



Revista Éter. Ano 4. Número 3.

2022

Argentina. Brasil. Espanha. Portugal.



EXPEDIENTE



Revista de Arte Contemporânea
Argentina - Brasil - Espanha - Portugal

Número Três - 2022

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

Entrevista con Veronica Dillon (Guillermina VALENT; Florencia ALONSO) 9

O etéreo da luz e da cor no vitral – caso de estudo em três artistas portuguesas (Teresa ALMEIDA) 35

Fátima Mendonça – a palavra como ideia de exposição, definição de sentimentos, diário pessoal. (Joana RÊGO) 53

Entrevista: Tempo e emoção na obra de Lila Nemirovsky (Regina LARA) 71

PORTFÓLIOS ARTÍSTICOS / CARTERAS ARTÍSTICAS

Los hemisferios comunicantes de Julio Plaza (Joaquín ESCUDER VIRUETE) 83

EDITORIAL UVA LIMÃO 111

PROJETO CURATORIAL-EDITORIAL ÉTER

Apresentamos a edição 2022 da Revista Éter, de Arte Contemporânea.

Uma iniciativa curatorial-editorial que visa à difusão da cultura visual de quatro países, Argentina, Brasil, Espanha e Portugal, representados por importantes Instituições de Ensino Superior: Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata, Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Zaragoza, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Países e Universidades, traduzidos em competências pessoais, através da equipe de editores acadêmicos: Silvina Valesini, Joaquín Escuder, Marcos Rizolli, Teresa Almeida e, ainda, Carolina Vigna – nossa editora executiva.

Nesta edição, Portugal ganha destaque com a presença de dois artigos. São eles: **O etéreo da luz e da cor no vitral – caso de estudo em três artistas portugueses**, escrito por Teresa Almeida; **Fátima Mendonça – a palavra como ideia de exposição, definição de sentimentos, diário pessoal**, tendo Joana Rêgo como autora.

4

Da Argentina, om o título **Esa presencia: conversaciones y relecturas en torno a las poéticas performativas del barro**, Guillermina Valent e Florencia Alonso, em coautoria, realizaram uma instigante entrevista com a artista-ceramista Veronica Dillon.

Representando o Brasil, Regina Lara nos oferece os registros críticos de contínuos diálogos com a artista argentina Lila Nemirovisky, atualmente radicada em São Paulo, na **Entrevista: tempo e emoção na obra de Lila Nemirovisky**.

Por fim, da Espanha, o artigo **Los hemisferios comunicantes de Julio Plaza**, assinado por Joaquín Escuder Viruete, nos brinda com uma rigorosa revisão da obra peculiar desse artista espanhol que viveu no Brasil e colaborou de forma decisiva para as questões da arte contemporânea e suas tecnologias.

Nesta edição, percebemos a transversalidade cultural entre os quatro países e suas culturas. As influências, desde os tempos de colonização (línguas, arquitetura, urbanização, artes, costumes) entre Portugal-e-Brasil e Espanha-e-Argentina, até os tempos atuais, nos processos de descolonização – advinda do pensamento decolonial.

Culturas paritárias, expressivamente pujantes, bem merecem um canal de permanente difusão. Esta é a missão primordial da Revista Éter.

Boa leitura!

Os editores

PROYECTO CURATORIAL-EDITORIAL ÉTER

Presentamos la edición 2022 de la Revista Éter, de Arte Contemporáneo.

Una iniciativa curatorial-editorial destinada a difundir la cultura visual de cuatro países, Argentina, Brasil, España y Portugal, representada por importantes Instituciones de Educación Superior: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Programa de Posgrado en Educación, Arte y Cultura Historia en la Universidad Presbiteriana Mackenzie, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Oporto.

Países y Universidades, traducidas en habilidades personales, a través del equipo de editores académicos: Silvina Valesini, Joaquín Escuder, Marcos Rizolli, Teresa Almeida y también Carolina Vigna – nuestra editora ejecutiva.

En esta edición, Portugal destaca con la presencia de dos artículos. Ellos son: **Lo etéreo de la luz y el color en las vidrieras – estudio de caso sobre tres artistas portugueses**, escrito por Teresa Almeida; **Fátima Mendonça – la palabra como idea de exposición, definición de sentimientos, diario personal**, con Joana Rêgo como autora.

Desde Argentina, con el título **Esa presencia: conversaciones y lecturas en torno a las poéticas performativas del barro**, Guillermina Valent y Florencia Alonso, en coautoría, realizaron una sugerente entrevista a la artista-ceramista Verónica Dillon.

En representación de Brasil, Regina Lara nos ofrece los registros críticos de continuos diálogos con la artista argentina Lila Nemirovsky, actualmente radicada en São Paulo, en **Entrevista: tiempo y emoción en la obra de Lila Nemirovsky**.

Finalmente, desde España, el artículo **Los hemisferios comunicantes de Julio Plaza**, firmado por Joaquín Escuder Viruete, nos ofrece un riguroso repaso a la peculiar obra de este artista español que residió en Brasil y contribuyó decisivamente a los temas del arte contemporáneo y sus tecnologías.

En esta edición percibimos la transversalidad cultural entre los cuatro países y sus culturas. Las influencias, desde los tiempos de la colonización (lenguas, arquitectura, urbanización, artes, costumbres) entre Portugal-Brasil y España-y-Argentina, hasta la actualidad, en los procesos de descolonización –surgidos del pensamiento decolonial.

Las culturas paritarias, expresivamente pujantes, bien merecen un canal de difusión permanente. Esta es la misión principal de Éter Magazine.

¡Buena lectura!

5

Estudos Visuais 7
Estudios Visuales

Entrevista con Veronica Dillon

Guillermina Valent 9

Florencia Alonso

Resumen: Esta entrevista propone un acercamiento a la obra Esa presencia, una producción artística que tiene al barro y los textiles como protagonistas, alojando sus sentidos en un repertorio de acciones y materialidades que develan los modos de una práctica performativa.

Abstract: This interview proposes an approach to the work Esa presencia, an artistic production that has clay and textiles as protagonists, housing their senses in a repertoire of actions and materials that reveal the ways of a performative practice.

Esa presencia: conversaciones y relecturas en torno a las poéticas performativas del barro.

Entrevista con Veronica Dillon.

Verónica Dillon es una reconocida artista de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires, Argentina. Egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata con título de Profesora y Licenciada en Artes Plásticas con Orientación en Cerámica, actualmente se desempeña como investigadora y profesora Titular de la Cátedra de Cerámica Complementaria de la misma facultad en la que se formó. Además es Co-directora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y cumple funciones de evaluadora en el sistema nacional de investigación. Desde 1971 ha participado de numerosas exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales obteniendo importantes premios y distinciones. Sus obras fueron adquiridas por distintas colecciones privadas del país y del exterior, Museos estatales -nacionales y extranjeros-, Embajadas, Consulados y Municipios de distintas partes del mundo.

Su producción artística se encuentra enriquecida por el trabajo interdisciplinar con geólogos, físicos y químicos, entre otros campos, que aportan conocimientos a sus investigaciones sobre arcillas residuales, residuos inertes y minerales extraídos por ella en diferentes contextos geográficos para la realización de sus obras.

Esta entrevista fue realizada en el mes de Septiembre de 2022 en el marco del proyecto de Investigación I+D El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto. El lugar de encuentro fue el taller de la artista, donde asistimos acompañadas por la Directora del proyecto Silvina Valesini, con el apoyo técnico de la becaria Lucia Suárez, quien se encargó de realizar el registro audiovisual. Recibidas muy cálidamente por Verónica, nos dispusimos alrededor de su mesa de trabajo, rodeadas de estanterías repletas de arcillas, diversos materiales y herramientas. En una conversación amena la artista, escoltada por dos grandes hornos de cerámica, nos contó sobre su vasta trayectoria, su formación, modos de trabajo y experiencias, nos mostró obras y fotografías. En el centro de la mesa una caja rectangular y dentro de ella una tela de nylon que envolvía una de las obras de la serie que nos había convocado: un vestido de tela empapado en barbotina blanca S/T, con los mismos procedimientos y características técnicas de Esa presencia, realizada en el año 2015 junto a otras dos piezas de similares características que conforman la serie Ausencias.

Esa presencia es una pieza textil que fue presentada en el Salón de Actos del Automóvil Club Argentino, en el marco del 56º Salón Anual Internacional de Cerámica, organizado por el Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC) en el año 2015. Recibió en esa oportunidad el Gran Premio de Honor y pasó desde entonces a formar parte del patrimonio cultural del mismo. Desde su interés en reflexionar sobre la presencia, la ausencia y abordar la memoria familiar, la artista operó a partir de dos piezas textiles: un vestido utilizado por ella misma para trabajar en su taller y el primer par de zapatillas de su nieta Camila.



Imagen 1: Esa presencia (2015), Verónica Dillon



Imagen 2: Detalle de la obra Esa presencia (2015), Verónica Dillon

¿Cuál es tu formación profesional? ¿Qué otros recorridos han nutrido y nutren tu práctica profesional? ¿Cómo te definirías? ¿Cómo surgió tu interés por esta profesión?

Me formé en la Facultad de Artes, que en ese momento era Escuela de Bellas Artes. Mi formación empezó desde mi más temprana infancia, que fue una infancia muy feliz, de mucho juego, mucha aventura, mucha investigación. Papá era una persona muy curiosa y apasionada, entre criaderos de conejos de angora y huertas, le gustaba hacer cultivos hidropónicos. Entonces nos enseñaba a estudiar e investigar la función de los sulfatos, los óxidos y los minerales para los vegetales, nos enseñaba a medir y pesar las soluciones y agregar con pipetas los elementos químicos para hacer crecer verduras en arena. ¡Y todo crecía por todos lados!

Así nace la historia del por qué entré a estudiar Bellas Artes. No era común entrar allí. Todas las jóvenes de la época estudiaban carreras tradicionales, pero yo quería estudiar algo que no tuviera nada que ver con la Física o la Química. Quería hacer arte, algo distinto, algo libre. Pero cuando ingresé me dí cuenta, mirando el programa, que tendría durante cinco años las asignaturas Física y Química y pensé que me había confundido de carrera. Ingresé directamente a la carrera de Artes del Fuego, en la Cátedra de Cerámica. Gracias a los movimientos que habían dejado las vanguardias artísticas, la cerámica estaba en auge. El arte como reacción social a todo lo que se había vivido se manifestaba como un movimiento muy explosivo, y eso era lo que yo necesitaba. Entonces pensé que tendría que estudiar física y química, porque podía mucho más mi deseo por lo artístico.

Tuve la suerte de tener muy buenos profesores, no solamente dentro de la producción artística, sino también dentro de la formación filosófica. Era la época de Néstor García Canclini, Ricardo Nasiff, Juan Carlos Romero, Luis Pazos, César Paternosto, César López Osornio, Beatriz Uribe y tantos. Allí había un ejercicio de la práctica artística permanente. Lo que hoy se entiende como concepto expandido de la cerámica, o del arte expandido, en ese momento no existía acá, pero sí en otros lugares del mundo. Joseph Beuys lo practicaba en Estados Unidos, junto con John Cage, y tantos otros artistas, pero lo veíamos como algo muy lejano.



Imagen 3: La artista Verónica Dillon, en su taller, conversa con Guillermina Valent, mientras Lucía Suarez realiza registro audiovisual.

Luego de ese tiempo que constituye los primeros pasos de tu formación ¿cuándo dirías que empieza a aparecer el barro como material signficante? Es decir ¿cuándo hay un quiebre en la lógica de la representación?

El barro estuvo siempre, para mi es la infancia, el juego, la exploración, la aventura. El barro y la poética del material, es la piel de cualquier superficie. Amaba ir al Museo de Ciencias Naturales y mirar las obras cerámicas de toda América. Yo creo que no ingresé a la carrera de Arqueología o Antropología justamente porque me costaba mucho el tema de pensar en fórmulas. Paradójicamente terminé trabajando con arqueólogos, antropólogos, geólogos, ingenieros agrónomos, físicos y químicos. Trabajo desde el barro y desde la práctica artística justamente con todas esas disciplinas.

El barro no es para trabajarlo de forma aislada, porque es difícil de pensar sin el fuego. La cerámica -etimológicamente- es barro que pasó por la acción del fuego, en una transformación física y química. El viento, el agua, el aire, las contracciones, el secado, el tiempo en el material. Lo que me dio el barro fue y es la posibilidad poética de encontrar texturas, la torsión necesaria para poder expresar emociones, sentimientos, sensaciones, que también me las podría dar otro material, pero no con la huella, la impronta, el gesto que registran los recursos cerámicos.

Además hay algo que tiene el barro, su perdurabilidad en el tiempo. Cuando se toca, se amasa, se tuerce, queda una huella que al pasar por el fuego perdura para siempre. Por eso, en otro momento de mi carrera, fue una decisión personal/poética trabajar con el barro crudo y propiciar que esa materialidad no perdure, porque tampoco nosotros vamos a permanecer para siempre. Entonces la decisión de hacer una obra con barro crudo, es hablar también de la levedad del ser, de que no somos inmortales ya que transitamos por un tiempo determinado en esta ruta de la vida que también termina, sin el interés de perdurar para siempre.

El concepto de la cerámica tradicional es lo que me enseñaron: cómo aplicar el esmalte en un determinado grosor, bruñido, y calidad. Si esto no sucedía así, en el marco de los espacios de formación tu trabajo era desaprobado, no estaba bien, no era lo correcto.

Sin embargo somos parte de este tiempo y qué suerte que alguien haga un hallazgo y diga ¿de qué época es esto? ¿de dónde? De hecho yo lo hago con arqueólogos y antropólogos, me dedico a investigar sobre cerámica ancestral y arqueológica. Pero, tal vez por la generación a la cual pertenezco, por el concepto que tengo del arte cerámico en la actualidad, mi consideración acerca de qué es la cerámica es mucho más amplia. La cerámica o el arte cerámico en la contemporaneidad es un concepto que podría remitirse a aquello de lo que Joseph Beuys hablaba como arte expandido. Tiene que ver con algo que está más vinculado a la experimentación permanente. Permite preguntarse qué pasa con la erosión y con la degradación de los materiales a través del tiempo, con el viento, con el aire, más allá del fuego.

Otro asunto que me interesa mucho es transgredir los materiales con el fuego. Esto es un ladrillo [muestra una pieza de ladrillo derretido a 1.300 grados centígrados]. Acá juegue con los límites del material, ¿hasta dónde puede resistir?, ¿hasta dónde resistimos nosotros? El ladrillo es barro, es arcilla, pero miren: acá se convierte en lava, en lo que sería la lava de un volcán. En otras propuestas artísticas suelo esmaltar y fundir vidrio con mosaicos, o atravieso el barro con hierros u otros metales de diferentes formatos. Como cada uno tiene una resistencia distinta frente al calor y funde a diferente temperatura, experimento, pruebo para saber qué pasa y cómo reaccionan unos materiales con otros. Los voy articulando

para encontrar renovadas poéticas visuales y posteriormente saber qué puedo o no convertir en obra. Y así voy aprendiendo, es decir que cada material me enseña.

16



Imagen 4: Detalle de Veinte piezas y un conventillo (año 2014), Museo del Ladrillo, Francisco Cñbor, Ringuélet, provincia de Buenos Aires, Argentina, Verónica Dillon.

Nos contás que trabajas realizando experimentaciones en el taller poniendo a prueba la resistencia de los materiales. Entendemos que en estas experiencias los procesos de producción constituyen parte del sentido ¿Cuánto de ese proceso se revela al espectador? ¿Reconoces alguna instancia en la que empezaste a hacer evidente o dar cuenta de esos procesos como parte constitutiva de la obra?

Si, parcialmente. En el año 1982, presenté una obra en el Primer Salón de Arte Cerámico organizado por el Museo Provincial de Bellas Artes de la ciudad de La Plata. La obra titulada: Amordazada, era un gran cántaro globular irregular de 49 cm de ancho x 61 cm de alto. Terminaba con una pequeña boca como si fuese un botellón de unos 9 cm de ancho y unos 13 de alto. En la superficie había texturas impresas con huellas de cabos, cordeles de algodón, redes de pesca muy finitas de los indios Uros del Lago Titicaca y en algunos sectores la trama del mosquitero de algodón de la cuna de mis hijos. El color era terroso, una pátina realizada con óxidos de hierro, manganeso y algo de cobalto para trabajar las diferencias texturales. A los 400 ° C durante su templado, estalló un sector por el impacto de calor dentro del horno. Esperé a que se enfriara y saqué el contenedor. Lo miré detenidamente y decidí amordazarlo. Empapé el mosquitero de algodón con un esmalte color crema satinado para dar cuerpo cerámico a la tela y la até a la obra. La silencié, obturé toda posibilidad de habla. Cuando la fui a presentar no me la querían aceptar porque había otros materiales textiles incorporados al contenedor. Entonces respondí que la presentaba igual y que esperaba la respuesta del jurado. Me gané el Primer Premio y allí comencé a romper alguna de las primeras barreras que tenía hasta ese momento en relación a la comprensión de los límites del arte cerámico. Creo que allí empecé a hacer evidente o a dar cuenta de esos procesos en la constitución de la obra. No hay que olvidar que además esa obra quedó contextualizada dentro del proceso histórico y social que vivíamos durante la última dictadura cívico, eclesiástica y militar.

Por otro lado, hay dos series de trabajos, la primera Contenedores para agua dulce y Contenedores para agua salada (1985) y la segunda Memorias de río y mar (1989 a 2000). En ambas producciones el proceso se hace visible a través de incorporaciones de metales, clavos, chapas, tornillos de muelles viejos, partes de embarcaciones encontradas a la deriva en playas argentinas, uruguayas, brasileñas y otros sitios. Todo lo que encontré y fue posible recuperar y resignificar tanto del río como del mar, se convirtió en parte de mi obra, con procedimientos que también transgreden las técnicas tradicionales.

Finalmente la serie Cuadernos de bitácora realizada desde el año 2000 - con continuidad hasta hoy- es un conjunto de obras que tienen que ver con hallazgos en diferentes lechos de río, cuencas lacustres o lugares en dónde encuentro piedras o arcillas. Las catalogo, realizo bocetos del contexto geográfico, saco fotos, escribo fechas, tomo los datos que considero importantes o necesarios para después ordenarlos. Algunas las dejo tal como las encontré, otras las ubico en distintos hornos, a diferentes temperaturas y atmósferas tanto oxidantes como reductoras. Como lo dice el título, tanto los materiales como los datos recopilados son testimonio de los procesos y las experiencias que preceden a la obra.

En todos los casos el concepto de la cerámica se ve alterado. No es un concepto tradicional, por eso también a veces cuesta entenderlo. Saltando directamente a la serie que más nos convoca - "Ausencias"-, para mí el acto performático de empapar el cuerpo en barro, que se seque formando una piel, también es un hecho cerámico, porque está diciendo algo de ese acontecimiento.

Hay mucha relación con el territorio de donde provienen esos materiales, ¿en todos tenés esa intención de hablar de su lugar de origen?

Sí. De dónde vienen y por donde estuve. Es decir, todo va marcando mis recorridos, porque siempre me voy trayendo algún elemento testigo, al que luego integro en alguna pieza. Así como algunos se compran un perfume o ropa, yo me traigo barro, piedras, alambres, como un testimonio de mi transitar. Si alguien tuviera que hacer un análisis, puede decir "a ver por dónde habrá estado esta mujer, de donde salió esto" porque además hay una escritura que señala de dónde es cada elemento, la fecha, el lugar y funciona como refuerzo semántico.

¿Dónde se hace presente ese refuerzo? ¿Aparece en la configuración de la obra o como un metatexto de referencia?

Muchas veces la historia de la obra está escrita en el barro crudo. A veces lo escrito no se puede leer claramente, la lectura no es muy clara. Por ahí son cartas, momentos vividos, diarios de viaje. No me interesa que se comprenda literalmente qué es lo que yo estoy poniendo. Juego con la duda, la ficción y la curiosidad. Hay cosas que se leen muy bien y otras que están desleídas. El barro tiene humedad y de la herramienta con la que se escriba depende si queda mejor o peor grabado. Cuando se seca el material la letra queda más chica también.

18

¿Tenés algún tipo de registro, por ejemplo fotográfico, de esas instancias de recolección de material? En ese caso, ¿le das algún uso en particular además de conformar un cuerpo de datos para tus investigaciones? Es decir, ¿exponés esas fotos, las mostrás, las utilizás como material didáctico, las publicaste en algún artículo?

Tengo bastante material [nos muestra fotografías que archiva en su computadora]. Además, durante la pandemia, como muchos alumnos se fueron a sus lugares de origen y no se podía comprar barro en ningún lado, sacaban arcilla del fondo de sus casas, de la playa, del arroyo, del río, de alguna laguna cercana. Y así obtuvimos un gran registro de arcillas, de lugares y contextos geográficos inimaginados. Gracias al material didáctico de la cátedra Cerámica Complementaria de la FDA de la UNLP que compartimos on line, los estudiantes replicaron la acción de conseguir barro, se hicieron hornos y pudieron trabajar desde otra perspectiva. Todo el material que documenté lo uso como material de clase.



Imagen 5: La artista recupera residuos expulsados por el volcán Puyehue, situado en el paso fronterizo internacional Cardenal Samoré (Argentina-Chile), con los cuales realizó muchas obras al incorporarlos a los residuos inertes de arcilla de canteras.

20



Imagen 6: La artista recolectando material en los Campos de Piedra Pómez, en Antofagasta (Catamarca, Argentina).



21

Imagen 7: La artista realizando extracción de arcillas a orillas del Lago Nahuel Huapi, en Bahía tristeza, Bariloche (Río Negro, Argentina)

¿Cuáles serían los proyectos que reconocés como antecedentes de Esa presencia?

Por un lado, la serie de los contenedores -que mencioné más arriba- fue un antes y un después. Están fuertemente vinculados con mi historia personal. En el año 76´ quedé proscrita en la Facultad y no pude entrar por diez años. Durante ese tiempo tuve la oportunidad de trabajar con la profesora Carlota Sempé, una arqueóloga y antropóloga del Museo de Ciencias Naturales de La Plata y me dediqué a la catalogación de la colección Benjamín Muñiz Barreto. Entonces empecé a trabajar con la producción de esos grandes contenedores que tenían también para mí un gran significado.

Por otro lado resulta significativa la obra Embutes y resistencias. Ana Longoni en una conferencia realizada en Madrid en el año 2018 que tituló Embutes de la memoria, preguntaba: ¿Qué es un embute? La palabra embute, dice, es parte del vocabulario de la militancia en la Argentina de los años 60/70, del código secreto de la supervivencia en la clandestinidad. Muchos mantuvimos escondites para sobrevivir. Podía ser una caja o cajón oculto en un taller o escritorio, un compartimento secreto dentro de un ropero o una lata, una llave guardada en el interior de una lapicera o tubo de dentífrico vacío, un surco del cuerpo, en mi caso fue también mi boca. Todo lo que mordí, guardé y callé, fue tal como lo relata Ana Longoni. Embutes tan bien hechos que no se revelaron hasta cincuenta años después y que se han superpuesto como capas en su persistencia, tras la represión política y los silencios familiares por miedo y para sobrevivir. Abrirlos, sacarlos a la luz, ponerlos en escena en nuevos contextos con otros tiempos en circulación. Todo lo que vuelve e insiste en aparecer y emerger para sobrevivir tantas décadas después.

Así fue que mordí barro crudo, fresco. Dejé la huella de mi dentadura, el hueco vacío como hueca mi alma, como callé el dolor de las ausencias, las angustias, los silencios, y lo que podía sentir o ignorar a lo largo de tantos años y que sigo descubriendo con cada testimonio. Luego de la proscripción, los allanamientos, el miedo pudo más. Coloqué las huellas de las mordidas sobre ladrillos retorcidos por exceso de fuego y calor, esos que resistieron y se deformaron hasta el final y aún quebrados siguen sosteniendo, metáfora de tantos cuerpos. Sobre los ladrillos ahumados esgrafíé acerca de lo vivido y las patéticas poéticas del poder.

Este trabajo también es parte de las trayectorias que hacen a "Esa presencia".

22

Imagen 8: Dillon, Verónica. Embutes y resistencias. Arte cerámico. 0,15 x 0,37 x 0,11 cm. Centro Cultural Paco Urondo (Mayo, 2019). Obra seleccionada por la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA)



Hoy decías que usás el textil y lo exponés al fuego, entonces la pieza permanece como el testigo de que ahí estuvo ese material ¿Cuándo tomaste la decisión de que el textil no desaparezca y se transforme en testigo del devenir del tiempo, o de la presencia ?

Yo creo que fue para la época que empieza con la serie de Soliloquios, con la que obtuve un Gran Premio de Honor en el Salón Internacional de Arte Cerámico del CAAC. Eran siete cajitas y en una de ellas aparecía algo del textil, el textil estuvo siempre presente.

Esto [se refiere a una de las piezas de la serie Ausencias] tiene mucho que ver con lo mortuario y si me pongo a pensar, he trabajado mucho con lo mortuario. Cuando comencé a hacer mi tesis para la Licenciatura en Cerámica, me vinculé con el análisis de la cerámica y ajuares funerarios. La catalogación de la Colección Benjamín Muñiz Barreto del Museo de La Plata, se compone de casi 30.000 piezas pertenecientes a los ajuares funerarios de la cerámica precolombina. Entonces no es extraño. Y esta forma de la caja (donde se guardan los vestidos) se asemeja también al modo en que esos ajuares son envueltos en el museo. No me puedo escapar de mi propia historia.

Esa presencia tiene mucho de rito. Esa obra está hecha en barro crudo, al igual que toda esa serie, la serie de las Ausencias, que son vestidos empapados en barro. Me empezó a impresionar mucho colocarme frente a esas obras, me movilizaban muchísimo, porque el barro se hace piel, como un cuero. Te reconoces dentro de ese cuerpo de barro, que muestra la ausencia. En el caso de Esa presencia estaban además los primeros zapatitos de mi nieta y una solerita del taller, que sabía más de mí que yo misma, como el horno, que me conoce más que yo a él.

Luego siguieron otros vestidos y algunas remeras donde trabajé con el mismo procedimiento. En paralelo aparece el “ni una menos” [refiere al lema que dio nombre al surgimiento del colectivo activista contra las desigualdades y violencias de género en sus múltiples variantes] y esa figura ausente se fue tornando recurrente en mi obra.



Imagen 9: Detalle de la obra S/T de la serie Ausencias, conservada por la artista en nylon.

Hay un ritual en la constitución de estas obras que es muy inmediato. En el caso de Esa presencia se acota a un momento previo al colgado ¿Cómo fueron los diferentes momentos en cada caso? ¿En algún caso hubo público?

Si. Para la primera convocatoria de Ni una Menos, en el momento que yo empiezo a empapar el vestido con barro se estaba armando la exposición de Cátedras de la Facultad de Artes en la sala Pettoruti del Teatro Argentino de La Plata. Gustavo Rádice, un colega, comenzó a filmar y ahí advertí que había también mucha gente filmando, pero lamentablemente a mi no me quedó ni un solo registro de aquella acción.

Después, en otras ocasiones repetí esa acción, pero siempre a solas. Porque hay algo que tiene que ver con el silencio en este ritual.

¿Es decir que no lo haces para un público?

No. En aquel momento porque no había otra opción. Concebí la obra de esa manera, quería que estuviera el barro bien mojado, húmedo aún en el momento de la exhibición. En el caso del segundo vestido, lo llevé medio armado y lo completé in situ, al igual que hice posteriormente con los otros de la misma serie.

En esta manera de operar hay además una relación entre el barro y el textil que propone una convivencia particular, porque no queda rígido el material, se percibe algo de ambos.

De hecho, yo siento que lo tengo puesto. Porque además así como se ve el vestido es como lo usaba, así me arremangaba. Siento que estoy un poco ahí adentro, no dejo de sentir que tiene movimiento. Yo siempre tenía esos botoncitos desprendidos así.

¿Cuánto de la acción de lavado tiene el procedimiento de empapar este vestido en el barro? ¿Esa acción de sumergir es parecida a amasar, a lavar o alguna otra acción similar?

Yo lo voy empapando en baldes, me demoro, lo levanto y lo miro. No es que sólo lo sumerjo y lo saco. Estiro la tela, la empapo bien, dejo que se nutra, se alimente del barro, que en cada trama, en cada hilo penetre la barbotina. Hay un acto de comunión entre el barro y el material textil. Vuelvo a estirar la tela, siento el peso... Se genera una nueva trama, siempre aparecen nuevas grietas, aparece nueva vida. Entre el barro y la tela aparece otra vida. Pero en realidad esa vida, esa grieta, es como la piel. Es lo que yo llamo la piel del barro. Porque cuando uno tiene gastada la piel, —por lo menos en mi caso que además tengo las manos muy gastadas, muy agrietadas—, eso me devuelve una imagen, esa impronta. Entonces sigo sintiendo que estoy adentro, no dejo de ser yo. Si horneara la pieza dejaría de ser yo. O quedaría cristalizada en un momento determinado que a mí no me interesa. De este modo, en cambio, yo sigo estando ahí.





¿Cómo es la conservación de este tipo de obras? ¿O son propuestas en las que asumís la incidencia del paso del tiempo sobre su materialidad y las dejás libradas a eso?

Actualmente estoy investigando este tema. Tengo todo guardado en lugares distintos para ver cómo reaccionan los materiales. Las obras permanecen a diferentes temperaturas, por ejemplo en la baulera que está en el exterior, a un costado de la casa, casi en el jardín, ese espacio es más frío y húmedo sin contacto con la luz. Es muy interesante la pregunta porque es un tema en el que hay personas trabajando. En la Universidad Nacional de Tres de Febrero lo han tomado como caso de estudio en carreras de conservación, para ver cómo reaccionan estos materiales en relación a su preservación. En realidad el tema de la conservación no es algo que me haya preocupado demasiado. Nunca en el momento de la producción pensé en el tema de la conservación, ni tampoco pensé que iba a ganar un gran premio de honor y que la obra iba a quedar en otro lugar. A partir de que fue muy discutido el tema en el contexto de su premiación, yo dije "ay, ¿pero ahora me tengo que preguntar esto yo también?"

28

¿Estas piezas las pensás para exponerlas una única vez? ¿O las guardás con la posibilidad de volver a presentarlas ?

En realidad no se me ocurrió volver a presentar esta obra que están viendo aquí, exhibida el 8 de marzo del año 2018 por el día Internacional de la Mujer para el Domo Contemporáneas, en el Centro Cultural Islas Malvinas de La Plata.

Esta otra obra, también de la serie Ausencias, que realicé como homenaje a Lohana Berkins: trava, indígena y migrante, fue expuesta en el Museo de los Trabajadores, el Museo Evita de la ciudad de La Plata el 8 de marzo de 2017, y luego fue seleccionada por la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina para presentar en el Centro Cultural Borges de Capital Federal en el 2018. Observen que está quebrada. Es un vestido típico de la época de Evita, un vestido de algodón que tenía de hace muchos años y no me lo ponía. Puede ser que tenga más barro de lo debido. Porque lo que pasó con esta obra fue que cuando la llevé para exponer llovía torrencialmente y se empapó al transportarla. Estaba en estado de cuero y al mojarse de ese modo la opción podría haber sido dejarla así sin retocarla o agregar más barbotina, que fue lo que hice. Al quedar con excesivo peso, el papel que estaba dentro para absorber la humedad ha quebrantado la cubierta.



Imagen 10: La obra S/T de la serie Ausencias, dispuesta sobre la mesa de trabajo de la artista.



Imagen 11: S/T de la serie Ausencias, Domo Contemporáneas, Centro Cultural Islas Malvinas, 2018.

Esa decisión de tener ese ritual para mojar las prendas en barro en el propio lugar de exposición y en otros casos llevarlas hechas ¿Es por una cuestión operativa?

Es una cuestión operativa, porque en los museos no siempre se pueden hacer estas cosas, ya que no siempre disponen de infraestructura para hacer lo que uno desea o necesita.



Imagen 12: Detalle de la obra *Al límite*, claveles del aire de la familia de las bromeliáceas empapados en gres, horneados a 1200 | C , expuesta en el Museo del Ladrillo Francisco Cibor, 2022.

Actualmente has retomado estos procedimientos con los claveles del aire empapados en barro y sometidos a la acción del fuego, donde seguís indagando respecto a las poéticas del material

Si, voy a seguir trabajando con estos materiales y recursos porque me interesan mucho y considero que es un tema importante para desarrollar, no solo por la estética o poética visual, sino también porque, en el caso de los claveles, asumo un compromiso con el cuidado y preservación del medio ambiente. Los claveles del aire que realizo, por color y formas remiten a lo óseo y se vinculan con lo arqueológico, pero también evocan a corales muertos, lo relaciono con la muerte de los océanos.

En el devenir de la conversación pudimos profundizar en los antecedentes de formación y desarrollo profesional donde vislumbramos significativas trayectorias que proponen caminos posibles hacia la obra que nos convoca en esta oportunidad. Reconocemos en la serie Ausencias una performatividad que se aloja en procesos de producción no evidentes y en las condiciones específicas de su materialidad. Dillon pudo orientarnos en cuanto a los orígenes de los procedimientos de resignificación que enlazan la búsqueda y el rescate de objetos, ampliando en relación a su particular modo de activar a través de ritualidades que reivindican lo doméstico y rescatan lo ancestral. En esta trama el barro como materialidad inestable y los textiles como evocación de lo cercano dialogan en cada pieza resistiendo los devenires del paso del tiempo.

En este sentido reconocemos en Esa presencia una performatividad que condensa en incontables guiños que remiten a lo transitorio.

32

Su condición performativa invita al ejercicio de re-conocer, en un notable esfuerzo por captar la permanencia de lo fugitivo. Un ejercicio que nos desprende de la contingencia de la primera presentación para elevarnos a un ideal (Gadamer, 1991: p.113-114).

En un presente donde ha disminuido la experiencia de la duración y ha aumentado la contingencia (Byung, 2022) p. 12), esta obra se presenta como un gran esfuerzo de durabilidad, demorándose y demorándonos.

Referencias

Byung-Chul Han (2022) Cap. Presión para producir. En: La desaparición de los rituales. Una topología del presente. Herder.

Gadamer H.G.(1991) La actualidad de lo bello. Paidós.

LIC. GUILLERMINA VALENT

guillerminavalent@gmail.com

Artista visual. Profesora titular de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso FDA, UNLP. Investigadora en Artes. Editora responsable de la revista de Arte METAL (IPEAL- FDA-UNLP). Co- directora del proyecto de investigación I+D "El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto" (IPEAL- FDA-UNLP). Directora del proyecto NODO GRAFICO. Una plataforma virtual de contenidos de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso Programa de Investigación Bianual en Arte edición 2022-2023. Becaria de investigación UNLP (2012-2017). Participó y/o coordinó diversos proyectos, artísticos, curatoriales y editoriales: (2022) Perímetro blando, Centro Cultural Islas Malvinas. Ciudad de La Plata. (2021) Ensayar denuovo, Facultad de Artes de la UNLP (2021); Plegar, replegar, desplegar. El proyecto artístico, Centro de Arte de la UNLP; (2019) Tinta fresca, Centro de Arte de la UNLP; (2018) Proyecto Eter, Centro de Arte de la UNLP (2016) El capricho de las vestiduras; (2014) Proyecto Estratega, Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP.

LIC. MARÍA FLORENCIA ALONSO

floralonsobsso@gmail.com

Artista visual e investigadora en artes. Profesora en Artes Plásticas con orientación en Dibujo y en Grabado y Arte Impreso, egresada de la Facultad de Artes de la UNLP (2018). Obtuvo la Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (2020). Colabora en el proyecto I+D del IPEAL "El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto". Obtuvo la beca PAR de la SAyC de la UNLP (2017). Ha realizado múltiples exposiciones colectivas entre las que se destacan "Febril la mirada" (2014) en el Museo Provincial Emilio Pettoruti y "Tejiendo sentidos" (2018) en el Centro de Artes de la UNLP.

*O etéreo da luz e da cor no vitral
caso de estudo em três artistas portuguesas*

35

Teresa Almeida

Resumo: Este artigo procura estabelecer uma relação entre o etéreo existente na propagação da luz e a cor que se encontra em obras de vidro, essencialmente no vitral. São analisados 3 casos de estudos na cidade do Porto, onde a obra representa o etéreo, a transmutação da luz e a significação da cor empregada.

Palavras chaves: luz, cor, simbologia, vitral

Abstract: This article seeks to establish a relationship between the ethereal existing in the propagation of light and the color found in glass works, essentially in stained glass. 3 case studies are analyzed in the city of Porto, where the work represents the ethereal, the transmutation of light and the meaning of the color used.

Keywords: light, color, symbology, stained glass

O etéreo da luz e da cor no vitral – caso de estudo em três artistas portugueses

“Sem luz os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento”
Rudolf Arnheim

As sensações cromáticas são obtidas por diversos fatores nomeadamente físico-químicos, técnicas e práticas pictóricas, elementos preceptivos e psicológicos (Grandis, 1985).

A importância da cor no campo da atividade artística perceptual foi sobejamente estudada quer por cientistas, quer por artistas ao longo dos séculos. No entanto é nos finais do século XIX e inícios do século XX que o estudo da cor adquire novos conceitos e preocupações, no seu relacionamento com a linguagem de perceção e a ligação com a psicologia (Gage, 2006). John Gage lembra-nos que a numeração das categorias das cores apenas se refere a uma pequena fração dos milhões de sensações/cores que existem e, neste sentido, a maioria dos indivíduos consegue identificá-las. A variedade de cores é imensa embora o olho humano apenas distinga algumas dezenas, proporcionando ao artista plástico uma vasta gama de intervenção. No entanto Arnheim vai mais longe referindo que “o número de cores que podemos reconhecer com segurança e facilidade dificilmente excede seis, a saber, as três primárias mais as secundárias ligando-as”, ainda que os sistemas padrões de cor contenham várias centenas de nuances (Arnheim, 2006:p.324). Esta aplicação é válida para pessoas de idade, formação e cultura diferentes, excetuando pessoas que sofram de alguma patologia como é o caso do daltonismo. Este autor refere ainda que os nomes das cores são indeterminados, no sentido que o próprio conceito é discutível. No entanto os artistas veem as cores de uma forma que lhes é muito própria e apresentam-na com as suas características próprias (Gage, 1999).

Johannes Itten escreve que a cor é vida, que um mundo sem cores é como um mundo morto (Itten, 1961).

Numa relação com o material e o imaterial, a cor no vidro possui uma relação intrínseca. A cor varia no espaço e no tempo, atuando de modo diferente se comparado com outros materiais (Almeida, 2011).

Abstracionismo etéreo

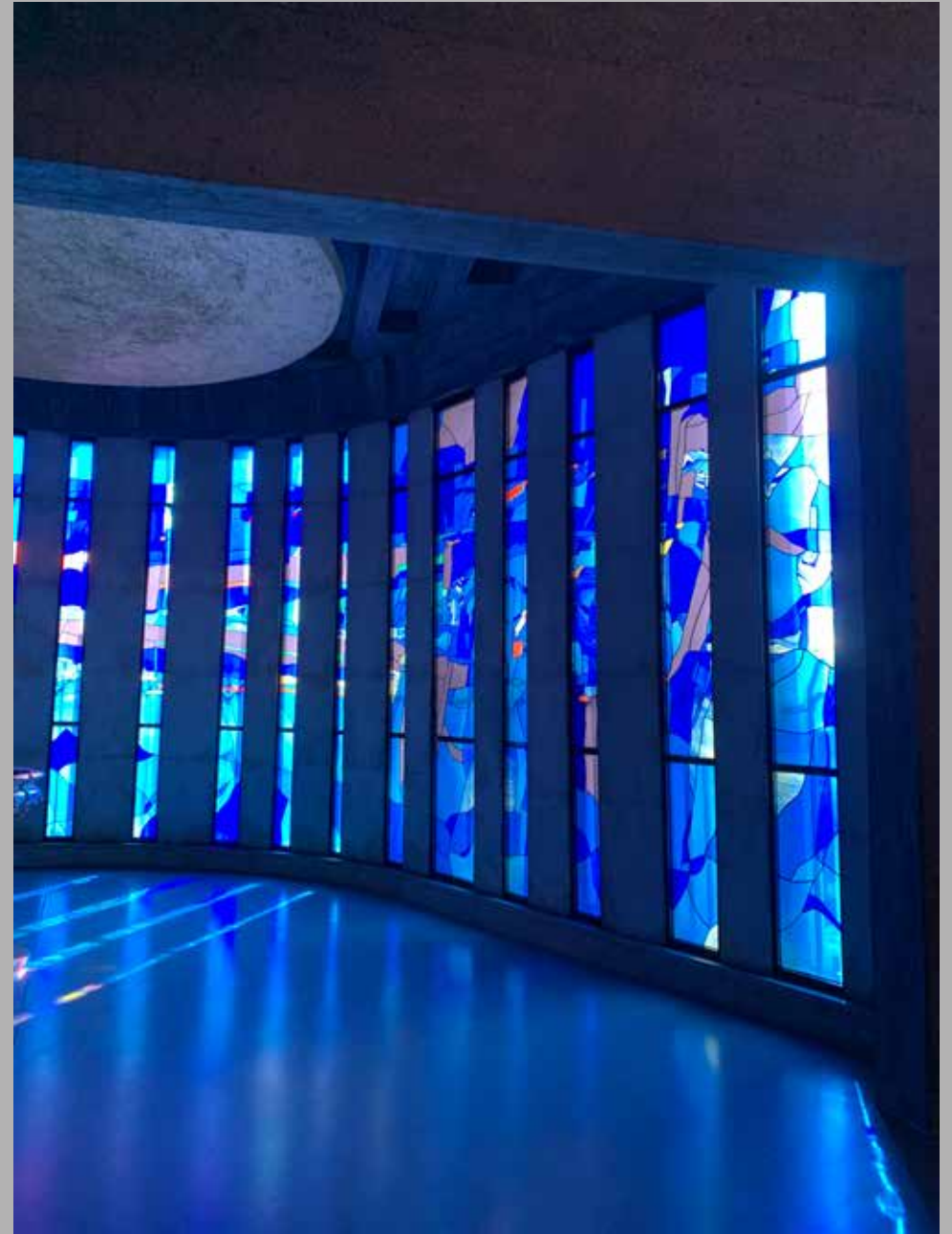
Júlio Resende, juntamente com os artistas Manuel Casal Aguiar e Francisco Laranjo realizaram, em 1996 os vitrais da Igreja de São Martinho de Cedofeita, no Porto (Figura 1). A igreja caracteriza-se por pequenas aberturas verticais, onde os artistas introduziram uma composição de vitrais abstratos, dominando, no piso superior da igreja, cores laranja e vermelho (Figura 2) e na zona inferior os azuis (Figura 3, 4). Uma composição dominada pela cor onde se estabelece uma relação interessante entre os vidros de cores planas e os vidros matizados (Figura 5). A luz projetada através da cor dos vidros dilata no interior do edifício religioso como uma vaga de energia, e é inolvidável para os espectadores que a testemunham (Almeida, 2011). Três artistas e uma só obra, como que uma alegoria ao Divino no local do sagrado.



Figura 1. Igreja São Martinho de Cedofeita



Figura 2. Vitrais da igreja São Martinho de Cedofeita



Figuras 3 e 4. Vitrais igreja São Martinho de Cedofeita (piso térreo)

Movimento colorido

Na Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto (Figura 6), os vitrais de 1981, de autoria de Júlio Resende, mostram uma perfeita harmonia dos efeitos pictóricos, onde a incidência da luz projeta uma luminosidade singular no interior da igreja. O cromatismo obtido, quer nas figuras, quer no fundo, estabelecem, na obra, um carácter relevante na sua composição formal. Todo ele é possuidor de um movimento que se caracteriza não só pela verticalidade dos pequenos vidros azuis, subdivididos cromaticamente através da linha do chumbo, como através do movimento das figuras (Figura 7). O chumbo é aqui utilizado como um elemento estruturante na composição, muito mais do que um simples separador dos vidros de cores desiguais (Figura 8) (Almeida, 2011). O cariz das formas e conceções abstratas, as personagens edificadas onde a grinalha negra acentua o dramatismo dos seus rostos (Figura 9, 10), são um grande exemplo da arte sacra moderna portuguesa (Vieira, 2002).



Figura 6. Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto

Figura7 .Vitrais de Júlio Resende na Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto.





Figura 8. Vitrais de Júlio Resende na Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto

Figura 9. Vitral de Júlio Resende na Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto (pormenores dos rostos)





Figura 10. Vitral de Júlio Resende na Igreja da Nossa Senhora da Boavista no Porto (pormenores dos rostos)

Simbologia das formas

Teresa Almeida elabora em 2021 o vitral para o museu do vitral no Porto (Figura 11). Este museu alberga parte do espólio dos vitrais realizados pela oficina Antunes, uma oficina familiar que durou 3 gerações (1906 – 2022). Aqui o estudo das formas e a cor a elas subjacente foi concebida de forma simbólica. Gage refere ainda que para se elaborar um estudo da cor na arte é necessário realizar uma observação sensível e precisa, e que a cor não é apenas uma “measurable datum” (GAGE, 2006: p. 67). Estudos prévios foram realizados e depois a sua ampliação para a escala real (Figura 12). Inserido numa pirâmide quadrangular, cada lado é uma alegoria ao artista e à oficina, estando os criadores representados pelas cores laranja e vermelho, as cores utilizadas para as vestes das figuras importantes no vitral medieval. Os pequenos lilases e rosas estão destinados aos vitralistas que faziam o trabalho oficial. Cores onerosas onde muitas vezes o ouro é utilizado, como um agradecimento a esses trabalhadores, que muitas vezes ficam anónimos, mas que sem eles a obra não seria realizada (Figura 13). A quarta face da pirâmide onde as cores verdes foram utilizadas simboliza o nascer do museu (Figura 14). O azul é duplamente o céu, e o rio Douro que banha a cidade invicta.



Figura 11. Museu do vitral, Porto



Figura 12. Realização da calha de chumbo à escala

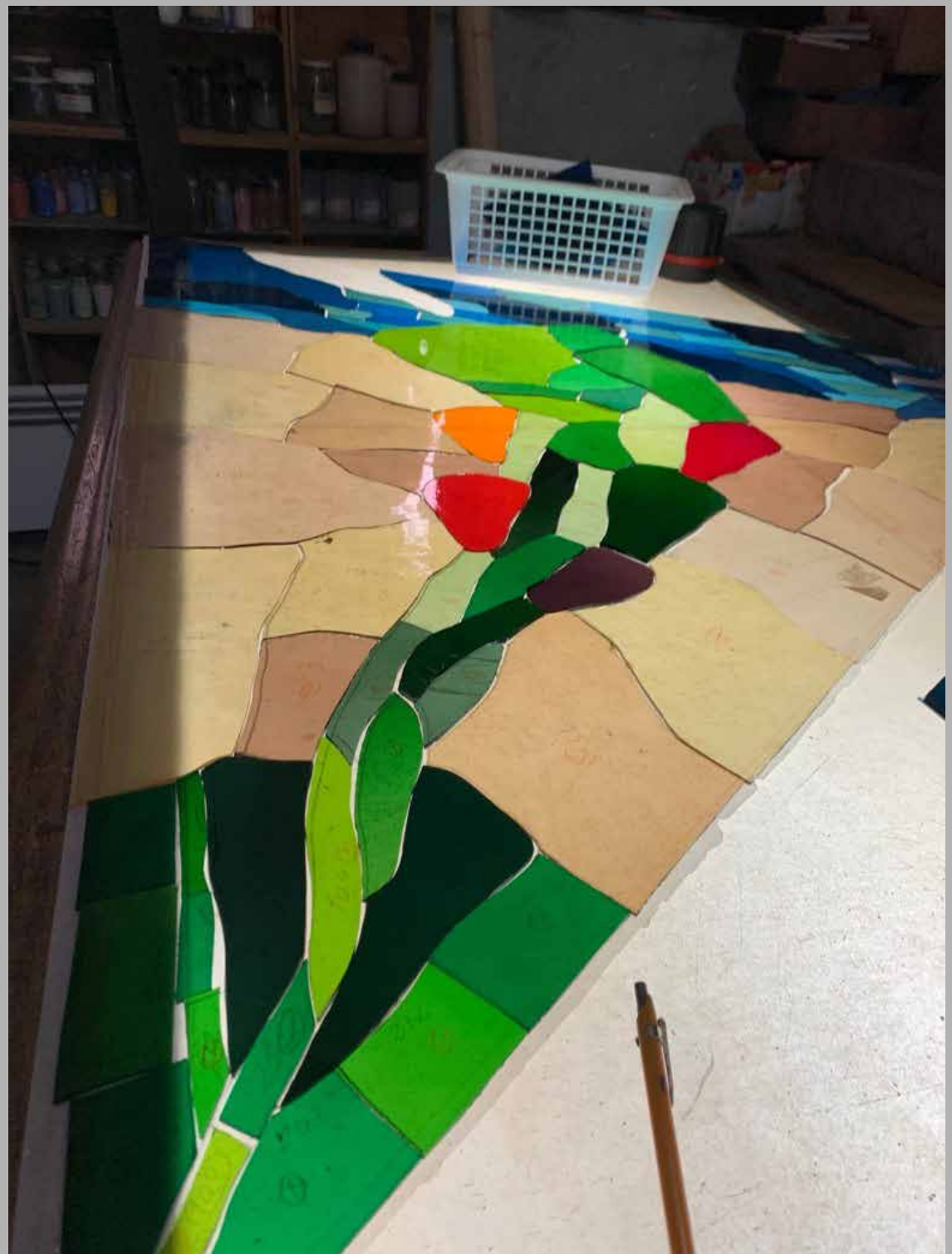


Figura 13. Realização do vitral – a quarta face



Figura 14. Vitral instalado no museu

A importância do azul

A cor azul, é uma das cores predominantes utilizada nos vitrais de Francisco Laranjo Manuel Casal Aguiar e Júlio Resende e com grande predominância em Teresa Almeida. É a cor da harmonia, do divino, do espiritual (Heller, 2007), projeta o homem para o infinito, e quando a cor ganha profundidade torna-se calma (Kandinsky, 1987). O azul é sensível, perceptível e transmite tranquilidade (Gage, 2006). Nos vitrais medievais o azul era a cor do céu iluminado (Bell, 2009). A combinação entre o azul e o verde, refere-se muitas vezes à relação estabelecida entre o divino e o terreo, pois o verde é a quinta-essência da natureza (Heller, 2007) e segundo Kandinsky, a cor mais tranquila é o verde absoluto (Kandinsky, 1987), o verde que representa a esperança, a água, a cor da primavera e o renascer da vida (Fabri, 1967).

Conclusões

O etéreo está presente nas obras apresentadas onde a simbologia da cor e das formas é uma constante.

A luz é propagada, a cor é assumida e a forma assume a composição.

Bibliografia

- Almeida, Teresa. (2011). O vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão. Tese de Doutoramento. Universidade de Aveiro, 2011
- Arnheim, Rudolf. (2006). Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Thomson Learning
- Bell, Julian (2009). Mirror of the world- A New history of Art. Thames&Hudson, primeira edição
- Fabri, Ralph (1967). Color a complete guide for artists. NY: Watson-Guption Publications
- Gage, John.(1999).Color and culture. Practice and meaningfromAntiquitytoAbstraction. Universityof California Press, Thames & Hudson Ltd
- Gage, John. (2006).Color and Meaning, Art, Science and Symbolism.Singapore: Thames&HudsonLtd
- Grandis, Luigina De (1985).Teoría y uso del color. Itália: Ediciones Cátedra
- Heller, Eva. (2007).A psicologia das cores.Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Itten, Johannes (1961).The art of color – the subjective and objective rationale of color. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1961 (tradução Ernst van Haagen)
- Kandinsky. (1987).Do Espiritual na Arte, primeira edição, colecção: Arte e Sociedade, nº6
- Vieira, Sérgio (2002). Para a história do vitral em Portugal no século XX- Principais oficinas e o papel dos artistas plásticos. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

TERESA ALMEIDA

Unidade de Investigação i2ads, Instituto
de Investigação em Arte, Design e
Sociedade da Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto. Avenida Rodrigues
de Freitas, 265, Porto, Portugal. Unidade
de Investigação, Vidro e Cerâmica para
as Artes, VICARTE, FCT/UNL

Fátima Mendonça

*a palavra como ideia de exposição,
definição de sentimentos, diário pessoal* 53

Joana Rêgo

Resumo

Este texto considera as diferentes abordagens, motivações e conseqüências com que os jogos de linguagem participam no processo de pintura de Fátima Mendonça. Uma aproximação aos modos pelos quais a relação palavra-imagem é equacionada na sua produção artística.

Para Fátima Mendonça, a utilização da palavra na pintura serve para sintetizar ideias, ajuda-a a saber o que fazer e a criar uma ideia de exposição.

Palavras Chave: pintura; palavra / imagem; visível / legível; jogos de linguagem.

Abstract

This text considers the different approaches, motivations and consequences with which language games participate in Fátima Mendonça's painting process. An approach to the ways in which the word-image relationship is equated in her artistic production. For Fátima Mendonça, the use of words in painting, serves to synthesize ideas, helps her to know what to do and to create an idea for an exhibition.

Keywords: painting; word / image; visible / legible; language games.

Fátima Mendonça

a palavra como ideia de exposição, definição de sentimentos, diário pessoal.



Figuras 1 e 2 Mesa de trabalho no atelier de Fátima Mendonça. Fonte: Fotografia da autora.

1. Introdução

Há uns anos, quando visitei o ateliê de Fátima Mendonça (Lisboa 1964), com o propósito de ter uma conversa com a artista sobre o seu trabalho (foi uma das artistas sobre cujo trabalho escrevi na minha tese de doutoramento, tese que tratou precisamente da utilização da palavra e seus jogos, no processo criativo da pintura) este era, na altura da entrevista, um espaço provisório, não se encontrando por isso, como seria de esperar, repleto de objectos, trabalhos e tudo o que, por norma, se encontra num espaço de trabalho de um artista plástico. Mesmo assim, perto de nós, como cenário da conversa, encontravam-se alguns trabalhos recentes, um “fatinho de toureiro” que tantas vezes apareceu pintado nos seus trabalhos (fig.3) e uma mesa de trabalho, com alguns materiais riscadores à espera de serem utilizados (fig.1 e 2).



Figura 3. Fátima Mendonça Caminho para andares e não te perderes, meu amor 2004-2005. Óleo e lápis de óleo sobre tela. Fonte: Galeria 11, Lisboa

Quando questionada sobre a importância da palavra no seu trabalho, Fátima Mendonça respondeu que o processo funciona de uma maneira muito intuitiva. Usa a palavra porque uma palavra ajuda-a a criar uma ideia de exposição, a sintetizar ideias, a perceber o que fazer. As razões da importância que atribui à palavra e como a utiliza não são, para si própria, claras: se de uma maneira formal, conceptual, performativa ou como mote, como é que a utiliza e o porquê de o fazer: a palavra não existe no processo criativo como forma de clarificar uma ideia, mas de se deparar com uma perplexidade.

Às vezes encontra a palavra que define uma coisa que está a sentir. A partir daí, e na relação com uma frase que a palavra activa, o processo sugere uma trajetória de deriva, andando à volta “daquela frase”. As palavras poderão ser esclarecedoras, nomeando a acção representada ou dando instruções sobre a mesma. São âncoras que concedem um conteúdo identificável à forma, e como as imagens, flutuam num espaço indeterminado e participam formalmente na lógica compositiva global.

No seu trabalho há a criação de narrativas visuais, nas quais, por vezes surge uma menina — alter-ego da pintora — que se exhibe em cenas que radicam nas vivências e memórias da artista. Pinturas onde aparece um desenho aparentemente infantil, mas que suporta a narração de histórias.

Fátima Mendonça dá um exemplo, referindo-se a uma das exposições que realizou (A Cura- Operação ao Cérebro, na Galeria 111, em Lisboa- Dezembro 2014). Na altura da preparação do trabalho, havia uma publicidade na televisão em que aparecia um boneco articulado e que dizia “anda agora, anda, deita cá para fora”. Achava-o fantástico e engraçado e por isso mesmo, a partir desse boneco, gerou-se uma exposição de coisas a saírem de um crânio aberto: o crânio abria-se e “anda deita cá para fora.” (figs. 4 e 5). Fátima diz que já deveria ter a ideia a gerar-se, mas esta frase fê-la sintetizar a ideia. De repente percebeu o que fazer.

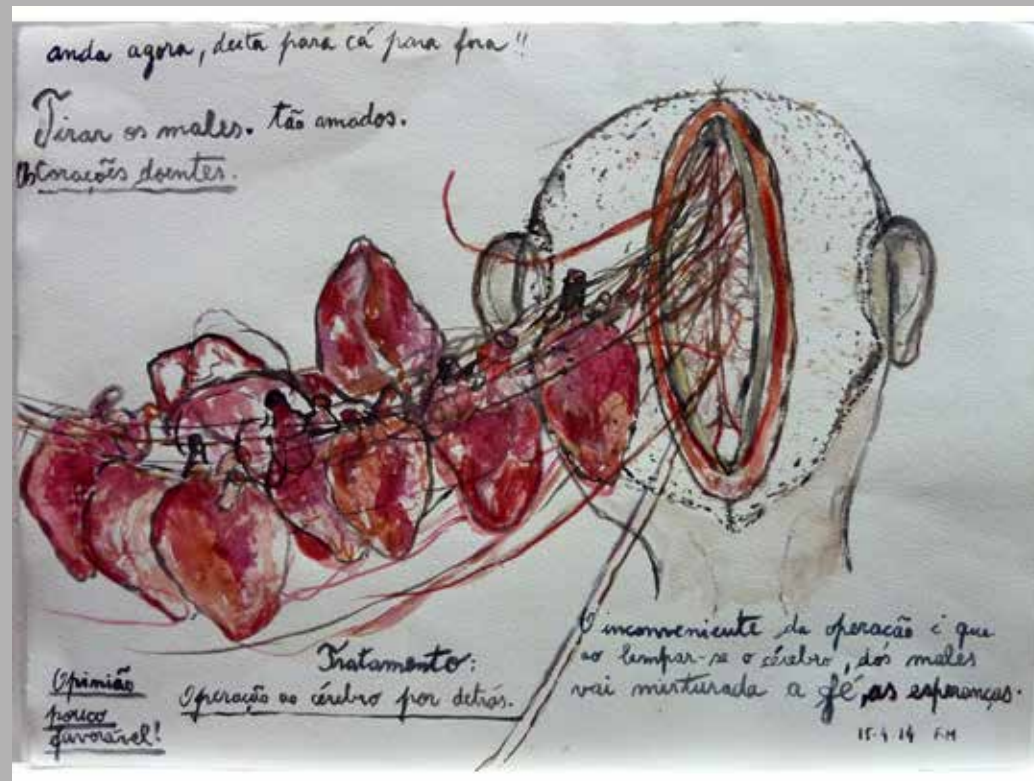


Figura 4. Fátima Mendonça Cura- operação ao cérebro, 2014. Aguarela e lápis sobre papel 28 x 38cm

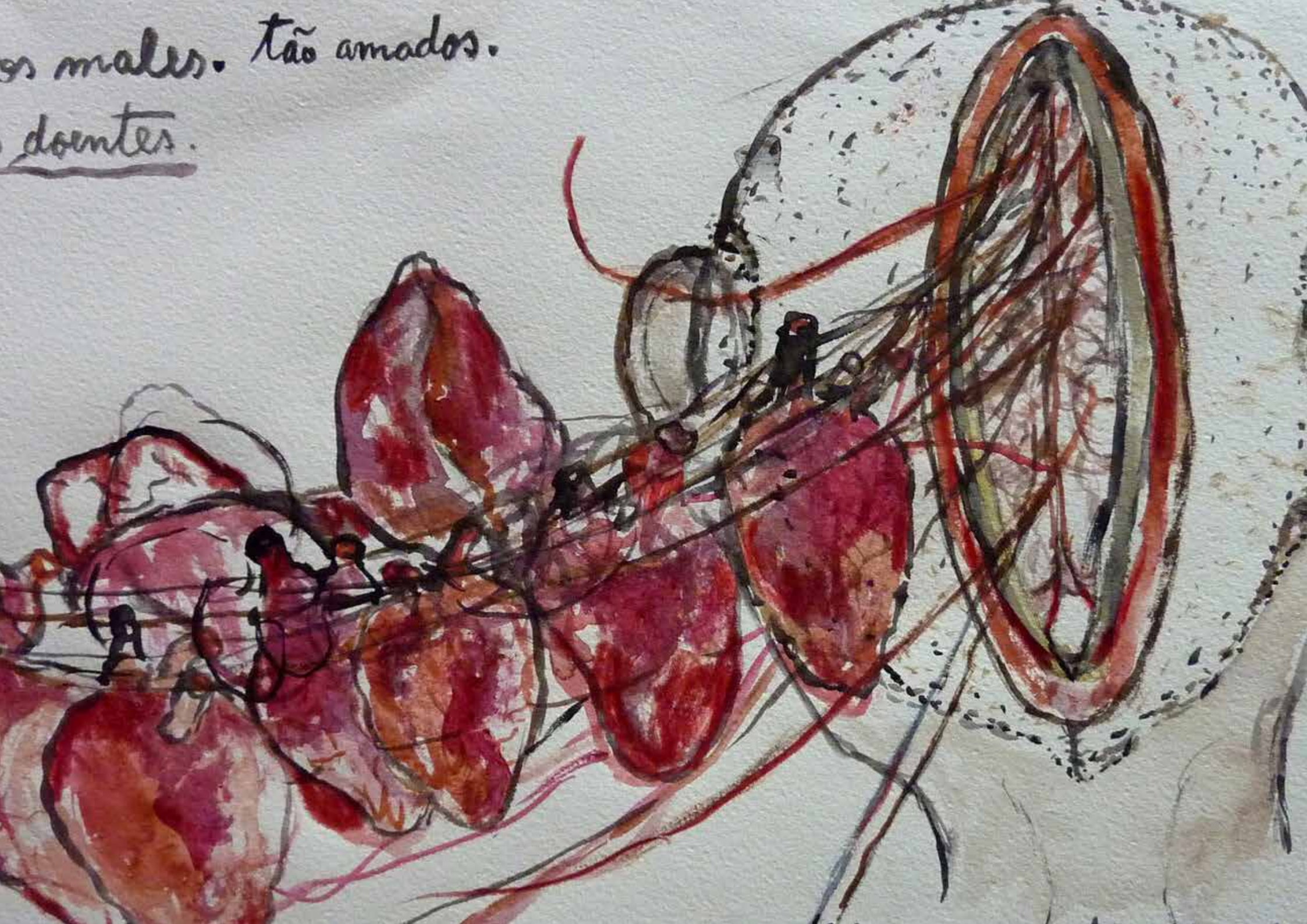
Nesta série, nos desenhos e telas, a artista vai-nos dando explicações do que se está a passar: uma operação a cérebro aberto da própria artista. As suas frases ajudam o observador a acompanhar e a perceber os passos dessa delicada operação. O observador acede às anotações escritas ou rasuradas com que Fátima Mendonça vai povoando os seus quadros.

58



Figura 5. Fátima Mendonça. Operação ao Cérebro 2014. Lápis de cor, lápis de óleo e acrílico sobre tela . 81 x 100cm Fonte: imagem Galeria 111, Lisboa.

os males. tão amados.
doentes.



Desenhos e pinturas representando uma série de cabeças feridas por onde saem males e materiais diversos, prolongando essa narrativa primária: feita de palavras soltas, e frases aparentemente sem nexos, mas que constituem um diário íntimo da pintora. Frases onde estão explícitos os seus medos e necessidade de redenção — a sua energia criativa.

2. A palavra como ajuda para a interpretação de uma pintura

Quando questionada se a palavra funcionava como um reforço na pintura, ou se se preocupava com as diferentes leituras que o observador poderia fazer do seu trabalho, Fátima Mendonça refere que não se preocupa muito com isso; por vezes dá-lhe muito prazer em saber que vão ler o que escreve, mas que também escreve para ajudar o leitor a perceber o quadro. Às vezes pensa assim: “Deixa-me lá escrever isto aqui... mas a ideia é como se estivesse a interpelar o observador: -- “oh pessoa que estás a ver o trabalho, isto quer dizer isto...” (Mendonça 2015).

Para Fátima Mendonça, a palavra funciona como um complemento na pintura, como uma ajuda, e a mesma poderá ser utilizada “de mil maneiras”. Poderia utilizá-la, imaginemos o caso, de que não saberia desenhar ou que ficaria mal desenhada qualquer coisa — poderia escrever então que queria desenhar bem, mas que não o sabia fazer: “uns sapatos elegantes”, “que aqueles tinham ficado um pouco abrutalhados”, poderá assim, através da escrita sugerir imagens, dizendo que serão “mais assim ou assado” (Mendonça 2015).

60

Não há no trabalho de Fátima Mendonça uma segurança explícita numa grelha ordenadora de composição, mas as imagens e palavras fluem num espaço compositivo, organizadas segundo a vontade da autora. A palavra vai-se espalhando por toda a tela, obrigando o leitor a um esforço de reconstituição de uma possível narrativa, na busca de um significado associado à imagem.



Figura 6. Fátima Mendonça, Casa-fábrica (mostruário), 2004-2005. Óleo e lápis de óleo sobre tela 255x 560cm. Fonte: Galeria 111, Lisboa



Fátima Mendonça escreve quase sempre em português e justifica o facto de uma maneira simples e directa: porque é a sua língua. Confrontada com a questão da tradução

— ou seja, quando uma exposição é apresentada em outro país que não de língua oficial portuguesa — Fátima Mendonça respondeu que é sempre complicado, pois preferia que as pessoas conseguissem ler e perceber aquilo que tinha escrito, mas volta a afirmar que não costuma escrever noutras línguas, porque não as domina e que a sua língua é o português.

Para Fátima Mendonça, as frases e as palavras no seu trabalho, aparecem em caligrafia como num manual de instrução primária (fig.6), denotando um carácter pessoal, íntimo e reservado: superfícies construídas com grafia rápida e simples, quase infantil. Quadros escritos: palavras que aparecem nos seus quadros, numa caligrafia controlada e cursiva, algumas vezes a mesma frase escrita mais do que uma vez, para reiterar a necessidade de sublinhar a natureza encantatória e protésica da própria escrita. Aqui, à imagem visual é associada uma imagem manual: escrita que se realiza por meio da mão, do olhar e pensamento.

Este é um território híbrido, o princípio de que o desenho aparentemente se adequa à palavra e à sua especulação signíca e gráfica, enquanto que o princípio da pintura, que no desenho já o é, corresponderá à sua implementação ou desenvolvimento expressivo.

62

Em Fátima Mendonça, à semelhança de uma característica comum aos artistas do pós-guerra, há uma espécie de recusa da sofisticação característica dos alfabetos tipográficos e mecânicos, mas também da clareza e compreensão, preferindo-se a autenticidade da garatuja efectuada deliberadamente e com poucas preocupações estéticas. Ao contrário de outros artistas que preferem utilizar ferramentas e são atraídos por fontes de letras que permitem uma fácil e clara leitura.

Segundo Alexandre Melo:

Enquanto aprendemos a desenhar letras como as que Fátima Mendonça usa para escrever palavras e frases nas suas pinturas, estamos a procurar acertar, estamos a procurar conter e controlar tudo o que é preciso dentro de um espaço delimitado pelo desenho da própria letra, pelas linhas, pelas margens, pela folha, pelo caderno, pela escola. (Melo 2005: 51)

Fátima Mendonça não gosta de utilizar ferramentas que a ajudem a escrever, como é usual outros artistas utilizarem, (stencils, escantilhões, recortes). A artista gosta de escrever à mão, pois a sua escrita é uma espécie de diário, como qualquer coisa que faz para ela, pessoal. Uma escrita muito directa que em vez de existir num diário, manifesta-se numa tela. A artista diz que vê a tela como se fosse uma folha de diário: “É muito mais rápido do que andar à procura de frases e depois recortar essas frases.” Os conteúdos das frases legíveis nos quadros de Fátima Mendonça, estão directamente relacionados com os desenhos que as acompanham e que, também eles, guardam os ecos da memória de desenhos infantis.

Os artistas contemporâneos que desenvolvem a sua obra em torno de narrativas autobiográficas, procuram comentar a vida utilizando

para isso o testemunho pessoal e íntimo como via de aproximação mais imediata com o público. As telas de Fátima Mendonça oferecem-se ao espectador com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. A escrita do diário, que pressupõe um diálogo do sujeito com ele mesmo, carrega consigo a ideia de algo particular e secreto. À maneira de uma autobiografia, constitui-se numa prática de escrita e leitura, mas destaca o que se passa no nosso interior, a nossa singularidade, da qual apenas aquele que descreve é capaz de testemunhar. No entanto, as confissões diarísticas de Fátima Mendonça, são plasmadas na pintura à descoberta do observador: as suas dúvidas e indagações são desnudadas na tela ou no papel.

No Trabalho desta artista há um factor evidente: a utilização da ironia. Pelo teor de muitas das frases que utiliza na sua pintura. As palavras e os textos emergem como uma pessoal colheita verbal, pigmentada com abundantes doses de provocadora ironia e sarcasmo. Frases que lhe servem para articular um discurso auto-reflexivo e de certo modo paródico da vida e dos próprios processos artísticos. Uma espécie de poesia pintada em que o desenho das letras e das palavras cifrando e animando as superfícies como leves diálogos e conversação que parecem até estar escritos no ar. Não são frases neutras e sem sujeitos que ali se apresentam, que qualquer um possa dizer de maneira impessoal, como se a língua fosse uma forma de transparência, mas sim textos opacos, signos feridos, fragmentados, por vezes obsessivos ou letras abandonadas, delirantes, solitárias. Não é a língua, por fim, que ali brilha, mas a escrita, abstracta ou textual, alfabética ou arquitectónica, deformada ou ínfima, nominal ou transitiva e o mais importante – matéria do seu corpo pelo gesto caligráfico.

Há aqui uma tendência para a palavra se diluir por vezes e se transformar numa imagem ilegível do ponto de vista literário, embora seguramente legível do ponto de vista pictórico: uma materialidade caligráfica da sua escrita, pura textualidade.

O diário íntimo como género, foi tratado de duas maneiras bastante diferentes pelo sociólogo Alain Girard e pelo escritor Maurice Blanchot (Blanchot 1955: 20). Sendo que para um o diário é a expressão de um certo número de circunstâncias sociais, familiares e profissionais, para outro, é um modo angustiado de retardar a solidão fatal da escrita.

Segundo Filipa Carvalho da Cruz:

Tal como as imagens, também as palavras e a escrita acumulam camadas de sentido e de significação. As palavras e a escrita apresentam espessura: a escrita enquanto personalizada e impregnada de micro-gestos sujeitos a variações e sensíveis a situações emocionais, sociais, ideológicas, etc., de limite nos quais todos os aspectos da escrita são reveladores de personalidade, enquanto conjunto de sinais gráficos que, separadamente, não significam nada per si ou enquanto detentora de comprimento, largura e relevo, por sua vez, a palavra, num sentido mais amplo, enquanto polissémica é detentora de densidade semântica e histórica. (Cruz 2015: 152 - 153)

Os textos escritos à mão, de uma forma pessoal e envolvente, tornam-se depois para o observador, um exercício na apresentação e apreciação: um corpo escrito — exercício que responde a uma prática corporal de inscrição de Scription como diria Roland Barthes:

Escritura- (o acto muscular de escrever, de desenhar letras) o gesto pelo qual a mão segura um utensílio (punção, cana, pena), o apoia sobre uma superfície, o peso desse objecto deslizando com mais ou menos intensidade, traçando formas regulares, recorrentes, ritmadas... (Barthes 2009: 33).

A frase manuscrita evoca, também, o gesto, a mão, o braço, o corpo. A escrita neste trabalho, faz uma ligação entre o modo de escrever e o modo de sentir: o corpo que sente, o corpo que escreve. A escrita contraria o que Platão temia — o esquecimento — para se tornar uma aliada da memória. Uma espécie de exercício espiritual: a artista escreve à mão para guardar, para memorizar.

Um gesto íntimo e reservado que se tornará um dia, público.

Segundo Barthes:

A escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos, afectivos; acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo. (Barthes 2009: 73)

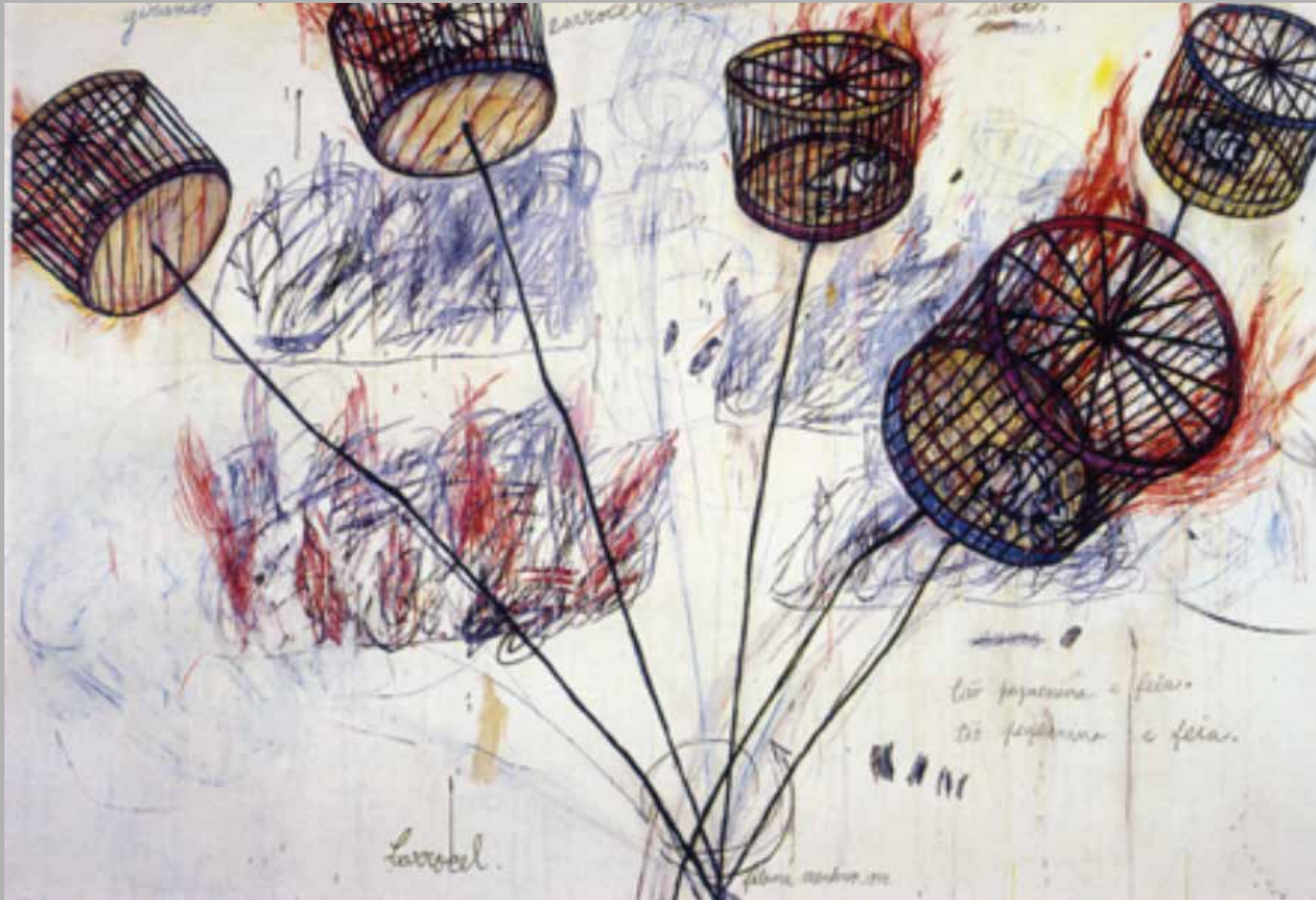
64

Quando confrontada com esta frase de Barthes, na nossa entrevista, Fátima Mendonça disse que era por isso mesmo que escrevia à mão, pois se recorresse a ferramentas para desenhar as letras, todo esse lado emotivo, toda essa proximidade, com uma frase que se corta e cola, perder-se-iam.

Segundo Ruth Rosengarten:

A linguagem rabiscada e gráfica de Fátima Mendonça é devedora do desenho infantil (...) Os rabiscos — desenho e escrita — apesar de compartilharem registos simbólicos diferentes, fundem-se uns nos outros: o desenho torna-se escrita, tal como a escrita também é uma forma de desenho. (Rosengarten 1999: s.n)

Fátima Mendonça apenas referencia Mulheres como suas referências artísticas: Frida Khalo e Louise Bourgeois pois “tem um lado mais de busca interior, desse lado menos objectivo, com uma linguagem quase transformada.” Fátima Mendonça diz que pensa muito nestas duas mulheres artistas. Esta relação faz-se pelo lado autobiográfico do trabalho destas artistas, que exploram acontecimentos da sua vida para os transformarem em obras, enquanto Fátima Mendonça faz das suas obras “diários” com a ajuda da escrita que lá acumula, tornando-a visível.



65

Figura 7. Fátima Mendonça Gosto da minha casinha, 1999. Óleo sobre tela 180x260cm

1. O título necessário

No trabalho de Fátima Mendonça, os títulos vão surgindo com a obra. Há uma ideia que a leva a fazer uma pintura ou um desenho e posteriormente a mesma traduz-se numa frase ou em várias frases. A ideia resulta às vezes de uma necessidade enquanto está a fazer o trabalho, para acrescentar algo ao trabalho ou para não deixar escapar determinado momento. Fátima Mendonça escreve a frase, por vezes escreve-a directamente, no momento, sem grande preocupação. A partir daí, ela é importante e fica como traço e apontamento.



Figura 8. Fátima Mendonça Casa carrusel (suporte de carrusel), 2010-12. Óleo e pastel de óleo sobre tel 200x 180cm.



Figura 9. Fátima Mendonça Par te lidar, meu amor 2004-05. Óleo e lápis de óleo sobre tela 255x280cm.

Os títulos dos trabalhos geralmente estão relacionados com a série a que pertencem. Fátima Mendonça utiliza títulos extensos e descritivos, usualmente onde uma doce ironia se encontra presente. Frequentemente a frase do título aparece também inscrita na pintura: "Gosto da minha casinha" de 1999 (fig.7) "Assim...assim...assim...para gostares mais de mim." De 2004-2005; "Para te Lidar, meu amor", 2004-05 (fig.9) "Casa carrossel" de 2010-12 (fig. 8); "Caminho para andares e não te perderes, meu amor." (2004-2005). "Cura-Operação ao cérebro" de 2004 (figs.4 e 5)

2. Em jeito de reflexão final

Fundamentalmente, com a conversa e observação do trabalho desta autora, entendeu-se mais uma vez, que o texto serve a revelação da produção e da recepção da arte como um acontecimento ao vivo e uma forma de entender a prática cultural como relacionamento. O trabalho como um evento que estimula e permite essa troca dialéctica.

Palavras e imagens estarão sempre inseridas num mesmo núcleo de percepção e compreensão que marca a vivência humana.

O modo como a artista utiliza a palavra, o modo como estabelece uma comunicação entre a palavra e a imagem, faz com que o espectador não os veja como duas partes separáveis, mas como uma totalidade singular, perante a qual iniciamos o acto de percepção e interpretação que qualquer obra de arte despoleta. Esta relação da palavra e imagem transforma-se em complexos processos de leitura e observação do próprio espectador, para a descodificação e resolução do quebra-cabeças, para a sensação de desafio, intriga, provocação ou sedução causadas pela obra.

A linguagem é utilizada pelos artistas plásticos não só para descrever, mas também para agir. A escrita surge na dinâmica do seu processo como um acto: a escrita já não apenas entendida como modelo semiótico de construção de sentido, do mundo, mas como forma de ajustar o mundo a si própria. Esta mudança no modo de olhar a palavra na pintura implica considerá-la além do jogo formalista que o modernismo inaugurou, como forma de romper com o espaço ilusório do quadro. Implica, como sugere Judith Butler, ver no uso da palavra uma instrumentalização da acção, pela qual o artista se constrói perante o olhar do outro, e age sobre o mundo.

A relação entre texto e imagem poderá ser comparada a um diálogo funcionando no modo de oscilação, tradução e transacção. Na arte contemporânea, a palavra tem sido instrumento para explorar ideias e construção de mensagens absurdas, irónicas, descritivas, interrogativas, estabelecendo um confronto directo com o observador, convocando-o para a redescoberta da palavra e dos seus variados ou ambíguos significados através de referências às memórias colectivas que as atravessam, provocando, muitas vezes, uma resposta imediata.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland (2009). O prazer do texto. Variações sobre a escrita. Lisboa: Edições 70.

BLANCHOT, Maurice (1955). L'espace littéraire. Paris: Gallimard.

CRUZ, Filipa Sofia Carvalho da (2015) "Tudo o que te queria dizer: A indefinição, ilegibilidade, invisibilidade e insuficiência da linguagem na prática artística.". Orientação de Pedro Francisco F. S. Maia e co-orientação de Bernardo Pinto de Almeida e Fernando Manuel. Porto: FBAUP. Tese de doutoramento.

MELO, Alexandre (2005). "Bolos, Sapatos e Partes de Casa" In MENDONÇA, Fátima (2005) Assim...assim...assim...para gostares mais de mim. [cat. exp.]. Lisboa: Culturgest. De 18 de Outubro a 18 de Dezembro 2005. pp. 51 – 54.

MENDONÇA, Fátima 2015- Entrevista feita à autora por Joana Rêgo no seu atelier em 2015 In

RÊGO, Joana (2017) "O que a palavra vê e a pintura diz- jogos de linguagem no processo criativo da pintura: uma investigação por projecto. Uma orientação de Paulo Almeida. Porto: FBAUP. Tese de doutoramento.

ROSENGARTEN, Ruth (1999). "Cartografando a paisagem do Desejo: trabalhos Recentes de Fátima Mendonça." In MENDONÇA, Fátima (1999) Fátima Mendonça. Porto: Galeria Fernando Santos.

JOANA RÊGO

(Porto, 1970)

Além de Artista Plástica – Pintora, é Professora Auxiliar na FBAUP no departamento de Artes Plásticas, Pintura.

Tem participado em diversos júris e orientado vários workshops nacionais e internacionais.

Realizou o Doutoramento na FBAUP (DAD Doutoramento em Arte e design), 2017 e tem um Diploma de Estudos Avançados do Doutoramento “Modos de conhecimento na prática Artística Contemporânea”, 2006 Pela Universidade de Vigo – Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Espanha.

Foi Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento em 1998 / 1999 para realizar um Mestrado em Pintura no San Francisco Art Institute, EUA, 1999.

Fez a sua Licenciatura, Curso de Artes – Plásticas, Pintura na FBAUP em 1995.

Em 2001 obteve uma bolsa da Comissão Tripartida (IAC; Gulbenkian e FLAD) para realização de exposição Individual em Roterdão - Holanda, no âmbito do projecto Porto - Roterdão Capitais Europeias da Cultura.

Realizou cerca de 35 exposições individuais em Portugal e no estrangeiro.

Participou em diversas exposições / projectos colectivos em Portugal e no estrangeiro.

Está representada em várias colecções particulares e institucionais em Portugal e no estrangeiro entre elas Colecção Caixa Geral de Depósitos; Fundação PMLJ; Parlamento Europeu, Bruxelas; Colecção de Arte Contemporânea do Estado Português.

O seu trabalho está reproduzido em vários livros, capas de livros e catálogos.

Entrevista

Tempo e emoção na obra de Lila Nemirovsky 71

Regina Lara

RESUMO: Em 13 de dezembro de 2022 Lila Nemirovsky e eu, Regina Lara, nos encontramos para conversar sobre arte. Lila acabara de retornar com sua família ao Brasil, terra que escolheu aportar e fincar raízes. Sua trajetória iniciada na Argentina percorreu países distantes, aonde esteve a aperfeiçoar-se na arte vidreira, ampliando seu repertório e vivência. Seleccionamos 3 obras de Lila: Cartas 1995, Respiração e Costureira, para refletir sobre seus processos criativos.

ABSTRACT: On December 13, 2022 Lila Nemirovsky and I, Regina Lara, met to talk about art. Lila had just returned with her family to Brazil, the country she chose to arrive in and put down roots. His trajectory started in Argentina and traveled to distant countries, where he perfected himself in the art of glassmaking, expanding his repertoire and experiences. We selected 3 works by Lila: Cartas 1995, Respiração and Costureira, to reflect on her creative processes.

Entrevista: Tempo e emoção na obra de Lila Nemirovsky

Olhando fotos das obras, que eu já conhecia pessoalmente, iniciamos o papo.

Lila: Essa obra é baseada nas cartas do meu primeiro namorado (vendo as fotos de Cartas 1995). É uma série com escritos, gravações que eu fiz sobre o vidro de algumas cartas dele, com Dremel (microretífica elétrica).

Regina: As palavras estão gravadas no vidro transparente incolor e criam uma delicada sombra refletida na parede onde a obra está exposta.



Figura 1. Cartas 1995; Figura 2. Cartas 1995;
Figura 3. Cartas 1995 detalhe 1; Figura 4. Cartas
1995 detalhe 2. Medidas: 110 x 70 cm. Material:
vidro incolor gravado com microretífica elétrica.

Lila: Sim, a ideia é que você, dependendo a luz que dá, vai conseguir ver a gravação como sombra na parede, vai conseguir ler a carta mesmo; você não vai conseguir ler a carta na obra, mas na projeção da obra, ou seja, na sombra que fica na parede. Essa sombra é móvel, dependendo do horário do dia, ou da luz do dia, se você não colocar uma luz artificial. Dependendo da luz, você vai conseguir ver mais, ou menos. E essa ideia de sumir as letras também tem a ver com o fato de quando você lê uma carta e fica triste, você chora e também somem as letras, fica difícil continuar lendo, eu não consigo.... É a mesma sensação.

Regina: A sensação de que os olhos ficam nublados pelas lágrimas...

Lila: Isso. Tem essa nebulosidade quando você lê a obra na parede. É menos nítida porque tem o choro das cartas, de quando você lê. Essa nitidez que você não consegue quando você está triste; um relacionamento à distância, representado entre a sombra projetada na parede e a obra.

Olhamos as fotos da obra “Respiração”:



Lila: Essa para mim é uma respiração, é a obra respirando, fazendo uma exalação e inalação.

Regina: Todas elas são como uma grande ondulação?



Figura 5. Respiração

Figura 6. Respiração detalhe.
Data:2017. Medidas: 9 peças de
40 x 40 cm cada. Material: vidro
incolor, algodão de ovelha, gaze,
sangue, terra.

Lila: É uma ondulação no vidro e dentro tem a gramagem feita de algodão e meu sangue; você vai ver que algumas obras têm manchas vermelhas bem escuras, eu coloquei sangue meu nas obras, eu me cortei para colocar (aí já fala da cura que a doença da gente tem, ou pode ter). Mas a ideia era uma obra viva, na verdade, que respire no ambiente que a gente está. E que também tem essa coisa da compressão. Esse apertar as coisas entre vidros muda a percepção da coisa que está dentro, porque você apertou de um jeito que já a gramagem fica diferente, e fica uma coisa mais difícil de sair, mas com vontade de sair.

Regina: Essas obras têm esse vidro na frente e atrás?

Lila: Atrás não, atrás é madeira, mas esse vidro da frente está fazendo pressão no tecido.

Regina: Entendi. E esse tecido é o que? Um algodão?

Lila: Um algodão da Patagônia, Argentina. Eu trouxe de lá, gostei muito, é um algodão de ovelha mesmo, bem puro. Gosto da textura do material puro, e tem aí coisas que talvez não dê para ver na foto, por exemplo, gaze, meu sangue, um pouco de terra, tem esse organismo respirando através da obra, que quer sair e não consegue sair, então respira o vidro e volta. (Essa é a dinâmica da obra, algo está preso aí).

Regina: Legal. Bacana. E tem uma questão ritualística também, não é? Foi feito um ritual para isso, ela tem um gesto contido, um tempo capturado...

Lila: Sim, porque eu me cortei, coloquei o meu sangue ali.

A série "Costureira"



Figura 7. Costureira I. Data: 1984. Medidas: 3 x 4 cm; Figura 8. Costureira II; Data: 1984. Medidas: 2 x 4 cm; Figura 8. Costureira III; Data: 1986. Medidas: 8 x 5 cm. Material: vidro incolor, agulhas, alfinetes, dedal, linhas, tecido.

76

Lila: Essas aí, eu amo muito! São de uma série que se chama Costureira, e eu gosto muito da teatralidade da ação na obra, ou seja, todas têm ação atrás da obra. Você retira um pouco de vidro quente do forno, ainda fluido, derretendo, e despeja numa caixinha metálica; enquanto o vidro esfria e vai ficando rígido você espetando algumas agulhas, coloca objetos, num processo muito rápido! É o momento de pedir desejos, de lembranças, de colocar os elementos e fazer esse ritual, você tem apenas alguns segundos para fazer...

Regina: Nestas três obras têm uma ação, algo que está sendo feito, sendo processado no tempo de uma maneira ritualizada...!

Lila: Agora que você falou, nessa ação que já está feita, às vezes não está feita ainda, às vezes você pode fazer no futuro... Na obra das cartas (Cartas 1995) tem a gravação no vidro escrita (figuras 1,2,3 e 4), é uma ação que você vai fazer no futuro quando olhar a obra e chorar lá, não vai conseguir enxergar a obra, portanto é uma ação que você faz durante a visualização da obra. Nessa série, das Costureiras, é uma ação que foi feita enquanto eu fazia a obra. A ação vai mudando no tempo, mas sempre tem uma ação, antes, ou enquanto, ou depois.

Regina: Sim, a gente percebe. Nesta obra a ação parece bem relacionada com a manualidade, não é?

Lila: Sim. A Costureira eu gosto, porque lembro que ia num ateliê de costura com a minha mãe quando eu era pequena, é a mesma coisa. Ela ia para fazer roupas para ela, enquanto isso eu ficava olhando os tecidos, amava esses tecidos jogados no chão. Achava inspirador, um momento lúdico, eu amava brincar com esses tecidos.

Regina: As três caixinhas parecem conter ações paralisadas no tempo, é como este momento que a costureira está espetando agulha no tecido.



Lila: É como congelar o momento, como se fosse uma foto, mas feita como obra. É uma escultura fotográfica.

Regina: Então, é um breve instante registrado...

Lila: Como o click da fotografia, um segundo. É o mesmo negócio. Então é uma fotografia escultórica ou escultura fotográfica! Assim que você termina de fazer isso já coloca para temperar (temperar significa reaquecer e resfriar o vidro de forma controlada, para completar a produção do objeto).

Regina: Tem alguma coisa especial no vidro que te atrai?

Lila: Tem uma coisa dupla, o que eu mais gosto é a transparência. (Os trabalhos que não são transparentes, eu não gosto).

Regina: Então tem uma transparência conceitual, vamos dizer assim...

Lila: É, porque você encosta, você toca nele e sabe que é vidro. E também tem essa ambivalência, essa coisa dupla. Por que ambivalência? Porque eu sou uma pessoa que morei em muitos lugares, continuo me transferindo de um lugar para outro. Tem essa ambivalência, por que o vidro é transparente, mas também quebra com muita facilidade e com tanta mudança, eu deveria ter escolhido outro material que não fosse o vidro para a minha vida, pois a cada mudança tem uma peça que quebra...Para mim é uma ambivalência ainda não resolvida.

Tempo e emoção se entrelaçam na obra de Lila Nemirovsky. Irrompem ações capturadas no tempo em gestos fixados que transparecem emoções.

Sugeridas nas letras borradas pelos olhos marejados, quando a carta foi escrita ou depois, entregue e lida, ou ainda para quem visualiza e imagina a tristeza que a distância impõe aos namorados.

No movimento vital de inalação do ar que implica no imediato exalar, como na respiração dos seres vivos. O vidro parece estufado e flexível, mas está firme e aprisiona o conteúdo repleto de elementos naturais como o algodão tosquiado das ovelhas, gotas de sangue ressecadas e terra. O tempo parou na transparência do vidro que domina e exhibe estes materiais cheios de simbolismos.

E na manualidade das costureiras, um gestual de ofício que traz lembranças de infância, as primeiras compreensões de cor e textura, combinadas na brincadeira distraída de mexer com tecidos.

O nosso encontro-entrevista-visita transcorreu permeado de emoções, que transcenderam as obras. Convivi com Lila orientando seu mestrado no PPG-EAHC, concluído em 2018, e pouco depois mudou-se com a família para a Costa Rica. Retorna com a intenção de criar os filhos pequenos aqui, fincando raízes entre nós. Damos as boas vindas a artista e amiga.

LILA NEMIROVSKY

(Buenos Aires, 1979)

lilanemirovsky@gmail.com

Artista Visual

Formada em História da Arte pela Universidad Autónoma de Madrid – Espanha

Especialização em Belas Artes e Design de vidro em Bolzano-Itália

Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, Brasil.

Exposições em Bolzani, Murano, Barcelona, Madrid, Turku (Finlândia), Buenos Aires e Rio de Janeiro.

Vive e trabalha em São Paulo.

REGINA LARA

(São Paulo, 1957)

regina.mello@mackenzie.br

Artista Visual e Pesquisadora em Artes

Professora no Programa de Pós Graduação 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

Pesquisadora Colaboradora na Unidade de Investigação Vidro e Cerâmica para as Artes (VICARTE-Portugal)

Portfólios Artísticos
Carteras Artísticas

81

Los hemisferios comunicantes de Julio Plaza

Joaquín Escuder Viruete

83

Resumen: Julio Plaza fue un artista multimedia español que se naturalizó brasileño. Comenzó practicando un arte constructivo para evolucionar hacia el campo de la poesía concreta, realizando libros-objeto e intervenciones dentro de la crítica social y el activismo. Para continuar siendo docente y teórico sobre la comunicación en los procesos creativos con los nuevos medios. Sus investigaciones inciden en el enfoque semiótico en la dualidad arte y tecnología, y mantienen la vigencia para entender el impacto de la imagen digital y el lenguaje de la Red en las narrativas poéticas del arte actual.

Palabras clave: arte concreto, poesía visual, activismo, multimedia, comunicación.

Abstract: Julio Plaza was a Spanish multimedia artist who became a naturalized Brazilian. He began practicing a constructive art to evolve towards the field of concrete poetry, making object-books and interventions within social criticism and activism. To continue being a teacher and theoretician about communication in creative processes with new media. His research focuses on the semiotic approach in the duality of art and technology, and remains valid to understand the impact of the digital image and the language of the Internet in the poetic narratives of current art.

Keywords: concrete art, visual poetry, activism, multimedia, communication.

Los hemisferios comunicantes de Julio Plaza

Preámbulo

Todo comenzó por una serigrafía de Julio Plaza, que vi hace unos años, en la muestra de una colección de obra gráfica, en mi ciudad natal, Zaragoza. Me llamó poderosamente la atención una inquietante forma simétrica serigrafiada sobre papel recortado, que podía desplegarse. Aunque siempre me ha interesado abstracción geométrica de los años 50 y 60, este artista me resultaba desconocido. Leí en el folleto de la muestra una brevísima nota biográfica, en la que señalaba que Julio Plaza fue a Brasil y allí se instaló. Este detalle biográfico, misterioso por insólito, acrecentó mi interés por este artista. Tirando del hilo de su obra me encontré ante una trayectoria portentosa, considerable, apenas conocida en España, tan rica como impactante.



85

Figura 1. Julio Plaza, Julio Plaza (1938-2003).

Vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014.

Fuente: sitio web de la galería

La conexión trópica

Julio Plaza (Madrid, España, 1938 - São Paulo, Brasil, 2003) inició la singladura como artista en su país de origen y acabó fijando su residencia en São Paulo, para continuar allí su actividad artística, también teórica y docente, integrándose hasta el punto de nacionalizarse brasileño. Y fue en el vasto país de Sudamérica donde desarrolló una notable actividad creativa, también académica, que derivó al campo multimedia, en una era predigital, a la vez que desplegó una notable obra ensayística, en investigaciones sobre semiótica de la imagen. Ahora se comienza a descubrir en su país de acogida su legado, por lo que ha supuesto como aportación significativa al arte contemporáneo en Brasil.

Estas líneas tienen como objetivo mostrar la obra de este artista poliédrico, de itinerario vital singular, atípico, que merece una revalorización, sobre todo en España. Julio Plaza protagonizó en su momento una serie de intercambios, aun hoy inusuales, al margen del circuito artístico anglosajón, intercambios fruto de afinidades artísticas que conectaron prácticas y poéticas: europeas y americanas, ibéricas y brasileñas.

El comienzo de Julio Plaza en el arte fue precoz, habiendo pasado por la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París en España fue integrante del Grupo *Castilla 63*. Posteriormente recibió una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores para residir en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo en 1967, formando parte de la delegación española. Allí conoció a artistas y poetas importantes del panorama brasileño, relaciones que se materializaron en fecundas colaboraciones. Poco después, en 1969, fue invitado por la Universidad de Puerto Rico, para retornar definitivamente a Brasil en 1973, donde comenzó a realizar serigrafías que mostraron el paso de las 'formas' a la 'imagen' y de la 'sintaxis' a la 'semántica'. Al mismo tiempo, en São Paulo, comenzó a desarrollar su actividad docente junto a la organización exposiciones en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). En esos años de comienzos de los setenta conoció al poeta Augusto de Campos, de cuya colaboración surgieron las ediciones de varios libros de artista, obras que fueron referentes internacionales de la 'intersemiótica' del mensaje poético.

La labor de Julio Plaza es prácticamente desconocida en la actualidad en su país de origen, sin embargo, desde Brasil, se ha empezado a redescubrir su figura: proyectos que sacan a la luz la semblanza de un artista que, partiendo de la abstracción geométrica y el arte conceptual, evolucionó hacia aspectos relacionados con la poesía concreta, la semántica y la comunicación, para finalmente configurar un proyecto multimedia, que a la postre incorporaba las tecnologías de la información. No obstante, su lenguaje siempre mantuvo planteamientos simbólicos visuales, en sus vertientes poética y comunicativa. Todo ello aparece en el corpus documental que surge a medida que se investiga su legado; compuesto materiales diversos: esculturas, pinturas, dibujos, obra gráfica, libros-objeto, filmes, escritos y entrevistas (ver Fig. 1).

1. Los objetos lingüísticos

Arte. Julio Plaza: "ARTE = VERBA. Arte es verba. Art is a Word".

Julio Plaza [en "Terminología"] (VV AA, 1977: 10)

Julio Plaza fue un creador de raíz constructivista, pero siempre armonizó el sentimiento con lo racional: la razón poética. Una manera de hacer que combinó lo normativo, con la filosofía del lenguaje y la poesía experimental. Ya en el principio de racionalidad de sus 'estructuras primarias' siempre hubo un sustrato poético que se mantendría en toda su trayectoria artística, incluso en el curso de su evolución hacia el interés por los nuevos medios y al ingreso en el arte conceptual.



Figura 2. Julio Plaza, Julio Plaza (1938-2003).

Detalles de la vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014.

Fuente: sitio web de la galería

De perfil innovador, Julio Plaza es una *rara avis*, un nombre olvidado en el panorama del arte español, donde los registros de su actividad profesional cesan en 1967, fechas en las que abandonó España en 2014 la galería de arte de Madrid José de la Mano realizó una muestra del artista (ver Fig. 2), en la línea de trabajo de la galería de recuperar la memoria de artistas abstractos geométricos en la España de los años 50 y 60 (Mano, s/d). Desde esta iniciativa cultural privada, tendríamos que retrotraernos a la década de los sesenta para encontrar la referencia de una actividad que documentara la realización de una exposición individual en su país de origen. Resulta perplejo constatar que no se haya recuperado totalmente la figura del importante artista geométrico/conceptual que fue. Hoy en día en España solo se le relaciona como exmarido de la artista Elena Asins, y fue con ella, junto a Luis Lugán, quienes integraron el grupo *Castilla 63*, iniciando así todos ellos sus caminos artísticos. La formación de grupos como del también grupo *Equipo 57* hay que contextualizarlo en la órbita de la abstracción geométrica, en la eclosión de los movimientos analíticos del arte cinético y constructivo, en un ámbito paradigmático de corrientes objetivas que trataban contrarrestar el peso del expresionismo a *la page* del momento: 'informalistas' versus 'geométricos' (Julián, 1986: 142-143; Barreiro López, 2009).

88



Figura 3. Julio Plaza, vista parcial de la obra Julio Plaza Objetos, 1968-69.

Editor Julio Pacello, São Paulo.

Fuente: sitio web de la Enciclopedia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo



Figura 4. Julio Plaza, vista de la construcción de la obra Homenaje al Brasil [s/f].

Escultura emplazada en el jardín de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez y maqueta de la escultura homónima. Acero pintado, 47 x 8 x 4 cm.

Fuente: Galería José de la Mano, Madrid



Figura 5. Julio Plaza, Design / O Process, 1970.

Carpeta con 20 serigrafías de Julio Plaza y 5 textoemas de Claudio Ferlauto

25 x 25 cm, firmadas, fechadas y numeradas (al dorso).

Fuente: Galería José de la Mano, Madrid

Todas esas corrientes normativas imprimieron el sello característico de su trabajo: pureza, ascetismo, reduccionismo y el *design* incipiente que se anunciaba en la tradición del arte constructivo. Más adelante Julio Plaza entró en contacto con el poeta argentino Julio Campal, así como con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) de la que formaba parte el escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño. En este contexto de la 'poesía de acción' enlazó con cierto vanguardismo histórico de Ramón Gómez de la Serna y Marcel Duchamp, y con 'poesía expandida' mediante acciones-poema, donde la calle fue lugar de encuentro y teatro espontáneo, influido por el activismo del "Mayo del 68" francés. Así mismo entró en contacto con la poesía experimental, la poesía concreta, la semiótica y las cuestiones del lenguaje; en definitiva, con la poesía visual, que continuó luego en Sudamérica.

En mayo de 1967, año clave para Julio Plaza, participó en la primera exposición de la generación abstracta española: *Nueva Generación*, junto a José María Yturralde, Elena Asins, Manuel Barbadillo y José Luis Alexanco entre otros, artistas que se caracterizaban por una obra geométrica de colores planos. Estos artistas intervinieron luego, en 1968, bajo la dirección de Florentino Briones, en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, lugar mítico y germinal del 'arte cibernético' en España, cuya finalidad era la utilización de las nuevas tecnologías, entonces incipientes, al servicio de la investigación y el arte (VV AA, 1977).

Después de organizar en Madrid una exposición individual en la Galería Neblí en 1966, al año siguiente recibió la beca del Ministerio de Relaciones Exteriores (Itamaraty) para estudiar en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo, formando parte de la delegación española. Allí conoció al grupo *Noigandres* y a artistas de la talla de Hélio Oiticica, Ivan Serpa o Cildo Meirelles. En 1969 editó con Julio Pacello su libro *Julio Plaza-Objetos* con un poema de Augusto de Campos (ver Fig. 3). Y, hacia esas fechas, a iniciativa del poeta y crítico de arte español Ángel Crespo, recibió la invitación del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico hay que indicar que Ángel Crespo fue un importante poeta, profesor de literatura y crítico de arte del momento, interesado por el arte y poesía concretos, y de lo que se denominaba arte objetivo. En la isla del Caribe Julio Plaza renovó su lenguaje visual y comenzó a decantarse hacia un 'vector tecnológico'. (ver Fig. 4). También en este período emprendió otra faceta significativa: su vertiente teórica. Labor que le indujo a reflexionar de forma sistemática, y a escribir sus primeros textos sobre arte, vehiculizando estas reflexiones en el marco del rigor de la investigación, dirigidas también a la enseñanza del arte. Al tiempo estableció contactos con artistas estadounidenses ya importantes en el momento que recibieron la invitación de la institución universitaria de la isla, por iniciativa de su rector José Antonio Arrarás, coleccionista de arte, que puso en el mapa internacional del arte a su universidad gracias a sus contactos en Nueva York. Por allí pasaron prestigiosos artistas como Roy Lichtenstein, Frank Stella y Robert Morris (Estrella, 2020).

En este contexto dorado, Julio Plaza organizó *Creation/Creación* en 1972, una de las primeras muestras de arte postal de la que se tiene noticia con la presencia de más de ochenta artistas de todo el mundo. El *mail art* le abrió el horizonte creativo hacia los nuevos medios de seriación y también a nuevos canales difusión. Lo que al mismo tiempo le permitió ensanchar redes y establecer contactos con artistas de proyección internacional, mediante un sistema alternativo de comunicación que desvanecía las fronteras. (ver Fig. 5).

2. La utopía austral

Julio Plaza abandonó Puerto Rico en 1973 para instalarse definitivamente en la metrópoli paulista, e iniciar una productiva trayectoria. En un momento en el que Brasil era un foco cultural importante en el arte como también lo fueron Venezuela y Argentina, en la década que se irradiaba confianza en un 'futuro' el que describiría el escritor Stefan Zweig. Ya en São Paulo, en esta nueva etapa, intensificó su versátil producción: artista, profesor, teórico, organizador de exposiciones e investigador en nuevos medios. En un principio realizando proyectos gráficos y continuando las experiencias colaborativas con el poeta concreto Augusto de Campos. El resultado conformó una colección de objetos: serigrafías simétricas con formas recortadas, plegadas y desplegadas, y libros-objeto que se convertían en esculturas cinéticas (ver Fig. 6). Eran unas obras de arte susceptibles de manipularse por el lector/espectador, permitiéndole transformar los textos impresos en objetos poéticos tridimensionales. Esas obras, tan características de su autor, se editaron como libros de artista: *Poemóbiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) (ver Fig. 7) y *Reduchamp* (1976), constituyéndose en referentes internacionales de la 'intersemiotividad' (Plaza, s/d: 80-87). En ese momento y en esa coyuntura fue dejando el arte concreto, la materialidad, para reflexionar sobre la consideración del soporte del arte, que, junto a la extensión de su sistema, le llevaron al arte conceptual (Ribeiro, 2021). Como afirma su segunda esposa, la también artista Regina Silveira, fue un cambio "que marcó la salida de Julio de los dominios regidos por la sintaxis de las formas, para explorar los terrenos de la semántica de la imagen" (Barcellos, 2013: 36-49) (ver Fig. 8).



Figura 6. Julio Plaza, Sao Paulo
21/12/70 6,00 P.M., 1970.

Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66
cm (61,9 x 61 cm).

Ok. Harris Gallery New York City
4/8/70 11,45 A.M.; Sao Paulo
21/12/70 6,00 P.M.; TV Sao
Paulo 22/12/70 8,16 P.M. Serie
de 3 serigrafías, edición de 10 ejs.,
firmadas, fechadas y numeradas

Fuente: sitio web de la
Universidade de São Paulo

La inmersión teórica en los procesos de interacción entre lo verbal y lo visual le dirigieron hacia la enseñanza de forma natural. Al poco tiempo de volver a São Paulo fue profesor de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo – ECA-USP y de las Fundación Armando Álvares Penteado – FAAP, donde compaginó su actividad docente con la organización de múltiples exposiciones para el entonces director Walter Zanini, destacando dos exposiciones emblemáticas internacionales de arte postal: *Prospectiva'74* (1974) y *Poéticas Visuais* (1977). Más adelante, siempre atraído por el papel de los nuevos medios en el arte, con la experiencia acumulada, Julio Plaza impulsó su actividad teórica: publicó innumerables artículos y libros sobre el video-texto y la traducción intersemiótica; textos académicamente rigurosos, por ejemplo: *Tradução intersemiótica* (1987) (Plaza, 2013); *Videografia em videotexto* (1986); y *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998), en colaboración con Mônica Tavares (Plaza; Tavares, 1998). El libro *Tradução intersemiótica* es un ensayo transversal sobre las tensiones entre lo 'político' y lo 'estético' entre los diferentes medios en el arte y las formas que produce, resultado del cruce entre soportes y lenguajes

diversos (ver Fig. 9). Es lo que su autor denominaba la "traducción intersemiótica en el arte", que hoy en día extrapolaríamos al contexto de la supremacía de Internet. La incursión en las ciencias del lenguaje, la imagen, la cultura de masas, la publicidad, la información, la política y los nuevos medios de reproducción hizo que sus investigaciones se dirigieran a artistas, teóricos del arte, pero también a comunicadores, lingüistas y sociólogos. Sus ensayos mantienen la vigencia para comprender la sociedad actual y la supremacía de la imagen de los nuevos medios para invadirlo todo, como podemos constatar al día de hoy.

Figura 7. Julio Plaza, Caixa Preta, 1975.

Serigrafía sobre papel, São Paulo: Edições Invenção, 1.000 ejemplares, 30,5 x 23,5 x 2 cm.

Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo



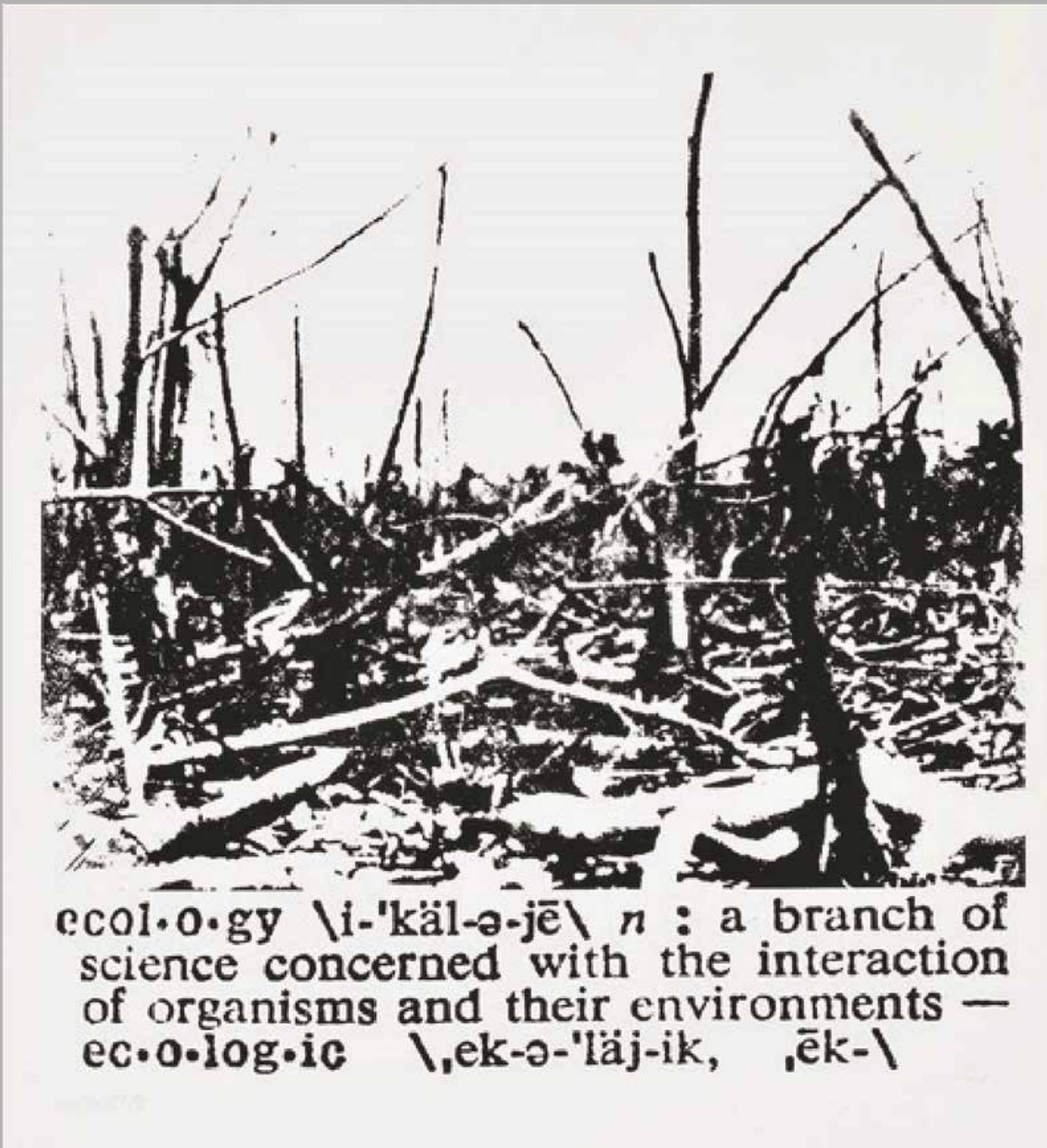


Figura 8. Julio Plaza, Ecology, 1972.

Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66 cm
(61,9 x 61 cm)

Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

Figura 9. Julio Plaza, Tradução intersemiótica, 2013

Cubierta de la edición del libro, São Paulo: Editora Perspectiva,

Coleção: Estudos; 232 págs.; 22,5 x 12,5 x 1,3 cm

Fuente: sitio web de la editorial



3. La poética digital

La información no es 'información', sino 'significado poético, significado fantástico, sentido profundo de la palabra poética'; distinguiéndolo del significado ordinario, haremos en el fondo la misma cosa; y, si aquí seguimos hablando de información para indicar la riqueza de sentidos estéticos de un mensaje, se hará con el fin de señalar las analogías que nos interesan.

Umberto Eco, *Obra abierta* (Eco, 1992: 71)

Sin duda Julio Plaza fue receptivo a las teorías de la información y de la imagen que se difundieron en aquella época, como las tesis de Umberto Eco en su célebre ensayo *Opera aperta* (1962) sobre el 'significado' y la 'información' del mensaje poético (Eco, 1992: 97-98). Así mismo, a caballo de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado, el polifacético Gillo Dorfles, en *Il divenire delle arti* (1959) ya apuntó el papel de la poesía concreta y las derivas del campo visible al tecnológico en los lenguajes artísticos (Dorfles, 2001: 210). Los efectos del impacto de la semiótica y la lingüística y la irrupción de los medios tecnológicos en el arte fueron las ideas fuerza de la futura obra que Julio Plaza desarrollaría. Ciertamente Julio Plaza siempre tuvo preferencia por lo nuevo, tuvo vocación de artista polivalente interesado en sus inicios por los materiales industriales y luego por los nuevos medios, en el paradigma del arte concreto que nunca abandonó.



Figura 10. Julio Plaza, *Il Limite di um Corpo*, 1985. Holografía, 50 x 60 cm. Fuente: sitio web de la Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo

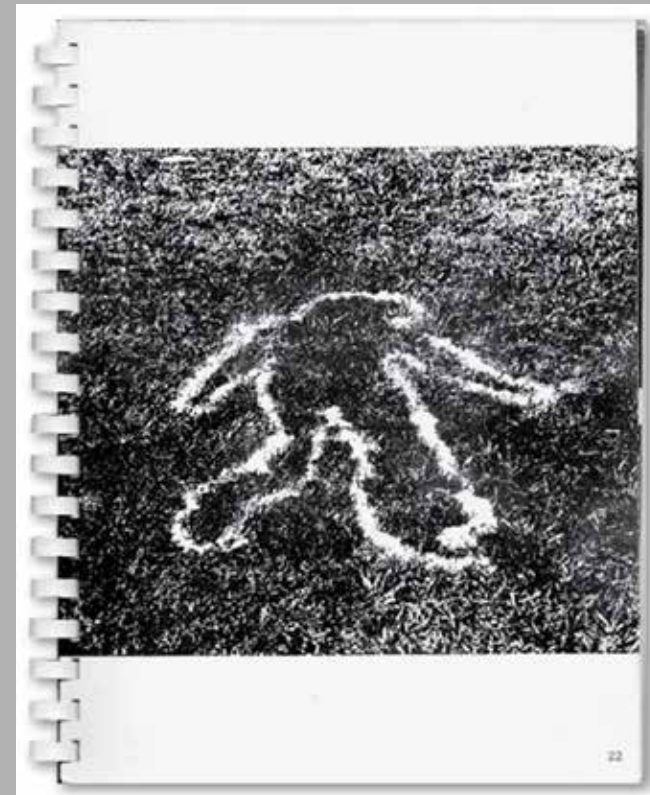


Figura 11. Julio Plaza, *Señal*, 1972.

Página del libro
Proposiciones Creativas.
Editor Julio Plaza,
Universidad de Puerto
Rico.

Fuente: catálogo de la
muestra de Julio Plaza,
POETICA POLITICA
en la Fundação Vera
Chaves Barcellos de
Porto Alegre en 2013.

En este ideario, en aquel momento, a Julio Plaza dejó de interesarle la obra de arte como objeto, el propio interés por los nuevos medios de ese momento le abocó a la desmaterialización, también a un desapego del soporte tradicional. A la vez, la interacción texto-imagen de sus libros de artista, las ciencias del lenguaje y la omnipresente poesía, le llevaron a indagar en los procesos creativos con medios electrónicos: la computación gráfica, el arte holográfico y el arte de videotexto, incluso ya en la década de los 80. Medios que algunos hoy resultan ya obsoletos en el salto tecnológico, que sin embargo su empleo fue pionero al incorporarlo en sus instalaciones (ver Fig. 10).

Con todo sus aportaciones se basan fundamentalmente en la dialéctica entre lenguaje y poesía, en los fundamentos poéticos de la educación artística y en el papel determinante de los medios en el imaginario digital; donde su investigación artística cuestiona el trabajo de la percepción y los límites de los dispositivos tecnológicos de traducción en el arte (ver Fig. 11). El propio Julio Plaza resumía su actividad con estas palabras: "Mis actividades se dividen entre enseñanza y reflexión sobre la producción simbólica, sea estética o comunicativa, y es ahí donde se introduce el concepto de investigación en arte y comunicación" (Barcellos, 2013: 24-33).

94



Figura 12. Cubierta del catálogo de la muestra de Julio Plaza, POETICA POLITICA en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre en 2013.

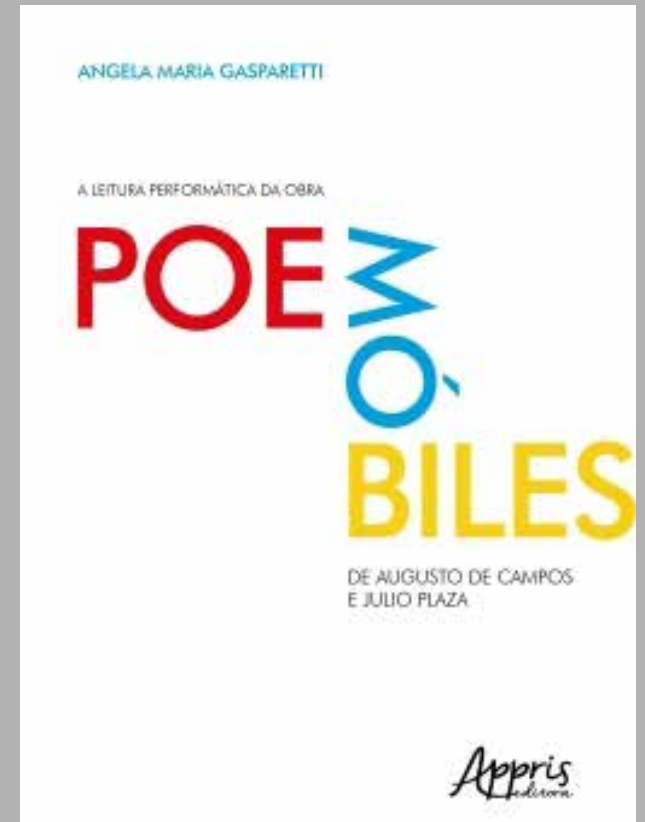


Figura 13. Angela Maria Gasparetti, A Leitura Performativa da Obra Poemóviles, de Augusto de Campos e Julio Plaza, 2020. Cubierta de la edición del libro, Curitiba: Appris Editora, 109 págs.; 21 x 14,8 x 2 cm. Fuente: sitio web de la editorial



Figura 14. Poética-Política, 1977. Tinta sobre papel y serigrafía sobre papel vegetal; encuadernados en wire-o plástico, 2,3 x 24 x 0,7 cm. Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

Hay que destacar que sus investigaciones fueron pioneras, al relacionar arte, tecnología y comunicación en sus actividades, actividades indisociables de su producción artística de naturaleza reflexiva. Al mismo Julio Plaza fue un activista que participó apasionadamente en el movimiento de la poesía concreta, estableciendo redes transnacionales que propiciaron múltiples canales de intercambio, activando circuitos artísticos, todo ello manteniendo una actitud crítica sobre los derroteros mercantilistas del arte y al margen de su sistema. Toda esa actividad influyó en la formación de generaciones de artistas, en definitiva, contribuyó con sus ideas a la conformación del ámbito del arte contemporáneo en Brasil (Barcellos, 2013; Plaza, s/f).

Todo este trabajo se ha comenzado a mostrar en exposiciones que sacan a la luz la semblanza de un artista complejo. Su obra está más en ideas y proyectos que en la colección de obras de arte convencionales. Al respecto hay que destacar dos exposiciones que se han dedicado a su obra: *Julio Plaza o poético e o político* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre (FVCB), en 2013 donde se editó la primera monografía en Brasil sobre el artista (Barcellos, 2013) (ver Fig. 12), y *Julio Plaza Indústria Poética* en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), en 2014. También mencionar una reciente publicación que da a conocer las posibilidades de la lectura de la poesía específica de Augusto de Campos y Julio Plaza que difiere de la métrica tradicional al abandonar la organización sintáctica, que recrea y reinterpreta la estructura del lenguaje (Gasparetti, 2020) (ver Fig. 13). Finalmente decir que estas iniciativas relativamente recientes han encaminado a reconsiderar su legado tras su desaparición, pero también su posicionamiento como artista. Resaltar que Julio Plaza fue un creador independiente, de pensamiento libre, autocrítico, anteponiendo la ética a la estética, que abogaba por un equilibrio entre lo racional y lo intuitivo, entre la teoría y la poética, que encontró en Brasil el ambiente apropiado para germinar las investigaciones que sembró en Europa (ver Fig. 14).

Conclusión

Julio Plaza es un ejemplo del fructífero nexo que se puede establecer entre los ámbitos artísticos de Europa y Sudamérica, que reafirman el papel de Brasil como activo foco receptor que fue en la década de los años sesenta del pasado siglo. Seguir el recorrido de este artista nos sirve también como ejemplo de integración en otra sociedad a través del arte, a la que aporta y le reporta experiencias. Julio Plaza fue innovador en sus investigaciones intersemióticas en una era 'preinternet', que anunciaba las actuales propuestas de la comunicación en el arte contemporáneo a través de la Red. El artista vivió experiencias singulares en colaboraciones puntuales con otros artistas, organizó muestras y estableció redes de intercambio, resultado de encuentros inesperados, en un contexto fuera de relatos dominantes, al margen de los circuitos del mercado del arte. Su tensión experimental entre el conceptualismo, el metalenguaje y la poesía visual tienen plena vigencia. Su obra constituye ejemplo de interdisciplinariedad y un modelo de articulación entre el arte y el medio social, y un paradigma de conexión, su obra es una continua conexión simbólica.

Referencias

- Barcellos, Vera Chaves (Org.) (2013) *Julio Plaza, POETICA/POLITICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos [Catálogo de exposición]. ISBN: 978-85-64269-05-07
- Barreiro López, Paula (2009) *Arte geométrico en España 1957-1969*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. ISBN: 978-84-00-08875-0
- Dorfles, Gillo (2001) *El devenir de las artes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [1.ª Edición en italiano en 1959]. ISBN: 968-16-0927-1
- Eco, Umberto (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini [1.ª Edición en italiano. (Opera aperta) en 1962]. ISBN: 84-399-2174-X
- Estrella, Iñaki (2020) *Insularidades. Tomás García y Julio Plaza [1969-1973]*. Madrid: Galería José de la Mano, 2020. [Catálogo de la exposición Tomás García y Julio Plaza [1969-1973], celebrada del 13 febrero al 29 marzo de 2020]. Publicación disponible en el sitio web de la galería [consulta 2022-10-27] Disponible en URL: <http://www.josedelamano.com/images/Catalogos/Catalogo-Insularidades.pdf>
- Gasparetti, Angela Maria (2020) *A Leitura Performática da Obra Poemóbiles, de Augusto de Campos e Julio Plaza*. Curitiba: Appris. ISBN: 978-85-473-4370-5
- Julián, Inmaculada (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0600-4
- Mano, José de la (s/d) Sitio web de la *Galería José de la Mano* [consulta 2022-10-27] URL: <http://www.josedelamano.com/index.php/julio-plaza>
- Plaza, Julio (2013) *Tradução intersemiótica* [1.ª Edición en 1987]. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0246-3
- Plaza, Julio; Tavares, Mônica (1998) *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec. ISBN: 978-85-271-0441-8
- Plaza, Julio (s/d) Entrada "Julio Plaza" en el sitio web del *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*, Sitio web del museo [consulta 2022-10-27] URL: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/textos.htm
- Ribeiro, Daniela Maura (2021) "Regina Silveira e Julio Plaza: agentes da arte conceitual no Brasil". En: *VVAA, Intelligere*, n. 11, jul. 2021. São Paulo: Centro de Interunidades de História da Ciência, Universidade de São Paulo. Págs. 111-156. ISSN: 2447-9020
- VV AA (1977) *Nueva Generación 1967/77*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural [Catálogo de la Exposición "Nueva Generación 1967/77" celebrada en el Palacio de Velázquez, en Madrid, en julio y septiembre de 1977]. [S/n]





JOAQUÍN ESCUDER

(Zaragoza, 1961)

Licenciado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia, en la actualidad lo es de la Universidad de Zaragoza. Pertenece al Grupo de Investigación *Vestigium* y al Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH), ambos de la Universidad de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Ha expuesto individualmente en las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza pintura y dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además, trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder - Todo son rayas*.

102

Argentina

Editora **Silvina Valesini**



Ayelén Lamas Aragón



Verónica Dillon



Grupo Ene



Alejandra Maddonni



Guillermina Valent



Silvina Valesini

104

Brasil

Editor Marcos Rizolli



Lucia Castanho



Sylvia Furegatti



Regina Lara



Marcos Rizolli



José Spaniol



Norberto Stori

106

España

Editor Joaquín Escuder



Manuel Adsuara



Bartolomé Palazón
Cascales



Victoria Chezner



Joaquín Escuder



Inma Femenía



Juan Bernardo
Pineda

108

Portugal

Editora Teresa Almeida



Teresa Almeida



Francisco Laranjo



Domingos Loureiro



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 anual, 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

E eis que o mundo (quase) voltou ao normal.

A polarização política pela qual passa o mundo tem uma parte de sua origem justamente na incapacidade da convivência com o diferente. Vivemos um período em que as relações são frequentemente intermediadas pela tecnologia e, portanto, desmaterializadas.

Nunca *Éter* foi tão necessário como conceito, como forma de estar no mundo, como uma afirmação ontológica de pensar.

As relações humanas, quando valem a pena, respondem à desmaterialização com uma ligação covalente. Ou seja, nos prendemos aos nossos pares com um compartilhamento (de elétrons, de ideias, de arte).

Somos gás, somos etéreos e, por isso mesmo, nos adaptamos, nos unimos, nos moldamos, sobrevivemos.

Resistimos.

Carolina Vigna

REPRESENTAÇÕES INSTITUCIONAIS



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