:ESTÚDIO 12

Identidade

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
julho–dezembro 2015 | semestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

CIEBA–FBAUL



Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 6, número 12, julho-dezembro 2015
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 6, número 12, julho-dezembro 2015
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: semestral
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
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 Ana Álvarez-Errecalde, da série *More Store* (2008). Fonte: cortesia da artista. http://alvarezerrecalde.com/
Projeto gráfico: Tomás Gouveia
Impressão e acabamento: Greca Artes Gráficas
Tiragem: 250 exemplares
Depósito legal: 308352/10
PVP: 10€
ISSN (suporte papel): 1647-6158
ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316
ISBN: 978-989-8771-19-3

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)

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).

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***	12-16
Quem me fala? interrogações em torno da identidade JOÃO PAULO QUEIROZ	***Who is speaking me? Questions on identity*** JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	***2. Original articles***	18-224
Estrategias del vacío en la obra de Ana Álvarez-Errecalde: cuerpos, performatividad e identidades MARÍA GUILLERMINA VALENT	***Strategies of vacuum in the work of Ana Alvarez-Errecalde: bodies, performativity and identities*** MARÍA GUILLERMINA VALENT	18-29
MP&MP Rosado: tiempo contado a tientas OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ	***MP&MP Rosado: narrated time groping*** OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ	30-43
El individuo objetivado y el objeto humanizado en la obra de Naia del Castillo MARÍA BETRÁN TORNER	***Objectified individual and humanized object in the work of Naia del Castillo*** MARÍA BETRÁN TORNER	44-52
Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi MAR GARCÍA RANEDO	***Transgender and identity in South African photography: Zanele Muholi*** MAR GARCÍA RANEDO	53-62
Márcia Beatriz e/ou Jaque Jolene: convivência em interlúdio dramático CLAUDIA FAZZOLARI	***Márcia Beatriz and/or Jaque Jolene: living in dramatic interlude*** CLAUDIA FAZZOLARI	63-69
João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: um manifesto *queer*? LUÍS HERBERTO	***João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: a queer manifesto?*** LUÍS HERBERTO	70-80
Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA	***Drawing, Identity and Otherness: when everything is concerned with the support*** CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA	81-88

Confidencias gráficas: el dibujo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta FERNANDO SÁEZ PRADAS	***Graphic confidences: the homo-erotic drawing of Guillermo Pérez Villalta*** FERNANDO SÁEZ PRADAS	89-98
Maimuna Adam: viagem, deslocamento e memória como metáforas da identidade TERESA MATOS PEREIRA	***Maimuna Adam: travel, displacement and memory as metaphors of Identity*** TERESA MATOS PEREIRA	99-111
Salustiano: retratos de identidad despojada CARLOS ROJAS REDONDO & FERNANDO GARCÍA GARCÍA	***Salustiano: portraits of stripped identity*** CARLOS ROJAS REDONDO & FERNANDO GARCÍA GARCÍA	112-121
Um Lugar No Mundo — Considerações sobre a obra de João Tabarra GUY AMADO	***A place in the world — Comments on João Tabarra's work*** GUY AMADO	122-131
Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recuperación de la memoria a través de la identidad colectiva SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	***Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recovery of the memory through the collective identity*** SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO	132-140
Fraturas expostas: uma análise das pinturas de "Desconstruções," de Alan Fontes ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA	***Open fractures: an analysis of "Desconstruções," paintings of Alan Fontes*** ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA	141-149
Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	***Semiotic Practices of identity in the photography of Luz María Bedoya*** MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	150-157
"_No return": migraciones al vacio: la negación de la identidad GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	***"_No return": the denial of identity*** GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA	158-165
La memoria de las piedras: sobre la pintura de Loïc Le Groumellec JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	***The Memory of the Stones: on Loïc Le Groumellec's Painting*** JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	166-174

***Ceci n'est pas un autoportrait*: o elidir diagramático da identidade em Helena Almeida** JOANA TOMÉ	**Ceci n'est pas un autoportrait*: the elusiveness of the diagrammatic identity in Helena Almeida*** JOANA TOMÉ	175-183
"Pintura Habitada" de Helena Almeida: *entre um antes e um depois* LARA VANESSA CASAL PIRES	***"Pintura Habitada" from Helena Almeida:* between before and after** LARA VANESSA CASAL PIRES	184-189
Felipe Alonso: identificación con el mito clásico MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS	***Felipe Alonso: identification with the classsical myth*** MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS	190-198
Yo soy ese: señas de identidad en los autorretratos de Agustín Alegre MARTA MARCO MALLENT	***I am this one: signs of identity in Agustín Alegre's self-portraits*** MARTA MARCO MALLENT	199-206
Identidades femeninas del travestismo "Ocañí": iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña JOSÉ NARANJO FERRARI	***Feminine identities from "ocañí" transvestim. Icongraphy and influences from the Andalusian woman in Ocaña´s astistic production*** JOSÉ NARANJO FERRARI	207-216
Dilma Góes: arte têxtil capixaba nas décadas de 1980 e 1990, um olhar através de seus arquivos pessoais APARECIDO JOSÉ CIRILLO & ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA	***Dilma Góes: brazilian textil art from 1980 to 1990, looking through her personal files*** APARECIDO JOSÉ CIRILLO & ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO	217-224
3. *:Estúdio*, normas de publicação	***3.* :Estúdio*, publishing directions***	226-250
Ética da revista	***Journal ethics***	226-227
Condições de submissão de textos	***Submitting conditions***	228-230

Meta-artigo, manual de estilo da *:Estúdio*	***Style guide of* :Estúdio**	231-236
Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa	***Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon***	237-239
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	***Editing comittee / academic peers: biographic notes***	242-248
Sobre a *:Estúdio*	***About the* :Estúdio**	249
Ficha de assinatura	***Subscription notice***	250

1. Editorial
Editorial

Quem me fala? interrogações em torno da identidade

Who is speaking me? Questions on identity

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*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 (2015) "Quem me fala? interrogações em torno da identidade." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 12-16.

A linguagem humana caracteriza-se pela arbitrariedade entre os significantes e os significados (Saussure, 1978). Tudo o que é cultural é arbitrário, já há muitos anos, desde "o cru e o cozido" (Levi-Strauss, 2004).

A arbitrariedade do signo inclui a substituição escondida na linguagem: se "a linguagem divide o real" (Barthes, 1989: 54) então o real é substituído pela granulação arbitrária das linguagens.

A linguagem parece traçar um caminho de emancipação, primeiro em relação ao real que substitui, depois em relação ao homem que a fala. A linguagem é uma forma de separação.

A pós modernidade encerra a interrogação crítica do homem sobre o homem: a linguagem ameaça o que é significante, o que é corpo. O sujeito é falado, e assim constituído depois da linguagem (Althusser, 1976). O jovem Arthur Rimbaud sintetiza-o, aos dezassete anos, numa carta datada de 13 de maio 1871 ao seu professor de retórica Georges Izambard:

> *C'est faux de dire : je pense : on devrait dire on me pense. Pardon du jeu de mots. Je est un autre.* (Rimbaud, 1999: 237)

É esta também a perplexidade que motivou o tema desta revista Estúdio. Reuniram-se, para esta edição, artigos provenientes de países como a Argentina (1 artigo), o Brasil (5 artigos), Espanha (12 artigos) e Portugal (4 artigos). Perfazem assim um conjunto de 22 artigos que se debruçam sobre artistas cuja identidade se mostra e merece ser interrogada: são espaços 'ex-cêntricos,' para se descobrir.

A capa deste número 12 da Estúdio tomou como motivação o artigo «Estrategias del vacío en la obra de Ana Álvarez-Errecalde,» de María Guillermina Valent (La Plata, Argentina). Os corpos da artista espanhola Ana Errecalde, corpos vestíveis, são os novos significantes onde a idade e o sexo pode ser reapropriado, adquirido, numa experiência lúdica: o corpo é agora uma fala.

Olegario Martín (Sevilha, Espanha) no artigo «MP&MP Rosado: tiempo contado a tientas» apresenta o trabalho escultórico da dupla espanhola Miguel Pablo Rosado Garcés & Manuel Pedro Rosado Garcés, irmãos gémeos, cuja obra se debruça sobre o corpo duplicado e a sua incerteza identitária: os clones de si mesmos são teus irmãos, a sua disposição contraria-se mutuamente, e o seu espaço ora é o dobro, ora é a sua metade.

Em «El individuo objetivado y el objeto humanizado en la obra de Naia del Castillo,» María Betrán Torner (Huesca, Espanha) interroga as fotografias da espanhola Naia de Castillo atualizando as discussões sobre o a domesticidade e os «problemas de género» (Butler, 2006).

Mar García Ranedo (Sevilha, Espanha), no artigo «Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi» apresenta a fotógrafa sul-africana Muholi (n. Durban, 1972), que explora, pelo activismo visual, os temas da identidade de género e do pós colonialismo na vertente raça.

O artigo «Márcia Beatriz e/ou Jaque Jolene» de Claudia Fazzolari (São Paulo, Brasil) introduz a personalidade performatica da brasileira Márcia Beatriz e o seu heterónimo Jaque Jolene que se propõe renegociar a história através de registos multimédia que exploram a ambiguidade factual.

Em «João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: um manifesto *queer*?" Luís Herberto (Portugal) apresenta a dupla portuguesa João Pedro vale e Nuno Ferreira descodificando uma exploração plástica e algo lúdica de uma expressividade alternativa a hetero normatividade.

Cláudia França (Uberlândia, Brasil), no artigo "Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte" aborda duas séries de desenhos

da brasileira Daniela Maura que exibem o vestido como uma cortina: levantando a sua saia pode observar-se um pénis erecto, em silêncio linearizado. O vazio torna-se forma, e entre as pernas pode ver-se uma terceira perna, que denuncia uma figura impossível no seu resgate da diferença.

No artigo "Confidencias gráficas: el dibujo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta," Fernando Sáez (Sevilha, Espanha) visita os desenhos intimistas e autorreflexivos sobre as sombras da sexualidade, homo-erotismo e fetichismo, do espanhol Pérez Villalta, datados 1983.

Teresa Matos Pereira (Portugal), em "Maimuna Adam: viagem, deslocamento e memória como metáforas da identidade" debruça-se sobre a artista moçambicana Maimuna Adam, que cruza a mestiçagem com a identidade, e a procura dos artefactos de viagem, os vestígios da chegada e da partida, alargando o problema da localidade e da origem.

O artigo "Salustiano: retratos de identidad despojada," de Carlos Rojas & Fernando García (Sevilha, Espanha) debruça-se sobre o pintor sevilhano Salustiano que interroga a tradição e a intemporalidade dentro do género do retrato: os seus retratados parecem estranhar a própria representação.

Guy Amado (São Paulo, Brasil), em "Um Lugar No Mundo – Considerações sobre a obra de João Tabarra" aborda a obra deste performer português que confronta as narrativas com os deslocamentos desconfortáveis do absurdo urbano, revisitando o fracasso como enredo.

O artigo "Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recuperación de la memoria a través de la identidad colectiva" por Sara Ramírez & Áurea Muñoz (Sevilha, Espanha) apresentam a obra desta dupla de artistas espanholas, Esther Señor & Carmen Cifrián, que exploram, através de colagens a memória dos objectos.

Alexandre Rodrigues da Costa (Belo Horizonte, Brasil) no artigo "Fraturas expostas: uma análise das pinturas 'Desconstruções,' de Alan Fontes" interroga a obra deste autor brasileiro (n. 1980) que apresenta pinturas de ruínas urbanas contemporâneas, casas a meio de serem demolidas, exibindo a intimidade das suas paredes interiores como uma frágil membrana entre o exterior ameaçador e o interior protector, mas perdido. Os labirintos de hoje estão do lado de fora.

O artigo "Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya," de Mihaela Radulescu de Barrio (Peru / Roménia) propõe um olhar sobre a fotógrafa peruana Luz Maria Bedoya, onde o confronto entre os espaços abertos e naturais e as demarcações humanas traduzem um desamparo ordenado que confronta o homem simbólico com os seus referentes significantes.

O artigo "_No return": migraciones al vacio: la negación de la identidad" de Gonzalo José Rey (Pontevedra, Espanha) aborda a fotografia do espanhol

Carlos Suárez que assume paisagens vazias mas povoadas, exibindo provas do vazio da identidade, da necessidade do nada que nos permeia, e nos convoca às migrações e ao auto-abandono.

Em "La memoria de las piedras: sobre la pintura de Loïc Le Groumellec," Joaquín Escuder (Saragoça, Espanha) apresenta o artista francês Le Groumellec, que toma a finisterra da bretanha como um local de identidade, com a solidez das pedras e das estruturas rituais, dos artefactos e das gravações intemporais.

Joana Tomé (Portugal) no artigo "Ceci n'est pas un autoportrait: o elidir diagramático da identidade em Helena Almeida" atualiza a pesquisa desta artista portuguesa em torno da perplexidade pela Figura, pela linha, e pela mancha, pela sua passagem do material ao pensado.

O artigo "Pintura Habitada" de Helena Almeida: entre um antes e um depois" de Lara Pires (Portugal) toma igualmente como objecto de estudo a obra da portuguesa Helena Almeida, especificamente a série de 1975, 'Pintura habitada,' que propõe uma ocupação do espaço da tela, com uma sistematicidade auto-consciente.

María del Rocío González (Sevilha, Espanha) no artigo "Felipe Alonso: identificación con el mito clásico" apresenta a obra do jovem pintor espanhol Felipe Alonso que revisita as texturas figurativas das imagens, evocando os enganos das aparências da Antiguidade.

Em "Yo soy ese: señas de identidad en los autorretratos de Agustín Alegre," Marta Marco (Saragoça, Espanha) toma a obra do pintor espanhol Agustín Alegre, especificamente as suas séries de auto-retratos, que afirmam a pintura como território de pertença e de identidade: "Eu sou pintor."

O artigo "Identidades femininas del travestismo 'Ocañí': iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña" por José Naranjo (Sevilha, Espanha), explora a coincidência entre o imaginário do malogrado pintor espanhol Ocaña e o travestismo, representado ou transformista, em torno da identidade da mulher andaluza.

José Cirillo & Rosa Ferreira da Costa (Vitória, Brasil) no artigo "Dilma Góes: arte têxtil capixaba nas décadas de 1980 e 1990, um olhar através de seus arquivos pessoais" aborda a obra em tapeçaria de Dilma Góes partindo da metodologia da crítica genética (ramo da semiótica em torno do processo explorado por Cecília Salles) onde a pesquisa se apoia na investigação dos passos e ensaios seguidos pelos criadores no seu trabalho.

A identidade resiste à linguagem dos homens. A linguagem é transmitida entre as gerações e com ela transporta uma identidade, ou, o que é dizer o mesmo, a possível interrogação: quem me fala?

Referências

Saussure, Ferdinand (1978) *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: D.Quixote

Rimbaud, Arthur (1999) Œuvres complètes. Coll. La Pochothèque. Paris: Le Livre de poche. ISBN 2-253-1325-0

Lévi-Strauss, Claude (2004) *Mitológicas I: o Cru e o Cozido*. São Paulo, CosacNaify.

Barthes, Roland (1989) *Elementos de Semiologia*. Lisboa: ed. 70.

Butler, Judith (2006) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415389556

Althusser, Louis (1976) *Ideologie et Appareils Ideologiques d'État: Notes pour des Recherches*. In "Positions (1964-1975). Paris: les Éditions Sociales, pp 67-125.

João Paulo Queiroz (2015) "Quem me fala? interrogações em torno da identidade." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 12-16.

2. Artigos originais
Original articles

Valent, María Guillermina (2015) "Estrategias del vacío en la obra de Ana Álvarez-Errecalde: cuerpos, performatividad e identidades." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 18-29.

Estrategias del vacío en la obra de Ana Álvarez-Errecalde: cuerpos performatividad e identidades

Strategies of vacuum in the work of Ana Alvarez-Errecalde: bodies, performativity and identities

MARÍA GUILLERMINA VALENT*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Argentina, artista Visual. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso. Profesora en Historia de las Artes Visuales. Co-directora de la revista METAL (Memorias, escritos y Trabajos desde América Latina).

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Calle 53 número 1395 1 A (entre 22 y 23) La Plata 1900, Argentina. E-mail: guillerminavalent@hotmail.com

Resumen: El siguiente artículo pretende indagar en torno a los trabajos More Store e Histologías, dos producciones de la artista argentina , radicada en España, Ana Alvarez-Errecalde. Ambos proyectos dan cuenta de una serie de interrogantes que colocan al cuerpo en el centro de la disputa acerca de las identidades. En este sentido, intentaremos reconocer de que manera las dos propuestas operan estratégicamente como conjunto, interrogando las certezas de un cuerpo occidental individualizado que como totalidad polisémica tensiona desde el vacío.
Palabras clave: cuerpo / vacío / identidad / performatividad.

Abstract: *The following article aims to investigate about More Store and Histologías, two jobs of argentinian artist, based in Spain, Ana Alvarez-Errecalde. Both projects elucidates a series of questions that situate the body in the core of the dispute about identities. In this sense, we will try to recognize how strategically operates the two proposals as a whole, questioning the certainties of an individualized western body, which as a polysemous totality stresses from the void.*
Keywords: *body / void / identity / performativity.*

> *Me dijo que quería escribir la historia de su vida sobre mi piel, empezando con su nacimiento en mis labios y con sus enamoramientos en mis pechos. El resto de mi cuerpo lo dedicaría a nuestra vida juntos*
> (Del "Diario de Nagiko" en The Pillow Book" de Peter Greenaway)

En los proyectos *More Store, tallas* (2008) e *Histologías* (2011) la artista Ana Alvarez-Errecalde, ha desplegado un conjunto de elementos plásticos (video, fotografía, indumentaria) que ponen en escena de manera peculiar la idea de la piel como "continente" de identidad. Presentándola como evidencia sensible de los acontecimientos de la vida cotidiana, la piel es exhibida por la autora como prueba:

> *vivencias placenteras, dolorosas, propias y heredadas que vamos recogiendo. Cada arruga, herida o cicatriz tiene un origen. Las tensiones y risas, accidentes y enfermedades van dejando su caligrafía en el cuerpo* (Alvarez-Errecalde, 2008)

En ambos proyectos, diferenciados por algunos significativos matices, la artista nos ofrece un ejercicio que interroga desde la experiencia individual algunas certezas acerca de la identidad , que interpelan e impactan en lo colectivo.

Nuestro objetivo en este trabajo será, en principio, indagar en torno al sustrato crítico que gravita sobre aquellos supuestos que la obra coloca en tensión, donde el cuerpo se asume como "una construcción simbólica, no una realidad en sí misma" (Le Bretón, 2012:13)

More Store, tallas

En el año 2008 fueron presentadas al público un conjunto de piezas de indumentaria constituidas por mallas elastizadas, impresas con imágenes de los cuerpos desnudos de más de 40 mujeres de diversa procedencia (Camerún, Costa Rica, Brasil, Holanda, Islandia, Argentina, etc.) a escala 1:1 (Figura 1).

Con calidad fotográfica y respetando al máximo los detalles y las diferencias de texturas, colores y formas las figuras planteaban un conjunto que daba cuenta de la nutrida variedades de edades, contexturas, y como sostiene la autora, contingencias vivenciales registradas en la superficie corporal.

En lo que dimos en llamar, por razones de simple orden temporal, la primer etapa (More Store, tallas) los cuerpos vacíos, o vaciados fueron presentados en el marco ficcional de un local comercial de indumentaria en el cual aquellas cáscaras de piel colgaban de perchas metálicas y extensos percheros que permitían dimensionar la nutrida diversidad de cuerpos en exhibición (Figura 2).

También formaron parte de aquella presentación inicial un video y una performance que completaban el conjunto de la obra (*Ana Álvarez-Errecalde — More Store,*2012).

Pero ¿ a que nos referimos cuando hablamos de cuerpos vaciados? ¿Es posible pensar las identidades en términos de llenos y vacíos teniendo en cuenta que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha habido una progresiva degradación de los modos tradicionales de control de los cuerpos(religión, Estado) que relegó la división dualista clásica (mente-cuerpo / interior-exterior) ? ¿ Cómo opera entonces Alvarez Errecalde desde el vacío en el marco de otro tipo de criterios acerca de la constitución de las identidades y las estrategias del poder?

Vaciar el vacío o cuerpos en exilio

En una sala, apartada del perchero de exhibición, el audiovisual presentaba las imágenes de las mujeres desnudas que luego serían la materia prima para los impresos que se ven sobre las mallas elastizadas. Resulta significativo notar como este material constituye una pieza fundamental en el proceso de vaciamiento que la artista configura.

Se trata de *retratos* que ubicados en el centro de la pantalla se suceden ininterrumpidamente uno tras otro. En esa continuidad, diluidos los límites entre una persona y la que sigue, aún se perciben las individualidades de sus protagonistas. Creemos que una de las razones de esto es que allí aparece, por única vez en todo el proceso, un elemento que la artista luego hará desaparecer, el rostro. En palabras de la artista Sandra Martínez Rossi "el rostro representa la sede de la identidad corporal, la región donde se concentran la mayor cantidad de orificios



Figura 1 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *More Store, tallas* (2008) Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/morestore/



Figura 2 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *More Store, tallas* (2008) Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/morestore/

y desde donde visualizamos y procesamos la mayor información del mundo exterior" (2011: 256). Es así como se presentan aquellos sujetos , exponiendo el cuerpo desnudo , pero como parte de una totalidad, conformando sujetos.

El concepto de identidad, forjado como alternativa excluyente por la modernidad burguesa occidental, ha naturalizado aquella concepción del cuerpo individualizado y en ese plan, el rostro configura un elemento fundamental. Es así que aquel cuerpo occidental que representa el lugar de la censura según el paradigma moderno "significa la ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y, consigo mismo" (Le Bretón, 2012: 8)

Dan cuenta de este quiebre los estudios de Maurice Leenhardt sobre la representación del cuerpo entre los canacos de Melanesia propuesto como trabajo fundacional en este sentido. Retomado por David Le Breton en *"Antropología del cuerpo y modernidad»* el etnólogo francés pudo comprobar que entre aquellos pobladores cada sujeto existe sólo por su relación con los demás. Es así que para aquella comunidad " el cuerpo (karo) se confunde con el mundo, no es el soporte o la prueba de una individualidad, ya que ésta no está fijada, ya que la persona está basada en fundamentos que la hacen permeable a todos los efluvios del entorno" (Le Bretón, 2012)

El autor describiría en su trabajo que son suficientes algunos meses de convivencia en entornos occidentales para que una persona realice un proceso de "individuación" y comience a distinguir del entorno su rostro y luego su cuerpo.

Occidente consolidó, con mayor intensidad desde principios del siglo XX, la división entre yo y los otros, estableciendo los parámetros que determinarían la estructura del pensamiento y las teorías sociales, "bajo estos criterios el cuerpo como construcción cultural surge constantemente influenciado por esta contraposición corporal que desplegó la visión de un cuerpo ajeno y exótico." (Martínez Rossi, 2011: 22)

Aquella mirada y su innegable vinculación con el carácter distintivo del rostro nos ofrece algunas pistas para interpretar la presencia de los cuerpos y de sus retratos.

En forma de mallas, ya sin rostros, sin mirada, sin voz, sin nombre, la artista dispone las pieles como evidencia. Vestigios de totalidades que operan de forma metonímica sobre los que elige conservar la identidad nacional. A través de una etiqueta que cuelga de cada pieza queda explicitado el lugar de nacimiento, replicando la forma en que lo hacen las tiendas comerciales de indumentaria. Este recurso refuerza la referencia que el proyecto como instalación, hace a los supermercados y a la venta masiva de productos estandarizados.

Es entonces en este sentido que hablamos de vacío. Los sujetos han desaparecido, y sus pieles no operan estrictamente como representaciones, por el contrario, aspiran a presentarse como indicio. Aluden presencias fantasmáticas que configuran un no-lugar del cuerpo "esa otra dimensión que introducen los cuerpos desaparecidos, los amontonamientos de cuerpos desmembrados y acéfalos, las apariciones de fosas comunes, la acumulación creciente de NN" (Dieguez 2013: 26)

Son todas y ninguna, la individuación de aquellas mujeres se reduce a rasgos que operan de forma general. Gorda, flaca, tatuada, oscura, etc. Pero la totalidad se ha roto, y en su rasgo metonímico las piezas gritan la ausencia. Proclamando el vacío que le da lugar a los significados, la piel se hace vaina para recordarnos que "las interpretaciones no surgen únicamente a partir de la percepción de las zonas visibles del cuerpo, también afloran en aquello que permanece oculto o camuflado" (Martinez Rossi, 2011: 16)

La obra se completa con una peformance en la cual un conjunto de personas desfilan en el centro del espacio exhibitivo vistiendo los trajes que se adaptan al nuevo cuerpo del modelo, proponiendo una extraña desnudez (Figura 3).

Coincidimos con Sandra Martinez Rossi cuando sostiene que "El discurso del arte corporal es un discurso monolítico, polisémico, que ataca simultáneamente todos los frentes, que interroga los rituales y los mecanismos sociales" (2011: 256). La acción llevada a cabo por los performers constituye la ejecución del planteo que sugiere cada instancia del proyecto: vestir el desnudo de un otro, algo que, como asegura la autora, pone en tensión las complejidades de los dispositivos que atraviesan al cuerpo contemporáneo donde "se espera que uno sea responsable por la imagen que presenta a la mirada de los demás" (Groys, 2014: 40).

Histologías, ensayo para totalidades imposibles

Luego de estas primeras presentaciones aquellas "vainas" derivarían en un nuevo planteo con Histologías (Figura 4, Figura 5 y Figura 6).

Los vacíos ensayan, en esta oportunidad, numerosos intentos por completarse. Se trata de una serie de fotografías en las cuales quedan registrados los intentos por realizar la misma acción: sujetos que aspiran vestir aquellos cuerpos desnudos.

El título sugiere con tono absurdo una crítica hacia aquella mirada fragmentaria que la ciencia ha forjado en torno a los cuerpos. La histología supone una mirada generalizable acerca de los tejidos orgánicos, su composición y funcionamiento. En tensión con lo anterior Alvarez Errecalde propone para este trabajo pensar varias histologías, en plural. Socava así las bases del modelo científico y nos acerca inexorablemente a la especificidad arbitraria de la piel de



Figura 3 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *More Store, tallas* (2008)
Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/morestore/

cada cuerpo, de cada sujeto. A este respecto, resulta útil la reflexión que Claude Tresmontant realiza acerca del lenguaje y sus implicancias en la configuración social de los cuerpos:

> *El hebreo — dice Claude Tresmontant — es una lengua concreta que sólo nombra lo que existe. De este modo, no tiene nombre para la materia , ni tampoco para el cuerpo, ya que estos conceptos no refieren a realidades empíricas, contrariamente a lo que nos llevan a creer nuestros viejos hábitos dualistas y cartesianos. Na die vió nunca materia, ni un cuerpo, en el sentido en que son entendidos por el dualismo sustancial* (Le Bretón, 2012: 23)

De este modo la acción asume por completo la derrota o lo que interpretamos como su aspiración dialéctica.

En las obras el espectador es invitado a "Intercambiar al cuerpo por una imagen en la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial" (Belting, 2012: 45).

El vacío se enuncia desde la ruptura de la totalidad y los frustrados ensayos por la convivencia de los cuerpos constituye el ejercicio que alienta la reflexión. Allí la artista explota al máximo lo que consideramos la condición performativa de su proyecto, aquella "dimensión que le permite al enunciado no sólo producir un efecto desde la acción que constituye, sino también y sobre todo instaurar una realidad que, antes de su ejecución, era virtualmente inexistente" (Aguilar; 2007: 4).

En este sentido la puesta en escena representa la materialización de un absurdo, o lo que consideramos el punto que revitaliza la propuesta.

Consideraciones finales

Ponerse en el lugar del otro resulta materialmente imposible. Sin embargo ensayar aquella posibilidad desde operatorias como las que la artista ofrece constituye una alternativa para señalar los presupuestos que coloca en tensión la obra.

Como mencionamos más arriba las identidades, y los planos de individualidad a los cuales refieren, configuran construcciones complejas que resultan de opciones históricas y estratégicas orientando las interpretaciones en torno a los cuerpos. En este sentido la construcción de un otro en términos de antinomia ha sido una valiosa herramienta en conflictos de poder como estrategia de dominación.

Aún así, circulan hoy numerosas teorías que han revisado y dan visibilidad a estas configuraciones que ofrecen nuevas miradas acerca de la identidad como un territorio en disputa.

Así es que, en consonancia con la perspectiva de Judith Butler creemos que la obra aspira a "encarar la discusión desde las prácticas de significación que







Figura 4 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *Histologías* (2011) Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/histologias/
Figura 5 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *Histologías* (2011) Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/histologias/
Figura 6 · Ana Alvarez-Errecalde, de la serie *Histologías* (2011) Fuente: http://alvarezerrecalde.com/portfolio/histologias/

ocultan su hacer y naturalizan sus efectos" (Briones 2007: 64). Deconstruyendo enfoques esencialistas y descentrando la idea de sujeto, Butler, se distancia de las teorías que proponen un yo sustantivo y "retraduce la idea lingüística de performatividad desde la idea de quien hace, el hacedor, no pre-existe sino que se construye invariablemente en y a través de su hacer/acto (...) en y a través del otro" (Briones 2007: 65)

Aquellas vainas denuncian la ausencia desde un espacio ritualizado. No son contenedores, representan vestigios que nos invitan a entrar en su no-lugar y ensayar respuestas y sobre todo nuevas preguntas. Según Ticio Escobar "el arte, como el rito descubre desde el disfraz y el artificio. Como el arte, disloca los fenómenos y desarregla el tiempo para que puedan ser vistos desde un ángulo distinto; altera los papeles para que los actores replanteen sus relaciones" (Martinez Rossi 2011: 258).

De esta forma podemos interpretar que el intento por colmar estos vacíos opera desde la liminalidad, aquel espacio de contaminaciones que permite alejarnos de las estructuras y poner en crisis las jerarquías sociales, en cercanía con el rito (Dieguez 2013).

Finalmente las operaciones que la artista esgrime colocan al cuerpo del visitante en el centro del conflicto. Vestir y en ese mismo acto desnudarse es una provocación que nos invita a exponernos, y desde luego frente a esto, la pregunta por la mirada brota de inmediato. No se trata por lo tanto de procesos de interrogación-configuración de la identidad personal, en este juego los roles individuales se confunden para configurar un extraño nosotros.

Referências

Álvarez-Errecalde, Ana (2008) *More Store* [Consult. 2015-09-01] Disponível em http://alvarezerrecalde.com/portfolio/morestore/

Ana Álvarez-Errecalde - More Store. (2012) Vídeo. [Consult. 2015-09-01] Disponível em https://vimeo.com/51103078

Aguilar, Hugo (2007) *La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad*. Universidad Nacional de Río Cuarto. [Consult. 2015-09-01] En línea: http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol7/pdf/La%20performatividad%20o%20la%20tecnica%20de%20la%20construccion%20de%20la%20subjetividad.pdf

Belting, Hans (2012) *Antropología de la imagen*. Katz editores. Buenos Aires.

Briones, Claudia (2007) *Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías*. Revista *Tabula Rasa. Bogotá: Colombia, No.6: 55-83.*

Dieguez, Ileana (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba Argentina: Ediciones Documenta/Escénicas.

Groys, Boris (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Traducción Paola Cortes Roca. Buenos Aires: Caja Negra editora.

Le Bretón, David (2012) *Antropología del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Marínez Rosi, Sandra (2011) *La piel como superficie simbólica. Procesos de t ransculturación en el arte contemporáneo.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

MP&MP Rosado: tiempo contado a tientas

MP&MP Rosado: narrated time groping

OLEGARIO MARTÍN SÁNCHEZ*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista plástico. Doctor en Bellas Artes Universidad de Sevilla(US).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. C/ Laraña nº 3, 41.003 Sevilla, España. E-mail: olegario@us.es

Martín Sánchez, Olegario (2015) "MP&MP Rosado: tiempo contado a tientas." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 30-43.

Resumen: PM&MP Rosado es el colectivo formado por los hermanos gemelos Miguel Pablo Rosado Garcés y Manuel Pedro Rosado Garcés. Su trayectoria de más de quince años vinculada a las prácticas artísticas es una exploración en torno al yo, a través del cuerpo, el objeto, el fragmento, el signo y la huella, mediante una complicidad narrativa tejida desde lo estético, histórico y social.

Palabras clave: PM&MP Rosado / gemelaridad / identidad / social.

Abstract: *MP&MP Rosado is the group formed by twin brothers Miguel Pablo Rosado Garcés and Manuel Pedro Rosado Garcés. The career of more than fifteen years related to artistic practices is an exploration around the self, the body, the object, the fragment, the sign and the mark, in a narrative complicity woven from the aesthetic, the historical and the social.*

Keywords: *PM&MP Rosado / twinning / identity / social.*

La obra de MP&MP Rosado hilvana la ocupación del espacio mediante indicios, signos y señales desde las prácticas escultóricas contemporáneas a través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo. El consumismo, la globalización o la cultura del espectáculo se revelan en una interpretación trenzada entre la antropología, la filosofía o la literatura marcando el ritmo de la contemporaneidad en el arte, el pensamiento y la sensibilidad de nuestra época.

Este colectivo artístico conformado por los hermanos gemelos (Miguel Pablo Rosado Garcés y Manuel Pedro Rosado Garcés) 1971, San Fernando, España, comparten el fantasma del yo-tú-tú-yo de su identidad. Con un discurso polarizado entre lo público y lo privado, a través de la figuración del cuerpo, el objeto, el fragmento, el signo y la huella abordan una plástica que nos acerca a una imagen inquietante, tierna y siniestra, que viste de vulnerabilidad y melancolía el tejido humano y social.

En sus trabajos asistimos a una versatilidad material y a una diversidad medial conformada de dibujos, esculturas, pinturas, objetos y fotografías; acotando un espacio instalativo desjerarquizado en el que su práctica artística se articula mediante una complicidad narrativa desde lo estético, histórico y social.

1. Gemelaridad

Su trayectoria artística se inicia desde la fragilidad que se intuye en el paisaje natal, los objetos cotidianos y lúdicos arrebatados a la infancia, desde los que se evocaban sueños, deseos y nostalgias. Si el arte ya de por sí es un proceso de intersubjetivación, cuando la creación surge de un diálogo del alma gemela ésta siempre cuenta con la idea de su doble por lo que asistimos a una representación de disputa, suplantación o impostura que ha estado siempre presente en su producción artística. En MP&MP Rosado, tesis doctoral de Manuel Pedro (Rosado, 2015: 215):

> *La gemelaridad, acentúa la desposesión de la identidad, los gemelos se muestran como forma de monstruosidad o prodigio espacial, esto es que los gemelos no son dos sino una cosa y la misma. Los gemelos no dejan de ser una sola cosa, pero sin embargo son dos y esa es su monstruosidad, igualmente, la gemelaridad es la imagen ideal en la búsqueda del doble, los conflictos entre gemelos lleva a la muerte, la creación como un estado límite.*

En la exposición *Sin título, la Intimidad*, (Figura 1) Galería Pepe Cobo, Sevilla, 2002, en la que presentan tres figuras de terracota que son sus propios autorretratos portando sus propias máscaras, dos de ellas de pie, apoyadas sobre el muro, una tercera sentada que pugna por salir del instinto animal hacia la conciencia, se encuentran en un estado semienmascarados, a una cabeza se superpone otra, por el suelo máscaras como en una geometría del tiempo. En la sala queda expresada la idea original de lenguaje: realidad y ficción

La compañía amenazante del otro (Figura 2) es una temática muy latente en su obra. Si identidad y alteridad (Pardo, 1996: 153) son los responsables de la construcción del yo, la búsqueda lo fragmentario, la repetición, la figura doble, la ambigüedad lingüística han sido los vehículos que de modo reiterado han



Figura 1 · MP&MP Rosado. *La intimidad*, 2002. Medidas variables, 5 piezas. Arcilla cocida, pintura y fotografía blanco y negro. Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. CAAC Colección Centro Andaluz Contemporáneo. Málaga. CAC. Fuente: MP&MP Rosado.

utilizado en sus desplazamientos hacia la imagen. Ese ir juntos desde la misma concepción intrauterina presta una atmósfera a sus piezas de espacios de ensoñación, de veladura y mutación.

Secuencia ridícula (Figura 3), es otro "estar dentro", en este caso encaramado en el árbol, cobijados dentro de la espesura verde, los figurantes (gemelos) realizados a escala natural con la máscara colocada en sus rostros: dos personajes en uno, que avisan al espectador de su presencia mediante un aplauso que cuelga de las alturas.

Desde la duda del mundo actual mejor mirar hacia adentro, con los ojos cerrados, para protegerse de la vulnerabilidad y mostrar la apariencia inerte como la estragema de escape que practican los animales en peligro, o ese replegamiento hacia abajo de la guía de algunas plantas que presenta forma de envestida como proceso natural de crecimiento. Andar a tientas. (Figura 4)

2. La incertidumbre del lenguaje

En la exposición *Trabajos verticales*, Galería Pepe Cobo de Sevilla, 2004, pongamos como ejemplo *Teamwork*, (Figura 5), a la pieza se le crea un contexto espacial ex profeso. La imagen se ha enriquecido y su mensaje diversificado viene a cerrar el ciclo de verificación identitaria desde la unidad y autonomía del cuerpo, para compartir con lo tectónico y espacial una dimensión colectiva; las figuras interactúan con fragmentos de tabique con los que establecen relaciones de posicionamiento en la sala. Pareciera como si el artista solicitara la pertenencia al teatro urbano y social para escenificar un acto insólito. Las figuras dobles cuelgan boca abajo -cual trofeo de caza- algo grotesco y siniestro parece acontecer en esa imagen en la que se pretende invertir la gravedad, en una cómica e irreal maniobra artística.

El cuerpo se diluye o se funde finalmente en lo tectónico como si de un gran estómago se tratase, tal ocurre en la instalación *Para Acabar* del DA2, Domus Artium, Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca, 2005. Las figuras han invadido el suelo de parquet de la sala y se entrevén como topos moviéndose en la tierra,-escenario interactivo- pues el espectador en su recorrido mueve las tablas del suelo revolviendo su yo con el espacio ficcionado. Lo mismo sucede en la instalación *Limbo* (Figura 6), donde "la metamorfosis aparece como el itinerario mítico y circular entre la vida y la muerte, la continuidad a través de la mutación." (Cortes, 1997: 147)

Será a partir de los proyectos de 2005 cuando la figuración de los dobles cuerpos desaparezca para dar paso a una estética más social. En sus instalaciones se abrirán ventanas para que transite la luz, el espacio del voyeur, lo público y lo

privado. Su obra apuesta por la desnudez del lenguaje, se toma conciencia de la biografía de los materiales, se ahonda en paradojas como naturaleza y cultura y se comienza a reflexionar sobre en espacio habitado, lo interior y lo exterior.

Bachelard (2006: 122) escribe: "El árbol poderoso es el pilar de la casa: El tronco de fresno es el punto central de un apartamento, dice un traductor de Wagner (acto I). El techo y las paredes son sostenidos por las ramas, dejan pasar las ramas".

Sloterdijk (2003: 375) comienza citando *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, para preguntarse por las características del alma: "Nuestro inconsciente está habitado. Nuestra alma es una vivienda (...). Ahora se ve que las imágenes de la casa se mueven en dos direcciones: están en nosotros igual que nosotros estamos en ellas."

La plástica del tiempo y del objeto

En el intento de ocupación de espacio, su obra es deudora del tiempo, instantánea fotográfica, inercia plástica: primeros planos dibujados, pintados o reproducidos. Sus piezas escultóricas surgen sobretodo a partir de la matriz de lo real -el molde como idea original del habitar- el espacio desde el que apuntalar la obra, para transformarlo en superficie y animarlo de color.

En *Spleen. El hombre de los árboles* (Figura 7), se ha hundido en el suelo del bosque y ha ahuecado troncos y raíces, adoptando formas antropomórficas que abrazan y conviven con los objetos cotidianos: lo natural vestido de cultura con nota sobria y melancólica. La ciudad -roquedal del tiempo donde nos encerramos- y que absorbe nuestra vida cotidiana repleta de objetualidad, direcciones, signos y señales, predispuesta casi siempre al simulacro y el artificio, nos aleja cada vez más de la naturaleza como ente primario y sustancial. Obra que recoge esta crítica, y que nos alerta de laa pérdida de identidad no solo individual sino colectiva. Véase (Delgado, 1999).

En *Profeta y Ballena. Guía al viajero perdido* (Figura 8), un proyecto dilatado en el tiempo entre 2007 y 2012, en el que nos acercamos a la dimensión temporal, procesual y transversal en sus prácticas artísticas.

Lo objetual y fragmentario, la huella, lo interno y externo, lo de dentro y lo de fuera, son el rudimento de las palabras y los objetos que vislumbran el deseo de la intimidad.

En *Cuarto gabinete .Abierto X Obras* (Figura 9) se abre más que nunca el proceso azaroso y apropiacionista del objeto encontrado que nos remite de inmediatos a la memoria, a la huella y a la convivencia ausente del tiempo. Asistir al encuentro del arte en el mismo lugar donde caemos. Desde allí se descubre la



Figura 2 · MP&MP Rosado. *Afecto*. 2002. 46 x 60 x 180 cm. 2 piezas. Arcilla cocida, pintura y fotografía blanco y negro. Colección Diputación de Málaga. Fuente: MP&MP Rosado.





Figura 3 · MP&MP Rosado. *Secuencia ridícula*. 2002. 120 x 60 x 70 cm. 2 piezas. Arcilla cocida, pintura y cera, Colección Montenmedio Arte Contemporáneo. Cádiz. Fuente: MP&MP Rosado.
Figura 4 · MP&MP Rosado. *Like streets dog*. 2003. 63 x 83 cm. 2 + 6 piezas. Impresión digital y pintura sobre pape. Colección Museo de Arte Contemporáneo. Castilla y León. MUSAC. Fuente: MP&MP Rosado.

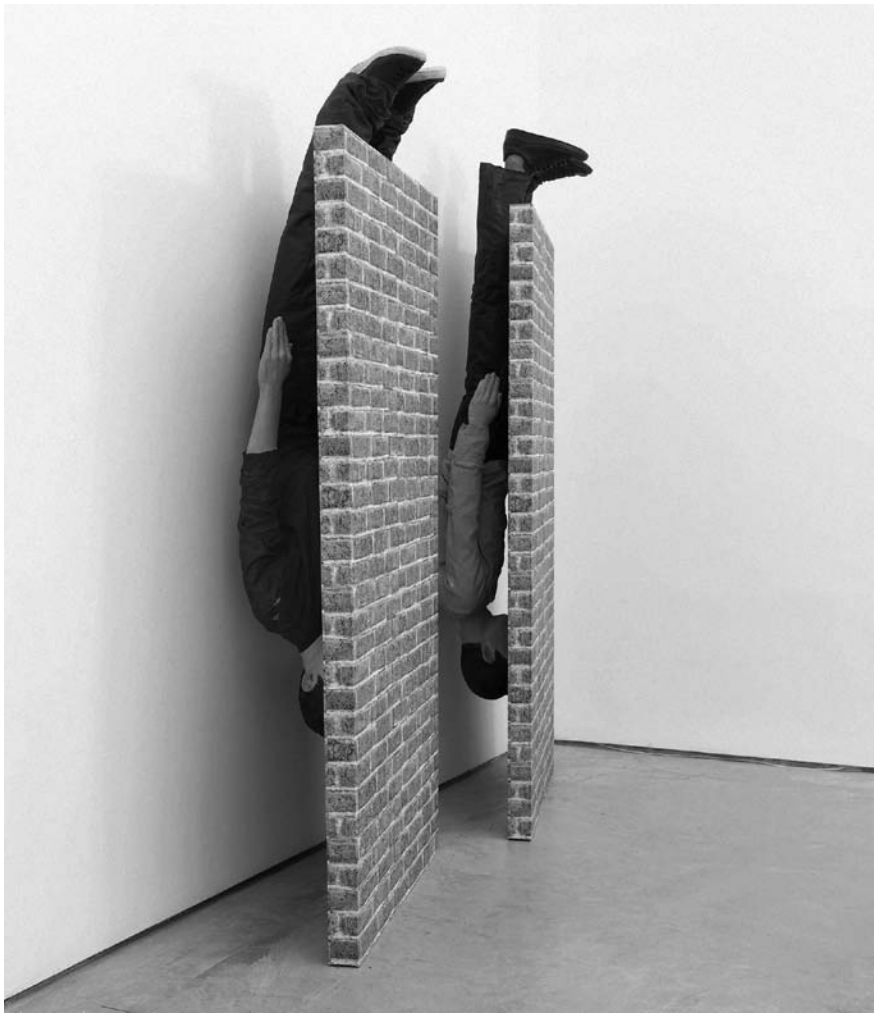


Figura 5 · MP&MP Rosado. *Teamwork*. 2003. 220 x 100 x 50 cm. 2 unidades. Resina, pintura, madera y wallpaper. Colección particular. Lyon. Fuente: MP&MP Rosado.

visceralidad del cuerpo, el antidrenaje de la arquitectura con las piezas arbóreas de PVC que ponen al descubierto la estructura colapsada de lo colectivo, como herida dolorosa producto de la crisis del sistema.

En esta y otras obras se indaga en el viaje guiado desde Peter Sloterdijk, Michel de Certeau o el mismo Gaston Bachelard. Es un tiempo de búsqueda personal contado a tientas, proceso de hacer y pensar, de aprendizaje del habitar, paseando por el territorio, por la ciudad: caminando por la calle (o creando una calle como en la instalación in-situ para el Museo de Zapopan, Jalisco, México) mientras construimos nuestra casa, un hogar donde calentar el futuro.

El proyecto *Contengo multitudes* (Figura 10) se lleva a cabo en colaboración con los alumnos del taller celebrado en las *Jornadas de Intervención Artística en el Espacio Natural y Urbano de Scarpia*, El Carpio, Córdoba. En el mismo se ponen en práctica las teorías de Nicolás Bourriaud sobre la interacción del arte y la sociedad en un intento de proyectación de la identidad desde el otro. Dos cuerpos desmembrados, para facilitar el transporte, hacer reparto, componer y recomponer buscando una y otra vez la alteridad. MP & MP Rosado, en la tesis doctoral de Miguel Pablo (Rosado, 2015: 111):

> *Hemos querido centrarnos en el proceso creativo, en la idea y en lo que hadetrás más que en los resultados. Contengo multitudes... era un proyecto cuyo objetivo era crear, modificar, descubrir y escenificar, a partir de varias "esculturas" de diferentes partes del cuerpo, realizadas en arcilla cocida y resina, mediante la manipulación de estas "esculturas" de uso privado. Seinvitaba a experimentar cómo pasaban a ser de dominio público.*

Conclusiones

En la obra de MP&MP Rosado asistimos a la construcción del yo que viaja paralelo a su desarrollo vital e intelectual. No en vano sus prácticas artísticas se nutren de la formación y sensibilidad que se adquiere con la experiencia desde los distintos ámbitos del conocimiento y el lenguaje.

Como reflexión podríamos hacer dos viajes transversales, el uno relacionado con el cuerpo y otro relacionado con el espacio.

Se aprecia desde un principio la necesidad o presencia de la corporalidad de los autores, un cuerpo doble, ensimismado, que dialoga consigo mismo. En su periplo artístico cada vez adquiere mayor movimiento y desenfado, por momentos llega a esconderse e interactuar con el muro y tabiques fragmentados, hasta ser engullido por la tectónica del lugar. Este tránsito es la vía hacia una identidad contaminada de la social. A partir de entonces serán los objetos, fragmentos y huellas las metáforas que nos remiten a su ausencia, para buscar una dimensión identitaria también desde lo histórico.





Figura 6 · MP&MP Rosado. *Limbo*. 2005. Dimensiones variables. Resina, tejido, madera y wallpaper. Centro de Arte Santa Mónica. Fuente: MP&MP Rosado.
Figura 7 · MP&MP Rosado. *Spleen*, 2008. 220 x 70 x 45 cm. cada pieza. 5 piezas. Arcilla cocida, pintura y objetos. Colección Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. Madrid. Fuente: MP&MP Rosado.



Figura 8 · MP&MP Rosado. *Ánfora con nueces. Proyecto: Profeta y ballena*, 2009-2010.40 x 40 x 160 cm. 2 piezas. Cerámica y nueces. Bosque sagrado de Bomarzo o Parco dei Mostri. Fuente: MP&MP Rosado.



Figura 9 · MP&MP Rosado. *Cuarto-Gabinete*, 2009-2010. Dimensiones variables. Conchas marinas, escayola, metal y objetos encontrados en las playas. Centro de Arte Contemporáneo Matadero. Madrid. Fuente: MP&MP Rosado.



Figura 10 · MP&MP Rosado. *Contengo multitudes…* 2011.
90 x 60 x 60 cm. 3 piezas. Arcilla cocida y resina acrílica, madera y metal. Colección del autor. Fuente: MP&MP Rosado.

Desde la ocupación del espacio expositivo asistimos a una evolución en los modos de intervenir. En un primer lugar la instalación ocupa la sala. A ese espacio dado pronto se le crearán otras prótesis espaciales (tabiques, puertas y ventanas), elementos que nos hablan de salir fuera, recorrer la ciudad, abordar el *site specific* hacia la autonomía y la institucionalidad del lugar como factor relacional desde el que se alimenta el yo artístico.

Referencias

Bachelard, Gaston (2005) *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Chapourcin. México: Fondo de Cultura económica.

Bachelard, Gaston (2006) *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Trad. Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura económica.

Bourriaud, Nicolás (2008) *Estética relacional*, 2ª ed. Trad. De Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Fabián Lebenglik.

Cortés, José Miguel G. (1997) *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, ISBN: 9788433905499.

De Certeau, Michel. "Andares de la ciudad". *La invención de locotidiano 1. Artes de hacer*. Trad. de AlejandroPescador. México D.F.: Universidad Iberoamericana / ITESO, Luce Giard.

Delgado, Manuel (1999) *El animal público: hacia una antropología de los espaciosurbanos*. Barcelona: Anagrama.

Pardo, José Luís (1996) *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.

Rosado, Miguel Pablo (2015) *La ocupación del espacio. Razonamientos, indicios yseñales de las prácticas escultóricas contemporáneas través del lugar, el espacio social y la construcción del yo, individual y colectivo*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

Rosado. Manuel Pedro (2015) *Nuevas actualizaciones sobre escultura. La exploración del signo como motor que impulsa las prácticas escultóricas, desde el ordenespacial o desde la interferencia social*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla.

Sloterdijk, Peter (2003) *Esferas I. Burbujas*. Trad. de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela.

Beltrán Torner, María (2015) "El individuo objetivado y el objeto humanizado en la obra de Naia del Castillo." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 44-52.

El individuo objetivado y el objeto humanizado en la obra de Naia del Castillo

Objectified individual and humanized object in the work of Naia del Castillo

MARÍA BETRÁN TORNER*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015

*España, artista visual. Doctora en Bellas Artes por la UCM. Universidad Complutense de Madrid.

AFILIAÇÃO: Profesora de Dibujo de Institutos de Educación Secundaria (España). C/ Camino de Huesca nº 6, Alerre (Huesca), C.P. 22194, España. E-mail: mbtorner@hotmail.com

Resumen: Este artículo se centra en el análisis de dos series fundamentales en la obra de la artista española Naia del Castillo: Espacio doméstico (2000-2001), y Retratos y diálogos (2000), a través de las que esta arista explora la identidad colectiva y social, pero también la individual, y en especial la identidad femenina y su relación con el entorno doméstico. Para ello, en la mayor parte de los casos utiliza como modelos a diferentes mujeres a las que pone en situaciones con las que invita a reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, o la relación del sujeto consigo mismo, con otros sujetos y con su entorno.

Palabras clave: retrato / vestuario / entorno / identidad / ambigüedad.

Abstract: *This article is based on the analysis of two key series of the work of the Spanish artist Naia del Castillo: "Domestic Space" (2000-2001), and "Portraits and dialogues" (2000), through which this edge, she explores the collective and social identity, but also the individual one, and especially, women's identity and its relationship with the home environment. To do this, in most of the cases, she used as models, different women, who are placed in situations through which she invites to think about the individual and collective identity, or the subject's relationship with oneself, with other subjects and their environment.*

Keywords: *portrait / clothing / environment / identity / ambiguity.*

Introducción

La artista española Naia del Castillo plantea su obra como testimonio crítico de su experiencia personal, y análisis de la identidad individual y colectiva. En este sentido, una parte importante de su discurso se centra en el entorno físico y psicológico de la mujer, que esta artista trata desde la metáfora a través de conceptos como el de intimidad, seducción, hogar, tradición o cuerpo. Cabría resaltar la ambivalencia que propone entre la superioridad de la mujer como seductora y su posición de inferioridad en lo cotidiano, y que unas veces muestra a través de objetos artísticos en sí mismos, y otras, por medio de retratos fotográficos de estética teatral.

En concreto este análisis va a ser planteado a través de dos series, *Espacio doméstico* (2000-2001), y *Retratos y diálogos* (2000), fundamentales en su trayectoria, y que forman parte de un extenso proyecto que lleva por título *Atrapado*s, si bien también se comentarán algunos otros trabajos de la artista por su interés para el tema que aquí nos ocupa.

En *Atrapados,* Naia muestra esculturas y fotografías compuestas por individuos híbridos entre los elementos del mobiliario, y que al mismo tiempo parecen ejercer la función de muebles con prótesis humanas, unos híbridos que, como se ha comentado permiten a esta arista explorar aspectos en torno a la identidad colectiva o individual, y en especial la identidad femenina y su relación con el entorno doméstico, tal y como se evidencia en la serie *Espacio doméstico*, donde Naia fotografía a diferentes mujeres que transforma en personajes atrapados en su entorno cotidiano. Para ello, escoge este espacio, el del entorno doméstico, como elemento simbólico clave, ya que éste consiste en una concatenación de espacios definidos por sus usos (un salón o comedor con mesas y sillas donde se come, una cocina para cocinar, o un dormitorio con su cama para dormir), y que le sirven para reflexionar sobre si somos realmente dueños de ese espacio, o es a la inversa el espacio nuestro dueño que nos obliga a comportarnos a su gusto. Se trata de un espacio, que esta artista plantea como metáfora del espacio individual y social, y que en conjunto le sirve para cuestionar también otros aspectos en relación al objeto humanizado y el individuo objetivizado, como es el porqué decimos que poseemos un espacio cuando vivimos en él.

A su vez, las imágenes incluidas en el proyecto *Espacio doméstico*, enlazan con la obra de otros artistas que han hecho del entorno doméstico el tema fundamental de su discurso, como es el caso de Louise Bourgeois o Eulàlia Valldosera, y con ellas Naia comienza su fabricación de prendas poéticas, ilógicas e imposibles, que ella misma idea, y que a la vez que funcionan como objeto





Figura 1 · Naia del Castillo: *Espacio doméstico — Cama* (2001). Fotografía color 125x125 cm.
Figura 2 · Naia del Castillo: *Espacio doméstico — Tapetes* (2001). Fotografía color 76x100 cm.



Figura 3 · Naia del Castillo: *Espacio doméstico — Cojín* (2000). Luxachrome 100x100 cm.
Fuente: http://naiadelcastillo.com/atrapados.php#_self

artístico en sí mismo, serán llevadas por las modelos para plantear otros aspectos, tal y como ocurre en *Espacio doméstico-Silla*, de la que subyace la idea de "atadura" de una joven a su silla, una atadura que puede ser percibida tanto física como psicológica, y que podría ser vista como la sujeción de la mujer a las labores del hogar. Sin embargo, también podría asociarse al camuflaje animal desde el sentido de alguien que siente el entorno, la casa, como parte de ella, como su propio vestido, formando una perfecta simbiosis similar a la que logran determinados animales que adoptan el color del ambiente que les rodea para no ser vistos, y en este sentido se podría decir que en su obra existe cierta intención de camuflaje.

En *Espacio doméstico — Cama*, la modelo aparece "atrapada" a una cama a través del camisón y el gorro que lleva cosidos a ella, como si de una camisa de fuerza se tratara, pero con cierta suavidad y naturalidad, mostrándose como ser dócil que se deja atrapar y controlar. Se trata de una imagen que ha sido interpretada como reflejo de la posición de sumisión a la que se encuentra sometida una parte de la sociedad, y que en este caso parece estar especialmente dirigida a la mujer (Figura 1).

En otra de las imágenes de la serie, *Espacio doméstico — Tapetes,* Naia nos muestra a una mujer mayor atrapada a su blusa cuyos puños han sido unidos a través de un tapete con puntillas, formando de este modo una especie de barrera frontal que impide a la modelo separar los brazos, por lo que de nuevo esta imagen sugiere una camisa de fuerza donde sus mangas aparecen metafóricamente convertidas en esposas (Figura 2).

La pieza más surreal de la serie es *Espacio doméstico-Cojín,* donde la cabeza de la modelo parece convertirse en cojín en una escena en la que el negro de su vestido se funde con el fondo, mientras su cabeza aparece apoyada sobre el cojín como símbolo de contrición, y que unido al dorado de la tela, ha llevado a que esta imagen fuese analizada como evocación de la atmósfera o escena religiosa (Figura 3). Si bien se han observado igualmente ciertas similitudes con los rostros ocultos por velos o telas de Magritte, pues se trata de una figura de frente, apoyada en un cojín cuadrado y con su rostro tapado por una tela idéntica a la de éste.

La intención de camuflaje anteriormente comentada, iría unida a la idea de Naia de crear con esta serie unos cuerpos híbridos, entre objetos y seres humanos. Aspecto este que está igualmente presente en otros de sus proyectos, como es el caso *Desplazamientos* (2010), en el que no se va a profundizar, y donde la idea de camuflaje es de nuevo utilizada por la artista para reflexionar sobre la identidad individual y social, además de sobre la relación del sujeto con su en-





Figura 4 · Naia del Castillo: *S.T. Horas de Oficina* (2000).
Fotografía color 100 x 100 cm.
Figura 5 · Marina Abramovic y Ulay: Performance 'Relation in Time'.
Octubre 1977, que tuvo lugar en Studio G7, in Bolonia.
Italia. Duración: 74'54''





Figura 6 · Naia del Castillo: *Retratos III* (2000). Fotografía color 90 x 100 cm. http://naiadelcastillo.com/atrapados.php#_self
Figura 7 · Naia del Castillo: *Dialogos I* (2000). Fotografía color 90 x 100 cm. Fuente: http://naiadelcastillo.com/atrapados.php#_self

torno, en concreto con la naturaleza, en este caso a través de la dicotomía entre lo natural y lo salvaje.

Horas de oficina es una escena fotográfica incluida en el proyecto Atrapados, en la que aparecen una mujer y un hombre compartiendo un mismo espacio en el que ella se encuentra atada a él por la espalda, mientras sus ojos están cerrados como si fuese una acción inconsciente, quizás como si aceptase la sumisión (Figura 4). Se trata de una escena en la que se han observado claras analogías, desconocidas por la propia artista, con la acción de Marina Abramovic y Ulay *Relation in time*, de 1977, en la que ambos aparecían sentados dándose la espalda y unidos por el pelo (Figura 5).

Sin embargo, esta observación de Naia del Castillo acerca de la relación del individuo con el ambiente que le rodea, se irá poco a poco alejando del entorno doméstico o de trabajo, para centrarse en la relación del sujeto consigo mismo y con otros sujetos, que trata negando su identidad, ocultándose con su propio pelo, o fusionándose con los otros mediante su pelo.

Otra de las series de Naia que es aquí objeto de interés es *Retratos,* perteneciente a *Retratos y diálogos* (2000), en la que esta artista muestra unos retratos enmascarados en los que el pelo es el protagonista, subvirtiendo la tradicional atribución erótica de la cabellera femenina que transforma en una especie de máscara que impide poder ver el rostro del retratado que posa frente a la cámara, por lo que de nuevo aquí la artista juega con la ambigüedad de no saber si es hombre o mujer el retratado. En este sentido, Naia pasó largo tiempo seleccionando a sus modelos, que debían tener largas cabelleras para envolver sus rostros, y con

las que logra expresar belleza y monumentalidad a través de una imagen claustrofóbica expresada al envolver un rostro con su propio pelo hasta dejarlo ciego y mudo, y que podría interpretarse como huida hacia el mundo interior.

En cambio, en *Diálogos* el pelo une a las mujeres que posan ante la cámara en una actitud y coreografía que parece simbolizar la idea de fusión entre dos seres.

Desde una perspectiva feminista, cabe aquí hablar del modo que tiene Naia en esta serie de plantear la cabellera femenina, ya que no pretende que ésta sea el ideal de ningún espectador, sino que rompe totalmente con el considerado icono de las mujeres, el cabello, para mostrar la imagen de dos mujeres envueltas en su cabelleras, como si se atacasen y rodeasen su cara para protegerse la una a lo otra, o como si se escondiesen tras su cabello (Figura 6, figura 7).

Esta serie se podría entonces analizar como imágenes de dos mujeres que yacen atrapadas entre sus cabelleras, quizás por la carga social y psicológica de una sociedad patriarcal que las oprime, oculta e incluso invisibiliza hasta la asfixia. De modo que lo que era el símbolo femenino idealizado que inspiraba a muchos artistas masculinos, se convierte en una imagen del conflicto entre dos mujeres cuya cabellera femenina se confunde y parece más bien ocultar y angustiar, de ahí que desde el ámbito feminista haya sido analizada como deconstrucción de la imagen tradicional de la cabellera femenina, como fetiche, que muestra que la misma va más allá de ser un simple símbolo de deseo en la sociedad patriarcal.

Conclusión

Se podría decir que en conjunto, la obra de Naia del Castillo representa a una sociedad que la artista suele personificar con un solo individuo o con dos, inmersos en un ambiente de represión y control. Se trata de dos series, *Espacio doméstico* y *Retratos y diálogos,* que nos hablan de la relación del sujeto consigo mismo, con otros sujetos o con el ambiente que le rodea, en una relación que les lleva a negar su identidad para formar parte del entorno doméstico o social al que pertenecen. Más que personas, Naia del Castillo parece mostrarnos personajes que se convierten en víctimas y verdugos de la acción.

Referencias

Combalia, Victoria (2004) *Naia del Castillo. Trampas y Seducción*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid. ISBN 84-451-2641-5

Del Castillo, Itxaso (2014) *Flujos*. Ed.Fundación BilbaoArte. BI-526-2014

Ibañez Alvarez, Jose (2007) *Naia del Castillo*. Ed Cultural Rioja. 2007. ISBN 978-84-89583-42-9

Villa, Manuela (2007) *Arte Emergente en España*. Ed Vaivén. 2007. ISBN 978-84-96592-64-3

Wright Sara (2004) *Mientras tanto en otro lugar*. Ed.Sala Rekalde 2004. ISBN 84-88559-44-5

Betrán Torner, María (2015) "El individuo objetivado y el objeto humanizado en la obra de Naia del Castillo." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 44-52.

Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi

Transgender and identity in South African photography: Zanele Muholi

MAR GARCÍA RANEDO*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual. Doctora en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad De Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. C/Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: ranedomar@gmail.com

Resumen: La obra de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi nacida en 1972 en Umlazi, Durban, nos acerca a las minorías de identidad sexual y a toda conceptualización e interpretación desnaturalizada del espectro género en el ámbito sudafricano. Sus fotografías son notaciones de lo real que como tal cursan un efecto de archivo. Ponen en pie mecanismos de identificación y vínculos de semejanza y asimilación con una comunidad tratada como marginal, estigmatizada por su "disfuncionalidad" y que en el escenario sudafricano es segregada, amenazada y perseguida.

Palabras clave: identidad / género / sexo / fotografia / Sudáfrica.

Abstract: *The work of the South African photographer Zanele Muholi born in 1972 in Umlazi, Durban, brings us to minorities of sexual identity and all conceptualization and interpretation denatured of gender spectrum in the South African context. They are notations of reality as such cause an effect of file. Put in place mechanisms for identification and bonds of likeness and assimilation with community treated as marginal, stigmatized by their "dysfunctional" and that in the South African scenario is segregated, threatened and persecuted.*

Keywords: *identity / gender / sex / photography / South Africa.*

García Ranedo, Mar (2015) "Identidad y transgénero en la fotografía sudafricana: Zanele Muholi." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 53-62.

El cuerpo humano se constata hoy como productor simbólico a través del cual se ejercen consignas de orden especulativo en torno a usos, hábitos, consumos y referentes sociales y culturales. A través del cuerpo construimos nuestra imagen, la representación de nosotros mismos y con ello establecemos la apariencia como un sistema codificado a través del cual leer o definir una determinada identidad. En este sentido, podemos hablar del cuerpo como construcción social y cultural. Sin embargo, el cuerpo como contenedor, como recipiente, como unidad singular y diferenciadora puede, desde la diversidad y "la anomalía", encerrar conflictos identitarios. Conflictos relativos al debate de género que analizan el surgimiento, "en años recientes, de una combinación de movimientos que engloban el transgénero, la transexualidad, la intersexualidad y sus complejas relaciones con las teorías feministas y *queer*" (Butler, 2004: 17).

La obra de la fotógrafa sudafricana Zanele Muholi, nacida en 1972 en Umlazi, Durban, nos acerca a lo trans, a la androginia, a la intersexualidad, a las teorías *queer*, es decir, a las minorías de identidad sexual y a toda conceptualización e interpretación desnaturalizada del espectro género en el ámbito sudafricano. Sus imágenes registran la extrañeza de unos colectivos clasificados como improcedentes y clandestinos por habitar fuera de las limitaciones impuestas por ciertas categorías normativas de género, que inscriben al cuerpo en una diferenciación exclusivamente anatómica considerándolo como un dispositivo determinado por el sexo, y que responde a formulismos culturales establecidos (Figura 1, Figura 2). En este sentido, el cuerpo es interpretado como "receptor pasivo de una ley culturalmente inevitable" (Butler,1999: 57). Dicho reduccionismo revela límites ya que excluye lo que no reconoce como la intersexualidad, el hermafroditismo o el transgénero.

De hecho, se ha procurado continuamente negar la intersexualidad. Esta ha sido vista como una abyección de cuerpos invivibles con malformaciones, que hay que normalizar y regular acomodando los genitales a uno de los dos géneros normativos: el femenino o el masculino. Si bien, el género entendido como *construcción cultural* puede llevarnos a una restricción respecto de esos cuerpos inteligibles y resultar un discurso insuficiente para argumentar, lo que la propia Butler señala, que "no hay ningún sexo prediscursivo que actúa como punto de referencia estable sobre el cual, o en relación con el cual, se realiza la construcción cultural de género" (Butler, 2002: 13).

De modo que vincular *sexo* con cuerpo es absolutamente impreciso, del mismo modo que es impreciso abordar la diferencia sexual en base a dos tipos de genitalidad. Lo que si parece claro es que el sexo es de orden biológico, es la condición orgánica que diferencia al hombre de la mujer desde sus órganos



Figura 1 · Zanele Muholi, Serie: *Faces and Phaces* (2006-2014). *Tumi Nkopane, KwaThema*, Johannesburg,2013 Fuente: © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg.

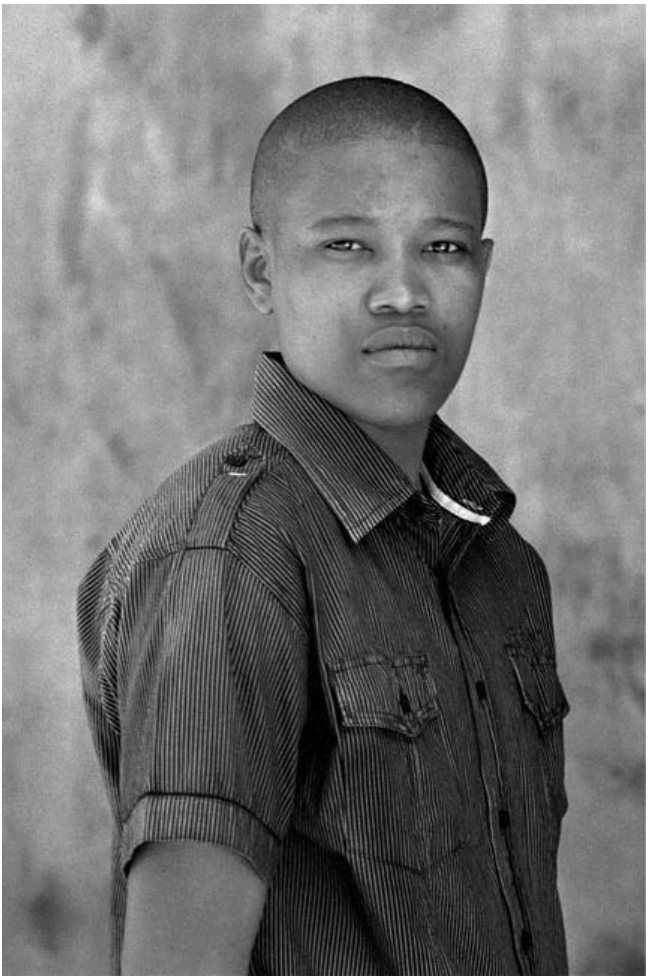


Figura 2 · Zanele Muholi, Serie: *Faces and Phaces* (2006-2014). *Betesta Segale, Gaborone*, Botswana, 2010 Fuente: © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg.

genitales y gametos ocurriendo que cuando los organismos producen indistintamente gametos de los dos sexos da lugar al hermafroditismo o intersexualidad. Por otra parte, entendemos el género como un espacio discursivo de orden psicológico que se estructura a través de mecanismos de identificación.

La obra fotográfica de Zanele Muholi ha dado visibilidad a todas esas formas específicas de subjetividad atribuidas al género. La realidad es lo que sucede y las fotografías, como productoras de ideología, contribuyen a consolidar la experiencia no ya sólo como acontecimiento visual para una escritura de la historia sino también como una particular forma de mirar y entender dicha realidad. Se genera así un mecanismo que perfila un inconsciente mediante lo fotográfico.

La serie *Beulah*, con obras como *Miss D´vine I* de 2007 o *Mini and Le Sishi Glebelands* de 2010, construye una narrativa visual, una primera semiótica, la del mensaje, en la que la ropa es traducida como simbolismo diegético a la vez que referencial (Barthes, 1982). Dicho juego escenográfico organiza al retratado enfrentado y desafiante ante la cámara y es la indumentaria la que actúa de forma sígnica, dado que los collares de colores, pulseras, accesorios de belleza e indumentarias tribales de los jóvenes son utilizadas por la fotógrafa para ofrecer una lectura interrogativa en la que al mismo tiempo enaltece los cuerpos de dichos jóvenes y nos invoca a cuestionarnos el «aire» distante que se aprecia en sus poses y rasgos. En cierto modo, Muholi nos echa un pulso con este pastiche carnavalesco en el que la tensión y el dramatismo de la pose del fotografiado pone a prueba los presupuestos sexuales que de forma normativa le son asociados a la figura masculina. Estos personajes travestidos nos ofrecen una visión crítica de la estructura binaria alterando y subvirtiendo los códigos que nos organizan social y culturalmente, al desafiar, por un lado, al sexo biológico y, por otro, al género asignado.

Por otra parte, la obra de Zanele Muholi pone de manifiesto la importancia del gesto, la pose, los hábitos indumentarios, los comportamientos y conductas. La fotógrafa desmantela la noción de que la feminidad está vinculada al sexo, además de poner en pie una reflexión en torno al transfeminismo, la identidad y las teorías *queer.*

Esta artista y fotógrafa se denomina a sí misma activista visual y una *black queer*. En todo momento, se posiciona crítica y políticamente defendiendo enérgicamente los derechos humanos para la comunidad sudafricana. Una de sus cruzadas sociales es la lucha por la defensa de los derechos de los homosexuales en Sudáfrica mediante el *Forum for the Empowerment of Women* (FEW), una organización conformada como plataforma segura para apoyar el diálogo entre la sociedad y el colectivo formado por lesbianas y gays. Este país fue el



Figura 3 · Zanele Muholi. Serie *Beulahs. Miss D´vine I*, 2007. Fuente: © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg.



Figura 4 · Zanele Muholi. Serie *Beulahs. Miss D´vine II*, 2007. Fuente: © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Cape Town/Johannesburg.

primero, en el continente africano, que incluyó, en su constitución de 1996, una prohibición constitucional acerca de la discriminación por motivos de orientación sexual. En el año 2006, pasó a ser el quinto país en el mundo en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo. Sin embargo, la realidad revela que la estructuras ideológicas patriarcales permanecen como poder ideológico, incluso, a día de hoy, más reforzadas. El accionismo social y político de Muholi obedece, sin duda, a esa posición de resistencia y su fotografía podríamos considerarla como un ejercicio fenoménico de la problemática del género en la sociedad sudafricana.

Esta artista ha dado visibilidad pública a los crímenes cometidos contra la comunidad homosexual, a la exclusión social y a la falta de atención pública que sufre la comunidad infectada de SIDA. En el año 2009 fundó Inkanyiso una organización que promueve el activismo visual y colabora con el Instituto Africano de Género de la Universidad de Ciudad del Cabo. Su proyecto artístico de carácter archivístico o serial titulado *Faces and Phases* (2006-2014), formado por más de 60 retratos, pone rostro a las múltiples experiencias y realidades problematizadas sudafricanas (Muholi, 2014) (Figura 3, Figura 4). En dicho archivo recoge historias de mujeres jóvenes violadas, homosexuales asesinados, un repertorio cuyo nexo común es la violencia de género, el abandono, el maltrato y el asesinato. Cada rostro encierra una historia de exclusión, de violencia. A pesar de sus similitudes culturales o raciales y sus vínculos como sujetos discriminados socialmente, este archivo dibuja una cartografía plural y diversa de las diferentes identidades que articulan la políticas de género. Ser negra y mujer y al mismo tiempo lesbiana y mantener una relación sentimental con una persona de raza blanca provoca que se superpongan y escalen todo tipo de prejuicios. En estas lecturas de poder en torno a la raza, el género y el sexo, la mujer africana es la «subalterna», por tanto, la relegada y subordinada al sujeto occidental (Spivak, 1985a; 1985b).

El proyecto editorial *Queer Malawi: Untold Stories*, 2010, promovido por la organización conocida como GALA, Gay and Lesbian Memory in Action y el CEDEP, Centre for the Development of People, se trata de una publicación con fotografías de Zanele Muholi consistente en la publicación, apoyada fotográficamente, de una serie de historias reales, que han sido contadas por los protagonistas en una especie de taller común, transcritas literalmente, acerca de los problemas que plantea la homofobia y el odio a las comunidades homosexuales en Malawi y que es extensible al resto de África. Son doce historias de vidas, de transgénero, que persiguen la preceptiva aceptación por parte de la estructura social establecida. Los nombres reales de estos gays, lesbianas,

bisexuales e intersexuales son omitidos con otros ficcionados y los personajes fotografiados por Muholi para el libro adquieren una dimensión antropológica de valor simbólico. Estas fotografías, por otro lado, son la constatación visual que proyecta el inconsciente social. Inconsciente necesario para combatir la homofobia provocada por creencias generalizadas como el convencimiento sobre las *violaciones curativas* de las que son víctimas las mujeres homosexuales por parte de hombres heterosexuales en nombre de la comunidad. O la convicción, entre la población, de que la homosexualidad ha sido importada a África. Ollen Mwalubunju, excomisionado de la Comisión de los Derechos Humanos de Malawi, escribe en el prefacio del libro:

> *Las historias sobre experiencias de personas en este libro revelan que la mayoría comenzaron un estilo de vida como gay o lesbiana en una fase muy temprana de sus vidas, y que su orientación sexual evolucionó al margen de las personas de raza blanca o las influencias de esferas extranjeras. En el libro, gays y lesbianas han afirmado reiteradamente en sus historias que ser gay o lesbiana no es algo que uno pueda pedir prestado a otro lugar, y fundamentalmente rechazan la idea de que la homosexualidad es no-africana.* (Watson, 2010).

Las fotografías de Muholi son notaciones de lo real que como tal cursan un efecto de archivo. Conservan y a su vez restauran vacíos sistémicos. Desde una lectura freudiana, ponen en pie mecanismos de identificación y vínculos de semejanza y asimilación con comunidades marginales, sin apoyo social, estigmatizadas por su "disfuncionalidad" y que en el escenario sudafricano son segregadas, amenazadas y perseguidas.

En sus series *Faces and Phases* (2006-2014) hay un deseo casi notarial, archivístico no de restituir " la anomalía" sino de normalizarla. Dotándola de visualidad y reflejando una serie creciente de rostros, los hace refractarios a la clandestinidad y demuestra, a su vez, que dada la numerosa relación de retratados, su postergación es fruto de una construcción cultural y no de una afuncionalidad de la norma. La norma es un estímulo y un constructo social marcado por la conveniencia, por la argumentación de estereotipos y tradiciones invariables. Pero la estructura relacional del sujeto se argumenta, sea cual sea su condición, raza, sexualidad o ideología, a través del cambio. Todo en el cuerpo humano es cambio, mutación y trayectoria, nada es invariable. Una organización que refleja serialmente tal nudo de retratados, establece parámetros de combinación, de diversidad, de riqueza y de pluralidad. Establece concierto y no asintonía. O mejor dicho si hay relaciones asintónicas son por reflejo social, no por valor original. Parte del acierto de esta obra se encuentra en que la constelación identitaria se suma a través de la adición de rostros a la composición del lugar

a un contexto que dentro de esta proyección articula territorios, sean o no de conflicto, en comunidades relegadas. Visualidad, por tanto, contra relegación, exposición contra apartamiento, difusión contra segregación y diversidad contra normatividad.

Referências

Barthes, Roland (1982) , *Lo Obvio y lo Obtuso,* Barcelona, Paidós, 2002. ISBN: 84-7509-400-7.

Butler, Judith (1999), *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad,* Barcelona, Paidós, 2007. ISBN: 978-84-493-2030-9.

Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan,* Buenos Aires, Paidós, 2002. ISBN: 950-12-3811-3.

Butler, Judith (2004), *Deshacer el género,* Barcelona, Paidós, 2004. ISBN: 84-493-1880-7.

Muholi, Zanele (2014), *Zanele Muholi Faces and Phases,* STEIDL Publisher, ISBN: 9783869308074.

Muholi, Zanele (2010). *Faces and Phases.* New York y London, Prestel Publishing, 2010.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985a) *¿Pueden hablar los subalternos?,* Barcelona, MACBA, 2009.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985b) «*Three women´s text and a critique of imperialism*» *En The feminist reader: Essays in gender and the politics of literary criticism. Edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Blackwell,* London, 1989.

Watson, Patricia (2010), *Queer Malawi: Untold Stories.* Johannesburgo, CEDEP y GALA, 2010.

VV.AA. (2013), *Transfeminismos-Epistemes, Fricciones y Flujos.* Nafarroa, Euskal Herria, Txalaparta (2013). ISBN: 978-84-15313-66-3.

Márcia Beatriz e/ou Jaque Jolene: convivência em interlúdio dramático

Márcia Beatriz and/or Jaque Jolene: living in dramatic interlude

CLAUDIA FAZZOLARI*

Artigo completo submetido a 6 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil. Licenciada em Artes Plásticas, Instituto de Artes (IA) Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestre em Artes Visuais, IA, UNESP, Doutora em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP).

AFILIAÇÃO: PROLAM — Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, Pesquisadora do Programa de Pós-Doutorado PNPD CAPES. Rua do Anfiteatro, 181, Colmeias, Favo 1, Cidade Universitária, Universidade de São Paulo, SP. Cep: 05508-060, Brasil. E-mail: cfazzolari@gmail.com

Resumo: O projeto de criação da artista Márcia Beatriz Granero apresenta ao público o itinerário de um percurso íntimo, algumas vezes quase um relato autobiográfico. Projeto criado para estabelecer um confronto entre personalidades de um possível heterônimo da artista, cada obra destaca existências de uma única mulher, Jaque Jolene. Márcia Beatriz é artista multimídia brasileira que se destaca pela inventiva de suas videoperformances, com trabalhos participantes no Images contre Nature, Festival Internacional de Vidéo Experimentale, Marseille, França e, na recente edição da Temporada do Paço das Artes, em São Paulo. Propõe-se aqui um acompanhamento crítico do itinerário de recentes criações de Márcia Beatriz Granero.

Palavras-chave: performance / arte contemporânea / heterônimo.

Abstract: *The project of creation of the artist Márcia Beatriz Granero presents to the public the itinerary of an intimate journey, sometimes almost an autobiographical account. Project created to establish a confrontation between personalities of a possible heteronym artist, each work highlights stocks of a single woman, Jaque Jolene. Marcia Beatriz is a Brazilian multimedia artist who stands out by the inventiveness of her video performances, with works in Images contre Nature, International Festival of Vidéo Experimentale, Marseille, France; and in the latest edition of Temporada of Paço das Artes in São Paulo. Here we propose a critical reading of the itinerary of recent creations of Márcia Beatriz Granero.*

Keywords: *performance / contemporary art / heteronym.*

Fazzolari, Claudia (2015) "Márcia Beatriz e/ou Jaque Jolene: convivência em interlúdio dramático." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 63-69.

Introdução: pensamentos soltos e algumas considerações

Quando confrontados pelas "experiências" de Jaque Jolene não sabemos, de fato, quem está diante de nós, se uma mulher jovem, sensual, em traje improvisado para data e local, que em atitude suspeita circula entre aos visitantes de um cemitério, se uma decidida mulher que se aventura em uma serralheria ou se uma senhora de idade incerta, de aparência cansada, apesar do esforço por manter-se impecável, projeção incontornável do fantasma que vaga pelo subterrâneo de um edifício público na cidade de São Paulo.

Diante das estranhezas citadas acima, proponho aqui uma aproximação com uma parcela do universo das criações da artista Márcia Beatriz Granero (s.d) estabelecendo uma possibilidade de encontro com suas investidas desde passos heteronímicos.

Esses passos heteronímicos serão tratados como processos emancipatórios, como ações de personalidades artísticas prontas para embaralhar nossa compreensão usual.

A artista cria — conduz e emancipa sua obra — por meio de uma projeção chamada Jaque Jolene, como um possível heterônimo proposto para revelar as realidades que cercam e sufocam a vida contemporânea.

De fato não sabemos se Márcia Beatriz assume intimamente a fratura deste possível heterônimo, se a artista permite de forma consciente a aparição de um duplo, ou, sequer, se havia refletido sobre a possibilidade dessa densa convivência com seu outro encarnado, esse ser que diverge da realidade e insiste em manter-se presente, ainda que ocasionalmente.

Se partirmos de uma corrente definição de heterônimo, encontramos este substantivo cansado que indica o nome de alguém usado por outro, para sinalizar autoria do que, de fato, não faz ou fez, como chave e condição singular da poética de um criador único que marca o século XX com seus muitos "outros".

Sabemos que o escritor Fernando Pessoa escolheu seus muitos outros — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares - e deu a eles vida e temperamento conforme suas possibilidades de invenção de uma consciente forma de histeria.

Os passos heteronímicos da artista vagando com Jaque Jolene por onde quer que ela vá, encarnada por ela e nela nos permitem rever uma situação inquietante: Jaque Jolene seria um ser duplo alterado que se materializa e desta forma dá vida a um lugar de constituição da subjetividade que percebemos na cena contemporânea?

Que especial zona de subjetividade promove cada aparição de Jaque Jolene? A construção pensada por Márcia Beatriz possibilitou a existência de Jaque

Jolene como uma entidade, como uma lembrança necessária e encarnação de um avesso desconhecido ou como revelação de um plano de insurgência da artista?

De quantas simulações necessitamos para sobreviver?

Assim como Fernando Pessoa assume ser criador de heterônimos aqui a artista assume a criação de uma persona minuciosamente construída e interpretada, para estabelecer outro contato com o entorno que nos cerca nesta farsa, ou seja, nesta forma de aparição no mundo que se aqui se chama Jaque Jolene.

A criação merece grande atenção. Já a intencionalidade do nome composto indica pistas desta possibilidade heteronímica que possui vida própria, vícios, manias e virtudes. Como uma personagem que logo se tornará autônoma — este custo dramático dos heterônimos — o duplo pode ser compreendido como uma aparição que não ocupa exatamente um lugar próprio. É ela própria a materialização de um dispositivo criado por Márcia Beatriz para uma construção ficcional que se expande em conflito.

A criadora, de fato, trata de relações de poder em sua construção ficcional, (Butler, 2007: 47). Como artista ela cria seu avesso e procura em cada situação reafirmá-lo para que suas ações sejam convertidas ao real. Jaque Jolene, esta "figura indefinida" mostra em suas incursões pela cidade, pelos espaços públicos, como Márcia Beatriz mantém controle sobre sua existência, sobre suas aparições e muitas vezes, transtornada luta pelo cancelamento da identidade de sua autora, de sua criadora.

Proponho agora repassarmos algumas aparições de Jaque Jolene para buscar os sinais desta luta entre criador e criação. Sabemos que ao chamar Jaque Jolene à cena, a artista pronunciou seu nome e investiu de força uma figura incerta, misto de passado e presente, pretensão de futuro incerto.

Como vemos, resgatar a heteronímia é também assumir riscos. Considerada fenômeno e marca do espírito de uma época, no caso de Jaque Jolene tudo se encaixa, inclusive esta versão datada, pois nossa "figura indefinida" é a própria encarnação dramática descontextualizada, é uma versão ficcional de um estado de suspensão no tempo.

A videoperformance *Frisson*, de 2012, é uma aparição de Jaque Jolene que traz nossa ficção como encarnação dramática descontextualizada, em meio aos visitantes do Cemitério do Araçá, no Dia dos Mortos, em São Paulo. Como se comporta Jaque Jolene? Desentendida de si, atordoada entre os visitantes, também ela levava flores aos finados, confusa e atordoada (Figura 1).

Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras, 6 (12) 63-69.





Figura 1 · Márcia Beatriz Granero, *Frisson*, 2012, vídeoperformance. Coleção da artista.
Figura 2 · Márcia Beatriz Granero, *Frisson*, 2012, vídeoperformance. Coleção da artista.

Sabemos que as decisões estão nas mãos de Márcia Beatriz. Ela decide se a ficção visitará um cemitério, um pátio abandonado, um edifício público, ou se permanecerá à espreita para que numa próxima situação seja autorizada sua reaparição.

Conforme o escritor Octavio Paz afirma, toda obra é um intervalo ficcional, "A obra faz o olho que a contempla — ou ao menos, é um ponto de partida: desde ela e por ela o espectador inventa outra obra. (...) Um obra é uma máquina de significar" (Paz, 2008: 60).

Da mesma forma sentimos as incursões de Jaque Jolene pela cidade: suas andanças, suas angústias encarnadas em performances são intervalos, são a obra de Márcia Beatriz. Esta possibilidade heteronímica que se anuncia é a própria diferença, é ela a obra, a máquina de significar criada pela artista.

A autoridade da criadora sobre Jaque Jolene é um dado concreto. Todo heterônimo sabe que sua existência depende de uma necessidade do outro. Traduzir a condição de um heterônimo como uma personalidade distinta, ou contraste entre vida interior e vida exterior, um desvio psicológico é tarefa quase inexplicável.

Como Pessoa certa ocasião expôs em carta ao crítico e escritor Adolfo Casais Monteiro:

> *graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me pareceu que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim, e parece que assim ainda se passa.* (Pessoa, 1974: 98)

Afinal o que significa embaralhar a autoria na cena contemporânea? Chegará o momento que em uma consulta ao Google não haverá mais Márcia Beatriz Granero que apresente Jaque Jolene? Haverá somente Jaque Jolene em cena?

Os desvarios de um duplo encarnado

Seriam os desvarios de Jaque Jolene efeitos dramáticos de despersonalização ou invenção materializada pela artista para finalmente alçar o heterônimo à condição autônoma?

Dando sequência à aproximação proposta conhecemos a obra *Súbita*, uma videoinstalação de 2013, que incorpora dramática narrativa de encontro e desencontro entre artista e condição heteronímica (Figura 2). Nesta ocasião tomamos contato com o texto da própria criadora,

> *Quando convidei Jaque Jolene para essa proposta no Centro Cultural São Paulo, nem imaginávamos o que poderia acontecer, o que encontraríamos.* (...) *dessa vez me deparei com*

Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras, 6 (12) 63-69.

> *um cenário carregado de memória. Logo que Jaque entrou no espaço se identificou com as histórias presentes nas paredes de concreto. Aprofundando essa relação, descobriu no subterrâneo sua real ligação com o prédio.* (Granero, 2013)

Jaque Jolene sempre se manteve ativa em performances (Aizpuru, 2009: 36) mas agora destacada no texto de apresentação da obra, conhece um documento que reafirma seu protagonismo, afinal ela foi "convidada" para a proposta realizada no Centro Cultural São Paulo.

Na performance *Von Sutnner Salad*, de 2013, a artista reforça o protagonismo de sua marca heteronímica quase emancipada e revela em tom solene "Jaque Jolene encontra uma fenda no tempo (...) transportando-se ao ano de 1905. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo ela recebe o Prêmio Nobel da Paz."(Granero, 2013)

Referência direta à figura de Bertha Von Suttner, primeira mulher a receber o Nobel da Paz, novamente percebemos que a ficção agora carrega outro *status* sendo elevada inclusive à condição de protagonista histórica na trama reinventada.

Retomando nossa reflexão sobre as relações de poder estabelecidas entre criador e marca heteronímica percebemos que entre artista e criação existe uma fissura que se expande continuamente em zonas de tensão.

Jaque Jolene logo saberá que seu protagonismo (Cao, 2000: 29) desde sua criação, já existia, pois é ela que, com suas histórias, reafirma o avesso de um sujeito que incomoda a artista, que certamente atormenta Márcia Beatriz. A ficção encarna um dispositivo operacional pensado pela artista. Tal dispositivo operado pela semi-consciência da criadora, encontra seus precedentes em tempos e aparições distintas, em circunstâncias muito particulares.

Parece haver no heterônimo uma condição negociada entre criador e criação de gradativa aceitação de um autoengano. O criador, aquele que detém o poder de administrar a vida deste heterônimo conhece sua própria autoridade, admite sua superioridade inicial e procura constantemente rever os riscos que sua criação pode oferecer à continuidade deste projeto inacabado.

Já o heterônimo ou a criação, essa personagem que se debate, inicialmente pouco sabe de sua condição, mas sem dúvida logo percebe que sua vida se tornará, de alguma maneira, independente de seu criador. Percebe que embora não tenha o poder de ativar sua aparição, tampouco será logo abandonada visto que sua semi-consciência é compartilhada entre ela e o próprio criador.

Daqui decorre o autoengano que criador e criação conhecem tão bem. Tanto um quanto outro sabem que não terão a mesma existência se essa condição negociada se esgotar ou se for interrompida. Assim também se comporta a parceria entre Márcia Beatriz Granero e Jaque Jolene.

Considerações finais

Quando a artista decidiu dar forma à Jaque Jolene, muniu-se de estratégias que deveriam estruturar sua decisão: escolheu seu nome, elencou ainda que de forma não textual suas características: mulher, branca, ocidental, para dar início ao projeto desta criação processual.

Os trajes do duplo, seu caminhar, seu olhar e sua postura são elementos importantes para a construção desta ficção encarnada. Suas sandálias de salto, suas bolsas, seus cintos, seus brincos e, definitivamente seus óculos escuros são indícios de uma presença estranha, de um desencontro que ela própria parece reconhecer em suas performances. Estas são as particularidades deste heterônimo de Márcia Beatriz.

E de fato, o que a performance significa? Mais do que a presença deste corpo ou a primazia deste ou daquele comportamento a performance é lugar em que colocamos em questão um dispositivo operante (Rivera, 2013: 20). Jaque Jolene é ela própria um dispositivo operante que se debate com a autoridade de sua criadora.

Não podemos duvidar: a artista discute relações de poder na estrutura e na lógica dos lugares da criação contemporânea quando ativa as reaparições de Jaque Jolene.

Este dispositivo operante que conhecemos como Jaque Jolene faz uso de um corpo constituído como construção cultural, como reiteração exagerada da evidência do feminino, constituído como ambiente destinado à prática da subversão. É esta uma face da individualidade incompleta fabricada por Márcia Beatriz para cada performance.

Referências

Aizpuru, M. (2009). *Performanceras: mujer, arte y acción*, una aproximación. In: *ZEHAR. Performance.* Donostia / San Sebastián: Arteleku.

Butler, J. (2007) *El género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad. Barcelona: Paidós.

F. Cao, M. L. (2000).*Creación artística y mujeres, Recuperar la memoria.* Madrid: Narcea.

Márcia Beatriz Granero (s.d.) [Consult. 01-09-2015] Disponível em http://www.marciabeatrizgranero.com

Paz, Octavio. (2008). *Marcel Duchamp, ou, o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva.

Pessoa, Fernando (1974). *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.

Rivera, Tania (2013). *O avesso do imaginário. Arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify.

Herberto, Luís (2015) "João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: um manifesto queer?" *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 70-80.

João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: um manifesto *queer*?

João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: a queer manifesto?

LUÍS HERBERTO*

Artigo completo submetido a 6 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Artes Plásticas/ Pintura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior (UBI), Faculdade de Artes e Letras, LabCom.IFP. Rua Marquês D'Ávila e Bolama. 6201-001 Covilhã, Portugal.6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: luisherberto@gmail.com

Resumo: O projecto artístico de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira inicia-se no final da década de 1990, a partir de um firme compromisso social: tem tanto de paródia como tem de imitação burlesca do sério. Interpreta os dados exteriores sociais e políticos, na sua investigação formal e conceptual, tentando afastar-se das recusas, por antecipação a eventuais processos de rejeição e censura, particularmente na questão homofóbica, recorrente na sua produção.

Palavras-chave: queer / hardcore / provocação / identidade.

Abstract: *The artistic project of João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira starts at late 1990's, upon a firm social commitment: shows both a parody and a burlesque imitation of the serious. Reads the external social and political data in the formal and conceptual research, trying to steer clear of refusals, in anticipation of possible cases of rejection and censorship, particularly in the homophobic question, continuous in their production.*

Keywords: *queer / hardcore / provocation / identity.*

Contexto

A década de 1990 reflecte socialmente uma época emergente para o espaço *queer*. Entendido como uma categoria de identidade que recusava uma carga negativa, o vocábulo foi eficaz no modo como era utilizado numa onda de produção cultural, particularmente nas artes visuais e no cinema. Um dos grandes compromissos da agenda social e política *queer* neste período foi precisamente o reinventar de conceitos de representação subversivos, contaminando toda uma cultura dominante, que precisamente inventou o termo como calão homofóbico (Cunningham, 2009).

Os anos 90 são particularmente fecundos na separação dos géneros, sem perderem de vista os objectivos particulares, reforçando identidades individuais e colectivas. Na análise das conquistas sociais que as comunidades LGBT têm alcançado, desde *Stonewall*, em 1969, na sua luta por uma igualdade de direitos civis, podemos afirmar que a questão da homossexualidade ainda não é uma coisa pacífica (Davis & Heilbroner, 2011). Em consequência, a existência da homossexualidade também propõe a homofobia, nas opções, na liberdade de expressão e nas censuras (Bran, 2005).

Nas artes plásticas, são muitas as referências culturais que a partir dos finais da década de 1960 tomam forma no mundo anglo-saxónico e se estendem além Atlântico até aos EUA, e que daí se espalham e retornam para o actual espaço cultural (Quinlan & Arenas, 2002), apesar do actual contexto de globalidade ser insuficiente para romper com as barreiras morais enraizadas nos contextos históricos, políticos e religiosos das sociedades democráticas ocidentais.

Por sua vez, o espaço ibérico, com forte tradição religiosa, permite poucas manifestações do género, destacando-se apenas em 2005, a exposição *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular,* apresentada em Santiago de Compostela (Bran, 2005), configurando-se como a primeira grande exposição realizada na Península Ibérica, à volta do universo *LGBT* dos dois países, destacando-se do conjunto significativo de artistas portugueses presentes, a obra de João Pedro Vale, com abordagens plásticas cujas interrogações se desenvolvem fortemente apoiadas numa ideia de identidade, nas possibilidades que os diversos contextos sociais permitem neste sentido.

Identidade / Hardcore

O seu trabalho apresenta imagens ou objectos que, mesmo desprovidos na sua aparência de características formais sexualmente explícitas, incorpora elementos conceptuais sugestivos de uma identidade *queer*. O explícito nem sempre é o que aparenta, servindo-se mais da ironia e da provocação. As questões re-





Figura 1 · *Can I wash you?*, 1999. Sabão azul e branco, 120 (diâmetro) x 10 cm. (cortesia dos artistas)
Figura 2 · *Dorothy*, 2001. Tecido, collants, sapatos, cesto de verga, pernas de manequim e mecanismo eléctrico. 180 x 100 x 50 cm. (cortesia dos artistas)

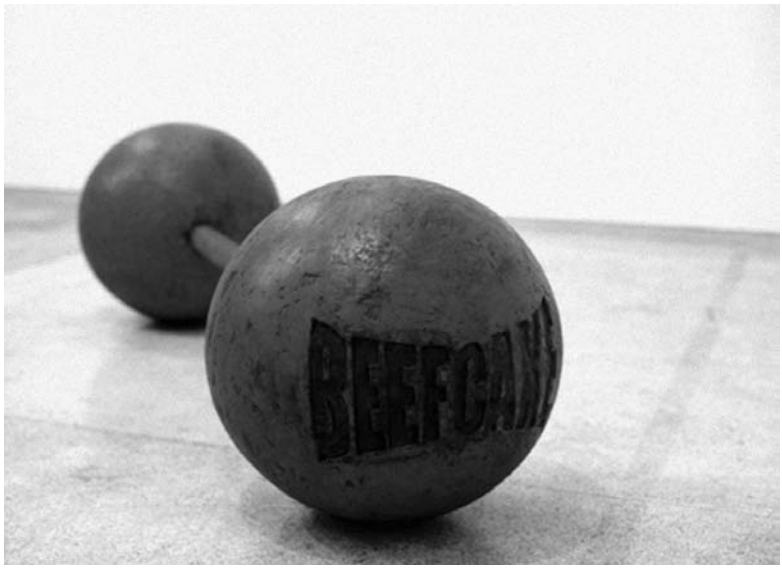




Figura 3 · *Beefcake*, 2000. Báton, esferovite e parafina, 45 x 45 x 170. (cortesia dos artistas)
Figura 4 · *Festa Brava*, Junho de 2005. Parque de Monsanto, Lisboa. Performance + Vídeo (cor, som, 18' 23"). (cortesia dos artistas)

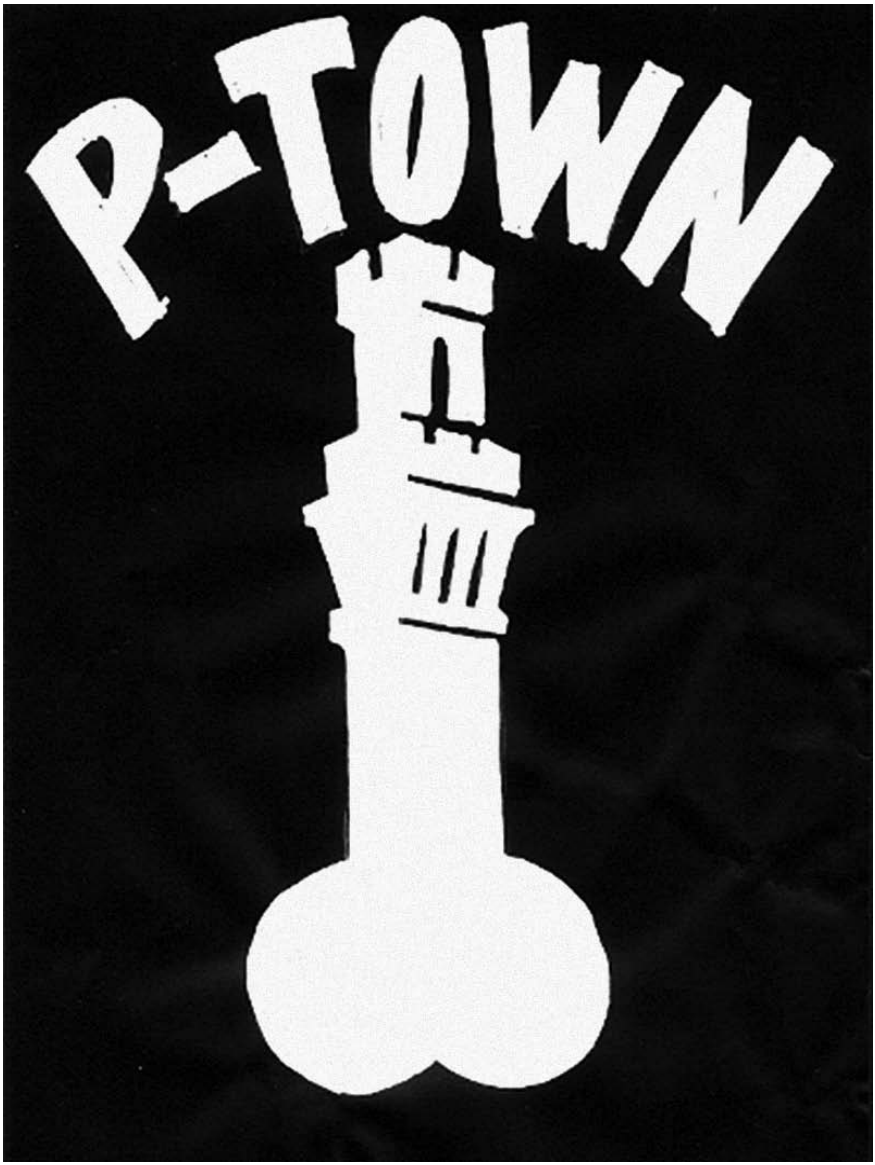


Figura 5 · *P-TOWN#2* — BOAVISTA, 2011. Impressão digital, 60 páginas, preto e branco. Edição de 200 exemplares. (cortesia dos artistas)



Figura 6 · *P-Town* — Butt Plugs, 2011. Esferovite, plástico, madeira, esmalte acrílico e corda. Dimensões variáveis. Aproximadamente 3 x 1,2 m.

lativas à identidade de género estendem-se irremediavelmente aos paradigmas da identidade nacional, pela evidente existência dos recursos culturais que produzem determinados dados formais e que se revêem nos mecanismos que os proporcionam (Lapa, 2008). A pesquisa e recolha para a concepção de determinada obra, assume uma metodologia semelhante à dos trabalhos de pesquisa etnográficos, com toda a acção de contacto do trabalho de campo e consequente teorização, como podemos observar em *Can I Wash You?* (Figura 1), de 1999, escultura produzida com o tradicional sabão azul e branco, bastante reconhecível no território português, ou *Caravela #1*, de 2006, que recorre aos elementos gráficos constitutivos dos cigarros 'Português Suave', que no passado foi uma popular marca portuguesa e assumiu um protagonismo repetido, ao ser frequentemente utilizada em conotações variadas e relativas tanto a um estilo arquitectónico lusitano de qualidade duvidosa, como ao eventual estado de espírito morno dos cidadãos nacionais. Na leitura de como os dados locais e produtos populares e comuns contribuem para a formação da sua obra artística, encontramos também características cuja relação depende do conhecimento dos contextos e não pode ser vista de um modo isolado. Neste sentido, *Can I Wash You?* é uma obra que absorve características *queer*, apenas pela associação que fazemos dela ao seu autor. Para este, é primeiramente sabão, acrescentando-lhe outros significados ao seu propósito da lavagem. Para Vale, interessam mais os aspectos identitários da cultura nacional e no modo como podem ser disseminados internacionalmente, sem propriamente os limitar e explicar detalhadamente aos seus espectadores, nacionais ou não, permitindo uma leitura generalizada e mediante as próprias coordenadas de cada um (Lapa, 2008):

> *Este contacto pode ser estabelecido pela proximidade cultural ou pelo facto de eu utilizar elementos que fazem parte de uma simbologia internacional. Acima de tudo, interessa-me pensar por que razão determinado elemento é entendido de uma forma em Portugal e entendido de outra forma noutro país e é pela diferença de interpretações que o símbolo, no seu contexto inicial, acaba por ser reformulado. O meu trabalho centra-se nessa reformulação. É importante que a leitura seja possível em diferentes registros culturais, geográficos e políticos'.*

A entrevista de Pedro Lapa a Vale (Lapa & Sharp, 2008) permite estabelecer uma charneira no percurso do artista, ao se situar como imediatamente anterior à ruptura temporária de Vale com o circuito galerístico, situação provocada com a apresentação do filme *Hero, Captain and Stranger* no Cinema Paraíso, em 2009, um conhecido local em Lisboa pela apresentação de filmes pornográficos. Apesar de Vale recusar uma classificação do seu filme na delimitação

comercial associada à pornografia, assume também que recorre a *'dispositivos que partem do sexo para accionar um conjunto de leituras'*, tornando o seu filme uma obra efectivamente pornográfica, de acordo com as cenas explícitas de penetração, sendo este o seu único trabalho nesta categoria (Vale, 2013). Há um claro aspecto provocativo aliado à utilização de imagens sexualmente explícitas e declaradamente reconhecidas como pornográficas, o que no panorama artístico nacional, se configura como um acontecimento quase isolado no território nacional, apenas com outro caso nesta linha, resultado da programação subversiva e polémica que António Cerveira Pinto imprime na Galeria Quadrum, em Lisboa com a exposição '*Verão, A Galeria como Atelier e Seminário*', em 2001 (Pinto, 2013).

Vale reitera a importância de produzir apenas em contextos que lhe são próximos, apenas com obra relativa à sua própria experiência e à intensidade fértil dessa relação, decorrendo na tradução do seu cerne criativo para a apreensão exterior e noutros contextos. Isto não significa propriamente um limite geográfico nacional, mas todos os limites aplicados à circulação transfronteiriça do seu autor, o que certamente se traduz numa obra de leitura global, não apenas destinada a espectadores com orientações sexuais específicas, de modo a eliminar filtros redutores neste sentido.

O projecto *Moby Dick*, com o filme *Hero, Captain and Stranger*, surge precisamente no contexto de uma residência artística em Nova Iorque, em 2008 e 2009. Detém no seu espaço cultural e geográfico, toda uma carga simbólica em variadas rupturas sociais e políticas, nomeadamente como símbolo de libertação *gay*, através das manifestações que transformaram a sociedade norte-americana a partir de 1969 e por contágio, todo o mundo ocidental, conhecidas como *Stonewall Riots*, por si, uma linha de charneira na luta dos direitos dos homossexuais. Esta referência não passa ao lado dos artistas, que a partir desta residência se tornam oficialmente parceiros, passando a assinar em conjunto as suas realizações, apesar da longa parceria anterior.

Encontramos por toda a sua obra, referências ao universo *queer*, como em *Dorothy*, de 2001 (Figura 2), com a sua mensagem escrita *'there's no place like home'*, em que a associação a Judy Garland e à comunidade *gay*, na coincidência da data da sua morte com os incidentes de Stonewall ou o arco-íris na música mais popular do filme e que deu origem à bandeira gay. É um discurso a propósito de metáforas copulativas, como em *Don't Ask, Don't Tell, Don't Pursue*, de 2000, onde os objectos fazem referência a aparelhos de ginásio e toda a sua implicação simbólica de preparação do corpo. *Body Sculpture*, também de 2000, tem uma dimensão sexual e explícita, mas não expõe o corpo. Comunica me-

taforicamente uma noção de desejo, que segundo Vale, é já pré-existente num determinado público. A obra consiste num aparelho de musculação revestido a pastilha elástica mastigada. A questão do desejo individual implica também o contexto em que é desenhado em torno das convenções. Estas peças não têm em comum a representação explícita do desejo ou do prazer carnal. São satélites de uma atitude que procura uma narrativa discursiva na argumentação de identidade sexual do seu autor. *Beefcake*, de 2000 (Figura 3), tem referências não apenas *Pop*, mas a publicações como *Athletic Guild Physique Pictorial*, que nos anos 50 era consumida como uma revista erótica pela comunidade homossexual.

A *performance Festa Brava (Monsanto)*, de 2005, registada em vídeo e fotografia, apresenta um grupo de oito homens, envergando o que são aparentemente trajes típicos de forcado, mas com saltos-altos femininos e collants a substituir as calças típicas (Figura 4). Esta substituição da masculinidade que estes forcados habitualmente denotam socialmente, é aqui associada ao papel do travesti e da prostituição, ironia construída com a palavra *'pega'*, simultaneamente definida como o acto que o grupo de forcados realiza na tourada à portuguesa ou na gíria popular, que significa prostituta. Esta obra tem afinidade com *Toro*, de 2004, uma cortina feita em veludo fúcsia, recortado com a palavra 'toro/ roto' sobre tecido amarelo, Não apenas a alusão ao universo das touradas, seja em Portugal ou em Espanha, com todo o seu *glamour* e que é também um símbolo de virilidade, mas é sobretudo o *'roto'*, que no calão popular significa '*paneleiro*' (homossexual).

O final do século XX, com todas as renovações sociais e políticas também assegura um papel social do artista em que este tem de conquistar o seu lugar, consolidá-lo e globalizá-lo, antes de se *'atirar'* ao público em questões controversas como as relativas ao sexo, habitualmente circunscrito numa esfera íntima e pessoal. Neste contexto, a fronteira entre a pornografia e arte não está bem delimitada e é aqui que podemos enquadrar *Moby Dick,* cujo título é também duplamente construtor do sentido na apresentação da obra. Formalmente, apresenta várias soluções, entre filme e instalação, com a apresentação dos seus adereços cenográficos. No filme, Vale e Ferreira imprimem parcialmente um modelo já testado em Warhol (*Blow Job,* 1964), suprimindo o som nas cenas sexualmente explícitas (em Warhol, contudo, não há cenas explícitas, apenas a sugestão) deslocando o contexto sexual para uma leitura estética, já que o som é um factor primordial na construção do desejo e da excitação que a pornografia cinematográfica possibilita. Apresenta um jogo entre a presença da metáfora, no discurso em voz-*off*, ou a sua ausência, nas cenas sexualmente explícitas, recorrendo contudo à construção perceptiva por parte do espectador, devidamente carregado dos filtros necessários para a sua leitura: pornografia e asso-

ciação gay. Reúne, sexo, género e identidade como factores de génese nos seus processos criativos, sem contudo se deixar absorver demasiado nessa apologia, abrindo o seu discurso a leituras globais.

Vale e Ferreira encontram ocasionalmente alguns obstáculos, como o cancelamento da exposição *P-Town,* (Figura 5), em 2011, no Espaço Arte Tranquilidade, (de capitais privados), no que os autores afirmaram tratar-se de uma questão homofóbica. Contudo, a empresa (Companhia de Seguros Tranquilidade) reage com base no distanciamento dos seus valores, pela possibilidade de polémica que os conteúdos propostos poderiam suscitar, afastando-se da controvérsia através da relação que estabelece com as galerias responsáveis pela programação. *P-Town* foi apresentada publicamente ainda em 2011, com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, na Galeria Boavista. As obras apresentadas possuem características mais humoristas do que *hardcore*, como um *fanzine* com uma capa que apresenta uma paródia fálica, ou um conjunto de toalhas de praia com inscrições/ *slogan* em stencil, com frases como *'legalize butt sex'* ou *'AIDS is killing artists, now homofobia is killing art'*, ou um colorido conjunto de objectos com características fálicas, atados com uma corda e pendurados no tecto, com o sugestivo título de *P-Town — Butt Plugs* (Figura 6). *P-Town* (2011) é uma manifestação contra a homofobia, apresentado como uma citação a um conjunto de factos históricos e memórias da cidade norte-americana Provincetown, onde Vale e Ferreira realizaram uma residência artística.

Conclusão

A obra de João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira tem tanto de paródia como tem de imitação burlesca do sério e partir de um firme compromisso social com as minorias sociais (diga-se, sexuais), que se apresentam como preocupações vitais no seu trabalho, oportunamente de uma forma mais ou menos explícita e combinando a inocência do ser com a violência sobre o ser. Interpreta os dados exteriores sociais e políticos, na sua investigação formal e conceptual, tentando afastar-se das recusas por antecipação a eventuais processos de rejeição e censura, particularmente na questão homofóbica, recorrente na sua produção.

Referências

Bran, X. M. (2005). *Radicais Libres, Experiências Gays e Lésbicas na Arte Peninsular*. Santiago de Compostela: Concellaria de Cultura do Concello de Santiago de Compostela.

Cunningham, D. M. (2009). Queer today, gone tomorrow. *Art & Australia, Vol. 46, No. 4*, pp. 642-651.

Davis, K., & Heilbroner, D. (Realizadores). (2011). *Stonewall Uprising* [Filme]. USA.

Lapa, P. 2008. "O Vício da História. Pedro Lapa em conversa com João Pedro Vale". Pp. 10-99 in *Nascido a 5 de Outubro*, Lisboa: ADIAC Portugal, Tugalandia.

Lapa, P., & Sharp, C. (2008). *Nascido a 5 de Outubro*. (R. Rosengarten, Trad.) Lisboa: Associação para a Difusão Internacional da Arte Contemporânea.

Pinto, A. C. (2013). Entrevista a A.C.P. (L. Herberto, Entrevistador)

Pollack, B. (2002). Between Challenge, Risk and Provocation. *Exit, 8*, pp. 24-53.

Quinlan, S. C., & Arenas, F. (2002). *Lusosex: Gender and Sexuality in the Portuguese speaking World*. Minneapolis: London.

Vale, J. P. (2013). Identidade e *queer*: provocação ou afirmação? Entrevista a J.P.V. (L. Herberto, Entrevistador)

Herberto, Luís (2015) "João Pedro Vale & Nuno Alexandre Ferreira: um manifesto queer?" *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 70-80.

Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte

Drawing, Identity and Otherness: when everything is concerned with the support

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA*

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual e docente universitária. Graduação em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais; Mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Campus Santa Mônica, Av. João Naves de Ávila, 2160, Bloco 1I, Cep: 38400-902 — Uberlândia — MG, Brasil. claudiamfsg@yahoo.com.br

Resumo: Análise de desenhos das séries "Manual de boas práticas" e "Monstros", da artista brasileira Daniela Maura. Ela se representa contracenando com figuras e formas outras, permitindo-nos problematizar sua identidade. Trabalhamos com a ideia de alteridade formadora da identidade; valemo-nos dos conceitos de Unheimliche (Freud) e Extimidade (Lacan).
Palavras-chave: desenho contemporâneo / identidade / estranho / êxtimo.

Abstract: *Analysis of drawings from Daniela Maura's series — "Guide for good practices" and "Monsters". She represents herself acting with other figures and forms; this allows us to quote about her identity. We work with otherness conception, that forms our identity; we use the concepts of Unheimliche (Freud) and "Extimacy" (Lacan).*
Keywords: *contemporary drawing / identity / uncanny, / extimate.*

Silva, Cláudia Maria França da (2015) "Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, ó (12) 81-88.

Considerações iniciais

Apresentamos desenhos da artista brasileira Daniela Maura, pertencentes a duas séries: "Manual de boas práticas" (2013) e "Monstros" (2014). São autorrepresentações produzidas por técnicas mistas, em que a artista coloca-se em diversas situações, contracenando com objetos e outras figuras, humanas ou não. Neles encontram-se o questionamento de si e de sua identidade (atuando no campo do conceito) e uma atenção aos suportes para as inscrições gráficas (aspecto físico dos desenhos).

Percebemos a consciência da alteridade posta no desejo de quase "fusão" com o outro; por meio dessa consciência, inferimos que a autorrepresentação se dá não tanto pelo radical "auto", mas sim, pelo "hetero": o outro que está ao seu lado, atrás de si, dentro e entre as formas. A escolha dos suportes reforça tais situações de heterogeneidade e soma de realidades distintas. Acreditamos que o suporte é mais um agente a reforçar as ideias e formas apresentadas nas visualidades da artista.

A construção textual problematiza este aspecto autorrepresentacional de seu trabalho aspecto de seu trabalho; buscamos compreender como se fragmenta e se constrói o sentido de identidade em sua poética. Valemo-nos de depoimentos informais e de texto não publicado da artista e nos conceitos de "Unheimliche" (Freud) e "Extimidade" (Lacan), da Psicanálise.

Desenho, suporte e performatividade

Para Daniela Maura, o Desenho tem sido "um meio para se estabelecer um processo de autoconhecimento e auto-reconhecimento [sic] e também um método para construir uma relação de afeto com o outro" (Maura, "Claro escuro: estudos para possibilidades do amor" texto para proposta de exposição). Admitido como "meio de configuração de estados internos e como modo de aproximação e de elaboração de vínculos" (Maura, idem), cabe a ele tramar uma noção compósita para si, para a artista e nós, que os vemos. Conhecer e reconhecer-se nestas construções gráficas pressupõe sua eficácia na correspondência formal imagem/referente; para além, trata-se mesmo de agenciar modos diversos de evocação de sua identidade pelo gesto gráfico e escolha de suportes.

Seu Desenho torna-se um processo híbrido que congrega croquis, fotografia e colagem, articulando a presentidade, o cotidiano, o eu/outro, a passagem do tempo. Diversos recursos são utilizados para performar sua inquietante presença ou inquietante ausência no espaço composicional. Tomemos um desenho da série "Manual de boas práticas", realizado sobre o papel carbono. Nele, percebemos de imediato a identidade da artista dando-se por meio do acréscimo de atributos do sexo oposto (Figura 1).

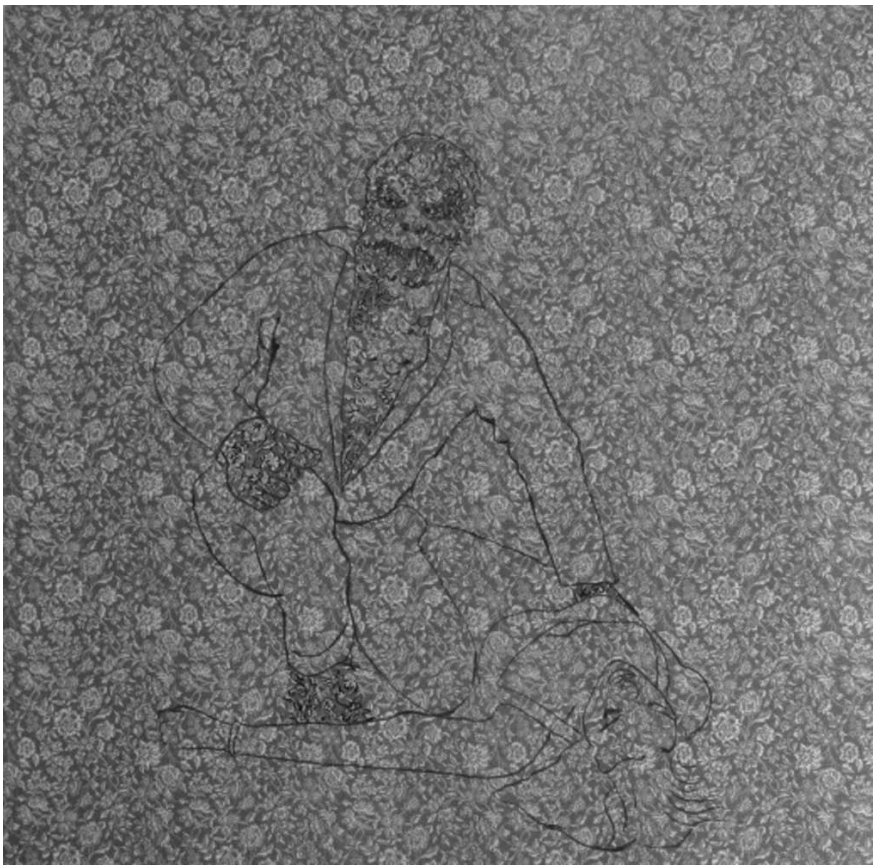


Figura 1 · Daniela Maura, Série *Manual de boas práticas*, 2013. Desenho, carbono sobre papel. Dimensões: 26 x 18 cm. Foto da artista.

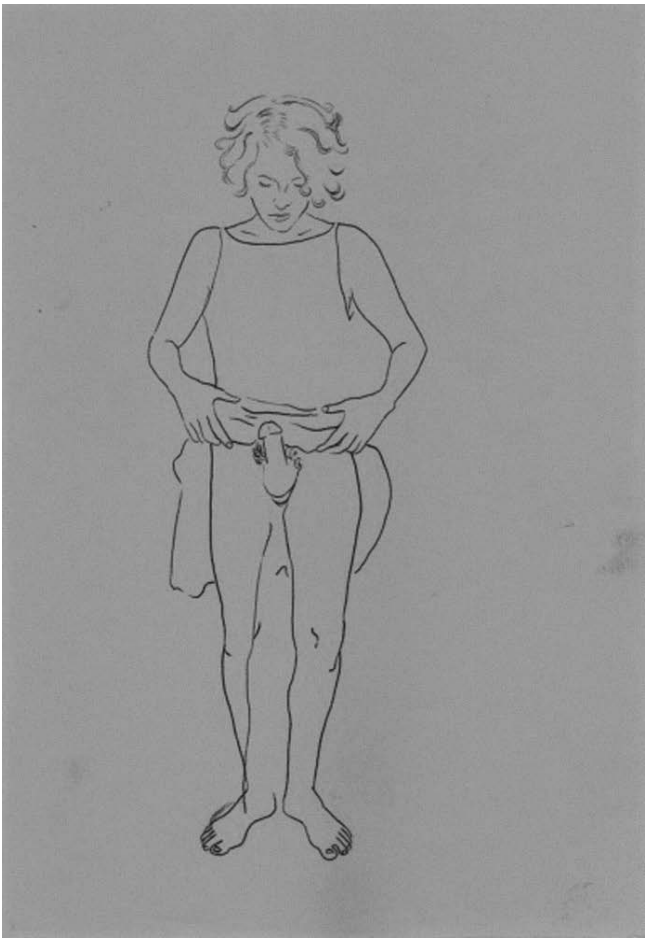


Figura 2 · Daniela Maura, *Série Monstros*, 2014.
Desenho, nanquim sobre papel estampado. Dimensões:
30,5 cm x 30,5 cm. Foto da artista.

A figura levanta o vestido e olha em direção ao pênis ereto. Suspendê-lo com os braços e mãos é transformá-lo em uma "cortina" que nos revela uma cena; trata-se então de um reforço enunciativo do que deve ser visto por nós. O corpo torna-se "lugar" da ação performativa do desenho e da forma representada.

No entanto, há outra situação instigante, relacionada à construção gráfica. Observando outros desenhos da artista, percebemos a importância da linha em sua pureza e definição. O desenho é fornecido pelo traço, sem sombreamentos; quase não há hachuras. Aqui, percebemos lacunas de contorno: nos pés, o intervalo entre as pernas vem para o primeiro plano em função de um erro de deslocamento da linha que dá o contorno da perna, construindo assim, um volume tão estranho quanto a representação de um corpo "transgênero".

Talvez isso venha do uso do papel-carbono. Esse suporte apresenta uma das superfícies revestida de uma película de tinta transferível. Em seu uso costumeiro, coloca-se o suporte entre duas folhas comuns, brancas. Na folha superior fazemos o desenho, imediatamente transferido para a inferior, via folha de carbono. Pressões exercidas sobre esta permitem que sua camada de pigmento imprima manchas na superfície imediatamente abaixo de si. Ocorre uma relativa cegueira da condução gráfica por pressões manuais inadvertidas; isso pode gerar informações visuais mais fortes do que o desenho intencionado. Desenhos feitos por papel carbono são muito mais efeitos de contato e impressão; a percepção visual torna-se relativamente secundária no processo.

Acreditamos que Daniela Maura tenha usado uma única folha de papel carbono como matriz para vários desenhos ou que tenha retirado a folha-guia, desenhando diretamente sobre o papel carbono. O contato direto com este suporte coloca-o como superfície desafiadora da definição gráfica, acentuando o grau de errabilidade de suas inscrições.

Tendemos a considerar que o desenho começa nos gestos e traços visíveis sobre um suporte. Enfatiza-se a visualidade e a visibilidade do resultado suplantando a percepção do fazer do artista, mesmo que o trabalho final dê indícios de seu fazer. A afirmação da identidade do ser-Desenho seria proporcional a esse grau de visibilidade dos traços sobre um suporte. No entanto, o corpo do suporte também existe e é anterior aos gestos e traços. Percebendo sua potência expressiva, a desenhista se esmera criando situações em que o suporte possa "falar". Começa entendendo o Desenho como prática do elogio ao contato. Parece-me ser esse o caso dos desenhos da série "Manual de boas práticas". Além de representar uma alteridade jacente no falo masculino presente no corpo de uma mulher, o suporte singular se mostraria também como alteridade da construção gráfica.

O suporte também tem voz na série, "Monstros". O papel que simula o papel de parede problematiza a nitidez da cena representada. Essa dificuldade de discernimento das personagens vem, antes de tudo, pelo contraste da estampa delicada com a face monstruosa que nos encara (Figura 2).

O papel de parede traz o aconchego consigo ao referir-se a algo familiar: a casa, lugar para onde nos voltamos todos os dias, onde descansa o corpo. Mas o desenho pode nos dizer que no interior daquilo que é mais familiar, pode residir o Outro, o estranho.

Um grau de estranhamento depositado no seio da familiaridade, conforme Freud em suas formulações sobre o conceito de "estranho" (Freud, 1980). Considerando o termo em alemão — a partícula "*heimliche*" (familiar) somada ao prefixo negativo "*un*", ele percebe o significado contraditório no seio da palavra, expressando ao mesmo tempo a intimidade e o aconchego com algo perturbador que se esconde. Em *"Das Unheimliche",* Freud analisa o conto "O Homem de areia", de Hoffmann, em que uma boneca animada, Olímpia, torna-se objeto de paixão de um ser humano, Nataniel. Ele não percebe que Olímpia é um autômato. O silêncio e respostas mínimas: "Oh,oh!" e "Boa noite, amor", proferidas pela boneca em intervalos regulares, ao invés de o desiludirem, estimulam o comportamento cada vez mais "mecânico" de Nataniel, no desenrolar da narrativa. Questionamos, assim, quem ali é realmente o autômato. Sobre essa incerteza da identidade das personagens, Freud aponta que esse efeito psicológico provocado sobre o leitor tem sido uma estratégia recorrente na literatura fantástica.

Os desenhos da série "Monstros" evocam os contos de fadas e fábulas, em que um elemento não-humano contracena com o humano. A figura desfalecida — inconsciente — permite que se erija outra figura humana com face monstruosa. Esta, um duplo, rouba a cena e olha para nós: "O duplo, o objeto originariamente inventado 'contra o desaparecimento do eu', (...) acaba por significar esse desaparecimento mesmo — nossa morte — quando aparece e nos 'olha'" (Didi-Huberman, 1998: 229).

Freud também toca na questão do "duplo" como central, tanto na ficção quanto em nossas vidas, no jogo fundamental entre vida e morte que fazemos quando crianças, desejando que nossas bonecas e bonecos tenham vida — pois a representação dada no duplo evoca a superação da brevidade da vida e também a própria brevidade desse mesmo ato de superação de seu poder. Segundo o autor, podemos superar esse jogo infantil na vida adulta ou podemos atualizá-lo, por meio das repetições involuntárias; talvez a organização dos desenhos de Daniela Maura em "séries" seja um modo de não se esgotar a questão.

Considerações finais

Em ambas as séries de desenhos, a figura feminina não nos olha. Ela está lá, mas de olhos fechados, desacordada, olhando para outro objeto ou direção: há sempre um olhar de desvio despotencializando sua presença como deflagradora consciente das ações. Ela é objetualizada, tornando-se o lugar que oportuniza outra cena — seu corpo/palco para a encenação do pênis ereto, o desfalecimento para que outra ereção se dê: a da face monstruosa. Em ambos os casos, o desvio/ausência do olhar que nos encara é também o canal para a exposição de sua intimidade, na relação amorosa do entre-dois ou no ambiente doméstico, evocado pelo papel de parede.

Para Piera Aulagnier (apud Frayze-Pereira, 2005), no processo de constituição da identidade, manter segredos é vital para o exercício do pensamento; o secreto é a expressão da liberdade na diferenciação do sujeito. Segredar é segregar-se, colocar-se em um lugar secreto. Ali, o sujeito reavalia experiências e trocas sociais em fluxo, para obter sínteses que possam lhe dizer, de algum modo, quem é para si e para os outros.

Lacan construirá o neologismo "extimidade" para referir-se a um espaço existente na intimidade, mas que se revela fora de si, em seu exterior. O êxtimo é uma condição que nubla as fronteiras entre o público e o privado, fronteira que insistimos em construir para a constituição da identidade. Mladen Dolar percebe o êxtimo como desdobramento do *Unheimliche:* ambos referem-se a algo nosso que de tão secreto, se esvai e resvala em uma alteridade, que em um primeiro momento, nos inquieta. É um "Isso" (Lacan, 2008) que se revela, a princípio, em posição periférica, mas que é, na verdade, central na constituição identitária. Dolar escreve que a extimidade "não aponta nem para o interior nem para o exterior e se torna ameaçadora, provocando horror e angústia. A extimidade é simultaneamente o núcleo íntimo e o corpo estrangeiro; em uma palavra, é unheimliche". (Dolar, s.d, s.p.)

Os desenhos autorrepresentacionais de Daniela Maura apresentam-nos esse dilema na revelação do sujeito-artista. Colocando-se em posição periférica a partir da emergência do Outro (falo, monstro), a representação gráfica e composicional aponta o caminho da *não* identidade da artista consigo mesma para que ela possa se identificar.

Para isso, o suporte é um elemento importante no processo de criação.

Consideramos que o traço de Daniela Maura é o dado instaurador de uma *identidade* no desenho. Reside um aspecto "caligráfico", revelador da singularidade de sua proposta gráfica: linhas puras e unas na representação das figuras humanas. A prática constante de croquis deu-lhe um saber sobre a

representação da forma em diversas posições. O desenho é um exercício constante no cotidiano da artista: ela desenha a casa, o espaço íntimo, modos de ocupação; tal como um cronista que pinça o inusitado no interior do banal — necessitando viver o cotidiano como fenômeno — os desenhos de Maura são crônicas que revelam o cotidiano como assunto e o desenho como hábito.

O suporte é lugar onde se assenta a prática costumeira de desenhar. Ele problematiza aquilo que se tornou a identidade da artista: a própria inscrição. Em "Manual de boas práticas", o desafio está no fazer o desenho; instaurar-se-ia uma condição de cegueira para que a cena se desenhe revelando pontos de esquecimento nos contornos da figura. Já em "Monstros", a estampa nubla o aspecto horroroso, obsceno da cena. Um suporte êxtimo, borrador do ato de identificação da inscrição gráfica. É como se materializasse uma "entropia" que, ao final, unificará todas as diferenças, se colocando como ponto zero para o desenho recomeçar o processo de constituição de sua própria identidade.

Silva, Cláudia Maria França da (2015) "Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 81-88.

Referências

Didi-Huberman, Georges (1998) *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

Dolar, Mladen (s.d.). *"Estarei com você em sua noite de núpcias": Lacan e o Estranho*. Tradução de Bruno Holmes Chads. Disponível em http://ideiaeideologia.com/wp-content/uploads/2013/05/Mladen-Dolar-The-Uncanny_traduc%CC%A7a%CC%83o_.pdf. Acessado em 22.07.2015.

Frayze-Pereira, João (2005).*Arte, dor.* Inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial.

Freud, Sigmund (1980) *O estranho*. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17. Rio de Janeiro: Imago.

Lacan, Jacques. (2008) .*O seminário, livro 16: de um ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar,

Confidencias gráficas: el dibujo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta

Graphic confidences: the homo-erotic drawing of Guillermo Pérez Villalta

FERNANDO SÁEZ PRADAS*

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual, investigador y docente. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (US).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo. Calle Laraña nº3, CP 41003 Sevilla España. fsaez@us.es

Resumen: Una de las cuestiones más importantes que determinarán la identidad del individuo gira en torno a la sexualidad. En este artículo hacemos un recorrido a través del trabajo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta en la serie "dibujos privados". Un conjunto de dibujos fechados en 1983 donde el artista deja constancia de una historia personal que está viviendo en esos momentos. Para este estudio atenderemos al contexto socio-cultural de la época, marcada por la Transición Española hacia la democracia así como el interés que suscitaron en él otros artistas internacionales.
Palavras clave: identidad / dibujo / homo-erotismo / sexualidad.

Abstract: *One of the most important question that will determine the individual's identity revolves around sexuality. In this article we will walk through the homo — erotic work of Guillermo Pérez Villalta in the series "Private drawings." A set of drawings dating from 1983 where the artist places on record a personal history that is living at the time. For this study we attend to the socio- cultural context of the time, marked by the Spanish transition to democracy as well as the interest raised in other international artists.*
Keywords: *identity / drawing / homo-erotic / sexuality.*

Sáez Pradas, Fernando (2015) "Confidencias gráficas: el dibujo homo-erótico de Guillermo Pérez Villalta." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 89-98.

Introducción

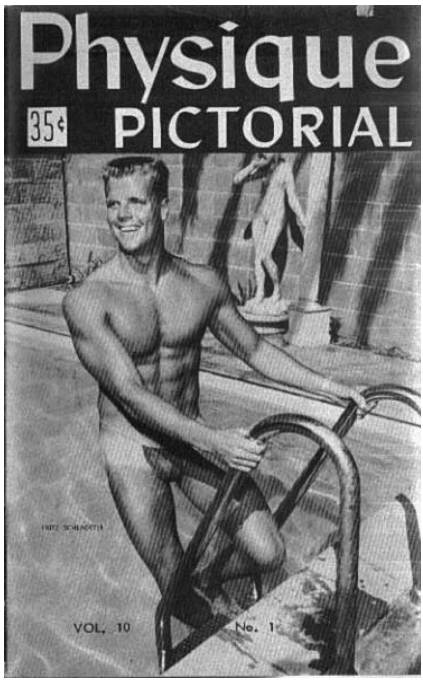
Hablar de homosexualidad hoy no supone un gran problema para la mayoría de sociedades occidentales, pero esto no siempre fue así. Ahora que se cumplen diez años de la entrada en vigor de la ley del matrimonio homosexual en España, pasamos a revisar a un artista de naturaleza compleja. En su trabajo, siempre han latido de fondo numerosas preocupaciones, una de ellas, imposible de desligar de su obra, la identidad sexual.

Nos referimos a Guillermo Pérez Villalta, nacido en Tarifa en 1948. Artista esencial para comprender la modernidad española y el ambiente de experimentación vital e intelectual que trajeron los años 80 con la llamada "Movida Madrileña". Comenzó estudios de arquitectura cuando era joven pero los abandonó rápidamente para dedicarse a la pintura. La geometría, la cultura mediterránea, el mundo pop anglosajón, su interés por la metafísica... serán parte de una constante inevitable en su trabajo.

Aquí centramos nuestra atención en una serie de dibujos llamados "Dibujos privados", realizados en 1983. En ellos vemos una pareja de hombres, amantes, experimentando su amor de una manera clandestina, en la que el único testigo será el residuo gráfico de un apunte. Realizados casi en "secreto" y con una torpeza lineal que le otorga cierto carácter naif, Villata nos hace cómplices de una actividad marginada y tabú. Este conjunto gráfico, de gran carga emocional, fue para el artista una especie de diario con el que narrar una experiencia personal. Con estos dibujos de línea torpe y de esencia cálida, Guillermo Pérez Villalta accede a un mundo al que la palabra no podía –ni debía — llegar.

Una mirada al pasado

Atendiendo sobretodo al mundo occidental, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días — incluso en algunos momentos de la prehistoria — , existen imágenes acerca de la práctica sexual entre personas del mismo sexo. Representaciones más o menos explícitas que cabalgan desde el erotismo a la pornografía. La mitología griega, tan democrática, dio cabida a todos los personajes de la sociedad permitiéndoles así ocupar un espacio que dignificaba su imagen: el loco, el avaro, el bello, el poderoso y por supuesto, también el homosexual. La historia entre Apolo y Jacinto, permitida por los dioses, es un ejemplo de ello. La Grecia clásica fue el gran modelo de tolerancia, allí, el sexo entre hombres era tan extendido y habitual como bien aceptado. Cráteras, ánforas y todo tipo de utensilios eran decorados con imágenes de contenido sexual entre varones. Las prácticas homosexuales estuvieron más o menos bien aceptadas hasta que la Iglesia fue cobrando poco a poco cada vez más protagonismo en los estamentos



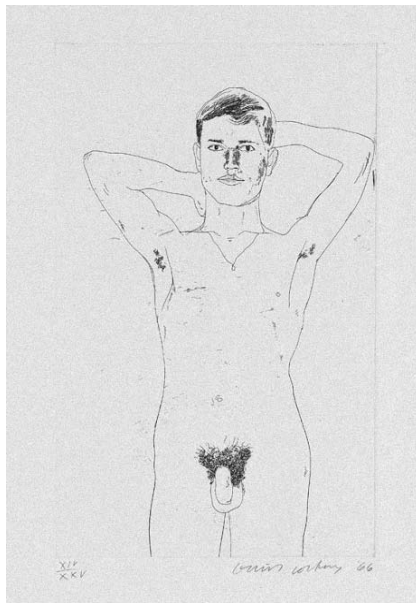


Figura 1 · Portada de la revista Physique Pictorial. Vol. 10. Junio, 1960.
Figura 2 · David Hockney. In an Old Book. 1966, aguafuerte sobre papel. 34,5 x 22,3cm.

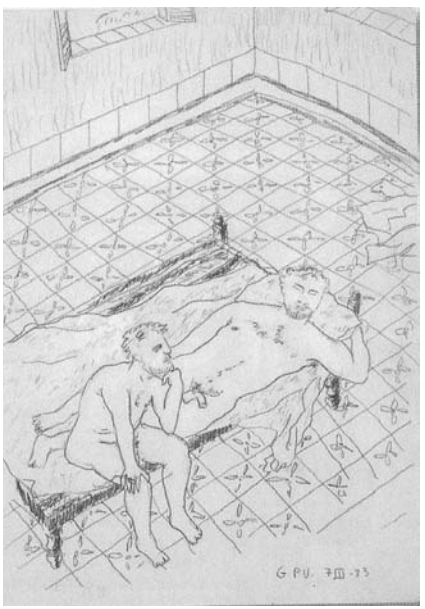




Figura 3 · David Hockney. *Two Boys Aged 23 or 24*. 1966, aguafuerte y aguatinta sobre papel. 34,5 x 22,3cm.
Figura 4 · David Hockney. *According to Presciptions of Ancient Magicians*. 1966, aguafuerte y aguatinta sobre papel. 34,5 x 22,3cm.

Figura 5 · Guillermo Pérez Villalta. *Dibujo privado*.
1983, lápiz sobre papel. 29,5 x 21cm.
Figura 6 · Guillermo Pérez Villalta. *Dibujo privado*.
1983, lápiz sobre papel. 29,5 x 21cm.

Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras, 6 (12) 89-98.





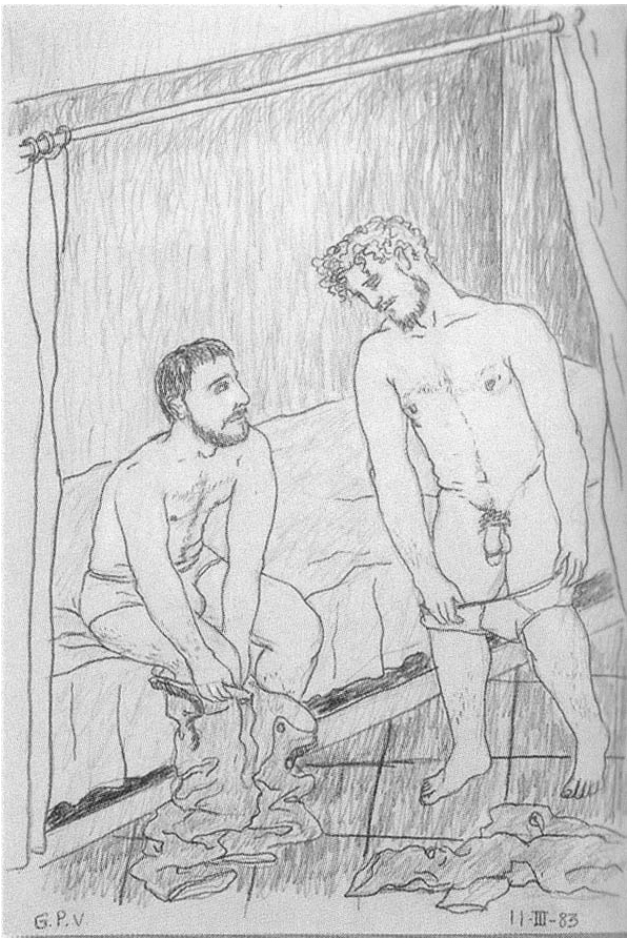


Figura 7 · Guillermo Pérez Villalta. *Dibujo privado*.
1983, lápiz sobre papel. 29,5 x 21cm.

sociales, haciéndose con un gran poder en la sociedad civil. Con la llegada de la Inquisición estas prácticas fueron condenadas y la religión marginó a homosexuales, apartándolos a la clandestinidad y relegándolos hacia el mundo del pecado. Esto no supuso que su práctica se erradicara ni que quedara libre de representación, aunque sí fueron menos explícitas que en épocas anteriores.

De Kavafis a Physic Pictorial

Con el fin de mantener el sexo entre homosexuales como prácticas cercanas a mundos que amenazaban el orden moral establecido, los estados se nutrían de las teorías que el psicoanálisis hizo entre homosexualidad y neurosis -apuntando que eran las dos caras de la misma patología (Fernandez, 2002: 290). A pesar de ello, el siglo XX fue un periodo cargado de movimientos políticos donde, escritores y artistas, junto a otra gente relacionadas con el mundo de la cultura, tuvieron un tremendo impacto en fomentar una identidad y una consciencia para hombres y mujeres homosexuales (Figura 1) (Smalls, 2003). Konstantin Kavafis fue el ejemplo de escritor que reveló al mundo sin ningún tipo de pudor sus inclinaciones sexuales a través de un extenso poemario homoerótico que serviría de inspiración para jóvenes artistas posteriores.

Ya en los años 70, en las artes plásticas, Hockney (Figura 2, Figura 3, Figura 4) se convirtió en un referente para muchos artistas en España, inmersa en su Transición Democrática. Los artistas de la Nueva Figuración Madrileña — movimiento en el que se integraba Guillermo Pérez Villalta — vieron en él una pintura fresca, posible más allá del oscuro informalismo abstracto que lo inundaba todo. No solo vieron nuevas posibilidades respecto al color, mucho más luminoso y fresco, sino que también apreciaron la iconografía que el artista inglés trajo consigo. Palmeras y piscinas en ambientes relajados propios de una cultura pop efervescente. En sus trabajos no dudaba en hablar de su condición sexual, algo que en España era tabú y que había estado perseguido por el código penal durante el período franquista. En los dibujos del artista inglés vemos cómo jóvenes desnudos o semidesnudos comparten cama, tomando como inspiración los poemas de Kavafis. Líneas de contorno muy limpias sobre un papel extremadamente blanco que acentuaban la rotundidez con la que narraba sus historias.

> *Su ilícito placer / se ha consumado. Se levantan / y rápido se visten sin hablar. / Salen separados, furtivamente, de la casa, / y mientras bajan la calle van inquietos, / sospechan que algo delata / en qué clase de cama yacieron hace poco* (...) (Kavafis, 1997)

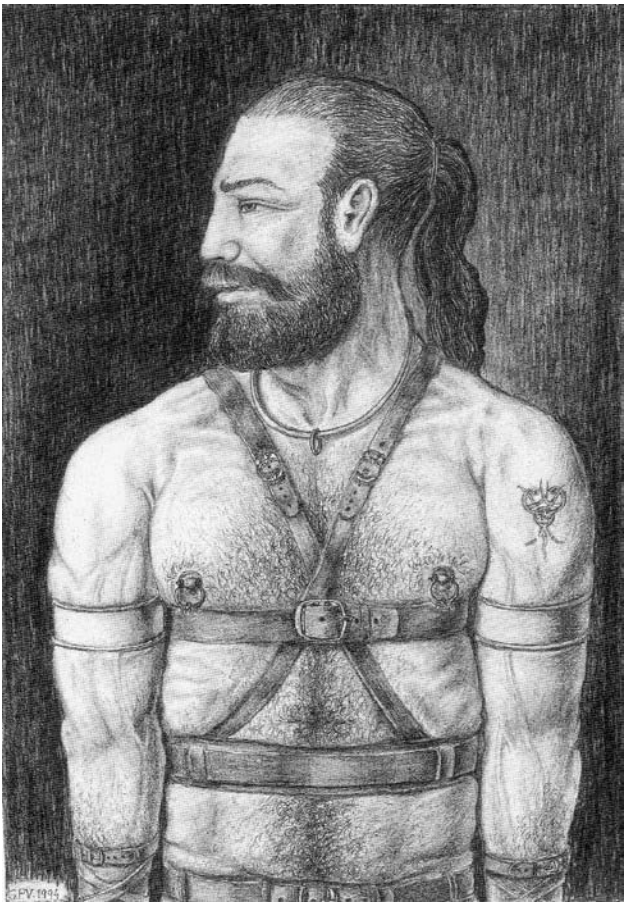


Figura 8 · Guillermo Pérez Villalta. De la serie "Atar los machos". 1994, lápiz sobre papel.

Era el momento de *Phisic Pictorial*, una pequeña revista de contenido homo erótico dirigido fundamentalmente a un público gay, que se camuflaba bajo los parámetros del culturismo y el *fitness*. La propaganda homosexual encontró en este medio una vía de escape, pues prohibida, tenía que hacerse de manera disimulada. Junto con ésta, posiblemente la más famosa, aparecieron otros *beefcakes*, — magazines del mismo estilo — donde la fotografía estaba intencionadamente encaminada a satisfacer gustos de un público gay. El fotógrafo Bob Mizer fue uno de los más populares del momento, retratando a jóvenes fibrosos semidesnudos — o completamente desnudos. Junto a él también empezaba a hacerse conocido un joven Robert Maphelthorpe y en Finlandia, uno de los ico-

nos de la estética homosexual masculina, de línea más provocadora, Tom de Finlandia. El artista nórdico jugará con los mitos sexuales creados en torno a los roles de profesión y vestuario para dar rienda suelta a su imaginación, realizando dibujos de altísimo contenido sexual que tendrían un impacto significativo en la obra posterior de Guillermo Pérez Villalta.

Estábamos en el momento en el que una ebullición de los derechos homosexuales irrumpe en el mundo moderno. Los disturbios del *Stonewall Inn* supondrían el detonante que marcarían un antes y un después en la relación del mundo con la homosexualidad y el comienzo de una nueva etapa donde lo tabú, dejaría poco a poco de serlo.

Rainer W. Fassbinder dirige en estos momentos, "La ley del más fuerte" (1975) con un discurso un tanto dramático y sórdido. Una década más tarde, Stephen Frears realiza "Mi hermosa lavandería" (1985) y "Ábrete de orejas" (1987) con un tono más positivo y menos dramático mientras en Madrid, un joven y experimental Almodóvar había realizado ya "Pepi, Luci, Bon y otras chicas del montón" (1980), película icono de la Movida Madrileña, con un tono desenfadado y donde los roles sexuales se difuminan.

Dibujos privados

La transición española hacia la democracia tras la dictadura franquista daba paso a un nuevo período donde las experimentaciones vitales individuales resultaron ser un emblema para los círculos intelectuales y artísticos en el país. Aún con cierto pudor para lo público Villalta vio, que a través del dibujo podía verbalizar gráficamente situaciones que parecían lejanas a la palabra y a su normalización cotidiana. Nos referimos concretamente a la sexualidad, que poco a poco Guillermo iba descubriendo y cuya sociedad apartaba a mundos clandestinos. El dibujo fue la salvación para poder contar sus historias de sexo y amor, no muy aceptadas por el público en general y posiblemente tampoco aún asimiladas por completo por el propio artista (Figura 5, Figura 6). El dibujo hacía de puente entre lo prohibido-clandestino y la normalización-aceptación. "(...) la articulación de la voz homoerótica responde, la mayoría de las veces, a la necesidad de expresión/legitimación de un sujeto homosexual" (Santana, 2004: 27). Sobre estos papeles se hizo posible lo que no estaba permitido y se elevó a consciencia lo que era inconsciencia. Todo se trataba de él, de su vida, de su amor, de su sexualidad, de cómo compartía momentos de intimidad con otra persona. Toda una historia real que se tornó dibujo y a través del cual podía seguir conservándola.

Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras, 6 (12) 89-98.

> *Eran descripciones fieles de una historia real mía, entonces era algo tan privado que quedó representado únicamente como dibujo. Y nunca se me ha ocurrido hacer nada con ellos, ni venderlos ni nada. Al final los mostré pero al cabo de 20 años de haberlos hecho* (Pérez Villalta, 2013)

En estos dibujos aparecía de manera implícita la necesidad de autoafirmación, de responder a la gran pregunta ¿quiénes somos? La imposibilidad de reprimir una emoción durante la juventud, y la necesidad de verbalizar de algún modo lo que le estaba ocurriendo, fue lo que llevó a Guillermo Pérez Villalta a trasladar a dibujo un trozo de su vida (Figura 7, Figura 8).

Conclusiones

Villalta, de personalidad terriblemente tímida en esos momentos — aún hoy lo sigue siendo — , encontró la vía de escape perfecta en el dibujo. Ahí se sentía libre, dejaba en cierta medida de ser cómplice de aquellos que condenaban de alguna manera una actividad sexual relativa a una opción personal y privada. El dibujo fue el medio oportuno para posicionarse pues aunque siempre fue una persona ácrata y libre, su timidez le impedía hacerlo de otro modo. Definitivamente estos dibujos y la privacidad con la que fueron hechos, estaban en perfecta sintonía con el propósito final: guardar un secreto de una historia íntima, de sexo, amor... una historia clandestina de la que ahora, solo su recuerdo es capaz de reconstruir, usando como vehículo estos introspectivos trabajos gráficos.

Referências

Fernandez, D. (2002). *A Hidden Love. Art and Homosexuality.* Munich: Prestel.

Kavafis, K. (1997). *Poesias completas* (19 ed.). España: Hiperion.

Pérez Villalta, G. (Junio de 2013). Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración. Vista atrás en vísperas de su Exposición 'Souvenir de la vida' en el CAAC. *AACA Digital*(23). [Consult. 2015-09-05] Obtenido de http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=826

Santana, A. I. (2004). *Imágenes del desvío* (Primera ed.). In Cordero, J. & Sanhuenza, L., (Ed.) *La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo.* Chile: J.C. Sáez.

Smalls, J. (2003). "Homosexuality in the Art of Modernism and Postmodernism (1900-2000)." En J. Smalls, & J.-P. Manzo (Ed.), *Homosexuality in Art* (págs. 183-260). New York: Parkstone Press.

Maimuna Adam: viagem, deslocamento e memória como metáforas da identidade

Maimuna Adam: travel, displacement and memory as metaphors of Identity

TERESA MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 4 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, Artista Plástica. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes / Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora no Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), Escola Superior de Educação (ESELx).

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

Resumo: O presente artigo aborda a obra da artista visual moçambicana Maimuna Adam considerando a reflexão crítica e estética em torno das questões que envolvem a construção das identidades. A artista propõe, através da sua obra, um cruzamento entre referências autobiográficas, históricas e memórias (resultantes de vivências diretas ou mediadas por histórias de família).

Palavras-chave: Identidade-rizoma / Memória / Moçambique / Deslocamento.

Abstract: *This article discusses the work of the Mozambican visual artist Maimuna Adam considering the aesthetic and critical reflection on issues involving the construction of identities. The artist proposes, through her artwork, a cross between historical, autobiographical references and memories (resulting from direct experiences or mediated by family stories).*

Keywords: *Rhizome-identity / Memory / Mozambique / Displacement.*

Pereira, Teresa Matos (2015) "Maimuna Adam: viagem, deslocamento e memória como metáforas da identidade." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 99-111.

Maimuna Adam (n. Maputo, 1984) licenciou-se em Belas Artes na Universidade de Pretoria, Africa do Sul em 2008. Com raízes familiares diversas, (filha de pai indiano e mãe norueguesa) a sua trajetória de vida passou ainda por Gotemburgo, Maputo, Mbabane e Pretória. O seu percurso artístico integra a participação em inúmeras exposições e residências quer em *África (com destaque para* Moçambique, S. Tomé e Príncipe ou África do Sul quer na Europa com passagens por Portugal, Alemanha Bélgica ou Holanda).

A estes trânsitos que perfazem os trilhos de uma internacionalização do trabalho artístico, somam-se outros que integram as vivências pessoais da artista — aos quais não será alheia a dispersão dos membros do núcleo familiar, repartidos por três continentes em países como o Chile, Moçambique, Noruega ou Suécia. Estes últimos irão marcar indelevelmente a reflexão estética e artística onde se entrelaçam os múltiplos centros de significados que compõem a identidade de Maimuna Adam — identidade cultural, identidade de género, identidade nacional, etc.

Na verdade, os cambiantes de que se compõem as identidades, quer pessoais quer artísticas, não poderão ser encarados como entidades homogéneas e autocentradas mas antes entidades heterogéneas, poliglotas e fluídas que a artista assume enquanto matérias de reflexão estética e exploração artística, intercalando relatos factuais de histórias familiares com narrativas imaginárias.

1. A Identidade nos seus Múltiplos

As construções identitárias entendidas como processos de mediação entre o domínio pessoal e o domínio público, projetam-se como entidades relacionais e estabelecem uma correspondência de reciprocidade, constantemente nutrida através de mecanismos de identificação. Neste sentido, a problemática em torno da identidade não poderá ser encarada separadamente de um conjunto de questões de natureza histórica, cultural, sociológica ou psicossocial, que interligam espaço, tempo e subjetividades partilhadas.

Compreendidas enquanto estruturas historicamente determinadas, as construções identitárias remetem-nos, na atualidade, para a crescente multiplicidade de referências suscetíveis de se estruturarem como oportunidades de identificação num momento histórico onde a mudança é rápida e constantemente alimentada por fluxos de pessoas e de informação.

A ideia de uma identidade (nacional) fixa, imutável e de contornos bem definidos colide de frente com uma realidade que, cada vez mais, aponta para uma difusão de identidades possíveis, multiplicadas pela dispersão de pessoas em redor do globo. As identidades estão assim sujeitas a um duplo mecanismo de

"translação" espácio-temporal, simultaneamente, territorial e cultural (Hall, 1992: 310).

Esta "translação" será tanto mais evidente quando resultante de uma deslocação física em termos geográficos e culturais, de que as migrações são um exemplo mais conhecido. A deslocação de grandes contingentes populacionais, resultantes de processos de descolonização, de fuga a conflitos armados ou precariedade económica e social favorecerem a criação de diásporas e um previsível contacto de diferentes culturas que viriam a afetar irremediavelmente tanto a construção de identidades por parte dos que se deslocam como daqueles que residem nas sociedades para onde confluem os fluxos migratórios.

A transitoriedade, a ubiquidade e a volatilidade possibilitadas pela tecnologia ou os trânsitos e as vivências diaspóricas, têm assim assumido um papel cada vez mais presente nas texturas da criação artística e literária.

A conceção de uma identidade como essência de um sujeito unificado cai perante a experiência das transmutações operadas pelas sociedades modernas que propõem um descentramento (espacial, temporal e identitário) e uma deslocalização que se refletem na fragmentação do sujeito e a emergência de um ser-múltiplo. Este descentramento implica uma pluralidade de centros de significado gerando uma tensão entre o *Mesmo* e o *Diverso* nos sentidos que são atribuídos a estes termos por Edouard Glissant (1990). Para este autor o conceito de *Mesmo* remete para uma aceção da identidade enquanto entidade autocentrada e homogénea, que nega uma existência à diferença (através de mecanismos de anulação, rasura e assimilação) enquanto o conceito de *Diverso* preconiza a aceitação da diferença e de um relacionamento marcado pela reciprocidade e intersubjetividade.

O *Mesmo* entronca numa visão de identidade entendida enquanto *raiz única,* por oposição a uma *identidade-rizoma* onde se inscreve o conceito de *Diverso*. Glissant irá, de resto, apropriar-se da distinção proposta por Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Capitalisme et Schizophrénie*) entre *raiz* e *rizoma*. Para o autor, a *identidade-raíz* é excludente: rejeita o outro e elimina tudo à sua volta; já a *identidade-rizoma* é uma identidade-relação que se abre ao outro sem se diluir totalmente e cuja configuração absoluta é substituída pelas dinâmicas e processos de relacionamento que lhe estão na origem. No fundo as múltiplas formas como cada raiz se relaciona com as demais no fluxo que gera o rizoma. Tal como Glissant, outros autores como Stuart Hall (2000) consideram a identidade enquanto entidade relacional em constante mudança e não enquanto entidade absoluta, construindo-se enquanto relação fluida, heterogénea, poliglota e em-processo.



Figura 1 · Maimuna Adam, "O Vestido Viajante / The Traveling dress series" 2008.



Figura 2 · Maimuna Adam, "O Vestido Viajante / The Traveling dress series" 2008.

Esta ideia de fluxo é igualmente um elemento chave na discussão em torno das identidades contemporâneas já que, no contexto de sociedades globalizadas, o espaço e o lugar não coincidem, sendo gradualmente substituídos pela ideia de movimento-tempo. Na verdade, as formações identitárias estão implicadas na ideia de um lugar a partir do qual é emitida uma voz. Contudo esta conceção é complexificada pela dissociação entre espaço e lugar e a supressão parcial do primeiro através do tempo. Enquanto os lugares são pontos de "enraizamento" o espaço pode ser atravessado rapidamente com recurso a tecnologias digitais que superlativam a importância do tempo.

Estes processos estão atualmente muito presentes numa reflexão em torno do sentido de pertença e não-pertença — resultante do cruzamento de *rotas* e *raízes* — e as modalidades que assumem ao incorporar a criação artística. Neste caso a arte incorpora decisivamente o *rasto* e o *vestígio* (Glissant, 1990) como modalidades poéticas, estéticas e visuais capazes de produzir uma cartografia da mudança, da troca, da imprevisibilidade e originalidade dos seus produtos finais.

Uma poética da viagem

> *Venho de uma família de viajantes — viajantes por terra, por mar, pela alma ou mesmo viajantes através de livros e outros objectos* (Adam: 2013).

A viagem e o deslocamento (físicos, metafísicos, psicológicos ou imaginários) voluntários ou forçados surgem na obra da artista como metáforas que recobrem a exploração e problematização da identidade enquanto processo, sujeita por isso a múltiplas e constantes fluxos, transições, indeterminações e transmutações.

Maimuna Adam atribui à *poética da viagem* numa dimensão simultaneamente autobiográfica, estética e ontológica. A viagem preconiza a saída do lugar (voluntária ou forçada), a deslocação espacial, a relação entre o conhecido-desconhecido e o encontro com o outro, possibilitando ao viajante a descoberta de si no/do *Diverso* (na aceção de Glissant).

O "O Vestido Viajante / The Traveling dress series" (2008) (Figura 1 e Figura 2) consiste numa série fotográfica onde o objeto-vestido é protagonista simbólico da viagem, da migração (espacial e existencial) e das transfigurações que daí advêm. A pele do vestido surge como metáfora do ser-em-trânsito, que alia a deslocação espacial e as múltiplas configurações que integram a construção da identidade — também ela considerada uma entidade fluída. Como afirma a artista a propósito desta série:





Figura 3 · Maimuna Adam, *Lar/Home*, vídeo, 4:18 min. 2010.
Figura 4 · Maimuna Adam, *Lar/Home*, vídeo, 4:18 min. 2010.

> *O trabalho representado aqui é o resultado de uma pesquisa feita em volta de eventos pessoais e históricos relacionados com o conceito de viagem e o deslocamento, voluntário ou forçado, físico ou psíquico, do individuo e/ou do objecto* (Adam, 2011).

A opção pela fixação dos processos de construção/intervenção plástica sobre o vestido, através da fotografia vem igualmente integrar uma outra camada de significado à obra já que remete precisamente para uma problematização das ligações entre deslocamento/migração e memória/identidade através da mobilização da fotografia enquanto dispositivo simultaneamente mnemónico, testemunhal e de encenação.

A dimensão autobiográfica que recobre a reflexão em torno da construção da identidade adensa-se em projetos como "O Lar" (2010), "Partir" (2010), "Virar as costas" (2011) ou "Fazer as malas / Pack your bags" (2011).

No vídeo "Lar/Home" (2010) (Figura 3 e Figura 4) duas janelas cobertas por uma cortina translúcida surgem visualmente como um plano fixo e surgem antes de mais como metáfora de uma fronteira entre o espaço interior e o exterior, entre o espaço doméstico e o espaço público. A passagem do tempo e a presença humana pressente-se através de subtis movimentos da janela da esquerda (inicialmente aberta) da cortina e das silhuetas das palmeiras que se vislumbram para lá da janela ou de sombras humanas no interior do espaço. A obra joga com diversas camadas de sentido como a relação entre o espaço da casa a noção de lar (nem sempre coincidentes), entre espaço-tempo físico e espaço-tempo emocionais que integram de forma indelével a construção da identidade de cada individuo a um nível primordial. O desenho de uma árvore que desponta de uma mala de viagem (Figura 4) adensa a relação simbólica entre o espaço-lar e a criação de uma raiz a partir da qual se desenvolverá o sujeito (aqui evocado pela árvore que estende as suas múltiplas ramificações para finalmente desaparecer, desprender-se da proteção das cortinas e do espaço doméstico).

Por outro lado propõe igualmente uma reflexão em torno do espaço doméstico e do espaço público, onde a "condição feminina" projeta uma sombra sobre a importância da significação cultural do espaço na construção das identidades de género (de resto esta ligação já havia sido sugerida num vídeo anterior, de 2009, intitulado *A Cortina / The Curtain*, onde a silhueta de uma máquina de costura remete simbolicamente para um universo feminino).

Na obra "Fazer as malas / Pack yor bags" (Figura 5, Figura 6 e Figura 7) um vídeo de 2011, Maimuna Adam encena o ato de organizar a partida. Aqui impõe-se a seleção dos objetos — memória a transportar ao longo da viagem. O objeto assume aqui um duplo sentido se nos lembrarmos das afirmações da artista





Figura 5 · Maimuna Adam, *Fazer as malas/ Pack yor bags*. Vídeo, 2011.
Figura 6 · Maimuna Adam, *Fazer as malas/ Pack yor bags*. Vídeo, 2011.

anteriormente transcritas: ele incarna simultaneamente a ideia de raiz e de veículo. Por um lado, trata-se de um elo de ligação ao lugar da partida (o vestido, a estatueta, as fotos de família, ...), a herança e vestígio dessa permanência, e por outro, propõe o ato de viajar através das memórias evocadas ou delinear uma viagem imaginária (os livros, por exemplo.)

Através destes projetos são exploradas as ligações intricadas que se estabelecem entre a casa e o lar, a partida e o retorno, desfiando a teia que constroem entre o individuo, o espaço, o lugar, os objetos e o tempo (considerados quer em termos físicos como simbólicos e emocionais) como termos de uma construção de identidades em constante processo. Aqui à evocação da identidade interpõem-se os trânsitos, as deslocações/descentramentos, as perdas, as partilhas mas também a incorporação de múltiplas mundividências e memórias (diretas e indiretas).

Encruzilhadas

A par de meios audiovisuais marcados pela imaterialidade Maimuna Adam recorre frequentemente ao desenho (considerando-o na sua universalidade comunicativa) como meio de auto representação, reflexão em torno das questões da pertença e não pertença, bem como das relações entre autobiografia e memória histórica e social. Neste sentido destaca-se a série *História de Família/ Family History* (2011) composta por 11 desenhos realizados a carvão, aguarela e café ou "*(M)atrimónio*" (2011) uma instalação composta por um vestido num tecido anteriormente utilizado nos uniformes coloniais colocado sobre um tacho metálico com café (que vai gradualmente tingindo o tecido , capulana, um livro de artista e desenhos cujo suporte é papel de fibra de bananeira (Figura 8).

Em *(M)atrimónio* a utilização de objetos carregados de simbolismo estende-se ao uso das matérias plásticas que integram o processo criativo: o tecido e o café que estabelecem uma ligação entre passado histórico e presente, o vestido (novamente) a remeter-nos para o universo/papel atribuído à mulher (aqui sinalizado pelo rito de passagem do matrimónio), a capulana como evocação de uma identidade cultural/nacional.

Esta hibridação de meios e linguagens — que pontua o recurso ao desenho como expressão primordial à presença escultórica do vestido — patenteia-se como um recurso simultaneamente criativo e discursivo capaz de refletir criticamente acerca da complexidade que envolve a construção de uma identidade individual, considerada como encruzilhada onde se entrelaçam as identidades culturais/nacionais, heranças familiares/históricas, experiências vivenciais, deslocações/migrações, problematizando as tensões entre as *Raízes* e as *Rotas*, entre o *Mesmo* e o *Diverso*, entre o *Ser* e os seus *Múltiplos*.





Figura 7 · Maimuna Adam, *Fazer as malas/ Pack yor bags*. Vídeo, 2011.
Figura 8 · Maimuna Adam, *(M)atrimónio*, Instalação, 2011.

A reflexão em torno da identidade como motor criativo é assim enunciada pela artista a propósito da instalação (M*)atrimónio:*

> *Através do uso do café, padrões tirados da* capulana *e elementos visuais extraídos da cidade de Maputo, exploro a noção de uma identidade que pode ser definida como sendo menos que "ambos/e" e mais como "não só isto/nem só aquilo"* (Adam, 2011)

Do mesmo ano o vídeo "Entrelaçado / Entwined" (2011) (Figura 9 e Figura 10) retoma esta reflexão em torno das ligações entre a formulação de uma identidade nacional (que se autorretrata como hegemónica) e a identidade individual (marcada pela diversidade).

O vídeo mostra uma figura que primeiro entrelaça e posteriormente desfaz uma trança de cabelo. A carga semântica das imagens não se esgota no ato representado mas sedimenta-se em diversas camadas de sentido onde o ato de entrelaçar sintetiza a fusão de elementos (por vezes antagónicos) num corpo único (a trança).

Neste sentido, surge como metáfora de todos os processos de entrelaçamento e desmembramento de que se compõem as identidades (quer coletivas/nacionais, quer individuais), remetendo de uma forma ainda que difusa para alguns trabalhos ainda do período de formação com destaque para a instalação "100% Moçambicana" de 2007.

A estas referências vem juntar-se a evocação de uma identidade de género, que atravessa transversalmente a obra de Maimuna Adam. A trança (e o ato de a fazer e desfazer) reproduz uma rotina quotidiana associada a um universo feminino (e que no caso da artista recorda as raízes culturais/familiares indianas) que assume uma duplicidade de sentido: as heranças e memórias culturais e/ou familiares, a memória, mas também o condicionamento da identidade individual pelos discursos e formulações identitárias de natureza coletiva (provindo de identidades culturais, nacionais, globais).

Nota final

A dimensão existencial da migração, da viagem é explorada por Maimuna Adam sob a forma de uma reflexão simultaneamente visual, plástica, estética *e poética* onde a deslocação (seja ela física ou imaginária) integra a configuração de uma identidade que a artista entende como fluida e num processo contínuo de construção.

Aqui as histórias e as memórias familiares intersetam-se com as vivências individuais em sociedade (consideradas nos seus trânsitos emocionais e físicos)

às quais não são alheios os discursos em torno das identidades culturais, nacionais, de género bem como os impactos da globalização nestes domínios.

A poética da viagem serve de metáfora para uma identidade multissituada (uma forma de existir entre dois espaços de tempo) que se vai desfiando ao logo dos vários projetos artísticos. Aos *vestígios* do legado cultural, herdado das ligações familiares (evocados em projetos como "História de Família / Family History" ou "Fazer as malas / Pack your bags") e do lugar a partir do qual o artista faz ouvir a sua voz, vêm associar-se os *rastos* do caminho trilhado ao longo do percurso vivencial de que a instalação "(M)atrimónio" e vídeo "Entrelaçado / Entwined" fazem uma síntese simultaneamente autobiográfica e investigativa. O vestido, o espaço doméstico, o registo e encenação dos caminhos percorridos, a mala de viagem ou a autorrepresentação surgem como objetos e dispositivos simultaneamente simbólicos e discursivos que transportam o observador para a diversidade temporal e de significado(s) que entretecem as texturas de uma identidade-rizomática que interliga e funde as heranças e os trânsitos.

Referências

Adam, Maimuna (2011). *Sobre o Lar (e outras coisas imaginadas)*. [Consult. em 2015-06-23] , disponível em https://maimunaadam.wordpress.com/artists-statement-2/

Adam, Maimuna (2013) *Bon Voyage*. [Consult.2015-08-02] disponível em : https://maimunaadam.files.wordpress.com/2013/08/maimunaadambonvoyage2013_pt.pdf

Costa, Alda (2013)"Comunicando entre vários mundos" *Maimuna Adam. Bon Voyage* (Exposição individual) [Consult.2015-08-02] disponível em : https://maimunaadam.files.wordpress.com/2013/08/maimunaadambonvoyage2013_pt.pdf

Crenn, Julie (2015) *Odysées Africaines* [Consult.2015-08-02], disponível em https://crennjulie.files.wordpress.com/2015/05/2.jpg

Dias, Jorge (2010) "A Ideia do Local", *O País*. 4 de setembro , p.7 [Consultado em 2015-06-25], disponível em https://maimunaadam.files.wordpress.com/2010/09/opais0409muvartexpo2010p7.jpg

Glissant Édouard (1981) *Le discours antillais*. Paris: Seuil.

Glissant Édouard (1990) *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.

Glissant Édouard (2005) Introdução a uma Poética da Diversidade. Juiz de Fora: UFJF.

Hall, Stuart & Gieben, Bram (Ed.) (1992) *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Hall, Stuart; Held, David; Hubert, Don; Thompson, Keneth (2000) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell.

Rojas Redondo, Carlos y García García, Fernando (2015) "Salustiano: retratos de identidad despojada." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 112-121.

Salustiano: retratos de identidad despojada

Salustiano: portraits of stripped identity

CARLOS ROJAS REDONDO* & FERNANDO GARCÍA GARCÍA**

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, Pintor. Máster Universitario en Arte Idea y Producción. Licenciado en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. C/ Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: carlos_20_basket@hotmail.com

**España, Pintor. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Actividad artística: Pintor y profesor Contratado Doctor de la Universidad de Sevilla. C/ Laraña, 3; 41003 Sevilla, España

Resumen: Este artículo analiza la obra del pintor Salustiano destacando el juego de tiempos y espejos que se genera a través del intercambio de miradas. El retrato enmarca las posibilidades de una figuración que se desfigura haciendo que la única materia prima causante de la obra sean: los reflejos de identidades cruzadas entre espectador, artista y modelo.
Palabras clave: identidad / retrato / mirada / despersonalización / figuración.

Abstract: *This paper analyzes the work of the painter Salustiano highlighting the game of times and mirrors generated through the exchange of gazes. Portrait frames the possibilities of a figuration disfigured underlining that the only raw material of the work is: the reflections of cross identities between spectator, artist and model.*
Keywords: *identity / portrait / gaze / depersonalization / figuration.*

Introducción

Dos, son los aspectos fundamentales que analizamos en la obra del artista Salustiano (Villaverde del río, Sevilla, 1965). Uno, la mirada como núcleo evocador de identidad colectiva; y dos, la despersonalización del retrato y su consecuente pérdida de identidad individual.

El término "identidad" y su significado han sido objeto de discusión y análisis durante décadas, siendo aún en la actualidad controvertible su estudio. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman nos muestra "la identidad como proyecto, como algo que hay que inventar, en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo; un objetivo, algo que hay que construir desde cero", asumiendo que "la condición de identidad es siempre precaria e incompleta" (Palomar, 2007: 208). A su vez , refleja que: "Hubo que esperar a la lenta desintegración y a la merma del poder de control de las vecindades, además de a la revolución de los transportes, para despejar el terreno y que naciera la identidad como un *problema* y, ante todo, como una *tarea*" (Bauman, 2005: 46).

El psicólogo Henri Tajfel define la identidad social como "aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia" (Tajfel, 1984: 292).

La obra de Salustiano remite a una tradición que se identifica con la sociedad europea en sus formas e iconografía pero se despoja de anécdotas y se alimenta de nuevas consideraciones de la pintura contemporánea en su relación con el problema de la identidad.

En el campo de la antropología Javier Marcos Arévalo comenta que "la tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea, inventa y destruye cada día" (Marcos, 2004: 926). De igual manera, Isidoro Moreno nos dice que "la tradición no es inalterable e inmóvil, sino dinámica, cambiante y adaptativa" (Marcos, 2004: 928). La tradición, sin duda, marca la identidad de la sociedad y del individuo. Se debe tener en cuenta que la identidad posee límites fácilmente franqueables y que es difícil acotarla y delimitarla en función de quien la aborde. Marcela Lagarde nos muestra esta diferenciación:

> *La identidad tiene varias dimensiones: la identidad asignada, la identidad aprendida, la identidad internalizada que constituye la autoidentidad. La identidad siempre está en proceso constructivo, no es estática ni coherente, no se corresponde mecánicamente con los estereotipos* (Lagarde, 2003: 58).

Partiendo de lo indicado y siguiendo una metodología analítico-comparativa intentamos dilucidar en cierta manera cuál es el juego de identidad que plantea la obra de Salustiano. Nuestro primer apartado, *La mirada: relaciones atemporales*, se centra en los rasgos definitorios de una pintura ausente de temática que bucea en la relación observador-observado, apoyándose en la tradición como modelo de reconocimiento colectivo; el segundo, *No-retrato: abstracciones hiperrealistas*, aborda el retrato como eje y línea argumental de una obra que





Figura 1 · Salustiano, *Presente pluscuamperfecto (niño vestido de negro)*, 2014. Acrílico y pigmentos naturales sobre lienzo. 100 cm.
Figura 2 · *Jorge vestido de rojo*, 2014. Óleo sobre lienzo, 100 cm. Fuente: https://www.artsy.net

sin embargo niega algunos de los principios fundamentales del género, invirtiendo su sentido y sustituyendo la indagación en una identidad individual por la proyección especular de la identidad del espectador.

1. La mirada: relaciones atemporales

De influencia renacentista podríamos decir que la obra de Salustiano se enmarca dentro de un ámbito pictórico donde el hiperrealismo y la pose de sus modelos recuerdan a los retratos de la alta sociedad y la realeza de siglos pasados. De apariencia publicitaria y con un contexto que se desvanece, la imagen resultante transmite irrealidad y un aire ciertamente misterioso por la falta de parámetros de tiempo y espacio. La mirada se presenta como el verdadero generador de la totalidad de la obra. Un trabajo matemático, analítico e intelectual que nace de la meticulosidad, desprovisto de cualquier carga emotiva por parte del artista y trabajando con las emociones de aquellos que admirarán dicho trabajo (Figura 1 y Figura 2). La intención con la cual se plantea trabajar la obra es, según palabras del propio pintor:

> *Con la misma materia prima que la vida: sentimientos, deseos, sueños, frustraciones, afán de superación, de crecer, de trascender. Estos impulsos no solo son inherentes al ser humano. Podemos ver esto en cada hormiga o bacteria.* ¿Por qué el arte, que es una cosa accesoria, debería tener menos aspiraciones que una ameba? (texto facilitado por el artista, 2009).

El crítico Javier Díaz-Guardiola nos transmite esta sensación de trabajar con lo intangible sobre la materialidad de un lienzo: "Su materia prima, pese a que pudiera parecer que es la pintura, son los sentimientos. Salustiano los mastica y los tritura como hace la termita con la madera. [...] No hay mejor forma de contarlo todo que no decir nada" (Díaz-Guardiola, 2010, en texto facilitado por el artista).

Esta última afirmación vendría a definir la obra de Salustiano puesto que el vacío temático y narrativo es aceptado por el propio artista:

> *En mis cuadros nunca pasa nada. Por no haber, no hay ni temática. Son imágenes que no pretenden contar 'algo'. Yo busco algo más primitivo, más sutil, busco causarle un determinado estado en el alma a quien los contempla. Mi pintura trabaja como la pintura abstracta, aunque me deje la piel y los ojos en lograr la figuración más fina y exacta que soy capaz de trazar* (Sánchez, 2010).

Esta serenidad emotiva que persigue contrasta con una mirada inexorable e implacable que nos guía hacia el interior, como una ventana hacia nuestro subconsciente, donde la calma de una escena inmóvil se topa con la agitación que



Figura 3 · Salustiano, *Como si no pasara el tiempo nº5*, 2009. Pigmentos naturales y resina acrílica sobre lienzo, 130 x 130 cm.



Figura 4 · Salustiano, *Presente pluscuamperfecto (Ana con kimono I)*, 2015. Óleo, pigmentos naturales y resina acrílica sobre lienzo, 152 x 120 cm. Fuente: www.salustiano.com / www.artnyfair.com



Figura 5 · Salustiano, *Changer la Vie*, 2010. Pigmentos naturales y resina acrílica sobre lienzo, 700 x 152 cm. Fuente: www.salustiano.com

comienza a suscitar el intercambio de miradas. Un juego de miradas entre el observador y la obra. El observador-observado.

Elena Sachetti nos describe ese entramado de dualidades contradictorias (Figura 3 y Figura 4) que se produce en el momento justo, cuando la mirada se convierte en la savia que alimenta la relación obra-espectador:

> *Una mirada decidida, y a veces severa, es contrastada por gestos condescendientes o por la delicadeza de las manos, la atemporalidad de posturas de ascendencia clásica o renacentista es rota por elementos de inequívoca actualidad. Virilidades delicadas y feminidades decididas constituyen otra fuente potencial de desestabilización, ya que desafían al sistema normativo establecido* (Sachetti, 2011: 165).

Este juego de espejos y de tiempos nos lleva a enfrentarnos a un dilema frente a las obras de Salustiano. Desde un punto de vista superficial, su obra "parece girar" en torno al retrato, avistándose en él numerosas influencias: desde Domenico Ghirlandaio, por su estilo renacentista, preciso y amable, o David Hockney, con su particular mezcla de sentimientos coloristas sinestésicos, hasta Otto Dix, y sus evocadoras reminiscencias pictóricas al siglo XV, o Pierre Gonnord, con su búsqueda de personajes de fuerte identidad cultural, los cuales sobreexpone.

Salustiano ofrece un amplio abanico de relaciones entre su pintura y aquel que la observa, enfrentándonos a un estilo pulcramente hiperrealista, donde la veladura aparece como elemento denotativo del tiempo, y los sentimientos, la materia de un retrato que se va convirtiendo en una abstracción, en una figuración desfigurada, en la eclosión del no-retrato.

2. No-retrato: abstracciones hiperrealistas

Los modelos del retrato áulico establecidos, que aparecen en la producción de Salustiano y sus asociaciones con imágenes de príncipes, damas y deidades del Cuatroccento están asumidos como recursos generadores de una identidad construida sobre ideas de trascendencia, élite, nobleza, elegancia y gracia. El poder de estos modelos heredados es bien conocido, se ha perpetuado para ensalzar a los personajes de las industrias mediáticas y sacralizado de nuevo por estrategias artísticas como el Pop Warholiano. De la misma manera han servido para deconstruir los modelos identitarios tradicionales en la postmodernidad como en los recurrentes *History portraits* de Sherman.

El esquema compositivo y las formas de las figuras de Salustiano remiten a este género. ¿Pero son realmente retratos?

Según Gadamer (1997) lo que diferencia al retrato de cualquier otra pintura de figuras, es su carácter de ocasionalidad. La identidad que refleja el retrato es una identidad individual y contingente. Además, "la fotografía ha liberado al retrato pintado de ciertas atadura y le ha impelido a ir, más que nunca, más allá de la mera fijación de unos rasgos físicos, obligándole a intentar captar también la esencia del retratado" (Falomir, 2003: 12).

Frente a esta constante, se podrían plantear tres vías divergentes en la pintura de retratos de las últimas décadas.

La primera opción busca la captación de la identidad individual, la inmediatez del acontecimiento y la cercanía como conocimiento del modelo (Lucian Freud, sería un buen ejemplo). Son estos los retratistas en el sentido más estricto. Los que buscan decantar la esencia de un sujeto desde el análisis del pintor, ya sea en retrato de encargo o de la elección del artista.

La segunda convierte al retratado en un icono hiperreal que simboliza las cualidades de su estatus por encima de su dimensión individual. Éste es el proceso que aparece en los retratos propagandísticos y que advertimos en las *Marilyn* o el *Che* de Warhol: nunca dejarán de ser una representación de Norma Jean y de Ernesto Guevara, pero su relectura los aleja cada vez más del original en dirección al arquetipo y el ideal.

La valencia óntica de la imagen actúa, por tanto, en dos sentidos sobre el retrato, puesto que puede hacer presente un ideal bajo una forma concreta, y también convierte la ocasionalidad del modelo en un icono permanente (Gadamer, 1997: 197).

No resulta extraño pues que este tipo de "retrato aplicado" (Gibson, 1993: 79) sea el adecuado para crear los arquetipos ejemplares de una cultura o ideología. En la medida que se alejan de la identidad individual se convierten en identidades de asimilación colectiva.

Por último la vertiente más contradictoria del retrato contemporáneo es la que aborda el retrato con mera intención abstracta. Aquella en la que el individuo representado no es más que una excusa para que la superficie pictórica genere un diálogo abstractizante con el espectador. Con ella identificamos la obra de otro notable reinventor del retrato, Chuck Close, deudora de la tendencia autorreferencial del arte contemporáneo. Close siempre ha mantenido la reivindicación expresa de la pintura como superficie autosuficiente. Por otra parte tampoco quería hablar de sus impulsos interiores, por lo que renuncia a la factura expresionista que estaba asociada ya a la pintura. Así describe el proceso:

> *Empecé a considerar cómo podía pintar algo que fuera exactamente igual en todo el cuadro, algo típicamente americano. Como Jackson Pollock, quien hacía pinturas en las que no existía un cambio, mirases de un lado a otro o de arriba abajo. Rechazaba la jerarquía de un retratista pero tampoco quería que se viesen las marcas del pincel* (Vicente, 1998: 49).

Podemos encontrar esta misma intención en las declaraciones de Salustiano cuando habla de la ausencia de tema en sus cuadros y de la importancia de la superficie abstracta (Figura 5).

Pero el retrato, es uno de los géneros que más resistencia ha opuesto a la condición autorreferencial de la pintura contemporánea, pues siempre supone una revelación del retratado. "A despecho de toda distinción estética, una imagen sigue siendo una manifestación de lo que representa, aunque ello sólo se manifieste en virtud de la capacidad autónoma de hablar de la imagen" (Gadamer, 1997: 200).

Conclusión

En base a todo esto podemos denominar "no-retratos" a las figuras de Salustiano, en la medida que evitan las referencias a la identidad personal y al estatus del retratado. La personalización se diluye y se convierte así en una imagen susceptible de devolver un reflejo de identidad colectiva en la que el espectador puede reconocer sus propias referencias. Nos deja la tarea de construir nuestra propia identidad reflejada en una mirada que nos hace preguntarnos por nosotros mismos.

Referencias

Bauman, Zygmunt (2005) *Identidad*. Madrid: Losada. ISBN:978-950-03-9399-7.

Falomir Miguel, Bonet Juan Manuel, Argullol Rafael (2003) *Cortés. El Retrato como Problema Pictórico*. Madrid: Ayto. de Madrid, Consejería de Cultura y Educación. ISBN: 978-849-61-0202-6.

Gadamer, Hans-Georg (1997) *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. ISBN: 978-843-01-0463-5.

Gibson, Robin (1993) *The portrait now*. Londres: National Portrait Gallery. ISBN: 978-185-51-4098-1.

Lagarde, Marcela (2003) "De la igualdad formal a la diversidad. Una perspectiva étnica latinoamericana". *Revista Anales de la Cátedra Francisco Suárez*. ISSN: 0008-7750. Vol. 37: 57-79.

Marcos, Javier (2004) "La tradición, el patrimonio y la identidad". *Revista de Estudios Extremeños*. ISSN: 0210-2854. Vol. 60 (3): 925-956.

Palomar, Cristina (2007) "Reseña de ¢Identidad¢ de Zygmunt Bauman". *Revista Espiral*. ISSN:1665-0565. Vol. 13 (38): 205-214.

Sacchetti, Elena (2011) *Hombres y mujeres en Andalucía. Imágenes desde el arte contemporáneo*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces. ISBN: 978-849-39-0784-6.

Sánchez, Beatriz (2011) "Salustiano: Renacimiento y contemporaneidad. Entrevista al artista". *ASRI, Arte y Sociedad Revista de Investigación*. Vol. 0. Universidad de Málaga. [Consult. 2015-08-25] Disponible en URL: http://www.eumed.net/rev/ays/0/bsm.html

Tajfel, Henri (1984) *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona: Herder. ISBN 978-842-54-1409-1.

Vicente, Mercedes (1998) "Reinventar el retrato". *Revista Lápiz*. ISSN: 0212-1700. Vol.145: 42-53.

Amado, Guy (2015) "Um Lugar No Mundo: Considerações sobre a obra de João Tabarra." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 122-131.

Um Lugar No Mundo — Considerações sobre a obra de João Tabarra

A place in the world — Comments on João Tabarra's work

GUY AMADO*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil / Portugal, investigador visual e crítico de arte. Licenciado em Artes Plásticas, Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra; Colégio das Artes; estudante de doutoramento. Largo D. Dinis Colégio das Artes. 3001-401 Coimbra, Portugal. E-mail: apenasguy@yahoo.com.br

Resumo: O artigo se debruça sobre a produção imagética do artista português João Tabarra. Com uma trajectória onde sobressai uma linha temática marcada pela componente social e política, é frequente em sua práctica vermos o próprio artista incorporado como personagem em seus filmes e/ou séries fotográficas, em um processo que aborda a questão identitária como aspecto fulcral. Interessa ainda ressaltar como se manifestam na obra de Tabarra os aspectos do épico e do patético, acentuando sua dimensão crítica e colaborando para a inscrição de sua produção numa hipotética *poética do fracasso.*

Palavras-chave: arte contemporânea portuguesa / arte e política / fotografia e vídeo / poéticas do fracasso.

Abstract: *The article is focused on the imagistic production of the Portuguese artist João Tabarra. In a trajectory on which is underlined a particular taste for social and political matters, the artist himself is often seen as a character in his own films or photographic series. This process raises the identity issue as a topic of prominence in his work and strongly related to the artist's personal values and concerns. It is also intended to approach the ways by which the epic and pathetic aspects emerge on Tabarra's body of work somehow inscribing it on a hypothetical* poetics of failure.

Keywords: *portuguese contemporary art / art and politics / photography and video / poetics of failure.*

À maneira de uma introdução

Quando a proposta do artigo é analisar determinados aspectos da obra de um artista, pode ser adequado fornecer, já de saída, dados que permitam uma maior aproximação à produção em foco por parte do leitor, para que então se proceda a seguir ao comentário. Iniciamos, portanto, com algumas imagens.

1.

Em um cenário a céu aberto que se adivinha como sendo uma paisagem de periferia urbana, tomado por escassa vegetação rasteira e pontuado ao fundo por chaminés e torres de electricidade, surge em primeiro plano a figura de um homem a empunhar uma bandeira. O homem caminha decidido, e na bandeira que porta lê-se a frase "Plus jamais la fin du monde" ["Nunca mais o fim do mundo"], grafada em tinta *spray* à maneira de um *graffiti*. A postura resoluta da personagem em sua marcha solitária e a assertividade conclamativa da mensagem que carrega fazem lembrar a figura de Joseph Beuys em seu famoso trabalho cujo mote é também seu título, *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972). As aproximações parecem contudo esgotar-se nestes aspectos: ao contário do que ocorre na peça do artista germânico e seu clamor universalizante pelo potencial que via nas aproximações entre arte, vida e a política, nosso caminhante assemelha-se mais a um activista resignado, em sua manifestação solitária. Ademais, é captado na imagem quase de costas em sua deslocação, enquanto o alemão dirige-se frontalmente ao espectador, como que a reiterar a natureza urgente de sua convocatória. (Figura 1).

2.

No écrã, agora sobre o oceano, paira um helicóptero, de onde se observará toda a ação subsequente. Um mergulhador, suspenso por um cabo atado à máquina, é descido ao nível do mar para resgatar um homem à deriva, cuja figura já se percebe na superfície líquida. Pouco tempo depois, estão ambos no aparelho, salvador e socorrido; este último tem vestidos calça, camisa e sapatos — ensopados — e exibe um sorriso ambíguo, menos de alívio que triunfal. Em seguida, a um comando do sapador a aeronave desloca-se para a direita do campo visual do espectador, rumo a um elegante e deserto complexo de piscinas. Ali, o cabo é novamente descido, e o profissional de salvamentos acionado; desta vez para deitar cuidadosamente o homem na acolhedora água azul que o aguarda abaixo. O *nonsense* da situação — que diverte e inquieta em medidas similares — será ainda intensificado pelo acto final, a se iniciar já em seguida, quando, após alguns instantes, uma nova ordem é dada, agora para tornar a recolher o peculiar



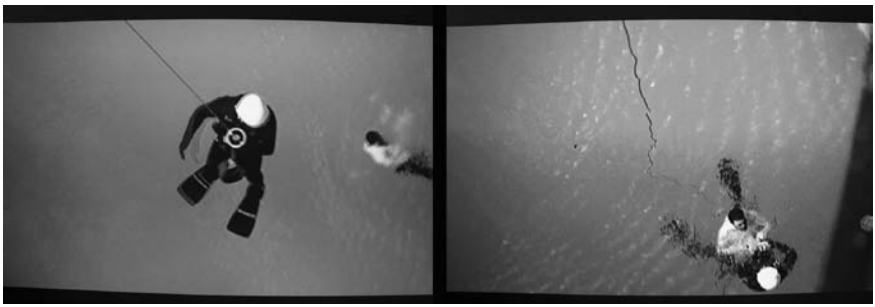


Figura 1 · João Tabarra, *True lies and alibis — Marche solitaire*, 1999. Fotografia.
Figura 2 · João Tabarra, stills de *Êxodo*, 2007. Projeção HD em loop.

banhista. Ele é então sacado da piscina, onde chapinhava, e transportado uma vez mais para o mar, onde é finalmente depositado...apenas para reiniciar a ação, em uma espécie de *loop* "sisifesco" (Figura 2).

3.

De volta ao mar. É um dia cinzento na praia, e um homem solitário está de pé, em frente à linha marítima. Ele parece plenamente absorvido pelo acto contemplativo, fitando a imensidão do oceano como se assim, talvez, fosse capaz de alcançar sua outra margem, ou quiçá aceder a toda uma carga histórica intemporal evocada por aquele referencial. De seus ombros pende um longo e pomposo manto colorido — que contrasta vivamente com os matizes pálidos da faixa litorânea que se funde ao céu — que se estende diagonalmente por muitos metros até o primeiro plano da imagem, vindo de encontro aos olhos do espectador. O objecto em princípio intensificaria a solenidade do momento; no entanto, acompanhando o serpentear que o improvável adereço descreve sobre a areia, percebemos que este é na verdade composto por um apanhado de singelas toalhas de praia, arranjadas para se obter tal efeito (Figura 3).

4.

O cenário vagamente rural sugere algum abandono. Na composição fotográfica precisa, vê-se na diagonal que "puxa" o olhar e se abre como eixo focal uma parelha improvável, composta por um homem de negro — sempre ele — e uma fada, de branco, a se deslocar com esforço por uma trilha formada por rochas e pedregulhos. O esforço deve-se ao facto de trazerem consigo um carrinho abarrotado com seus pertences, e o aclive que sugere ser aquilo uma colina torna a empreitada mais difícil. A estranha "fada" masculinizada vai à frente, a puxar, enquanto o homem completa a cena a empurrar o conjunto. Para onde vão não se sabe. Mas intui-se que seu caminho é o da adversidade; neste cenário perturbador, onde o mundano e o encantatório parecem encontrar-se sob o signo da falência, tal visão afigura-se algo melancólica e patética; seu carácter épico falhado convida a um riso nervoso (Figura 4).

5.

Em uma paisagem urbana de arrabalde, emoldurada por um conjunto habitacional social ao fundo, um grupo de pessoas está reunido aparentemente em torno de algo. À sua frente, em meio aos pedregulhos que abundam naquele terreno desolado, identifica-se a razão de ali estarem: distinguimos os contornos de uma faixa sinalizadora e plaquetas numeradas, ambas de uso pericial, do





Figura 3 · João Tabarra, *Shuffle*, 2000 (detalhe).
Figura 4 · João Tabarra, *This is not a drill (No pain, no gain)*, 1999.

tipo utilizado para se demarcar áreas de ocorrência criminal. Temos portanto uma suposta equipa forense em acção. E no entanto não há vestígios materiais de qualquer corpo ou cadáver na área assinalada — o que de qualquer forma não parece alterar o comprometimento das personagens com a tarefa que lhes cabe (Figura 5).

Autor e personagem de si

E então oficializa-se que as imagens acima descritas referem-se a obras de João Tabarra; e que é também ele próprio a figura masculina que surge como protagonista em todas, facto recorrente em sua práxis — ainda que na última foto isto seja menos imediatamente perceptível. Artista de formação essencialmente autodidacta, egresso do fotojornalismo (experiência absolutamente determinante em seu posterior percurso artístico), Tabarra desponta no cenário português em inícios dos anos 1990, já com uma abordagem crítica consistente e mordaz da realidade quotidiana. A fotografia e o vídeo são desde sempre seus instrumentos primordiais, alternando-se e convivendo sem problemas em sua práxis. E ainda que referido maioritariamente como fotógrafo, Tabarra tem no cinema influência confessadamente decisiva em seu processo criativo. Sua produção artística é marcada por um tom político e forte sentido crítico da realidade que o cerca, pautado em uma plataforma estética que conjuga ainda uma dimensão ética e valores pessoais muito próprios. Seu imaginário incorpora também o absurdo, revelando as contradições e anseios do homem contemporâneo.

O protagonismo mencionado mais acima mostra-se contudo relativo, restrito à presença corpórea e silenciosa do artista em cena, já que emerge sempre em contextos francamente disruptivos, desconfortáveis. Não se trata, portanto, de haver uma qualquer pulsão narcísica — e menos ainda um afã hedonista — por trás deste flerte com a autorreferenciação: antes pelo contrário, é como se o artista antecipasse o constrangimento em convidar um actor ou outra pessoa que não ele para surgir nas elaboradas e desviantes narrativas visuais que constrói. E para mais, trata-se também de uma decisão de cunho conceptual, na medida que, ao assim proceder, encurta a distância comunicativa e estabelece um canal mais imediato de fruição com a audiência, ao eliminar um eventual "intermediário".

Tais impressões tornam-se cristalinas nas palavras do próprio artista:

> [...] não uso de forma alguma o eu para atingir um clímax dramático, mas é verdade que ao não criar ou propor um outro personagem que actue nos meus trabalhos centro a atenção do receptor no autor e corro o risco de uma exposição narcísica... Mas o que



Figura 5 · João Tabarra, *A segunda morte de Rocinante*, 2007.

> de facto é importante salientar no porquê da minha entrada nos trabalhos, prende-se mais com uma fuga ao actor [...], *quero aniquilar o intérprete e a distância com a qual eu teria que operar* [...].
> (Urbano & Gusmão, 2007: 69-70)

Junto à componente autorrepresentativa, a um repertório de temas fortemente calcado nas contradições e anseios da vida quotidiana (aspectos aos quais o autor pode estrategicamente adicionar, e o faz, umas doses de ficção) e ao sentido crítico que caracteriza o discurso artístico e forja o *modus operandi* de Tabarra, está um conceito que muito ilumina seu processo de construção da imagem, conforme já argutamente apontado por Miguel Von Hafe Pérez em texto de há mais de 10 anos (2002: 17): o de *cinematografia* tal qual entendida e praticada por Jeff Wall. Uma passagem deste grande expoente da fotografia de arte resume muito das questões em jogo na obra de Tabarra:

> *The beauty of the photograph is rooted in the great collage which everyday life is (...). There is a "voice" there, but it cannot be attributed to an author or a speaker, not even to the photographer. (...) Someone is now responsible for the mise-en-scène, and that someone is pretending to be everyone, to be anonymous, in so far as the scene is "lifelike" and in so far as the picture resembles a photograph. Cinematography is something very like ventriloquism.* (Wall, 2002: 22)

A pulsão por dar corpo — e sobretudo voz — a um modo engajado de ser e estar no mundo, de oferecer interpretações à natureza complexa, conflitual e fascinante que tipifica a condição humana e que se mostra tão cara ao projecto estético de João Tabarra encontra nesta passagem uma bela definição. Afinal, este alguém por trás da concepção de uma imagem que seja "igual à vida" e que "pretenda ser toda a gente" e ser anónimo, este "ventríloquo" que Wall sugere ser o operador desta cinematografia guarda muitas semelhanças com o artista português, seja enquanto indivíduo como em termos processuais.

O vector do fracasso

O acentuado tom crítico — em registos oscilantes — que perpassa toda a produção imagética de João Tabarra é marcado por alguns elementos recorrentes, já muito comentados por interlocutores especializados ao longo dos anos. Interessa aqui destacar que suas encenações visuais — sejam elas filmes ou fotografias — apresentam com frequência um componente épico ou heróico que é sistematicamente subvertido pela presença de um elemento disruptor que será trazido à baila para inviabilizar esta leitura (espera-se que a breve descrição de

algumas obras do artista que abre este texto possa auxiliar na percepção deste factor). Em outras palavras, falamos de um quase permanente jogo de frustração de expectativas, que ora se dá em registo mais lírico ou poético, ora mais cru ou áspero.

Esta combinação conduz ao estabelecimento de uma dinâmica em que o humor e o sarcasmo caminham lado a lado com um sentido do trágico e do patético, e onde a ideia de *fracasso* parece ganhar corpo como uma tónica dominante, como um mote temático informal que até certo ponto perpassa toda a sua obra e impulsiona seu processo de criação. Um fracasso onde cabem diversas acepções: do clássico herói falhado — e o Quixote de Cervantes será aqui certamente uma referência de peso, como se sustenta na conclusão a seguir — a um colapso ideológico e, em última análise, civilizacional generalizado, é sensível na produção de Tabarra a proximidade que esta mantém de um *pathos* do falhanço. Aspecto que não deixa de ser corroborado pelo artista, quando indagado a respeito deste tópico:

> *Penso que a minha figura enquanto herói* não tem uma ancoragem *ou sustentação. O que eu vejo, ao ser eu a encenar-me como proposta de herói, é a de alguém absolutamente falhado.* (...) *Julgo que se trata de um herói completamente corrompido, falhado, que não chega sequer a ser herói, porque ele à partida é desmontado pela sua fragilidade e é reconhecido pelo receptor, pelo público, como um de nós.* (...) *Se vires, toda a construção dos meus trabalhos, aquilo que fica é, para já, um falhanço absoluto, um excesso ou uma excrecência total.*" (Urbano & Gusmão, 2007: 70)

Conclusão

E assim, à luz das potencialidades do falhanço, encerramos com a observação de pontos de contacto existentes na obra de Cervantes e na produção de Tabarra. E para tal emprestaremos de Juan José Saer a bela imagem de uma «moral do fracasso» (Saer, 2002), concebida justamente a partir do *Dom Quixote*. O autor argentino postula essa *moral do fracasso* a partir da enorme influência exercida pelo romance de Cervantes sobre o cânone da narrativa ocidental, contrapondo-a à "ingenuidade épica" enunciada por Adorno em 1943. Nesta última a "inconsciência com que o herói da epopéia se lança ao mar dos acontecimentos para realizar um determinado objetivo" dá lugar ao modelo mais desesperançado inaugurado pelo "Quixote", onde não apenas os objetivos do protagonista são irrealizáveis como também os acontecimentos possuem condição incerta. E asssim como as personagens de Tabarra, ainda que antecipe vagamente seu fracasso, ele decide prosseguir em suas desventuras. Essa é a moral do fracasso que «Dom Quixote de La Mancha» inaugura

e que a produção de João Tabarra actualiza, nela injetando doses de generoso humanismo, apesar de tudo:

> ***...O que espero que se note é uma destabilização final dessa ideia de herói. (...) Uma impotência de controlar o que se está a passar e o que sobra é uma fragilidade total do humano. E aí, em vez de sobrar o herói, sobra uma tentativa de herói que rapidamente se revela falhada. O que fica, no fim,*** é um de nós, um qualquer de nós.

Referências

Adorno, Theodor W (2003). *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. De Almeida. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34.

Honorato, Suene (2012). "Sobre o conceito de 'ingenuidade épica' em Adorno". *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo* – Dossiê nº 12, Nov. 2012.

Pérez, Miguel Von Hafe (2002). "Três andamentos numa aproximação ao trabalho de João Tabarra", in *João Tabarra*, cat. da Representação Portuguesa à XXV Bienal de Arte de São Paulo. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea / Ministério da Cultura.

Saer, Juan José (2002). «A moral do fracasso de Dom Quixote». *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha da Manhã S/A, 23 jun. 2002. Mais, n.541, p. 3-4.

Tabarra, João (2014). *Narrativa interior – João Tabarra*. Catálogo de exposição. Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian.

Urbano, João; Gusmão, João Maria (2007). "Desaparecimento, falha e êxodo - Entrevista a João Tabarra". *Revista NADA*, n. 9, mar 2007: 61-79.

Wall, Jeff (2002). "Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall", *Jeff Wall*. London: Phaidon Press, p. 22.

Ramírez Domínguez, Sara & Muñoz del Amo, Áurea (2015) «Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recuperación de la memoria a través de la identidad colectiva.» *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 132-140.

Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recuperación de la memoria a través de la identidad colectiva

Señor Cifrián (Esther Señor & Carmen Cifrián): recovery of the memory through the collective identity

SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ* & ÁUREA MUÑOZ DEL AMO**

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista Visual. Licenciatura en Bellas Artes, Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla (US).

AFILIAÇÃO: Estudiante de doctorado: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, C/Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: rdarte.blog@gmail.com

**España, artista Visual. Licenciatura en Bellas Artes, Doctorado Europeo en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Profesora Contratada Doctora. C/ Laraña, 3, 41003 Sevilla, España.

Resumen: En este artículo analizaremos la obra de Señor Cifrián (Esther Señor y Carmen Cifrián) como dúo creativo, nos preguntaremos sobre el origen de su unión, acerca de las particularidades de su proceso creativo y la repercusión que pueda tener su trabajo en torno a la memoria a nivel social y cultural. Damnatio Memoriae y Dibujos de Humo son dos de sus últimas series, las cuales recrean, desde una visión unificada, el interés por la memoria, por el objeto y por la naturaleza como posibles contenedores. Un discurso presente en sus orígenes que evoluciona y prevalece en su producción más inmediata. Numerosos premios y exposiciones avalan el trabajo de estas jóvenes artistas, a destacar el premio BMW i, entre otros.
Palabras clave: memoria / identidad / creación colectiva / alter ego / Señor Cifrián.

Abstract: *In this article we will analyze Señor Cifrián's work (Esther Señor and Carmen Cifrián) as a creative duo, we will wonder about the origin of their union, about the particularities of their creative process and the impact it may have his work around the memory and social level cultural. Damnatio Memoriae and Smoke Drawings are two of his last series, which recreated, from a unified vision, interest in memory, the object and nature as possible containers. A speech originally present evolving and prevails in her production more imminent. Numerous awards and exhibitions support the work of these young artists, to highlight BMW i Award, among others.*
Keywords: *memory / identity / collective creation / alter ego / Señor Cifrián.*

Introducción

En la producción artística contemporánea encontramos con frecuencia autores que trabajan con la memoria histórica, colectiva o incluso con la memoria individual. Si nos remontamos al origen de este concepto, fue el sociólogo y filósofo francés Maurice Halbwachs quien dio forma al término "Memoria Colectiva" en la que está considerada su obra póstuma *La mémoire collective* (1950). Este texto conecta, inevitablemente, con la obra de Esther Señor (Zaragoza, 1982) y Carmen Cifrián (Valencia, 1981), autodenominadas artísticamente como Señor Cifrián –nombre resultante de la unión de sus personalidades y apellidos–. La producción de esta pareja creativa muestra un fuerte interés por la problemática existente en torno a la permanencia de la memoria, especialmente a partir de sus últimos trabajos: *Dibujos de humo* (2013) y *Damnatio memoriae* (2015).

Con M. Halbwachs y sus teorías nos adentramos en un discurso que se liga a las representaciones de la memoria histórica y colectiva. Sin embargo, en el pensamiento del teórico galo se inserta una cuestión sustancial en relación al trabajo de las artistas mencionadas: los recuerdos se enlazan a la experiencia en coexistencia con otros sujetos. En este sentido, Halbwachs afirma que "nuestros recuerdos, siguen siendo colectivos" (Halbwachs, 2004: 26) o, en otras palabras, que la memoria histórica, colectiva o autobiográfica, se comprende inherente a la coexistencia y convivencia humanas. Una idea que pondremos en relación a la obra de Señor Cifrián y a su doble condición identitaria.

En este sentido, creemos que el modo en el que éstas hacen uso de la "memoria colectiva" no puede entenderse sin ahondar previamente en el significado que, en su caso, posee el Otro pues, al fin y al cabo, su discurso se basa en una memoria de origen dual. En consecuencia, son dos las características fundamentales que debemos tener en cuenta al analizar el discurso artístico de Señor Cifrián: el interés por la memoria y su recuperación en consonancia con una identidad que se presupone compartida.

No obstante, la "memoria colectiva" es una cuestión que, como es sabido, preocupa y ocupa a numerosos artistas contemporáneos. A lo largo de este artículo haremos referencia a artistas cuyos trabajos puedan ayudarnos a contextualizar la producción de Señor Cifrián, buscando poner de relevancia lo que nosotros denominaríamos como "representación de la memoria autobiográfica a través de una identidad híbrida", como creemos que sucede en el caso de la pareja que nos ocupa.

1. La memoria encontrada

Dicen sentirse atraídas por elementos presentes en la naturaleza y por aquellos de uso cotidiano; materiales precarios y accesibles que conciben como "objetos encontrados", pero valiosos, pues entienden que se encuentran cargados de memoria. En su trabajo *62 días* (2008) (Figura 1) hallamos un verdadero muestrario del *Objet trouvé*, elaborado a partir de fotografías y *collages*. En esta serie, las autoras construyen un diario personal que nos habla de su experiencia durante su estancia en la ciudad de Nueva York. En este trabajo, el *collage* aglutina, literalmente, los fragmentos de cotidianidad que previamente han recogido y seleccionado.

No obstante, el de Señor Cifrián es un lenguaje que, *a priori*, no pretende una narración, aunque haya cierto componente narrativo de trasfondo relacionado, necesariamente, con la memoria. En sus obras las formas se presentan ordenadas, táctiles y delicadas; es un lenguaje que recorre los aspectos más sensibles de la plástica y que nos habla de un proceso de creación eminentemente experimental. Cuando observamos la obra de Señor Cifrián es fácil quedar atrapado en sus imágenes –organizadas casi siempre en series–, en la sutileza de sus formas y composiciones y en la compleja red material que componen entre sí. En sus piezas la naturaleza juega un papel fundamental y suele estar presente, actuando como una especie de edulcorante visual. El modo en el que la impronta de las formas vegetales se distribuyen armónicamente en el papel, como sucede en *Dibujos de humo*, es una evidencia clara del deseo de las autoras por recrear entornos oníricos y románticos, que nos hablan de una memoria atemperada, casi evanescente.





Figura 1 · Señor Cifrián, *Día 50* (de la serie *62 Días*), 2008. Foto-*collage* refotografiado. Impresión Ink Jet Epson Ultrachrome K3. sobre papel Velvet Fine Art. 40x50 cm. Fuente: Imagen cedida por las autoras.
Figura 2 · Señor Cifrián, *Cuello#1* (de la serie *Perenne*), 2013. Fotografía. Copia ultrachrome en papel Ultrasmooth de Hahnemühle de 305 grs. 114,5 x 84 cm. Fuente: Imagen cedida por las autoras.

Esa carga intangible, que comprende la memoria del objeto encontrado, adquiere connotaciones poéticas que interrelacionan el discurso de Señor Cifrián con el de otros artistas que, en mayor o menor medida, también se han visto arrastrados por el peso de la memoria, como son Bleda y Rosa (Castellón, 1969 y Albacete, 1970) o Carmen Laffón (Sevilla, 1934). En la obra de ambos, el cálido abrazo que se deprende del encuentro con la memoria hace que sus imágenes nos evoquen pasajes de nuestra historia individual y colectiva, escenarios olvidados del patrimonio histórico y momentos perdidos en el recuerdo, devolviéndolos al presente.

Como decíamos, el lenguaje de Señor Cifrián es fruto de la suma de ambas creadoras, de dos individuos que se unen conformando un ser híbrido. Sea entendida como una identidad nueva o como una personalidad inventada, el *alter ego* que comparten les permite establecer un lugar de encuentro desde donde trabajar, un espacio a partir del cual construir una voz y un lenguaje únicos o, si se prefiere, un sitio donde encontrarse con el Otro. Recordamos las palabras del filósofo moravo Edmund Husserl, y su "expresión afortunada" (Cfr. Ortega y Gasset, 2003) sobre el encuentro con el Otro:

> [...] *el segundo ego no está ahí simplemente, ni es estrictamente dado en sí mismo; sino que es constituido como alter ego, y el ego que designa la expresión alter ego como uno de sus momentos soy yo mismo en mi propiedad. El otro, según su sentido constituido, remite a mí mismo. El otro es reflejo de mí mismo y, sin embargo, es es estrictamente reflejo* (Husserl, 1979: 156).

2. Señor Cifrián: memoria y humo

Cuando recordamos la obra de artistas como los que hemos mencionado (Bleda y Rosa o Carmen Laffón) la experiencia que suscita el encuentro con sus paisajes nos invita a formar parte de las escenas y narraciones que se encuentran contenidas en esas obras.

La pareja de fotógrafos (Bleda y Rosa) alude constantemente a la memoria del colectivo y al lugar como testigo de la historia. Concretamente, en el proyecto *Campos de batalla*, aún en desarrollo, los artistas abordaron el paisaje desde la experiencia y revisión contemporánea de lo ocurrido en los lugares fotografiados. El crítico y comisario Alberto Martín dijo sobre este trabajo:

> *A partir de esta serie instauran las claves de un metodo de indagación en el paisaje que actúa como una arqueología de la memoria a la búsqueda de las tramas sensibles dejadas por el paso del tiempo, de las huellas depositadas por el trazo fugaz de la historia o de la confluencia de tiempos diferentes sobre un mismo plano* (Martín, 2009: 51).

La relación que establecemos entre las obras de esta pareja de fotógrafos y Señor Cifrián se basa, por un lado, en el paralelismo existente en cuanto que se trata de dos binomios creativos; por otro, en que sendas parejas reflexionan en torno a la memoria. Ahora bien, si Bleda y Rosa utiliza la memoria como forma de recuperar la historia que ha marcado el lugar, Señor Cifrián recurre preferentemente a imágenes que se identifican con su entorno inmediato.

En este último sentido podríamos decir que su trabajo se acerca al de Carmen Laffón, para quien la memoria contribuye a la poética del paisaje. Para Laffón la memoria posee un carácter autobiográfico relacionado con la vivencia del lugar. Sobre ello J. Bosco Díaz-Urmenenta, comisario de su reciente exposición en el CAAC de Sevilla (2014), advirtió:

> *La vendimia habla de un lugar, de un suelo donde se vive.* [...] *La espuerta vacía habla de espera, el sarmiento, de una fecundidad propiciada, pero siempre incierta, y la espuerta cargada, del logro de la cosecha.* [...] *Invitación al lugar, a un espacio donde las cosas cobran significados compartidos y el acontecer sedimenta vínculos de reconocimiento mutuo* (Díaz-Urmeneta Muñoz, 2014: 70).

El lugar es, así entendido, una extensión de la memoria de la artista sevillana. Como decíamos, en Señor Cifrián también se crea una estrecha relación entre los lugares, el objeto y las autoras, si bien su obra se centra en la representación del concepto mismo, más que en la narración de lo que acontece. Su propuesta difiere de las anteriores en que las jóvenes artistas no recurren a la historia o a acontecimientos concretos, sino que nos hablan, desde una postura abstraída, de la esencia de "aquello que permanece". En sus series más tempranas *Los cinco sentidos* (2005), *Una* (2006) o la mencionada *62 días* sí nos tropezamos con la narrativa y la experiencia del Yo. Sin embargo, ya en *Perenne* (2013) (Figura 2) observamos un tímido salto hacia una concepción abstracta de la memoria, convirtiendo la naturaleza en el *leit motiv* de su obra (Cfr. Garrido Barberá, 2013). Sugieren el olvido e inventan formas de preservar el objeto a partir de procesos experimentales; en *Damnatio Memoriae* (Figura 3), uno de sus últimos trabajos, la pareja hace uso de la parafina, aprovechando sus cualidades preservadoras, aislantes y protectoras para envolver las formas vegetales y paralizar su crecimiento. Con ello, detienen el tiempo y "congelan" el objeto. Visualmente, la serie muestra una sucesión de formas que asemejan estalactitas, lo que se refleja en el título particular de cada una de las piezas que conforman el conjunto. Con todo, *Damnatio Memoriae* se formaliza a través de dos medios: el escultórico y el gráfico. Su desarrollo escultórico parte del objeto mismo, pues las artistas encapsularon los elementos vegetales en parafina; mientras que en

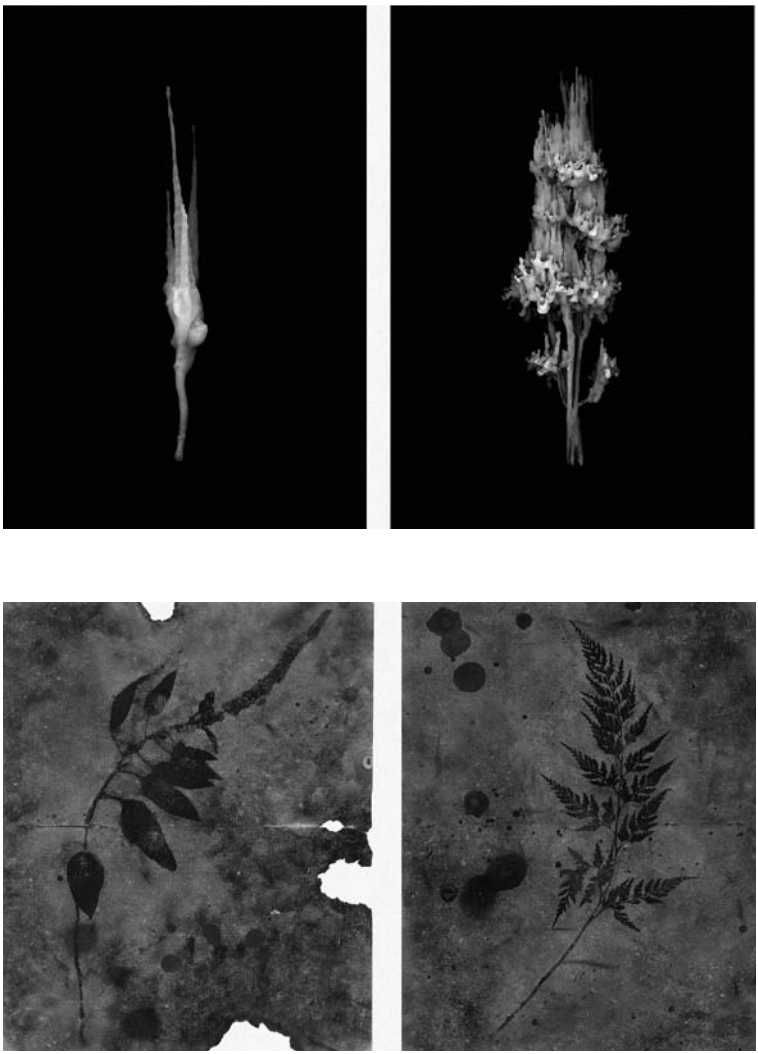


Figura 3 · Señor Cifrián, *Estalactita#7* y *Estalactita#10* (de la serie *Damnatio_Memoriae*), 2015. Fotografías Ultrachrome en papel Ultrasmooth de Hahnemühle de 305 grs. 53 x 37 cm. Fuente: Imagen cedida por las autoras.
Figura 4 · Señor Cifrián, *Dibujo_de_humo#15* y *Dibujo_de_humo#76* (de la serie *Dibujos de humo*), 2013/ 2014. Humo sobre papel de algodón, 27 x 33 cm. Fuente: Imagen cedida por las autoras.

su vertiente gráfica, las piezas se materializan en forma serigrafías que reproducen esos mismos elementos. Éstas se muestran junto a las piezas escultóricas en forma de instalación expositiva. Así, siguiendo con el empleo de plantas, en otra de sus series, titulada *Dibujos de humo* (Figura 4), las artistas elaboran un herbario que previamente han recolectado, catalogado y prensado; finalmente, las formas son estabilizadas en el papel por la acción del humo de una vela, obteniendo una pieza de una singular belleza.

Tanto *Dibujos de humo* como *Damnatio memoriae* son proyectos que se desarrollan en paralelo y bajo las mismas circunstancias, de manera que los dos adquieren una connotación que los diferencia del resto de su producción previa. En ambas propuestas las artistas utilizan elementos rescatados de la "naturaleza botánica" y, en los dos casos, elaboran un herbario de carácter frágil, sometiendo la vida –que aquí es el elemento vegetal– a un letargo perpetuo.

Conclusiones

Cuando hablamos de un equipo artístico, no solo existe un acercamiento al Yo, también al Otro, pues sin el Otro no podremos comprender la experiencia dual; y es de esta confluencia de identidades de donde surge el *alter ego*. Por otro lado, con M. Halbwachs comprendimos que, aunque la memoria colectiva envuelve a la memoria particular, éstas no llegan a confundirse (Cfr. Halbwachs, 2004). Estas dos nociones — el Otro y la memoria — convergen en el caso de Señor Cifrián, resultando claves para comprender su trabajo.

Esther Señor y Carmen Cifrián comparten identidad artística, lenguaje y un discurso centrado en el devenir del tiempo, la permanencia del objeto y la naturaleza. Cuestiones que trasladan a una producción que, poco a poco, ha ido evolucionando hacia la síntesis, lo que redunda en hacer cada vez más visible la esencia de su discurso: la contención del rastro de la memoria.

Así, Esther y Carmen construyen un sueño al que nos invitan a pasar. Una imagen — como decíamos — romántica de la memoria que edifican utilizando elementos vegetales "encontrados." Vegetación que en sus manos, lejos de marchitarse, permanece.

Referencias

Bleda Mejías, María; Martín Expósito, Alberto; Rosa Angulo, José María (2009) *Bleda y Rosa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN: 978-84-7800-284-9

Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco (2014) *Carmen Laffón : el paisaje y el lugar : [Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 9 de octubre 2014, 8 de febrero 2015]*. Sevilla : Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces: Junta de Andalucía. ISBN: 978-84-942332-7-2

Garrido Barberá, Manuel (2013) "En topiaria: de la metáfora como bálsamo", *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. Makma ediciones. ISSN: 2255-498X [Consult. 2015-09-06]. Disponible en URL: http://www.makma.net/senor-cifrian-y-sus-metaforas-balsamicas/

Halbwachs, Maurice (2004) *La mémoire collective*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. ISBN: 84-7733-715-2

Husserl, Edmund (1979) *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas. ISBN: 84-285-0743-0

Ortega y Gasset, José (2003) *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente. Alianza editorial. ISBN: 84-206-4108-1

Fraturas expostas: uma análise das pinturas de "Desconstruções," de Alan Fontes

Open fractures: an analysis of "Desconstruções," paintings of Alan Fontes

ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA*

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, poeta. Licenciatura em Literatura Brasileira e Portuguesa pela Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Poéticas da Modernidade, FALE, UFMG. Doutorado em Literatura Comparada, FALE, UFMG.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Escola Guignard, Departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas. Rua Ascânio Burlamarque, 540, Belo Horizonte, Estado Minas Gerais CEP: 30315-030, Brasil. E-mail: rodriguescosta@hotmail.com

Resumo: Este artigo se propõe a analisar as pinturas da série Desconstruções, de 2014, do artista mineiro Alan Fontes, a partir dos conceitos de informe e heterogenia de Georges Bataille. Tais conceitos nos permitirão pensar em uma pintura que se detém de maneira crítica sobre a arquitetura, ao tratar a casa como lugar precário, aberto aos acidentes. A casa se constitui, nas pinturas de Alan Fontes, como um espaço de proliferação de sentidos, que se abre, através do dilaceramento, para a desordem, a desintegração do que é familiar, quando as formas se dissolvem no vazio que as sustenta.
Palavras-chave: informe/labirinto/desastre.

Abstract: *This article aims to analyze the paintings of Deconstructions series, 2014, by the artist Alan Fontes, from Minas Gerais, based on the Georges Bataille's concepts of formless and heterogeneity. These concepts allow us to think about a painting that works critically the architecture, to treat the house as precarious place, opening to accidents. The house is, in the Alan Fontes' paintings, a proliferation of directions that opens through tearing, for the disorder, the disintegration of which is familiar when empty forms dissolve themselves in what keeps them.*
Keywords: *formless / labyrinth / disaster.*

Rodrigues da Costa, Alexandre (2015) "Fraturas expostas: uma análise das pinturas de 'Desconstruções,' de Alan Fontes." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 141-149.

O desastre arruína tudo, deixando tudo intacto.
— Maurice Blanchot

Introdução

A série *Desconstruções*, de 2014, do artista mineiro Alan Fontes, nascido na cidade de Ponte Nova, em 1980, pretende, a partir de imagens coletadas de jornais, revistas e internet, trabalhar o conceito de casa como ruína, fragmentos de memórias, restos que sobrevivem ao desastre. Tema recorrente em seus trabalhos, como podemos perceber nas obras *A casa*, 2005-2007, *Bar da Ana*, 2006, *A casa dos espelhos*, 2006, *Kitnet*, 2010, *Casa Kubitschek*, 2014, e em *Sobre Incertas Casas*, 2015, a casa surge, nas pinturas e instalações de Alan Fontes, sempre de forma inusitada, no momento em que o artista almeja quebrar com o senso comum que tende a defini-la como abrigo, conforto. Em *Desconstruções*, a casa nos é apresentada como lugar ao avesso, pois o que vemos são os seus interstícios, seu interior que, agora, se confunde com o espaço em volta (Figura 1). Antes, lugar de proteção, a casa, nessa série de pinturas, revela-se como o que escapa à utilidade, ao se tornar um corpo informe, diante do qual a ordem não tem mais vez. A casa converte-se, portanto, em um entre lugar, onde o ordenamento matemático, diante do que foge à razão, fracassa, desmorona. Nesse sentido, o desastre permite ver a casa como um ser monstruoso, o que encontra respaldo na crítica que o pensador francês Georges Bataille faz sobre a arquitetura.

Entre o desastre e o informe

Na série *Desconstruções*, Alan Fontes, ao se ocupar do que sobrou após os desastres, vai ao encontro daquilo que Georges Bataille propõe ao analisar a questão da arquitetura na cultura ocidental. Para Bataille, a arquitetura é mais outro nome para o sistema, a regularização do plano, ou seja, tudo aquilo que, sob a forma de monumento, se designa como expressão da ordem social. No segundo número da revista *Documents*, publicado em 1929, Bataille abre o dicionário crítico com o verbete "Arquitetura". Nesse texto, ao se deter na arquitetura como expressão da sociedade, Bataille observa como os monumentos projetam ordem, poder e medo, de tal forma que

> *sempre que a composição arquitetônica está em outros lugares além dos monumentos, seja no rosto, roupas, música ou pintura, podemos inferir a prevalência de um gosto pela autoridade humana ou divina* (Bataille, 1970: 171).





Figura 1 · Alan Fontes, *Desconstruções nº 27*, 2014. Óleo e encáustica fria sobre tela / 56 x 88 cm / 2014. Galeria Marsiaj, Rio de Janeiro. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/alan-fontes-desconstrucoes-07

Figura 2 · Alan Fontes, *A casa de Alice* da série *Desconstruções*, 2014. Óleo e encáustica fria sobre tela, 195 × 150 cm, Galeria Marsiaj, Rio de Janeiro. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/alan-fontes-a-casa-de-alice-da-serie-desconstrucoes

Para o arquiteto, o domínio da ideia sobre a matéria, traduzido em termos de projeto, impede a diferença, pois a repetição imobiliza-se em harmonia, no momento em que a anulação do tempo se dá pela manutenção de padrões constantes. De acordo com Denis Hollier, em sua leitura sobre a metáfora arquitetural em Bataille:

> *A execução precisa apenas cumprir o seu programa, submetendo-o até que ele desapareça dentro dela. O projeto, por natureza, é destinado a reproduzir a sua forma, e, para assegurar a sua própria reprodução, ele elimina qualquer coisa que não tenha sido prevista e que o tempo pode levar a se opor a ele. O futuro (o edifício realizado) deve estar em conformidade com o presente (a concepção do plano). O tempo é eliminado* (Hollier, 1989: 45).

Nas pinturas que constituem a série *Desconstruções*, Alan Fontes busca, nas imagens de casas em ruínas, o que desafia o projeto: o desastre. Nessas pinturas, a desordem prevalece, no instante em que a casa não mais retém, a partir de sua estrutura, a permanência da forma. O desastre, nesse sentido, rompe com ideia de projeto, ao impedir que a repetição se mantenha como consagração da harmonia: "a harmonia como o projeto rejeita o tempo; o seu princípio é a repetição pela qual qualquer possível se eterniza" (Bataille, 1992: 62). O desastre carrega, assim, uma concepção de tempo próprio (Figura 2). Nas palavras de Maurice Blanchot:

> *Quando o desastre chega, ele não chega. O desastre é sua própria iminência, mas desde que o futuro, tal como nós o concebemos na ordem do tempo vivido, pertence ao desastre, o desastre sempre o tem subtraído ou o dissuadido, não há futuro para o desastre, como não há tempo ou espaço para sua realização* (Blanchot, 1980: 7-8).

A desagregação da casa dissolve tanto os limites entre o interno e o externo quanto as relações que se estabelecem entre passado, presente e futuro, uma vez que o espaço seguro é substituído por um espaço e tempo indeterminados. Os fragmentos, resultantes do desastre, sobrevivem duplamente como vestígios, pois rementem a uma origem parcialmente apagada e a uma representação obliterada, incompleta. O que vemos se forma a partir das ruínas de um presente deteriorado, cujos destroços se fazem visíveis pela escolha do pintor em destacá-los, ao privilegiar a desordem, a precariedade e fragilidade dos objetos como detentores das nossas memórias. O tempo desfigura a memória, ao permitir que o desastre disperse, desmorone não só a casa, mas aquilo que se guarda nela. A pintura configura-se de restos, sob os quais o esqueleto, a estrutura do que antes era casa, aparece incompleto, desarticulado em meio ao entulho, a este corpo em decomposição, constituído de tetos, paredes e objetos

despedaçados. A concepção da casa como ser vivo torna-se mais evidente, quando olhamos com atenção para algumas dessas pinturas e notamos como o entulho, que o desastre forma, assemelha-se às vísceras. Dilaceradas, as casas de Alan Fontes se projetam tão precárias quanto nas obras de artistas como Robert Smithson ou Gordon Matta-Clark, pois lhes é negado o antes, uma história que possa atrelar as ruínas a qualquer ponto determinado no tempo. A perda de referência nos arremessa para uma estrutura que oscila entre forma e não forma, cujo excesso se dá a partir de um processo de divisão e reunião simultâneas, pois, como um organismo que se reproduz por cissiparidade, não há mais hierarquia sobre o que resta da casa: "Tudo se divide em dois. O significado se move através da clivagem" (Hollier, 1989: 77).

Nesse sentido, esse excesso, que visualmente lembra interstícios, nos remete, ao mesmo tempo, ao informe e ao labirinto na obra de Bataille. Cunhado como verbete, no dicionário crítico, o informe, segundo Bataille, "não é apenas um adjetivo que dá significados, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo que cada coisa tenha a sua forma" (Bataille, 1970: 217). O informe, no entanto, não é um conceito, pois sua existência só é perceptível como operação, na verdade, contra-operação, já que ele desclassifica, "designa o que não tem seus direitos em nenhum sentido e se espalha por todos os lugares" (Bataille, 1970: 217). Do mesmo modo que o informe é concebido como uma espécie de sabotagem contra o sistema acadêmico, Bataille, de acordo com Denis Hollier, "inverte o sentido metafórico tradicional do labirinto que geralmente liga-o com o desejo de sair" (Hollier, 1989: 60). O labirinto é a existência operacional do informe, pois sua estrutura anti-hierárquica opõe-se a concepção geométrica idealizada, para a qual a saída representaria a realização do projeto, da utopia. Denis Hollier, ao analisar a questão do labirinto em Bataille, comenta:

> *Nunca se está dentro do labirinto, porque, incapaz de deixá-lo, incapaz compreendê-lo com um único olhar, nunca se sabe se é dentro. Devemos descrever o labirinto como ambiguidade intransponível, estrutura espacial, onde nunca se sabe se a pessoa está sendo expulsa ou sendo enclausurada, um espaço composto exclusivamente de aberturas, onde nunca se sabe se elas abrem para o interior ou o exterior, se elas são para sair ou entrar* (Hollier, 1989: 61).

Esse excesso sem saída, estrutura que desorienta, pode ser percebido nas casas das pinturas de *Desconstruções*, nas quais as estruturas, ao se desmancharem, confundem o dentro e o fora (Figura 4). A casa passa a se constituir de espaços abertos, mas de maneira que, ao subsistirem ainda algumas paredes, o provisório se torna o tempo de uma ameaça desconhecida, lugar de extravio, de não-saber. Em vez de buscarmos a saída de tal labirinto, permaneceríamos





Figura 3 · Alan Fontes, *Desconstruções nº 9*, 2014.
Óleo e encáustica fria sobre tela, 56 x 88 cm / 2014, Coleção do artista, Belo Horizonte. Fonte: http://alanfontes.blogspot.com.br/2014/02/serie-desconstrucoes.html
Figura 4 · Alan Fontes, *Desconstruções nº 6*, 2014.
Óleo e encáustica fria sobre tela, 150 x 170 cm, 2014, Coleção do artista, Belo Horizonte. Fonte: http://alanfontes.blogspot.com.br/2014/02/serie-desconstrucoes.html



Figura 5 · Alan Fontes, *Desconstruções n° 1*, 2014.
Óleo e encáustica fria sobre tela, 88 x 66 cm, 2014, Coleção do artista, Belo Horizonte. Fonte: https://www.flickr.com/photos/alanfontes/9602875741/

perdidos nele, alimentados pelo encontro com o impossível como afirmação da instabilidade de terrenos nunca mapeados, sempre abertos à exigência de um andar sem meta. O labirinto, pensado como operação do informe, afirma a precariedade da arquitetura, seu fim inevitável, no qual a decomposição prevalece, ao exibir, por meio da ruína, a ruptura com um suposto projeto e lugar idealizados. Assim, ao revelar a estrutura, seu dentro e fora, Alan Fontes acaba por destacar a incompletude, no sentido de que a morte se faz presente através da podridão, da casa que se desintegra sob o impacto do desastre. A casa, em estado de ruína, aparece como um lugar de experiências desfeitas, onde o privado se dá a ver pela mutilação de seus cômodos, a abertura de espaços que se projetam para o exterior, exibindo o que antes estava escondido.

Conclusão

Alan Fontes recria o desastre, ao oferecer o estranhamento como uma forma de, apropriando-nos das palavras de Rosalind Krauss, "entrar num mundo sem centro, um mundo de substituições e transposições em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental" (Krauss, 1986: 258). Podemos perceber isso, ao olhar para a tela *Desconstruções nº 1* (Figura 5), na qual, em meio ao caos, destacam-se um banheiro, uma mesa com bolo de aniversário e uma cadeira com balões azuis amarrados. Os limites que separam o comer e o defecar são rompidos pela transparência de um espaço onde a importância das coisas é relativizada, no instante em que as distâncias desaparecem e eles se refletem. Os objetos se tornam, assim, partes da paisagem que os cerca. A estrutura, estilhaçada, quebrada, ao mesmo tempo que revela a matéria de que é feita, mescla-se ao espaço aberto, pois os detritos, ao se projetarem em diferentes posições e distâncias, dispersam não apenas a noção de centro, mas também a de limite entre o natural e o manufaturado. O que temos assim é uma construção cujo arranjo se dá pela desordem: "um arranjo de tipo novo, que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência como centro infinito" (Blanchot, 2010: 43). A partir dessa proliferação de espaços, podemos pensar na heterogenia como movimento que se abre tanto para o entrelaçamento da arquitetura com a pintura quanto para a desarmonia que entre elas se constrói, quando o informe se constitui em um tempo de decomposição, no qual as ruínas das casas revelam sua precariedade e seu excesso. Esse excesso não deve ser pensado como descartável, mas violência que rompe com a ordem, ao afirmar a impossibilidade de se reconstituir o passado e se prender a um presente.

Embora não haja cadáveres, nas telas de Alan Fontes, a morte manifesta-se

como elemento desarticulador, capaz de despedaçar a integralidade dos espaços, ao mostrar que a casa, como extensão dos corpos, é tão instável e frágil quanto estes. Nesse sentido, os cenários, que dela irrompem, subsistem como restos, fragmentos: "a ruptura da homogeneidade pessoal, a projeção para o exterior de uma parte de si próprio com o seu caráter ao mesmo tempo violento e doloroso" (Bataille, 2007: 104). A casa, levada ao colapso, ultrapassa a medida de si mesma, para se oferecer ao avesso: memória dilacerada, exposta para todos a verem.

Referências

Bataille, Georges (2007) *O ânus solar (e outros textos do sol)*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1195-0

Bataille, Georges (1970). *Oeuvres Complètes: volume I*. Paris: Éditions Gallimard. ISBN: 978-2070267934.

Bataille, Georges (1992). *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática. ISBN: 85-08-04051-2.

Blanchot, Maurice (2010). *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta. ISBN: 978-85-7137-299-3.

Blanchot, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Éditons Gallimard. ISBN: 2-07-022248-9.

Hollier, Denis (1989). *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Translated by Besty Wing. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 0-262-08186-5.

Krauss, Rosalind E. (1986). *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0958-2.

Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya

Semiotic Practices of identity in the photography of Luz María Bedoya

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Rumanía / Perú, artista visual. Licenciatura en Filología Románica — Universidad de Bucarest. Estudios de Maestría en Literaturas Hispánicas — Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana — Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), Lima. Perú.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) Facultad de Arte / Departamento de Arte. Av. Universitaria 1801, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

Resumen: Luz María Bedoya es una artista visual contemporánea peruana, autora de fotografías, videos e instalaciones. Interesada en el fenómeno de la post-fotografía, desarrolla desde la década de los 90 proyectos que interrogan los sentidos que se asignan comúnmente a la identidad. Enfoca lo que Joan Fontcuberta llama la urgencia de la imagen por existir, más allá de los significados que se construyen a partir de ella. La identidad es cuestionada en varios niveles : el nivel de la mimesis, el nivel de la semántica interpretativa y el nivel de la autoría artística. Luz María Bedoya no se centra en el arte del producto sino en la prescripción del sentido y de los valores que el ser humano proyecta sobre lo existente.

Palabras clave: post-fotografía / identidad / significado / semántica / autoría.

Abstract: *Luz Maria Bedoya is a contemporary Peruvian visual artist, author of photos, videos and installations. Interested in the phenomenon of post-photography, she developed from the decade of the 90 projects that question the meaning commonly assigned to identity. She focuses on what Joan Fontcuberta calls the urgency of the image to exist beyond the meanings constructed from it. The identity is questioned on several levels: the level of mimesis, the level of semantic interpretation and the level of artistic authorship. Luz Maria Bedoya does not focus on the art of product, but in the prescription of meaning and values that humans projected onto that exists.*

Keywords: *post-photography / identity / meaning /semantic / authorship.*

de Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2015) "Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 150-157.

Introducción

La fotografía ha desarrollado variados modos dialógicos para incluir al observador en la construcción de sentido. Los experimentos enunciativos que el arte fotográfico realiza muestran a menudo la relevancia de la contextualización y la intertextualidad para la inmersión de la fotografía en las redes culturales. La post-fotografía procede en sentido contrario, dirigiendose hacia una epifanía del mundo a la vez que rechaza el mundo de las significaciones generadas a partir de la relación causa — efecto. Se rechaza por consiguiente el mundo del uso, hecho de representaciones conectadas a visiones del mundo que funcionan como sistemas de modelización secundarios (Lotman, 1995) y que están a la base de la producción y del funcionamiento de conceptos e instrumentos para su transmisión y comunicación y finalmente de instrucciones implícitas o explicitas para la creación e interpretación de las imágenes. La epifanía propuesta por la post-fotografía propone como eje prágmático la contigencia pura y como procedimiento central la des-localización.

1. El mundo como inmersión

En las exploraciones fotográficas de Luz María Bedoya el paisaje es separado de su entorno físico y conceptual. Se le extrae del mundo de las significaciones asignadas, de su uso dentro de una red semántica cultural. Está visto como manifestación restituida a si misma. ¿Es ésta una representación? Sí, pero una representación que implica el conocimiento del mundo en un aquí-ahora, en su hacerse, como una duración que comienza. Esta es la epifanía propuesta, la percepción de la creación del mundo. Este ex-nihilo goza de gratuidad y contingencia aunque no hay que dejar de lado, al enfocar la perspectiva de la identidad de enunciador, que el goce conlleva al sentido de posesión (Nancy & Van Reeth, 2015). En la captura fotográfica hay una posesión estética que se instala en el dar a conocer verdaderamente el paisaje y que se produce a manera de una ritualización ceremonial. Al contrario de lo que Nietzsche consideraba el placer de descubrir que en la representación está la entidad representada, es decir el placer del reconocimiento de lo conocido, identificado por trazas y usos semánticos, la separación del paisaje de su entorno de interpretaciones lleva a su reubicación en un mundo donde las cosas se revelan por ellas mismas.

Nancy & Van Reeth (2015) destacan en la experiencia del goce la disolución del sujeto. Al estar fuera de sí no proyecta sobre el objeto del goce sus características, su praxis mental. La idendidad de Luz María Bedoya se da a conocer no por una inclusión del paisaje en una esfera semántica propia y/o compartida con los demás sino por su opción por esta modalidad de creación y por el registro de

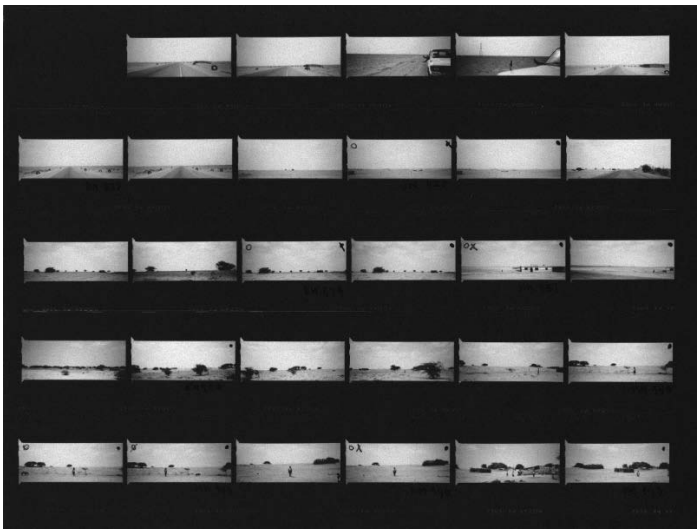




Figura 1 · Luz María Bedoya, *Hoja de contacto* de la serie *Punto Ciego* (1996 -1997). Fuente: archivo de la artista.
Figura 2 · Luz María Bedoya, La serie *Punto Ciego* (1996 -1997). Fuente: archivo de la artista.

sensibilidad que ésta implica. La des-localización recupera este impulso fundacional al reemplazar el contexto significante con una creación continua del mundo, que se expresa en la concadenación de las imágenes que desarrollan su potencial de ser movimiento y tiempo a la vez.

Deleuze explica la transición de la imagen-movimiento hacia la imagen-tiempo en relación al concepto de potencia e impotencia, siendo el primero el componente de la imagen "aqui y ahora" y el segundo el componente del "afuera en la imagen" (Deleuze 2012). El movimiento aparece como la consecuencia de una presentación directa del tiempo y los encadenamientos de imágenes que propone Luz María Bedoya en sus secuencias fotográficas de la serie "Punto Ciego" no necesitan ser racionales (Deleuze 1987).

La serie se realizó en 1997 a raiz de un viaje que la fotógrafa hizo manejando de Lima a Tumbes, de casi 1300 km. Con una pequeña cámara Nikon tomó fotos por la ventana (Figura 1). Los viajes se repitieron en busca de la inmersión en el mundo emergente del paisaje desértico que el acto de fotografíar y las capturas fotográficas proporcionaban. La combinación de multiplicidad y de distancia hizo surgir las condiciones para la percepción de la continuidad de la creación, así como el acto fotográfico lo hizo para la creación misma. Las imágenes funcionan como indicialidad de la creación, un nacimiento y una expansión (Deleuze 1987), donde un rol importante lo juega la luz. La inmersión en el mundo de la creación se hace a través de esta modalidad espacial que practica la tensión de cerrado-abierto, donde la luz aporta la sensibilidad y la sensación de que el mundo se hace a sí mismo.

2. La identidad puesta en imagen

La construcción enunciativa de la serie "Punto Ciego" no usaba nombres sino cifras que corresponden al kilómetro de la carretera en el que cada fotografía fue tomada, para evitar la connotación metafórica de la imagen a partir del nombre y las resonancias culturales de la construcción de sentido (Figura 2). Los números se transforman en un recurso constante para remitir a una realidad despejada de construcciones semánticas culturales.

La prescripción del sentido lleva a una hipótesis: se trataría de asumir la nada como identidad original, evitando la imposición/construcción discursiva de la identidad, a partir de un sujeto, individual o colectivo. El filósofo Clément Rosset (1997) indicaba que es más sencillo re-conocer que conocer, lo que lleva constantemente a la imposibilidad de explicar el mundo de otro modo que no sea a través de los significados culturales establecidos. Vemos el mundo a través de la duplicación que nos procura el cerebro, frente a lo cual hay que desarmar



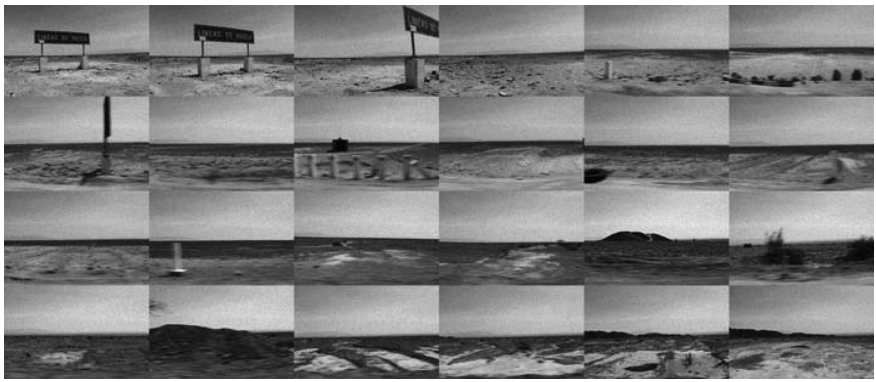


Figura 3 · Luz María Bedoya, *K1* (1998, 2006). Fuente: archivo de la artista.
Figura 4 · Luz María Bedoya, Secuencias de la serie *Líneas de Nazca* (2008). Fuente: archivo de la artista.

lo real, desvestirlo. Luz María Bedoya lo hace y la identidad asociada a la jerarquización y al control de la realidad a través de los significados culturales es disminuida en sus series fotográficas hasta su disolución, liberando el espacio que se afirma como un devenir anónimo. Si bien en una primera instancia las fotografías podrían remitir al concepto de no-lugares por su carácter anónimo, su serialidad crea las condiciones para una narrativa propia, que remite a sus propios elementos. La narración como expansión de las capacidades sintácticas de las series se sobrepone al sujeto, quien se retrae suspendiendo las relaciones normales entre las ideas y las formas — objeto de la mirada. La seríe "Líneas de Nazca" (2008) contruye la secuencia de imágenes más allá de las experiencias referenciales del observador, en las cuales prevalece la herencia de la cultura precolombina y sus elementos míticos (Figura 3, Figura 4).

3. El sentido al borde del sentido

"Significante sin significado" (Rosset 2007), lo real incluye en su experiencia una autonomía cuya percepción hace que Luz María Bedoya emprenda a través de sus series fotográfias una constante tentativa de abrirse a lo real, haciéndole frente, gozando de él. La práctica semiótica de la presencia / ausencia en la aparente desterritorialización local de los paisajes de la costa peruana, en este desvestir de significados del desierto peruano, se asocia necesariamente a la experiencia del viaje que acompaña el surgimiento de "lo no identificable " de las imágenes capturadas. La implicación de lo singular en lo universal (Agamben, 1996) y la determinación e indeterminación de lo real hacen de la serie Pircas (1998) una manifestación que polemiza de manera implícita con las prácticas homogeneizadas de generación de sentido del arte al proporcionar una mirada que deja que las imágenes recuperen su contenido de realidad (Figura 5).

La serie emerge en el recorrer del espacio desde una voluntad autoexploratoria que se propone extraerse a la memoria, tanto individual como colectiva, para lograr la reconsideración de lo real capturado en instantáneas. Al presentarse estas instantáneas en la sala de exposición, se procede a la narrativización del conjunto a través de recursos secuenciales, facilitando con ello la percepción de la experiencia del viaje.

En otro ciclo, "Cartas a la ciudad, al paisaje y a la persona imaginarios" (1999), Luz María Bedoya enfoca tres realidades: una ciudad (fotos de un edificio en la Av. Tacna, Lima) (Figura 6) un paisaje de la costa desértica del Perú y un grupo humano, gente en un partido de futbol.

Crea un diálogo visual que se genera a partir de las tres realidades, presentadas como una escritura donde las imágenes de la ciudad tienen verticalidades





Figura 5 · Luz María Bedoya, *Pirca 02* de la serie *Pircas* (1998). Fuente: archivo de la artista.
Figura 6 · Luz María Bedoya, *Cartas a la ciudad, al paisaje y a la persona imaginarios* (1999). Fuente: archivo de la artista.

y cortes con respecto a los bordes contenedores, el paisaje sigue en un ritmo de grosores, alturas e intensidades cromáticas mientras que las personas se instalan erráticas en el espacio. La visión compositiva propone interrogantes que despoja a la realidad de sus apariencias y convenciones centrando la percepción en el devenir de la existencia y en el modo de relacionarnos con este devenir.

Conclusiones

Imagen-movimiento, imagen-percepción, imagen-goce, imagen-acción: los "espacios cualesquiera" de Luz María Bedoya permiten la inmersión en el paisaje, en su identidad más allá de la cultura y sus significados, con una relectura del concepto de aquí-ahora que aporta nuevas perspectivas sobre la conexión entre el arte y su contexto más inmediato. La identidad es enfocada como un concepto abierto que interviene en la órbita de las representaciones para permitir la aprehensión de lo real desde su emergencia, como "acontecimiento llamado a la existencia" (Rosset 1993: 23). La realidad capturada por las fotografías de Luz María Bedoya, despojada de los significados culturales proyectados sobre ellos para hacerla parte de la construcción de un pensamiento o de una interpretación, tiene su propia identidad. Presente en sí misma, la identidad de lo real construye su singularidad fuera del ámbito de la ilusión que implicaría la inexistencia de la identidad propia, al ser reemplazada por la que se construye envuelta en las redes semánticas de las referencias culturales. La obra de Luz María Bedoya hace una llamada de atención sobre los modos de representación y propone una nueva toma de contacto con la realidad.

Referencias

Agamben, Giorgio (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos. ISBN: 84-8191-771-0.

Deleuze, Gilles (2012). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine*. Madrid: Paidós Ibérica. ISBN 10: 8475093175 y ISBN 13: 9788475093178

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo*. Madrid: Paidós Ibérica. ISBN 10: 8475094147 y ISBN 13: 9788475094144

Lotman, Yuri M. (1995). *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo S.A. ISBN 10: 8470900889 y ISBN 13: 9788470900884

Nancy, Jean-Luc & Van Reeth, Adele (2015). *El goce*. Madrid: Pasos perdidos. ISBN: 9788494343414

Rosset, Clément (1993). *Lo real y su doble*. Barcelona: Tusquets Editores. ISBN: 978-84-7223-688-2

Rosset, Clément (2007). *El objeto singular*. Madrid: Sextopiso. ISBN 10: 8496867064 y ISBN 13: 9788496867062

Rey Villaronga, Gonzalo José (2015) "'_No return:' migraciones al vacio: la negación de la identidad." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 158-165.

"_No return": migraciones al vacio: la negación de la identidad

"_No return": the denial of identity

GONZALO JOSÉ REY VILLARONGA*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual e investigador.

AFILIAÇÃO: estudante de doutoramento, Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes Facultade de Belas Artes, Departamento de Pintura. R/Manuel del Palacio, 16 -3ºE, 36003 Pontevedra. España. E-mail: reyvillaronga@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza la serie fotográfica "_No Return" del artista Carlos Suárez, para demostrar como la negación del espacio y del tiempo sirven de recurso creativo para representar el vacio de la identidad.

Palabras clave: negación / identidad / paisaje / memoria.

Abstract: *This paper analyzes the photographic series "No Return" of the artist Carlos Suarez, to show how the denial of space and time serve as a creative resource to represent the void of identity.*

Keywords: *denial / identity / landscape / memory.*

Introducción

Meana Martínez describía las poéticas de la negación de lo visual como "aquellas estrategias que abordan las formas de distanciamiento, interposición, retardo y ocultación de una representación de la realidad. (Meana Martínez, 2011). Para este investigador esta negación es un ejercicio de autoconciencia y reflexión de la práctica pictórica. "[...]en esta estética de la negación podemos encontrar diferentes posicionamiento de los artistas y diversos resultados en el eje que transcurre de la materialización a la desmaterialización de la obra: reducción de lo que hay que ver, ocultación del objeto visible, desmaterialización como

desolidificación de la obra y desaparición con todo tipo de trabajo sobre la huella." (Hernández-Navarro, 2006: 18).

La obra de Carlos Suárez que a continuación analizaremos creemos responde a esta estética de la negación. La serie fotográfica _ *No return* (Sin retorno) realizada entre los años 2011 y 2012 materializa un paisaje inhóspito para desmaterializar la ciudad, reduce lo que hay que ver a los mínimos elementos, transmite a través de la ironía la desaparición del futuro y oculta inteligentemente una reflexión sobre la actual identidad del sujeto contemporáneo: el individuo nómada perdido.

El artista reflexiona en esta serie sobre la falta de raíces en la identidad. Hoy la identidad se construye y de-construye continuamente y se genera un proceso de búsqueda continua por la falta de referentes. Las consecuencias son obvias, individuos perdidos que vagan continuamente constituyendo lo que algunos han denominado como pensamiento nómada (así es recordado por la investigadora murciana Anna Borisova (2012) al referirse al concepto de "Radicantes" utilizado por Nicolas Borriaud.

El individuo vaga en busca de unas raíces inexistentes pues todavía están por construir, y no bajo sus pies como fue en el pasado, sino en su propio caminar. No se trata aquí de la idea de la falta de futuro sino más bien de una imagen sobre el individuo que reflexiona a través de la representación del individuo sin imagen y sin memoria.

En cierto sentido recuerda las palabras de Castro Rey cuando habla de la zona ártica de Deleuze para referirse a escenas que abren otro tiempo dentro del tiempo, en sus palabras, visita[s] "no guiada[s]" por lo real (Castro Rey, 2012).

1. El artista y su obra

La obra de Carlos Suárez, Avilés (España) 1969, se enmarca en una estética combativa y detonante para la reflexión sobre la contemporaneidad. De ideas claras, reflexiona desde la pintura, la escultura, la fotografía o la instalación, sobre los espacios que habitamos con el descaro de quien nos sonroja al mostrar nuestras verguenzas. Su obra reflexiona sobre el paisaje contemporáneo, su migración y su falta de memoria y es un trabajo que nos permite analizar desde la negación del espacio y del tiempo el vacio de identidad en el que se encuentra el sujeto contemporáneo.

Hasta el momento el tema central de todo su trabajo ha sido el paisaje. Ahora bien, un paisaje entendido como recurso para analizar la condición humana occidental. Hasta el momento podemos distinguir tres grandes etapas en su producción artística. La primera de los años 90 se correspondería con una serie de paisajes íntimos que se van transformando desde una pintura de expresionismo lírico en blancos y negros hasta la construción de pequeñas escenografías

fotografiadas que representan espacios claustrofóbicos y desolados para narrar la soledad del individuo.

La segunda etapa a la que corresponde esta serie que analizamos, *_No Reurn*, comenzaría en el 2008 tras el regreso de su última estancia en el Frans Masereel Center (Bélgica) y supone el comienzo de una reflexión sobre el paisaje del mundo, una apuesta por evidenciar, y sin lugar a dudas denunciar, el desarraigo que padecemos con los lugares que habitamos (Figura 1, Figura 2). En estos años la fotografía alterada de Carlos Suárez se convierte en una herramienta para documentar lo *real* (en términos lacanianos).

La tercera etapa que comienza en el año 2013 y que continúa en la actualidad, comenzaría con su serie fotográfica y de instalación *No Memory* que a través de dípticos fotográficos reflexiona sobre las ciudades sin memoria y de la ruina como instrumento de resistencia.

1.1 La serie *_No Return*

El trabajo que analizamos fue realizado durante los años 2011 y 2012, y todavía no ha sido ni expuesto ni estudiado. Se compone de doce impresiones digitales montadas en caja de luz, sin título, y de 50cm x 50cm cada una (exceptuando la nº 5 que mide 30cm x 75cm y que es la que analizaremos más detenidamente) (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

La serie pertenece a ese segundo momento iniciado en el año 2008 con una serie de *paisajes artificiales* (nombre de otro de sus trabajos) donde a través del montaje fotográfico, reflexiona sobre el presente incierto del espacio que habitamos y sus moradores. Atrás quedan sus ensayos sobre cómo sacar la pintura del marco, y sus trabajos con personajes miniaturizados y planchas de cera virgen que cual encerrados en colmenas trasmiten la soledad del ser humano.

En este trabajo se acentúa la idea de "no lugar", con el sentido original del término, haciendo referencia al vacío y a la incertidumbre. Un paisaje extinguido, próximo a la ruina y a la destrucción, y en cierto sentido romántico, sí, pero un romanticismo irónico. La neutralidad de las imágenes anodinas y los bajos horizontes cubiertos por cielos grisáceos no hacen más que subrayar la tragedia de la aridez del terreno por la que pasean los inconscientes veraneantes.

Carlos Suárez describe así la serie:

> *Personajes anónimos deambulan y transitan sin rumbo, sin sentido, totalmente abstraídos por territorios enigmáticos cercanos a los paisajes de la evasión romántica. Unos personajes que rara vez se relacionan entre si y cuando lo hacen es para preguntarse por su destino, del que nadie sabe ni quiere saber.*





Figura 1 · Carlos Suárez, *Sin título*. Fotografía N° 5 de la serie _No return, 2012. Impresión digital montada sobre dibón de aluminio y metacrilato. 30x75cm.
Figura 2 · Carlos Suárez, Sin título. Fotografía N°1 de la serie del 2012. Impresión digital 50cmx50cm.





Figura 3 · Carlos Suárez, *Sin título*. Fotografía N°4 de la serie del 2012. Impresión digital 50cmx50cm.
Figura 4 · Carlos Suárez, *Sin título*. Fotografía N° 8 de la serie del 2012. Impresión digital 50cmx50cm.

Escenarios extraños, ajenos a toda actividad, pero que mantienen recuerdos, señales, rastros, indicios y marcas de otro tipo de actividad -humana quizá- para delimitar el territorio, para transformarlo, para poseerlo y acabar devorándolo. Y eso genera la descontextualización, el desconcierto, ir y venir deambulando hacia un lugar en no se sabe donde.

Como decíamos la obra la componen 12 fotografías. La mayor parte de las escenas son idénticas, horizontes bajos, cielos grisáceos, y personajes a modo de bañistas caminando en grupo o solitarios. En algunas de las fotografías, y sobre los horizontes, podemos observar la presencia de grúas y banderines de señalización que se utilizan en las obras de construción para marcar el territorio y acotar. Los *sujetos* parecen perdidos, distantes entre ellos, sin ser conscientes de que no es tal la playa paradisíaca por la que pasean.

2. Análisis de la obra

Y es que de esto se trata. En la fotografía nº 5 de la serie una veintena de bañistas pasean por un espacio que juega con las dos caras del significado del "no lugar" de Augé; por un lado y en el sentido reciente, como un espacio para la proyección de ilusiones, y por otro, como un espacio sin pasado. Los protagonistas en la escena, no son conscientes de la ironía.

Como el resto de las fotografías de la serie ha sido realizada a través de impresión digital. El montaje juega con la realidad ficcionada y se aprovecha de ella no tanto para crear una escena de simulación, sino más bien para crear una puerta de entrada a la lectura de la obra. Aquí no importa la capacidad de adecuación o verosimilitud de lo representado y sí crear ese punctum que nos permita leer la obra desde la ficción escenográfica construída.

En la imagen se dan lo que entendemos son las tres principales negaciones que como constantes observamos en la obra de Carlos Suárez, negaciones del espacio, del tiempo y del paisaje.

2.1. Negación del espacio

Por sustitución. Tiene que ver con la forma que tiene el artista de trabajar el espacio. En sus primeras obras utilizaba la metáfora como los campos de color para hablar de grandes extensiones de paisaje; o las planchas de cera virgen como alusión a las colmenas y a una forma de vida. En este caso, utiliza la sustitución de los elementos del paisaje: ¿es un solar industrial o una playa?; son ciudadanos que deambulan por una playa, o bañistas que pasean por un solar industrial.



Figura 5 · Carlos Suárez, Sin título. Fotografía N° 11 de la serie del 2012. Impresión digital 50cmx50cm.

Lo que en este caso están favoreciendo las sustituciones son la falta de identificación con un lugar concreto, que a su vez, no hace más que reafirmar lo que el artista pretende, evidenciar la falta de memoria por la ausencia de referentes. Este juego de sustitución de alguna forma consigue adentrarnos en la obra.

2.2. Negación del tiempo

Por simultaneidad. Del mismo modo que antes, ahora sucede temporalmente. Se ofrecen dos escenas temporales diferentes. Por un lado la que pronostica un día tormentoso con un cielo gris y cerrado; mientras simultáneamente en los personajes podemos apreciar duras sombras de un sol de verano.

Las sombras son quizás los elementos que mayor inquietud nos producen pues confirman la veracidad de una escena que temporalmente es improbable.

2.3. Negación del paisaje

Por reducción de los elementos. Esta quizá sea una de las características más

habituales en la obra del artista, su interés por reducir al mínimo los elementos compositivos de la imagen. Habitualmente, cuando se habla del paisaje de Carlos Suárez, siempre sale a colación la imagen del paisaje romántico de grandes extensiones capaces de sublimar al espectador. En este caso, este modelo de paisaje romántico es negado, ya no es un paisaje para la contemplación, falta la memoria que lo identifica.

3. Conclusiones. El vacío de la identidad

Hemos visto como a través de las negaciones (de espacio, tiempo y paisaje) la obra de Carlos Suárez podría encajar en una estética de la negación. Como en sus primeras ensayos, con ese querer abandonar los límites del cuadro, aquí se abandona una fotografía que podría ser documental por otra ficcionada al servicio del juego de la reflexión.

Esta serie fotográfica a través de una geografía de lo invisible, hace visible lo invisible, la soledad del hombre sin memoria, sin pasado al que agarrarse y con un futuro incierto pues no hay proyección posible en una fantasía *sin city*.

La memoria juega un papel primordial en el rescate de la identidad perdida si no queremos quedar abocados al fracaso, al vacío nihilista de la nada, que no al vacío del juego donde todo es posible, como la ironía de Carlos Suárez. Las obras de Carlos Suárez son "lejos del nihilismo, una alegoría del estado del mundo" (Castro Flórez, 2011) y "una honda preocupación por la pérdida de la memoria ante la fugacidad acelerada de la historia reciente" (Pozuelo, 2013).

Con este artículo "_*No return*. Migraciones al vacío" creemos queda demostrado como las artes visuales continúan llamando la atención sobre la negación del sujeto en la contemporaneidad. En este caso, sobre la demolición de la identidad.

Referencias

Borisova, Anna (2012) *"Arte e identidad en la época de la globalización." Arte y políticas de identidad.* ISSN 1889-979X Vol.6 / Jun.2012. Pp 275-7.

Castro Flórez, Fernando (2011) *La esperanza y el vacío* [Consult. 30-05-2015]_http://carlossuarez.eu/la-esperanza-y-el-vacio-consideraciones-minimas-sobre-la-obra-de-carlos-suarez/

Castro Rey, Ignacio. (2012) *Imagen sin imagen* [Consult. 30-05-2015] http://www.fronterad.com/?q=imagenes-sin-imagen

Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2006) "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro: La pasión por lo real. Muerte , exceso y documento en el arte contemporáneo" Revista de occidente, nº 297: 7-25

Meana Martínez, Juan Carlos, (2011) *Poéticas de la negación de lo visual.* ISBN: 978-989-8300-14-0

Pozuelo, Abel H. (2013) *Sostennos, memoria, en el alúd* [Consult. 30-05-2015] http://carlossuarez.eu/sostennos-memoria-en-el-alud/

La memoria de las piedras: sobre la pintura de Loïc Le Groumellec

The Memory of the Stones: on Loïc Le Groumellec's Painting

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Espanha, artista visual y profesor universitario. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV).

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. C/ Ciudad Escolar, s/n 44003 Teruel, Espanha. E-mail: escuder@unizar.es

Escuder Viruete, Joaquín (2015) "La memoria de las piedras: sobre la pintura de Loïc Le Groumellec." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 166-174.

Resumen: Desde hace más de treinta años, el pintor bretón Loïc Le Groumellec muestra sin variación un repertorio de imágenes contundentes de iconografía tan mínima como obsesiva, para ofrecer una visión de los mitos de la cultura ancestral de su lugar de origen. En este artículo se muestra cómo el artista crea un imaginario mediante un proceder que incide en el carácter objetual de su obra, que le sitúa en una constante declaración de su identidad, la de un mundo remoto, sin embargo presente y enigmático.

Palabras clave: pintura / primitivismo / monocromía / minimal / panteísmo.

Abstract: *For over thirty years, Loïc Le Groumellec, painter born in Brittany, shows a repertoire of compelling images unchanged of obsessive iconography so minimal as to provide an insight into the myths of the ancient culture of its place of origin. This article shows how the artist creates an imaginary through a procedure that affects the objectual nature of his work, which places him in a constant declaration of his identity, a remote world, however present and enigmatic yet.*

Keywords: *painting / primitivism / monochrome / minimal / pantheism.*

Desde un "finisterre" atemporal

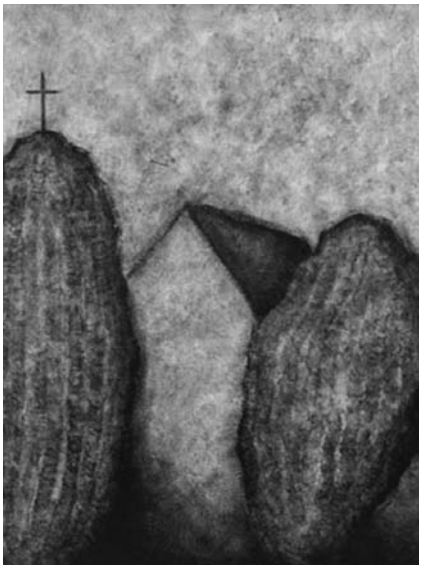
En pocos artistas, desde el primer instante en que se contempla su obra, se puede encontrar un vínculo tan intenso con su lugar de origen como en Loïc Le Groumellec, pintor nacido en la Bretaña francesa (Vannes, 1957), región que asimismo conserva una fuerte identidad diferencial: idioma, tradiciones, arte —vínculo del artista, también patente, en el origen muy bretón de su nombre y apellido—; también se formó en esa región, en la Escuela de Bellas Artes de Rennes. Ya en la actualidad vive y trabaja en París. Su actividad comienza en la década de los ochenta representando su obra galerías de Francia, Alemania, Canadá y Australia (ver su trabajo en los sitios web de las galerías que aparecen en las referencias).

Si bien, en apariencia, el artista que trato de exponer dista en lo geográfico del ámbito ibérico, su obra constituye un viaje a nuestro pasado remoto peninsular. Pasado que está en la memoria de las piedras, que pertenece a ese acervo común agrupado en la Europa del extremo occidental atlántico: la cultura megalítica. Esta cultura, en la actualidad datada en la Edad del Bronce, fue originaria de las altas civilizaciones del Mediterráneo oriental y propagada a través de la ruta del estaño que seguían los navíos (más allá de las columnas de Hércules) costeando Portugal, Galicia, Bretaña hasta llegar al país de Gales e Irlanda (Cirlot 1993: 39-40). Como puede verse, el *background* del trabajo de este artista se sitúa en los mitos de esos "finisterres" atlánticos, enclaves amalgamados también por una fuerte identidad celta, cuyo arte también está presente en las piedras y petroglifos.

Para comprender la dimensión del trabajo de Loïc Le Groumellec, este hay que ubicarlo en los planteamientos de una generación de pintores de referencias propias, que comenzaron a construir su discurso desde los problemas de la pintura, que en el caso del pintor se añade el respeto a la tradición, que le sitúa en otro "finisterre" esta vez interior. El resultado es la construcción de una identidad, que no es reinventada culturalmente a nivel simbólico, sino a través de la fuerza de una obra. Su mirada a Bretaña resulta ajena al exotismo —diferente a la de Paul Gauguin por ejemplo—, opuesta a folclorismos regionales (Figura 1).

Fuera de la *Marca*

En los tiempos del Imperio carolingio todavía los territorios "más allá" de la *Marca de Bretaña* —como de la *Marca Hispánica*— se hallaban poco cristianizados. Entonces la presencia de lugares para la práctica de ritos: rocas, árboles, fuentes, eran objetos de veneración, donde el respeto a las piedras aún existía. En favor de la conversión de los habitantes paganos, el emperador Carlomagno



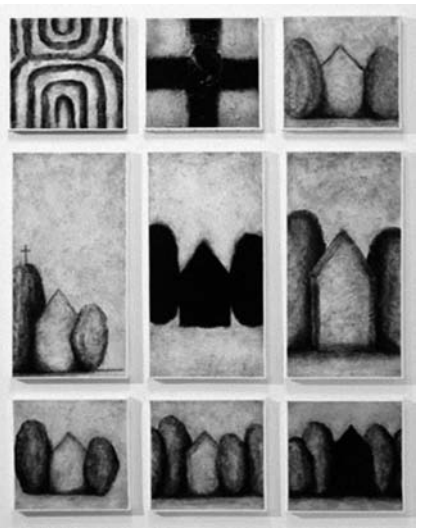


Figura 1 · Loïc Le Groumellec, *Mégalithes et maison*, 2010. Laca sobre tela, 204 x 156 cm. Fuente: Galería Daniel Templon, París.
Figura 2 · Loïc Le Groumellec, *Installation de 9 tableaux*, 2008. Laca sobre tela. Fuente: Galería Daniel Templon, París.

ordenó la desacralización de esos lugares tratando de eliminar las huellas de la antigua adoración. Hacia el año 800, en el Tratado de Aquisgrán, el Emperador de Occidente declaró textualmente:

> *Que celui qui suffisamment averti, n'aura pas fait disparaître de son champ les simulacres qui y sont dressés, soit traité comme sacrilège et déclaré anathème [El que, suficientemente advertido, no haga desaparecer de su campo los simulacros que estén allí erigidos, sea tratado como sacrílego y anatemizado]* (Chalumeau 1989: 60-61).

La frase de este decreto el artista la reescribe a menudo, constituyendo el único motivo de un cuadro cuando aparece en sus obras, en lo que constituye un acto contumaz de afirmación, de resistencia ante la prohibición mediante la negación. La negación que afirma es el punto de partida estético y emocional de su obra y el valor de su obra: "Simulacro", "sacrilegio" y "anatema" son denominaciones excluyentes también en el arte (Chalumeau 1989: 60-61). Esta actitud de autoexclusión, de *outsider*, de Loïc Le Groumellec con respecto al devenir del arte contemporáneo, le lleva a una actitud de "desmarque", de estar fuera de "marca" en todas sus acepciones, posición que resulta también el fundamento de su pintura y de su identidad: un confinamiento elegido al exterior de la *Marca de Bretaña*, de las marcas al uso, en el "finisterre" del arte actual. Razón por la cual su obra es una permanente declaración de una identidad, afirmando con la interminable presencia de sus imágenes mudas el intento de eliminar, quitar y destruir este tipo de práctica, de temática no "oficial" — tanto sus formas como sus superficies son primitivas, arcaizantes, todo lo contrario a la práctica actual ideologizada.

Esta tenacidad en Loïc Le Groumellec tiene su parangón y analogía con dos personajes del cómic: Asterix y Obelix, los héroes galos que protagoniza la resistencia celta en un poblado irreductible de Bretaña frente al invasor romano. Podríamos entender aquí gestos, la postura refractaria, como de un galo rebelde, con su menhir, ante la avalancha de imágenes contemporáneas, la nueva "romanización" — a diferencia del mundo romano los pueblos celtas poseían unas formas artísticas y culturales diferentes, más acordes con los patrones abstractos, los ritmos naturales y el mundo mágico (Figura 2).

El menhir, la casa y la cruz

Loïc Le Groumellec pertenece a la edad de oro de la joven pintura francesa de los ochenta en la cual, desde el comienzo de su carrera sus artistas plantearon su trabajo en la redefinición del objeto y la práctica pictórica, como Robert Combas, Gérard Garouste y Jean-Charles Blais entre otros, exponentes de la

pluralidad del arte francés de esa década en torno a la "figuración libre" (Castro, 1989: 5). Sin embargo Loïc Le Groumellec, asumiendo aspectos formales y procesuales de la pintura en boga, pero alejado de la vacuidad exultante del momento, toma como referente sus orígenes: la mitología de los restos que son la seña de identidad del alma bretona, la de sus ancestros, para proponer una simbología específica (Castro, 1989: 5). La presencia de esos mitos renovada sirvió al artista en el intento de dignificar los significantes y la significación de la pintura frivolizada por los *media*.

Vale la pena destacar que el interés por esta tradición surgió de manera fortuita, trabajando en un servicio de los Archivos de Bretaña en Rennes. Allí el artista descubrió en la biblioteca grabados y litografías del s. XIX representando menhires (Flohic 1989: 63). En ese momento quedó fascinado por las sublimes imágenes de los vestigios del antiguo pasado, vestigios que se erigen en los grandiosos megalitos de Morbihan, Gravr'inis o Carnac, espacios míticos de ritos ancestrales precristianos. Desde entonces, hace treinta años, este artista sigue fiel a un estilo invariable en la recreación de esos escenarios pétreos, donde sus obras se basan en la repetición de unas formas elementales: el *menhir*, la *casa*, la *cruz*, con escasas alusiones a un *paisaje* indefinido, y la combinación seriada de estos iconos, nada más. (Figura 3, Figura 4, Figura 5). Se trata de la sucesión obsesiva de unos motivos, reducidos a unas estructuras mínimas, casi suprematistas, en una atmósfera monocromática, con ligeras variaciones de gama. Son motivos que poseen un "mínimo de efecto para un máximo sentido" (Schwerfel 1989: 10). Son "formas fuerte", banales, simples: menhir y casa, siempre la imagen rudimentaria que satura cada cuadro. Son formas múltiples, esencialmente parecidas y geográficamente insituables.

No hay posibilidad de interpretación literaria, se evoca la dignidad enigmática de una piedra erigida, los cuadros imponen el poder de su presencia y desprenden el silencio de las representaciones arcaicas, como el arte parietal de Lascaux, donde la figura humana se halla ausente (Zbigniew 2010: 9-26). Sus motivos únicos desafían la profusión de obras inspiradas en subculturas triviales como el cómic y la publicidad (Schwerfel 1989: 10). Los motivos se relacionan con la esencia de la pintura de Malevich: los megalitos, que semejan a sus figuras de cabezas abstractas y la cruz, la forma más simple posible de retención de energía, signo omnipresente del paisaje bretón; por otro lado las piedras evocan los paisajes rocosos de Gustave Courbet. También hay una puesta en escena en la disposición de los cuadros pequeños en el muro (Figura 3). que evocan la ordenación de los menhires de Carnac (Girard 1989: 12).

Recientemente el pintor ha incorporado nuevas formas lineales, con aportes



Figura 3 · Loïc Le Groumellec, *Installation 2*.
Fuente:.Annandale Galleries, Sydney.





Figura 4 · Loïc Le Groumellec, *Sans titre*, 2010.
Acrílico sobre papel, 76 X 56 cm. Fuente:
Galería Daniel Templon, París.
Figura 5 · Loïc Le Groumellec, *Untitled*, 2009.
Laca sobre tela, 30 X 30 cm. Fuente:.
Annandale Galleries, Sydney.

de color, dentro de la visión escultórica que nunca ha abandonado: círculos, meandros, espirales (Figura 2 y Figura 4), imágenes abstractas en una clara referencia a las insculturas megalíticas, presentes en los petroglifos bretones y galaicos (Cirlot 1993: 39-40). Sorprende constatar que los petroglifos y las pictografías sobre la pared de una roca continúan considerándose algo decorativo y marginal, tanto por el mundo artístico como arqueológico. La plasticidad del arte rupestre, unida a su propósito cosmológico, lo conecta con el arte público, el minimalismo y el arte conceptual (Lipard 2001: 215-6).

Luz umbrosa

Las fotografías del taller de Loïc Le Groumellec muestran un entorno caótico, lleno de restos de utensilios: recipientes, trapos, obras desperdigadas, desorden que dice mucho de la intensidad apasionada del artista, que no trabaja "sur le motif". Sus cuadros nacen de la dialéctica de la acción de pintar, que se traduce en un tratamiento pictórico rico, paradójicamente de una economía de medios extrema: los motivos también se caracterizan por una sobriedad límite y sus gamas casi monocromas ceden el protagonismo a las relaciones de valor.

A este reduccionismo se añade una pobreza de referencias culturales en el dibujo del artista: siluetas sordas, espectrales, con escasas concesiones a una sucinta línea de horizonte, mínima alusión al paisaje, que no llega a concretarse o una línea de tierra casi esquemática donde sitúa sus iconos insistentes. Se trata de un proceso de corrección continua más cercano al acto de dibujar, que es un fluir del tiempo, opuesto a una captura fotográfica que lo detiene (Berger, 2011: 114-5).

Su forma de proceder pasa por la preparación de una base rugosa, donde las aplicaciones de la pintura y sus matizados se realizan muchas veces mediante el borrado con disolventes, restregados de la pintura, que provocan unas superficies rugosas que se desvanecen en el en el soporte. Los colores se apagan, y, al contrario, el fondo se afirma materialmente; el grano, la trama de la tela, muestran su textura.

El artista utiliza con profusión las lacas y, como él expresa, "plantea la pintura" aplicando previamente capas espesas negras y grises, donde cada parcela de materia es fruto de un intenso trabajo de elaboración, es un artista matérico (Chalumeau 1989: 60). La *figura* surge así retirando la pintura a base de frotados, en consecuencia las formas resultantes son presencias, evidencias brumosas, rastros de sombras: las imágenes de la memoria de las piedras. Al espectador se le presenta una pintura misteriosa, panteísta, donde reina el silencio en un paisaje enigmático e imaginario. En contraposición a sus severos elementos y a

su paleta sobria, hay un "minimalismo expresivo" en el tratamiento sensible de la superficie de sus obras, como la roca granítica, plena de matices irregulares, que modelan una iluminación tenebrista; manchas que a veces se desvanecen en el soporte — la metáfora de una identidad que se pierde o surge de las espesas nieblas del tiempo o tinieblas de lo sagrado — de este proceder emerge la luz, una obra mística y misteriosa, muda e intimidante, obsesivamente obstinada.

Conclusión

En pocas palabras, la obra de Loïc Le Groumellec muestra la posibilidad de elaborar un discurso artístico contemporáneo bajo la premisa de la identificación con su cultura ancestral, desde una parquedad de medios y una iconografía mínima pero rotunda, de simbología específica, para plantear enigmas y tensiones. Se trata de una pintura donde la emoción, la magia y el misterio nos invitan a detenernos a contemplar nuestro pasado mítico, a conectar con el inconsciente primitivo, en una era tecnológica y global.

Escuder Viruete, Joaquín (2015) "La memoria de las piedras: sobre la pintura de Loïc Le Groumellec." *Revista Estudio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 166-174.

Referencias

Annandale Galleries, Sydney *Sitio web oficial* <URL: http://www.annandalegalleries.com.au> [Consulta 2015-09-06]

Berger, John (2011) *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili. 151 pp. ISBN: 978-84-252-2465-2.

Castro, X. Antón (1989) "Monocromo, megalito, minimalista." In *Loïc Le Groumellec* . Catálogo de la exposición en la galería Miguel Marcos, Madrid, marzo/abril 1989. pp. 5-6.

Cirlot, Juan-Eduardo (1993) *El espíritu abstracto*. Barcelona: Labor. 165 pp. ISBN: 84-335-3532-3.

Flohic, Catherine (1990) "Portrait." *EIGHTY. Les peintures en France dans les années 80: Loïc Le Groumellec*. París: Eighty Magazine, ISSN: 0294-1880: N° 31. p. 63.

Galerie Daniel Templon, París. *Sitio web oficial* [Consulta 2015-09-06] <URL: http://www.danieltemplon.com>

Galerie Nathalie Clouard, Rennes [Consulta 2015-09-06] *Sitio web oficial* <URL: http://www.galerie-nathalie- clouard.com>

Girard, Xavier (1989) "Loïc Le Groumellec ou la logique du comble." *Loïc Le Groumellec*. Catálogo de la exposición realizada en la galería Karsten Greve, Colonia, del 18 de febrero al 4 de abril de 1989. Pp. 11-13.

Chalumeau, Jean-Luc (1990) "Le Simulacre, le Sacrilège et l'Anathème." *EIGHTY Les peintures en France dans les années 80: Loïc Le Groumellec*. París: Eighty Magazine, ISSN: 0294-1880 N° 31. Pp. 60-61.

Lippard, Lucy R. (2001) "El arte rupestre, en el centro." *Abstracción: El paradigma amerindio*. Valencia; Bruselas: IVAM Institut Valencià d'Art Modern; Societé des Expositions du Palais des Beaux – Arts de Bruxelles/Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten Brussel. ISBN: 84-482-2917-7: pp. 215-231.

Schwerfel, Heinz Peter (1989) "Minimum'effets pour un maximum de sens." *Loïc Le Groumellec*. Catálogo de la exposición realizada en la galería Karsten Greve, Colonia, del 18 de febrero al 4 de abril de 1989: p. 10.

Zbigniew, Herbert (2010) *Un bárbaro en el jardín*. Barcelona: Acantilado. 281 pp. ISBN: 978-84- 92649-51-8.

Ceci n'est pas un autoportrait: o elidir diagramático da identidade em Helena Almeida

Ceci n'est pas un autoportrait: *the elusiveness of the diagrammatic identity in Helena Almeida*

JOANA TOMÉ*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, Escultora e Ilustradora. Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em Ciências da Arte, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património — Francisco de Holanda. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes. 1249-058 Lisboa Portugal. E-mail: joana.tee@gmail.com

Resumo: Perscrutam-se os processos de construção e desconstrução de identidade convocados na obra de Helena Almeida, à luz de um entendimento deleuzeano de "diagrama". Reconhecem-se, na obra da artista, três práticas diagramáticas ligadas ao emprego da linha, da mancha e à materialização daquela. Aí se desarticula o clássico entendimento de auto-retrato — no qual se veicularia a identidade do autor — em favor de um transgressivo convocar do espectador num devir-mulher.

Palavras-chave: Helena Almeida / diagrama / auto-retrato / devir-mulher / identidade / Deleuze.

Abstract: *This article looks into the process of construction and deconstruction of identity in Helena Almeida's work, in light of Deleuze's understanding of "diagram". The artist appears to make use of three diagrammatic practices related to her use of line, stain and materialization of that line. The classic paradigm of self-portrait — through which the author's identity is known — is dismantled in favor of a transgressive becoming-woman of the spectator.*

Keywords: *Helena Almeida / diagram / self-portrait / becoming-woman / identity / Deleuze.*

Tomé, Joana (2015) "Ceci n'est pas un autoportrait: o elidir diagramático da identidade em Helena Almeida." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 175-183.

Introdução

Helena Almeida nasce em 1934, estuda Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e torna-se bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, em 1959. Caracterizando-se, continuamente, por um rizomático *estar entre*, a obra da artista passeia pela fotografia, performance, vídeo, pintura, escultura e desenho, e a não raras vezes ténue linha que os separa dilui-se ao ponto da quase inexistência. É neste contexto que se propõe, o presente artigo, perscrutar os processos de construção e desconstrução de identidade convocados na obra de Helena Almeida, à luz de um entendimento deleuzeano de diagrama por forma a desarticular um clássico entendimento de auto-retrato no qual se veicularia a *identidade* do autor.

1. Helena Almeida e o trabalho diagramático

Em Deleuze (2011) se buscam as directivas a orientar uma pintura empenhada na libertação do modelo a representar e estória a contar, estendendo-as à prática artística de Almeida. Através da extracção e isolamento, em direcção à "Figura" de exponente lyotardiano (Lyotard: 1972), e no contexto da sensação, se planeia resolvida fuga ao figurativo: Deleuze elege a sensação em detrimento da acção do cérebro a ter lugar no âmbito da abstracção. Opondo-se diametralmente ao figurativo que se procura extinguir, a Figura, de deliberada maiúscula, distingue-se de um figurativo que, pressupondo representação, se faz da relação da imagem com o objecto que ilustra e com imagens outras, num conjunto composto que lhes imputa, a cada uma, um objecto. Com o intuito de extinguir o carácter figurativo, de narração e ilustração, que a figura necessariamente apresenta, defende-se um isolamento da mesma. Tomando o diagrama por zona informal de turbulência e de não-estratificação, será a prática diagramática a fazer surgir a Figura. O diagrama, sobreposição de cartas de forças de densidade e intensidade, destaca e sugere, repartindo poderes de afectar e ser afectado e produzindo, flutuante e instável, complexas mutações. A par de um ponto de conexão, incorpora igualmente pontos relativamente livres e desligados, de criatividade e mutação — de resistência –, formando, deste, um conjunto operatório de linhas e zonas (traços de sensação), de manchas a-significantes e não-representativas que traçam um plano de consistência ou de composição — diagramatizando-o (Deleuze, 2011: p. 172).

Por meio da prática diagramática, deverá a Figura surgir na vez do cliché (dados figurativos, virtuais ou actuais) a habitar a cabeça do pintor e a ficção da *tela em branco* pois estes se encontram já virtualmente investidos de imagens, dados figurativos, que esperam apenas por ser inscritos — pensar a tela





Figura 1 · Helena Almeida. *A Casa*, 1981. Fotografia. 59 x 44,5 cm. Col. Fundación ARCO, Madrid — em depósito em CGA, Santiago de Compostela. Fonte: http://www.fundacion.telefonica.com
Figura 2 · Helena Almeida. *Pintura Habitada*, 1975 (pormenor). Acrílico sobre fotografia a preto e branco. 50 x 60 cm. Col. Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. Fonte: http://www.fillesducalvaire.com

enquanto superfície virgem, em branco, permite o empenho em nela reproduzir um objecto exterior que se mostraria modelo. Este pintar enquanto empenho diagramático a que Deleuze atribui a nomenclatura de trabalho preparatório é devolução da tela a um estado de candura que jamais existiu; seguindo-se o abraçar do acaso e acidente no acto de fazer marcas, traços e linhas, dedicando todo o corpo a actos quais varrer, esfregar, raspar, amarrotar zonas já manchadas e voltar a cobri-las. Os dados figurativos são apagados, esfregados, passados a escova ou pano, recobertos de tinta: surge o Diagrama e consubstancia-se o momento do facto pictórico — a captura de forças e consequente oferecer destas aos sentidos. Neste contexto se propõe a leitura de Almeida, reconhecendo-se o obstinado esforço por extinção do carácter de identificação, identidade e autoridade autoral.

2. Linha, mancha e fio de crina: o desfazer do rosto

Assim se tomam por estratégias diagramáticas três elementos essenciais na obra da artista: a linha que cobre parte da imagem; a mancha azul não-representativa; e a materialização daquela linha em fio de crina.

A primeira é, em Helena Almeida, linha diagramática. Afirmando-se multiplicidades de um plano, as linhas diagramáticas, flutuando e oscilando, múltiplas e imanentes, são elementos constituintes das coisas e dos acontecimentos — todas as vidas se constituem por pluralidades de linhas; elas compõem sensações e tudo atravessam, oferecendo a cada coisa uma cartografia, um diagrama (o corpo inteiro e o mundo nelas se lêem qual itinerário nómada permite ler o deserto). Pensar a linha na presente acepção é, em última análise, pensá-la liberta do propósito de representar, interpretar ou simbolizar, e devolvê-la à tarefa primeira de construir cartas, diagramatizar e proceder a trabalho preparatório. Neste sentido se pensam obras quais *A Casa*, 1981 (Figura 1). Aí, somente a fracção inferior da face da artista se exibe; no restante da imagem, na porção obliterada da face, linhas negras rasgam o vazio branco em que havia sido deixada a parte superior do rosto da artista. A linha expande-se e escorre-lhe pela face, numa passagem da folha branca — espaço do desenho — à fotografia, convocando reflexão acerca da linha que separa abstracção e figuração — uma linha por demais simplificada.

De modo análogo, também a mancha azul que acompanha a artista ao longo de toda a obra, é instrumento para um desmanchar da imagem, defraudando as expectativas do espectador num frustrar de uma narrativa logicamente organizada na qual a identidade da artista lhe seria oferecida. Em *Pintura Habitada*, série de 1975 (Figura 2), a pintura reaparece sobre a limpidez do preto e branco

da fotografia, num quase-grafismo, quase-cartaz e, simultaneamente, rasto, vestígio. Reconhecem-se, aí, marcas diagramáticas, testemunho da intrusão de um mundo outro no mundo visual da figuração, formulando a proposta última de desmoronamento absoluto das coordenadas visuais e das relações entre modelo e cópia, abrindo caminho à sensação. Em obras quais a referida série de 1975 (Figura 2) ou "Sem Título" da série *Pintura Habitada*, 1975 (Figura 3), a mancha azul, marca diagramática não-representativa, nada exprime relativamente a uma imagem visual, reportando-se, em exclusivo, à mão da autora. A mão ganha autonomia e passa a estar ao serviço de forças outras, traçando marcas que não mais dependem da vontade ou olhar e que derrubam a soberania da organização óptica que orientava o quadro e o entregava, desde logo, à figuração: no caos, na *catástrofe-génese* de marcas (fim último do diagrama), não mais *se vê*.

A terceira estratégia diagramática que se descobre na obra da artista evidencia-se, por sua vez, em obras quais *Desenho Habitado* de 1976 (Figura 4), na qual o fio de crina conduz o traço à tridimensionalidade — ainda que uma tridimensionalidade *em diferido* pois a fotografia tudo aplana. Almeida densifica, ao longo de grande parte da sua produção artística, a linha, a ponto da sua transmutação em fisicalidade, em fio de crina. E é quando a linha ganha existência material que a imagem/presença da artista é definitivamente arrastada para as margens, veja-se *Desenho Habitado* de 1975 (Figura 5) — em detrimento do centro da composição que abraçaria um auto-retrato informador de identidade, conduzindo o desenho/a pintura ao primeiro plano. A linha prolifera e o fio de crina questiona a distinção entre espaço ficcional, de representação, e espaço real. A linha torna-se, deste modo, escultura, adquirindo sombra, textura, dimensão, densidade; e a forma, um resoluto investigar do *entre* a forma e a ausência de forma, *entre* a continuidade e a ruptura.

De modo análogo, em *Sente-me*, de 1979 (Figura 6), o rosto da artista se acha atravessado por uma linha que se liberta do suporte da representação. O rosto desfocado, em segundo plano e em permanente recuo, acentua o elemento transgressivo que é a linha, transformando-se por meio desta. Deste modo, da *catástrofe-génese* diagramática, porque lugar de forças, resultam deformações que se traduzem, a nível pictórico, em deformações da forma, na medida em que sobre ela uma força se exerce. As zonas atravessadas pela linha (bidimensional ou materializada em fio de crina) e pela mancha fazem adivinhar, na obra da artista, um empenho em *desfazer o rosto*, do qual "Sem Título", da série *Pintura Habitada* (Figura 7), de 1975, será caso paradigmático. Forças de pressão, dilatação e alongamento, se exercem sobre o rosto numa acção que aparenta





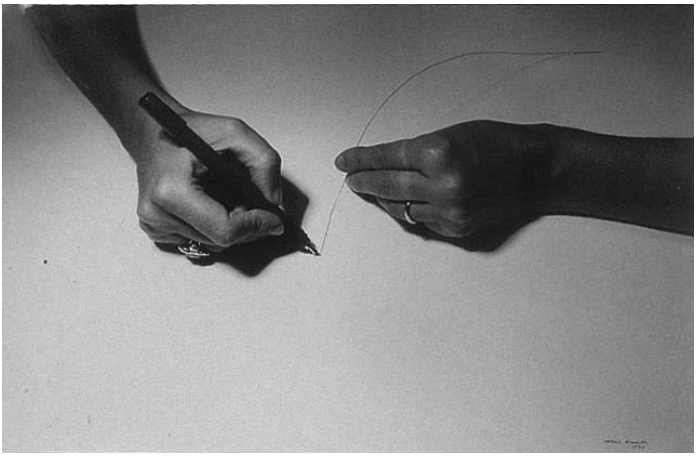


Figura 3 · Helena Almeida. "Sem Título", da série *Pintura Habitada*, 1975. Tinta acrílica sobre fotografia. 46 x 40 cm. Col. Módulo, Centro Difusor da Arte, Lisboa. Fonte: http://www.fillesducalvaire.com
Figura 4 · Helena Almeida. *Desenho Habitado*, 1976. Fotografia, desenho e colagem sobre papel fotográfico. 40 x 50 cm. Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: http://cam.gulbenkian.pt/
Figura 5 · Helena Almeida. *Desenho Habitado*, 1975. Fotografia. 63 x 43 cm. Gal. Filomena Soares. Fonte: http://www.gfilomenasoares.com/

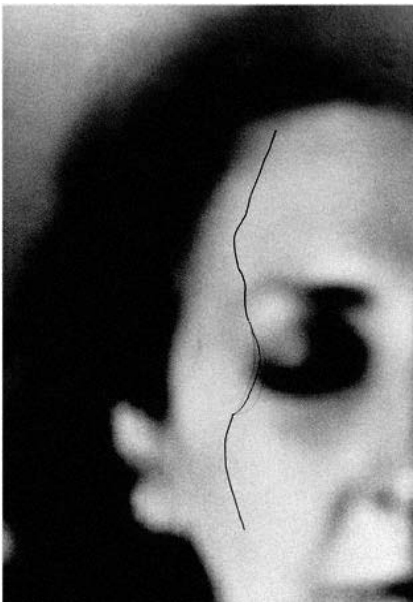




Figura 6 · Helena Almeida. *Sente-me*, 1979. (pormenor). Fotografia e fio de crina. 32 x 22 cm. Col. Belém Maria Sampaio. Fonte: http://www.fundacion.telefonica.com/
Figura 7 · Helena Almeida. "Sem Título", da série *Pintura Habitada*, 1975. Tinta acrílica sobre fotografia. 46 x 40 cm. Col. Módulo, Centro Difusor da Arte, Lisboa. Fonte: http://www.fillesducalvaire.com

cortante, fazendo notar, à semelhança de todas as obras acima referidas, o papel de génese assumido pelo diagrama. A linha ou a mancha a que se submete o corpo em Helena Almeida, actua: não conduz ao surgimento de uma forma abstracta, antes dota essa zona de indiscernibilidade de formas irredutíveis umas às outras; e as linhas de força que traça, porque nítidas e de deformante precisão, escapam à territorialização em forma.

Conclusão

Orienta, pois, toda a produção artística de Helena Almeida, a procura por interrogar os dispositivos narrativos e processos de representação, desestabilizando assunções históricas, culturais e psicológicas de autor — a consciência dos seus gostos, valores, memórias. Nela não existe um corpo concreto que se revele — a mão age neutra e o corpo, nos casos em que aparece, é invariavelmente envolvido de negro ou descentrado e reconduzido para segundo plano. Almeida aparece-nos neutra, vestida de um negro informe — um negro batailliano — e também o seu espaço se apresenta invariavelmente despido de excesso. A entrega obstinada ao olhar do espectador é uma entrega por metade: o corpo torna-se matéria escultórica, *corpo-escultura*, metamorfoseando-se, qual barro, num fervoroso desejo de libertação dos constrangimentos da forma, e o rosto escapa-se. Através dos diagramáticos traços manuais, traços da sensação que fazem emergir a *catástrofe-génese* na tela e transfiguram o rosto da artista, se elide a identidade da mesma e, como tal, o clássico postulado do auto-retrato. Veda-se espaço a descrição essencialista nas obras da artista e, aí, nada se saberá do seu carácter, personalidade, estado de espírito ou mundividências — o que poderia dizer-nos de si, oculta-o, desfigura-o, trespassa-o com a linha e a mancha. Cobrindo/desfigurando o rosto por meio do diagrama, recusa a entrega da sua identidade.

O que a artista nos oferece não são auto-retratos, pois "não encontr[a] neles a [sua] própria *subjectividade* mas antes a [sua] *pluralidade*" que faz aparecer "numa espécie de cenário de um palco" (Almeida apud AAVV, 2000: 205). Porém não são, igualmente, encenações de personagens ou figuras outras: "[...] os meus 'auto-retratos' não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção" (Almeida *in* Carlos e Phelan, 2006: 51). As expectativas do espectador relativas a uma narrativa logicamente estruturada e a uma identificação com — e do — objecto da pintura (a artista) são refutadas na recusa última do ilusionismo que à pintura é subjacente — garante de uma identidade autoral, linguística, e uma identificação por parte do espectador (lembrando a teorização de Laura Mulvey

(Mulvey: 2009) na qual se reconhece o desejo de identificação, por parte do espectador, com o olhar do realizador e da personagem central da narrativa — no contexto do cinema –, e de todas estas posições com o masculino). A extinção do carácter de identificação, identidade e autoridade autoral, historicamente tomada por masculina, permite que a autora se dissipe e o espectador surja em sua vez, assumindo uma posição de enunciação feminina, num derradeiro e múltiplo *devir-mulher*. Na desconstrução da identidade da autora se erige, pois, a possibilidade de identidade — transgressiva — do espectador. Deste modo, o que a artista nos oferece não são, em última análise, auto-retratos: são cartografias do devir.

Referências

AAVV (2000) *Helena Almeida*. Catálogo. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAG).

Carlos, Isabel e Phelan, Peggy (2006) *Intus: Helena Almeida*. Lisboa: Civilização Editora.

Deleuze, Gilles (2011) *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.

Lyotard, Jean-François (1972) *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.

Mulvey, Laura (2009) *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pires, Lara Vanessa Casal (2015) "'Pintura Habitada' de Helena Almeida: entre um antes e um depois." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 184-189.

"Pintura Habitada" de Helena Almeida: *entre um antes e um depois*

"Pintura Habitada" from Helena Almeida: between before and after

LARA VANESSA CASAL PIRES*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Portugal, investigadora e performer. Licenciatura em Artes Performativas pela Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL) e Mestrado em Filosofia com especialização em Estética pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Doutoranda em Artes (Artes Performativas e da Imagem em Movimento). Alameda da Universidade, 1600-214, Lisboa, Portugal. E-mail: ppires.lara@gmail.com

Resumo: O objecto de análise deste artigo é a série: Pintura Habitada criada por Helena Almeida em 1975. A discussão desta série é tecida em torno da exploração do acto performativo da artista e ao mesmo tempo do observador como co-fabricante do sentido da obra. A reflexão teórica desenvolver-se-à em articulação com a Lógica da Sensação de Deleuze.
Palavras-chave: Imagens / pintura / fotografia / observador e performer.

Abstract: *The subject of this article is the series: Painting Inhabited created by Helena Almeida in 1975. The discussion in this series is woven around the exploration of the performative Act of the artist at the same time, the observer as co-manufacturer of the meaning of the work. The theoretical reflection to develop in conjunction with the logic of sense of Deleuze.*
Keywords: *Pictures / painting / photography, observer and performer.*

Introdução

Em 1975 Helena Almeida cria uma série: *Pintura Habitada* (acrílico sobre fotografia a preto e branco). Uma série que convida o olhar e a perceção do observador através de um percurso próprio podendo ser experienciado como que uma colagem fragmentária da investigação feita pela autora.

O presente artigo irá analisar esta série atendendo ao *ato performativo,* dentro da obra, que permite ao observador reconhecer e construir imagens durante a sua observação através da *composição*. Este artigo irá descrever como a abordagem performativa da autora possibilita um *papel* de observador *co-fabricante* de sentido da obra.

Como ponto de partida, e do mesmo modo que Deleuze em Lógica da sensação, o presente artigo descreve o erro de se "acreditar que o pintor está diante de uma superfície branca (...) (onde) poderia reproduzir um objeto exterior" (Deleuze, 2011: 151) uma vez que na experimentação da criação a "superfície branca" do corpo em performance está cheia. Assim, propõe-se que o performer tal como Bacon, em Deleuze, delimita através de um "trabalho preparatório" (Deleuze, 2011: 169) o "surgimento de um outro mundo" (Deleuze, 2011: 171) feito de acidentes e de acaso a que Bacon chama de "diagrama" (Deleuze, 2011: 123), "como uma catástrofe que ocorre sobre a tela" (Deleuze, 2011: 170). Na criação em performance, dentro de uma "zona controlada", o performer articula simultaneidades em trânsito, tal como o ato de pintar é precedido por um "trabalho preparatório invisível e silencioso" (Deleuze, 2011: 169). O momento informado e marcado pela passagem, isto é, na evidência do deslocamento ocorrido entre um antes e um depois a análise do corpo do performer pode esclarecer quais as ligações estabelecidas entre a experiência do corpo e a experimentação na criação de Pintura Habitada.

1. Documentar um gesto e pintar sobre uma fotografia

Helena Almeida (n. 1934) cria em 1975 uma série de sete fotografias a preto e branco e pintura acrílica azul (46 x 40 cm cada) intitulada *Pintura Habitada*. Nesta série a artista reflecte sobre a potencialidade da pintura insistindo na relação entre quem pinta e a pintura em si, e não na apresentação de algo que revele o que é específico do "fazer" da pintura. Helena Almeida cria em Pintura Habitada uma pintura através de uma acção pictórica posterior ao registo fotográfico, compondo materialmente um documento de um gesto encenado e dirigido para o espaço de observação.

A escassa utilização de cor é posterior ao registo do gesto oferecido e (re) conhecido. É deste modo que Helena Almeida estabelece um jogo subtil,

tornando possível transitar entre aquilo que é representado e o que é composto pelo observador. O tempo e a materialidade do gesto da artista pertecem à fotografia, e a suspensão dramática da acção pertence à pintura. A combinação destes instrumentos expressivos produz formas e movimentos que deslocam a percepção e introduz uma dimensão de vestígio. Ao movimento descontínuo, que não pára de oscilar, que aproxima e afasta é o impacto do que resta do tempo de contacto e do que está ausente. Uma vez que cada gesto particular do corpo sugere uma particular relação com o tempo, as relações circulam e não se fixam, as relações dão lugar à experiência que aponta para o que está ausente, aproximando aquilo que é anterior às imagens.

Em Pintura Habitada um corpo hesitante é fotografado, mas o percurso invisível do gesto não pode ser alcançado. A fotografia e a acção pictórica posterior torna visível um corpo "apanhado" entre duas temporalidades, um corpo entre um antes e um depois. Ivo Braz escreve em *Pensar a Pintura: Helena Almeida (1947-1979)* que: "O pintor era situado num 'antes,' limitado ao processo de criação e afastado no momento da conclusão. O espectador era diferido para um 'depois' não intervindo na obra já concluída" (Braz, 2007: 56).

Assim, a análise que se propõe tecer no presente artigo parte destas duas questões: qual o fio condutor entre o antes e o depois? e qual a relação do gesto, da pintura e da dimensão das imagens?

Na relação específica que o observador estabelece na sua experiência da pintura parece fundamental a emergência de uma outra dimensão significativa que por si só não está contida na representação. Ou como escreve Ivo Braz os "processos de antecipação e retrospecção, de velamento e desvendamento" (Braz, 2007: 101) permitem uma outra abordagem à criação.

O gesto encenado e ensaiado faz aparecer como que uma espécie de cenário para a apresentação de Helena Almeida. É deste modo que os elementos constituintes das suas criações podem ser re-pensados. Isto quer dizer, no intervalo das suas composições, derivam deslocamentos das questões que recorrentemente coloca na sua produção artística, nomeadamente: a (auto) representação. E é nessa experiência que as articulações que vão sendo estabelecidas são depuradas.

O que se propõe ao longo deste artigo é que a obra concretiza o lugar da dúvida: a obra é como que o lugar da reflexão tornada visível. E *Pintura Habitada* (1975) é a concretização do lugar onde é pensado aquilo que não se consegue explicar.

A criação de Helena Almeida potencia outros relacionamentos, outras ligações com a obra em si mesma. Através da descontinuidade do gesto (uma

vez que como já foi referido, o gesto pertence a duas temporalidades). A reflexão em torno da noção de descontinuidade, que parece constituir a noção relacional de um antes e de um depois, permite a construção de formas de compreensão do que está sendo experimentado e a experiência em si mesma (em vez do abandono).

As questões que a artista coloca são (re)lançadas na experiência da obra, elas reverberam constituíndo formas de compreensão do esquisso do ato performativo. Assim, as imagens criadas na quietude representam, por fragmentos, a manipulação da artista e não constituem um (auto)retrato. É na experiência perceptiva encenada que o observador constrói o sentido. E é neste exercício de co-fabricação de sentido, que o ato performativo estabelece uma tensão entre performer versus a sua obra e a experiência do observador. Na tensão que o observador experimenta, ele parece deslocar-se, incluir-se na obra mas de forma descontínua. Ainda assim, o modo como se desloca em relação à criação é privilegiado, uma vez que a interrogação das possibilidades de significação tornam a experiência uma oportunidade de composição e de reflexão.

Pintura Habitada (1975) cria um espaço que pode ser partilhado, que apesar de breve e de constituir apenas um vislumbre é "uma possibilidade precária de um nós" (2007: 91) como escreve Peggy Phelan em *Intus: Helena Almeida*.

2. Começar

> *É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. A crença figurativa decorre desse erro: com efeito, se o pintor estivesse diante de uma superfície branca, poderia reproduzir nela um objecto exterior, que funcionaria como modelo. Mas não é assim. O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isso está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela cujo funcionamento vai desmantelar as relações entre o modelo e a cópia. Resumindo, o que é preciso definir são todos esses «dados» que estão na tela antes de começar o trabalho do pintor* (Deleuze, 2011: 151).

A "superfície branca" (Deleuze, 2011: 151) do corpo está cheia antes de começar. Em Pintura Habitada (1975) Helena Almeida estabelece um percurso criativo combinando fotografia e pintura. O ato performativo da artista é registado fotograficamente e posteriormente age sobre a fotografia.

Os gestos capturados e impressos na fotografia, parecem antever uma sensação de descontinuidade, de ruptura ou até mesmo o sentimento que uma possível catástrofe ocorra sobre a tela (Deleuze, 2011: 170). Este sentimento da fragilidade do que é percepcionado é expressão das descontinuidades operadas por Helena Almeida na composição da sua obra em série. O refluxo e a circulação são aspectos vísiveis na série Pintura Habitada, revelando a parcialidade de cada uma das fotografias.

A documentação do gesto, do corpo como médium, isto é, da simultaneidade da artista e das suas imagens, ou melhor dizendo, da artista e do seu objecto afasta a possibilidade de Helena Almeida se colocar diante uma superfície onde "poderia reproduzir um objecto exterior" (Deleuze, 2011: 151). O corpo como fonte do movimento captado fotograficamente é fruto de um "trabalho preparatório" (Deleuze, 2011: 169). Helena Almeida faz algo acontecer e o corpo é percorrido pelo gesto captado. Onde tudo pode acontecer qualquer coisa é suspenso e marcado por uma mancha azul. E é deste modo que as imagens reúnem dois momentos. Este entrelaçamento é operado pela artista antes mesmo de começar ou como escreve Deleuze: "O acto de pintar é sempre desfasado, sempre em oscilação entre um antes e um depois (...) Antes de a pintura começar, está já tudo na tela, o próprio pintor também (Deleuze, 2011: 168).

O "surgimento de um outro mundo" (Deleuze, 2011: 171), isto é, de um outro lado que está encoberto permitem a afirmação de uma existência, da potencialidade da pintura e da superação das oposições e dos limites (interior/exterior). Helena Almeida não propõe um termo intermédio, a sua criação contém em simultaneo e em potência essas dicotomias.

Conclusão. Um corpo no espaço e a materialização de um gesto

Helena Almeida experimenta um gesto que é tornado visível não para que o gesto em si seja compreendido, mas para que ele dê continuidade à experiência.

O discurso da artista em Pintura Habitada (1975) aborda a criação como que uma espécie de consciência do processo, que dá conta das articulações entre as imagens oferecidas.

Ao longo do artigo foi proposta que toda a análise interpretativa é flexível e o observador quando "convidado" a pensar de acordo com a sua experiência e conhecimento torna possível o aparimento de novas configurações apareçam.

Considerar a série Pintura Habitada como que um encontro, isto é, como que uma partilha entre os elementos intervenientes (artista e observador) permite (re) definir as relações de autoria e de recepção na série da artista.

Referências

Braz, Ivo (2007). *Pensar a Pintura: Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Colibri/ IHA-Estudos de Arte Contemporânea, FCSH.

Almeida, Diana V (2011). "Helena em diálogo com Luiza Neto Jorge, para se escrever" in *A Jangada de Ulisses: Volume dos Jovens Investigadores,* Ana Daniela Coelho e José Duarte (Org.). Lisboa: ULICES/CEAUL, 87-97.

Carlos, I. & Phelan, P. (Ed.) (2005) *Intus: Helena Almeida*. Lisboa: CAM — Fundação Calouste Gulbenkian.

Felipe Alonso: identificación con el mito clásico

Felipe Alonso: identification with the classsical myth

MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual. Licenciatura en Bellas Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla (US), Máster en Arte: Idea y Producción, Facultad de Bellas Artes, US.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. C/ Laraña, Nº 3, CP/ 41003, Sevilla, España. E-mail: gonzalezpalaciosmrocio@yahoo.es

González Palacios, María del Rocío (2015) "Felipe Alonso: identificación con el mito clásico." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 190-198.

Resumen: Felipe Alonso (Madrid, 1985) es un joven y exitoso pintor figurativo, con una fulgurante carrera y numerosas exposiciones a sus espaldas. Partiendo de una visión contemporánea del mito clásico, presenta una producción que, a nuestro juicio, podría analizarse desde la idea arquetípica de alétheia –la verdad, el des-ocultamiento del ser–. Nuestra intención es ahondar en cómo el artista se sirve de los símbolos preestablecidos en la mitología clásica para construir un mensaje actual y personal. Su obra se gesta a partir de un proceso de ocultamiento y des-ocultamiento de las formas tras el cual, finalmente, acaba surgiendo su propia identidad.
Palabras clave: Mitología / alétheia / verdad / Felipe Alonso, identificación.

Abstract: *Felipe Alonso (Madrid, 1985) is a young figurative painter with a brilliant career and many exhibitions. He part from a contemporary vision of classical myth, it presents a production that, in our view, could be analyzed from the archetypal idea of alétheia-truth, the unconcealment of Being. Our intention is to delve into how the artist uses symbols preset in classical mythology to build a current and personal message.His work is brewing from a process of concealment and unconcealment of the forms, after which, finally, that emerge his own identity.*
Keywords: *Mythology / alétheia / truth / Felipe Alonso / identification.*

Introducción

Desde los albores del origen del mundo hasta mi época (Ovidio, 1995: 24)

Con esta frase Ovidio describía el contenido de su propio poema épico, *Las Metamorfosis* (1995), en el cual trasladaba la narrativa mitológica a su contexto social y cultural con objeto de explicar la historia más próxima a él. Esta obra ha ejercido una honda influencia a lo largo de la historia del mundo occidental, inspirando a poetas, pensadores y artistas de todas las épocas. Así, de la misma manera, en el siglo XXI, el pintor Felipe Alonso es iluminado por el poeta, contribuyendo a la reinvención y perpetuación de su poema.

En este artículo trataremos de profundizar en el discurso del artista madrileño, poniendo de relieve el valor que adquiere la mitología en sus obras. A nuestro juicio, Felipe Alonso presenta una producción que podría analizarse en relación a la idea arquetípica de *alethéia* –la *verdad*, el *des-ocultamiento* del ser–, cuyo origen se encuentra en la propia mitología griega. Nuestra intención es estudiar cómo el artista, desde una visión contemporánea del mito clásico, se sirve de los símbolos y la figuración para retratarse a sí mismo y a su contexto social, y analizar el modo en que el concepto de *alétheia* está presente en su trabajo.

1. La mitología como herramienta discursiva en la obra de Felipe Alonso

Luis Felipe Alonso Xoubanova (n. Madrid, 1985), más conocido como Felipe Alonso, es un artista figurativo actualmente asentado entre España y Colombia. Desde muy pequeño trabajó en el taller de su padre, quien le inculcó el gusto por la pintura, continuando su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su éxito lo atestigua la multitud de exposiciones, tanto individuales como colectivas, que ha llevado a cabo dentro y fuera de nuestro país.

A lo largo de su carrera como pintor, tanto la temática como la formalización de la obra se han solapado de un modo anárquico, en consonancia con el carácter de su proceso creativo. Desde un posicionamiento experimental, trabaja sus composiciones a partir de un continuo añadir y sustraer de la materia, de un incesante *ocultamiento* y *des-ocultamiento* de la forma. Así, las imágenes resultantes a veces son consecuencia de una premeditada organización de los elementos que la conforman, mientras que, en otras ocasiones, son hijas del azaroso confluir de la impronta espontánea del pincel con su imaginario personal.

1.1 Segmentos

Las obras que conforman la serie titulada *Segmentos*, realizada entre 2012 y 2013, ya presentaban claras referencias mitológicas. Se trata de un corpus de imágenes compuestas a partir de fragmentos de su memoria que, hilvanadas temporalmente, nos acercan al entorno y momento vital del artista en esa época. En *Segmentos*, Alonso nos traslada pedazos de sus experiencias personales, algunas oportunamente vinculadas al mito. Así, las largas estancias que efectúa en Colombia en los años durante los que la serie es llevada a cabo le llevan a reflexionar sobre los orígenes de la cultura precolombina y a introducir en su trabajo retazos mitológicos de esa iconografía milenaria.

Al mismo tiempo, en *Segmentos,* observamos como comienza a despuntar su interés hacia la antigüedad clásica, pues algunas de las piezas, de hecho, están relacionadas con la mitología grecolatina. Nos referiremos, en concreto, a dos acuarelas: el *Psicopompo* (2013) y *Mars Ultor* (2013). La primera de ellas muestra a una mujer sosteniendo entre los brazos a un *psicopompo* en forma de cuervo. La segunda, *Mars Ultor* (Figura 1), muestra una porción de la pedregosa superficie de Marte — ¿tal vez como metáfora del dios destructor, de las ruinas del templo romano homónimo o de la violencia de nuestro tiempo presente?–. Ambas imágenes resultan, desde luego, inquietantes, pues al tiempo que poseen una estética renovadora que contribuye a la actualización de la iconografía clásica original, gran parte de su contenido acaba siendo encriptado por el propio artista; lo que sin duda obliga al espectador a plantearse el significado de las mismas.

1.2 Grecia

Y tras *Segmentos,* vino *Grecia*. Al igual que en el origen del mundo, tras el caos, vino el orden; y como si esta premisa le inspirase, Felipe Alonso se embarcó en 2013 en una serie que, esta vez sí, tenía como hilo argumental las narraciones de la mitología griega. No obstante, aunque la mitología sirve al artista como lazo entre sus composiciones, sigue existiendo cierta arbitrariedad en la elección de las historias y los personajes –un reflejo de su desordenada personalidad–. Él mismo dice acerca de la mitología que le resulta una herramienta versátil porque permite que aflore el caos de su interior, dándole capacidad para trabajar con un amplio abanico de emociones. A Alonso le interesan cuestiones existenciales relacionadas con lo humano y lo divino, la vida y la muerte o la antigüedad y la actualidad; según sus propias palabras "lo que me impulsó a trabajar con el mito es la posibilidad de poder pintarlo todo" (Entrevista personal al autor, 2015).



Figura 1 · Felipe Alonso, *Mars Ultor*, 2013. Temple de huevo sobre papel. Fuente: imagen cedida por el autor.



Figura 2 · Felipe Alonso, *Tánatos*, 2013. Acuarela-Esmalte sobre papel. Fuente: imagen cedida por el autor.

Pero existe otro motivo que provoca en el artista la necesidad de decantarse por las historias de la antigua *Grecia*: el hecho de que la cultura helena sea la plataforma sobre la que se ha cimentado Occidente. Para Alonso esta razón refuerza las posibilidades narrativas que ofrece la mitología, pues en el mito encuentra los personajes e historias arquetípicas que utiliza para hablar de cuestiones actuales.

Al ver la producción de Felipe Alonso en su conjunto, se deduce que su mirada pretende ser global. Podríamos decir que el de Alonso es un imaginario actual –pues bebe de modelos contemporáneos– con significaciones ancestrales. Es, en definitiva, capaz de crear una cosmogonía personal que no se basa en la mera imitación o la copia de las fórmulas antiguas, sino en el aprovechamiento de sus posibilidades discursivas en relación a su propio lenguaje. De esta forma, en manos de Felipe Alonso, los mitos renacen, a la manera de lo que Ortega y Gasset recomendase en *Origen y epílogo de la filosofía*, donde decía que "[...] no parece haber habido ninguna filosofía que comience de nuevo, sino que todas han brotado partiendo de las anteriores" (Ortega y Gasset, 1989: 16-7). Una reflexión que, en nuestra opinión, es trasladable al arte; así, diríamos, que la obra de Felipe Alonso está construida a partir de retales de historia y contemporaneidad.

2. *Alétheia* oculta

En el caso de Felipe Alonso, el modo de materializar sus obras y su discurso poseen un carácter revelador coincidente con el acto de *ocultamiento* y *des-ocultamiento* que lleva implícito la palabra *alétheia*, actualmente traducida como *verdad*. La asociación que proponemos entre su trabajo y el término griego se sustenta en el análisis que hemos llevado a cabo de su obra, tanto en el plano visual como conceptual. Si nos paramos a mirar con detenimiento las imágenes que componen las series que hemos mencionado, nos daremos cuenta de que éstas fueron gestadas a partir de un proceso de *ocultamiento* y *des-ocultamiento* de la forma. En sus piezas, podemos observar la existencia de estratos que van superponiéndose, dejando siempre parte de la imagen velada, oculta. En el plano conceptual sucede algo similar, pues podemos ir deshojando las capas de significación en sus obras como si de una cebolla se tratara. La imagen de partida suele estar basada en modelos contemporáneos; sin embargo la apariencia de lo representado y la actitud de los personajes suele rememorar algún mito, en consonancia con el título de obra.

No obstante, se nos antoja aún más coherente esta relación entre la obra de Felipe Alonso y el concepto de *alétheia* si conectamos el mensaje de sus obras con el pensamiento antiguo. Homero, Ovidio y otros muchos pensadores,

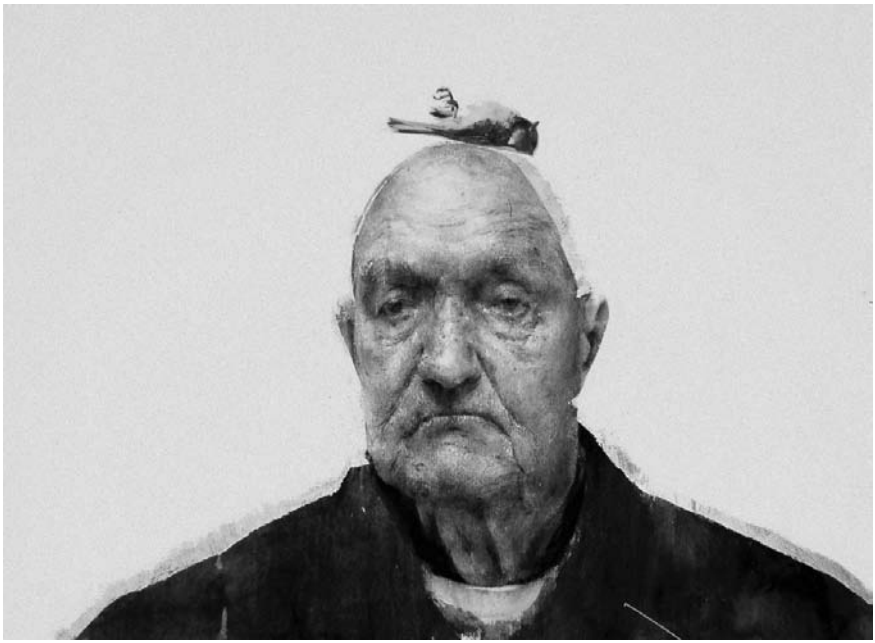


Figura 3 · Felipe Alonso, *Tiresias*, 2013. Óleo sobre madera. Fuente: imagen cedida por el autor.

poetas y filósofos, recurrieron a héroes y divinidades antropomórficas para retratar la sociedad de su tiempo. Así, apoyándose en elocuentes palabras y persuasivas metáforas, fueron dotando a las deidades de sus historias de virtudes y defectos propiamente humanos, convirtiéndoles en ejemplos amplificados de las actitudes terrenales. De esta manera, contribuyeron a asentar la imagen y el carácter por los que hoy día se reconocen a los personajes mitológicos. El mito es para Alonso, una especie de recurso polivalente a través del cual trasladar ideas, evocar emociones y sugerir reflexiones. El artista afirma que concibe la creación como un medio de comunicación directa y accesible al espectador; hallando en la mitología una gran aliada a la hora de construir contenidos que se encuentran en el subconsciente colectivo. Tomaremos a *alétheia* aquí como la *esencia* o *verdad* que subyace bajo la imagen, como el mensaje real de la obra que habremos de buscar tras las imágenes de Alonso.

Alétheia se encuentra, especialmente, en el juego de identidades que propone Alonso en torno a la encarnación del mito. En este sentido, son varios los factores que operan en la *construcción* y *de-construcción,* la identidad de sus retratados o, si se prefiere, en la *desmitificación del mito* y la *des-personificación del personaje*; pilares sobre los que el artista sostiene reflexiones de carácter no solo existencial, sino también emocional. Uno de esos factores tiene que ver con la concepción de la obra. En un primer contacto de búsqueda el artista aprovecha la red virtual (internet) como fuente para surtirse de imágenes e información. En el instante en el que elige a su retratado o motivo a retratar, se produce una mutación identitaria tras la cual lo que era, deja de "ser" para convertirse en otra cosa. En este sentido, las palabras de Heidegger bien podrían describir el proceso de búsqueda de la esencia –o *alétheia*– que lleva a cabo Alonso: "en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas" (Heidegger, 2008: 26). Podríamos decir, por lo tanto, que en la obra de Felipe Alonso se produce una doble *des-personificación*, pues a la *des-personificación* del retratado (que pasa a convertirse en el personaje mitológico) se suma la *des-personificación* del propio artista (quien de alguna forma se oculta tras el rostro de la persona representada). Este caso concreto se da, por ejemplo, en las obras tituladas *Tánatos* (Figura 2) y *Tiresias* (Figura 3), pertenecientes a la serie *Grecia*. En ellas el modo de construcción de la obra es similar, pero sus planteamientos de base son distintos. El anciano que encarna a Tánatos es un desconocido para el artista, por lo que la *des-personificación* es, si cabe, aún más redundante. Sin embargo detrás del personaje de Tiresias existe una alusión identitaria más clara, pues el retratado es un familiar del artista, con quien guarda un parecido

físico más que razonable. Un juego de identidades que se ve reforzado por el hecho de que el retratado encarna al adivino invidente de la ciudad de Tebas, lo que induce a pensar en "el engaño de los sentidos" del que muchos siglos atrás ya hablaron Parménides, Heráclito o Platón, como recuerda el filósofo Ángel Cappelletti en su libro *Filosofía y mitología: los presocráticos* (1986).

Conclusión

A nuestro entender, la antigüedad y la actualidad de la obra de arte están íntimamente relacionadas con *alétheia* y éstas, a su vez, con la vigencia de muchas nociones e ideas provenientes de la mitología y el pensamiento clásico. La obra de Felipe Alonso es, a nuestro criterio, una muestra clara de esta concatenación. El artista crea un vínculo entre la antigüedad y la contemporaneidad apelando a la esencia del mito y reajustando su iconografía para así crear un imaginario personal acorde a nuestro tiempo. Como hemos explicado, creemos ver en su obra un acercamiento a la idea de *alétheia* que referencia a la *verdad* en su forma arquetípica y que se refleja en su propio proceso creativo. Por este motivo, entendemos que las "deidades" representadas por Alonso encierran, en su sentido filosófico original, la imagen de *alétheia*.

Referencias

Cappelletti, Ángel J. (1994) *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Madrid: Ediciones pedagógicas. ISBN: 844110042X

Heidegger, Martin (2008) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-2924-3

Ortega y Gasset, José (1989) *Origen y epílogo de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente. Alianza Editorial. ISBN: 84-206-4112-X

Ovidio Nasón, Publio (1995) *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-1381-7

Yo soy ese: señas de identidad en los autorretratos de Agustín Alegre

I am this one: signs of identity in Agustín Alegre's self-portraits

MARTA MARCO MALLENT*

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista plástica (pintura). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia.

AFILIAÇÃO: Profesora de Pintura en el Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza (Departamento de Expresión musical, plástica y corporal, Área de Pintura). Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas (FCCSSHH), C/Ciudad Escolar S/N, C.P. 44003, Teruel, España. E-mail: mmallent@unizar.es

Marco Mallent, Marta (2015) "Yo soy ese: señas de identidad en los autorretratos de Agustín Alegre." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 199-206.

Resumen: En este artículo se analiza parte de la obra del pintor aragonés Agustín Alegre, cuyos autorretratos van más allá de una mera constatación de su fisonomía. En ellos, además de realizar un profundo ejercicio de introspección, hace alusión constante a su profesión de pintor, dando relieve al sujeto artista y sus atributos identificativos. Por otra parte la imagen de sí mismo es utilizada como modelo en composiciones de temática diversa lo cual nos permite constatar cierta tendencia al narcisismo.
Palabras clave: pintura / autoretrato / identidad.

Abstract: *This article analyzes the work of the Aragonese painter Agustin Alegre, whose self-portraits go beyond its appearance. In them, in addition to a deep introspection exercise, he makes constant reference to his profession as a painter, giving relief to the artist and his subject identifying attributes. Moreover, the image of itself is used as a model in compositions on various subjects allowing us to observe a tendency to narcissism.*
Keywords: *painting / self-portrait / identity.*

Introducción

Agustín Alegre Monferrer nace en Santa Eulalia del Campo (Teruel) en 1936. Pensionado por la Diputación Provincial de Teruel realiza sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Siendo estudiante obtiene varios premios de pintura y grabado, así como becas para pintar paisaje en Granada y Albarracín. Al terminar sus estudios reside en Italia durante algún tiempo. A su regreso a España se instala en Madrid durante más de diez años y desde comienzos de los 80 se traslada definitivamente a Teruel donde reside actualmente. Expone ininterrumpidamente en galerías nacionales y ocasionalmente en el extranjero. En 1972 recibe la beca "Pintores de África" que concedía el gobierno de España a través de la Dirección General de promoción del Sahara y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El reconocimiento oficial de su trabajo culmina cuando en 1996 es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Agustín Alegre es un pintor reconocido institucionalmente en el ámbito local y nacional, cuya obra ha sido escasamente estudiada en profundidad, con rigor crítico y científico, por lo que consideramos oportuno hacer este artículo atendiendo, sobre todo, a la calidad de su trabajo y concretamente de sus autorretratos, los cuales ha realizado regularmente a lo largo de su trayectoria profesional y, estudiados en conjunto, constituyen una aportación de interés al tema propuesto: "Identidad".

1. El autorretrato como manifestación de identidad

El tema de la identidad en el arte contemporáneo abarca un amplio espectro de posibilidades interpretativas, en gran medida teñidas de cierto carácter reivindicativo (identidad sexual, cultural, gremial, político-social, etc.) Sin embargo, es un término de gran significación a lo largo de toda la historia del arte, vinculado a la representación de ideales políticos, culturales, sociales y filosóficos, individuales o colectivos. En este contexto general podemos incluir el autorretrato como afirmación de identidad individual.

El autorretrato es el resultado de un proceso de introspección que culmina en la representación de la apariencia física que el artista elige como mejor imagen de lo que es o quiere ser. Esta imagen estará en función de sus aspiraciones tanto vitales como profesionales y responderá a una intención estética, ideológica y moral en relación con la cultura y el momento histórico en el que se desarrolla.

En el conjunto de la producción artística de Agustín Alegre, el autorretrato ocupa un lugar relevante. Retratándose regularmente a lo largo de su vida,

además de realizar un profundo ejercicio de introspección ha hecho alusión constante a su profesión de pintor, dando relieve al sujeto artista y sus atributos identificativos. Esta característica propia de muchos autorretratos a lo largo de la historia, tiene una especial relevancia en el contexto actual de las artes, alejadas cada vez más de la práctica pictórica tradicional. La supuesta muerte de la pintura que propugnó el discurso artístico de finales del siglo XX no tuvo influencia alguna sobre artistas como Agustín Alegre, cuya voluntad es expresarse mediante la pintura en su más tradicional concepción, convirtiéndose en su profunda razón de ser, y así lo pone de lo manifiesto con sus autorretratos.

El autorretrato es en cierto modo la versión pictórica de la biografía que el artista hace de si mismo. En ellos escoge lo que quiere contar y lo que quiere ocultar, porque ante todo el autorretrato es un ejercicio de libertad donde el artista elige qué mostrar y cómo. En ellos puede evidenciar su interioridad sin renunciar a la intimidad mediante estrategias muy sutiles tales como una determinada puesta en escena (recordemos la aparición de Velázquez en el cuadro de Las Meninas y todo lo que ello puede llegar a significar: pertenencia a determinado estatus social, reivindicación del oficio, etc.)

En el hecho de autorretratarse hay también un deseo, inconsciente quizá, de perdurabilidad o de inmortalidad (Altuna, 2010). La pintura tiene cualidades inherentes y sobrevive en el marco de una intemporalidad que le es propia, por eso cuando un retrato adquiere la categoría de obra de arte perdura en el tiempo. Hacer arte del retrato supone asegurar esa perdurabilidad. Un retrato puede aspirar simplemente a fijar los rasgos de un individuo en un momento determinado de su existencia, sin embargo, puede no ser una obra de arte y no perdurar. Los mejores retratos no siempre son un reflejo fiel de la fisonomía del individuo sino un compendio de datos proporcionados con diferentes estrategias narrativas que dan muestra de la personalidad del retratado. Desde la técnica o el estilo pictórico hasta el atuendo, la actitud, la mueca o la escenografía (si la hay) nos proporcionan información para conocer al individuo y son a la vez instrumentos utilizados por el artista para la creación. Por tanto, la imagen que el artista pintor nos deja de sí mismo puede estar manipulada para causar determinada reacción en el espectador. Elige constantemente, selecciona y discrimina para ofrecer la imagen que desea, pero, tanto para mostrarse como para ocultarse necesita conocerse bien, tomar conciencia de sí mismo. Veremos cómo Agustín Alegre se representa a sí mismo en ocasiones como un personaje secundario en composiciones de tema diverso, o de forma individual adoptando nuevas personalidades y actitudes, disfrazado o caracterizado, haciendo un ejercicio constante de autoconocimiento.



Figura 1 · Agustín Alegre, *Autorretrato*,
1958. Carbón graso sobre papel, 42x31 cm.
Colección del artista. Fuente propia.

2. La poderosa fuerza del ego

El hecho de autorretratarse implica cierto grado de narcisismo. El artista que se autorrepresenta intenta por lo general dejar constancia de sus virtudes, bien sean físicas, morales o intelectuales. En general, el pintor que se retrata se verá, "dentro de lo posible, guapo, y si no, gallardo, elegante, viril, o cuanto menos, inteligente" (Gallego,1997: 14). Pero no siempre será autocomplaciente, a veces ejerce la autocrítica mostrando crudamente el paso del tiempo (recordemos los últimos autorretratos de Rembrandt o Goya, que han sido para Agustín Alegre referente fundamental).

Por lo general, los retratos de juventud suelen ser más académicos que los de madurez y la actitud del modelo menos altiva conforme pasan los años, sin embargo, lógicamente son éstos últimos los que poseen mayor calidad.

Agustín Alegre es consciente de ser un joven bien parecido y le place su aspecto. Son varias las pinturas, dibujos y grabados que constatan este hecho. En el dibujo de la Figura 1 "*Autorretrato*" de 1958, aparece pensativo, sujetándose la barbilla con la mano y dirigiendo una mirada penetrante al espectador. En realidad esa mirada la mantiene consigo mismo ante el espejo.

Como en cualquier autorretrato, el espejo es el cómplice o el enemigo que refleja lo que hay delante objetivamente. El diálogo que el artista mantiene consigo mismo a través del espejo nos dirá mucho de su personalidad; si miente, oculta, disfraza o interpreta se podrá comprobar porque existen otras imágenes del sujeto que no son obra propia: descripciones literarias, fotografía, retratos de otros, o cualquier medio audiovisual en época contemporánea. Así este disfraz significará mucho, adquiriendo importancia por lo que oculta o transforma.

Agustín Alegre suele ser fiel a la realidad que el espejo le refleja porque como hemos dicho le gusta su aspecto; aún cuando se disfraza, mantiene la veracidad de su fisonomía. En "*El hombre que ríe*" (Figura 2) la mueca teatral no impide el reconocimiento del modelo. El violento foco de luz cenital que ilumina con fuerte claroscuro su "*Autorretrato*" del año 1970 (Figura 3) tampoco le desfigura hasta el punto de confundir al espectador, porque Alegre quiere "dar la cara", mostrarse de frente en una actitud algo altiva o desafiante.

Pasan los años y Agustín sigue retratándose guiado por las obras previas de sus referentes principales: el autorretrato de Velázquez en el que muestra tan solo el rostro con una mirada escrutadora y profunda (formato inusual en aquellos tiempos), los autorretratos de Rembrandt, sinceros ante la decrepitud del cuerpo anciano, o los de Goya, expresivos y directos.

Las composiciones de Alegre son habitualmente de fondo neutro y oscuro para no distraer del tema principal que es su figura de tres cuartos, de medio cuerpo



Figura 2 · Agustín Alegre, *Hombre que ríe*, 1974. Óleo sobre lienzo, 65x50 cm. Colección particular (Valencia). Fuente propia.

o sólo la cabeza. Aparece con atuendos varios que le llaman la atención y que almacena en su estudio: con un casco de turco, con traje de tuno, ataviado de guerrero medieval de las huestes de Diego de Marcilla en el tríptico de "*Los amantes de Teruel*", o con sus utensilios de pintor, como veremos en el apartado siguiente.

En todos estos autorretratos se percibe cierta tendencia narcisista que el autor no niega. Para conocerse, analizarse, estudiarse o contemplarse, el hecho de mirarse y recrear su fisonomía denota un interés notable por su aspecto y lo que éste puede sugerir al espectador con respecto a su carácter, su condición social, su estatus profesional o su talante ante las cuestiones de la vida. Es un modo de autoafirmación que le es necesario, sobre todo cuando aflora su timidez o flaquea la autoestima en determinadas circunstancias, por ejemplo en un contexto artístico contemporáneo que no le es favorable y en el que necesita ser respetado y reconocido. Por eso, cuando Agustín Alegre está seguro de algo (de sus principios artísticos o su de su propia belleza), se muestra y defiende sus convicciones por medio de la pintura.

3. Yo soy pintor

Todos aquellos artistas que desde el Renacimiento toman conciencia de la importancia de su profesión se inmortalizan como pintores en composiciones donde aparecen sus útiles de trabajo (Rembrandt, Vermeer, Chardin, Courbet, Velázquez, Goya, David Hockney, Norman Rockwell..., etc.) Tratan de representar aquello que piensan de si mismos y pretenden afirmar lo que son: pintores, en una narración destinada al público en la que deciden que quieren aparecer pintando, en su lugar de trabajo y con su rostro reconocible.

Autorretratarse orgulloso de su oficio no es frecuente hasta el siglo XIX. Anteriormente solo artistas como Rembrandt, Velázquez o Vermeer (por citar los ejemplos más obvios) son conscientes del valor de su trabajo y del estatus social que han podido alcanzar gracias al mismo. El oficio de pintor es digno cuando la sociedad y los propios pintores toman conciencia de ello. Es entonces cuando sus autorretratos dicen: "Yo soy este y soy pintor"

En los autorretratos pintando (Figura 4) Agustín Alegre destaca, mediante un golpe de luz y color, la cabeza y la mano sosteniendo los pinceles y la paleta, dejando en penumbra todo lo demás. Con este recurso pone su atención en aquello que quiere decir: soy pintor, inteligente, pensante y ejecutor de un arte trascendente, mi oficio ha de ser intelectual y manual.

Las manos son una parte del cuerpo que nos identifica y por la que se nos reconoce. Es curioso que incluso estemos identificados oficialmente mediante nuestra huella dactilar. La mano es, junto al rostro, lo que más dice de nosotros y Agustín Algre las muestra desempeñando un oficio que considera noble y trascendente.



Figura 3 · Agustín Alegre, *Autorretrato*, 1970. Óleo sobre lienzo, 116x81 cm. Colección del artista. Fuente propia.



Figura 4 · Agustín Alegre, *Autorretrato*, 1968. Óleo sobre lienzo, 110x70 cm. Colección particular. Fuente propia.

Conclusión

El autorretrato es un recurso para afirmar la identidad del individuo. Agustín Alegre lo utiliza no solo para perpetuar su imagen sino también para manifestar su credo artístico reivindicando la vigencia y trascendencia de la Pintura mediante un modelo de autorretrato en el que se muestra ejerciendo su profesión con dignidad y orgullo, siguiendo la tradición de sus predecesores más relevantes.

Referencias

Altuna, Belén (2010) *Una historia moral del rostro*. Valencia. Pre-textos. ISBN: 978-84-92913-87-9

Gallego, Julián (1997) *Retratos y autorretratos*, en *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. Barcelona: Ministerio de Educación y Cultura. ISBN: 84-8181-127-0

Naranjo Ferrari, José (2015) "Identidades femeninas del travestismo 'Ocañí': iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 207-216.

Identidades femeninas del travestismo "Ocañí": iconografía e influencias de la mujer andaluza en la producción artística de Ocaña

Feminine identities from "ocañí" transvestim. Icongraphy and influences from the Andalusian woman in Ocaña´s astistic production

JOSÉ NARANJO FERRARI*

Artigo completo submetido a 7 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*España, artista visual — pintor. Doctor en Bellas Artes (especialidad pintura).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. C/Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: jnaranjo@us.es

Resumen: La vivencia y exteriorización de la homosexualidad en Ocaña constituye uno de los principales factores definitorios de su obra y producción artística. Ello le conduce a adoptar la figura de la mujer andaluza, en todas sus facetas, como espejo de su propia identidad para representarlo a través de su particular travestismo. El artista lo manifiesta en todas las disciplinas, pero es en su producción performática donde las diversas identidades femeninas adquieren una mayor relevancia.

Palabras clave: Ocaña / mujer / homosexualidad / travestismo / arte contemporáneo.

Abstract: *The experience and exteriorization from Ocaña´s homosexuality makes up one of main factors which are distinctive in his work and artistic production. All this carries out him to adopt the figure of Andalusian woman in all his stages like the reflection of his own identity performing this throughout his specific transvestim. This is showed in all disciplines but in his performance production is where the different feminine identities achieve the most important.*

Keywords: *Ocaña / woman / homosexuality / transvestism / contemporary art.*

Introducción

José Pérez Ocaña (Cantillana 1947-1983), el "pintor travestido", auspiciado en el panorama de efervescencia política, social y cultural de la dictadura y transición española, encontró su libertad personal y espacio de representación artístico en las Ramblas barcelonesas, donde exporta y resignifica las primeras vivencias en su Cantillana natal de postguerra.

Nuestra investigación ha puesto de manifiesto cómo los "fetiches" del pueblo estructuran toda su vida, pues al analizar su obra se manifiesta casi una obsesión por los elementos iconográficos que habían marcado su niñez, sobre todo la figura femenina. En este artículo profundizamos en la relevancia de la figura de la mujer andaluza, un icono de feminidad que el artista reinterpreta en todas sus facetas aplicadas a sus creaciones artísticas y a su propia vida.

En primer lugar reflexionamos sobre el origen de la identidad femenina en el artista y para ello ahondamos en la relevancia social, cultural y estética de la figura de la mujer en su pueblo natal. Estableceremos los principales iconos femeninos que Ocaña asume y reinterpreta en su polifacética producción artística.

Seguidamente estudiamos la manifestación de su homosexualidad y las diversas identidades femeninas del artista a través del travestismo, lo cual dio lugar a un repertorio de acciones y acontecimientos que constituyen la rompedora producción performática de Ocaña.

1. La mujer andaluza: espejo del Ocaña homosexual

Ocaña vivió una compleja realidad en torno a su homosexualidad desde niño hasta su etapa barcelonesa. Crece en el pueblo bajo el rol social de la "mariquita religiosa" que ocultaba su sexualidad tras el mundo de la religiosidad popular para intentar pasar desapercibido en una sociedad heteronormativa; a la vez que llenaba su vida con trazos de feminidad, ya que ese ámbito estaba totalmente relacionado con el mundo de la mujer. En cambio, su aspiración de artista y espíritu avanzado a su tiempo, le extrapolaba a un mundo más libre y más sincero que le llevó a reconocer y exteriorizar su condición sexual en plena dictadura en el nuevo escenario que le ofreció la libertaria Barcelona contracultural; por tanto, la identidad de Ocaña se forja en dos escenarios antagónicos que justifica lo controvertido de su personalidad vital y artística.

Ocaña desde joven sintió el rechazo de la sociedad por su inclinación sexual, en cambio se encontraba acogido y respetado entre los grupos sociales femeninos. Le fascinaba relacionarse con los grupos de «mantoneras», donde encontraba a las típicas mujeres "criticonas" y a las viejas "sabihondas", sus verdaderas maestras de la sabiduría popular. Ocaña asumió desde niño



Figura 1 · Ocaña. *Autorretrato maternal con mantilla*.Junio, 1981. Acuarela sobre papel. 74 x 60 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. Fuente: Propia.





Figura 2 · Ocaña. *Dos mujeres de luto*. Óleo sobre tabla. 103 x 84 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. Fuente: Propia.
Figura 3 · Ocaña. *Fotograma de la performance El velatorio. Ocaña travestido de vieja de luto*. Galería Mec-Mec. Barcelona, 1977. Fuente: Archivo familia Ocaña. foto Marta Sentís.



Figura 4 · Ocaña. *Inmaculada verde*. Acrílico sobre papel. 128 x 99 cm. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.
Fuente: Propia.



Figura 5 · Ocaña. *Fotograma de la "Cemeterio"*. Barcelona, 1977. Fuente: Película *Ocaña, retrato intermitente*. Director: Ventura Pons. Foto: Marta Sentís.

todas esas identidades diversas del mundo femenino rural. Por tanto, en su posterior faceta artística no hizo más que utilizar y poner en valor todo su bagaje vital: gustos estéticos, locución, situaciones cotidianas y pensamientos de la sociedad femenina; reproduciendo la cotidianidad y esquemas vitales de las mujeres del pueblo.

Debemos destacar que el pueblo natal del artista está regido social y culturalmente por un férreo matriarcado, donde la figura principal en la vida cotidiana es la mujer; constituyéndose la figura protagonista de actos públicos y festivos como rosarios, procesiones, cultos,... donde asistían ataviadas con la clásica peineta y mantilla, mantones bordados, joyas, o trajes de flamenca, según la ocasión. Esta imagen exuberante de la mujer cantillanera, Ocaña no la olvidará nunca y será una constante en su vida, no sólo asumiendo su estética, sino también su espíritu, forma de ser y ademanes, basados en el aparentar, la interpretación más absoluta, la hipocresía y la crítica. Este icono folclórico de la mujer será el más utilizado por Ocaña, aunque también desarrolla otros prototipos femeninos.

Al hilo de la entidad femenina o mejor dicho de "lo femenino", Ocaña se hace eco de una forma de vivir y exteriorizar su identidad sexual de una manera tremendamente andaluza y popular. Por tanto, apoyándonos en la reflexión de Julio Fernández, podemos decir que Ocaña representa la homosexualidad en su producción artística a través del gusto femenino, evitando el tópico homosexual de lo carnal.

> *Ocaña supo mantenerse distanciado de lo que llamaba "las formas estéticas mariconas". Aunque hizo de su homosexualidad una bandera, nunca cedió en su pintura a la broma fácil o al guiño para entendidos.* (Fernández, 1985: 22)

Opta por representar la feminidad más castiza utilizando el icono de mujer andaluza como espejo donde reflejar su identidad estética. Lo hace visible con el uso de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos homosexuales, o en sus propias actuaciones y performances, que también plasma en expresivos autorretratos como documento pictórico de su travestismo (Figura 1). Fusionó esa cultura femenina andaluza con su percepción del arte más rompedor, concitando las contradicciones de lo más antiguo para convocar lo más moderno. La ironía, la caricatura y el esperpento sobre su idolatrado icono de mujer eran el mejor camino permitido para manifestar su homosexualidad, que derivó hacia la sensibilidad y estética camp.

La representación de la mujer andaluza en la identidad femenina de Ocaña podemos sintetizarla en tres grupos iconográficos, diferenciando cada uno por su indumentaria, actos- acontecimientos y recursos expresivos o locuciones.

La folclórica o mujer tradicional de pueblo es la figura más polifacética y recurrente en la obra de Ocaña ya que representa a la mujer andaluza en multitud de actos cotidianos o acontecimientos festivos, siempre materializado en la exuberancia y el lujo. Basa su iconografía en la estética festiva de la mujer y en los recursos expresivos del flamenco y la copla como dos eficaces herramientas tanto a nivel musical, como de vestuario (mantones, trajes, peinetas,...) (Figura 1). Ocaña tendrá muy desarrollados estos esquemas femeninos, que traducirá en su travestismo bajo una interpretación muy personal y provocadora.

Las Viejas, representan el preclaro dominio del matriarcado cantillanero. La representación de la mujer vieja, no solo va relacionado con el carácter de ancianidad, sino con el significado iconográfico ancestral de la sabiduría, también usadas como símbolos de la astucia, de la bondad y rectitud femenina. En su producción pictórica (Figura 2) o en sus instalaciones y performances (Figura 3) puede verse con claridad que el tratamiento de las figuras de las viejas representan un sólido bloque, una representación del mundo familiar jerarquizado; generalmente relacionada con la tétrica escenografía mortuoria que tanto gustaba recrear a Ocaña.

Representación mariana. La relación de la simbología icónica de Ocaña con el mundo religioso es aún más profunda y se enlaza a su vez con la representación personal del tema de la homosexualidad y la admiración por el concepto mujer-madre. La representación iconográfica de "las Vírgenes" de Ocaña, como expresión del folclore popular andaluz es enlazada genialmente con el símbolo materno (Figura 4). El artista se identifica con la imagen de la Virgen y no con la de Cristo o cualquier otro santo masculino. En esta identidad con la representación más femenina de lo religioso, Ocaña llegará a representarse a sí mismo como Virgen maría.

2. Travestismo como práctica performática

Los iconos y "fetiches" femeninos de Ocaña adquieren corporeidad tridimensional; sus vivencias, fiestas y acontecimientos serán recreadas en exposiciones e instalaciones; y los ritos, sentimientos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista.

Los estereotipos femeninos citados en el punto anterior encuentran su mejor representación en las acciones y performances de Ocaña. El artista tiene un repertorio de identidades múltiples y deambula entre ellas, pero nunca deja de

ser él mismo aunque adopte roles y personalidades femeninas diversas a través del disfraz. Es consciente que con el uso de elementos de maquillaje, accesorios y vestuario puede reinventar su identidad ante los ojos de la sociedad para subvertir estructuras sociales, culturales o de género (Figura 5).

Desde su posicionamiento, cercano al activismo homosexual, desarrolló un discurso reivindicativo y transgresor utilizando sus capacidades creativas y artísticas en sus apariciones públicas y vida cotidiana. Su simple presencia y experiencias cotidianas fueron teatralizándose y adquiriendo actitudes performáticas hasta acabar transformándose en materia para sus actuaciones.

Ocaña era una persona contradictoria en todo, incluso en la definición de su homosexualidad y travestismo, jugando con la ambigüedad de su personaje, siempre huía de cualquier encasillamiento; por tanto valoramos el travestismo "ocañero" como un modo de rechazo a la sociedad y la ideología dominante. Su travestismo no va ligado a un rechazo de identidad del género masculino, no pretende ser mujer ni aspira a planteamientos transexuales. Utilizamos la reflexión de J. Ylla para manifestar el carácter provocativo y precursor de un concepto de travestismo alejado de los convencionalismos.

> *A Ocaña lo que más le gustaba era la provocación sensual, sin meterse con nadie pero jugando siempre. Aunque muchos lo consideren el pionero del travestismo barcelonés, él nunca aceptó ésta etiqueta "porque siempre ha habido travestis". Él era un pionero del teatro en la calle. Disfrazándose intentaba dar una imagen grotesca, distorsionada: "creo que la provocación –decía– gusta a todo el mundo, porque todos tenemos algo de exhibicionistas"* (Ylla, 1983).

El travestismo aglutina y redistribuye todas las prácticas performativas de Ocaña al igual que estaban haciendo en ese mismo periodo desde otras latitudes del mundo personajes como el polifacético artista brasileño Ney Matogrosso o la famosa estrella "warholiana" Mario Montez, relacionando la estética travesti con el cine y la performance, pasa a ser considerado una herramienta para hacer arte.

El artista se apropia en sus performances de las prendas que mejor definen a la mujer andaluza. El traje de flamenca, los mantones, las mantillas y peinas, los trajes de gala... definen su vestuario en las acciones de índole exuberante y festivo; en contraposición, para representar a la otra Andalucía sabihonda y existencialista que se manifiesta a través de los ritos y las costumbres funerarias, se traviste con la indumentaria sencilla y austera de las viejas de luto. En las performances de Ocaña, donde el componente visual es muy potente y actúa como nexo entre su obra performática y su obra plástica, la vestimenta es el primer indicativo de la cultura femenina andaluza.

La estética femenina utilizada en sus performances, va acompañada de un discurso compuesto por infinidad de frases hechas y expresiones junto al canto, como habilidades adoptadas del lenguaje particular de las mujeres de su pueblo que grabó en su memoria, para después reactivarla en sus performances, a veces rozando la ventriloquia femenina. Se ha hecho con esas herramientas participando en la tradición oral de su pueblo, con las mujeres como referente mimético o escuchando a las grandes figuras de la copla. De ellas va a asumir la habilidad tradicional de trabajar la voz desde un registro femenino, para provocar variaciones de ritmo e intensidad que después va a usar para sus performances en Barcelona.

Conclusión

Ocaña propone una definición del travestismo desde las prácticas performativas y plásticas, como arte visual.

El vestuario, aplicado a la provocación y el travestismo, es una de las claves para entender la obra de Ocaña. En su obra pictórica quedarán reflejados los variados atuendos utilizados por el pintor, pero será en su obra "teatrera" o performática donde adquirirá mayor importancia. Calificamos de "traducción cultural" a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus fetiches femeninos; ya que utiliza la iconografía femenina como identidad y forma de representar y exponer su creatividad homosexual.

Concluimos que las obras de Ocaña tienen como factor común la utilización del rol y la iconografía femenina como vehículo de expresión de sus mensajes e imagen icónica del artista. A través de la identificación con las formas femeninas, materializadas en el travestismo, Ocaña hace una lectura de la religión y la cultura andaluza desde el prisma de su homosexualidad.

Referencias

Fernández, Julio. (1985) "Retrato de la vida y obra de Ocaña." *El periódico de Catalunya: Dominical*. Barcelona.

Pons, Ventura (1978) *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Procesa, Teide P. C.

Sentís, Marta (1977) *Reportaje fotográfico de la exposición "Un poco de Andalucía". Performance "El velatorio"*. [Fotografía]. Barcelona: Archivo familia Ocaña.

Ylla, J. (1983) "Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña." *Diario de Barcelona*. Barcelona.

Cirillo, Aparecido José & Costa, Rosa da Penha Ferreira da (2015) "Dilma Góes: arte têxtil capixaba nas décadas de 1980 e 1990, um olhar através de seus arquivos pessoais." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 217-224.

Dilma Góes: arte têxtil capixaba nas décadas de 1980 e 1990, um olhar através de seus arquivos pessoais

Dilma Góes: brazilian textil art from 1980 to 1990, looking through her personal files

APARECIDO JOSÉ CIRILLO* & ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA**

Artigo completo submetido a 5 de setembro e aprovado a 23 de setembro de 2015.

*Brasil, artista visual e professor. Doutor em Comunicação e Semiótica.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais — Lab. De Extensão e Pesquisa em Arte (UFES/CAR/DAV/LEENA). Avenida Fernando Ferrari, 514 — Centro de Artes, Cemuni I. Campus de Goiabeiras, Vitória, Espírito Santo, CEP 29.075-910, Brasil. E-mail: josecirillo@hotmail.com

**Brasil, artista visual e professora. Bacharel em Artes Plásticas, Mestre em Artes.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas, Departamento de Arquivologia — Lab. De Extensão e Pesquisa em Arte (UFES/CCJE/DARV/LEENA). Avenida Fernando Ferrari, 514 Campus de Goiabeiras, Vitória, Espírito Santo, CEP 29.075-910, Brasil.

Resumo: O artigo discute as perspectivas da arte tecida no Espírito Santo (Brasil), a partir do trabalho de Dilma Góes, partindo das suas experiências vividas como imagens geradoras nas suas produções estéticas, resignifica essas memórias e as (re)materializa em obras que refletem a inovação têxtil no Brasil. Parte-se de uma contextualização histórica sobre esta linguagem plástica no Brasil. A abordagem se dá pelo viés teórico metodológico dos estudos do processo de criação, baseado nos pressupostos da critica genética e da arquivologia em sua mediação com as artes visuais, estudados a partir dos documentos do processo de criação da artista.

Palavras-chave: Arte têxtil / Processo de Criação / Dilma Góes / Crítica Genética / Arquivologia.

Abstract: *The article discusses the prospects of woven art in the Espírito Santo (Brasil), from the work of Dilma Góes, starting from her experience as generating images to resignifying these memories and the (re)materialization in works that reflect the textile innovation in Brasil. It starts with a historical contextualization of this visual language in Brasil. The approach will be made by through the methodological bias the studies of the creation process, based on the assumptions of genetic criticism and archives studies on its mediation with visual arts, starting from the study of the artist's documents of the creative process.*

Keywords: *Textile Art / Creation Process / Dilma Góes / Genetic Criticism / Archival.*

Introdução

O artigo aborda através dos estudos do processo de criação da artista Dilma Góes, baseado nos pressupostos da crítica genética e da arquivologia, as perspectivas da arte tecida no Espírito Santo (ES). Com breve histórico das técnicas têxteis no Brasil, relata o percurso de Góes, o trabalho desenvolvido através das pesquisas no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e a identificação das tipologias documentais relativas ao trabalho da artista em questão.

1 A arte tecida

1. 1 Das raízes brasileiras ao diálogo com a arte contemporânea

A cultura brasileira, com origem indígena, sempre conheceu as técnicas ligadas aos fazeres têxteis como a cestaria e a tecelagem. Sua tomada pela prática artística se destacará com o movimento modernista e a proposta antropofágica que objetivava olhar para a cultura e as práticas nacionais. A referência têxtil no cenário artístico nacional era Regina Gomide Graz e Gernaro de Carvalho.

No Brasil, nos anos de 1960, o movimento têxtil foi reconhecido pelo público e pela crítica de arte, à época vinculado a abstrações, bordados com figurações, a exploração de texturas e vazados. Para essa arte no Brasil, a década de 1980 foi transformadora, amadurecendo reflexões e experiências iniciadas no

movimento modernista brasileiro, especificamente com Graz e suas investigações estéticas a partir de procedimentos tradicionais nas artes.

> [...] *O Movimento Modernista nasceu, também, sob o signo da procura de relacionamento de diversos campos de expressão artística, na qual vai, enfim, reaparecer a nossa artêxtil, com uma solitária mas atuante figura. Regina Gomide Graz* [...] *já casada com o pintor suíço John Graz.* (Caurio, 1995: 90).

Nesse período, artistas brasileiros desenvolveram trabalhos ligados à tapeçaria como linguagem. É de Rita Cáurio (1995) o mais sério levantamento do estado dessa arte no Brasil, ampliando a dimensão de sua percepção estética.

Góes (Figura 1 e Figura 2) surge como um marco. Como linguagem estética, o fazer têxtil no ES dá-se em torno da criação do curso de artes plásticas, na década de 1960, junto à UFES, que trouxe o ensino da tapeçaria e tecelagem. Os principais representantes dessa arte no ES são: Freda Jardim, Dilma Góes e Renato Caseira, nos anos de 1960 a 1990, e atualmente, José Cirillo e Hilal Sami Hilal. Abordamos o trabalho de Góes, analizando seus documentos de processo de criação, buscando identificar tendências e intencionalidades revelados a partir desta documentação.

A base teórica da metodologia de aproximação científica com o processo de criação é chamada por Hay e Gresillon, de Crítica Genética (Zular, 2002). Ao final dos anos de 1970, houve um interesse pelos meios de produção de linguagem, quer escritos, quer orais (Contat; Ferrer, 1998). Estudando os manuscritos literários, a metodologia difundiu-se no Brasil, ampliando-se ao final de 1990, para as artes visuais com os estudos de Cecília Almeida Salles e do Centro de Estudos em Crítica Genética (CECG-PUC-SP), sendo denominado de Crítica de Processo.

Busca-se entender aspectos do processo de criação de Góes, com uma análise formal e material dos documentos, além de impedir a perda da documentação, de fundamental importância para a história das artes e da cultura no ES, realizando o estudo a partir de documentos pertencentes ao Grupo de Pesquisa vinculado ao LEENA/UFES, com a colaboração de Rocarati, em seu TCC, orientado pelo professor José Cirillo.

1.2 Nas tramas da sensibilidade da artista Dilma Góes

Dilma Sales de Barros Góes nasceu em 5/7/1944, em Itapemirim (ES). Em 1966, formou-se na UFES, sendo professora de 1968-1992. Em 1973 fez um Curso de Especialização em Tapeçaria, ministrado por Yeddo Titze (UFSC). Góes declara em entrevista (maio de 2009):





Figura 1 · Dilma Góes. Fonte: Banco de Dados do Leena/UFES, 2014.
Figura 2 · Dilma Góes em seu Ateliê. Na parede podem ser observados alguns de seus "Protótipos", experimentos para obras. Fonte: Banco de Dados do Leena/UFES, 2014.

> *É curioso como adentrei "acidentalmente" nas artes têxteis. Em 1973, meu marido foi aceito num programa de pós-graduação em Santa Maria, RS.* [...] *Eu já era professora da UFES e através da instituição indaguei ao Centro de Artes de Santa Maria sobre possibilidades de fazer algum curso que justificasse minha saída da UFES, com vencimentos, para acompanhar meu marido.* [...] *Para minha surpresa, recebi uma comunicação sobre o 1º Curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria na UFSM.* [...]. *Apesar de não ter estudado no meu currículo tal disciplina, fui com "a cara e a coragem". Em apenas duas semanas de curso apaixonei-me pela área têxtil e nunca mais a deixei. As três primeiras técnicas utilizadas foram o bordado sobre talagarça, a montagem e tecelagem em tear vertical.*

A experiência redirecionou seu trabalho, mas é sua estada nos Estados Unidos da América que marcará definitivamente a construção de uma linguagem plástica madura e em diálogo com a produção contemporânea das artes têxteis no mundo. Encontra no uso da tecelagem sem tear (trançados) uma matriz determinante na sua obra, tecendo com materiais inusitados para a técnica e seu tempo no Brasil. Trabalha com feltros, entretelas, papéis, plástico, juta; testa os limites dos materiais para suas pesquisas estéticas, explorando as potencialidades destes. Cáurio (1995: 113), escreve:

> *De suas mãos trabalhando feltros, entretelas ou papéis vão surgindo formas geométricas, às quais não falta um toque lúdico* [...]. *Na essência, compromisso, técnica, seriedade, pesquisa, razão; mas tudo isso Góes tempera com imaginação, informalidade e uma autêntica alegria de quem sabe um jogo divertido e se propõe a compartilhá-lo.*

No ES participa de atividades docentes, administrativas, técnicas, científicas e culturais, com muitos projetos de pesquisa. Foi membro de júri em concursos da área artística, de seminários, semanas de arte, oficinas e encontros nacionais. Fez em 1973 sua primeira individual na Exposição de Tapeçaria promovida pelo Centro de Artes da UFSM, no Centro Cultural Brasil/Estados Unidos, em Santa Maria, RS. Foram 15 mostras individuais nacionais e internacionais, 72 Exposições coletivas, incluindo o Brasil, Lisboa /Portugal (mostra "Arte Têxtil do Brasil", no Museu Nacional do Traje), e em Copenhague /Dinamarca com a exibição "Uma Visão sobre a Arte Têxtil Brasileira Hoje", realizada no Museu Rundertarn. Encontrou na técnica do entrelaçado, a linguagem ideal para a expressão do seu pensamento e emoções.

2. Os documentos de processo: o vivido como matéria expressiva

Para entrar no processo de criação de Góes foi utilizada a base conceitual e metodológica da Crítica Genética (Grésillon, 2008) e da Crítica de Processo (Salles, 1998; Cirillo, 2009); foram realizadas as pesquisas e a seleção desses

rastros da criação com visitas ao seu atelier. Documentos de processo são todo e qualquer meio utilizado pelo artista para registrar uma ideia, experimentar possibilidades ainda no plano das possibilidades estéticas. Seguimos as etapas: coleta de documentos de processo que foram digitalizados e classificados; entrevistas com a artista, que auxiliou em algumas das conclusões; pesquisas de fontes bibliográficas, resgatando e promovendo a conservação destes documentos, além do acesso de pesquisadores ao acervo pessoal de documentos de processo digitalizados (Figura 3 e Figura 4).

2.1 Tipologia dos documentos da artista

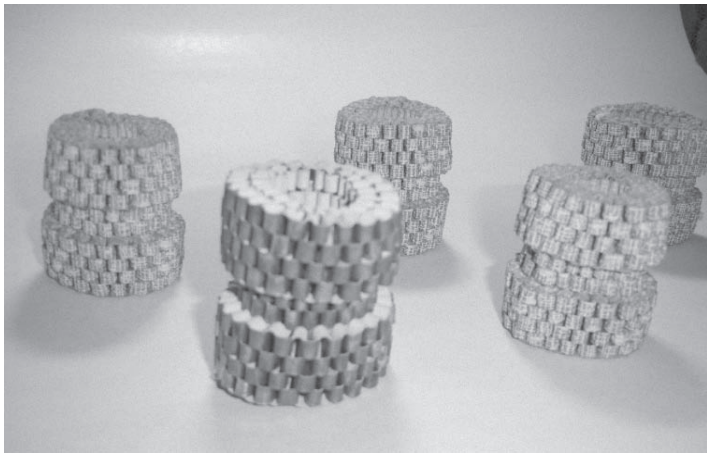
Hay (1999) define os suportes da mente criadora em dois grandes grupos: a) *cadernetas,* formada por páginas fixas "solidariamente" por algum procedimento de agrupamento — costura, brochura, grampo, etc.; e b) *suportes móveis*: que compreendem fichas, folhas avulsas, páginas arrancadas, conjuntos que garantem a disponibilidade de todos os seus elementos permitindo sua visualização simultânea. Muitas de suas anotações não se apresentam diretamente relacionadas com a temporalidade de seu registro, necessitando no caso de Góes, de demarcarmos um tipo de caderneta, o diário, o qual tem essa função articulada com a temporalidade.

No levantamento realizado foram gerados 700 registros digitais de documentos de processo de criação de Góes, permitindo uma aproximação e organização dessas fontes elementares de pesquisa e o possível aprofundamento do seu processo criativo. Os registros foram classificados e agrupados de acordo com características recorrentes encontradas; organizados 10 categorias distintas: *Amostras Têxteis; Protótipos; Folhas Avulsas; Caderneta de Anotações; Caderno de Recordações; Caderno; Estamparia; Colcha de Retalhos; Caixa de Lembranças — Família* e *Atelier*.

Tramando uma conclusão em curso

Os documentos de percurso de Góes permitiram constituir um acervo importante sobre o período da produção artística no ES, revelando testemunhos materiais de um processo de criação que marcou a produção local das artes vinculadas à Escola de Artes/UFES, em sua fase de consolidação. Esse conjunto de 700 documentos, abre perspectivas a historiografia da arte capixaba de reflexo nacional.

O acervo documental, constituído principalmente de fontes primárias, permite assegurar um patrimônio cultural capixaba, possibilitando outros estudos a partir das imagens geradoras que permearam a construção do processo criador e da obra finalizada por esta artista.



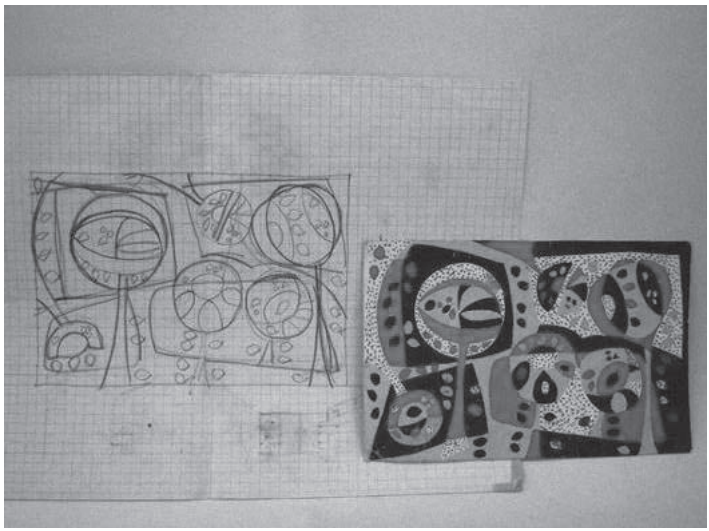


Figura 3 · Dilma Góes, da série de "Protótipos", experimentos para obras entrelaçadas. Material: tiras de tecido para cortina. 10cm x 6cm x 10cm. Fonte: Banco de Dados do Leena/UFES, 2014. Foto Carla Roncaratti.
Figura 4 · Dilma Góes, estudo de forma e de cores. Lápis sobre papel quadriculado e guache sobre papelão. Fonte: Banco de Dados do Leena/UFES, 2014. Foto Carla Roncaratti (2009).

Cirillo, Aparecido José & Costa, Rosa da Penha Ferreira da (2015) "Dilma Góes: arte têxtil capixaba nas décadas de 1980 e 1990, um olhar através de seus arquivos pessoais." *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, 6 (12) 217-224.

Referências

Caurio, R. (1995). *Artêxtil no Brasil*. ed.da autora. Rio de Janeiro: s.n., 304 p.

Cirillo, A. J.; Grando, A. M. (2009). *Arqueologias da Criação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 213 p

Contat, M.; Ferrer, D. (1998). *Porquoi la critique génétique*? Paris: CNRS Editions.

Grésillon, A. (2008), *Elementos de crítica genética*, Porto Alegre, UFRGS, trad. Cristina de C. V. Birk.

Hay, L. (1996). *Pour une sémiotique du mouvemente*. Gênesis, n. 10.

Hay, L. (1999). "A montante da escrita". Trad. de José Renato Câmara. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19.

Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/ Annablume.

Zular, R. (Org.) (2002). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras.

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. Encoraja-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. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

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).



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 y 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 da cidadania criativa, media participativos 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). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é 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.



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). 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 26 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Um número temático

A *Revista :Estúdio* é publicada duas vezes por ano. Os números pares são temáticos e não são adstritos ao Congresso CSO. Os números ímpares acompanham o Congresso anual CSO, Criadores Sobre outras Obras, resultando das comunicações que a Comissão Científica do Congresso selecionou como mais qualificadas.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

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

Artistas sobre outras Obras. Tema: Identidade

A pós modernidade encerra a interrogação crítica do homem sobre o homem: a linguagem ameaça o que é significante, o que é corpo. O sujeito é falado, e assim constituído depois da linguagem (Althusser, 1976). O jovem Arthur Rimbaud sintetiza-o, aos dezassete anos, numa carta ao seu professor de retórica Georges Izambard, datada de 13 de maio 1871:

> *C'est faux de dire: je pense: on devrait dire on me pense. Pardon du jeu de mots. Je est un autre.* (Rimbaud, 1999: 237)



A identidade resiste à linguagem dos homens. A linguagem é transmitida entre as gerações e com ela transporta os sujeitos, ou, o que é dizer o mesmo, a possível interrogação: quem me fala?

É esta também a perplexidade que motivou o tema desta revista Estúdio. Reuniram-se, nesta edição, 22 artigos, provenientes de diferentes autores da Argentina, Brasil, Portugal e Espanha, que se debruçam sobre artistas cuja identidade se mostra e merece ser interrogada: são espaços 'ex-cêntricos,' para se descobrir.

ISBN 978-989-8771-19-3

Crédito da capa: Sobre Ana Álvarez-Errecalde, da série *More Store* (2008). Fonte: cortesia da artista. http://alvarezerrecalde.com/