



Revista Éter. Ano 3. Número 2.

Argentina. Brasil. Espanha. Portugal.



EXPEDIENTE



Revista de Arte Contemporânea
Argentina - Brasil - Espanha - Portugal

Número Dois - 2021

EDITORES

Joaquín Escuder

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Zaragoza

Marcos Rizolli

Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte
e História da Cultura – Universidade Presbiteriana
Mackenzie

Silvina Valesini

Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de
La Plata

Teresa Almeida

Faculdade de Belas Artes – Universidade do Porto

CURADORIA DAS IMAGENS
Carolina Vigna e Marcos Rizolli

PROJETO GRÁFICO
Carolina Vigna e Marcos Rizolli

CURADORES

Joaquín Escuder

Marcos Rizolli

Silvina Valesini

Teresa Almeida

EDITORA EXECUTIVA

Carolina Vigna

Editora Uva Limão

<http://www.revistaeter.org/>



EXPOSIÇÃO ÉTER

ARTISTAS CONVIDADOS

Alejandra Maddonni

Ayelén Lamas Aragón

Bartolomé Palazon Cascales

Bruno Marques

Domingos Loureiro

Francisco Laranjo

Graciela Machado

Grupo Ene

Guillermina Valent

Inma Femenía

João Paulo Queiroz

Joaquín Escuder

José Spaniol

Juan Bernardo Pineda

Lucia Castanho

Manuel Adsuara

Marcos Rizolli

Norberto Stori

Regina Lara

Silvina Valesini

Sylvia Furegatti

Teresa Almeida

Verónica Dillon

Victoria Chezner

EDITORIAL ÉTER 04

ESTUDOS VISUAIS / ESTUDIOS VISUALES

El proyecto roto: Variaciones de la experiencia en la obra de Leandro Erlich (Silvina VALESINI; Guillermina VALENT) 9

A fotografia experimental de Luciano Alarkon: Um conciso ensaio crítico sobre a extensa série L'Origine du Monde
(Luciano ALARKON; Marcos RIZOLLI) 27

Los enigmas distópicos de Carles Gabarró (Joaquín ESCUDER) 45

Uma conversa transparente com Raul Lino (Fernando QUINTAS) 63

PORTFÓLIOS ARTÍSTICOS / CARTERAS ARTÍSTICAS

O vocabulário visual de Alberto Oliveira (Marcos RIZOLLI) 77

EDITORIAL UVA LIMÃO 113

PROJETO CURATORIAL-EDITORIAL ÉTER

O ano de 2020 não existiu! Um ano que nos impôs o isolamento – interrompendo convivências familiares, afetivas e sociais. A vida tornou-se remota.

E, ainda, continuamos parcialmente assim.

O universo acadêmico forçosamente transferiu-se para o universo online. Os processos de ensinar e aprender, as ações colaborativas de pesquisa e produção de conhecimento precisaram encontrar novos modos de ação e outros meios de integração.

Com a Éter – Revista de Arte Contemporânea não foi diferente.

Contudo, o primo-motor da criatividade, intrínseco ao universo das Artes, nos permitiu continuar em nossos propósitos de parceria crítico-criativa.

Então, com imensa satisfação apresentamos a mais recente edição da Revista Éter, em consolidada atividade colaborativa entre Argentina, Brasil, Espanha e Portugal. Culturas representadas pelas Universidades: Nacional de La Plata, Presbiteriana Mackenzie, de Zaragoza, do Porto – respectivamente.

4

Assim, sob o atento olhar de nossa editoria executiva, representada por Carolina Vigna, gestora da Editora Uva Limão, apresentamos os seguintes estudos críticos:

Em coautoria de Silvina Valesini e Ghillermina Valente, *El proyecto roto. Variaciones de la experiencia en la obra de Leandro Erlich*.

O vocabulário visual de Alberto Oliveira, de Marcos Rizolli, e *A fotografia experimental* de Luciano Alarkon. Um conciso ensaio crítico sobre a extensa série *L'Origine du Monde*, coautoria de Luciano Alarkon e Marcos Rizolli.

Autoria de Joaquín Escuder, *Los enigmas distópicos* de Carles Gabarró.

Autoria de Fernando Quintas, *Uma conversa transparente* com Raul Lino.

Todos os textos acentuam a identidade curatorial-editorial do Projeto quadrinacional Éter: os estudos sobre Arte Contemporânea, que em dimensão crítica investem no estatuto da plena visualidade.

O ano de 2021, com as vacinas, nos repôs à existência - aos encontros solidários, ao trabalho!

Sobrevivemos, com esperanças renovadas. Que seja com arte!

Os editores

PROYECTO CURATORIAL-EDITORIAL ÉTER

¡El año 2020 no existió! Un año que nos impuso el aislamiento, interrumpiendo la convivencia familiar, afectiva y social. La vida se ha vuelto remota.

Y, sin embargo, seguimos siendo parcialmente así.

El universo académico fue trasladado a la fuerza al universo online. Los procesos de enseñanza y aprendizaje, las acciones colaborativas de investigación y producción de conocimiento necesitaban encontrar nuevos modos de acción y otros medios de integración.

Con Éter – Revista de Arte Contemporánea no fue diferente.

Sin embargo, el primer motor de la creatividad, intrínseco al universo de las Artes, nos permitió continuar en nuestros propósitos de sociedad crítico-creativa.

Por eso, con inmensa satisfacción presentamos la última edición de Éter Magazine, en una actividad consolidada de colaboración entre Argentina, Brasil, España y Portugal. Culturas representadas por las Universidades: Nacional de La Plata, Presbiteriana Mackenzie, Zaragoza, Porto – respectivamente.

Así, bajo la atenta mirada de nuestra editora ejecutiva, representada por Carolina Vigna, gerente de la Editora Uva Limão, presentamos los siguientes estudios críticos:

En coautoría con Silvina Valesini y Ghillermina Valente, El proyecto roto. Variaciones de la experiencia en la obra de Leandro Erlich.

O vocabulário visual de Alberto Oliveira, de Marcos Rizolli, y A fotografia experimental de Luciano Alarkon. Um conciso ensaio crítico sobre a extensa série L'Origine du Monde, en coautoría de Luciano Alarkon y Marcos Rizolli.

Autoría de Joaquín Escuder, Los enigmas distópicos de Carles Gabarró.

Autoría de Fernando Quintas, Uma conversa transparente com Raul Lino.

Todos los textos enfatizan la identidad curatorial-editorial del Proyecto Éter cuatrinacional: estudios sobre Arte Contemporáneo, que en una dimensión crítica invierten en el estatuto de la visualidad plena.

El año 2021, con las vacunas, nos devolvió a la existencia, ¡a los encuentros solidarios, al trabajo!

Sobrevivimos, con renovada esperanza. ¡Que sea con arte!

los editores

Estudos Visuais 7
Estudios Visuales

El proyecto roto.

Variaciones de la experiencia en la obra de

Leandro Erlich

Silvina Valesini

Guillermina Valent

9

Resumen: Las obras del artista argentino Leandro Erlich interpelan nuestra comprensión del espacio cotidiano mediante estrategias de extrañamiento, simulaciones y sorprendentes efectos ópticos que desnaturalizan saberes y miradas.

En el marco de la primera muestra antológica del artista en Latinoamérica, y a la luz de lo que entendemos como un giro performativo en las artes visuales, este trabajo indaga en los intersticios que sus obras construyen entre realidad y ficción, reflexionando sobre las contingencias que condicionan la experiencia estética contemporánea en contextos de masividad.

Palabras clave: Leandro Erlich - obras transitables - giro performativo - experiencia - proyecto.

Abstract: The works of the Argentine artist Leandro Erlich challenge our understanding of everyday space through strategies of estrangement, simulations and surprising optical effects that distort knowledge and views.

Within the framework of the first anthological exhibition of the artist in Latin America, and in the light of what we understand as a performative turn in the visual arts, this work investigates the interstices that his works construct between reality and fiction, reflecting on the contingencies that condition the contemporary aesthetic experience in massive contexts.

Keywords: Leandro Erlich - passable works - performative turn - experience - project.

El proyecto roto: Variaciones de la experiencia en la obra de Leandro Erlich

*Hay ocasiones en las que vas a ver una obra de arte,
y al entrar en la sala miras a tu alrededor con perplejidad. ¿Dónde está la obra?
Después, retrospectivamente, comprendes que ese primer giro de tu cabeza
era ya una respuesta, algo suscitado por la propia obra.
Y así comienza ese juego llamado “arte”*

Mieke Bal, 2014

Es un miércoles de julio de 2019, y en el hemisferio sur comenzaron las vacaciones de invierno. Como cada miércoles, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) abre sus puertas al público con una tarifa reducida que promueve la visita de una concurrencia notablemente más numerosa de lo habitual. El receso invernal aporta lo suyo, y el nombre de un artista consagrado en el ámbito del arte internacional que presenta su primera muestra antológica en el continente americano termina de configurar la escena. La masividad irrumpe y los visitantes son la materia prima de interminables horas de cola que de un modo u otro —sin embargo— todos justificamos. Llegando por Avenida del Libertador y sobre la fachada del monumental edificio nos sorprende un enorme cartel de “Se vende” (Figura 1). Con la estética reconocible de todo anuncio inmobiliario y cierto aire desprejuiciado se detalla: “Excepcional propiedad. 7455 m2. Apto para todo destino. 680 obras de arte (Tarsilia, Frida, Diego, etc). Cine, auditorio, biblioteca y bar. Piscina climatizada. Erlich Propiedades”. “Es un segundo de shock. Un sacudón. Surgen los teléfonos de quienes pasan, las fotos. Entrar a Twitter para compartir esto es un acto reflejo.” (Pasik, 2019)

El nombre del supuesto agente inmobiliario y el reconocimiento del gesto transgresor nos dan la pauta de que estamos en el lugar correcto. Si bien no es la primera vez que en el MALBA una muestra activa sus estrategias enunciativas incluso antes de ingresar al edificio —ya lo había hecho Luis Camnitzer en 2014 con su obra *El Museo es una escuela* y también el propio Leandro Erlich cuando en 2015 simuló desmontar la punta del Obelisco, y la trasladó a la explanada de esa institución—, la táctica de la exhibición actual resulta inédita por su imprescindible referencia a los modos y registros de nuestras prácticas más cotidianas.

Por eso a partir de algunas observaciones relevadas en el marco de *Liminal*, la más reciente exhibición del artista argentino en el MALBA, este trabajo se propone ensayar caminos posibles que ofrezcan herramientas para interpretar la experiencia de los públicos al interior de estas prácticas proyectuales transitables que enlazan recepción estética, vivencia y masividad. Y lo haremos a la luz de lo que entendemos como un giro performativo en las artes visuales: una perspectiva que pone especial atención en las acciones que conducen a la producción de sentido, a través de la asimilación de estrategias y recursos en los que el cuerpo deviene eje de un discurso narrativo. (Sánchez & Prieto 2010: 17)

En este marco, se presentará a “la experiencia” como un fenómeno esquivo en sus aspiraciones de ser diseñado, pero que sin duda constituye

un valioso motor para activar algunos proyectos artísticos como el que aquí nos ocupa.

Liminal reúne una selección de veintiuna instalaciones que —en la línea habitual de trabajo del artista—, se caracterizan por interrogar el universo de lo cotidiano a través de la subversión de las lógicas del mundo material, construyendo un orden que se reconoce como arbitrario (Camnitzer, 2019: 53) y que se afirma en trampas perceptivas capaces de poner en cuestión nuestra propia vivencia del espacio y el tiempo. Así, la noción de liminar atiende a una zona de contaminaciones y bordes imprecisos que bien podríamos ponderar como una huella distintiva en las artes contemporáneas. Porque si oscilar “en el borde liminar de una experiencia sugiere un estar perpetuamente atrapado entre una realidad previa que recién se ha perdido y una nueva que nos llama desde cerca” (Cameron, 2019: 65), entendemos que dicho concepto nos instala también en una suerte de estado intermedio o zona de transición en la que “se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales”. (Diéguez Caballero, 2007: 17)

En este marco, el artista deviene un “creador de experiencias, ilusionista, mago o ingeniero de efectos” (Michaud, 2000: 12), que construye a través de la manipulación de lo conocido situaciones únicas en las que el espectador es inducido a sumergirse. Sin embargo es posible advertir que este espectador “queda en muchas ocasiones capturado, o algo aturdido, sin entender bien qué es lo que allí acontece” (Pérez Rubio, 2014: 13). Y este recurso aparece intencionalmente exacerbado en la obra de Erlich con la presencia recurrente de figuraciones propias de nuestra realidad más inmediata: el lavarropas que gira, el subte con su tiempo suspendido, un aula, el cordón de la vereda después de la lluvia, una pileta, el ascensor, los vecinos, las mirillas de las puertas. El interés que profesa por lo que él llama el “antropocosmos” —ese universo de invención y factura humanas—, se traduce en obras que reivindican las lógicas de los interiores domésticos y las fachadas, las ventanas y escaleras, las cámaras de seguridad y las vidrieras. Pero impregnadas de una sensación de extrañamiento que nos anticipa que aquí las cosas no son lo que parecen y que “las ilusiones ópticas y números de prestidigitación son la entrada a un dominio de lo conceptual [...] más profundo de lo que aparenta” (Napier, 2019: 123).

En este punto no podemos dejar de preguntarnos por los contornos imprecisos que se ponen en juego en la construcción de esas experiencias, que nos hacen llegar a cuestionar incluso la posibilidad concreta de proyectar coordenadas singulares de tiempo y de espacio experimentables en los marcos porosos de la deslocalización global y los trastornos del presente. Nos referimos con esto a la posibilidad que el giro performativo ofrece al campo de las artes visuales, ponderando como activas y observables las variables que suceden cuando la experiencia irrumpe. Una reconciliación con el presente.

Atravesar el umbral

Intentar una descripción de las obras de Erlich se anticipa desde el inicio como una causa perdida. Sobre todo si el intento pretende afianzarse exclusivamente en reforzar una perspectiva por sobre otras. En ese sentido, Julia Napier sostiene que, si bien la teoría es un ámbito legítimo desde donde pensar los fenómenos artísticos, en ocasiones “la matriz verbal de los textos críticos tiende a crear el efecto contrario al objetivo original del arte, que es establecer un diálogo directo y abierto, sin interlocutor, entre el observador y el artista (algo parecido a lo que

ocurre entre el dogma religioso y la experiencia mística no mediada)” (Napier, 2019: 122). En la misma línea, Erlich dice “Me parece que las interpretaciones y las lecturas son la mitad de la obra, hay una acción creativa no sólo por parte del artista cuando hace una obra sino que hay una acción creativa en el que la interpreta” (Papa Orfano, 2019). Y, efectivamente, contemplar la obra sin atravesar el umbral se revela como un ejercicio insuficiente: porque para ingresar en un mundo en el que los espejos no reflejan y los reflejos no reconocen un origen concreto, es necesario que nos acerquemos dispuestos a suspender voluntariamente la incredulidad (Cameron, 2019: 59); para de este modo, interrogando el automatismo y los rituales diarios, intentar abrirnos a unas coordenadas inciertas en las que “lo imposible parece posible, lo absurdo se convierte en racional, y lo conocido se pone en duda hasta que llega a tocar lo desconocido”. (Camnitzer, 2019: 53)

Es frecuente descubrir en las instalaciones de Erlich la apelación al recurso del vidrio que separa dos espacios creando un dispositivo visual que mezcla lo real y lo ilusorio, o más bien, que propone sobre esa superficie una convivencia inusual entre dos realidades paralelas. En “El aula” (Figura 2) ingresamos en una suerte de caja negra, con unos cubos negros donde sentarnos y poco más. Pero en uno de los muros nuestra mirada se detiene para reconstruir detrás de un vidrio la escena de un salón de clases tradicional, abandonado, desvencijado y lleno de polvo. Un viejo pizarrón a medio borrar, un mapa de contornos imprecisos, el cuadro descentrado de algún prócer olvidado. Todos reconocemos y nos reconocemos como apariciones en esa atmósfera, un ahora solapado de pasado. Porque a medida que ingresamos, nuestro reflejo en el cristal llena el aula de presencias fantasmales (Figura 3). Unos pocos segundos bastan para hacernos sentir alojados en la experiencia de un tiempo detenido. Pero justo antes de que ese registro comience a desdibujarse una voz amable apresura el proceso, recordando que es necesario que “los que están adelante pasen para atrás así todos pueden sacar la foto”. La inesperada interrupción nos retrae a un estado de percepción más inmediato, dejando lugar al registro fotográfico como una última acción posible que reversiona como archivo la experiencia vivencial de la obra. Tal vez el gesto más habitual en estos tiempos trastornados. Sobrevuela la pregunta, en esta exhibición que oscila entre realidad y ficción, si se trata de una continuidad planificada, o de una experiencia interrumpida, al parecer ambas.

En esta línea, las ideas que venimos desplegando se revelan como un campo fecundo para ser repensado, ya que “si la experiencia estética es una experiencia de la vida común, entonces las obras de arte, cuando actúan estéticamente, también se inscriben en la vida común” (Schaeffer, 2018: 12). En ese sentido, Liminal nos permite repensar los modos en que la performatividad opera en esta delgada línea que propone a la experiencia como un acontecimiento excepcional a la vez que lo inscribe en las rudimentarias lógicas de los consumos culturales.

Algunos acuerdos en torno a la experiencia, el arte y la vida

Luego de plantear algunos de los lineamientos generales, surge la pregunta por cómo se dan y qué elementos participan en la configuración de las experiencias de los públicos en las trayectorias que ofrece Liminal.

Acordamos en que “el medio de expresión en el arte —dice Dewey— no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (Claramonte, 2008: XIII). Por lo tanto reconocemos en esta dinámica del fenómeno artístico la necesidad de distinguir cuáles son las tendencias generales de un tipo específico de experiencias, que puján por ser identificadas en un determinado campo de injerencia, por fuera, o en paralelo a la vida. Nos referimos a lo que algunos distinguen como la experiencia estética, un fenómeno que “aparece a la vez como un acontecimiento que se vincula con lo más profundo de nuestra vida vivida y como una singularidad que emerge de ella como si fuera una realidad distinta”. (Schaeffer, 2018: 17)

Este doble registro de la experiencia, si bien no es nuevo para el análisis del campo de las artes visuales, se presenta como una perspectiva que promueve la condición performativa de este modelo de recepción debido a que “la inmersión en el universo presentado por la obra [...] no es

fácil sino en la medida en que logra entrar en resonancia con las experiencias reales del receptor, por lo tanto en la medida en que éste último es capaz de entretejerla con lo real". (Schaeffer, 2018: 19)

Si nos remontamos un siglo atrás, las vanguardias artísticas ya se debatían en torno a la consigna de acercar el arte a la vida considerando estos campos diferenciados de la experiencia, y se preguntaban acerca de las características y funcionamiento de estos dos universos. Sin embargo en una mirada retrospectiva, advertimos que esta iniciativa se concretó de forma paradójica, ya que las concepciones que aspiraban a reemplazar la idea del "arte por el arte" no eran proclives a considerar la experiencia vivida de las personas. Era más bien su exacto opuesto: la vida vivida real era entendida como alienada y falsa mientras que la vida que de manera especulativa proponía el arte era la revelación de la verdadera vida, la vida del hombre nuevo. Recuperar estos antecedentes nos permite visibilizar una noción de experiencia, en torno al arte contemporáneo, que no significa la profundización de las consignas que llevaron adelante aquellos momentos previos, sino que por el contrario, proponen una perspectiva inédita que desplaza el foco hacia un sujeto multidimensional, incluyendo también sus coordenadas de espacio y tiempo vivenciales.

A la luz de esta perspectiva quedan desestimadas las teorías que ponen el centro en la configuración de objetos específicos sobre los cuales ejerceríamos nuestra atención común. En su reemplazo acordamos con la hipótesis según la cual existen modalidades de atención específicas. Según esta posición la atención en un régimen estético se distingue de la atención común impactando incluso más allá del campo del arte. (Schaeffer, 2018: 42)

14

Por todo lo anterior nos preguntamos específicamente acerca de las experiencias que promueven las instalaciones de Erlich en esta muestra antológica. Especulamos que si bien el proyecto presupone una modalidad de atención estética dada inicialmente por el marco institucional, esta quedaría interrumpida de forma intermitente por la realidad de los imponderables.

"La vereda" (Figura 4) es tal vez la propuesta más sutil de la muestra, una obra de gran complejidad y técnica precisa, pero sobre todo profundamente poética. Tiene sus costos intentar ser sutil en el marco de una exposición que con sus doscientos cincuenta y dos mil visitantes se posicionó como la más taquillera de la historia del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En esta exhibición hacemos cola, siempre hacemos cola para acceder a los mágicos universos visuales de Erlich, porque la masividad de su convocatoria es una parte ineludible del asunto. Sólo después de hacer cola podemos ingresar y desplazamos por un espacio angosto y en penumbras, algo así como un pasillo en el que la obra se hace visible a la altura de nuestros pies. Reconocemos que transitamos por una angosta vereda de baldosas, vemos su cordón, la alcantarilla, percibimos la aspereza del asfalto. Junto al cordón, un charco de agua (o lo que parece serlo) en el asfalto muestra el reflejo de una ciudad invertida que nos hace partícipes de la vida nocturna en los edificios de departamentos de la cuadra (Figura 5). "Al observar ese nítido reflejo, comienza también a aparecer la vida y la intimidad dentro de cada departamento. (Lebenglik, 2019)

La exquisita factura, la iluminación escasa, la riqueza visual y poética de la propuesta nos invita a demorarnos, a tratar de descubrir en esa imagen situaciones únicas, a perdernos en el reflejo de la noche estrellada después de la lluvia. Pero la fila marca su propio ritmo, y la voz del encargado de sala nos recuerda que no podemos detenernos, que debemos continuar, porque detrás otros tantos visitantes procuran avanzar con la expectativa de atravesar una nueva experiencia.

Por lo tanto en esta pieza- al igual que en gran parte de las que integran la muestra- conviven, no sin conflicto, “el espectador real que se adentra en la obra y un modelo abstracto filosófico que se postula mediante el modo en que la obra estructura este encuentro” (Bishop, 2006: 84-85). Así puede reconocerse —siguiendo a Claire Bishop— que las obras transitables hacen un esfuerzo por dispersar al sujeto singular y unificado, proponiendo en su lugar un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; un objetivo primigenio que — sin embargo—, entra una y otra vez en contradicción con la necesaria presencia de un observador real. Por lo cual la autora afirma que “las instalaciones nos proponen como algo a la vez centrado y descentrado, y este conflicto es en sí mismo *descentralizador*, puesto que origina un antagonismo irresoluble entre los dos”. (Bishop, 2006: 86).

Confirmando lo anterior, en una zona de transición entre las salas, se puede ver a un grupo de personas esperando, firmes y pacientes frente a las puertas de un ascensor. En el devenir de un recorrido que nos va develando paso a paso los contornos de acciones habituales trastocadas, nos reconocemos atentos a señales que nos descolocan. Ingresamos al grupo. Unos segundos más tarde la puerta se abre, y revela el absurdo de nuestra espera colectiva. No hay interior ni cubículo hacia a dónde ir, no hay ascensor: se trata de otra provocación del artista (Figura 6). La sorpresa se repite cada vez que las puertas se abren y aparece una nueva imagen fílmica de personas en activa espera. Una experiencia que vuelve a *descentrarnos* al identificarnos como objetos de observación .

Durante el breve tiempo en que las puertas se mantienen abiertas la ambigüedad entre dos tipos de sujeto se deja ver. Como consecuencia de la íntima familiaridad con la que estas obras juegan, persiste una cierta indefinición acerca de lo que los espectadores o lo que como espectadores habría que hacer: el cuestionamiento de su permanencia, la actitud física que se debería tomar, la eventual forma de interacción con el otro. Y si bien está todo dispuesto para que intuitivamente sigamos con nuestras acciones habituales, estas se ven ciertamente interrumpidas no sólo por los gestos que la materialidad de la obra promueve, sino también por una cierta dramaturgia que los públicos performan en aquel inédito encuentro.

Arrastrados por las contingencias de la masividad —colas, bullicio, imposibilidad de manejar los tiempos de expectación, amontonamiento, mirada sesgada, etc.— parecemos sumergirnos en un tipo de experiencia sobre la cual no tenemos ningún control y que nos lleva a encontramos impedidos de ejercer nuestro rol de espectadores. Sin embargo aunque acordamos en que el público hace tiempo que ha aprendido lo que tiene que hacer y se identifica “capaz de asumir el “escándalo” del arte contemporáneo (en el sentido del griego scandalon = estupefacción y desorientación), (Oliveras, 2011: 233) nos interesa recuperar aquellas variables que a la luz del giro performativo se presentan como difíciles de ignorar; y que operan la renovación de un conflicto que no consiste en lo que hacen los artistas, sino en lo que hace el público. Algo que Óscar Cornago describe como

“una dramaturgia del público donde las maneras de estar, hacerse cargo y relacionarse con un lugar que se entrega con las convenciones y normas, reglas de juego o instrucciones de uso, trastocadas cuando no ausentes (...) comienza la creación de la escena y, en la medida en que se proyecta hacia

fuera, también la acción social” (Cornago, 2015: 218).

Estos imponderables que nos apuran, interrumpen y distraen solapan la experiencia común con la estética, y lo que inicialmente pareciera suspender los modos esperables de la atención estética, ensayan una mirada del arte en la vida (Figuras 7 - 8 -9). Así,

“Liberados de las lógicas de la interpretación humana, [quienes experimentan las obras de Erlich] se ven “inmersos en la sensación de nadar (en agua que no está ahí) o de colgarse de un edificio (que está, de hecho, en el suelo) o de ver sus propios fantasmas (proyectados en otra habitación). En las fotografías que los muestran interactuando con las obras, algunos se han animado a elaborar su propio diseño por encima del trabajo inicial del artista; otros han estado dispuestos a preguntarse, a descubrir —según palabras de Erlich— “qué ocurre cuando uno tira del hilo de la realidad para ver cómo se desenreda”. (Napier, 2019: 123-125)

Descentrados. La experiencia interrumpida o la irrupción de la experiencia?

Es el propio arte el que trata desesperadamente de ser realidad, mientras que la realidad se disfraza de ilusión.

Óscar Cornago, 2005

16 El curador Dan Cameron entiende que el impacto que supone la experimentación simultánea (o más bien secuenciada) de múltiples obras de Erlich en un mismo espacio común de exhibición “intensifica nuestra conciencia de una dualidad inherente a lo real, y hace que nos preguntemos en qué circunstancias podríamos afirmar con seguridad que estamos efectivamente aquí o allá” (Cameron, 2019: 66). Esta reflexión nos acerca a una mirada de la realidad que pondera al cuerpo performativo del espectador como materia oscilante “entre la escena y la no-escena, entre el arte y el no-arte, y es justamente en esa vibración paradójica que ese cuerpo se hace y se fortalece” (Fabiao, 2019: 41). De este modo nos acercamos a una interpretación de la realidad vinculada al cuerpo-en-experiencia, en el que repertorios, relaciones, asociaciones, modos, velocidades y afectos operan todos de forma inédita (Fabiao, 2019: 41), haciendo que aquellas condiciones, consideradas inicialmente como “externas” a las obras que fuimos reconociendo a lo largo del recorrido, se incorporen como parte ineludible del asunto. Óscar Cornago entiende que con este gesto, el arte define

“su último no-lugar y su primera fuerza de resistencia, el avanzar hacia un espacio liminal, hacia los límites en los que toda construcción se revela como una forma de destrucción que ilumina lo otro de la realidad, y en primer lugar de la propia realidad del arte. Es así como (...) recupera una dimensión política —tan discutida desde que Kant decretase la autonomía de la obra artística, enarbolada por la Modernidad estética—, pero sin ser en sí mismo un hecho político, sino esencialmente poético” (Cornago, 2005: 11-12)

Liminal, por lo tanto, es el concepto que describe la experiencia descentrada sobre los múltiples intersticios que esta exhibición hace visibles. Un espacio sugerido entre la realidad y la ficción, entre el tiempo futuro del proyecto des-sincronizado y el presente de su sincronización; el pasaje que se abre entre el arte y la vida vivida, y el encuentro de dos modos de atención —la común y la estética—, en un espacio que nos descentra pero también nos activa y empodera como sujetos multidimensionales.



Figura 1. Fachada del Museo de arte latinoamericano de Buenos Aires, intervenida por Leandro Erlich, 2019. PH Silvina Valesini



Figura 2. Vista de la instalación El aula, de L. Erlich, en el MALBA, 2019. PH Guillermo Rodríguez Adami.. Recuperada de <https://www.diariodecultura.com.ar/columna-izquierda/bienvenidos-al-arte-de-leandro-erlich-ahora-le-colgo-el-cartel-de-se-vende-al-malba-y-otra-vez-se-puso-en-boca-de-todos/>



Figura 3. Vista de la instalación El aula, de L. Erlich, en el MALBA, 2019. Recuperada de <https://www.arte-online.net/Notas/El-Aula-de-Leandro-Erich>



Figura 4. Vista de la instalación La vereda, de L. Erlich. en el MALBA, 2019. Recuperada de <https://malevamag.com/un-universo-paralelo-pero-cotidiano-asi-es-recorrer-la-muestra-de-leandro-erlich-en-malba/> PH. Melisa Boratyn



Figura 5. Vista de la instalación La vereda, de L. Erlich. en el MALBA, 2019. Recuperada de <https://www.malba.org.ar/evento/leandro-erlich-liminal/>

20



Figura 6. Vista de la instalación de L. Erlich. en el MALBA, 2019. Recuperada de <https://pintamagazine.com/movida-cultural/asi-es-liminal-la-muestra-de-erlich-en-el-malba/>



Figuras 7 - 8. Vista de la instalación La pileta, de L. Erlich. en el MALBA, 2019. PH Guyot Orti. Recuperada de https://mujercountry.biz/wp-content/uploads/2019/07/FOTO-2-A.-La-Pileta-1999_Erlich_ph-Guyot-Orti-2.jpg

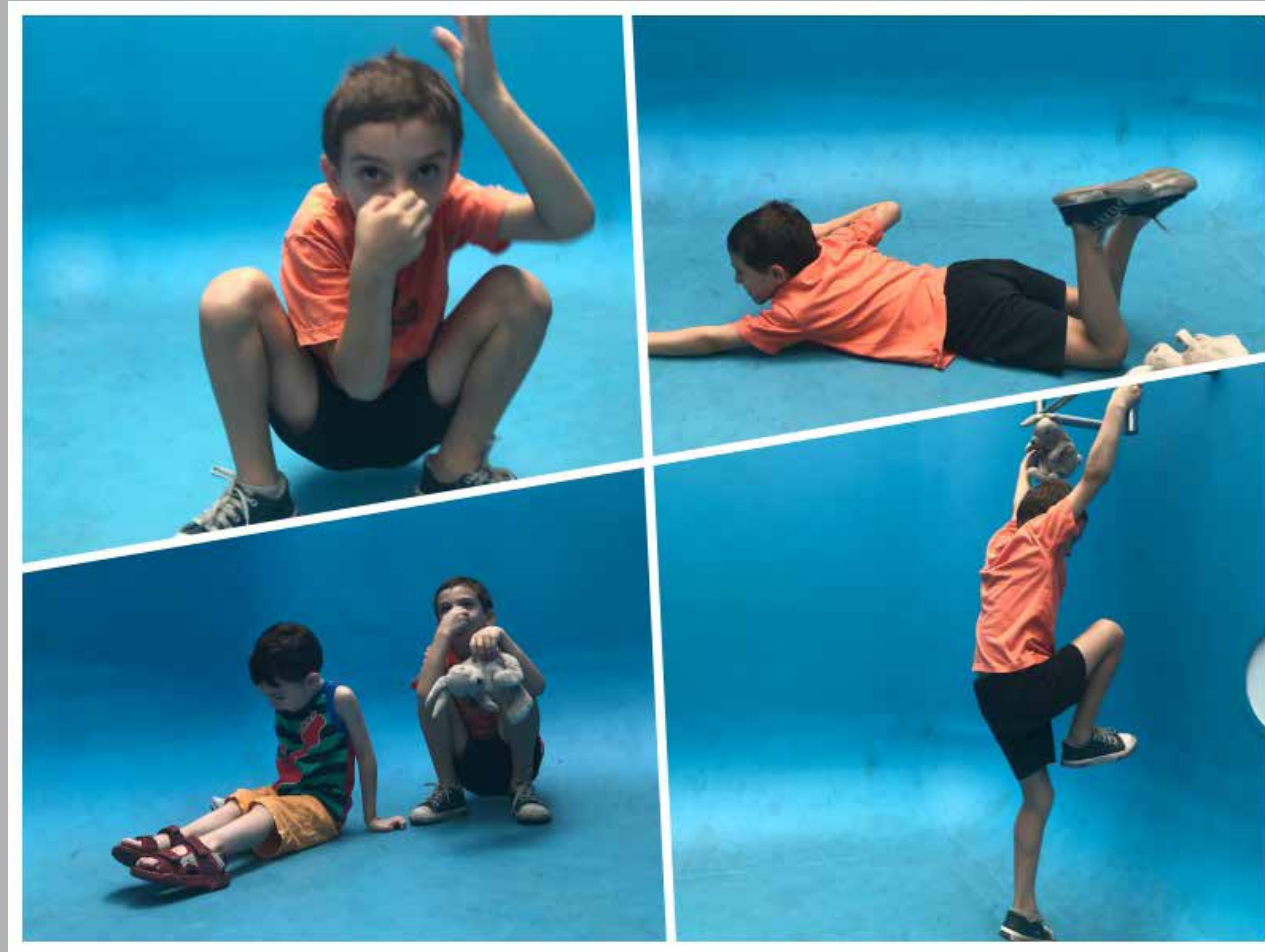


Figura 9. Visitantes en acción. Interior de la instalación La pileta, de L. Erlich. en el MALBA, 2019. Recuperada de <https://magiaenelcamino.com.ar/visitar-malva-con-ninos.html>

Referencias Bibliográficas

Bal, Mieke (2014) *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá,

Bishop, Claire (2006) "El arte de la instalación y su legado". En Tejeda, I. (cur.) *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM*. Espacio. Tiempo. Espectador, Institut Valencià d' Art Modern, Valencia.

Cameron, Dan (2019) "Atravesar el umbral", En *Leandro Erlich, Liminal*, catálogo de la exposición, Malba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Camnitzer, Luis (2019) "Los órdenes arbitrarios". En *Leandro Erlich, Liminal*, catálogo de la exposición, Malba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Claramonte, Jordi (2008) "A modo de prólogo: algunas ideas para leer con Dewey". En Dewey, J., *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. XIII.

Cornago, Óscar (2015) *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*, Abada Editores, Madrid.

----- (2005) "El arte como resistencia. Una perspectiva performativa". En *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid.

Diéguez Caballero, Ileana (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Atuel, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Fabiao, Eleonora (2019), "Performance y precariedad". En Hang Bárbara & Muñoz Agustina. *El tiempo es lo único que tenemos*. Actualidad de las artes performativas, Caja Negra Editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Lebenglik, Fabián (2019), "Malba. La muestra de Leandro Erlich clausura el día de las elecciones". En *Clarín*, 16 de julio <https://www.pagina12.com.ar/206480-malba-la-muestra-de-leandro-erlich-clausura-el-dia-de-las-el> (consultada el 7 de marzo de 2020)

Michaud Yves (2000), *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Fondo de Cultura Económica, México.

Napier, Julia (2019) "Las cosas como son, como no son", En *Leandro Erlich, Liminal*, catálogo de la exposición, Malba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Olivera, Elena (2011), recepción estética/Públicos plurales". En Jiménez, J. (ed.). *Una teoría del Arte desde América Latina*, MEIAC/Turner, Madrid, 2011, p. 233.

Papa Orfano, Belén (2019) "Leandro Erlich presenta Liminal en el Malba, una antología mágica y misteriosa", En *El Cronista*, 8 de julio, <https://www.cronista.com/clase/trendy/Leandro-Erlich-presenta-Liminal-en-el-Malba-una-antologia-magica-y-misteriosa-20190708-0002.htm> (consultada el 4 de febrero de 2020)

Pasik, Daniela, (2019), "Gente que pasea debajo de una pileta, el Malba en venta y otras ilusiones: bienvenidos al arte de Leandro Erlich, *Clarín*, 2 de julio, En línea: https://www.clarin.com/cultura/puso-venta-malba_0_8IMCgnvtL.html (consultado el 23 de febrero de 2020)

Pérez Rubio, Agustín (2014), *Experiencia Infinita*, Fundación Eduardo F. Constantini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014, p. 13.

Schaeffer, Jean-Marie (2018), *La experiencia estética*, La Marca Editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018, p. 12.

Sánchez, José Antonio & Prieto, Zara (2010), *Teatro. Itinerarios por la Colección*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. España.

SILVINA VALESINI

(General Belgrano, 1968)

Vive y trabaja en La Plata, Argentina.

silvinavalesini@fba.unlp.edu.ar

Artista visual y Escenógrafa.

Magister en Estética y Teoría de las Artes. Tesista del Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Profesora Adjunta de las Cátedras Fundamentos Estéticos / Estética, e Integración Cultural I de la FBA. UNLP.

Miembro del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y del Grupo de Estudios de Artes Escénicas (GEAE) de la FBA. UNLP.

Prosecretaria de Investigación de la FBA. UNLP.

Editora asociada de *Arte e Investigación*, revista científica de la Facultad de Bellas Artes, UNLP

GUILLERMINA VALENT

(Tandil, 1978)

Vive y trabaja en la ciudad de La Plata, Argentina.

guillerminavalent@hotmail.com

Profesora y Licenciada en Artes Plásticas, orientación Grabado y Arte Impreso. Profesora en Historia de las Artes Visuales por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Investigadora en Artes. Integrante del Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. IPEAL. FBA. UNLP.

Docente de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso de la FBA. UNLP.

Editora Asociada de METAL (Memorias Escritos y Trabajos desde América Latina). Revista académica de divulgación científica y artística del IPEAL. FBA. UNLP.

Artista plástica.

A fotografia experimental de Luciano Alarkon.
Um conciso ensaio crítico sobre a extensa série L'Origine du Monde

Luciano Alarkon 27

Marcos Rizolli

Resumo: A série de fotografias L'Origine du Monde, idealizada e produzida pelo artista-fotógrafo brasileiro Luciano Alarkon é o argumento deste ensaio crítico. Alarkon, que vive e trabalha em São Paulo, sempre esteve interessado em projetar o fenômeno fotográfico para muito além da relação olho-lente-objeto. Seu olhar de artista cumpre ideias mentais; a lente da câmera adquire organicidade; os objetos são criativamente inventados.

Palavras-chave: Luciano Alarkon, Fotografia experimental. Imagem qualitativa. Criatividade Contemporânea.

Abstract: The series of photographs L'Origine du Monde, it was idealized and produced by the Brazilian artist-photographer Luciano Alarkon is the argument of this critical study. Alarkon, who lives and works in São Paulo, he has always been interested in projecting the photographic phenomenon far beyond of the relationship eye-lens-object. His artist's eye comply mental ideas; the camera lens acquires organicity; The objects are creatively invented.

Keywords: Luciano Alarkon, Experimental Photography. Qualitative image. Contemporary Creativity.

A fotografia experimental de Luciano Alarcon: Um conciso ensaio crítico sobre a extensa série L'Origine du Monde

Introdução

Luciano Denardi Alarcon, artisticamente, Luciano Alarcon, é Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com Dissertação defendida em 2008, sobre fotografia amadora. É, ainda, especialista em Criação Visual e Multimídia. Atualmente, dedica-se à produção autoral através da fotografia e vídeo – já expôs seus trabalhos em Galerias e Museus de Arte; Fundações e Instituições Culturais e Universitárias – no Brasil e no Exterior. Entre 2015 e 2016 participou de duas residências artísticas na Sanskriti Foudation, em Nova Delhi, na Índia.

Como docente, leciona na cadeira de Fotografia no Centro Universitário Belas Artes – FEBASP e Universidade Paulista – UNIP, em São Paulo.

Um depoimento autoral



Figura 1. Vagina. Imagem que deu origem à Série L'Origine du Monde, 2018. Fonte: @lucianoalarcon

A série fotográfica L'Origine du Monde surgiu numa noite insone de janeiro de 2018, durante uma viagem de férias com a família. Como sempre faço nessas ocasiões, comecei a usar a câmera fotográfica do celular para passar o tempo. Gosto das madrugadas insones e das possibilidades fotográficas que a escuridão possibilita.

Entre uma experimentação e outra, usando as duas fontes de luz disponíveis no quarto do hotel, um pequeno abajur e a luz da TV, me deparo com uma imagem que se destaca. Vejo, nitidamente, a representação de uma vagina. Então, começo a perseguir o mesmo resultado e vaginas das mais variadas formas e cores vão surgindo; só encerro a primeira sessão, quando a luz do sol começa a invadir o quarto, impossibilitando a continuidade da produção. Resolvo postar a primeira imagem em minha conta no Instagram e, de cara, me vem à mente a pintura do artista realista francês Gustave Courbet, L'Origine du Monde. A série já tem um nome! E descubro que iniciei uma série fotográfica!

Nas noites seguintes, já não são noites insones, são noites insanas! Noites de produção! A cada nova imagem pensava no machismo de nossa sociedade e do machismo que encontrei na Índia, em como as mulheres são objetificadas e reduzidas a sua vagina que deve estar à disposição do macho. Lembrei de ouvir, pela primeira vez em minha infância, Geni e o Zepelim (música de Chico Buarque, um dos grandes nomes da Música Popular Brasileira) e perguntar para meu pai por que jogavam pedras e bosta na Geni. O que ela teria feito para merecer àquilo? Não lembro da resposta de meu pai, mas do olhar de admiração dele pela pergunta e de ter me abraçado. Então, olhei para minha filha, com menos de um ano, dormindo, e que tudo aquilo que eu pretendia discutir, como artista, através das minhas fotografias, do alto do meu privilégio masculino, será vivenciado por esse ser que começa sua jornada onde a Origem do Mundo serve para saciar a compulsão de "animais selvagens".

Eu, infelizmente, também sou esse "animal selvagem", inevitavelmente. Me lembro da adolescência e dos apelidos que os garotos davam às vaginas que ainda não tinham visto ou sentido, mas todos se mostravam catedráticos no assunto em seus discursos durante o recreio. Daí vem a ideia de nomear cada fotografia com um dos apelidos chulos dados às vaginas. Decidido! Uma imagem será produzida para cada nome encontrado. Em minha inocência, pensei chegar perto de cem nomes. Porém, em minha peregrinação através do ciberespaço, cruzando informações em sites e blogs em língua portuguesa, já que apesar de as apelidarmos não temos coragem de fazer um dicionário com os nomes. Infelizmente, encontrei, após retirar nomes muito parecidos, perto de quatro mil apelidos.

Hoje, com mais de duzentas fotografias produzidas, a série continua em andamento e já foi exposta na Galeria A Hebraica e no Espaço Rasgo, ambos em São Paulo, onde as imagens multicoloridas encantaram os puritanos desavisados que se arrepiaram ao descobrirem estar diante de bocetas, ao lerem as legendas.

Assim como o cachimbo de Magritte, "Isso não é uma Vagina!" Então, por que o horror da descoberta? Talvez o horror de descobrirmos que, por trás do verniz, ainda somos animais selvagens.

Conclusão

Se a pintura que deu origem à série fotográfica está, de algum modo, simbolicamente cravada na mente de Luciano Alarkon, certamente o seu conhecimento em Arte e história da Arte – sobretudo um conhecimento pautado por imagens de toda ordem – faz com que o artista, ainda que de forma inconsciente, interponha ao seu diálogo primordial outras referências...

Portanto, um autêntico diálogo: L'Origine du Monde (1866), de Gustave Courbet (1819-1877), é uma pintura a óleo pertencente ao acervo do Musée d'Orsay em Paris – França.



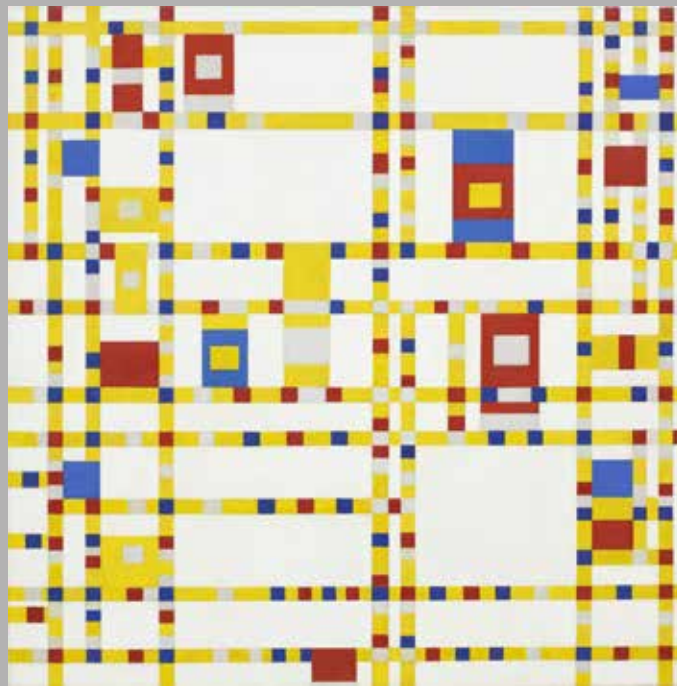
Figura 2. L'Origine du Monde. Fonte: site do Musée d'Orsay

Percorridas as páginas da Revista Éter; percebidas as imagens – olhos nutridos por padrões e variáveis, podemos pensar na fotografia experimental de Luciano Alarkon, a partir da insistente apreensão de suas quase infinitas imagens, que o fotógrafo dialoga com uma significativa linhagem de artistas.

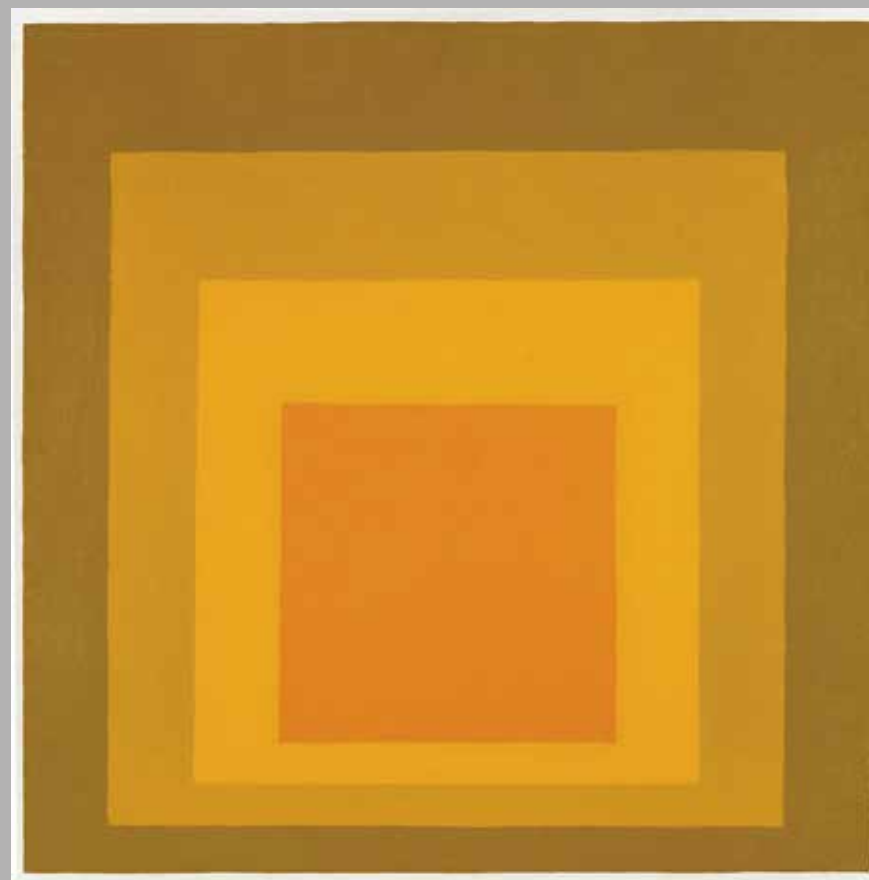
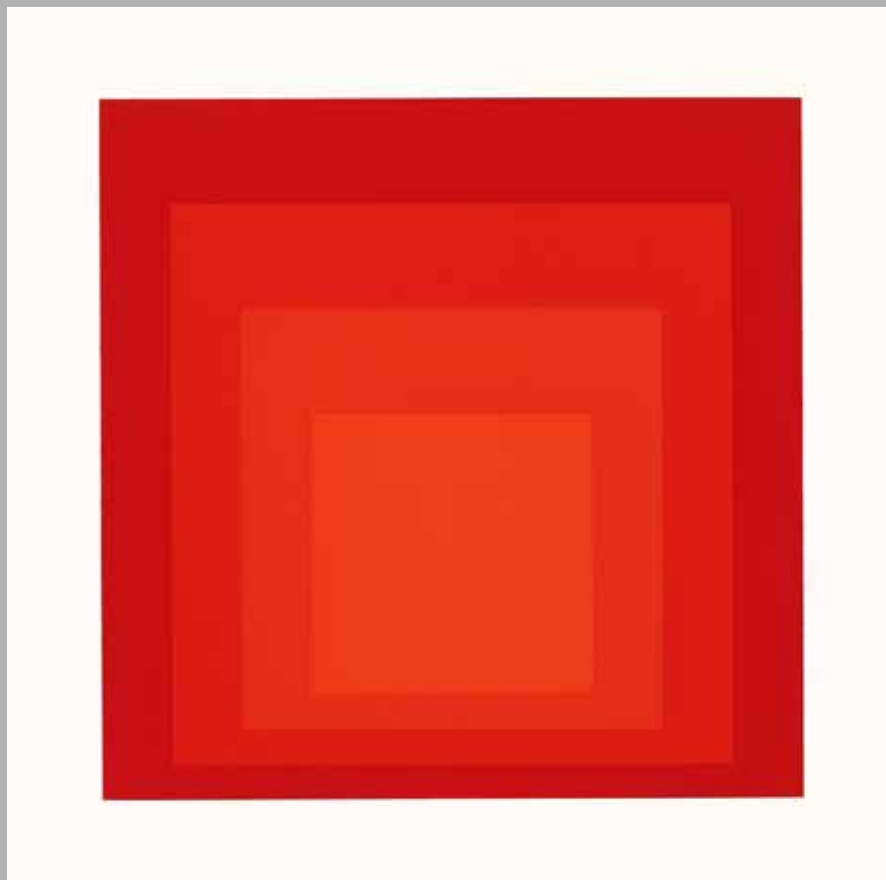
Outrossim, diálogos subliminares: querendo citar, aqui e preliminarmente, dois pintores modernistas – o holandês Piet Mondrian e alemão Josef Albers.

Por quê?

Qual o intuito analítico de citar dois pintores, se tratamos de fotografia experimental? Justamente: Mondrian e Albers, em seus tempos de expressão elevaram a pintura para além da pintura. Assim, como faz Alarkon com a fotografia. Independentemente das modalidades artísticas, elevaram a própria linguagem visual – em metalinguagem. Mondrian e as cores primárias, as linhas e formas puras; Albers e os quadrados; Alarkon e a luz do laser, as cores luminosamente projetadas, a insistente rotação dos punhos – que resulta em infinitas e controladas variáveis circulares.



Figuras 3 e 4. Piet Mondrian.
Broadway Boogie Woogie, 1942-43; Victory Boogie Woogie, 1942-44.
Fonte: site do MoMA; site do Museu Municipal de Haia



Figuras 5 e 6. Josef Albers.
Série Homenagem ao Quadrado.
Fonte: facebook da The Josef and Anni Albers Foundation

Como os outros dois artistas, o artista-fotógrafo investe na intensificação de seus propósitos expressivos, conferindo à visualidade o estatuto das sutilezas.

Assim, nos encontros atemporais entre os artistas, as naturezas técnicas, as materialidades e os procedimentos cedem espaço e protagonismo para a mente contemporaneamente criativa.

Alcançamos, então, a supremacia das formas e das cores. Sejam elas de pigmento ou luz.

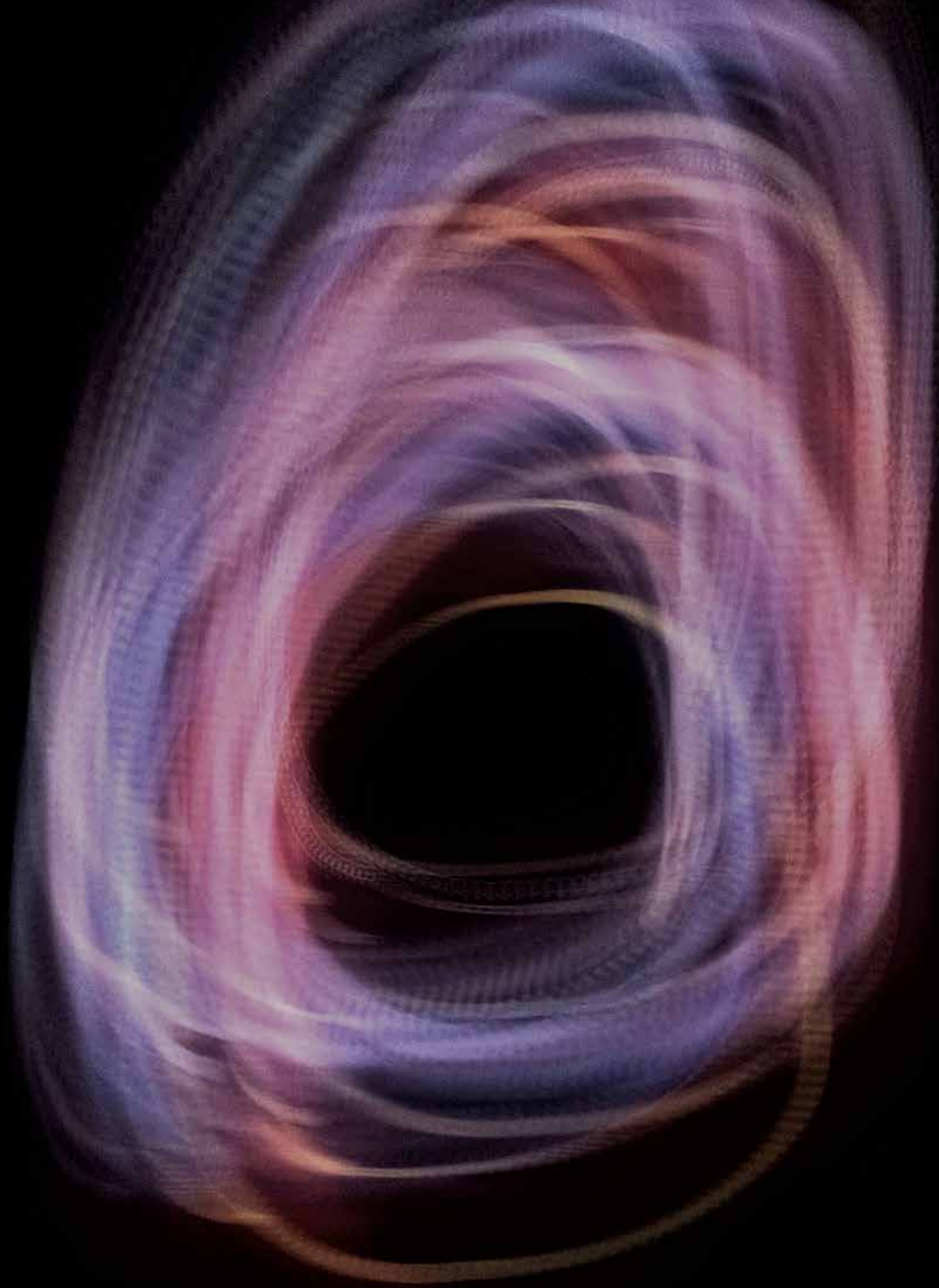
Referências

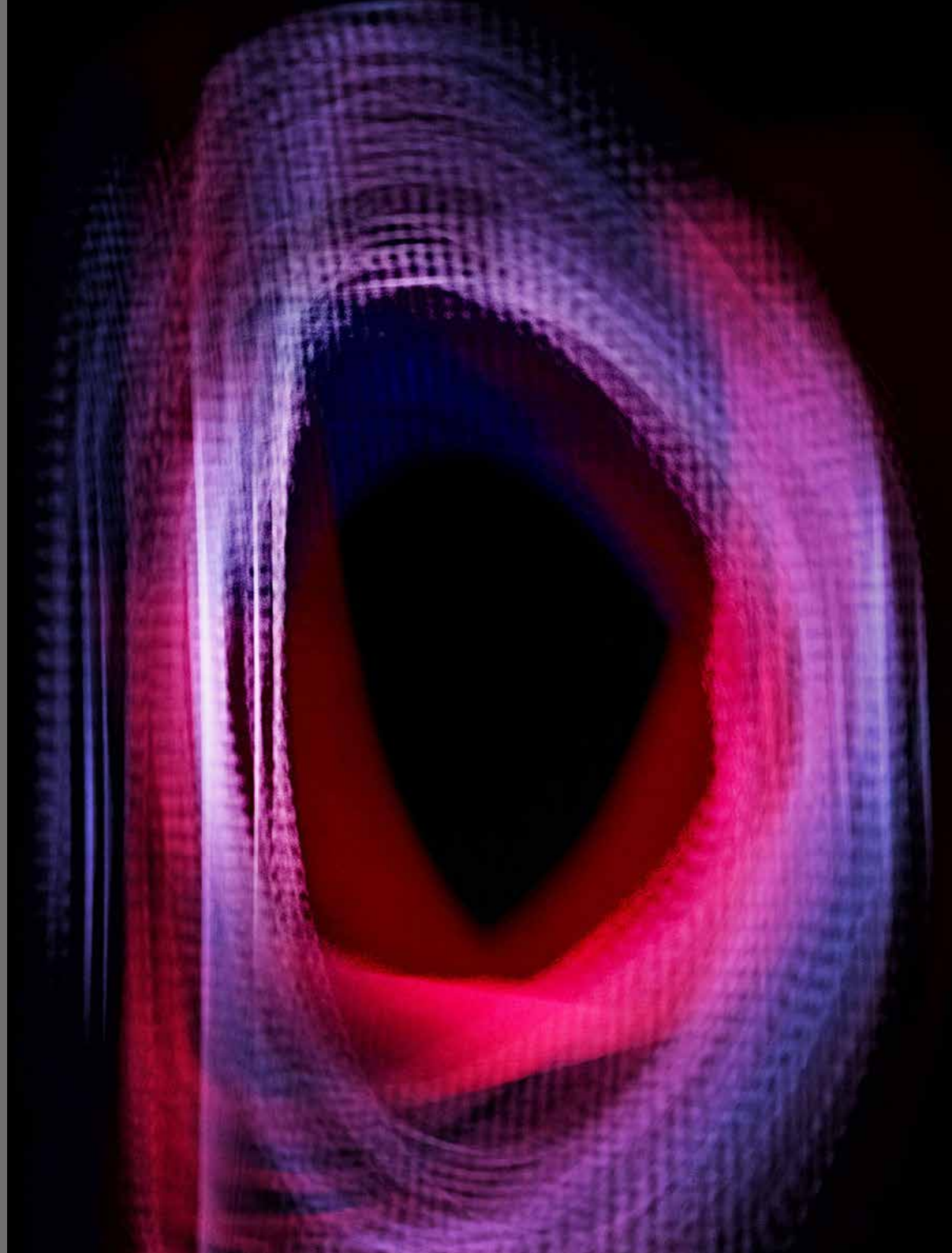
ALARKON, L. L'Origine du Monde. In: *O Dogmático mercado da Arte*. Anais do CIANTEC'2018.

RIZOLLI, M. *O registro patrimonial como arco expressivo: as fotografias de Luciano Alarkon*. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 5, (9), janeiro-junho. 20-27.

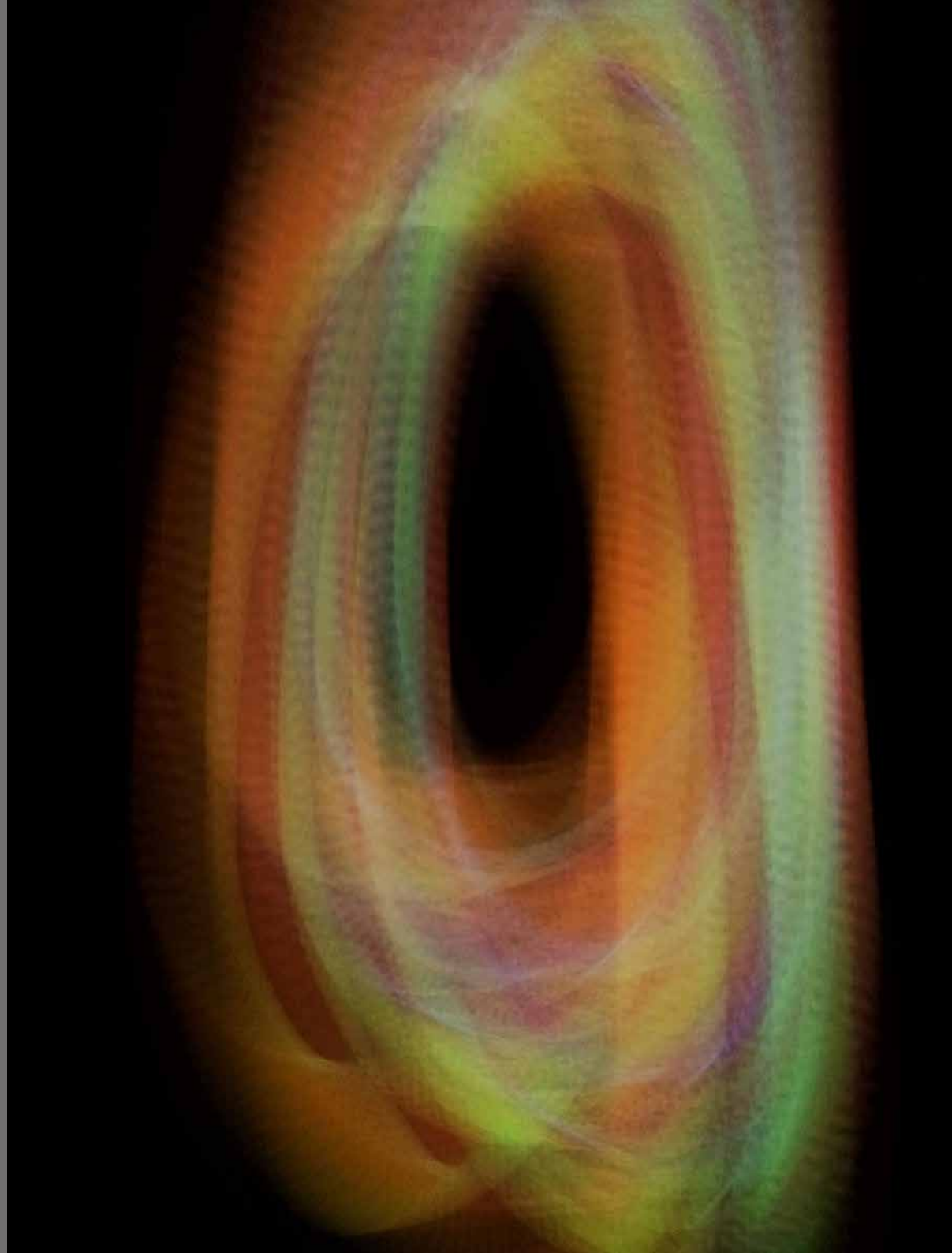
A extensão visual da Série L'origine du Monde, de Alarkon.

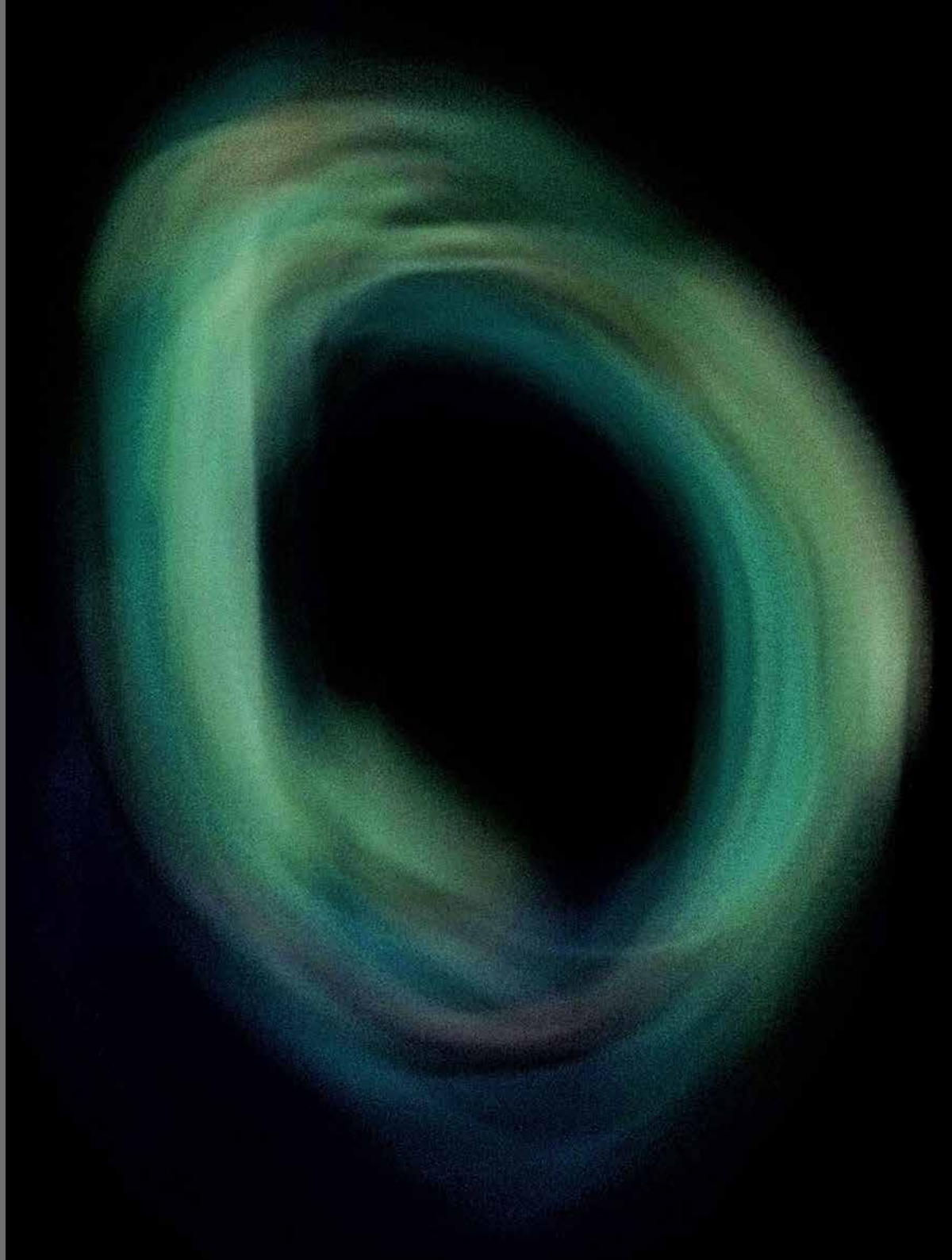


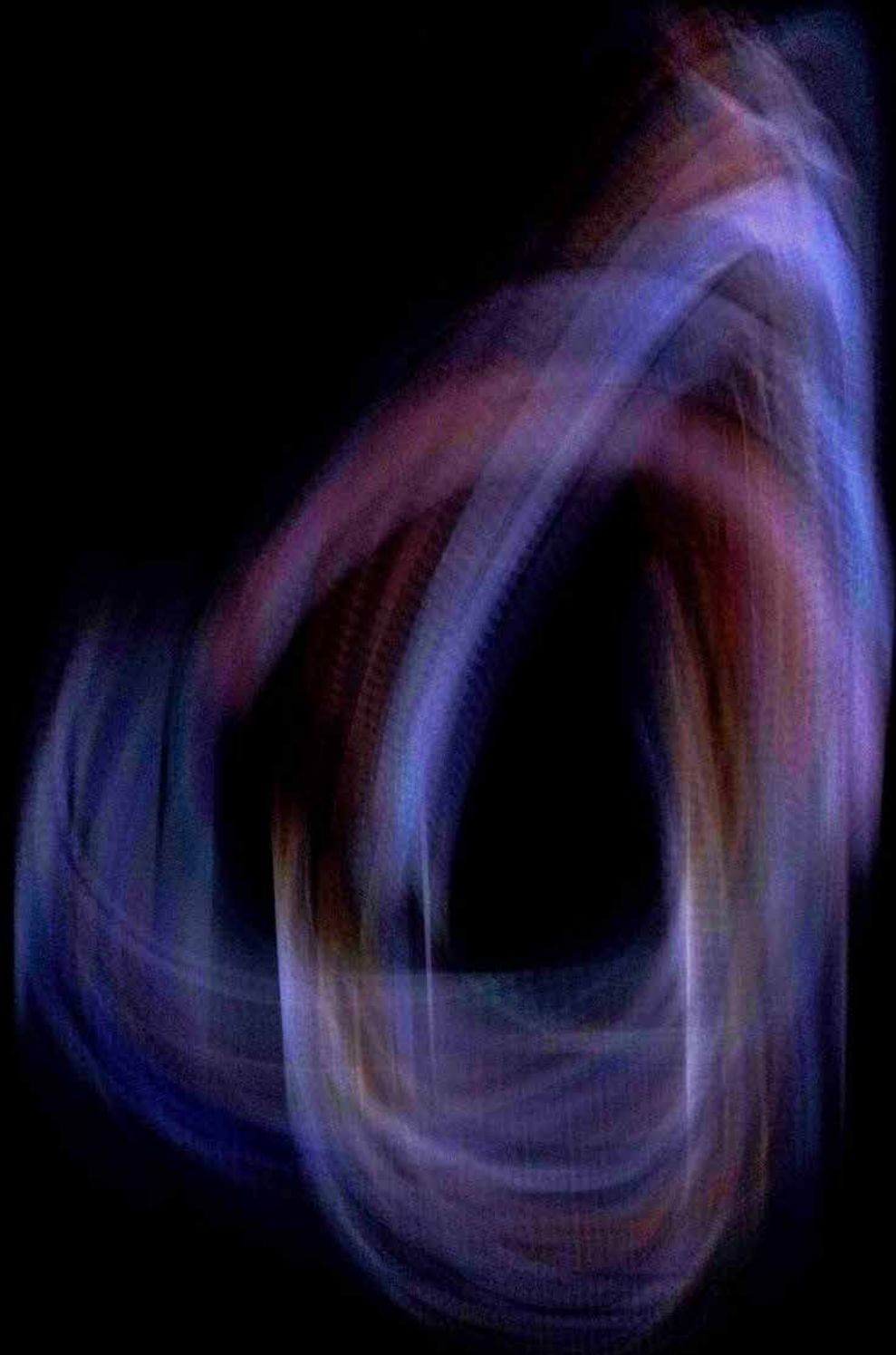














Apêndice

A infinidade de nomes da vagina no cotidiano popular brasileiro, segundo pesquisa realizada por Luciano Alarkon.

Uma concisa amostragem com a letra “a”:

42

A Dois Dedos do Cú	Aguardenta	Animal Sangrento	Arraia Preta
A Mais Pedida	Aguenta Toco	Anti-Stress	Arranca-Porra
Aba-de-Estrelas	Akikesemete	Aonde Eu Me Acabo	Arranha-Beijo
Abafador de Microfone	Alameda	Aonde Se Perde a Inocência	Arreganhada
Abará	Alçapão de Jiboia	Apertadinha	Arriadora de Caralho
Abaxeira	Alegria do Meu Pau	Apito	Arrochadinha
Abençoada	Alfajor	Apoio de Cabeça	Arrombada
Abocanha-Caralho	Algodão Queimado	Apontador de Pinto	Asa de Frango
Abraçadeira	Ali Onde Eu Me Acabo	Apresuntada	Asilo da Porra Louca
Abre-Fecha	Aliança Oval	Aquecedor de Pau	Asilo do Pau de Ouro
Abriço-do-meu-pau	Alisa-Benga	Aquela	Aspirador de Porra
Acabada	Almofada Furada	Aquilo Que Esfola a Cabeça	Assada
Acarajé de Pelo	Almôndega Cabeluda	Aquilo Que Eu Gosto	Assadeira de Croquete
Acari Roxo	Alojamento	Aranha	Assa-Rola
Acolhedora	Alvo do Caralho	Arapuca de Caçar Pinto	Assassina de Palhaço
Aconchego da Piroca	Amansa-Cobra	Aratu	Atecubanos
Acrobata	Amarra-Macho	Arca	Atecubarba
Açucareira	Amassa Pica	Ardida	Ateliê de Ginecologista
Adestradora de Piriquito	Ameba Cabeluda	Área de Degustação	Atiça-Rola
Aeroporto do Caralho	Amistosa	Área VIP	Atolada
Afia-Pinto	Amolador de Pica	Areia Movediça	Atola-Tora
Afilhada	Amolecedor de Pica	Argola	Azeda
Afina-Pica	Amortecedor de Ovo	Ariranha	
Afoga-Rola	Amostra Grátis	Armadilha	
Agasalho de Pica	Anel da Frente	Armadilha de Cobra	
Agridoce	Anfitriã	Aro	

LUCIANO ALARKON

(São Paulo, 1974)

lucianoalarkon@gmail.com

Artista-Fotógrafo.

Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor de Fotografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e na Universidade Paulista.

MARCOS RIZOLLI

(Campinas, 1959)

marcos.rizolli@mackenzie.br

Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual.

Professor no Programa de PósGraduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil.

Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo.

Los enigmas distópicos de Carles Gabarró

Joaquín Escuder ⁴⁵

Resumen: La obra del artista español Carles Gabarró es una meditación de la vulnerabilidad humana, que se plasma en imágenes que son respuestas abiertas, lecturas deliberadamente inconclusas, ante el interrogante existencial, en cuyo origen hay una reflexión profunda de las cosas. Los motivos de su trabajo se organizan en unos ciclos temáticos que aúnan las tradiciones tanto la histórica como la moderna bajo un impulso emocional que surge desde la libertad y la voluntad ética de la pintura.

Palabras clave: pintura, autoconocimiento, intemporalidad, alegoría, neometafísica.

Abstract: The work of the Spanish artist Carles Gabarró is a meditation on human vulnerability, which is reflected in images that are open responses, deliberately unfinished readings, in the face of the existential question, at the origin of which there is a deep reflection of things. The reasons for his work are organized in thematic cycles that unite both historical and modern traditions under an emotional impulse that arises from freedom and the ethical will of painting.

Keywords: painting, self-knowledge, timelessness, allegory, neometaphysics.

Los enigmas distópicos de Carles Gabarró

The Dystopian Enigmas of Carles Gabarró

Deriva

El artista español que se presenta Carles Gabarró (Barcelona, 1956) es un pintor de dilatada carrera trayectoria que, desde comienzos de la década de los ochenta, ha construido su discurso desde la pintura. Con anterioridad a sus años de formación en la Facultad de Bellas Artes de su ciudad natal tuvo una larga estancia en París, permanencia en la que la cultura francesa determinó su identidad artística. Sirva como muestra que tiene al pintor Georges Braque como espejo, su magisterio tanto pictórico como poético le son muy cercanos.

Después de su estancia parisina, ya en su etapa de formación académica, por afinidad a sus postulados, se alistó en el embate y debate en aquella década de los ochenta de *retour à la peinture*, en lo que se podría llamar la 'década del entusiasmo' en España: pasión y arrebató que impulsó a su generación, entonces joven, a crear y creer en la pintura. Han pasado varios decenios desde entonces y su frenesí ha mudado, se ha transfigurado en profundidad, se ha atemperado hacia una visión introspectiva que huye de tacticismos apriorísticos en pos de una dimensión existencial (ver Fig. 1. Gabarró, s/d).



Figura 1. Carles Gabarró, Biblioteca-vanitas # 5, 2006. Óleo sobre tela, 200 x 160 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 2. Carles Gabarró, Vista de la exposició "Gabarró vs Pfaff", Piramidón Centre d'Art Contemporani, Barcelona, 2013.
Fuente: cortesía del artista

Carles Gabarró muestra un universo narrativo que se ha ido destilando en el tiempo, cultivándose en series que parcelan determinadas inquietudes y desazones. Observadas en la distancia estas series, o ciclos, conforman una evolución congruente; desde un pensamiento humanista se mezclan lo autorreferencial, la interpretación de la historia, y el pensamiento de la pintura, todo ello no exento de hermetismo. Sin embargo su autor evita ejercer una militancia al uso, su 'activismo', siendo interior, en los momentos presentes resulta revelador de una realidad, la actual, 'líquida', de arenas movedizas (Bauman, 2017), sumida en la plena pandemia de un virus de consecuencias impredecibles en el planeta; situación crítica que se anticipa en sus obras, obras que ahora describen unos pasajes post apocalípticos, ¿resultado de la catástrofe sanitaria actual..? No se trata de unas ficciones distópicas, sino de una distopía indirecta, de sesgo personal, la de la lucha por la supervivencia: la supervivencia 'de' la pintura y 'con' la pintura, porque en ella deposita su esperanza inconfesada, su apuesta velada por el optimismo.

Su obra siempre mantiene un amarre figurativo que se disemina en los asuntos que protagonizan sus series temáticas: arquitecturas, vanitas, cráneos, nubes, paisajes, redes, figuras geométricas, bibliotecas, paletas de pintor, lechos, escaleras; combinación de ellos o en esporádicas eventuales citas de la historia del arte (ver Fig. 2 y 3). Son motivos que a menudo rayan lo esquemático, y surgen más de un croquis, como dice afirma su autor, que de un estudio elaborado.

En consecuencia el imaginario resultante depende de los atributos pictóricos y la reflexión que se deriva de la propia práctica, esto es, el gesto, las marcas del pincel que quedan impresas en la materia pictórica dotan a sus cuadros una fuerte presencia física. La materialidad resulta visible y palpable en

todas sus obras. La acumulación de lechos pictóricos se constituye en metáfora de una memoria solidificada. Con todo la pintura de Carles Gabarró tiene sus raíces en una pintura que evidencia las características de su medio, a su vez del tronco del árbol de la 'tradición moderna', y de una de sus ramas en la que penden Courbet, Cézanne y Braque; para ramificarse sucesivamente en epígonos como Philip Guston, Markus Lüpertz o Enzo Cucchi, entre otros más recientes... Se trata en definitiva de un artista con referentes temáticos en la vieja cultura europea, sin embargo se pueden reconocer conexiones con otros artistas figurativos de Iberoamérica, de diferentes épocas, desde la más representativa del movimiento modernista brasileño Tarsila do Amaral, al actual neoexpresionista argentino Duilio Pierri por ejemplo. Aquí la recepción de las vanguardias se diversifica en ricas adaptaciones, y al final los modelos convergen.

Añadir también que la pintura de Carles Gabarró gira entorno a las derivas del ciclo visionario de pintura, no obstante permaneciendo al margen de las controversias, de las polémicas, en silencio, au-dessus de la mêlée, para reivindicar 'su' espacio de la pintura, su asertividad es su tabla de salvación.



Figura 3. Carles Gabarró, Vista de la exposición "Enchevêtrement", Galerie 10.5, París, 2008.

Fuente: cortesía del artista

1. Vita

Y además sabía esto: la inteligencia olvida, la imaginación no olvida nunca. [...] Todos y cada uno de los momentos de mi vida encajan unos con otros, sin necesidad de elementos intermedios auxiliares. Existe una conexión inmediata; lo único que tengo que hacer es liberarla con la fantasía.

Peter Handke, *La doctrina del Sainte-Victoire* (Handke, 2018: 100)

Por tanto Carles Gabarró no es un artista que pretenda épatar, ni sorprender, ni tampoco teorizar, tan siquiera opera bajo un proyecto predeterminado; es un artista que construye su obra día a día, con una fidelidad absoluta al medio pictórico, asumiendo su dialéctica, su discurso y sus crisis. No es un artista que se expresa se sirve de con la pintura, es un pintor que concibe el hecho de ser artista con la pintura. Por lo que su obstinación, la rebeldía desde su posicionamiento de pintor, se asemeja al modelo de héroe pintor de Delacroix (Baudelaire, 2019: 60-96). También revela un espíritu melancólico que mira hacia el pasado, pero de proyección contemporánea, que se manifiesta como en el pintor francés (Delacroix, 1999: 24). Pero sobre todo hay implícito un ideal de libertad de acción, de rebeldía, tanto narrativa como pictórica, se trata en suma de 'la invención de un proyecto' creativo, es decir de la 'valentía' que constituye la liberación pictórica y de libertad de acción (Marina, 2006: 243-244), cuya consecuencia es la implicación en un proyecto comprometido y arduo (ver Fig. 4).

50

Por eso el conjunto de su obra apunta a lo autobiográfico, sus mitos personales terminan por imponerse a las influencias que puedan asimilarse de la historia del arte. Su tarea es el 'diario de un pintor', la "vida y trabajos", la vida y las fatigas, del peso de los días y el peso de la pintura. Al final, indefectiblemente, sus cuadros constituyen alegorías sobre la supervivencia y la fragilidad de la existencia humanas. Alegorías no siempre explícitas, que organizan escenas y conforman emblemas, símbolos; repertorios icónicos de temas que giran en torno a la metamorfosis, la vanidad, la mortalidad, la ausencia humana y el silencio (De Chirico, 1990: 42 y 109).

Entre sus obras se detecta una genealogía de la solidez compositiva en la pintura, que arranca desde Poussin, Chardin, Courbet, Van Gogh, Cézanne; pasa por un cubismo revisitado, un Braque maduro e íntimo; y se extiende al surrealismo, en la línea De Chirico y Carrà; atraviesa la École de Paris, el informalismo; y se aproxima cronológicamente a la obra etapa figurativa de Philip Guston, luego al neoexpresionismo alemán y a la trasvanguardia italiana. Así mismo también se hallan semejanzas con pintores más actuales: Gérard Garouste y Jean-Charles Blais, éste último de la misma edad que Carles Gabarró, un representante de la figuration libre francesa con el que comparte obsesiones, asociaciones de ideas y mestizaje (ver Fig. 5).



Figura 4. Carles Gabarró, Biblioteca, 2010. Óleo sobre tela, 110 x 130 cm.
Fuente: cortesía del artista

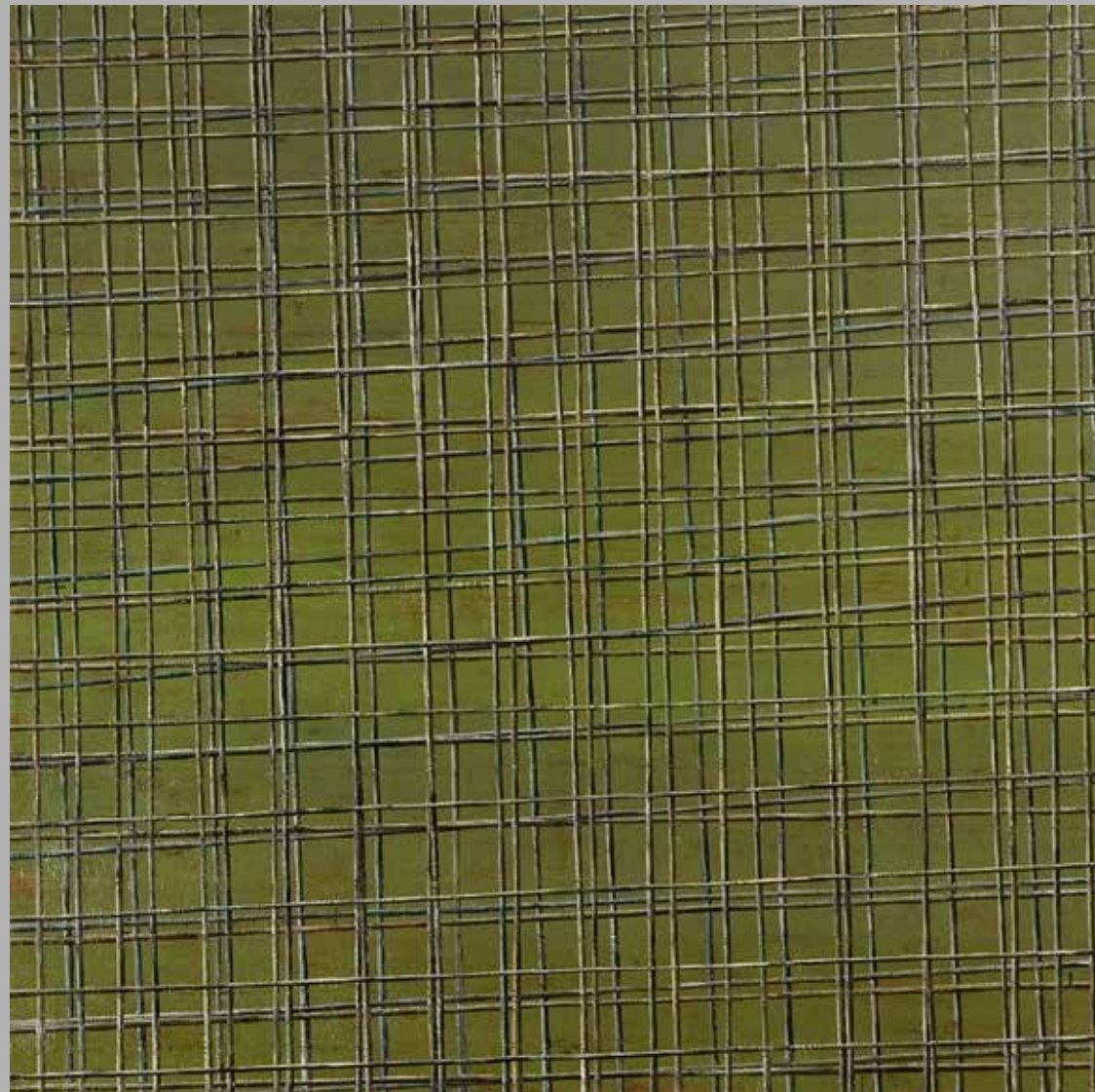


Figura 5. Carles Gabarró, Nube negra, 2010. Óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Fuente: cortesía del artista

2. Memento

Je ne peins des figures qui ne sont plus des personnages mais des objets ; Ce sont des accessoires qui appartiennent à ma peinture, au même titre que les chapeaux, les maisons, les arbres, les chiens... Le corps est devenu un morceau.

Jean-Charles Blais, [Declaración (1984)] (AAVV, 1984: 57)

La pintura de Carles Gabarró manifiesta el potencial de la 'imagen pintada', el sentido primario que este medio ha tenido para ser convincente desde el origen de los tiempos: la creación de imágenes persuasivas de gran impacto. En este sentido el autor afirma que "la pintura representa un intento de articular un sentido fuera del lenguaje. Tiene algo de preverbal, y si no, piensa en las pinturas rupestres" (Ros Blasco, 2010). De ahí que su pintura carezca de artificio, no da pie a una estética retórica; por lo que revela emociones, lucidez del inconsciente, visiones que resultan una terapia al exteriorizarlas: las imágenes que crea parten de experiencias reales.

Estas experiencias conforman las obras que se agrupan por series. Series o ciclos que perduran de tres a cuatro años en los que el autor narra en primera persona sus pesadumbres, en un halo de misterio que preserva su intimidad. Todo inmerso en un atmósfera de connotaciones psicológicas angustiantes, como en las obras tituladas Naufragio (ver Fig. 6), en la que aparece un lecho sobre una almadía a la deriva, sin rumbo, en un mar tenebroso en clara alusión al cuadro "La balsa de la medusa" de Géricault. Como en la obra del pintor francés, la cama sobre el océano sombrío semeja la tabla de un naufrago o también una mesa de disección, y representaría un lamento de la deriva posmoderna del sujeto (Francalanci, 2010: 155-157), la ausencia del propio sujeto acrecenta la tensión dramática. Así mismo, estando ausente la figura humana, en la pintura de Carles Gabarró aparece el cráneo como en las vanitas de la historia del arte (ver Fig. 1 y 7). Memento mori que también figura en una cita directa de la obra de Rembrandt: "El buey desollado", una representación que infiere el inevitable destino de todos los asuntos mundanos (ver Fig. 8).

Por lo que la mayor parte de los motivos que figuran en sus obras siempre remiten estados existenciales. La contemplación de una realidad abandonada, enigmática, de tiempo eterno, o suspendido está presente en las someras arquitecturas que se construyen en sus pinturas. En las que reconocemos influencias surrealistas: de las representaciones urbanas como las piazze metafísicas de De Chirico, o los austeros edificios de Carrà o las arcaicas construcciones de Sironi. Escenarios todos que albergan un 'sentimiento trágico' (Carrà, 1999: 80). Esta evocación histórica de la angustiosa soledad resulta manifiesta evidente en las arquitecturas de la serie La Fábrica: composiciones de edificios, chimeneas, escaleras (ver Fig. 9). Ecos italianos por una parte e influencia de las corrientes de la Alemania de entreguerras por otra, donde nace el género architekturmalerei [pintura de la arquitectura], un género que se desliza entre el postexpresionismo y el realismo mágico para anticipar la 'nueva objetividad' (Marchán Fiz, 1986: 99-118).

En su serie de Paisajes también se comparte el mismo tratamiento tectónico de las formas, son paisajes oscuros, a veces flanqueados de cipreses como llamas negras (ver Fig. 10 y 11), con frecuentes evocaciones a un paisaje concreto, rocoso, muy estimado por el pintor: el de la cordillera abrupta de Els Ports de Beseit, en el confín oriental de Aragón, el más cercano al Mar Mediterráneo. Por este paisaje el pintor se deja extraviar

cuando necesita huir del frenesí urbano: como Cézanne en su route por la Provenza, o como Petrarca en su ascensión al Mont Ventoux en 1336, para volver a sentir como el poeta la experiencia sublime de la elevación y percepción estética de la naturaleza (Petrarca, 2019).

Hay que mencionar una serie distinta de su trabajo habitual, la titulada Balzac à Fontainebleau (ver Fig. 12), inspirada en el fortuito encuentro con unas esculturas en los jardines del Castillo de Fontainebleau, envueltas por un ropaje, quizás para preservarlas de la inclemencias o por estar sometidas a un tratamiento de conservación puntual. Las telas blancas que las cubren les asignan una percepción nueva, que fascinaron a Carles Gabarró. Se trata del desplazamiento de sentido, turbador e inquietante, que se produce al contemplar estatuas o muebles fuera de su contexto, en un marco en el que ciertamente no estamos acostumbrados a verlos, como se puede apreciar en algunas composiciones de De Chirico (De Chirico: 1990, 120-121).

Finalmente cabe reseñar la serie Retículas (ver Fig. 13 y 14), compuesta por motivos de construcciones geométricas, que no obstante están elaboradas con misma factura pictórica que las obras de las otras series. Estas obras se componen de variaciones de un enjambre de líneas que evocan tramas, enrejados y formas poliédricas que evocan las figuras ideales de los sólidos platónicos. Son obras donde la línea se erige en objeto, es la corriente del trazo entre la mano y la mirada que cristaliza en formas diamantinas, o tejen redes: secretos de la armonía del cosmos, o la pulsión interior donde conviven la libertad y la regla (ver Fig. 15).

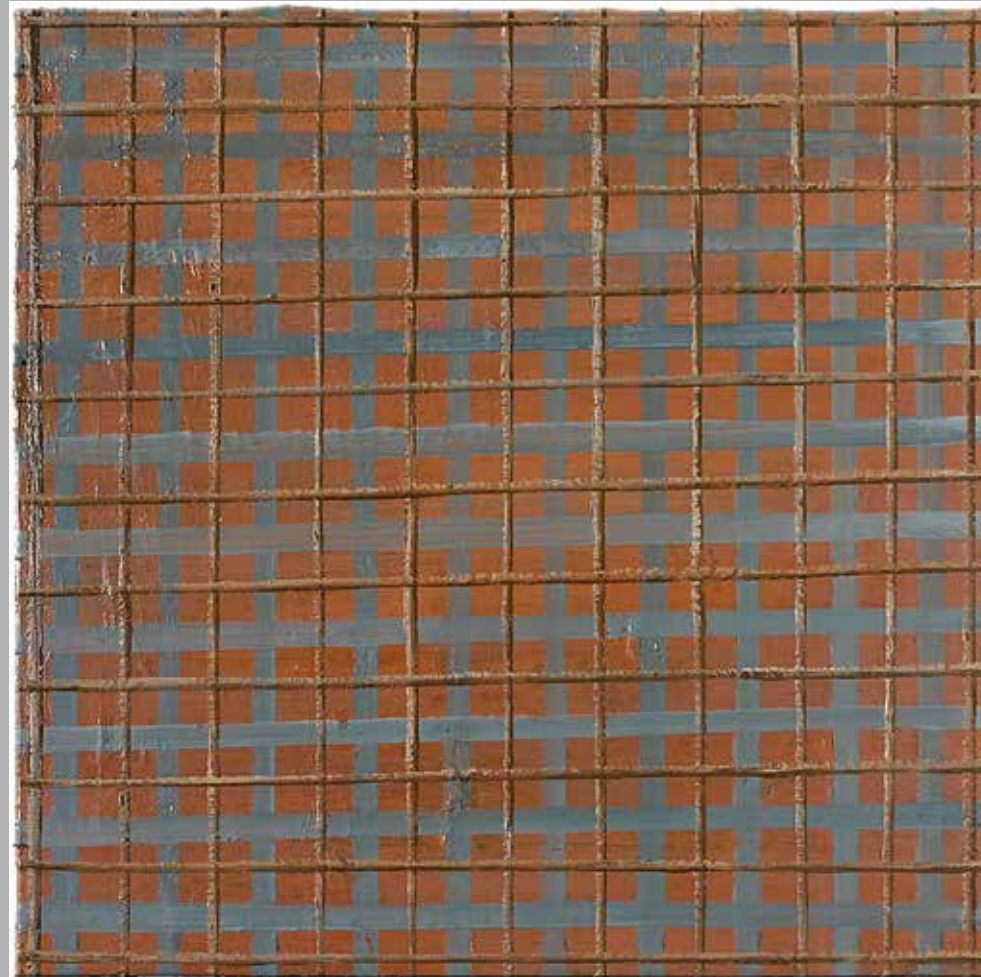


Figura 6. Carles Gabarró, Naufragio, 2019. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista

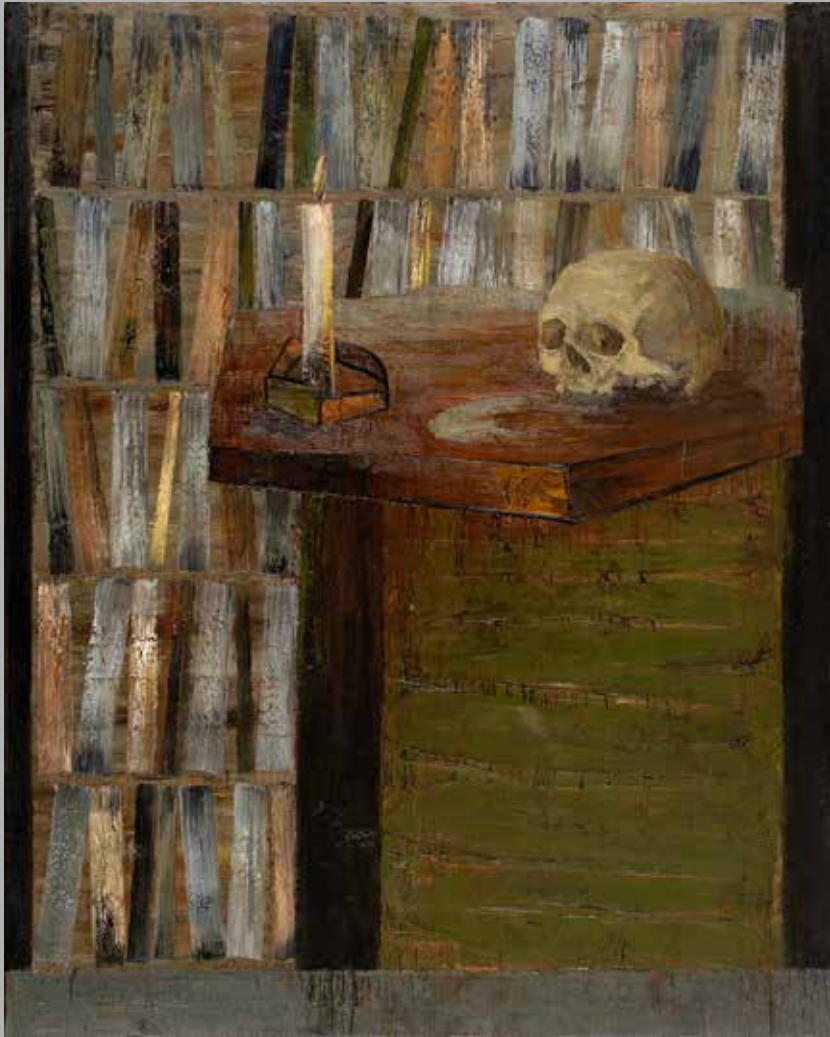


Figura 7. Carles Gabarró, Cráneo, 2006. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 8. Carles Gabarró, D'après Rembrandt, 2006. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 9. Carles Gabarró, *Fábrica*, 2016. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 10. Carles Gabarró, *Sin título*, 1998. Óleo sobre tela, 130 x 130 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 11. Carles Gabarró, Mallorca, 2000. Óleo sobre tela, 200 x 250 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 12. Carles Gabarró, Château de Fontainebleau, 2016. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Fuente: cortesía del artista

3. Métier

La pintura sin embargo, nos llena con su carga material y artesanal tanto como los aspectos enigmáticos y turbadores del mundo y de la vida.

Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (De Chirico, 1990: 123)

Más allá de la temática, las obras de Carles Gabarró se manifiestan desde la naturaleza material de la pintura, en este caso su densidad, lo que confiere una percepción de consistencia añadida en las marcas del pincel que 'viven' en la superficie del cuadro. La densidad de la materia pictórica es una constante en la evolución de la obra de Carles Gabarró, también un sello personal. En una entrevista afirma que "a veces veo que la pintura actual contiene un exceso de carga de imagen en detrimento de su carga pictórica. Creo que en la pintura operan unos mecanismos que trascienden la pura imagen. Todo es imagen, pero no todo es pintura" (Ros Blasco, 2010). Ciertamente la pintura no solo es 'imagen', también es 'materia', por esto esta obra se percibe como energía que nace de un impulso vital, para luego fluir en un torrente de pinceladas que se colmatan en estratos pictóricos, visiones petrificadas que otorgan a sus cuadros una "opacidad impenetrable, densa y pastosa que ocupa el espacio pictórico con una intensidad tan preciosa como angustiante" en palabras de Mercè Vila (Vila, 2013). Hay que señalar que la riqueza de su *pâte picturale* resulta también de la fabricación manual de las pinturas al óleo, en el ideal del verdadero *métier de peintre* del pasado (Watin, 2018: 86-89), que en Carles Gabarró tal vez se deba quizás tendría que ver su formación en ciencias químicas (ver Fig. 16).

Al modelado de su empaste, al los efectos mates y opacos de sus frottis, le acompañan los sonidos sordos de los colores que lo integran: una gama cromática matizada, austera, parca en apariencia, pero rica; en una clave total baja, amortiguada; de colores cuaternarios, dominada por pigmentos ocres, sienas, sombras, pardos, grises negros y verdes desaturados. Son unas tonalidades armonizadas en gamas apagadas sutiles, no radiantes, sino humildes pero nobles. La raíz de la pintura de Carles Gabarró pertenece a uno de los 'dos dialectos de la pintura' que describía el historiador y crítico de arte Alexandre Cirici, al referirse a la "geografía y materiales" de la pintura catalana: a la policromía natural que se percibe de los materiales duros del paisaje fragmentado de la Cataluña accidentada, distinta de la otra, la luminosa y sensual de la planicie (Cirici, 1988: 210-211). Carles Gabarró pinta con los colores de la tierra, extraídos de ella, para volverla a representar, es la 'pintura terrenal'.

Conclusión

Carles Gabarró es un superviviente de todas las convulsiones del arte de las que ha sido testigo, mediante un trabajo que muestra la vigencia de una poética narrativa desde la pintura, fiel a unos principios estilísticos y procesuales que van desde la asimilación de mitos de la historia a la biografía personal. Nos hallamos ante un artista que carga con la herencia cultural de la vieja Europa y sus conflagraciones, metafóricamente visibles en las cicatrices de la piel de sus capas pictóricas, un artista del que pueden hallarse otros afines en Iberoamérica, que han confluído en los mismos desenlaces plásticos por otras vías artísticas. La pintura también como medio que discurre a través del autoconocimiento y sirve antídoto para afrontar las emociones, y también como un 'lugar' para pensar sobre la frágil existencia humana, sobre todo en esta época de pandemia sobrevenida, contexto que revaloriza el valor de esta obra como testimonio. En definitiva Carles Gabarró sería el pintor que describe Baudelaire que expresa de un modo más pleno el drama de la vida contemporánea, y en estos momentos el paisaje de esta realidad distópica.

58



Figura 13. Carles Gabarró, Serie Retículas, 2005. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 14. Carles Gabarró, Serie Retículas, 2005. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Fuente: cortesía del artista

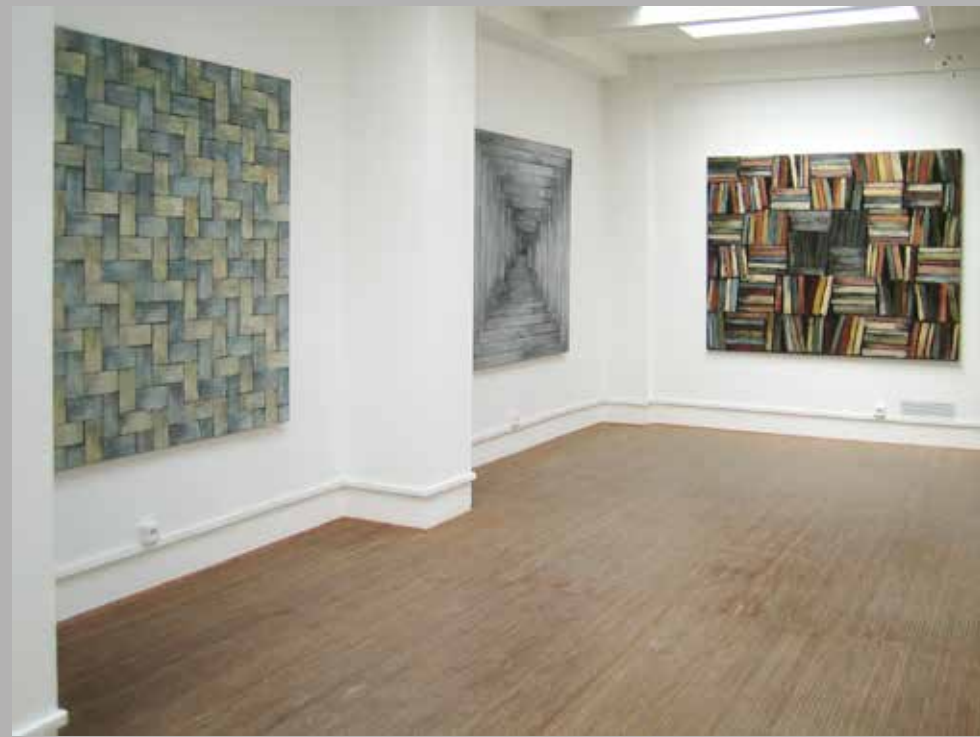


Figura 15. Carles Gabarró, Serie Poliedros, 2003. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Fuente: cortesía del artista



Figura 16. Carles Gabarró, Paisaje, 1995. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Fuente: cortesía del artista

Referencias

- AAVV (1984) *Jean-Charles Blais*. Burdeos: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux [catálogo de la exposición: "Jean-Charles Blais" celebrada en el CAPC de Burdeos, del 27.11.84 al 06.11.85; y en la Kunsthalle de Basilea, del 19.01.85 al 24.02.85]. [S/n]
- Baudelaire, Charles (2019) *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Taurus; Penguin Random House. ISBN: 978-84-306-0725-9
- Bauman, Zygmunt (2017) *Vida líquida*. Barcelona: Paidós; Austral. ISBN: 978-84-08-04095-8
- Carrà, Carlo (1999) *Pintura metafísica*. Barcelona: El Acanalado. ISBN: 84-930657-3-0
- Cirici Pellicer, Alexandre (1988) *El arte catalán*. Madrid; Barcelona: Alianza; Enciclopèdia Catalana. ISBN: 978-84-206-4516-8
- De Chirico, Giorgio (1990) *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. ISBN: 84-600-7533-8
- Delacroix, Eugène (1999) *Diccionario de Bellas Artes*. Madrid: Síntesis. ISBN: 978-84-773-8881-4
- Francalanci, Ernesto L. (2010) *Estética de los objetos*. Madrid: La Balsa de la Medusa; Machado Libros. ISBN: 978-84-7774-697-3
- 60 Gabarró, Carles (s/d) *Carles Gabarró* sitio web del artista [consulta 2019-12-29] URL: <http://www.carlesgabarro.com/> + Instagram: https://www.instagram.com/carles_gabarro/
- Handke, Peter (2018) *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-9181-026-1
- Marchán Fiz, Simón (1986) *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7055-3
- Marina, José Antonio (2006) *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7354-2
- Petrarca, Francesco (2019) *La ascensión al Mont Ventoux*. Madrid: La Línea del Horizonte. ISBN: 978-84-17594-15-2
- Ros Blasco, Antoni (2010) *La Fábrica*. Entrevista realizada en París el 19.04.2010 para el catálogo de la exposición "La Fábrica. Carles Gabarró" en el Museo Juan Cabré, en Calaceite. Carles Gabarró (s/d) *Carles Gabarró* sitio web del artista [consulta 2020-10-30] URL: <http://www.carlesgabarro.com/>
- Vila, Mercè (2013) *Gabarró vs Pfaff*. Texto realizado en octubre de 2010 para el catálogo de la exposición "Gabarró vs Pfaff" en el Piramidón Centre d'Art Contemporani de Barcelona. Carles Gabarró (s/d) *Carles Gabarró* sitio web del artista [consulta 2020-10-30] URL: <http://www.carlesgabarro.com/>
- Watin, Jean-Félix (2018) *L'art du peintre, doreur, vernisseur, ouvrage utile aux artistes et aux amateurs* (Éd. 1773). París: Hachette; Bibliothèque Nationale de France. ISBN: 978-20-125-6663-7

JOAQUÍN ESCUDER

(Zaragoza, 1961)

Vive y trabaja en Teruel, España.

joaquinescuder@gmail.com

Licenciado en Bellas Artes

Doctor en Bellas Artes

Ha sido pensionado en la Real Academia
de España en Roma

Profesor del Área de Pintura del Grado
de Bellas Artes de la Universidad de
Zaragoza

Artista Visual

Uma conversa transparente com Raul Lino

Fernando Quintas

63

Resumo: A Casa do Cipreste, projeto do arquiteto português Raul Lino, construída em 1914 num cume montanhoso na região de Sintra, é o argumento central deste estudo. Simples na sua singularidade despojada, sofisticada no seu desenho e detalhes construtivos e decorativos, revela o espírito sagaz e erudito do arquiteto na criação de ambientes únicos, onde habitam objetos por si desenhados. A importância da paisagem, tão cara a Lino, determina a criação de uma espacialidade intimista que delicada - mas assertivamente -, se agarra a abruptos penhascos de onde luminosamente emerge esta casa-observatório.

Palavras-chave: Raul Lino, Arquitetura, Paisagem, Transparência.

Abstract: Casa do Cipreste, a project by Portuguese architect Raul Lino, built in 1914 on a mountain peak in the Sintra region, is the central argument of this study. Simple in its simple singularity, sophisticated in its design and constructive and decorative details, it reveals the sagacious and erudite spirit of the architect in creating unique environments, where objects designed by him inhabit. The importance of the landscape, so dear to Lino, determines the creation of an intimate space that delicately - but assertively - clings to the steep cliffs from which this observatory-house luminously emerges.

Keywords: Raul Lino, Architecture, Landscape, Transparency.

Uma conversa transparente com Raul Lino

No entanto, ficou-nos gravado na memória - como sulcos rasgados na terra seca e árida resgatada ao mar -, o gosto pela altura inatingível, pela proximidade com o éter que enche de diáfana luz os cumes ensolarados e os precipícios rochosos e agrestes desses montes que Olímpicamente permanecem inacessíveis e impenetráveis.

Do gosto das alturas e do abismo

Serras, montanhas, cordilheiras de cumes alvos e etéreos, atraem-nos por razões que nos escapam verdadeiramente, como se, perante a nossa perenidade e divindade arduamente conquistadas, necessitássemos do conforto puro e espiritual que a altura sobranceira destes lugares nos evoca, reduzindo-nos uma e mais vezes à nossa pequenez e insignificância. Construir nestes locais altaneiros, onde as estações do ano habitam o tempo dos Deuses e das horas, cria em nós uma sensação de saciedade e conforto, de estabilidade primordial inerente ao domínio que temos do espaço em redor, da fusão telúrica entre a terra e o céu, o material e o imaterial, o tangível e sensorial, o diáfano e o efémero.

As construções que se anicham e seguram em penhascos criam com estes um sempre renovado Olimpo, um local sagrado reinventado de onde emanam vetores que orientam a visão sensibilizada sobre a realidade concreta em redor: o arbusto e a folha que abanam à passagem do vento, a árvore que recorda o corpo aprisionado, o regato fresco que se evade buscando o mar. Passamos, através destas **construções-ninho**, a acolher e defender a alteridade que advém da capacidade de abnegadamente recebermos o Outro (o Estranho, o Diferente) em nós e no local que habitamos e partilhamos. A **casa-construção-arquétipo** torna-se assim o centro do mundo, pessoal e transmissível, o refúgio da metamorfose que quotidianamente encetamos, ruminando humores e delícias, rancores e prazeres, pecados e redenções. A **casa-promontório** converte-se no lugar alquímico onde se depositam e florescem as relações humanas cultivadas no segredo dos Deuses, consolidadas na arquitetura sólida de terra e pedra, de madeira e suor.

À distância, tudo parecia perfeito: Deuses banhando-se em águas tépidas, cornos de ouro brotando riquezas, taças do mais fino vidro acolhendo mel e águas perfumadas. Os dias sucediam-se numa maresia de contínuas e espectáveis ondas, nada acrescentando aos dias anteriores, plenos de harmonia e temperança. Por vezes, os Deuses ouviam o barulho agudo e rústico dos camponeses simples que pastoreavam o gado nas planícies verdejantes e curiosos, afastavam as nuvens que espessamente cobriam e protegiam esse espaço criado pelos Titãs e habitado pelos seus descendentes. Frequentemente ruborizavam quando escutavam os seus cânticos de um erotismo grosseiro celebrando o fim do dia e os gemidos de quando, agastados pelo cansaço, faziam amor por entre as terras húmidas e férteis. Dissimulados pelas etéreas brumas, olhavam absortos para os corpos que recebiam em si todos os prazeres do mundo, a curva do pescoço que acolhe o mais sedutor e húmido beijo, os cabelos ao vento de onde nascem todos os mitos do mundo. E suspiravam, inquietos e perfeitos na sua luminosidade esmorecida.

Do húmus sagrado ao lugar reinventado, a casa aberta à luz

A Casa do Cipreste (fig. 1 e 2), em Sintra, Portugal, da autoria do arquiteto Raul Lino (1879 -1974) é uma das mais singulares obras da arquitetura portuguesa. Simples na sua singularidade despojada, sofisticada no seu desenho e detalhes construtivos e decorativos, revela o espírito sagaz e erudito do arquiteto na criação de ambientes únicos, onde “habitam” objetos por si desenhados - mobiliário, louças, azulejos, vitrais, entre muitos outros -, numa miríade criativa que poucos conseguirão superar, em qualidade e quantidade. Segundo o arquiteto José Manuel Fernandes, Raul Lino, em “70 anos de vida activa profissional, entre 1898 e 1970, terá executado a média de um projeto por mês (...) durante quase três quartos de século” (Fernandes, 2006: p. 92). O notável e controverso arquiteto, cuja arquitetura e escritos tão fortes reações suscitaram durante a sua longa vida, é ainda hoje uma referência fundamental (quer se queira, quer não) na arquitetura portuguesa do século XX. As suas obras povoam o imaginário português, contribuindo para a criação de um modelo (contestável, seguramente) do habitar lusitano, entre o vernacular- folclórico, o conservadorismo caseiro e a ambição de visibilidade internacional.

66



Figs. 1 e 2 - Casa do Cipreste, Sintra, Portugal, projetada pelo arquiteto Raul Lino (1879-1974)

Inaugurada em 1914, a Casa do Cipreste é uma das suas obras mais importantes e central no estudo da sua arquitetura (SANTOS, 2011). A importância da paisagem, tão cara a Lino, determina a criação de uma espacialidade intimista que delicada - mas assertivamente -, se agarra a abruptos penhascos de onde luminosamente emerge esta **casa-observatório**. Assente num afloramento rochoso de forte impacto visual (quer interior, quer exterior), uma sinuosa rede de espaços desenhados a partir de um pátio central permitem a abertura rigorosa de vãos, que facultam deslumbrantes vistas sobre o arvoredo da serra e a peculiar arquitetura erudita e vernacular de Sintra. É-nos assim facilitada uma reflexão sobre o *genius loci* estudado (e sentido) pelo arquiteto, revelando-nos uma complexa articulação entre a natureza, o homem e a arquitetura, celebrada nesta **domus-specularis** nos mais pequenos e íntimos detalhes. A casa “olha” a várzea de Sintra com a mesma curiosidade com que os Deuses olhavam os camponeses nas suas deambulações quotidianas, assumindo-se como uma notável e misteriosa **construção-templo**, aludindo simbolicamente para um Olimpo sonhado e uma Arcádia nostalgicamente perdida. Et in Arcadia ego.

Cansados dessa absurda distância entre eles e os habitantes das planícies, os Deuses desceram e deslumbraram-se com o respirar das coisas simples e belas, misturando-se com os comuns mortais. Descobriram assim, mais de perto, as maravilhas que ali se produziam: a casa de pedra e palha que acolhe e aquece, o tecido resistente que envolve e protege, a cerâmica que contem as águas da chuva e as partilha no céu-da-boca sedenta. Depois partiram, deixando-nos órfãos de divindades que nos faziam acreditar numa transcendência benigna e sem dor, onde o prazer nascia das coisas simples e se consumava, sem medo, na intimidade da terra e da natureza.

67

“Uma conversa transparente com Raul Lino”

A partir de várias visitas a esta casa, iniciei um processo de investigação sobre a obra arquitetónica e plástica de Lino, tendo pesquisado e percorrido outros projetos da sua autoria, muitos com as mesmas características formais, metodológicas e projetuais aplicados na Casa do Cipreste. Estava, de igual forma, particularmente interessado em averiguar a relação entre a leveza quase imaterial de um vitral existente nesta casa (fig.3) e a pesada construção em alvenaria. Observando atentamente, o vidro não foi de facto um material central na obra de Lino, como o foi para tantos arquitetos paradigmáticos do século XX: a sua arquitetura prima pela solidez, a forte relação com a terra e a valorização dos métodos tradicionais de construção - não procurando conquistar os céus e desafiar os Deuses .



Fig. 3 Vitral da Casa do Cipreste;

Fig. 4 - Escultura "Uma conversa transparente com Raul Lino" (Detalhe). Fernando Quintas, 2016. Exposta no Festival AUREA de Sintra (2016) e CVA, Azeitão (2019).

68

Como articular artisticamente estas dicotomias numa obra escultórica? Como refletir formal e simbolicamente sobre o leve e o pesado, o aberto e o fechado, o luminoso e o sombrio, o frágil e o resiliente? Esta construção e desconstrução mental de arquétipos deu origem a uma abordagem conceptual e projectual que se foi consolidando e amadurecendo ao longo de um ano de trabalho. Como resultado, e partindo da singularidade majestosa (mas discreta) da Casa do Cipreste, uma escultura em vidro foi criada (figs. 4, 6 - 10), assumindo-se, sem ser referencial e direta, como uma meditação pessoal sobre a impermanência da arte e do edificado e, em última análise, as contingências da nossa condição humana.

"Uma conversa transparente com Raul Lino" (Fernando Quintas, 2016) é um objeto totémico que combina a força e delicadeza de diferentes materiais (aqui igualmente simbólicos), onde a fragilidade do vidro é escorada pela robustez da estrutura em ferro, assentando ambos em sólidas bases de cimento (base 1 e 2). Nesta **escultura-totem**, materiais cerâmicos diversos fundem-se visualmente com a transparência do vidro criando uma atmosfera teatral e celebrativa, que dependendo da iluminação diurna ou noturna, nos convoca simultaneamente como atores e espectadores, esperando ser seduzidos pela música de Richard Wagner, tão ao gosto romântico de Raul Lino. O cipreste do vitral da casa em Sintra encontra um equivalente na assumida verticalidade da escultura: o prumo que as raízes desta árvore desenvolvem para alimentarem a sua seiva são agora sólidas formas, que apesar da sua aparente brutalidade construtiva e visual, sustentam uma permeável estrutura - um corpo frágil, resiliente e sedutor. Tão ao gosto dos Deuses e dos Homens. E de Lino.



Fig. 5 - Casa do Cipreste, Sintra. Detalhe de painel de azulejos no pátio interior, com esfera armilar em pedra.

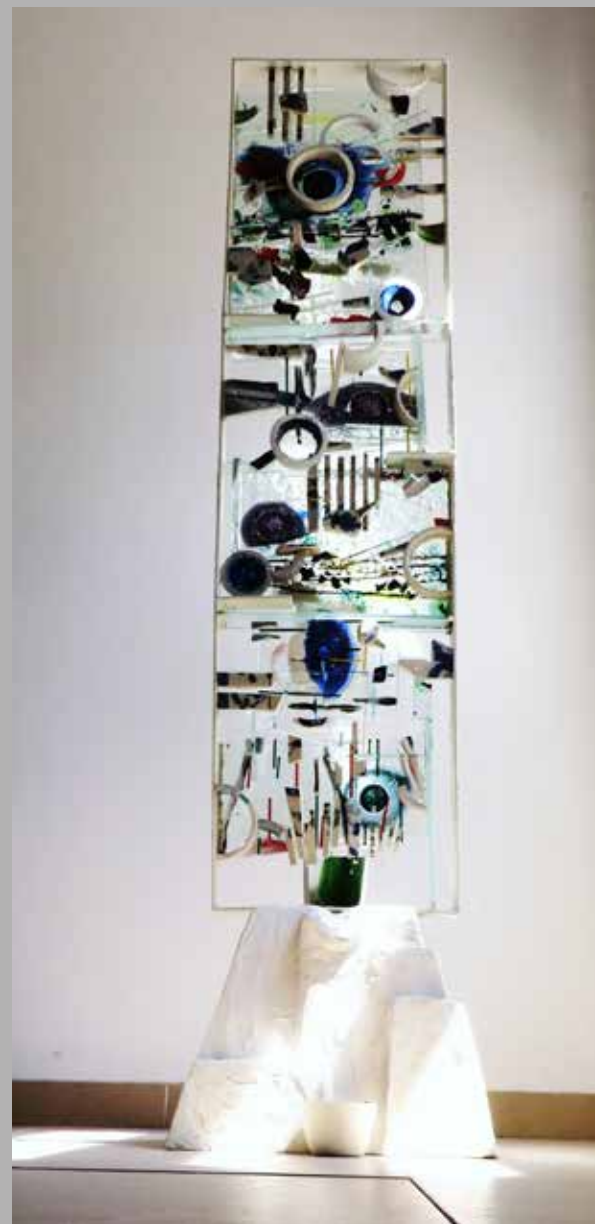


Fig. 6 - Escultura "Uma conversa transparente com Raúl Lino" (Fernando Quintas, 2016), concebida a partir de várias visitas à Casa do Cipreste.



Fig. 7 e 8 - Escultura "Uma conversa transparente com Raul Lino" (Detalhe). Fernando Quintas, 2016.



Fig. 9 e 10 - A Escultura "Uma conversa transparente com Raul Lino" (Fernando Quintas, 2016) no local onde foi exposta pela primeira vez (Festival Áurea, Sintra, 2016), sendo testadas diversas possibilidades de iluminação.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, José Manuel (2006), *Arquitectos do Século XX, da tradição à modernidade*, Caleidoscópico, edição e artes gráficas S.A., Casal de Cambra, Portugal (pp. 92-95).

LINO, Raul, "subir, subir!" in *Não é artista quem quer*, Edições o Independente, 2004, Lisboa.

SANTOS, Joana (2011), *Raul Lino*, QN, Edição e Conteúdos S.A., Vila do Conde, Portugal.

FERNANDO QUINTAS

(Lisboa, 1966)

Vive e trabalha em Lisboa, Portugal

ferndomus5@gmail.com

Doutoramento em Vitral Contemporâneo,
Pós-graduado em Pintura, Licenciado em
Pintura (FBAUL)

Professor na Faculdade de Belas Artes da
Universidade de Lisboa

Membro integrado na Unidade de
Investigação Vidro e Cerâmica para as
Artes (VICARTE)

Pesquisador em Artes e Arquitetura

Artista do vidro e do mosaico

Portfólios Artísticos 75
Carteras Artísticas

O vocabulário visual de Alberto Oliveira

Marcos Rizolli ⁷⁷

Resumo: Alberto Oliveira, artista-fotógrafo brasileiro, nascido em 1976 em São Paulo, cidade em que vive e trabalha, vem configurando uma carreira artística que transita entre o ato fotográfico e os recursos digitais de tratamento de imagem. Sua fotografia suscita, em dimensão crítica, a necessidade de construir um vocabulário expressivo, baseado em percepções que emanam de suas desconcertantes imagens.

Palavras-chave: Alberto Oliveira, Fotografia, Arte Contemporânea, Visualidade Figurativa.

Abstract: Alberto Oliveira is a Brazilian artist-photographer, he was born in 1976 in São Paulo, the city where he lives and he works, he has been shaping an artistic career that transits between the photographic act and digital resources of the image treatment. His photography raises, in a critical dimension, the requirement to build an expressive vocabulary, based on perceptions that emanate from his baffling images.

Keywords: Alberto Oliveira, Photography, Contemporary Art, Figurative Visuality.

O vocabulário visual de Alberto Oliveira

Introdução

De imediato, nos diz o artista-fotógrafo: “Tenho certo fascínio por ideias de contemplação e transcendência, a estética do sagrado muito me interessa e são recorrentes nos trabalhos”. Assim, Alberto Oliveira, nos apresenta os essenciais argumentos de sua arte, com o intuito de nos orientar à aproximação de suas imagens.

Artista eminentemente figurativo, tornou a figura humana a sua grande plataforma de geração de imagens. Suas figuras, quase sempre unas, se apresentam em ambientes abstraídos, difusos – em fundos infinitos.

Em depoimento concedido a Marcio de Oliveira Fonseca, em 2012, ele nos informa:

A fotografia me dá a possibilidade desde a captação documental até o exercício de quanto e como interferir nesses registros gerando situações e ambientes de natureza completamente ficcional. A partir daí experimentar, combinar, tentar outros desdobramentos imaginativos das referências que trago, da minha relação com o corpo, com o tempo, com as pessoas, com o espaço, com a natureza das coisas que não consigo resposta, da minha relação com a vida, enfim, de suscitar diálogos e questões que possa achar pertinentes. (OLIVEIRA, 2012)

Aqui, então, em exercício crítico-criativo, pretende-se apresentar um conjunto de imagens e de argumentos que possa – de algum modo – bem dimensionar a estatura visual de Alberto Oliveira. Vamos, então, às imagens-argumentos, para a organização de um vocabulário visual pautado pela hierarquia da percepção.

Imagens-Argumentos!

80

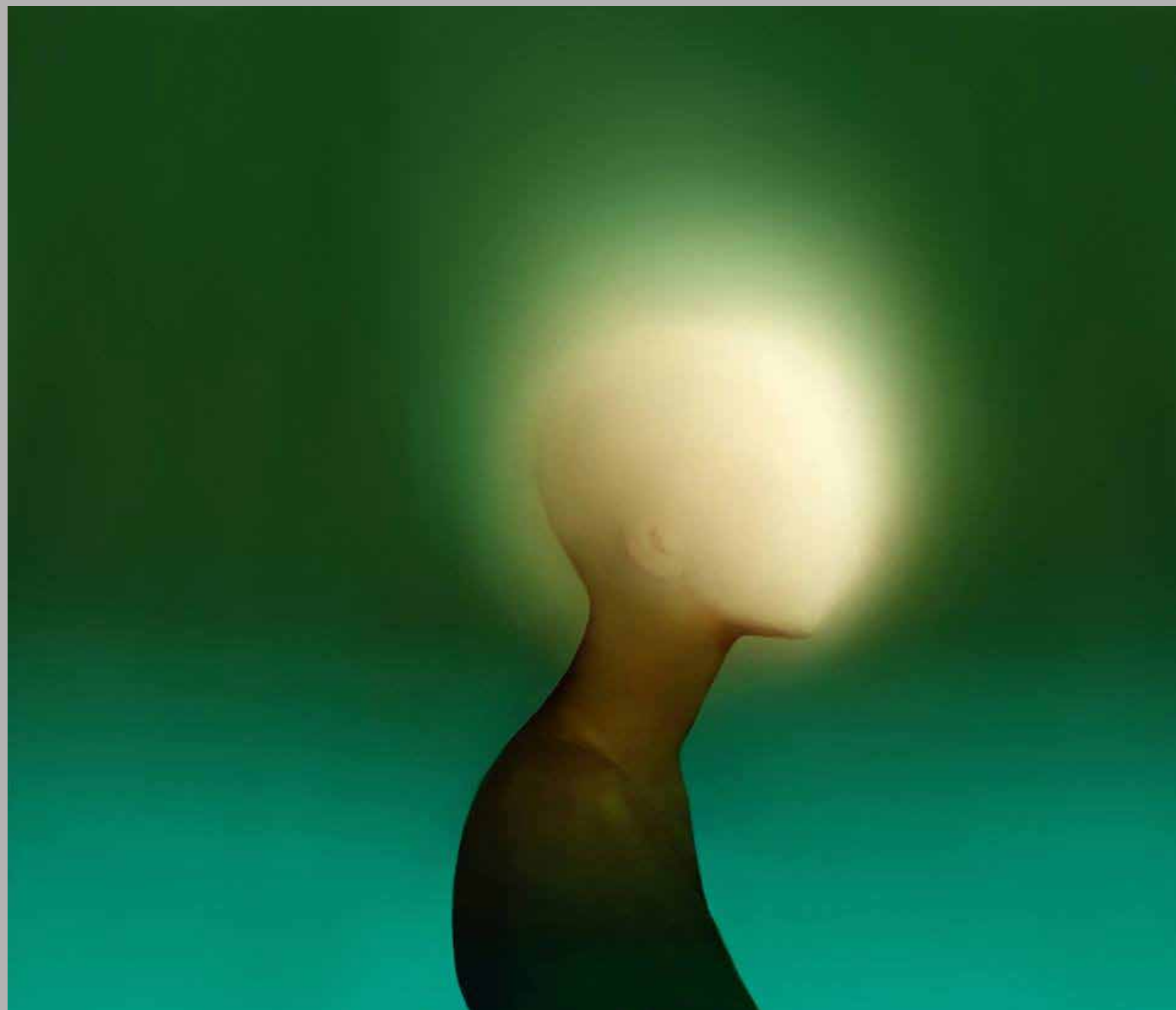


Figura 1. Sem título (Série Cabeça).
Pigmentos sobre papel algodão,
110x130cm, 2015. Fonte: site do artista.

Cabeça

Extremidade superior do corpo de uma pessoa ou de outro animal que contém o cérebro, as orelhas, os olhos, a boca e o nariz. Parte do crânio humano, caixa responsável pela proteção do encéfalo. Parte do corpo onde se processam as funções mentais; intelecto, inteligência.

Luz

Clareza que emana de si mesma ou é refletida. Clareza que o Sol espalha sobre a Terra. Objeto que serve para iluminar. O que ilumina os corpos e os torna visíveis: Efeitos da luz reproduzidos em uma imagem. A hábil distribuição de luzes e sombras. Tudo que esclarece o espírito: a luz da razão, da fé. Conhecimento das coisas, inteligência e saber.

Síntese

Explicação resumida de alguma coisa. Exposição abreviada de algo. Resultado do que parte do simples para o complexo. Reunião de vários elementos que formam um todo unificado e coerente. Método de demonstração em que se parte dos princípios para as consequências, das causas para os efeitos, das partes para o todo: a síntese opõe-se à análise. Síntese histórica.

Figura

Forma exterior de um corpo, de um ser; configuração. Aspecto, aparência, estatura, configuração de pessoa humana. Forma de representar algo visualmente; imagem, símbolo, emblema. Forma imaginária que se dá aos seres metafísicos. Representação por desenho, ilustração. Imagem que simboliza alguma coisa. O que se evidencia, que está em destaque: as figuras do nosso tempo. Conjunto de pontos, retas, planos, superfícies: figura plana, figura sólida. Recurso estilístico com que se enfatiza, ou se dá mais originalidade à expressão das ideias, e que consiste na mudança de sentido, nas sutilezas, contrastes, parentesco das ideias e em outros artifícios.




Figura 2. Sem título.
Pigmentos sobre
papel de algodão,
110x130cm, 2016.
Fonte: site do artista.

Vulto

Imagem pouco nítida. Figura que não se consegue perceber bem. Cabeça sem face ou semblante. A aparência. O estranho. O corpo: aspecto exterior de alguém. Uma divindade. Imagem escultórica – tridimensional, que permite ser observada de qualquer ponto de vista à sua volta.

Perfil

Contorno que delimita algo ou alguém. Linha de contorno de qualquer corpo apreendido pela visão, Contorno gráfico de um objeto, visto apenas por um dos lados. Delineamento de um corpo. Descrição de uma figura em traços subjetivos que preservam suas características essenciais. Organismo, organização.

Diluição

A ação de diluir, de acrescentar um líquido para dissolver, desfazer. O acréscimo de um solvente para diminuir a concentração de uma substância; a substância diluída. Ou, o apagamento gradual das características principais de algo. A perda de concentração da substância; estado do que está diluído. E, ainda, o apagamento paulatino de contornos, de cores, de sensações.

Apagamento

Ato ou efeito de extinção. Transformação que consiste em suprimir um constituinte de uma imagem por condições específicas, mantendo a possibilidade de interpretação do elemento apagado. Ação de apagar, apagar-se; resultado dessa ação. Caráter daquilo que se enfraquece, desaparece: apagamento da memória, dos afetos, das dissensões.



Figura 3. Sem Título. Pigmentos sobre papel de algodão, 110x110cm, 2011. Fonte: site do artista.

Corpo

Constituição ou estrutura física (interior e exterior) de uma pessoa ou animal. Qualquer substância material, orgânica ou inorgânica: corpo sólido. Parte material do animal, especialmente do homem, por oposição ao espírito; materialidade. Parte principal e central de certos objetos. Tamanho de; estatura. Anatomia: completamente, inteiramente, estruturalmente... Organismo.

A parte concreta e material dos seres; a configuração da espécie humana, o tronco – o torso.

Forma e materialidade do ser!

A substância, tudo o que ocupa lugar, tudo o que tem existência física; a extensão no espaço. A parte essencial de uma estrutura figurativa ou abstrata; consistência, densidade.

O que possui carnalidade, concretude. Algo que incorpora, abrange ou propicia concreção a determinada coisa.

A importância real!

Torso

Representação de parte do corpo humana, excluindo a cabeça e os membros, tronco (no sentido de parte mais volumosa do corpo humano). Conjunto constituído pelas espáduas, pelo tórax e pela parte superior do abdome. Escultura; coluna. Da origem latina, o que se torceu; torcido, torto, sinuoso.

Torção

Rotação de um órgão em torno de si mesmo; ato ou efeito de torcer; torcedura. O estado da coisa torcida; deformação; deslocamento. Entorse: movimento de rotação de um órgão sobre ele mesmo.

Infinito

Sem limite; infindo!

Que traduz o caráter ilimitado da matéria no tempo e no espaço. Que transcende o humano, falando-se dos atributos divinos – a noção de divindade; tudo aquilo que transcende o entendimento humano. A grandeza incalculável. O céu; o firmamento

Sem princípio. Sem fim; eterno; absoluto.



Figura 4. Sem Título. Pigmentos sobre papel de algodão, 110x110cm, 2013.
Fonte: site do artista.

Pose

Maneira em que corpo se encontra disposto; postura. Ação ou efeito de posar, de ficar imóvel para ser retratado, fotografado. Comedimento, sobriedade. A posição do corpo – voluntária, proposital; postura. Ato ou efeito de posar. A falta de naturalidade, de espontaneidade; artificialidade. Exposição.

Negação

Ato ou efeito de negar; a escolha de dizer não. O oposto à afirmação. O que se nega; o que não se admite como verdade; negativa. Falta; ausência; carência de algo. Não admissão de algo; recusa; rejeição. Os conteúdos inconscientes recalçados – jamais; nunca.

Nu

O corpo desprovido de qualquer tipo de vestimenta; desnudo ou despido. Ausência de proteção; sem revestimentos; sem adornos.

A própria nudez!

O interior exposto... A alma exposta.

Sem dissimulação, sem disfarce; evidente, patente. Sem qualquer proteção; desprotegido.

Representação da figura humana em sua natureza essencial.

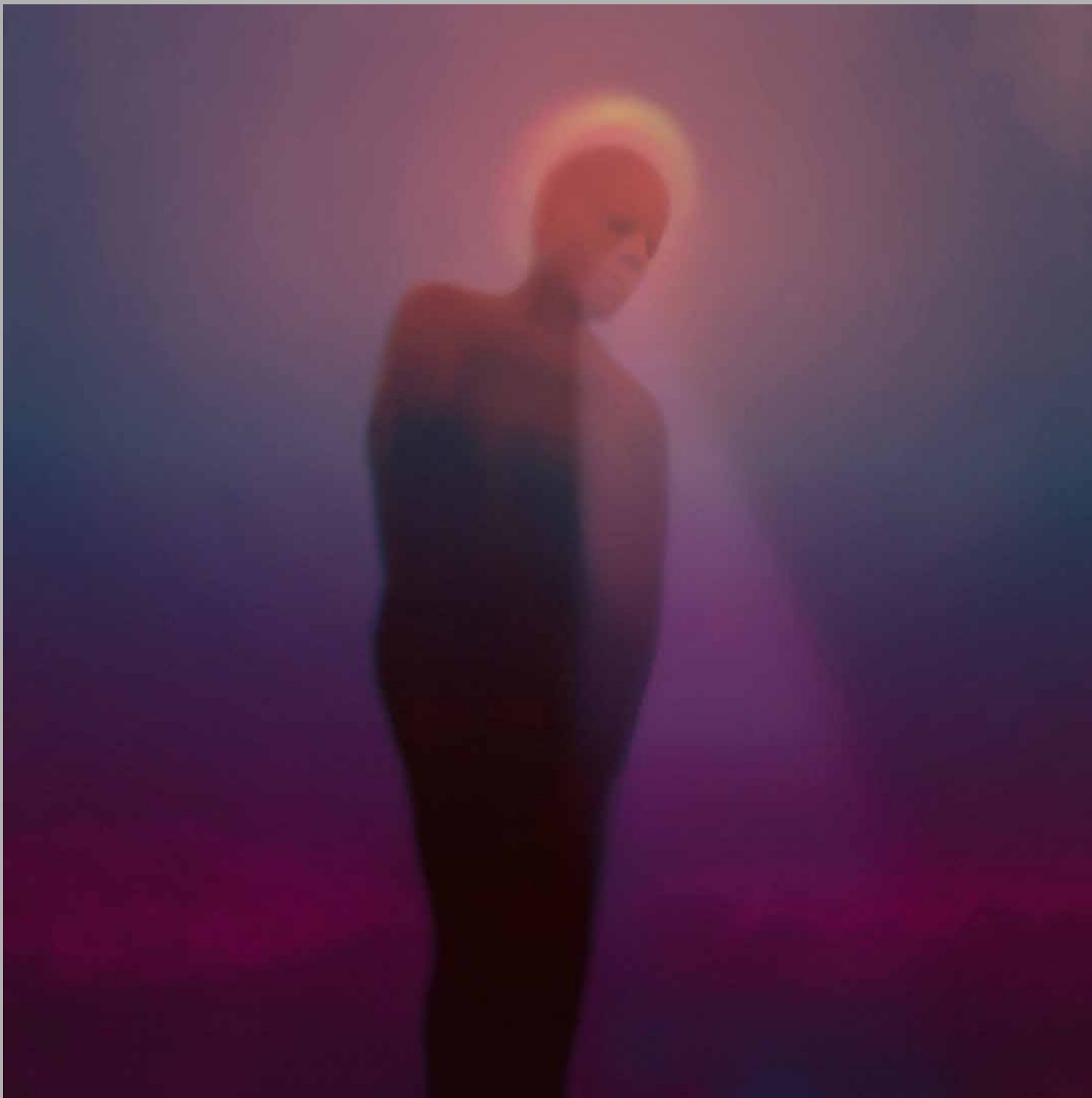


Figura 5. Sem Título. Pigmentos sobre papel de algodão, 110x110 cm, 2015. Fonte: site do artista.

Sombra

A obscuridade pela interceptação dos raios luminosos por um corpo opaco. O espaço menos iluminado; escuro, escuridão; obscuridade. Ausência de luz. Os efeitos da ausência de luz. Os marrons escuros. Qualquer coisa que indique, mesmo remotamente, a existência ou possibilidade de algo – indício, traço, sinal, mancha; rudimento. Projeção: o que parece impalpável, imaterial; vulto.

Noite!

Vestígio, leve aparência. Espectro.

Solidão. O que tem causa oculta, desconhecida ou incompreensível. Mistério.

Trevas! Região dos mortos.

Projeção

Ação de projetar, lançar ou arremessar; arremesso, lançamento. Aquilo que se projeta para fora, saliência, proeminência. Antecipação. Formação de uma imagem. Figura iluminada refletida num plano. Representação através de imagens.

Mecanismo pelo qual o ser humano atribui a outra pessoa seus próprios sentimentos e motivações.

Transformação: o futuro!

Luminescência

A qualidade de luminescente. Emissão de luz por parte de um corpo, orogonada por qualquer razão que não se deva a uma variação da temperatura deste, mas sim a outras causas: reações químicas ou físicas.

A luz dos seres animados.

Radiação!

Transparência

A coisa transparente... A qualidade ou condição do que é transparente. A qualidade do que é ambíguo; clareza, limpidez.

Translúcido, claro, cristalino, límpido, nítido, puro... evidência; diafaneidade.

Transcendência

Ultrapassando os limites, a inteligência extrema. O caráter do que está fora do alcance de nossa ação ou até de nosso pensamento.

A importância superior. O princípio que ultrapassa radicalmente a realidade sensível, e com a qual mantém, em decorrência de sua perfeição e superioridade absolutas, uma relação de soberania e de distância.

A ideia e suas qualidades!

A especulação humana. O além da experiência. Conhecimento.

A ultrapassagem da experiência imediata. Liberdade.

Elevação; excelência; metafísica.



Figura 6. Sem título. Dimensões, técnica e data não informados.
Fonte: facebook do artista.

Presença

Presentidade; fisicalidade; existência.

○ que ou quem ocupa um onde específico. A coisa num lugar determinado

Fato de existir, de ter existência real. Manifestação; partícipe; personalidade.

○ fenômeno perceptível – que provoca sensações. Objeto de atrito. Aparição vital.

Pulverização

Ação ou efeito de pulverizar (reduzir a pó ou vapor). Quaisquer processos que reduzam dissolvam uma substância sólida. Ação de aspergir (alguma coisa). Aniquilação total de alguma coisa.

A destruição completa de – de algo ou alguém.

Invólucro

○ que tem capacidade de cobrir e envolver os corpos animados ou inanimados. Envoltório!

Aquilo que serve para envolver, cobrir; cobertura, revestimento, involutório. Aquilo que circunda, parcial ou totalmente.

Carcaça

Esqueleto de animal. O corpo humano. Arcabouço; armação; estrutura. Aquilo que sustenta os corpos.

○ velho, o alquebrado. Sem o couro; sem as vísceras.



Figura 7. Sem título. Pigmento sobre papel algodão, 110x100cm, 2019. Fonte: instagram do artista.

Fluido

Que corre ou se expande como líquido. Que flui facilmente, espontâneo, corrente, fácil. Qualquer substância capaz de fluir como os líquidos e os gases e que não resiste de maneira permanente às mudanças de forma provocadas pela pressão. Volátil; inconstante; imaterial.

Impacto

Chocado contra; arremetido; impelido. Submetido à força. O ato ou o efeito de impactar; impacção. Choque advindo de uma impulsão; lançamento contrário. Colisão de corpos, com a existência de forças e resistências imediatas. O impulso transmitido. Impressão ou efeito muito forte deixado por certa ação ou acontecimento.

Transformação

Ato ou efeito de transformar(-se).

Conversão orgânica; qualquer alteração no estado de um sistema físico. Modificação dirigida artificialmente. Deslocamento de um elemento para uma posição distinta, dentro de condições rigidamente definidas. O valor transformacional.

Um em outro!

Ação

Ato ou efeito de agir. A evidência de uma força, de um agente – e o seu efeito. A capacidade de execução, intervenção. Disposição para agir: atividade, energia, movimento. A dinâmica da vida; a dinâmica da existência.

Movimento!

O fato – inesperado, influente. Acontecimento; ocorrência. Prático; concreto. A fratura no real.

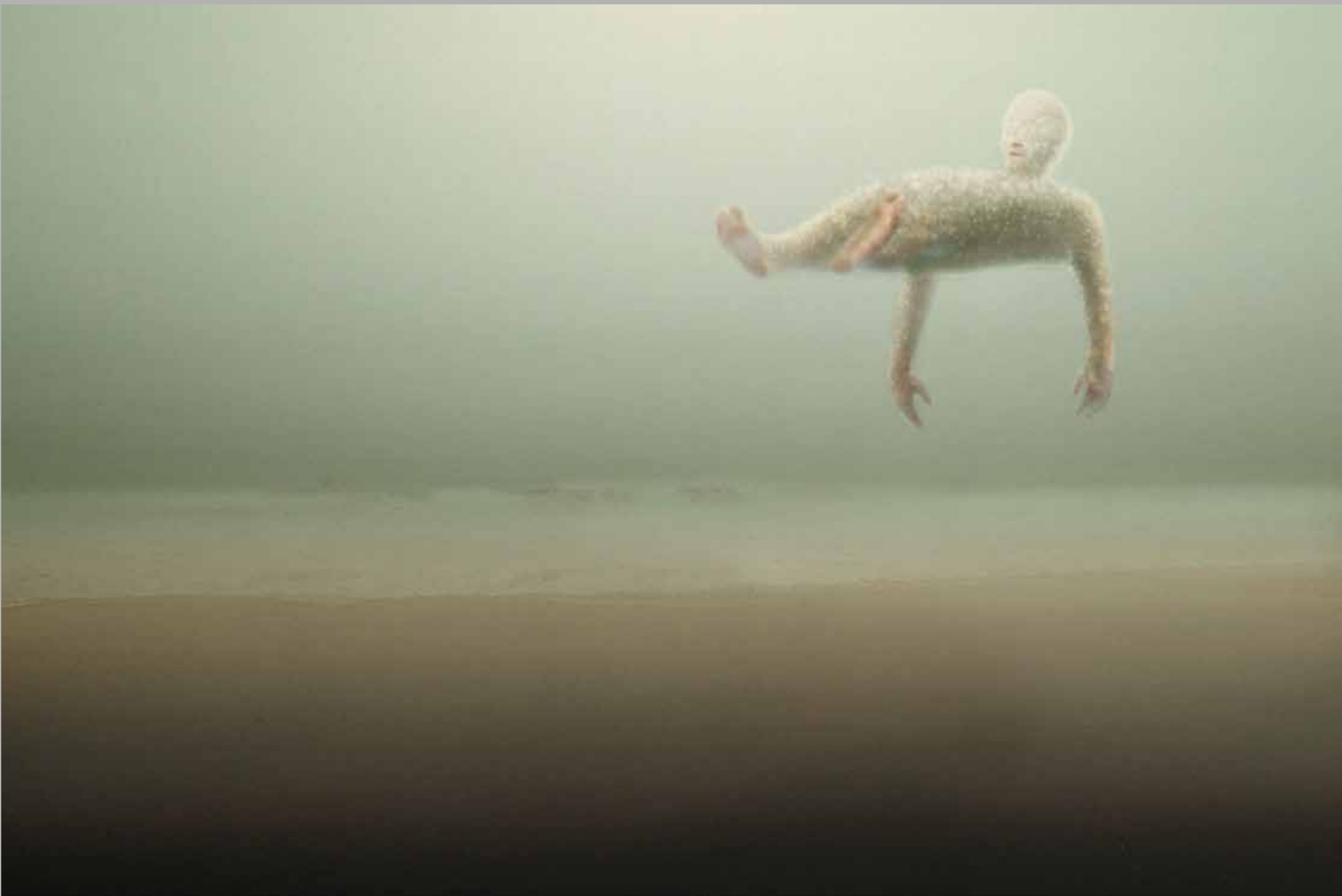


Figura 8. Sem título (frame). Vídeo Arte. 00:0035, 1080x1920, 2021. Fonte: facebook do artista.

Leveza

Qualidade – do que é leve. Caráter do que é singelo, delicado; singeleza; airosidade; frescor.

Antonímia da consistência.

Levitação

Magia antigravitacional que reduz ou elimina o efeito da gravidade. Ato ou efeito de levar.

Um fenômeno psíquico, anímico ou mediúnico, em que uma coisa é erguida do solo sem uma razão visível, apenas devido à força mental que movimenta fluidos e substâncias capazes de vencer a força da gravidade.

A sensação subjetiva de elevar-se e flutuar no espaço, tão presente nos sonhos.

Espaço

A extensão ideal! Sem limites, que contém todas as extensões finitas e todos os corpos ou objetos existentes ou possíveis. Medida que separa os eventos – corpos ou objetos. A ausência de forma ou volume. Área; dimensão – as três dimensões. O universo!

Extensão abstrata, indefinida, de significado subjetivo. A essência intuitiva da percepção.

Etéreo

Que eleva espiritualmente; sublime, elevado. Que pertence à esfera celestial; divino. Que tende a ser volátil, instável, inconstante. Que não faz parte da existência material; celestial. Que expressa delicadeza. O argumento puro!

O antônimo de material, terreno, humano.



Figura 9. Sem título. Pigmento sobre papel de algodão, 100x150cm, 2017. Fonte: instagram do artista.

Brilho

A luz que um corpo irradia. A luz que um corpo reflete. Ato ou efeito de brilhar.

Luminância. O reflexo especular. Intensidade, vibração. A relação entre luz e sombra – incisivas nas superfícies. Luminosidade destacada, aguda. Esplendor. Vivacidade. O caráter das pedras preciosas (do diamante).

A magnitude aparente!

Mineral

Um reino – que não é orgânicamente vivo. Substância inorgânica que em geral ocorre naturalmente na superfície terrestre e em outros corpos celestes, cuja composição química é homogênea e que apresenta propriedades físicas específicas. Relativo ao minério. Rocha.

Cristal

Mineral incolor e translúcido. Cristal de rocha. Substância sólida cujos constituintes são dispostos em ordenação regular, num padrão que se repete de maneira relativamente perfeita. As formas geométricas e suas fragmentações.

Vidro: puro, transparente, superior.

A forma cristalina!

Diáfana.

A limpidez dos sentidos!

Contaminação

Ato ou efeito de contaminar(-se). Transmissão ou contágio; contato. Propagação. Influência.



Figura 10. Sem Título. Pigmentos sobre papel de algodão, 110x110cm, 2014. Fonte: site do artista.

Expansão

O ato de expandir(-se). A dilatação dos corpos. O estado da matéria que tem a característica de se expandir espontaneamente.

A qualidade do que se alarga, amplia, cresce; crescimento. A ampliação das ideais, dos sentimentos.

A propagação do espírito.

Mutação

Alteração, modificação, transformação. A inconstância, a mutabilidade: volubilidade. Alteração súbita no genótipo de um indivíduo, sem relação com os seus ascendentes, mas passível de ser herdada pelos descendentes. A modificação ou o conjunto de modificações sofridas por algo ou alguém. Câmbio das coisas.

Materialidade

Caráter, qualidade daquilo que é material. A ordem da matéria. O estado do fenômeno. O estatuto da presentidade: o signo, em sua indexicalidade! Que atinge os nossos sentidos. Sensibilidade e compreensão.

Conjunto de elementos que se colocam em evidência.

Espiritualidade

Qualidade do que é espiritual. Característica ou qualidade do que tem ou revela intensa atividade religiosa ou mística; religiosidade; misticismo. Tudo o que tem por objeto a vida espiritual.

Elevação, transcendência, sublimidade.

Desconstrução

Ação de desconstruir, de desfazer. Ato ou efeito de causar danos. Ação de ofender uma imagem. A destituição da linguagem e do pensamento. Tornar em ruínas.

Figura

Forma exterior de um corpo, de um ser; configuração. Aspecto, aparência e configuração da pessoa humana. Forma de representar algo visualmente; imagem. Forma imaginária que se dá aos seres metafísicos. O que se evidencia. Conjunto de pontos, retas, planos, formas, superfícies, volumes. A aparência das ideias; expressão... e outros artifícios!

Imagem

Representação da natureza, figura humana e objetos – em desenho, pintura ou escultura.

Aqui neste ensaio, certamente, a fotografia!

Imitação. Cópia, reprodução – genuína ou degenerada. Imagens visuais, sonoras, gestuais...

O reflexo do espelho. Parecença, semelhança.

Processo pelo qual se tornam mais vivas as ideias, emprestando ao objeto uma forma mais sensível: experiência sensorial que se pode invocar na ausência de um estímulo. Ou, também, a representação mental de um conceito, ideia, algo que está no âmbito do abstrato.

Imago

No último estágio da metamorfose. Imagem idealizada de alguém que se forma no inconsciente. Lembrança de alguém, carregada de valor afetivo.



Figura 11. Autorretrato de Alberto Oliveira.
Fonte: site do artista.

Autorreferência

Imagem que se faz de si próprio cujos aspectos podem ser realizados na forma de desenhos, pinturas, esculturas, fotografias e/ou outras narrativas de linguagem.

Ação ou efeito de referir(-se), de contar, narrar por figuras ou palavras.

O que se pretende referir; aquilo que se conta ou se relata de si próprio. O ato de mencionar(-se); alusão. Autoimagem. O eu como modelo de comunicação e expressão.

Estética

Beleza; a aparência harmoniosa das formas, A beleza física. Ramo da filosofia que se dedica ao estudo do belo, da beleza sensível e de suas implicações na criação artística.

Sagrado

Relativo a Deus, à religião, ao culto ou aos ritos religiosos; sacro, santo. Consagrado ao culto! Aquele que recebeu a consagração, que cumpriu as cerimônias de sagração. Que se não se consegue violar, invadir, denegrir; inviolável. Merecedor de veneração, de respeito; venerável, respeitável. Sentimento nobre e apaixonado.

Tempo

Período sem interrupções no qual os acontecimentos ocorrem. Continuidade que corresponde à duração dos fenômenos (presente, passado e futuro), O que se consegue medir através dos dias, dos meses ou dos anos. O intervalo definido a partir do que nele acontece; época, período, contexto, circunstância.

Determinado período da vida que se distingue dos outros.

Essência

A própria existência; o que constitui a natureza de um ser, de uma coisa: A essência humana. Substância!

Acepção mais importante; o que é fundamental, espírito. Natureza ideal de um ser: original, autêntica. O que se sobrepõe às percepções sensoriais, tornando-se habilitado para refletir sobre a imutabilidade de alguns aspectos da própria realidade. A reunião das características comuns que definem a natureza intrínseca de cada ser. A conceituação geral percebida unicamente através do pensamento e eventualmente dissociada da realidade existencial, única e palpável.

Conclusão

A existência diária nos impõe territórios simbólicos, carregados de sentimentos e sentidos, estamos sucessivamente encontrando com fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais que não cedem aos nossos esforços nem ao poder de nossas fantasias. Bem assim:

O simples fato de estarmos vivos e existindo significa, continuamente, que estamos reagindo em relação ao mundo. Existir é, em suma, sentir a ação de fatos externos resistindo à nossa vontade, ou a reação ao contínuo fenômeno da nossa permanência em determinado tempo e espaço. (OLIVEIRA, 2013)

Nas fotografias de Alberto Oliveira, o corpo humano se desobriga deste acontecimento. Ele se funde, desaparece, mimetiza-se em cenários e paisagens, e mesmo quando vividamente deslocado de seu fundo, parece não estar existindo para aquele tempo. O sentido de ocorrência quase que desaparece.

Nas imagens fotográficas, aqui apresentadas, o artista carrega em efeitos visuais, sobrepondo sua expressão aos meros dados visuais. A produção à qual se ocupa este ensaio crítico cobre o arco temporal de 2011 a 2021. Assim:

O corpo desocupa-se de suas funções primordiais - agir e reagir - para adquirir apenas uma qualidade - ser parte do fenômeno, não fazer parte deste. (PAULA, 2013)

Alberto Oliveira iniciou seus estudos de Artes Visuais na Oficina Cultural Oswald de Andrade em São Paulo na década de 90 e, desde então, continuamente desenvolve trabalhos no campo das aproximações entre fotografia e pintura e dessas relações para a elaboração de sua poética visual.

Um artista-fotógrafo, que insiste em investigar o corpo e seus desdobramentos expressivos.

Referências

OLIVEIRA, A. Entrevista para M. de O. Fonseca. 2012.

OLIVEIRA, A. Entrevista para W. PAULA. 2013.

<https://web.facebook.com/alberto.oliveira>

<https://www.instagram.com/albertooliveira89>

<https://www.saatchiart.com>

<https://www.dicio.com.br>

<https://houaiss.uol.com.br>

MARCOS RIZOLLI

(Campinas, 1959)

marcos.rizolli@mackenzie.br

Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual.

Professor no Programa de PósGraduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil.

Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte e Linguagens Contemporâneas – aTempo.

104

Argentina

Editora **Silvina Valesini**



Ayelén Lamas Aragón



Verónica Dillon



Grupo Ene



Alejandra Maddonni



Guillermina Valent



Silvina Valesini

106

Brasil

Editor Marcos Rizolli



Lucia Castanho



Sylvia Furegatti



Regina Lara



Marcos Rizolli



José Spaniol



Norberto Stori

108

España

Editor Joaquín Escuder



Manuel Adsuara



Bartolomé Palazón
Cascales



Victoria Chezner



Joaquín Escuder



Inma Femenía



Juan Bernardo
Pineda

110

Portugal

Editora Teresa Almeida



Teresa Almeida



Francisco Laranjo



Domingos Loureiro

111



Graciela Machado



Bruno Marques



João Paulo Queiróz

Sobre o Éter

A Missão Editorial do Projeto Éter é a publicação de Portfólios de Artistas Contemporâneos que vivem e produzem arte no arco dos países participantes do Projeto, a saber: Argentina, Brasil, Espanha e Portugal.

Com uma periodicidade semestral, a Revista Éter, de Arte Contemporânea pretende catalisar, analisar e divulgar a produção artística de diversificados talentos – emergentes ou consolidados – que agem criativamente, por pesquisa em arte, nos eixos relacionais das universidades parceiras.

Editorial da Uva Limão

A perda de parâmetros que a pandemia de Covid causou nos atingiu, transformando em éter noções antes concretas como prazos, materialidades, nada mais fez sentido durante um tempo.

É com muito orgulho que apresentamos o número dois da Éter. Esse número conta com artigos de peso, cumprindo o objetivo do Projeto Éter no sentido de criar, fomentar, gerar e disponibilizar pensamentos, reflexões e críticas no campo das visualidades.

Como diz a filosofia budista, seguimos como bambus e, mesmo com uma fragilidade aparente, flexíveis o suficiente para não quebrarmos.

A Uva Limão deseja a todos a recuperação desse período difícil pelo que passamos, com muita arte, sensibilidade e poesia.

Carolina Vigna

REPRESENTAÇÕES INSTITUCIONAIS



<http://www.uvalimao.com.br/>