Barrento, João. (2010) *O gênero intranquilo.* Lisboa: Assírio Alvim. ISBN 978-972-37-1495-1.

Barthes, Roland. (2007) *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977;* tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. ISBN: 978-85-316-0029-6.

Cunha, Antônio Geraldo da (1986) *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro. ISBN 978-85-8636817-2.

Flusser, Vilém.(2010) *A Escrita: Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Anablume. ISBN 978-85-391-0053-8.

Masagão, Andrea Menezes.(2011) *Da sutura a rasura: A costura de Edith Derdyk.* Disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/portu/texto_rasuras_andrea%20masagao.pdf

Nancy, Jean-Luc.(2000) *Corpus.* Lisboa: Vega. ISBN 972-699-648-1.

Martins, Tatiana Campagnaro (2016) "A dialética dos materiais na obra de Regina Rodrigues." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

A dialética dos materiais na obra de Regina Rodrigues

The dialectic of materials in the Regina Rodrigues's art work

TATIANA CAMPAGNARO MARTINS*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista plástica. Estudante de mestrado. Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação. Av. Fernando Ferrari nº514, Goiabeiras Vitória — ES CEP, 29075-910, Brasil. E-mail: tatianacampagnaro@hotmail.com

Resumo: Este estudo de caso tem como objetivo refletir sobre as dicotomias propostas pela artista plástica Regina Rodrigues (1959-) ao trabalhar a cerâmica em diálogo com o vidro. Utilizamos a Crítica de Processo e a Critica inferencial, como suporte para um olhar retrospectivo sobre as obras produzidas com estes materiais na exposição "Uma Oleira de Vida Inteira" (2015). Buscamos desvelar alguns dos princípios norteadores que permeiam a poética de Rodrigues como o jogo dual entre o rígido e o flexível, a opacidade e a transparência, o dentro e o fora, o masculino e o feminino.

Palabras clave: Arte / cerâmica / objeto / escultura / processo de criação.

Abstract: *This case study aims to reflect on the dichotomies proposed by the artist Regina Rodrigues (1959-) when working with ceramics in dialogue with glass. We use the Process Criticizes and Inferential Criticizes, as support for a retrospective look at her works, produced with these materials in the exhibition "Uma Oleira de Vida Inteira" (2015). We seek to uncover some of the guiding principles that permeate the poetics of Rodrigues as the dual match between rigid and flexible, opacity and transparency, the inside and the outside, the male and the female.*

Keywords: *art / pottery / object / sculpture / creative process.*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

Introdução

Este artigo é um estudo de caso sobre as obras realizadas em cerâmica e vidro, pela artista plástica brasileira Regina Rodrigues (1959 —), expostas na mostra *Uma Oleira de Vida Inteira* (2015) na Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), despedida da artista, que após 20 anos como docente na cadeira de cerâmica da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) retornou para Uberlândia — MG.

Neste estudo, refletimos sobre a dualidade de sentidos apresentada pela artista ao colocar a cerâmica em diálogo com o vidro. Para tal análise utilizamos a Crítica de Processo e a Crítica Inferencial como suportes para um olhar retrospectivo, em busca de vestígios, indícios de pensamentos e ações da artista sobre as relações entre materiais e formas geradoras de sentido na obra.

Uma Oleira de Vida Inteira, apresentou uma seleção de obras de diferentes momentos da carreira de Rodrigues, evidenciando seu interesse pelas potencialidades expressivas da cerâmica no campo tridimensional da arte contemporânea. Imersa em um território investigativo, a artista explorou o potencial não funcional do universo cerâmico, voltando sua atenção para as características próprias dos materiais e técnicas. Também mostrou o desejo da artista em colocar a cerâmica em diálogo com outros materiais como o ferro o cobre e o vidro.

Neste artigo nosso olhar se volta, em especial para as obras onde Rodrigues interage a cerâmica com o vidro, resultado de suas pesquisas dos últimos cinco anos, apresentadas anteriormente nas mostras *Opacidade e Transparência* (2012) na Galeria de Arte e Pesquisa (GAEU) e *Transumância* (2015) na galeria municipal de Montemor-o-Novo em Portugal. As demais obras expostas, anteriores a 2008, se apresentam para nós, nesse momento, como documentos de um processo dinâmico, não linear, onde regressões e progressões infinitas são inegáveis.

> [...] *Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos documentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam.* (Salles, 2001: 26).

Portanto a obra, tanto quanto os documentos pertencem ao campo do inacabado, onde os "documentos são uma possibilidade e a obra, deles decorrente, é uma escolha entre outras possíveis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades [...]" (Cirillo, 2004: 37).

Os primeiros trabalhos de Rodrigues em cerâmica e vidro são do inicio de

2011, quando a artista teve o projeto, *Opacidade e Transparência,* contemplado no Edital 11/Bolsa Atelier, um financiamento concedido pela Secretaria de Estado da Cultura (SECULT) para o desenvolvimento de pesquisa e produção artística. Vendo nesse financiamento a possibilidade de ampliar suas investigações no campo da cerâmica enquanto expressão plástica, se propôs a trabalha -lá integrada a um novo material, o vidro.

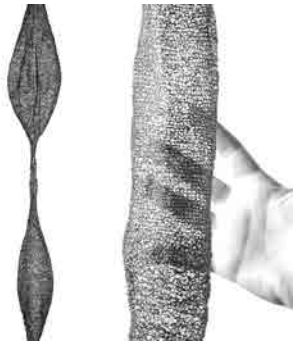
As motivações que levaram Rodrigues a buscar o diálogo da cerâmica com o vidro estão presentes na ficha de inscrição do projeto Bolsa Atelier. Salles afirma que podemos utilizar como documento "[...] todo e qualquer registro do percurso feito pelo artista ou, de modo mais amplo, todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação." (Salles, 2008: 89). Portanto, a ficha de inscrição, assim como os relatórios do andamento do projeto, foram utilizados nessa analise como material documental do processo de criação de Rodrigues.

Segundo a artista, no projeto de inscrição, *Opacidade e Transparência* nasceu em continuidade a sua pesquisa mais recente, onde interessada em colocar o barro em diálogo com materiais conflituosos, realizou uma série de trabalhos aproximando a cerâmica com o cobre, criando um jogo dual entre flexibilidade e rigidez.

Quais questões relativas ao seu trabalho com o cobre teriam continuidade nesse novo percurso com o vidro? Para responder tal pergunta se fez necessário uma analise não só das obras com fio de cobre, mas também dos documentos de processo em busca de registros das reflexões da mente criadora nos rastros da artista.

Na experiência com o *cobre*, a artista teceu uma delicada trama com fios desse material na criação de formas maleáveis e ocas. Eram longos tubos tecidos que ora se alargavam formando casulos, ora se estreitavam em forma de garganta (Figura 1). Nos seus relatos em um caderno diário a artista chamou as formas tecidas de esculturas de linha, afirmando que tais objetos não tinham um desenho inicial, surgiam a partir da manipulação da linha e da agulha. Segundo ela,era o gesto que se repetia a cada laçada ao redor do dedo que criava os pequenos pontos de *crochê* que geravam a forma. As palavras da artista revelam sua relação com a nova matéria: "[...] tecer é experimentar o desejo na vontade matérica [...] o investimento no esforço é visível à flor da pele [...] toda pele tecida informa uma intimidade com a linha [...]." Tais relatos nos apontam que, assim como na cerâmica, a materialidade e a manualidade também são questões importantes nas esculturas de linha criadas por Rodrigues.

A trama de pontos de *crochê* que dão forma ao objeto também permitem ver o seu interior, resultando em uma suave transparência. Rodrigues diz no



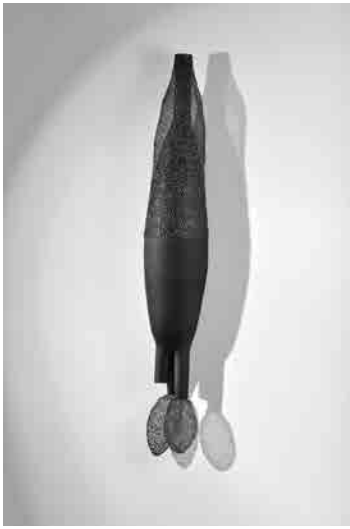


Figura 1 · Regina Rodrigues, *Coluna*, 2015, *crochê* em fio de cobre, 3 x 0,8 m, GAEU. Fonte: Fotos Ari Oliveira
Figura 2 · Regina Rodrigues, s/t, fio de cobre e cerâmica. Exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015, GAEU. Foto: Ari Oliveira.
Figura 3 · Regina Rodrigues, s/t, fio de cobre e cerâmica. Exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, 2015, GAEU. Foto: Ari Oliveira.
Figura 4 · Testes de encaixe com peças de cerâmica e vidros de laboratório. Fonte: Foto cedida pela artista.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

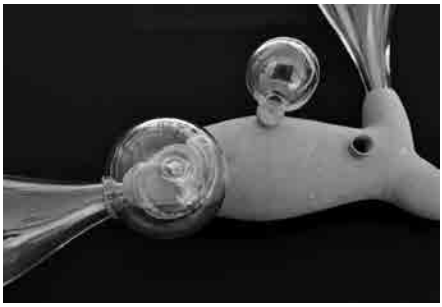


Figura 5 · Regina Rodrigues, peças s/t, exposição *Opacidade e Transparência* (2012), Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Foto cedida pela artista.
Figura 6 · Regina Rodrigues, peças s/t, exposição *Opacidade e Transparência* (2012), Galeria de Arte e Pesquisa da UFES. Foto cedida pela artista.
Figura 7 · Regina Rodrigues s/t, cerâmica, vidro, aproximadamente 35x20x60 cm, 2015, exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*, GAEU. Fonte: Foto Ari Oliveira.

caderno diário que as formas aparentemente orgânicas não são coisa alguma, "são apenas objetos lugares, e lugares que não carregam nada, um vazio". Ainda em seus escritos a artista coloca o vazio como uma ficção, pois para ela o vazio está "cheio da ação, cheio de um tempo de recolhimento e evasão ao mesmo tempo". Portanto o espaço interno envolto pela trama que encobre sem velar não está vazio, está impregnado de sentimentos e lembranças, deixados pelo contato íntimo da artista com a matéria no ato de tecer, no tempo da obra.

Ao colocar o corpo criado com fio de cobre em dialogo com a cerâmica a artista explora o dentro e o fora das duas matérias. No caderno diário, o orifício aparece como "o lugar que comunica o interior com o exterior", e é através do orifício que a artista conecta as duas matérias. Em alguns objetos a trama de cobre jorra pelo orifício do corpo sólido e opaco da cerâmica, em outros, é a cerâmica que se deixa envolver pelos fios metálicos que cobrem sua superfície, como se fosse uma epiderme protegendo o corpo cerâmico (Figura 2 e Figura 3).

A artista joga com os opostos criando uma série de contrapontos: o corpo rígido da cerâmica e a trama flexível de *crochê*; o opaco que encobre e a renda de metal que permite ver através do objeto; o dentro e o fora ao colocar um corpo inserido no outro; o feminino e o masculino com as formas fálicas em cerâmica que penetram as delicadas curvas de cobre.

Essa dialética entre a cerâmica e o cobre pode ser considerada, segundo a Crítica Inferencial (Baxandall, 2006), como o Encargo que impulsionou a artista em sua nova empreitada. O projeto enviado a SECULT, ao mesmo tempo em que viabilizou sua nova pesquisa propiciou algumas Diretrizes para o novo trabalho.

Vidro e argila são matérias que se comportam de maneiras distintas. A argila, com sua capacidade plástica, permite que o artista, através de seus gestos, transforme a massa amorfa nas formas sonhadas. A queima modifica sua consistência, dureza e cor, gerando o corpo cerâmico. O vidro por sua vez, rígido e frágil, só se torna maleável quando atinge o ponto de fusão por intermédio do fogo, o que impede o contato do artista com a matéria. O contato físico com a argila, a manualidade e a gestualidade são recorrentes nos trabalhos em cerâmica realizados por Rodrigues, procedimentos inviáveis na criação das formas com o vidro. A artista, com formação na área de cerâmica, não dominava as técnicas de modelagem com o vidro. As características e necessidades impostas pelo vidro conduziram Rodrigues para novas práticas criativas. Portanto, no projeto enviado à SECULT a artista fala da importância do apoio financeiro para a construção das peças com o novo material, que seriam realizadas por um profissional especializado na técnica do sopro, mão de obra inexistente no estado.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

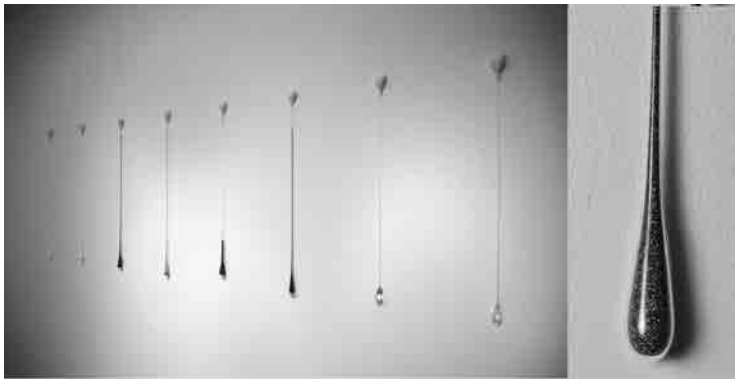


Figura 8 · Regina Rodrigues s/t, vidro e fio de cobre, aproximadamente 30x20x60 cm, 2015. Exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*. GAEU. Fonte: Foto cedida pela GAEU.
Figura 9 · Regina Rodrigues s/t, vidro e outros materiais, cada peça tem aprox. 1,50x0,08 m, 2015. Exposição *Uma Oleira de Vida Inteira*. GAEU.

A artista iniciou seu trabalho modelando protótipos em argila e testando seu contato com objetos de vidro disponíveis no mercado, como lâmpadas, tubos de ensaio e outros recipientes utilizados em laboratórios de química, investigou as possibilidades formais e de encaixe entre os objetos. As peças em argila de formas cilíndricas e ovóides, com orifícios redondos e hastes cilíndricas se assemelhavam com as formas criadas com o *crochê*. Como nos trabalhos em cerâmica e *crochê*, continuou usando os orifícios para conectar as duas matérias, testando possibilidades de encaixe, ora como o vidro entrando na cerâmica, ora a cerâmica é que se inseria no vidro (Figura 4).

Com cinco protótipos, cada um com um modo de encaixe diferente, Rodrigues viajou ao estado de São Paulo para definir com o técnico em vidro, as possibilidades de realização das formas pré-concebidas. Decidiu fazer primeiro as peças em cerâmica, para em seguida trabalhar juntamente com o soprador na construção dos objetos definitivos com medidas precisas em vidro.

As vinte peças delicadamente acomodadas sobre almofadas, na exposição *Opacidade e Transparência,* mostravam os diálogos criados por Rodrigues entre o vidro e a cerâmica, ou entre a cerâmica e o vidro, pois não existia entre as matérias uma relação hierárquica. Em algumas obras, formas fluidas de vidro brotavam pelos orifícios do corpo áspero e opaco da cerâmica, como se o seu interior estivesse todo preenchido pela matéria translúcida (Figura 5). Em outras, a artista criava um jogo de forma e contra-forma onde o vidro revelava a intima relação entre os dois materiais (Figura 6).

Envolvida com as possibilidades poéticas da relação entre as duas matérias Rodrigues se propôs a aprender as técnicas de modelagem em vidro. Em 2014 iniciou um Pós-Doutoramento na unidade de investigação VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes — uma parceria da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. O resultado dessa investigação plástica pôde ser visto na mostra *Transumância* (2015) na galeria municipal de Montemor-o-Novo. Nesses trabalhos a relação entre cerâmica e vidro se modificou, os corpos dos diferentes materiais que antes se interpenetravam, agora apenas se tocavam. O objeto cerâmico passou a receber delicadamente o corpo de vidro que se aconchegava em sua superfície côncava (Figura 7). O dentro e o fora dão lugar ao côncavo e ao convexo.

O contato com os procedimentos técnicos de modelagem em vidro na VICARTE abriram novos campos de investigação plástica para Rodrigues. Mais uma vez Rodrigues explorou a materialidade e o vidro que não podia ser tocado do momento da modelagem foi delicadamente tecido com o fio cobre. Nuvem,

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

Martins, Tatiana Campagnaro (2016) "A dialética dos materiais na obra de Regina Rodrigues." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras.* ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 128-136.

como a artista verbalmente chamou a obra pendia do teto junto com um feixe da luz que insidia sobre a renda de argolas de vidro, fruto de um exercício das aulas de sopro (Figura 8).

Rodrigues criou também uma série de gotas em vidro onde inseriu materiais que fazem parte do seu universo criativo como: argila seca, argila líquida, fio de cobre picado, água e ar, entre outros. O rígido e o flexível aparecem no fino e frágil tubo de vidro que se prolonga até formar a gota que parece prestes a pingar. Uma nova versão do jogo entre o dentro e o fora O vidro se tornou o corpo que contém na essência as matérias que habitam o universo criativo de Rodrigues (Figura 9).

Conclusão

Do contraste entre a superfície opaca da cerâmica e a ligeira transparência da malha em *crochê* com fio de cobre, a artista se lançou no desafio de explorar as possibilidades de diálogo entre cerâmica e vidro. Contornando as limitações técnicas com novas práticas construtivas, Rodrigues explorou as potencialidades plásticas desse novo meio, criando diferentes relações entre os materiais. Rígido e flexível, dentro e fora, opacidade e transparência, feminino e masculino, são algumas das dicotomias que, segundo o nosso olhar, permeiam a poética de Rodrigues.

Referências

Baxandall, Michael (2006) *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.* Tradução de Vera Maria Pereira. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras,

Cirillo, José (2004) *Imagem: Lembrança: Comunicação e Memória no Processo de Criação.* 160f. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Universidade Católica de São Paulo.

Salles, Cecilia Almeida (2001) *Gesto inacabado: processo de criação artística.* São Paulo: FAPESP. Annablume.

Salles, Cecilia Almeida (2008) Expansão dos documentos de processo: registros audiovisuais. in: Grando, Ângela & Cirillo, José (2008) (Org.) *Processo de criação e interações: a critica genética em debate nas artes performáticas e visuais.* Belo Horizonte: C/arte, pp. 89-94.

Derivas: um olhar sobre a obra de Marcelo Moscheta

Drift: a look about the work by Marcelo Moscheta

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, artista plástica, pesquisadora e professora universitária. Graduada em Educação Artística, Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo). Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais — UNESP. Doutora em Ciências da Comunicação (Comunicação e Estética do Audiovisual, Sistemas de Significação em Imagem e Som — Universidade de São Paulo, ECA.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Departamento de Artes e Representação Gráfica. Av Eng Luiz Edmundo Carrijo Coube, nº 14-01, Bairro: Vargem Limpa, CEP 17033-360, Bauru, SP, Brasil. E-mail: joedy@faac.unesp.br

Resumo: Em instalações, objetos, esculturas, a obra de Marcelo Moscheta apresenta reflexões geradas em imersões em paisagens distantes, locais de difícil acesso onde o processo criativo se desenvolve em meio ao silêncio e distanciamento do cotidiano. Com foco para a obra "Norte", a abordagem prioriza um estudo com base na crítica de processo.

Palabras clave: Marcelo Moscheta / poética artística / crítica de processo / linguagens artísticas.

Abstract: *In Installations, objects, sculptures, works of Marcelo Moscheta presents reflections generated in immersions in distant landscapes, places of difficult access where creative process development is in the silence and everyday detachment. With focus for the work "North", the approach prioritizes a study based on the process of criticism.*

Keywords: *Marcelo Moscheta / artistic poetry / critical process / artistic languages.*

Bamonte, Joedy Luciana Barros Marins (2016) "Derivas: um olhar sobre a obra de Marcelo Moscheta." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras.* ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 137-144.

Figura 1 · Marcelo Moscheta, "North", exposição individual no Paço Imperial — Rio de Janeiro. 2012. Fonte: Moscheta (s/d c).
Figura 2 · Frame de vídeo sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta durante execução da obra "Fotocromáticos". Fonte: Moscheta (s/d d).

Introdução

Marcelo Moscheta (n. 1976-) é um artista brasileiro, multimídia, nascido em São José do Rio Preto, (São Paulo, Brasil). Com produção voltada para a experiência da paisagem, observações e investigações sobre a natureza, possui em sua carreira uma sequência de trabalhos relacionados a visitas em ambientes de difícil acesso, como um desbravador incessante. Contemplado inúmeras vezes com premiações, participou de bienais, exposições coletivas e individuais na Itália, Alemanha, Estados Unidos, Canadá, Venezuela, Uruguai, Inglaterra, Dinamarca, Espanha, Portugal, Cuba, França, Bélgica, dentre outros.

O presente texto faz uma abordagem das obras expostas na exposição "Norte", priorizando o registro da memória e espaços de reconstrução de seus desenhos. Como aporte teórico para o desenvolvimento do texto, optou-se pela crítica de processo, linha de pesquisa nascida da crítica genética, que tem em Cecília Almeida Salles sua principal representante no Brasil. Para tanto os registros de Moscheta serão enfatizados, sob a luz de textos de Gaston Bachelard, em *La poétique de l'espace* (1957) e Anne Cauquelin, em *L'invention du paysage* (2004), favorecendo o estudo sobre a poética do artista.

Com o intuito de investigar o processo de criação de Moscheta, desde sua inserção na paisagem, imersão, passando pela pesquisa, formas de registro, até chegar à obra final, enfatiza o momento de montagem da obra no espaço expositivo, como ele se dá trazendo as questões esmiuçadas pelo artista e a maneira como elas são elaboradas chegando às instalações. Para tanto, aproxima-as de outras fases de produção para melhor compreensão dos procedimentos do artista.

Sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta

Ao traduzir a persistente busca pelos extremos presentes na natureza e as limitações em se dominar a paisagem, Moscheta reconstrói o espaço e a si mesmo enquanto investigador e arqueólogo, sensível às manifestações e permanências da vida. Em suas próprias palavras:

> *Desde 2007 tenho trabalhado com pequenas expedições, deslocamentos, enfrentamentos diante de uma paisagem específica, e empregado essa experiência como combustível para a criação. Troco o conforto do meu ateliê, em Campinas, pela dificuldade de estar longe do que é confortável. Lá, na paisagem, não tenho controle do tempo ou do espaço e deixo-me, assim, aberto à experiência do maravilhamento com o entorno, para o encontro com a essência do lugar*. (Moscheta, 2013:9)

Em espaços expositivos, as vivências, sensações e percepções são reproduzidas, recodificando a paisagem, à medida que o olhar encontra seu refúgio no

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 137-144.

momento de fruição e experienciação das obras. Anotações, desenhos, estudos, fotografias dão suporte às descobertas, em operações onde a arte e a ciência estão em constante convívio, reafirmando-se.

Ao observar os registros que documentam o processo das obras, a questão da personificação e elaboração das paisagens se torna latente, assim como os mecanismos de escolha e significação de um determinado espaço e configuração enquanto lugar. Ao refletir sobre essas questões, cita-se trecho de texto de Anne Cauquelin (2007: 92), em *A invenção da paisagem*:

> *"Devo" ver. Esse imperativo se dá inicialmente como um todo. Contudo, ele é construído com mil estratos justapostos, que até mesmo o historiador mais minucioso e mais bem documentado não consegue apreender separadamente, no pormenor de sua exigência.*
> *É o que se passa, por exemplo, com a descoberta da montanha ou do litoral. A sensibilidade social a essas 'paisagens' é historicamente atestada em épocas determinadas e bastante recentes. "Descobre-se" a beleza, freqüentam-se os lugares até então considerados desertos maléficos, aterradores. Eles entram na moda, primeiro para a elite da sociedade, depois entram no vocabulário das "necessidades" naturais, são um bem comum, disponível a todos.*

A elaborar das obras está intrincada a um deslocamento para lugares fugidios, distantes, onde o conceito de paisagem ainda não foi configurado, onde o poder aquisitivo não pode ser estabelecido. O conforto é trocado por dias de descoberta diante do completamente desconhecido, onde as memórias serão solicitadas para que as conexões sejam feitas. A deriva conduz o indivíduo para o nunca visto e lá ele percebe que sua história também está presente, em deslumbramentos que trazem novas imagens, sensações e percepções a seu repertório. A rede de criação continua a ser construída.

A exposição "Norte" é decorrente de uma viagem ao arquipélago de Svalbard, território norueguês banhado pelas águas do Oceano Glacial Ártico, local de acesso controlado. A experiência faz parte de um programa anual de residências artísticas chamado *The Artistic Circle*, durante a qual um veleiro navega pela costa oeste da localidade sob governo norueguês durante três semanas. Em expedições como essas, Moscheta carrega poucas coisas para elaboração dos trabalhos: lacres, GPS, fitas adesivas, câmeras. Sua principal ferramenta é o caderno onde guarda seus registros em desenhos, anotações, colagens. O deslumbramento frente a um local praticamente inabitado dá lugar a construções onde o conceito de paisagem é resultante de uma imersão e do que pode ser gerado em função disso. Há o *continuum*, constantemente alimentado, conforme afirma o próprio artista, algo que nasce e se alimenta do "maravilhamento frente

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 137-144.

Figura 3 · Frame de vídeo sobre o processo criativo de Marcelo Moscheta durante execução da obra "Fotocromáticos". Fonte: Moscheta (s/d d).
Figura 4 · Marcelo Moscheta, "Notes from the cold", exposição individual no Paço Imperial — Rio de Janeiro. 2012. Fonte: Moscheta (s/d c).

às coisas", o que afirma ser o combustível de seu trabalho (Moscheta, 2015a).

Realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro-RJ, entre 12 de dezembro de 2012 e 17 de fevereiro de 2013 sob curadoria de Daniela Name, Norte ocupou a comprida sala Terreiro do Paço, na qual, conforme discorre, a narrativa expográfica foi montada intuitivamente rumo ao norte (Moscheta, s/d a). A montagem foi dividida da seguinte forma: um primeiro segmento foi denominado "Navegação", possuindo duas obras anteriores à viagem, Ilha *Elephant* e "Maré 1.3". Junto a eles foram colocados *A line in the Arctic* e *Driftwood*. No centro da sala foi disposta a instalação "À deriva", um conjunto escultórico de icebergs impressos em acrílico, a partir de esculturas em isopor escaneadas por meio de ressonância magnética (Moscheta, s/d b). Em uma terceira e última parte da mostra, chegava-se ao "caderno de viagens" de Svalbard, nas obras Ny Alesund, Atlântida, Fotocromáticos, Ártico e *Notes from de cold*. Nas palavras de Name, a exposição tomou uma sequência que aparenta ao espectador estar primeiro em uma embarcação, a seguir, à deriva, chegando-se enfim ao extremo da sala, onde a luz do ambiente gelado se revela, um mundo quase imaginário em nuances de branco.

A observação das obras enquanto espectador parece solicitar os momentos de registro e seu frescor. Como as imagens captadas durante a residência foram disponibilizadas em vídeos na internet, assim como fotos do artista criando as obras para a exposição, elas podem ser aproximadas das que foram expostas. São extremamente enriquecedoras e trazem a importância dos documentos de processo, que podem ser até mais importantes do que a produção finalizada. Foram durante os momentos de seus registros que ocorreram o fascínio e o deslumbramento do artista. O acesso a essas imagens originais talvez sejam até mais importante do que visualizar as próprias obras que estão na mostra, levando-nos a questionar o que é a obra finalizada e que é rascunho. Cita-se Cecília Almeida Salles, "Gesto Inacabado: processo de criação artística":

> *Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas conseqüências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto*. (Salles, 2011:46)

A elaboração dos trabalhos finais percorreu um ano dentro do ateliê, em produção constante. O resgate da memória, estudos de desenhos, escolhas de imagens estáticas e móveis varreram tudo o que se tornou deriva. Arquivos materiais, mentais foram acionados e tudo o que se foi presentificado tornou-se produção. Obras anteriores foram convocadas, continuadas. Exemplifica-se "Fotocromáticos", no qual o artista utiliza a paleta Pantone para "organizar",

relacionando a ação à tendência humana de classificar as coisas. As cores são trazidas para mensurar o que foi encontrado no Ártico, extremamente colorido, como diz Moscheta. É uma referência à percepção e concepção da paisagem abertas ao espectador. O artista compartilha a experiência conosco, o fenômeno.

Diante de sua obra, a aproximação com expedicionários no decorrer da história é mencionada. O artista é aquele que investiga, descobre, ressignifica. Ainda há lugares por se conhecer/reconhecer, desvinculados ou não do mundo globalizado. Ao se preterir o cotidiano, novas possibilidades de olhares são proporcionadas e é isso que move o artista ao se deslocar do ambiente confortável de seu ateliê para ir ao encontro de áreas que o coloquem em sua limitação física. O frio, o desconforto, a distância tornam-se mecanismos de sobrevivência diante da vida, que anseia por renovar-se, questionar-se. A beleza deriva dessas contingências, onde pode encontrar novas possibilidades, novos pontos de vista. Foi assim nos séculos passados e ainda pode ser assim.

No interesse pelas expedições em locais longínquos e a realização diante de uma viagem ao Pólo Norte, pontua-se o encontro com a imensidão em oposição aos momentos introspectivos dos desenhos nos cadernos, potencializados em obras como "Notes from the Cold" e "Arbor-vitae", nas quais o registro gráfico é feito com a extração da camada de grafite aplicada sobre placas de PVC pretas, com uma borracha "apontada". O todo se estende ao espectador. Na expansão dos documentos de processo, a imensidão visitada está presente. O gelo é trazido até nós. Nas palavras de Gaston Bachelard:

> *A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos um mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo*. (Bachelard, 1993:190)

Considerações finais

"O isolamento é a maior parte da residência". Nas palavras de Marcelo Moscheta encontra-se a relevância atual da investigação sobre as derivas na arte, surgidas em meados da década de 1950. Ao remeter, inclusive às expedições que desbravaram o novo mundo durante o processo de colonização entre os séculos XVI e XIX, o estudo sobre imersões e a paisagem nos lança ao inacessível, onde a solidão é manifesta, colocando-nos à deriva. Compreender o que se passa nesses momentos é passar pela experiência do artista, identificando e sensibilizando-nos. Nesse instante somos todos nômades e entregues ao desconhecido. Acompanhar os percursos do processo de criação das obras mencionadas nos

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, eISSN 1647-7316. 7 (15): 137-144.

aproxima do artista e de nós mesmos, indo ao encontro da sede pela experiência e pela identificação com a vida.

Referências

Bachelard, Gaston (2008) *A poética do espaço*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes.

Cauquelin, Anne (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.

Moscheta, Marcelo (2013) *Norte*. Rio de Janeiro: Imã.

Moscheta, Marcelo (s/d a) *Norte: Marcelo Moscheta*. [Consult. 2015-12-01] Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=7zcGhrSypTM

Moscheta, Marcelo (s/d b) À deriva. [Consult. 2015-12-01] Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=QGZX-ykcLTQ

Moscheta, Marcelo (s/d c) *Marcelo Moscheta*. [Consult. 2015-12-01] Disponível: http://www.marcelomoscheta.art.br

Moscheta, Marcelo (s/d d) *Marcelo Moscheta: Norte (vídeo 2, ateliê)*. [Consult. 2015-12-01] http:// www.youtube.com/watch?v=VxGF324cQjE

Salles, Cecília A. (2011) *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5 ed. São Paulo: Intermeios.

Bamonte, Joedy Luciana Barros Marins (2016) "Derivas: um olhar sobre a obra de Marcelo Moscheta."
Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 137-144.

Cildo Meireles: "como na tradição oral" e além

Cildo Meireles: 'as in the oral tradition' and beyond

ANGELA GRANDO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Membro do Conselho Editorial e Professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória — ES, CEP 29075-910, Brasil. E-mail: angelagrando@yahoo.com.br

Resumo: Desde os anos 1960, Cildo Meireles traz o campo da "oralidade" como suporte de sua produção artística, que exige em sua estrutura uma "biografia" construtiva. Sob este eixo, a instalação Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido (2002) se apropria da "tradição oral", cuja ativação pode acenar e repor em questão um sistema social existente, inserindo-lhe contrainformações críticas.

Palabras clave: Cildo Meireles / instalação / oralidade / transgressão.

Abstract: *Since the 1960s, Cildo Meireles brings the field of "orality" to support his artistic production, which requires in its structure a "constructive" biography. Under this perspective, the installation Disappearing Element/Missing Element (2002) appropriates the "oral tradition", which activation can point and replace into question existing social system, inserting counterpropaganda criticism.*

Keywords: *Cildo Meireles / installation / orality / transgression.*

Grando, Angela (2016) "Cildo Meireles: "como na tradição oral" e além." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 145-152.

Introdução

Para explicar, de início, o que surpreende e desconcerta no agenciamento da "oralidade" como elemento construtivo no trabalho de Cildo Meireles, a narrativa do próprio artista se impõe:

> [...] *Um dia, depois do almoço, eu decidi ir até essa rodoviária.* [...] *Quando eu me aproximei mais vi uma outra coisa estranha: os picolés* [...]. *Tinha os de 1,50 que era leite, 1,00 que era fruta e aí perguntei: "vem cá e esse de 0,50?" O menino respondeu: "Esse é só água"* (Rivitti, 2007:82).

É a partir desse episódio ocorrido em 1974, na rodoviária próxima à casa de sua avó, na periferia de Campinas, Goiás, que Meireles relata como a ideia de seu trabalho *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido* (tema deste texto) surgiu. É daí que apropria-se da cena e do discurso verbal para a elaboração da instalação exposta na XI Documenta de Kassel, em 2002. Ele diz: "Eu fiquei com aquilo na cabeça até esse dia lá em Madri em que contei para o Okui e ele falou para desenvolver isso" (Rivitti, 2007:82).

Para a montagem desse trabalho, Cildo Meireles organizou e coordenou a instalação de uma pequena fábrica de picolés em Kassel, na Alemanha, envolvendo a criação de uma logomarca (Figura 1) — estampada nos uniformes, carrinhos e embalagens dos picolés — incluindo a aquisição de equipamentos e insumos, o acordo das relações contratuais com os fornecedores e funcionários, bem como a produção e venda do produto em diversos carrinhos que circularam nos espaços públicos da cidade no período de duração da Documenta (Figura 2, Figura 3).

Os picolés foram produzidos como o "diverso do mesmo", isto considerando a materialidade das cores azul, cinza e verde de suas embalagens, os títulos *Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido* inscritos nos palitos de plástico e por terem sido disponibilizados em três formatos diferentes: achatado, cilíndrico e cúbico, em acordo com as cores (Figura 4, Figura 5, Figura 6). Contudo, apesar da variação desses elementos, é preciso destacar que os três "tipos" de picolés eram feitos de água, portanto, incolores e insípidos. Também, ao ser usado as convenções visuais e conceituais de uma indústria, foi criado uma perspectiva contrária a sua realidade, por ser constituída sem visão de lucro ou mesmo de crescimento mercadológico, além de se estabelecer em caráter temporário, o que permite pensar na sua própria "desmaterialização", e

> [...] *ficou desde o início acordado que os rendimentos líquidos da venda do produto (descontados os custos variáveis de produção e comercialização) seriam*

Figura 1 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido*, (2002).
Figura 2 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). XI Documenta de Kassel.
Figura 3 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). XI Documenta de Kassel.
Figura 4 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). XI Documenta de Kassel.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 145-152.

Figura 5 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). XI Documenta de Kassel.
Figura 6 · Cildo Meireles, *Elemento Desaparecendo/Elemento Desaparecido* (2002). XI Documenta de Kassel.

integralmente distribuídos entre os funcionários envolvidos, subvertendo, assim, a lógica de apropriação e acumulação de valor em que se ancora a produção capitalista. (Anjos, 2010:68)

A obra é particularmente uma proposta de ação e participação. O objeto picolé, tanto pelas inscrições *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido* em seus palitos, quanto por estar afeito a ser consumido, direciona o espectador a refletir e interagir com a obra. Por exemplo, a ação de ingerir o picolé, leva a desmaterialização do objeto e o líquido (água) passa a circular no corpo do observador. Ou seja, a partir do momento em que a intervenção é realizada a materialidade do objeto (picolé) perde sua solidez e evapora. Este processo pode provocar uma inquietude, relacionada à multiplicidade de valores que emergem do processo da obra. Por exemplo, não se pode deixar de ser atingido pela inquietude de que a existência da água seja preservada, considerando as condições que, hoje, podem tornar sua existência comprometida. O trabalho opera uma experiência desconcertante, um Acontecimento. E que significa isto, Acontecimento? Na definição de Deleuze e Guattari, o que acontece, o que é do Acontecimento porta a dimensão da revelação, do excesso. Contudo, a sua experimentação dá-se como uma falta, ou seja, a revelação do Acontecimento conflui como um excesso-falta, pela impossibilidade de se dizer o tudo/absoluto do que acontece/Acontecimento. Como explicar um só momento com diversas articulações? Sem se petrificar no passado ou no presente, o Acontecimento entrelaça o tempo e o sentido, ao produzir diferença no próprio sujeito. E, sem se confundir com o sujeito, o que acontece se atualiza num corpo, num vivido, como modo intensivo e flutuante, sem se petrificar. Nas palavras desses filósofos: "Nada se passa aí, mas tudo se torna, de tal maneira que o acontecimento tem o privilégio de recomeçar quando o tempo passou" (Deleuze, 1992:204). O intervalo entre o ocorrido e aquele por advir dura um tempo perecível e conserva algo de visível e dizível, mas também de invisível e indizível, podendo se expandir em um seguimento de reiteração.

O instante de subtração do picolé (evaporação do líquido) instaura uma experiência equivalente a uma "espera infinita que já passou infinitamente" (Deleuze, 1992:203). O efêmero se aproxima da noção de Acontecimento, o que na leitura de Deleuze é também chamado de "entre-tempo" e pode ser descrito como algo sem localização temporal precisa, ou segundo suas palavras: "o presente passa (em sua escala), ao passo que o efêmero conserva e conserva-se (na sua escala)" (Deleuze & Guattari, 1992:55). Sem reduzir, na coincidência da evaporação do líquido do picolé com o aparecimento da inscrição "elemento desaparecido",

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 145-152.

o espectador pode produzir (ou não) uma reflexão crítica e redirecionar o processo estético que subsiste nessa experiência, ou seja, que persiste no tempo, naquilo que se envolve com a linguagem, tornando possível sua expansão.

Na fronteira entre ficção e realidade, ou "pertencendo simultaneamente a esses dois mundos"

"A mim", diz Cildo Meireles, "parecia que nas artes plásticas era um desafio fascinante chegar a essa situação da oralidade como suporte" (Cildo, 2014:104). Para tanto, a "oralidade" cria conceitos, dá partida à ideia que vai se formalizar, é ligada a diversos tipos de situação — experiências vividas, acontecimentos políticos, imaginário popular, histórias religiosas e literárias — e se desloca por temporalidades impuras, dialéticas. Nesse sentido, a oralidade se insere na "biografia" da obra, e não somente pontua uma conexão entre a construção da coisa escrita ou contada e a forma, como coloca em situação a dialética entre a prática plástica e a montagem teórica. Ainda, se articula na trilha do conceito de "sintoma", como empregado por George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2002:49), tratado como um campo de imagens, multidimensional, receptivo ao anacronismo do tempo e a historicidade de que emerge. Para este historiador, "a obra pensa" e nos dizeres de Cildo Meireles "[...] cada traballho tem uma espécie de biografia" (Soares, 2006:72), a arte deve encorajar o pensar, seduzir.

Como se sabe, nos finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, o trabalho de Cildo Meireles se faz numa práxis experimental, que extrai de uma instância antropológica e da relação entre arte e sociedade um modo de pensar. E, aspira contra divulgar mensagens ou fazer circular por meio da especificidade da arte "uma força social" que deve produzir um efeito modificador no meio circundante. Isso significa dizer que trabalhos como *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* (Meireles, 1981:22) ou as mensagens do *Projeto cédula* (Meireles, 1981:26) colocaram em situação um sentido crítico ante a realidade, mecanismo recuperado e reutilizado em outros de seus trabalhos posteriores. É o caso de *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*, que reivindica o real para, sem se tornar estranho a ele, transgredir ativamente o seu campo. Conforme um processo que extrai matérias de um campo para criar uma nova maneira de pensar e, ao mesmo tempo, mudar com esse processo as condições em que o observador se encontra. Isto, no sentido da personalização do receptor, que "pode converter-se em emissor", diz Meireles.

E, interagir com o *Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido*, é lidar com um discurso ininterrupto de questões diversas — conceitual, oral, sinestésica, poética — que implica em repotencializar as coisas, "transgredir o real".

Seria uma prática artística, diz Meireles, operando numa escala industrial: "em vez de trazer algo do universo industrial (*ready-mades*) para o interior do universo da arte, queria possibilitar a intervenção do indivíduo no mundo industrial [...]" (Cildo, 2014:104). O trabalho funciona como industrialização de objeto artístico pela própria organização, já que é uma fábrica. Donde, Cildo Meireles classificar esse trabalho, assim como *Camelô* (1998), como "poemas industriais". Sobre esta questão já foi dito que: "Esses dois trabalhos parecem atestar, pela precariedade evidente dos objetos que lhes dão corpo, a batalha desigual da poesia contra a indústria" (Anjos, 2010:71). Nesse confronto, o produto final é então oferecido na forma de mercadoria de consumo individual e privilegia aquele que deseja e pode comprar, mas aí se flagra uma troca: não só de um objeto ordinário para um "objeto artístico" como também da noção de público de arte pela aquela de comprador. E, por mais que se busque visibilidade para essa imagem, ela nos escapará, porque não é apreendida pelo retiniano, escapa ao campo de percepção visual, pois inclui um processo de tempo e de ações não constituídas como visíveis. Ao comentar isto, retomo Deleuze que esclarece: "As visibilidades não se definem pela visão, mas são complexos de ações e paixões, de ações e reações, de complexos multissensoriais que vêm à luz" (Deleuze, 1988:68).

Conclusão

Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido se funda no seu próprio enunciado, se cumpre ao enunciar-se, ao explicitar-se. O verbo desaparecer, conjugado no gerúndio e no particípio, dirige o foco tanto para a coisa (obra) quanto para a atitude do sujeito (observador) defronte a coisa, pela indecisão que pode afetar seu discernimento na questão ontológica. O trabalho arma um circuito de inteligibilidade que se movimentaria infiltrado nas práticas individuais e nas condições sociais (*habitus*) do observador. Ao participar da experiência, este vai levar adiante a história que, sob interferência voluntária ou não, vai se alterar sem perder alguns dados procedentes. Essa inserção do observador no processo da obra forja o pensamento expansivo, faz emergir tensões na percepção e no sensorial, que persistem na pluralidade de experiências e podem se repotencializar a cada vez que são retomadas, revelando-se alguns detalhes ou omitindo-se outros. Contudo, a ideia original do trabalho é preservada. Nas palavras de Meireles:

> [...] *se pensarmos bem, veremos que a oralidade é o elemento essencial das relações sociais no Brasil* [...]. *O seu dinamismo se passa sobretudo no seu plano da criação verbal cotidiana, e não há razão para que os chamados artistas plásticos não explorem*

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 145-152.

esse fato. Gostaria que meus trabalhos pudessem ser "manipulados" mesmo por aqueles que tenham apenas ouvido falar deles. Mesmo porque, como a língua, a arte não tem dono (Meireles, 2009:29).

Nessa perspectiva a oralidade se movimenta naquele eixo proclamado por Benjamin, no qual "o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (Benjamin, 1987:201). Por isso mesmo, é o movimento de coisas tão diversas que vai organizar a "biografia da obra", e essa partilha é sua constituição estética, o que a identifica.

Grando, Angela (2016) "Cildo Meireles: "como na tradição oral" e além." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 145-152.

Referências

Anjos, Moacir (2010) "Cildo Meireles: A indústria e a poesia". In: Anjos, Moacir. *Crítica, Moacir dos Anjos* / [coordenação da série e apresentação Luiza Mello & Marisa Mello] - Rio de Janeiro: Automatica. [Consult. 2014-03-03] Disponível em http://www.automatica.art.br/images/arte_bra_moacir_dos_anjos_mail.pdf

Benjamin, Walter (1987) "O Narrador". In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. Vol. 1. (tradução: Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Ed. Brasiliense.

Deleuze, Gilles (1988) *Foucault* (tradução Claudia Sant'Anna Martins). São Paulo: Brasiliense,

Deleuze, Gilles (1996) "O atual e o virtual". In: Alliez, Éric. (1996) *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Ed. 34, p. 47-57.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. (1992) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.

Didi-Huberman, Georges (2002) *L' Image Survivante: Histoire de l' art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions du Minuit.

Meireles, Cildo (1981) *Cildo Meireles*. [Textos de Ronaldo Brito e Eudoro Augusto Macieira de Souza]. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE,

Meireles, Cildo (2009) *Cildo Meireles*. Organização Felipe Scovino. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Rivitti, Thaís de Souza (2007) *A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.

Soares, Valeska; Meireles, Cildo; Neto, Ernesto (2006) *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto*: [instalações, June 9-October 15, 2006, Daros Exhibitions] Zürich: Hatje Cantz Pub.

Um Compasso no Bolso

A compass in the pocket

ANA RITO*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Portugal, artista visual, curadora, investigadora e docente. Estudante de doutoramento. Licenciatura em Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL); Mestrado em Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudo em Belas Artes (CIEBA). E-mail: anarito.ar@gmail.com

Rito, Ana (2016) "Um Compasso no Bolso." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 153-160.

Resumo: "Um compasso no bolso" apresenta duas exposições e uma pintura em três cenas ou atos. Hugo Barata, artista e curador, transporta o espectador para uma dimensão pictórica que, mergulhada no universo cinematográfico, explora diferentes noções de espaço e tempo sem nunca se desviar da superfície das coisas (pele).

Palavras-chave: pintura / acontecimento / materialidade / superfície / (in)visível.

Abstract: *"A compass in the pocket" presents two exhibitions and a painting in three scenes or acts. Hugo Barata, artist and curator, takes the viewer into a pictorial dimension which, steeped in the cinematographic universe, explores different notions of space and time without ever deviating from the surface of things (skin).*

Keywords: *painting / happening / materiality / surface / (in)visible.*

Introdução

UM COMPASSO NO BOLSO é uma operação investigativa cuja estrutura adopta um certo léxico cinematográfico, ao mesmo tempo que museográfico e que se traduz num conjunto de três cenas: *situ*-ações, com personagens reais e fictícias, visíveis e invisíveis, habitantes de zonas tensionais comuns: o(s) espaço(s) do espectador e as suas materialidades.

Cena 1. Noite sem nome (*couple*)

Pequenos monumentos que atestam o início da possibilidade apresenta a sua estratégia investigativa: situar a prática artística e curatorial entre noções diversas de palco e de ecrã no reposicionamento dos seus mediadores — privilegiando (elasticizando e definindo) uma "zona de contacto" que se efectiva quer no espaço expositivo quer, mais concretamente, na experiência da instalação/ambiente que posta em cena o corpo de um espectador movente e activo na condução do seu próprio processo perceptivo.

A própria Sala do Veado (Museu Nacional de História Natural e da Ciência) permite expandir o processo de metamorfose, na produção de uma nova forma de descontinuidade narrativa que convoca o espaço físico: a arquitectura torna-se elemento estruturante do projecto, pondo em relação uma diversidade de componentes audio-visuais — imagens em movimento, sonoras ou mudas (sequências e *loops*) e imagens fixas. É construído um mundo guiado segundo um princípio de repetição-variação que afecta a linguagem, os corpos e os lugares, na reunião essencial de várias expressões e no confronto de universos de matérias a partir dos quais estabelece esta proposta, criando formas a partir de formas já existentes, corpos a partir de corpos, espaços a partir de espaços. As imagens, os sons, os movimentos ou as palavras são reinventadas, re-mediadas desde o seu interior, mais especificamente nos seus "intervalos" — de um conceito para outro, de uma disciplina para outra — criando constelações em trânsito constante, onde a contaminação de elementos resulta numa narrativa fragmentada (e consequentemente incompleta). *Paisagem Demorada* (Hugo Barata, 2015). Demorada porque expandida. Demorada porque fragmentada, porque dispersa, porque espaçada. O artista acentua a horizontalidade da narrativa com o travelling a que obriga o espectador, quebrando-a na figura de um plinto que exibe um livro de colecção (da sua colecção particular), da década de 1950, no seio do qual se encontram cinco fotografias de arquivo intervencionadas e colocadas cirurgicamente com o auxílio de pequenos pedaços de gesso (Figura 1, Figura 2). Estas fotografias resultam de um trabalho minucioso de recolha e arquivo de imagens onde o mar surge como uma espécie de personagem,

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 153-160.

Figura 1 · Hugo Barata, 2015, *Paisagem Demorada*, fotografias, gravuras, desenho, livro, moldes de gesso, plinto de madeira. Dim. variáveis. Fotografia de Raquel Melgue.
Figura 2 · Hugo Barata, 2015, *Paisagem Demorada*, fotografias, gravuras, desenho, livro, moldes de gesso, plinto de madeira. Dim. variáveis. Fotografia de Raquel Melgue.
Figura 3 · Hugo Barata, vista da instalação *Um Compasso no Bolso*, Projecto O Armário — Artellimitada, Lisboa, 2015. Fotografia de Raquel Melgue.

Figura 4 · Hugo Barata, *The Reference (another small fire)*, óleo sobre linho, 25x30, 2015, Sala do Veado — MNHNC. Fotografia de Raquel Melgue.
Figura 5 · Hugo Barata, *The Shield*, óleo sobre linho, 2015.
Figura 6 · Raphaelle Peale, *Venus Rising from the Sea — A Deception* (1822).

humorado, animado. O livro, referente a reproduções de pinturas e esculturas clássicas, reúne um conjunto de gravuras do qual Hugo Barata terá elegido duas: uma mulher e um homem que decide afastar do âmago da instalação para os colocar na entrada da Sala do Veado, como observadores, como interlocutores de toda a trama. Ao homem sobrepõe o mar, submerge-o nas águas negras. À mulher deixa só, como pilar de todas as imagens.

> *There exist what we call images of things,*
> *Which as it were peeled off from the surfaces*
> *Of objects, fly this way and that through the air...*
> *I say therefore that likenesses or thin shapes*
> *Are sent out from the surfaces of things*
> *Which we must call as it were their films or bark.*
> — Titus Lucretius Carus, *De Rerum Natura,* Livro IV

A materialidade de uma imagem, e a iminência do toque, manifesta-se na superfície tensional do mundo e das coisas, transportando-nos, de quando em vez, para locais inacessíveis, implausíveis e imensuráveis.

Para Lucrécio a imagem é uma coisa flutuante, em trânsito, que deixa rastro, abre fendas e ostenta cicatrizes, como uma pele, como uma película. A "inelutável modalidade do visível" (*ineluctable modality of the visible*) sugerida por Joyce em Ulisses, aponta a invasão, o "encavalgamento" entre o olhado/tocado e o que olha/toca como se a tactilidade fosse prometida, de uma certa forma, à visibilidade. Cada trabalho é uma pesquisa e acarreta consigo outras possibilidades de investigação, logo é precisamente no interstício das coisas que o pensamento flui e que outras imagens são chamadas. O molde de gesso ao fundo indicia a natureza transitiva de *Pequenos Monumentos*.

Cena 2. The Blind Man (*cabinet*)

Se, segundo Carlos Vidal (2011) (já o dissera sobre Caravaggio, o mesmo que, segundo certas narrativas, andaria traria sempre *um compasso no bolso*) a pintura pode ser um acontecimento, um corpo-superfície, uma sequência, Hugo Barata convoca também o pictórico, na composição que parece desconstruir a cada novo elemento. Falamos de corpo. Falamos de filme. Falamos de pele. Falamos essencialmente de pintura.

Aquela que acontece, aquela que se esconde, que não se deixa ver no seu todo (porque algo "em falta" não é representado, porque não devolve o olhar, porque ignora ou afasta o espectador — sendo temperamental portanto), aquela, que por essa razão, cria zonas tensionais e convoca o vazio. O desvelamento do

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 153-160.

corpo-superfície (tela, armário, parede, papel, tecido, etc.) acontece nos contornos que a luz desenha, os mesmos contornos que definem a zona de névoa (incerta), não pertencendo a nenhum outro lugar que não o da indeterminação. Porque estes contornos não são fixos, actuando como espectros ou aparições, dão forma ao corpo para logo de seguida o mergulhar de imediato nas profundidades do negro. Do(a) cinza. Veja-se a pintura *The Reference (another small fire) Cabinet version* (reminiscência do projecto *Pequenos Monumentos* que atestam o início da possibilidade, Sala do Veado — MNHNC). O que acontece quando observamos uma pintura que nos conduz a uma fotografia, ou o que aparenta ser uma fotografia? E se essa fotografia, agora pintura, estiver a meio de um processo de destruição, de desaparecimento? Que tudo se apague, dizemos. Para que possamos ver, esperamos. Para que possamos tocar, tentamos. Ora, a base do toque é precisamente tentar chegar a uma coisa, a um lugar ou a uma pessoa (incluindo nós mesmos), implicando também esta o seu inverso: isto é, ser tocado de volta.

Para além do mais, devemos considerar que, como função receptiva da pele (e falamos de pintura, de filme, repito), o toque não é apenas uma prerrogativa da mão. É também uma função que cobre a totalidade do corpo, incluindo o próprio olho e os pés, estabelecendo assim o nosso contacto com o plano horizontal.

Esta espécie de investimento afectivo projecta a imagem e o "eu" transformado na superfície; o corpo não é ausente de forma alguma. Em vez disso, o corpo encontra-se sempre exterior à sua forma visível. Neste sentido, a pele do espectador estende-se para além do seu próprio corpo; tenta alcançar a pintura, o filme no mesmo sentido que a pintura, o filme tenta atingi-lo a ele — o corpo. À medida que a imagem é traduzida em resposta física, o corpo e a imagem não mais funcionam como unidades distintas, mas como superfícies de contacto, comprometidas com uma constante actividade recíproca de alinhamento assim como de inflexão. A sala, com o "seu" armário suspenso, integra esta sequência pictórica, aquela que se estende até ao acontecimento, que se projecta nas peles e nas superfícies das coisas e das imagens, fazendo filme com elas (Figura 3, Figura 4).

Cena 3. The Shield (*pele*)

Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Giuliana Bruno (2014) explora uma noção de membrana mediadora das relações entre interior e exterior, passado e presente, público e privado: a(s) superfície(s). Apostado numa transversalidade operativa, aplicada a uma espécie de pele que elasticiza a cada novo assunto que explora, o texto expande lateralmente (ganhando "corpo", espessura, e conectando um vasto mapa rizomático) ao evocar a perceção sensorial de um observador móvel e migrante. A superficialidade é tendencialmente

tida enquanto lugar de descontentamento, na medida em que o que é "superficial" não é denso, profundo, cheio ou satisfatório. Ora, é nos antípodas desta observação que Bruno opera, apontando então a pele como superfície, interface e forma de habitação primeira.

A superfície-pele é assim pensada, avançamos nós, como *meeting point*, espaço de conexão e contaminação, cuja extensão óbvia a outras matérias parece aqui pertinente e profícua: o próprio vestuário, as paredes, os espelhos, as telas, as tapeçarias, as cortinas, os véus (de Verónica), os ecrãs.

Pensar a imagem, e pensá-la como coisa, implica uma aproximação multidimensional, olhá-la de frente, ponderar os seus limites (os seus lados, fronteiras, moldura), indagar o que estará por detrás da primeira "pele" (visível), caminhar para o seu interior e tocar as suas vísceras. Abordar este "para lá da imagem", ou o por "detrás da imagem" requer uma sucessão de projeções.

Projetamos uma série de ecrãs imaginários, enformados pelas nossas próprias narrativas, pela própria ontologia dos ecrãs e das imagens, na tentativa de uma qualquer relação com aquilo que se nos apresenta, num primeiro momento, como impenetrável e incognoscível.

> *Projection or protection, that which one poses or throws in front of oneself, either as the projection of a project, of a task to accomplish, or as the protection created by a substitute, a prosthesis that we put forth in order to represent, replace, shelter, or dissimulate ourselves, or as to hide something unavowable — like a shield* [...] *behind which one guards oneself in secret or in shelter in case of danger* (Derrida,1993:11-2),

Alinhamos a nossa perceção, e a nossa posição, em relação a esta imagem--coisa a partir destes ecrãs virtuais, num jogo que oscila, naturalmente, entre estados de atenção e distração, de aproximação (mergulho, imersão) e afastamento, encontrando, algures, um *punctum* de contacto: um canal para o seu interior ou um convite para o seu exterior, um apartamento sem retorno — sim, porque as imagens também rejeitam os seus observadores/espectadores. *The Shield* (2015) parece convocar este alinhamento, entre o desvio e o embate, entre o visível e o invisível (ou ligeiramente perceptível). Este tecido-pele, que cobre o corpo na totalidade, esvazia-se para receber todas as figuras, todas as projecções e todos os ecrãs (Figura 5, Figura 6).

Simultaneamente próxima e distante, é este o paradoxo da imagem que procura o seu espectador, que quer vir ao seu encontro (para logo se esconder de novo), a mesma que com ele exercita um jogo duplo em que a premissa parece ser a aceitação do fenómeno, o do fascínio, o da reversibilidade, o do aurático: o aparecimento único de algo distante.

Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 153-160.

Rito, Ana (2016) "Um Compasso no Bolso." *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*. ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. 7 (15): 153-160.

Conclusão

Hugo Barata coloca o espectador no âmago de um processo ambíguo que resulta de uma constante migração entre estados e territórios distintos e comprometidos com as suas "falas" e agentes: figuras espectrais que se repetem, nos mesmos enquadramentos, nos mesmos gestos, no mesmo silêncio das suas pinturas, desenhos e filmes (e algumas esculturas). Esta permanência entre dois planos e entre dois actos — entre a mão e a visão — parecem coincidir com o jogo subtil (e revertível) entre movimento e estaticidade que o artista permite ao seu espectador (que, na sua própria mobilidade, percepciona a pequena figura quieta e em sombra — a iluminação é desenhada de forma a não revelar totalmente a imagem-coisa). A tensão activada pela intersecção destes estados acciona a potencialidade do instante. A imagem (no seio da nossa análise) opera no sentido em que esta direcciona a atenção do espectador para um momento específico no tempo — em direcção ao real e construído por si — mas através de mecanismos ilusórios ou ficcionados, utilizando-se precisamente da dialéctica estabelecida por intervalos perceptivos distintos e de natureza oposta. Este "corpo a corpo", manifesto em forma de encontro, este "momento da visão", provém da interseção (intuitiva) entre a ilusão e a realidade, o real e o virtual, resultando numa "sensação momentânea de presença", no seio de um qualquer *cinema-theather*.

Referências

Bruno, Giuliana (2014) *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: The University of Chicago Press.

Carus, Titus Lucretius (1997), *DE RERUM NATURA* (On the Nature of the Universe: a new verse translation by Sir Ronald Melville). Oxford: Claredon Press.

Derrida, Jacques (1993), *Aporias*, trans. Thomas Dutoit. Stanford, CA: Stanford University Press.

Vidal, Carlos (2011) *Deus e Caravaggio*. Lisboa: Edições Vendaval. ISBN: 9789728984137

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 Académicos 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 plagiarismo 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 retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, 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 académicos 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 académicos

A revisão por pares académicos 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 académico 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 académicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

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

for aprovado pelos pares académicos.

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

A *Revista Estúdio* promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

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

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

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

Custos de publicação

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

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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* requere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

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

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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

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

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

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

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução

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

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

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

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

1. Modelo da página

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

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

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

2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista *:Estúdio* (Nascimento & 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.

3. Figuras ou Quadros

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

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

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

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

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.

Figura 2. Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo 'Referências,' de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva 'âncora.'

Na categoria 'Quadro' estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1. Exemplo de um Quadro. Fonte: autor.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

O capítulo 'Referências' apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo 'Referências' é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Referências

Barachini, Teresinha (2014) "José Resende: gestos que estruturam espaços." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.

Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) "Arte e historia: El 'Artículo 6' de Lucia Cuba." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.

Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3

Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) "Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara." *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.

Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18] Disponível em URL: http://cso.fba.ul.pt/atas.htm

Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon

VIII Congresso Internacional CSO'2017 — "Criadores Sobre outras Obras"
6 a 11 abril 2017, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas
Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:
Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:
O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.
Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos 'óbvias.'
É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.
Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho
Oral: Português; Castelhano.
Escrito: Português; Castelhano; Galego; Catalão.

3. Datas importantes
Data limite de envio de resumos: 2 janeiro 2017.
Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 janeiro 2017.
Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.
Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VIII Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 carateres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por '*double blind review*' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/cafés de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).
Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).
Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).
Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas *:Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

***:Estúdio*, um local de criadores**

:Estúdio, *a place of creators*

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

Editing committee & academic peers — biographic notes

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha).Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Facultade de Belas Artes. Formación académica na Facultade 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 Facultade 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 no 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). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".

ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP-Porto) até setembro de 2012 , foi co- fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) , fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).

ANGELA GRANDO (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I- Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios,2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do Pais 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 Pais Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições , entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os titulos "Estetica de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.

APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da *Revista Manuscrítica* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.

ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: "El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (http://webs.uvigo.es/chamalle/). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.

CLEOMAR ROCHA (Brasil). Cleomar Rocha (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.Orientador do doctorado en Diseño e Creación da Universidad de Caldas, Colômbia. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares eem Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.

FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1° Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espacio-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).

HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. 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.

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 Cientifico e Pedagógico da Formação Continua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.

JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio,* ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima,* ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.

J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web*(2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.

JOÃO CASTRO SILVA (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.

JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado 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 visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.

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 vídeo, 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 Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d´Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun 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).

JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários premios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), desde 2010 à actualidade.

LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.

LUÍSA SANTOS (Portugal). Nasceu em Lisboa em 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, Berlim (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.

MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual.Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasilis.

MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas 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 desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.

MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq)*Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).

MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l´Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/ França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.

MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prémio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das prácticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Actualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.

NEIDE MARCONDES (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). 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). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade

de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.Desenvolve estágio pós--doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*,Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca*: A Amazônia no MAR, Museu de Arte do RIo de Janeiro, 2014; *Rotas*: *desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012 ; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012 ; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011;*Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o Prêmio *Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, *site* e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto*Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.

PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicums Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Coleción Todisa grupo Bertelsmann, Coleción Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Coleciones privadas en españa (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a *:Estúdio*

About the :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista :Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista :Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista :Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (quatro números)

Portugal	36 €
União Europeia	48 €
Resto do mundo	84 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar–nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
Mail: biblioteca@fba.ul.pt

A revista :Estúdio é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

Contacto geral

Para adquirir os exemplares da revista *Estúdio* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689
Mail: comunicacao@fba.ul.pt
http://cso.fba.ul.pt

O risco corre no Estúdio

Sempre com o tema geral que orienta esta publicação, artistas a escreverem sobre outros artistas, este número 15 da revista Estúdio reuniu 17 artigos que, no seu conjunto, permitem alguma reflexão. Percebem-se, na textura das obras e dos criadores visitados, regularidades nos sentidos pesquisados e propostos. Observa-se que o assunto que ocupa os criadores se baseia numa autorreferencialidade questionadora: a arte interroga o seu próprio tecido, os seus dispositivos de legitimação, as suas convenções de disseminação, os seus cânones. Brian O'Doherty (2002) enunciou o questionamento da ideologia nos espaços de apresentação, trazendo para a discussão um suporte e uma perspetiva teóricas que, de alguma forma, permitiu compreender o enredo de algumas iniciativas conceptuais e pós conceptuais. Por seu lado, Rosalind Krauss (1979) criticou as delimitações dos espaços e dos suportes ao caracterizar o "campo expandido." O alargamento do campo pode também incluir o seu sentido.

Os artigos agora reunidos transportam algumas dessas inquietações, atualizando-as. Percebe-se que os criadores observam o campo da arte com uma intencionalidade atenta e crítica, acrescentando pontuações aos consensos, quebrando-os, não de modo gratuito, mas de modo essencial. Cria-se sentido.

Neste fascículo alargamos as referências descentrando o discurso sobre os artistas, dando a palavra aos artistas. As referências, regularidades observadas indicam-nos um campo em expansão, comprometido no questionamento de suportes, convenções, deslocamentos, derivas, topografias, plataformas de interação e respetivas transgressões. O risco corre no *Estúdio*, atravessa as paredes, e traça um propósito fundamental, a emergência fora do centro.

Crédito da capa: Sobre obra de Samuel Castro (Espanha). *Encrucijada*, 2009. Detalhe. Maqueta suspensa, materiais sintéticos sobre alumínio, 42 x 38 x 12 cm. http://samuelcastro.es

ISBN 978-989-8771-36-0

9 789898 771360 >