

Teorias dos Processos de Criação em Artes e Mídias

Gesto Inacabado – Cecília Salles

Processo de Criação Artística – Crítica Genética

Acompanhando o insight inicial, o planejamento, execução e o crescimento, devemos estar preocupados com a melhor compreensão do processo de criação.

Este processo conduz o pesquisador através da história da produção das obras artísticas seguindo as pegadas deixadas pelos criadores.

Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela sua geração, além das características periféricas de observação dos fenômenos.

Processo de Criação Artística – Crítica Genética

A Crítica Genética considera os manuscritos como seus objetos de estudo e são eles: correspondências do autor, gravações de voz, rascunhos, esboços, textos imagens e sons que tenham não são a obra e que possam indicar algo sobre ela.

Cecília de Almeida Salles resolveu relacionar esta teoria com a teoria dos signos e, assim , passou a sustentar um diálogo com a semiótica de Peirce. Através desse enfoque, o conceito estrito de manuscrito deixa de fazer sentido e é substituído pelo de "documentos de processo", que são todo e qualquer registro material do processo criador, independentemente das linguagens em que se inscreve.

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

As tensões do movimento criador também são contempladas no texto de "*Gesto Inacabado*", tensões essas que a autora vislumbra como pólos opostos de naturezas diversas e que agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação.

Dessas idéias desenhadas no texto emana uma interessante afinidade com as chamadas "teorias da complexidade", que falam de sistemas dotados de incrível capacidade auto-organizativa (conceito de autopoeisis), apesar do forte teor caótico em que se articulam.

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

Cecília propõe algumas "abordagens para o movimento criador", das quais se destaca o conceito de "ação transformadora". Ela defende a idéia de que o percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade "coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas".

Índice do Livro:

- 1. Estética do Movimento Criador**
- 2. Abordagens para o Movimento Criador**
- 3. Verdades Artísticas**

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

Índice do Livro:

1. Estética do Movimento Criador

- Trajeto com Tendência:

- a) Projeto Poético e**
- b) Comunicação;**

- Recompensa Material:

- a) Materialização Sensível;**
- b) Encontro de Métodos e**
- c) Caminho Tensivo:**
 - Artista e Matéria**
 - Forma e Conteúdo**
 - Fragmento e Todo**
 - Acabamento e Inacabamento**
 - Marcas Psicológicas.**

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

Índice do Livro: (continuação)

2. Abordagens para o Movimento Criador

- **Ação Transformadora;**
 - a) **Percepção Artística;**
 - b) **Recursos Criativos.**
- **Movimento Tradutório;**
- **Processo de Conhecimento;**
- **Construção de Verdades Artísticas;**
- **Percurso de Experimentação.**

3. Considerações Finais

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

Ao caracterizar o movimento criador como complexa rede de inferências lógicas, a autora contrapõe-se à idéia de que a criação é uma inexplicável revelação sem história ou uma descoberta que surge na forma de geração espontânea.

"A criação como processo de inferência mostra que elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora mostra o modo como um elemento inferido é atado a outro".

O pensamento da autora enaltece o percurso orgânico e inter-semiótico do ato criador, em que pese a linguagem específica de cada objeto construído.

Obra em Processo

Dedução - Avaliação do Resultado do *Insight*

Etapas do Pensamento Artístico:

- 1. Insight que desencadeia a idéia;**
- 2. Sistema produtivo que condiciona a formatação do trabalho;**
- 3. Caráter de associações lógicas existentes entre a obra realizada (em processo) e o *insight* promotor.**

Obra em Processo

Dedução - Níveis Lógicos da Representação

O signo artístico tem como principal característica a sugestão, portanto, os efeitos que ela causam são:

1. Algo inusitado, pela igualdade que aponta para a pesquisa poética do signo em si (**igualdade**);
2. Algum existente, pela semelhança das qualidades do fundamento do signo com as qualidades do tal existente (**semelhança**);
3. Uma associação de idéias através da analogia entre as leis compositivas do signo e as do conceito desenvolvido pela idéia sugerida (**analogia**);

Obra em Processo

Dedução - Níveis Lógicos da Representação

Sendo a principal característica do signo artístico a sugestão, sugerir significa, em outras palavras, a determinação de uma conclusão fraca pelo signo.

Primeiro	Segundo	Terceiro
Signo em Si	Objeto Referenciado	Interpretante
Possibilidade	Possibilidade	Possibilidade
Existente	Possibilidade	Possibilidade
Existente	Existente	Possibilidade
Lei	Possibilidade	Possibilidade
Lei	Existente	Possibilidade
Lei	Lei	Possibilidade

Obra em Processo

Dedução - Níveis Lógicos da Representação

- 1. Para sugerir uma qualidade basta provocar um sentimento;**
- 2. Para sugerir uma qualidade determinada, é necessário despertar na obra artística os agentes que provocam efeitos similares à qualidade experimentada;**
- 3. Para sugerir uma idéia, é necessário estruturar a obra artística de maneira que ela se organize com regras similares às posicionadas pelo conceito estabelecido.**

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

APRESENTAÇÃO

OBRA DEVE SER OBSERVADA A PARTIR DA CRIAÇÃO

- Procurar indícios e descobrir os elos de uma rede;
- **Abdução – Gerar Hipóteses;**
- Observar os diálogos entre as Linguagens;
- **Modo de Fazer Eletro Eletrônico – Memória, Automação e Processamento;**

DOCUMENTOS DE PROCESSO

- **Esboços, ensaios, partituras, cópias maquetes, ...**
- **Observar: Rastros, Morfologia e Olhar**

Processo de Criação Artística -

Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado

ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR

- **AÇÃO TRANSFORMADORA**
 - a) Percepção Artística;
 - b) Recursos Criativos.

- **MOVIMENTO TRADUTÓRIO**

- **PROCESSO DE CONHECIMENTO**

- **CONSTRUÇÃO DE VERDADES ARTÍSTICAS**

- **PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO**

Processo de Criação Artística - *Cecília Almeida Salles - Gesto Inacabado*

ABORDAGEM PARA O MOVIMENTO CRIADOR

- MATERIALIZAÇÃO SENSÍVEL
- ENCONTRO DE MÉTODOS
- ROTINA
- PROCEDIMENTOS LÓGICOS
- CAMINHO TENSIVO
- LEI E POSSIBILIDADE
- ARTISTA E MATÉRIA
- FORMA E CONTEÚDO
- FRAGMENTO E TODO
- ACABAMENTO E INACABAMENTO
- MARCAS PSICOLÓGICAS

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Caminho do Cérebro do Artista

lugar onde a pesquisa poderia se apresentar em seu caráter hipotético e provisório. Pablo Picasso (citado por ARNHEIM, 1976), por sua vez, diz que seria interessante conservar fotograficamente, não as etapas, mas a metamorfose de uma pintura, pois ofereceria a possibilidade de descobrir o caminho seguido pelo cérebro na materialização do sonho. Nosso foco de atenção é, como vemos, valorizado tanto por artistas como por cientistas

hulo

El «Guernica» de Picasso

REC 9909530

autor

ARNHEIM, R

BIBLIOTECA DA AREA DE ENGENHARIA
UNICAMP

GG

Génesis de una pintura

→ R. Arnheim **EDUARDO CAMARGO**

Colección Comunicación Visual

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-15 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º Tel. 21 21 36

Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14, 2.º izq. Tel. 23 24 11

Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33 41 85

México D.F. Hamburgo, 303. Tels. 528 54 11 y 528 68 32

Bogotá Calle 22, número 6-28. Tel. 42 76 91

Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27

Sao Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

Más tarde, aquel mismo día, y en un papel del mismo tipo y tamaño, Picasso esbozó esta segunda escena, a no ser que el dibujo represente dos escenas... En la parte superior, se distingue vagamente el toro vuelto hacia la mujer portadora de la luz. En la inferior, está combinado con el caballo. ¿Acaso el pintor, en busca de un análisis sin estorbos, separó las dos relaciones básicas que se combinaban en el primer boceto? Sea como fuere, al separar la superficie da a cada una de las dos escenas un formato de, aproximadamente, 1:2,4, lo que se acerca a la forma final del mural.

Unas líneas meramente esbozadas en la escena de la parte inferior sugieren que, al principio, caballo y toro no estuvieron tan íntimamente relacionados. La mente humana tiende al principio a distinguir claramente entre sí los diversos elementos de una situación, y sólo más tarde trata de conseguir su interacción. Incluso ahora, las cabezas y cuellos de los dos animales no se superponen, pero sí lo hacen sus cuerpos. Es una superposición lo que los entrelaza, pero todavía no compromete al pintor a hacer que uno de ellos sea el dominante. El toro fue dibujado primero, y el caballo más tarde, pero ninguno de los dos está delante o detrás. Asimismo, su orientación en el espacio es similar, como si —por lo menos pictóricamente— ambos animales tuviesen todavía la misma función. El caballo ya no está muerto. Ha empezado a desempeñar un papel activo, pues por primera vez vemos la combinación de colapso y llamamiento dirigido hacia lo alto, que seguiría manteniéndose como un tema básico.

El caballito alado no está posado por casualidad en el lomo del toro; ha montado en él y cabalga solemnemente. De hecho, el toro parece estar ensillado y enjaezado. Al propio tiempo, la forma y actitud generales de jinete y montura son tan similares que deben ser consideradas cercanas entre sí en cuanto a espíritu, un paralelismo tal vez insinuado también en la composición final. Aprendemos algo acerca de la naturaleza del toro a partir de su afinidad con el caballo alado, que está bien definido por sus connotaciones clásicas. Fue Pegaso, el caballo alado de los poetas, el que brotó de la sangre de la espantosa Medusa Gorgona, y fue Pegaso el que ayudó al heroico Belerofonte a derrotar a otro monstruo, la Quimera, que tenía cabeza de león, cuerpo de macho cabrío y cola de serpiente.

Aunque la pequeña criatura alada está más próxima al toro por contacto y actitud, es afín al caballo por su especie. Aquí, la connotación no es menos antigua, pues es la de Psique, la doncella de alas de mariposa. Es, en realidad, el alma del caballo lo que se sienta en el lomo del toro, una confirmación adicional de la estrecha relación entre toro y caballo. El caballo está condenado al

sufrimiento y al colapso, pero es también —en virtud del apoyo del toro— inmortal e intocable.

El caballo alado es lo que Freud llamaría «superdeterminado», desordenadamente dotado de toda clase de asociaciones. A medida que la mentalidad creativa cribe y moldee la abundante materia prima, la criatura se convertirá en un pájaro, con lo que se limitará su gama de significado.

2 *Estudio de composición* Lápiz sobre papel azul. 27 × 21 cm. Fechado «1.º de mayo, 37 (II)»



Entre los bocetos de la composición total, ¿es éste el único que no contiene el toro? Probablemente. De hecho, más bien que un concepto de toda la obra, este dibujo parece presentar un inventario de actitudes para que las confronte la mujer de la luz, actitudes canalizadas por un solo vehículo: el caballo. El pintor repite el caballo derrumbado pero con el cuello y la cabeza erectos, un «caballo fálico» a los fines del psicoanalista. Abajo, el cuello está doblado en un gesto de agonía. Hasta el último minuto, Picasso vacilará entre las dos actitudes del caballo: la más activa y la más pasiva.

Hay poca unidad general. Los dos animales a la derecha están cercados por un círculo y un rectángulo, respectivamente. El círculo realza el cuerpo destripado, como si ya lo destinara al papel de masa central que va a asumir en el mural final. El significado de la curiosa criatura a la derecha tal vez es explicado por la palabra «bas» escrita junto a su cabeza y que indica aparentemente dónde debería ir y cómo debería estar orientada en el espacio. «Abajo» —una figura extendida horizontalmente—, ¿posa este caballo para la estatua postrada del guerrero, para su función como base de la composición?

Todo lo que necesitaba quedar registrado en este dibujo, el pintor pudo expresarlo con una simplicidad infantil. Por esto no lo dibujó «mejor». La simplicidad no sólo es económica; también ayuda a clarificar lo esencial de la manifestación. En etapas diferentes del proceso, el pensador creativo debe habitar en diferentes niveles de abstracción, con el fin de tratar en un momento dado con los elementos estructurales desnudos, y en otro buscar la forma apropiada para los refinamientos de la apariencia.

3 *Estudio de composición* Lápiz sobre papel azul. 27 × 21 cm. Fechado «1.º de mayo, 37 (III)»



Una vez firmemente establecido el esqueleto estructural, las formas pueden ser complicadas y cambiadas sus relaciones para acomodarse a las exigencias de anatomía, expresión y estilo. En vez de una configuración de formas geométricas autónomas, se observan ahora unidades funcionales que se deslizan fluidamente una dentro de otra. Las patas están dobladas por sus articulaciones y ya no se corresponden simétricamente entre sí. El pintor ha trasladado el nivel de realidad a otro menos abstracto con el fin de aproximarse más al sentido del animal viviente y expresar una situación compleja.

Los *pentimenti* parecen indicar que Picasso comenzó con la posición familiar de los bocetos 2 y 3, es decir, el caballo descansando sobre su vientre con las patas anteriores dobladas y las traseras extendidas hacia atrás, alzados rigidamente cuello y cabeza. Una vez terminado el dibujo, sin embargo, las patas ilustran cuatro etapas diferentes entre la posición de pie y la reclinada. Una de las patas de la derecha, la que se halla más lejana del observador, está a punto de quedar extendida sobre el suelo; la otra descansa sobre su parte inferior, pero contribuye a soportar firmemente la parte frontal alzada del cuerpo. Una de las patas dominantes de la izquierda está doblada pero se apoya verticalmente en el suelo, y la otra será casi enhiesta. Estas fases de colapso y levantamiento —en su mayoría, las representaciones pictóricas del movimiento pueden y deben ser leídas en dos direcciones opuestas— reflejan una invención mucho más sutil e introducen también una vigorosa dinámica. El torso se inclina en diagonal, y una corrección de los primeros trazos del lápiz desvía cuello y cabeza de su postura original erecta. La boca abierta está gritando. Si Picasso no hubiese buscado nada más que mostrar un caballo en plena agonía, este dibujo habría estado muy cerca de la solución, pero el caballo había de formar parte de un grupo cuya tarea consistía en dar visibilidad a una tragedia humana.

5 Caballo Lápiz sobre papel azul. 27 x 21 cm. Fechado «1.º de mayo, 37 (5)»



La producción de la primera jornada queda redondeada por un gran bosquejo de composición total, que presenta a los protagonistas ya familiares a partir del primer intento, pero con una distribución significativamente diferente. Al principio, cada elemento estaba definido y ubicado por separado, pero ahora se encuentran todos embarazosamente entremezclados. Queda mucha organización por hacer.

Puesto que el dibujo es casi un cuadro (1:1,2), apenas hay despliegue alguno a lo largo de la dimensión horizontal. El ojo tiene que desenmarañar un apretado ovillo. La imagen esquemática del toro en una posición de norma casi inalterada, domina la escena con su tamaño y monopolizando lo que sin él sería un gran ángulo vacío del espacio. Su testuz está adornada con flores, y él está vuelto en dirección contraria a la escena, posición que adjudica a sus cuartos traseros y a sus testículos el honor apenas merecido de compartir la zona central con la cabeza del caballo sufriente. La composición es particularmente poco invitadora al entrar en ella, como de costumbre por la esquina inferior izquierda, pues después de tropezar en tres pares de patas y un palo, llegamos directamente al ano del caballo, bajo el nacimiento de la cola. Hay una maraña similar de miembros bajo la parte central, por lo que una anatomía inferior confunde la visión del observador que busca un significado.

El caballo mantiene la posición diagonal elaborada en el dibujo 5, pero la norma queda considerablemente simplificada, ya que cuerpo y cabeza señalan en la misma dirección y las funciones de las patas quedan reducidas a dos: el doblado de las patas delanteras y la extensión de las posteriores. Simplificado, y por consiguiente aclarado, queda también el papel desempeñado por el pequeño caballo alado. Alejado del toro, ahora sólo guarda relación con el caballo y está claramente definido como la psique que emerge de la herida, como lo hizo Pegaso a partir del cadáver de la Gorgona.

En el comprimido espacio del plano de la composición, el caballo se encuentra cara a cara con la mujer portadora de la luz, y este diálogo vincula el tema de la luz muy estrechamente con el del caballo sufriente. Sin embargo, por su pequeño tamaño y por su lugar en la arquitectura, la mujer se encuentra en realidad tan alejada de la escena frontal que su gesto determinado se consume sin objeto en el plano del fondo cuando la composición es contemplada tridimensionalmente.

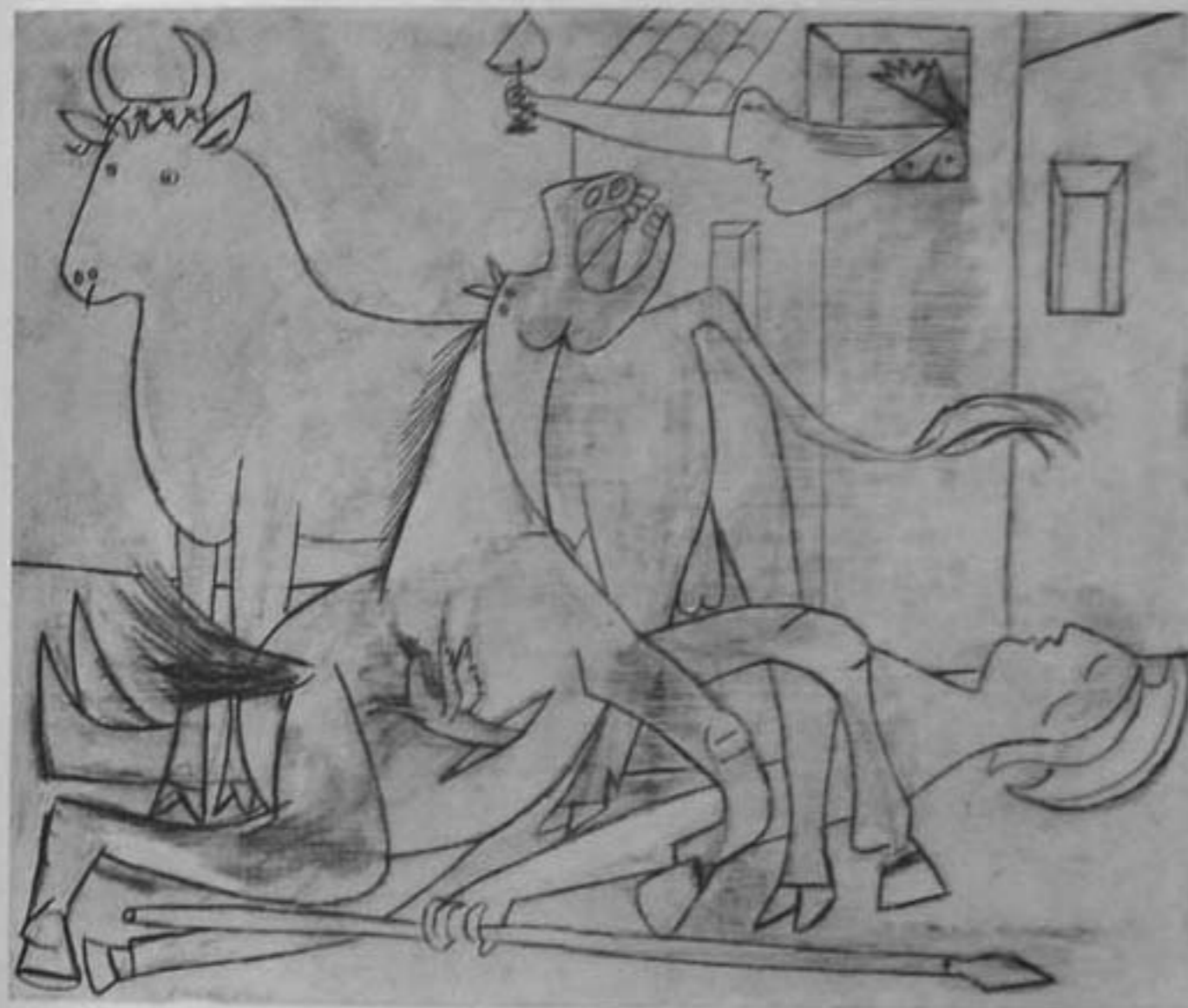
Como en el mural definitivo, el aislamiento del toro a la izquierda tiene su contrapartida a la derecha. La soledad de la cabeza del guerrero hace del toro y del muerto con el casco clásico

unos compañeros antagónicos. La agonía individual del caballo se despliega entre dos polos de indiferencia, lo que difícilmente puede ser una presentación apropiada del asunto. La cabeza del hombre muerto, que finalmente será dirigida hacia el toro, se enfrenta aquí a una zona amplia, ocupada de modo insignificante por la cola de un toro y una ventana vacía. Y en el figura de la mujer que sostiene la luz, un brazo brota de la nariz y queda adherido al borde del tejado, mientras que el otro brota de una esquina.

Falta todavía mucha organización.

EDUARDO CAMARGO

6 *Estudio de composición* Lápiz sobre yeso y madera. 65 x 54 cm. Fechado «1.º de mayo, 37»



Cualquier parte de un todo debe quedar incompleta en su significado y su forma. Debe necesitar el todo, pues de lo contrario sería autónoma y cerrada, un cuerpo extraño capaz de prescindir de su medio ambiente y, por lo tanto, incapaz de soportarlo, ya que el arte debe excluir todo lo que no sea necesario. Si la cabeza del caballo ha llegado a poder expresar, por sí misma, el grito agresivo del sufrimiento, ya no puede tolerar la compañía del reparto de los personajes del *Guernica*. Ni tampoco *Guernica* lo toleraría. La cabeza debe quedar reducida a su función parcial.

Sin embargo, esto resulta difícil una vez un concepto artístico, capaz de una vida independiente, se ha aproximado a su realización. No puede ser suprimido sin el riesgo de que interfiera la misma invención de la que él ha surgido. El artista, como suele decirse acertadamente, «ha de sacar las cosas de su sistema». Bajo estas condiciones, el retoño puede llegar a convertirse en una obra de arte separada, independiente. Esta pintura al óleo de la cabeza del caballo, ejecutada totalmente en tonalidades negras y grises, es lo que los jardineros llaman un «esqueje», cortado de la planta madre y después plantado por su propio derecho.

Es una pintura curiosa: completa, pero no completa del todo. En tanto que en los esbozos 7 y 8 la hoja de papel paralelizaba el eje vertical del asunto, la pintura equilibra la verticalidad del tema con la horizontalidad de la tela, pero la tela vacía no puede lograr el equilibrio por sí sola y el resultado es un espacio rectangular pictórico en el cual una cabeza de caballo se presenta de forma más bien accidental. Cabe sospechar que el caballo continúa fuera del marco porque la composición no está completa, y por lo tanto la emancipación del tema parcial ha sido conseguida, pero no del todo.

La pintura se parece muchísimo a los dibujos realizados el mismo día, pero en tanto que el boceto 8 reducía el peso de la cabeza con el fin de convertirla en adecuado terminal de la figura enhiesta del caballo, la cabeza se convierte en el asunto dominante, y de hecho exclusivo, en la pintura al óleo, y por lo tanto es ampliada y situada en una base baja.

Si la cabeza del caballo resume el sufrimiento del *Guernica*, ¿por qué no se le permitió sustituir a toda la composición? Probablemente, porque *Guernica* había de ser algo más que un símbolo de sufrimiento. Requería una variedad de reacciones ante la agresión, había de relacionar la contingencia de la violación brutal con la inviolable persistencia del espíritu de España, y había de añadir el tema de la iluminación. El mural es un intrincado tejido de pensamientos, no un mero lamento. Si alguna obra de arte fue alguna vez la «transmisión de una emoción», no es el *Guernica*.

9 Cabeza de caballo Oleo sobre tela. 92 x 65 cm. Fechado «2 de mayo, 37»



Realizado el mismo día que las cabezas del caballo —ya sea antes o después de ellas— este nuevo intento para perfilar la obra total significa un progreso considerable con respecto al bosquejo 6. La serie de personajes se ve reunida, pues ni el toro ni el soldado muerto permanecen como extraños e indiferentes. Se han tomado medidas radicales para eliminar la maraña de miembros. El salto del toro cumple la finalidad formal de alzarlo por completo sobre el resto de la escena. Su perfil está enteramente ininterrumpido. Asimismo, se ha vuelto totalmente activo, pero ¿se acomoda la acción al propósito? ¿Huye de la luz, similar a su predecesor, el hombre-toro de la *Minitauromaquia*, que se protegía los ojos con la mano? ¿O está inspirado por él? La mujer de la lámpara ha sido recuperada desde el último término, pero su interacción exclusiva con el toro no parece ser más apropiada que su conexión, igualmente exclusiva, con el caballo en el dibujo 6. Es como si el pintor estuviera experimentando con los posibles emparejamientos uno por uno.

Si ésta fuese la composición final, la más simple interpretación podría asumir que el toro es el enemigo, ahuyentado por el espíritu de la luz, tras haber hallado con sus pezuñas el caballo y las víctimas humanas. ¿Titubeó Picasso en su concepto del toro? En el mural final, el fijo carácter frontal de la mirada del toro queda modificado por un giro del perfil de la cabeza, como si el animal, aunque fijo también, estuviese retirándose al mismo tiempo de la escena. ¿Es este sutil gesto final un vestigio de la fuga abierta ante la revelación desplegada en el presente dibujo?

La figura de la mujer portadora de la luz es una demostración impresionante de resolución de problema visual. De un dibujo al siguiente, el pintor casi ha alcanzado la solución final. La horizontalidad del dibujo 6 ha sido cambiada por un sesgo orientado hacia abajo. El rígido muñón del brazo se ha librado de su vinculación con la arquitectura; su forma se ha prolongado y lo enriquecen y animan unas protuberancias. Lámpara y puño, considerablemente más sustanciales, se han trasladado a su ubicación central. La cabeza, antes comprimida, se ha convertido en un volumen pleno y compacto, y el otro brazo ha sido suprimido. La cola del toro, mero relleno de espacio en el dibujo 6, ha sido asignada a la tarea temporal de acompañar, juguetonamente, el impulso hacia delante del brazo de la mujer.

El caballo está doblado al margen del camino del toro. Esta simplificación visual afecta considerablemente a su papel, que ahora se convierte en el de la víctima que se derrumba, inclinándose ante el destino y sumida en diálogo desde cerca con el soldado, el representante de la muerte. El caballo se ha unido a una masa pasiva de cuerpos vencidos, en un giro derrotista del pensamiento.

Hay todavía una confusión considerable de miembros en el ángulo derecho inferior del dibujo. Una mujer muerta ha hecho su aparición, primera escisión del elemento femenino, que ahora asume a la vez luz y muerte. Sin embargo, la función de esta nueva mujer no es única, pues aparece como un duplicado del soldado y ello indica que tampoco él ha sido concebido todavía con su carácter único definitivo.

No obstante, existe un comienzo, pues el guerrero ha sido ahora decapitado limpia y simétricamente, cambio que anuncia su transformación en estatua. Esta fragmentación sirve, ante todo, para aclarar la promiscuidad visual. ¡Obsérvese el pasillo de espacio vacío que crea para la pata y la cabeza del caballo! Advertimos, además, que una decapitación de carne y hueso hubiera aparecido como mero sobrante inerte a partir de una espantosa mutilación física. La cabeza de un estatua es otra cuestión, pues aunque su lugar en el dibujo lo convierte en producto de destrucción, una cabeza esculpida no es necesariamente incompleta y habla, aunque sólo se trate de un fragmento de una rota figura de mármol.

La cabeza habla, pero al mismo tiempo la figura está en pedazos. Su aislamiento es distinto del que presenta el toro en el mural final. Es un ideal roto, derrotado, fuera de combate. Por ser una estatua, sin embargo, no sólo representa la derrota material y el dolor que ésta conlleva, sino más bien el hecho y la idea abstractos de la derrota. La piedra no sufre como los caballos. La transformación del guerrero en una estatua mitiga el calor de la catástrofe física y aumenta el carácter abstracto del nivel de realidad en toda la composición. Pero incluso en el nivel más abstracto, permanece la diferencia entre caballo y estatua: la diferencia entre la guerra como sufrimiento orgánico y como hecho militar e histórico. Y mientras que el sufrimiento está vivo en el caballo que se retuerce, la estatua yace muerta.



Sin fecha, pero trazado probablemente a primeros de mayo, este fragmento de una hoja de dibujo puede ser insertado aquí. El artista denota aquí un talante expresionista. Todas las formas están desplegadas, dobladas e hinchadas, para que puedan denotar la máxima tensión. Al propio tiempo, toda esta expresión no parece estar estrictamente al servicio de la idea. El lápiz juega con las formas y las convierte en florituras caligráficas, con lo que el toro se transforma en ornamento oriental. Hasta donde pueda haber serio propósito en este elegante dibujo, cabe afirmar que ahonda todavía más en el tema del clamor dirigido a lo alto y del grito de desespero.

Anatómicamente, el largo cuello del caballo es más adecuado para esta tarea que el macizo toro. Si los animales, como he dicho antes, son utilizados para encarnar ciertos sentimientos humanos, no son seleccionados para sus roles únicamente por lo que creemos saber acerca de su mentalidad, sino a menudo tan sólo por la expresión externa de sus formas corpóreas y sus movimientos. ¿Es el cisne más orgulloso que el búho? ¿Hay razones mejores que las puramente perceptivas para utilizar el largo cuello del caballo como representación de cualquier punto de alcance más allá del estado actual: la huida del sufrimiento, el anhelo de salvación, la apelación a una ayuda remota, la elevación sobre el terreno común? En el pensamiento visual, la apariencia hace la esencia, y por lo tanto el caballo puede mostrarse más suplicante que el toro.

El caballo está dibujado con mayor realismo que sus predecesores, pero si bien las formas son más fieles a la anatomía traducen menos directamente las explícitas propiedades perceptivas de la abierta cavidad bucal, la tenaza de los dientes y la proyección de la punta de la lengua. Aquí el artista se apoya en la expresión más indirecta del dibujo tradicional, lo cual requiere que el observador descifre la proyección perspectiva del objeto tridimensional antes de que su expresión pueda afectarle.



11 *Caballo y toro* Lápiz sobre papel siena. 12 x 22 cm. Sin fechar.

Tras una semana de experimentación, este dibujo, aunque relativamente pequeño, es el primero en exhibir el carácter monumental del mural. Asimismo, su relación (1:1,8) es la primera que se aproxima al formato de la obra final. No obstante, la composición todavía es bastante diferente de la que prevalecerá al final.

La escena es concebida como un arreglo de tres grupos relativamente independientes. La mente del pintor, con el fin de vigilar su tarea, segrega netamente componentes esenciales de la inventiva. El toro está establecido ahora como ocupante del fondo, pero su tamaño es lo suficientemente grande como para servir de lienzo para toda la acción de primer término, lo que significa que ha expulsado o absorbido temporalmente la función de la mujer portadora de la luz. Sólo el toro, orgulloso y estable en su horizontalidad y verticalidad pronunciadas, aporta la tranquilizadora estructura de permanencia. De hecho, la cola del toro, al principio dibujada para ondear como una bandera sobre la cabeza de la mujer —como todavía cabe discernir por los *pentimenti*— acaba por adoptar el papel del brazo portador de la luz. No puede sustituir el rotundo significado simbólico del brazo y la lámpara, pero preserva el impulso dirigido hacia la izquierda, lo cual es, evidentemente, un elemento indispensable del concepto visual de Picasso. El galope más radical de todo el animal en esta dirección (dibujo 10) ha sido abandonado, pero pese a ello la posición del toro todavía destaca acusadamente sus cuartos traseros en el centro, problema aún carente de solución.

El segundo grupo está formado por caballo y guerrero; es decir, la implicación del caballo en el sufrimiento y la muerte es ahora completa. No sólo el caballo ignora la presencia reconfortante del toro, sino que ahora está separado de él incluso espacialmente. Esta menuda división de temas es demasiado sencilla para encajar con la solución final. Sangrante su herida e inclinada su cabeza, el caballo se evade, no obstante, del colapso final del dibujo 10. Las estiradas patas delanteras y el torso alzado representan ahora el elemento de estabilidad en un grupo en el que el toro ya no es directamente influyente. Hay confusión en las patas traseras del caballo, pero se ha hecho un intento radical para solventar la maraña de miembros mediante un aislamiento más completo del cuerpo del hombre muerto. Con ello, la unidad de la escena frontal se hace bastante tenue, pues hombre y caballo apenas están unidos. Queda por solventar la relación correcta de conexión y separación.

La cabeza del guerrero parece cercenada, pero no hay borde visible del cuello y la noción de estatua se ha desvanecido. El hombre postrado tiene la entereza orgánica de un cadáver.

Tal vez la mujer portadora de la luz fue suprimida debido a que el aspecto de una nueva figura femenina de gran significación la eclipsó momentáneamente. Es como si la escisión del elemento femenino en varias figuras todavía no estuviese aceptada en la mente de Picasso y, por lo tanto, la mujer sólo pudiera ser transferida y no multiplicada.

Puesto que sabemos que la madre con el niño muerto será colocada finalmente debajo del toro, nos impresiona particularmente la futilidad de su presente llamamiento apasionado que se evapora en el espacio vacío. De momento, ella es una idea posterior, una adición, pero no todavía una parte de la escena. En su forma presente, se aprovecha de invenciones precedentes y pronostica otras nuevas. La cabeza erguida con la boca abierta y el cuello alargado había sido asignada al caballo, pero es transferida ahora a la madre. La cabeza anticipa también la de la mujer caída que, en la tela final, aparecerá en el mismo lugar y con la misma forma. Por otra parte, el triángulo dinámico e inclinado hacia delante que contiene a la mujer prepara la forma para otra nueva figura femenina: la fugitiva, que encontrará su sitio en el mural sin el niño y mucho más estrechamente ligada al grupo.

La combinación de madre y niño requerirá gran organización. Por el momento, el grupo de las dos figuras no está adaptado a un contorno integrado. El codo del brazo izquierdo, el que sostiene al niño, sobresale y crea una depresión horizontal poco profunda, una interrupción del perfil de descenso dinámico. La gruesa masa de la pierna izquierda está igualmente inasimilada. El brazo derecho, soporte del cuerpo externamente adherido, confina una suelta disposición de pechos, manos y piernas del crío. La cabeza de éste, en forma y ubicación recuerdo de las partes genitales de la madre, de las que él surgió, es todavía esquemáticamente circular y sin ninguna acción propia.

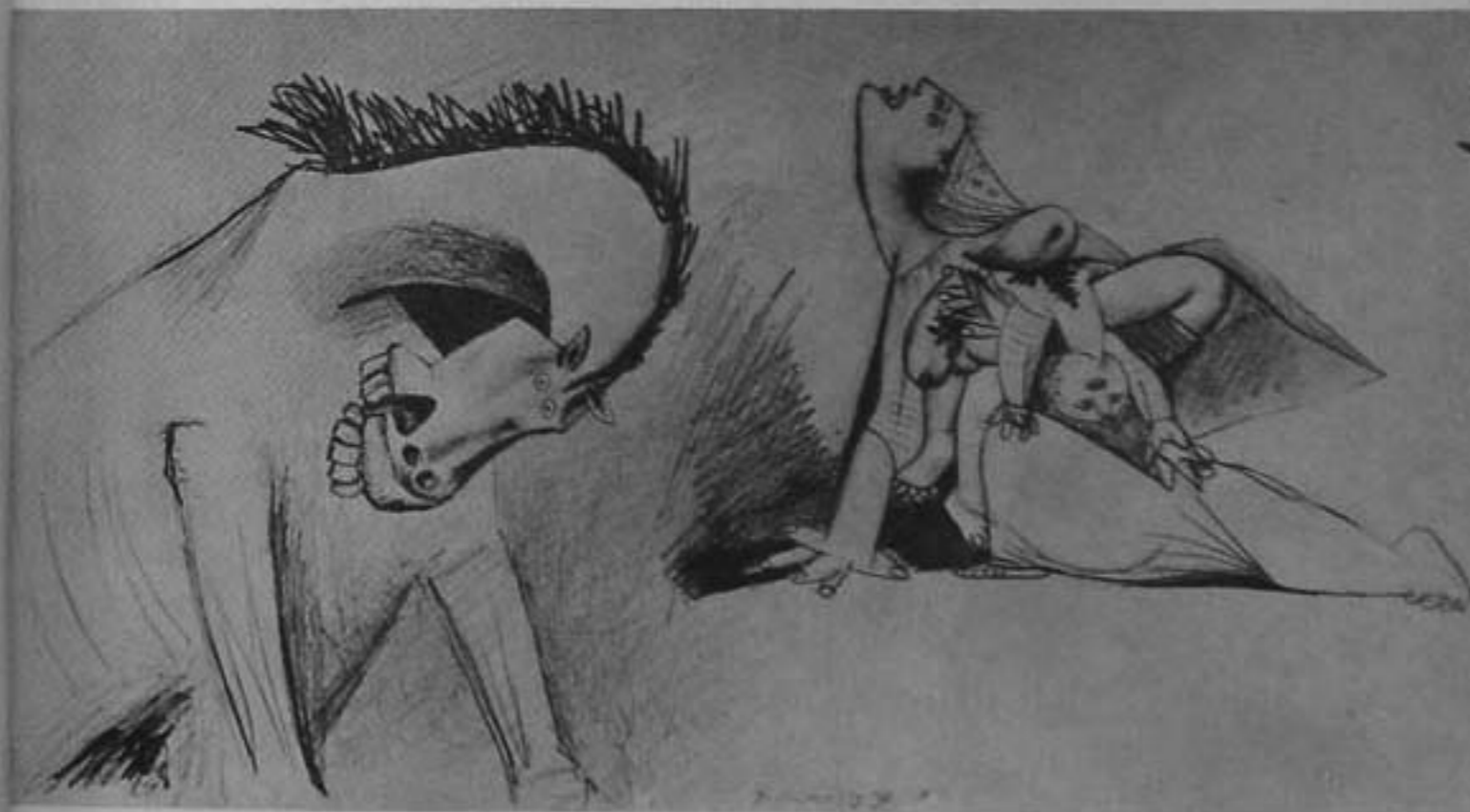


Ese mismo día, más tarde, el pintor aísla para ulterior estudio las figuras del caballo y de la madre, y esto nos ayuda a comprender cuan estrechamente relacionados estaban los dos temas en el boceto 12. Casi eran como imágenes reflejas una de otra, con los mismos triángulos inclinados de las formas generales, y el mismo soporte a través de patas delanteras y brazo. La comparación incluso nos induce a pensar en la cabeza del soldado muerto como número opuesto al niño muerto. De hecho, hasta el momento las funciones de los dos temas son casi idénticas, lo que significa que su relación distintiva todavía ha de ser elaborada. La madre ha sido formada a imagen del caballo: ¿permanecerá como un duplicado o adquirirá un papel propio, o uno de los dos será eliminado?

Una respuesta tentadora, que abogaría por una decisión de gran consecuencia, es sugerida por el contrapunto de mirada hacia arriba y mirada hacia abajo en los dos temas paralelos. Este contrapunto podría convertirse en el núcleo de toda la composición, y entonces cabría que ésta situase la historia de violencia entre la abatida actitud de sumisión y la apelación a los poderes de lo alto. Así se hubiera podido introducir un vigoroso elemento religioso, pero es significativo que este concepto no prevaleciera. En el mural final, todas las caras están orientadas hacia el toro, es decir, hacia la salvación terrena más bien que hacia los cielos. Incluso en la mujer que cae la mirada hacia arriba está efectivamente contenida por la ventana y la barrera de llamas, y contrarrestada por un descenso irresistible.

El giro hacia abajo de la cabeza del caballo, muy copiada del dibujo 12, no es definitivo. La figura de la madre ha sido visiblemente perfeccionada. La limitación triangular ha sido estrechada, pues cabello y pañoleta cierran el hueco detrás de la cabeza, una chaqueta de forma alar agudiza el movimiento, y una base claramente establecida termina en el pie, que marcará el ángulo inferior derecho del mural definitivo como un alto irrefutable. El brazo que soporta está doblado hacia el interior, y la disposición interna de formas está ordenada y organizada. La cabeza del niño, como si todavía estuviese a medio nacer, se halla contenida en una cavidad sombreada y de forma rómbica, y aunque el pequeño sigue mostrando connotaciones vaginales, está ahora animado por una alarma propia. Dos senos maduros, dispuestos a ofrecer alimento, descansan sobre el cuerpo del bebé, pero están separados de él por una sangre oscura.

13 *Caballo y madre con niño muerto* Lápiz sobre papel blanco. 45 x 24 cm.
 Fechado «8 de mayo, 37 (II)»



punto, de un típico estudio de artista donde el desorden sirve para aportar abundante materia prima y libertad para la inventiva. Si el toro ha de quedarse donde está pero al propio tiempo mostrar las columnas fundamentales de sus patas delanteras, el caballo ha de ser desplazado. Su cuello doblado y la cabeza permanecen en posición, pero el cuerpo es trasladado a la derecha, expediente ya intentado para el guerrero en los bosquejos 10 y 12. Sin embargo, este movimiento debilita el centro, en el cual es introducida temporalmente una rueda. La forma de esta rueda, vigorosamente simple, parece ser un intento para crear orden por medio de un pivote central, y también separa el caballo del toro al privar a este último de sus patas traseras.

La madre con su hijo ha pasado desde el extremo derecho al lugar en el que una mujer trazada a su imagen ocupará finalmente en el papel de fugitiva. Sin embargo, este logro deja de nuevo al descubierto el flanco derecho de la pintura. La figura femenina triangular del dibujo 14 queda destruida por sobreposición, y el brazo soporte hurga inseguramente en el blando vientre del caballo.

El tema de la apelación a unos poderes más altos todavía no ha sido abandonado. Aquí, queda reducido a la forma casi abstracta de unos brazos desvinculados que brotan de la capa de cadáveres que recubre el suelo, desde la ventana detrás del toro y desde la ventana situada encima de la mujer. A estos brazos les falta una base orgánica, tal como la idea que expresan no está arraigada aparentemente en el concepto central de la obra. Son rellenos que buscan un *status* pleno. En la preparación de la tela final, se efectuará un último e impresionante intento para otorgar al brazo levantado una posición central.

Este es el último bosquejo para la obra total. Dos días más tarde, se trazarían las líneas exteriores en la tela definitiva, si bien continuarían los bosquejos de detalles mientras cobraba forma el mural. Por desgracia, no parece haber fechas que indiquen cuándo se llegó a las diversas etapas de éste, ni sabemos en qué día quedó terminado. Debido, a ello, es cronológicamente imposible coordinar los últimos croquis con la tarea sobre la pintura, por lo que tendré que tratar las fases preparatorias de la tela después de los bocetos, y limitar la coordinación a unas referencias ocasionales en ambos sentidos.

15 *Estudio de composición* Lápiz sobre papel blanco. 45 x 24 cm. Fechado «9 de mayo, 37 (II)»

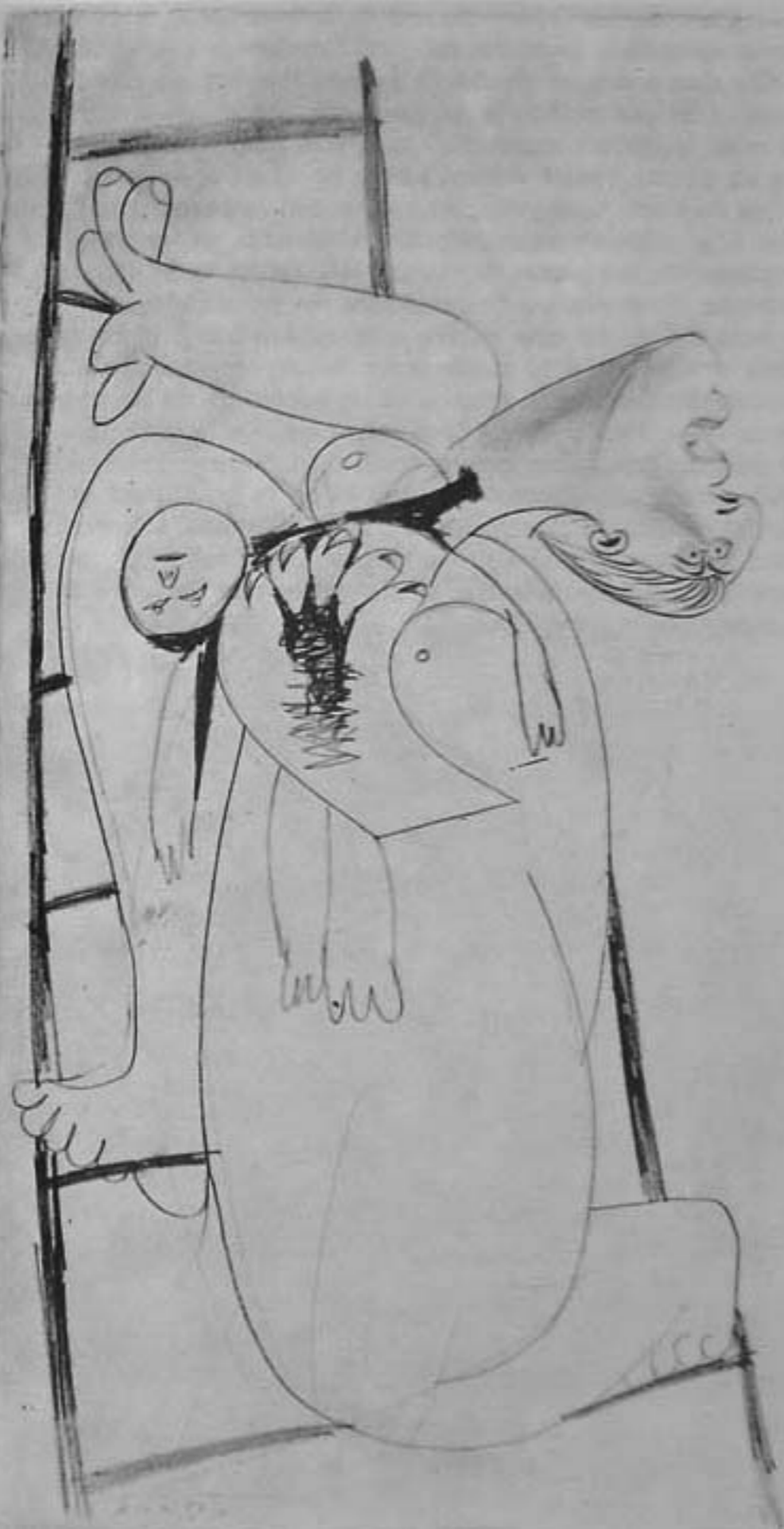


En el dibujo 15 aparecía en el extremo de la izquierda una nueva figura femenina que prefiguraba la madre en su ubicación final. Su presencia daba realce a la vaciedad del espacio correspondiente en el extremo de la derecha. ¿Quién o qué iba a llenar el espacio ocupado tan sólo por un fuego, al principio, y por fragmentos de geometría arquitectónica?

El dibujo 16 sugiere la idea de la madre que escapa del edificio incendiado, mediante una escalera. El motivo de la escalera es, como ya he indicado antes, reminiscencia de la *Minotauromaquia*, donde una figura barbuda ocupa el extremo izquierdo del grabado (es decir, el extremo derecho de la imagen que Picasso grabó en la placa).

La madre baja por la escalera para huir de la casa en llamas. Ha sido descubierta la necesidad de un movimiento hacia abajo a la derecha, pero un mero descenso sería demasiado débil para contrarrestar y equilibrar el toro del *Guernica*. El descenso radical de la mujer que cae aportará finalmente la intensidad necesaria.

Pero incluso el descenso de la madre está próximo a una caída. La conspicua ampliación del muslo baja el centro de gravedad y transforma el órgano de locomoción en una parte del torso inerte, que cuelga desde —es decir, «de-pende» de— el centro de acción. Como el gran cuerpo, cuelgan también las cabezas y los miembros del niño. El pánico ha transformado un movimiento activo y voluntario en un pasivo desprendimiento, en una inerte sumisión al peso material. Verticales y horizontales —las direcciones menos dinámicas— determinan la norma general. El reducido tiempo de acción es expresado en el tema central; el lento fluir de la sangre, que mana de la herida en el cuello casi sin producir descenso, se funde con el contorno del brazo del niño y se seca después de brotar a través de los espacios entre los dedos de la madre.



Libre de las interferencias de sus vecinos, el caballo da una forma perfecta al tema del colapso. Comparado con el boceto 6, realizado diez días antes, el dibujo 17 es más limitado en cuanto que renuncia casi por completo al juego de pugna hacia arriba y caída. Tan sólo la cadera izquierda, una parte menor del cuerpo, se eleva a un clímax visual y unos pocos pelos de la crin sustituyen la elocuencia de boca, ojos y fosas nasales. Sin embargo, aquí, como en el dibujo 5, la caída es expresada dinámicamente por las diversas fases de colapso en las patas. Al cocear débilmente hacia arriba, la pata derecha delantera es obstaculizada en su impulso por el grandioso arco del cuello que mueve a la cabeza hasta el contacto final de ésta con el suelo. El cuello traza la curva completa de la caída. El encuentro de cabeza y casco es un encuentro de los extremos —de la cima del animal y de su base más baja— y la definición visual del colapso total. Esta coincidencia de cabeza y de la pata estará representada en el mural final por la de la cabeza del guerrero y el casco del caballo. El motivo formal, aquí inventado, sobrevivirá pero correrá a cargo de un miembro diferente del reparto, y el contraste entre la cabeza del héroe y el pie del animal hará que la caída sea todavía más completa.

17 *Caballo* Lápiz sobre papel blanco. 45 × 24 cm. Fechado «10 de mayo, 37 (I)»



El segundo dibujo realizado ese día explora la naturaleza de aquellas dos extremidades —la cabeza y la pata— cuyo encuentro marcó la culminación de la dislocación violenta. La fiel descripción de la pata sirve para recordar la base anatómica, que debe mantenerse perceptible incluso en una desviación radical. De hecho, cuando el artista presenta simultáneamente la norma básica y la desviación a partir de ella, se crea una tensión muy efectiva, instrumento que apenas era aplicable en un arte más antiguo y más realista. Picasso —como muestran los dibujos de la cabeza— puede combinar un ojo frontal con un ojo de perfil, y con ello no sólo define la desviación a través de la referencia a su base, sino que también obtiene el efecto opresor que resulta del esfuerzo del observador para reconciliar los dos aspectos en una imagen. Lo mismo cabe decir acerca de la colocación contradictoria de las ventanas de la nariz, y la dislocación de la mandíbula inferior en el dibujo superior no sólo representa el rechinar de los dientes, sino también la coincidencia visual de dos orientaciones espaciales diferentes, con la consiguiente tensión entre las dos posiciones del mismo objeto.

El artista moderno ha readquirido un privilegio del arte primitivo: el de ser capaz de mostrar lo que es relevante aunque en el modelo quede oculto a la vista. Al poderoso hueso de la mandíbula se le da la oportunidad de reforzar el contorno, y la cavidad de la boca, con su lengua agresiva, es revelada como si fuese en sección. Estas revelaciones de lo invisible impresionan al observador con tanta violencia porque el estilo del dibujo está, por otra parte, próximo al realismo. En el estilo más abstracto del mural final, la revelación de la boca es «normal», es decir, no tiene la naturaleza de una deformación puramente local. Por consiguiente, la cabeza del caballo en el mural parece menos frenética.

Un hecho curioso es que la pata parece haber sido dibujada en último lugar. Es improbable que el artista hubiese impulsado el objeto tan cerca del borde izquierdo si hubiese dispuesto de una hoja de papel en blanco. ¿Acaso la estrecha zona de forma más bien curva, y que quedó después de dibujadas las dos cabezas, sugiere la adición de una pata? En este caso, tenemos aquí un venturoso ejemplo de la interacción de sugerencias que se derivan de condiciones materiales —a menudo por accidente— y de los requerimientos de la tarea. El espacio vacío sugería una pierna, debido a que la confrontación de cabeza y pata era exigida por el estado presente del problema. Sin embargo, ¿hubiera sido dibujada la pata sin la vaga reminiscencia de la misma en el espacio vacío?



Tal vez fuese esta primera visión cercana del toro, ejecutada cuando Picasso empezó a perfilar las figuras en la tela final, lo que movió definitivamente al pintor a concebir al animal como un poder ideal y benévolo. Su manifestación es aquí muy radical, pero más tarde será matizada de acuerdo con un estilo general que excluirá la belleza clásica.

A pesar del escorzo lateral del rostro, la simetría de las facciones se mantiene intacta. Toda simetría expresa un estado de perfección que no admite cambio alguno. Por su parte, tampoco las figuras indican tensión o desfiguración. Todas las curvas tienen una forma impecablemente normal. El rostro es esencialmente humano, incluso divino. Es barbudo y rizado como el del artista creativo en la obra anterior de Picasso. Sin duda, un dechado de integridad, virtud y poderío natural queda firmemente establecido.



19 *Cabeza de toro* Lápiz sobre papel blanco, 24 × 45 cm. Fechado «10 de mayo, 37 (III)»

La parte frontal del cuerpo del caballo —en particular su cabeza y su cuello— ha sustentado el expresivo rol del animal de forma muy independiente y dominante. Aquí, cabeza y cuello mantienen su orientación, excepto en cuanto a alzarse del suelo, en tanto que el cuerpo vuelve a orientarse hacia el lado derecho. Al propio tiempo, hay una transformación estilística. Las formas son simplificadas geométricamente y las sombras ya no proceden tan sólo de los volúmenes que pretenden ayudar a crear, sino que se hacen autónomas, con triángulos o prismas vigorosamente definidos. Esto reduce la imagen de un cuerpo material tridimensional a una norma en la que las formas tienden a dominar al objeto representado, y es probable que el uso de lápices de color en el dibujo busque la misma meta. El suelo es de color amarillo brillante, el triángulo detrás de la pata es verde, y hay vivas notas purpúreas y azules en la cabeza.

Esta tendencia puede ser descrita como una búsqueda de un nivel de abstracción apropiado para la relación correcta entre acontecimiento material e idea en la presentación de la historia del *Guernica*. Tampoco ahora debemos suponer que esta relación estuviese ya decidida en la idea de Picasso y que éste se dedicase entonces a buscar un estilo en consonancia con esta noción preestablecida. Más bien cabe esperar que el artista hubiese tratado de hallar el nivel de realidad de su presentación mediante la experimentación con diversos medios encaminados a conferir forma a cuerpos y otros objetos, en espera de que sus ojos le indicasen que la pintura tenía el aspecto adecuado. Este juicio, entonces, no se refería a una adecuación puramente visual, sino a la relación correcta entre los conjuntos vistos y el significado pretendido.

20 *Caballo* Lápiz y crayón de color sobre papel blanco. 45 × 24 cm.
 Fechado «10 de mayo, 37 (IV)»



El quinto y último bosquejo del 10 de mayo sigue de cerca al dibujo 16, realizado el día antes, pero se ha efectuado un intento casi violento para destruir los perfiles informativos de formas y los volúmenes definidos por ellos. Las figuras son menos sólidas, menos materiales y menos completas. En tanto que los objetos están rotos, el espacio vacío circundante es llenado con formas abstractas, en un truco cubista mediante el cual queda abolida la distinción básica entre objeto tangible y medio ambiente intangible. El dibujo está coloreado con viveza.

Hay pruebas considerables para demostrar que el artista moderno llega a menudo al estilo final de una obra por medio de un concepto anterior y más realista. El propio Picasso describió claramente este proceso en una declaración muy a menudo citada: «Antiguamente, las pinturas llegaban a ser ultimadas a través de etapas. Cada día traía algo nuevo. Una pintura solía ser una suma de acciones. En mi caso, una pintura es una suma de destrucciones. Yo hago un cuadro... y después lo destruyo.» Este procedimiento no debería ser interpretado en el sentido de que el artista moderno desfigura artificialmente el aspecto natural de un objeto. Pero nuevo es, de ello no cabe duda. En realidad, incluso en el arte más antiguo hay diferencias menores de estilo entre las fases preparatorias y la composición final. Sin embargo, son menores y proceden mayormente de la diferencia entre una rápida notación de lo que es observado en la naturaleza y registrado con el lápiz o la pluma, y la lenta elaboración de imagen definitiva en un medio técnico más trascendental. La obra moderna sufre a menudo una fundamental transformación de estilo que puede indicar que, aquí el equivalente pictórico espontáneo de una experiencia visual no es idéntico a la forma necesaria para canalizar el significado definitivo de esta experiencia. La mujer de la escalera ha de cambiar de nivel de realidad para decir lo que se desea que ella exprese.

La destrucción de la forma realista es selectiva. El rostro de la madre —principal portador del tema psicológico— queda menos afectado. El volumen enorme del muslo ampliado, perfilado al principio, queda oculto por completo bajo formas oscuras y abstractas, y con él desaparece el énfasis en el peso muerto del miedo paralizante. Ahora, la manifestación se concentra en la reacción de la madre ante la catástrofe y la muerte del niño, en el contraste de miembros colgantes y brazo que se aferra, y el significativo paralelo formal de los pechos vivos y la cabeza muerta, pero de forma y tamaño similar, de la criatura muerta.

21 *Madre con niño muerto en una escalera* Lápiz y crayón de color sobre papel blanco. 24 x 45 cm. Fechado «10 de mayo, 37 (V)»



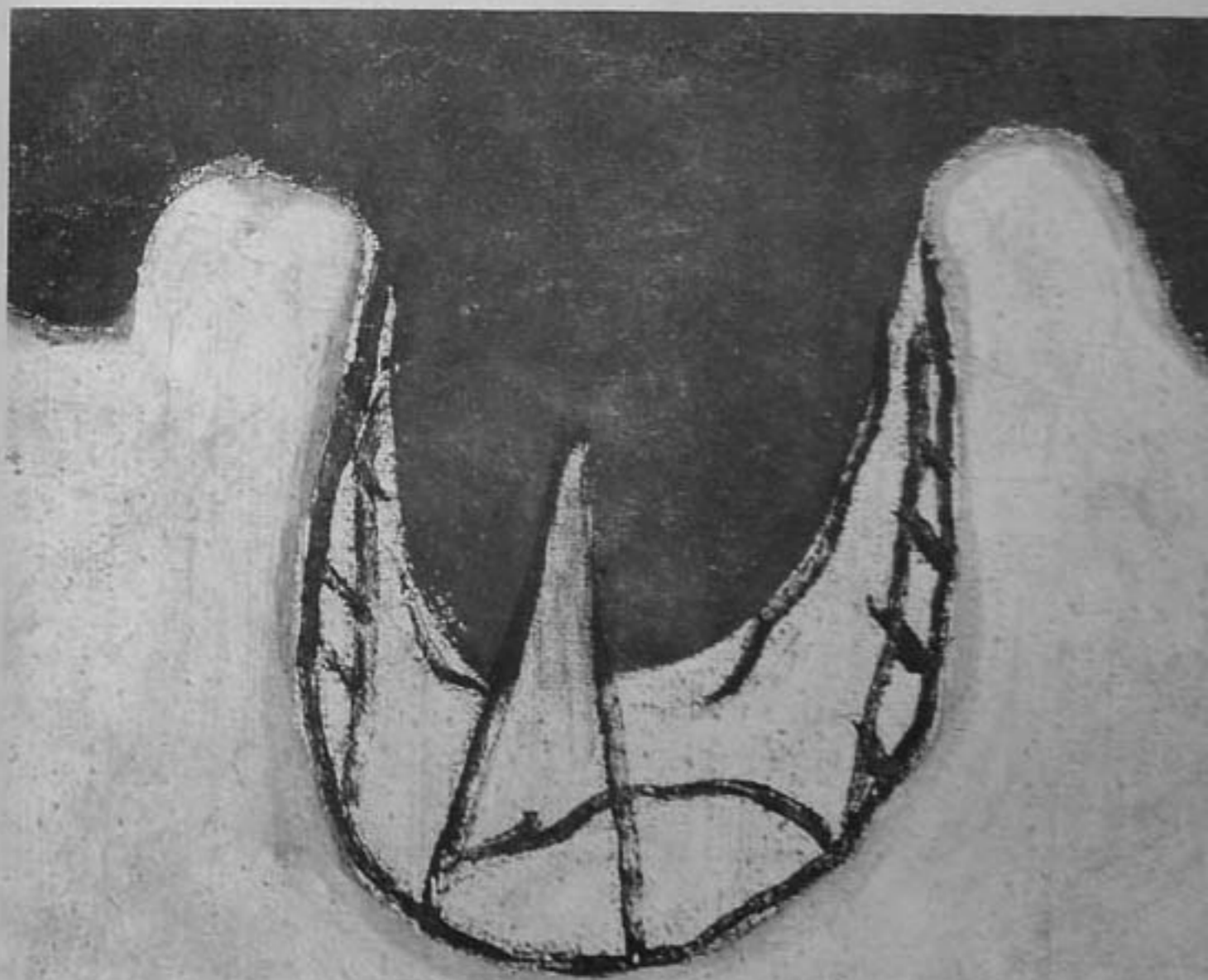
La serenidad griega del rostro del toro es llevada al extremo. Casi totalmente frontal, ya no está enmarcada por pelos rizosos y todas las facciones son claramente humanas. La nariz es recta y clásica, y toda la figura encaja en una estructura de horizontales estables. Las líneas exteriores son rectas o curvas simples y las cuatro patas se apoyan en una base plana, soportando el monumento como un pedestal. El centauro mítico puede ser descrito como el opuesto del Minotauro. Más que un hombre con cabeza de animal, es un animal con una cabeza sublimemente humana; es decir, en vez de un ser humano impulsado por instintos bestiales, vemos la naturaleza refinada hasta el más alto estado de humanidad. La luz procede de la izquierda, lugar para el que la composición total del mural no aporta fuente luminosa. Ubicado en un marco explícitamente descrito como espacio vacío, parece como si esta figura hubiera sido creada sin ninguna referencia específica al contexto que la sugirió.

22 Toro Lápiz sobre papel blanco. 45 x 24 cm. Fechado «11 de mayo, 37»



Anteriormente, el grito contenido en la cabeza del caballo fue tratado en una pintura al óleo por separado (dibujo 9), pero la exigente y difícil autonomía de ese tema todavía no ha sido superada. Aquí ha vuelto a cambiar de portador y es asumido por la mujer, de acuerdo con las primeras fases de la propia tela, en la que el pintor trabaja aproximadamente en estos momentos y en la que la cabeza del caballo está inclinada, mientras las dos mujeres que flanquean el mural alzan casi simétricamente sus rostros vociferantes. El detalle reproducido en esta página muestra la boca de la madre en el mural final.

Caballo o mujer, el vehículo es todavía de importancia tan sólo secundaria. El verdadero actor es la boca, presentada con una atención casi obsesiva a los detalles realistas de labios retorcidos, paladar estriado, dientes bien perfilados y papilas en la lengua. ¿Ha de ser expresado el dolor por la presencia material del cuerpo



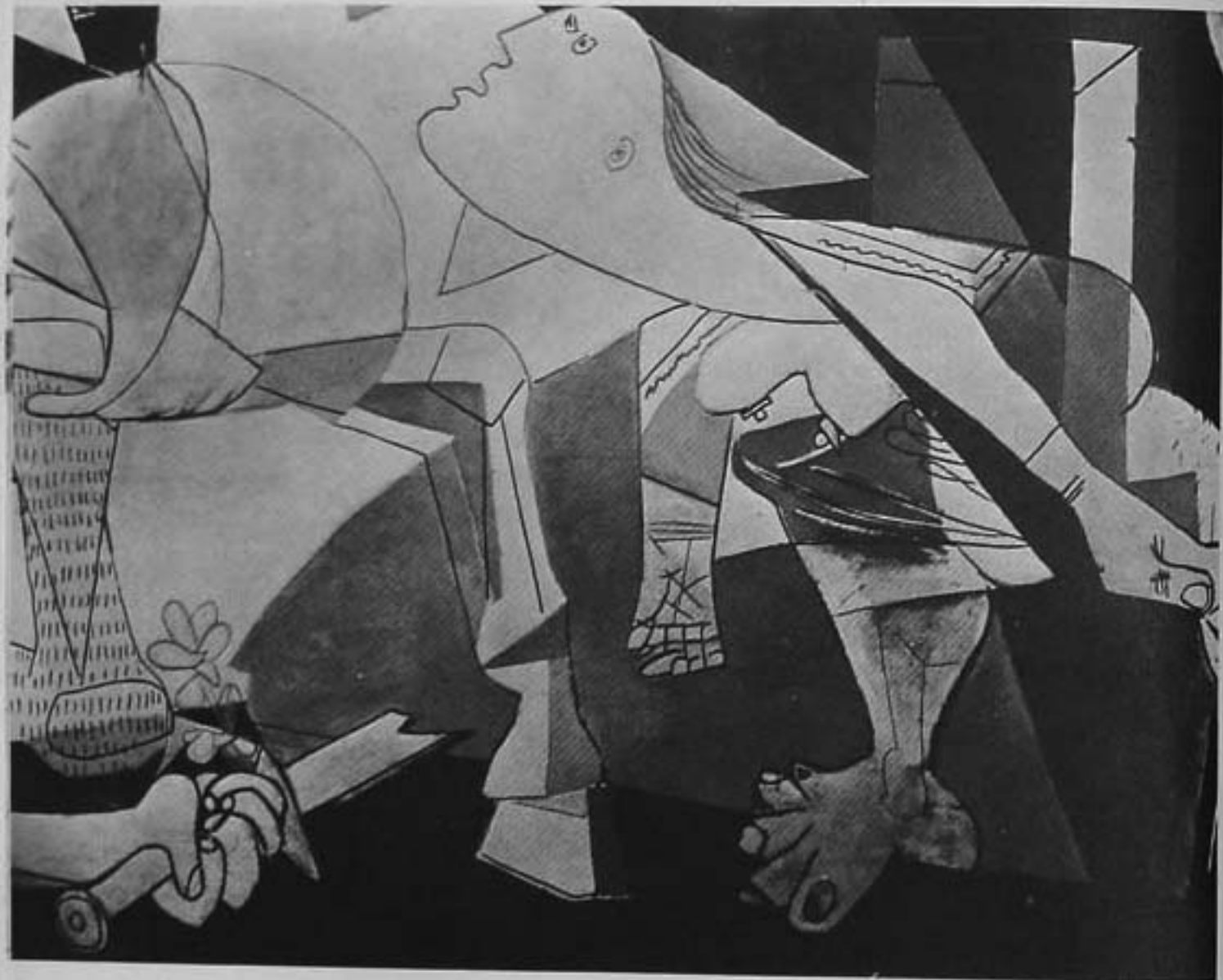
afligido, o por la dinámica perceptual de formas abstractas? Este dibujo no tiene un nivel consistente de realidad. La oreja ha sido reducida a la más simple geometría, y las ventanas de la nariz y los ojos son elegantemente ornamentales, indicando que el artista se retira del objeto con un talante que recrea en la búsqueda. El brillante fondo amarillo en combinación con los cabellos azules y el vestido verde, indica también cierto desprendimiento en la tarea de prepararse para una pintura monocroma.

La proximidad de los ojos indica tensión. Este efecto no producido por el modelo visual en sí, sino por su desviación con respecto a la distancia normal entre los ojos, tal como la conoce el observador. La interacción entre el espacio normal de las facciones faciales, registrada en la memoria del observador, y el acortamiento de la distancia en el dibujo produce la clase de efecto dinámico en el que se basa casi toda la expresión de la cara y el gesto. Esta deformación cumple su cometido, ya sea o no realísticamente alcanzable. Los globos oculares humanos, fijos en sus órbitas, no pueden aproximarse entre sí, ni tampoco puede un esfuerzo mental estirar verticalmente el cráneo humano. Y sin embargo, la ventaja en expresión perceptual puede contrarrestar el sentido disminuido de la presencia material.



23 *Cabeza de mujer* Lápiz y crayón de color sobre papel blanco.
24 x 45 cm. Fechado «13 de mayo, 37 (I)»

Cada elemento debe reflejar algún aspecto de la expresión total. La mano del guerrero contribuye a la presentación del arma, que está rota. El dibujo hace que este gesto de empuñar sea bastante frenético, y apenas nos permite recordar que los dedos brotan de la palma de la mano en una armoniosa distribución estrellada. Aquí tienen el aspecto de individuos aislados amontonados entre sí debido al pánico, pequeñas criaturas con la parte de la uña vuelta arriba o abajo. Un sexto dedo contribuye a aumentar la multitud. Las formas están retorcidas, e incluso quebradas en las articulaciones. Esta compleji-



dad errática en el dibujo dará paso, en el mural, a una forma de rueda más simple y armoniosa. Es como si en el dibujo aparte a la mano y la espada se les hiciera un talante central del *Guernica* por su cuenta, en tanto que en su lugar dentro del todo la función del detalle se hace más específica. En el mural, los dedos convergentes de la mano aferrada a la espada son el contrapunto opuesto a la mano izquierda extendida, en simetría de puntos opuestos similar a la del toro y la mujer que cae. La contracción es negada por la flacidez, y la acción concéntrica por el *rigor mortis*.

La mano del dibujo 24 es algo más que un fragmento del todo. No está relacionada con una pareja y, como la mayor parte de los estudios de Picasso, posee una independencia que le es propia. Mano y espada son presentadas frontalmente, sin el retroceso con el que aparecerán finalmente debido a los requerimientos del mural. También aquí, como en la figura del toro en el dibujo 22, el contexto más amplio no parece influir en el concepto del detalle. Cada dibujo de Picasso, como cada una de sus obras acabadas, es un eslabón en una cadena, completo e incompleto al mismo tiempo.

24 *Mano de guerrero con espada rota* Lápiz sobre papel blanco.
45 × 24 cm. Fechado «13 de mayo, 37 (II)»



Durante una semana no hubo bosquejo alguno, probablemente porque el pintor trabajaba ya en el mural propiamente dicho. Durante este periodo, los ejercicios por separado sobre el papel podían servir para tres fines. Podían ayudarle a aclarar problemas específicos, podían contrarrestar el poder impulsor de las formas en la tela, y podían ser variaciones sobre un tema ya establecido, exploraciones más allá del *Guernica*.

Dejamos el toro como una imagen de divina perfección (dibujo 22), pero no podía permanecer como tal a no ser que toda la composición cambiara para adaptarse a ese estilo. El presente retrato del animal no representa una transformación del toro al pasar de la serenidad griega a una ferocidad bestial. Lo que vemos ahora parece ser, esencialmente, el mismo concepto de un monumento poderoso e imperturbable, traducido, no obstante, a un lenguaje pictórico más rudo. Las facciones ya no encajan en un todo suavemente redondeado. Cada órgano destaca como un volumen individual, con una expresión vigorosa y ejerciendo presión sobre sus vecinos. La protuberante mejilla, a la que da carácter sustancial una aplicación de aguazo gris, contrasta con el sólido cono de la nariz. Ojos, orejas y cuernos parecen estar soldados a la cabeza en vez de brotar de ella. La forma de estos órganos y su comportamiento entre sí implica una expresión de fuerza indomable. La simetría básica sigue dando estabilidad a la imagen, pero las desviaciones secundarias a partir de la simetría introducen tensión, ya que los cuernos están en conflicto entre sí, igual que las ventanas de la nariz, y el labio superior está desplazado con respecto al inferior. El cambio a partir del dios griego es radical, pero lo que ha cambiado no es tanto el carácter del propio animal como la manera de representarlo.

26 *Cabeza de toro* Lápiz y aguado gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm.
Fechado «20 de mayo, 37»

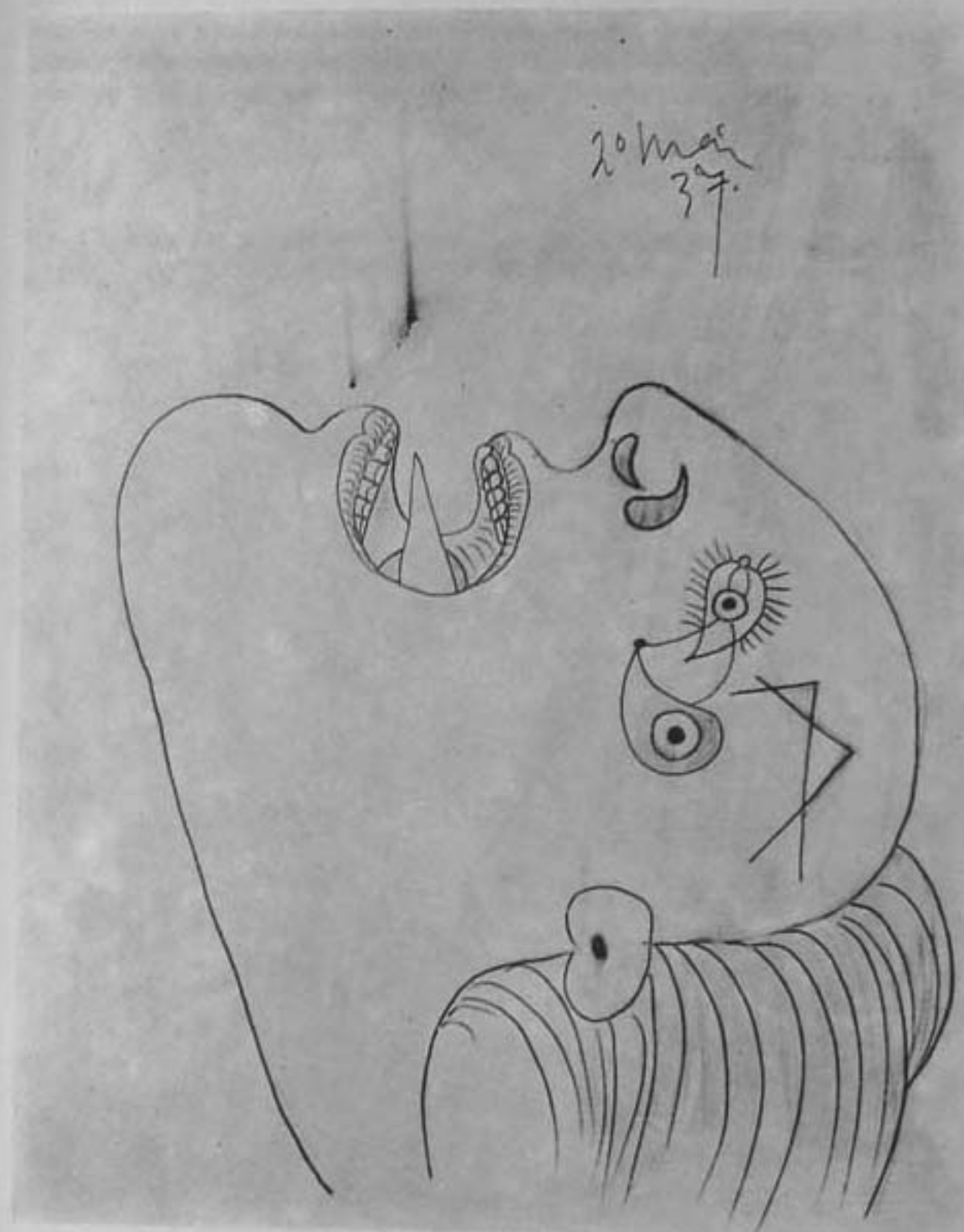


La cabeza del caballo ya no está implicada en la competición para decidir a qué miembro del reparto se le ha de confiar tal o cual sentimiento. Su forma y función están ya determinadas. Quedan las cabezas humanas, tres de las cuales buscan todavía su carácter final. Finalmente, la cabeza de la madre, la cabeza del guerrero y la cabeza de la mujer que cae mirarán las tres hacia arriba, y lo mismo ocurrirá con el niño muerto y la fugitiva. Juntas, las cabezas del *Guernica* exponen toda la gama de orientaciones en el espacio.

La cabeza del niño, totalmente invertida, retrata la inmovilidad final. Tanto en el guerrero como en la mujer que cae, un cráneo redondo impulsa hacia atrás la cabeza con su peso. Hay dinámica, pero es la de la fuerza de gravedad que actúa sobre un cuerpo impotente. La mujer de la luz, viva y activamente implicada en los acontecimientos, mira hacia delante. El rostro de la fugitiva está orientado diagonalmente. Dirigidos por el triángulo de la escena central, sus ojos están alzados hacia la luz. Finalmente, el perfil de la madre está tan vuelto hacia lo alto que asume posición estática de la horizontal. En su boca, el grito alcanza el máximo, pero ella está también paralizada por la orientación simétrica de su cabeza. El suyo es un grito permanente, inhumano en su monotonía mecánica, un grito que nada podrá truncar en ningún momento.

Es este grito permanente, plasmado ya en los primeros bosquejos en la tela nueve días antes, el que viene deletreado en el dibujo 30. Como todos los demás perfiles de rostros, éste está provisto de dos ojos y dos ventanas nasales, con lo que mantiene una cierta frontalidad mientras participa en la acción lateral que tiene lugar en el plano de la pintura. Estos pares de pequeños objetos sirven también para animar un poco la muerta horizontalidad del perfil vuelto hacia arriba. Tanto los ojos como las ventanas de la nariz presentan forma de lágrima, que es lo que los japoneses denominan *magatama*, la joya curvada. Esta forma combina, de modo atractivo, la céntrica redondez con la dirección apuntada. En tanto que los ojos circulares del caballo del *Guernica* y los ahusados del toro y del guerrero son más bien estáticos, el *magatama* produce un vívido crescendo o decrescendo, intensificado por la curva de la afilada cola. A través de la forma de lágrima, Picasso produce aberturas «con un balanceo en ellas», y algunas veces emplea el mismo truco para dar un efecto de crescendo a un volumen compacto, como en las cabezas y cuellos de la portadora de la luz y la fugitiva.

30 Cabeza de mujer Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 23 x 30 cm. Fechado «20 de mayo, 37»



Cuatro días más tarde, la cabeza que grita se orienta hacia delante y con ello queda claramente separada de la figura de la madre en el *Guernica*. Tenemos aquí otro tema parcial del mural que evoluciona hacia una completa independencia. Esto había ocurrido unas semanas antes con la cabeza ululante del caballo (dibujo 9), y el tema de este nuevo retoño es, desde luego, esencialmente el mismo. El animal que grita es ahora una mujer que grita, un cambio de

31 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 23 x 30 cm. Fechada «24 de mayo, 37»



vehículo que da mayor significado al tema. Libre del contexto del mural, la cabeza puede volver a una posición más normal. De cuando en cuando, durante el año 1937, Picasso trabajaría en ese retrato doloroso, en el que uno de los sentimientos del *Guernica* es emancipado y clarificado.

El torrente de lágrimas ha sido solidificado en forma de objetos expresivos que aprotan a la cabeza inmóvil los caminos de movimiento hacia abajo apropiado para el asunto. También laceran la piel con unos surcos impresionantes. No es el leve pretexto realista, sino su capacidad para dar mayor visibilidad al significado del asunto, lo que justifica la presencia de estos arroyos devastadores.

32 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 23 x 30 cm. Fechado «24 de mayo, 37»



Queda por determinar la naturaleza de otra cabeza: la del guerrero muerto. En las primeras etapas de la tela, el *status* de este elemento todavía era incierto. La cabeza yacía boca abajo, y más tarde se trazará un dibujo definitivo (el 44). De momento, el pintor experimenta con el carácter de las líneas que han de ser utilizadas para el perfil. La primera línea exterior, visible bajo un trazado de aguazo gris, nos indica que el pintor comenzó con una curva ondulada y continua, no muy diferente de la final. Sin embargo, por el momento la ha sustituido por unos trazos definidos, separados y rectos, tal vez para discernir con mayor claridad las orientaciones espaciales. El perfil está situado algo más oblicuamente que el del primer trazo.

En un contorno de orientación tan ambigua como ésta, la posición espacial del perfil no sólo viene determinada por su propia forma, sino también por la distribución de peso en todo el objeto. Si se tapa primero el ojo superior y después el inferior, se observa que en el primer caso la cabeza reposa en posición más horizontal, en tanto que en el segundo el eje principal del objeto fluye oblicuamente y la cabeza está levantada. Cuando sólo el ojo inferior controla el conjunto, el peso visual está concentrado bajo el centro de la cabeza y tiende a distribuirse simétricamente desde allí, obligando al ambiguo contorno del perfil a una posición horizontal. El ojo superior concentra el peso en la frente y, por lo tanto, produce un eje principal de orientación oblicua. La combinación de ambos ojos mantiene a la cabeza suspendida entre las posiciones de yacer sin vida y alzarse, tipo de ambigüedad que en general parece atraer a Picasso debido a lo complejo de la actitud que implica y a la tensión que crea. La solución final del problema en el mural será comentada con referencia al dibujo 44.

33 *Cabeza de guerrero* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm.
 Fechado «24 de mayo, 37»



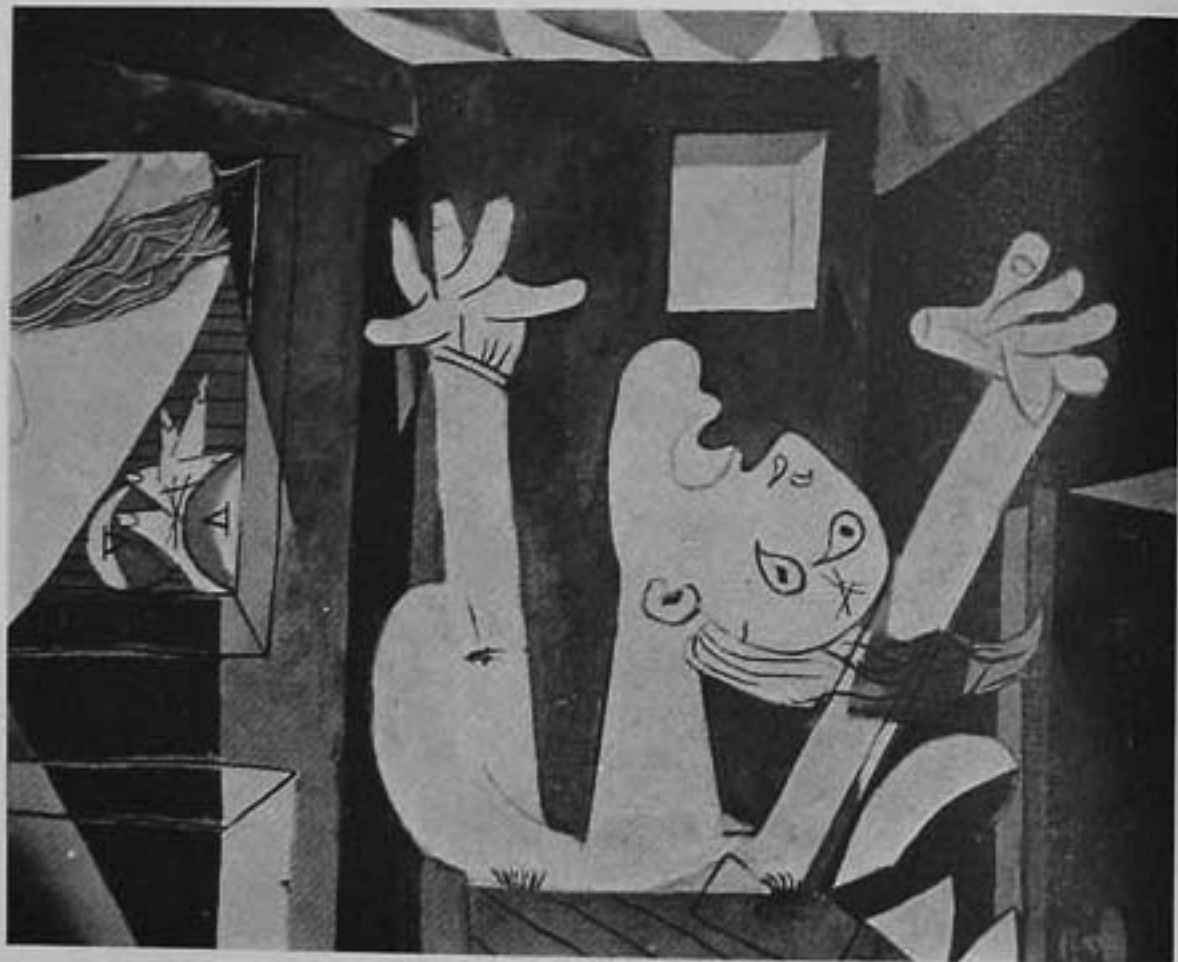
El pintor sigue atraído por el asunto independiente de la cabeza doliente. El privilegio del artista moderno en cuanto a modelar un objeto como a él se le antoje le permite arrancar de cosas familiares nuevas interpretaciones y expresiones. Antes he mencionado (dibujo 25) el intento de Picasso destinado a separar la función de los ojos de la de la boca. Hasta cierto punto, esto se logra excluyendo la boca de la esfera de la cabeza, la que por consiguiente queda monopolizada por los ojos. Las formas oblongas de los ojos corren paralelas al contorno de la cabeza, y la circularidad de la esfera de visión es opuesta por el impulso hacia delante de la boca, secundariamente reforzado por la nariz en la misma burbuja de la cabeza. Esta separación de funciones dota a la visión de la expresión de expansión centrífuga, reminiscente de los rayos de luz que brotan desde un centro en todas direcciones, y deja a la boca limitada al tema del ataque lineal y concentrada en el mismo.

34 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco.
30 x 23 cm. Fechado «27 de mayo, 37»



En la primerísima fase de la tela final, perfilada más de dos semanas antes de ser ejecutado este dibujo, Picasso había decidido que la figura de la mujer que cae llenaría el ala derecha del mural. ¿Por qué probar ahora un hombre para el mismo lugar? La única respuesta que se ofrece es la de que el hombre barbudo que ocupaba el lugar correspondiente en la *Minotauromaquia* pudo haber surgido momentáneamente de la memoria.

Sin embargo, el dibujo es interesante como ejemplo radical de la nueva y paradójica simetría obtenida al dar al perfil de la cabeza un giro de noventa grados hacia arriba. La barbilla y la cúspide de la cabeza se corresponden entre sí como normalmente lo hacen las dos orejas. La expresión estática obtenida por esta impresionante simetría es la misma utilizada en el mural para la cabeza de la madre. En el dibujo 35, el eje central del cuello es reforzado en la cabeza por el ojo vertical, sólido soporte de la



simetría general. El otro ojo aporta la horizontal, es decir, la posición en la que normalmente son vistos los ojos. Picasso demuestra a menudo ser consciente del extrañamiento que resulta cuando un objeto abandona su orientación espacial habitual. La pintura realista nos ha familiarizado con el curioso aspecto de las caras en posición invertida; sin embargo, el sentido elemental de la visión sigue negándose a aceptar la intimidación de que los objetos conserven su identidad cualquiera que sea su orientación en el espacio. El arte moderno, al recordarnos la importancia de lo que se les da a los ojos con carácter inmediato, a menudo ofrece forma normal y posición normal junto con la desviación. En el presente dibujo, el ojo de la derecha recuerda el nivel horizontal normal y, por lo tanto, refuerza misteriosamente la paradójica noción de que la cabeza, aunque vuelta hacia arriba, se encuentra en realidad en una posición normal. Nos acomete la tentación de ver a una criatura fantástica que tiene el orificio de la boca, así como la nariz, en lo alto de su cabeza. De aquí el carácter estático de esta actitud, que he comentado en relación con el dibujo 30.

35 *Hombre que cae* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «27 de mayo, 37»



La finalidad, como sugerí antes, es un estado que desagradaba y tal vez atemorizaba a Picasso. Las variaciones sobre un tema ya establecido en el mural permiten que la imaginación del artista siga inventando nuevas formas para un tema que, como todos los temas, es inagotable, y le aseguran que su creación sigue viviendo más allá de su inhumación en la tela. ¿Es demasiado osado suponer que, para un artista de temperamento enormemente dinámico, la inmovilidad de la obra cumplida pueda estar asociada, no sólo con la inmortalidad, como a menudo se ha afirmado, sino también con la muerte? Al fin y al cabo, en el *Guernica* la muerte está representada por una estatua, es decir, por una obra de arte.

Este dibujo particular puede cumplir un propósito adicional. Presenta un tema que, en la forma finalmente adoptada, no había sido estudiado en el aislamiento. Libre de su contexto, el grupo puede revelar las fuerzas visuales inherentes en él e incidir en las zonas circundantes. Esta observación es sugerida en particular por las dos formas alares, que tal vez representen ropa. Coloreadas con un crayón púrpura, destacan y continúan los dos ejes diagonales alrededor de los cuales se ha construido el grupo de la madre y el niño. La diagonal dominante está basada en la cabeza muerta del niño y lleva visualmente la consecuencia de esta muerte a través de la extensión y doblado del pecho, el cuello y la cabeza de la madre. En el mural, este eje está enderezado hasta el punto de casi convertirse en una vertical. En el dibujo, en el que falta la referencia al toro, todo el grupo es más compacto y encerrado en sí mismo. La diagonal secundaria confiere orden a una asamblea de partes del cuerpo: manos, pies, brazos y pechos. Debido a su forma puntiaguda, el pecho femenino está a menudo dotado de intención dirigida por pensamiento visual. En el boceto, uno de los senos se dirige hacia el niño, el cual no puede responder, y el otro se vuelve hacia dentro como en un gesto de desespero. En el mural, los dos pechos están alineados de modo que se relacionan también con los testículos del toro, con lo que queda implicado el elemento paterno. Cabe observar de pasada que el problema pictórico de cómo quitar del centro del mural los cuartos traseros del toro orientado hacia la izquierda fue solventado por fin de modo que cumpliera la tarea, no sólo negativamente, sino proporcionando también una función significa al aspecto generativo del toro. Situados ante el plano del cuerpo del toro, madre e hijo forman parte de un grupo familiar.

Una gran mancha azul bajo el centro del esbozo sirve de pivote visual para las dos protuberancias en forma de alas. Un detalle permite comprobar cuán estrechamente integradas están esas alas con las figuras: la línea de contorno del pecho superior no conduce orgánicamente al cuello, sino que continúa como el contorno

del ala grande, y el cuello es unido a su vez, por el lápiz del artista, con el ala más pequeña de la izquierda.

36. *Madre con niño muerto* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «28 de mayo, 37»



El mismo día fue realizada otra versión del tema, pero no sabemos si antes o después. No mayor que el dibujo 36, pero más elaborada en asunto y colorido, esta presentación de madre e hijo es, desde luego, más remota que la del mural y constituye una composición más independiente y completa. Cabría describirla como una síntesis del elemento femenino en el *Guernica*, pues combina el asunto de la madre y el hijo con la actitud de la fugitiva. La pierna frontal doblada y la posterior reflejan el paso presuroso de esa figura. Al propio tiempo, el brazo levantado y la casa en llamas con su ventana están tomadas de la sección de la mujer que yace. Además, el niño está atravesado por la flecha vertical localizada centralmente, y esta sustitución del caballo por el niño sugiere que la boca abierta de éste, que no figura en otras representaciones del pequeño, refleja la del caballo. Este ejemplo demuestra hasta qué punto las actitudes de *Guernica* son independientes de lo que yo denominé los personajes. Nuevas combinaciones de actitudes y personajes son todavía factibles, aunque sus relaciones en el mural estén ya establecidas.

De las dos alas purpúreas del dibujo 36, la mayor también está presente aquí, y la mancha azul central se encuentra en el muslo de la madre, donde su inutilidad en cuanto a composición es menos evidente. Parece haber quedado como un vestigio, y ello contribuye a confirmar la impresión de que el dibujo 37 fue ejecutado, en realidad, después del 36. (La gran mancha circular a la derecha es negra en el original.)

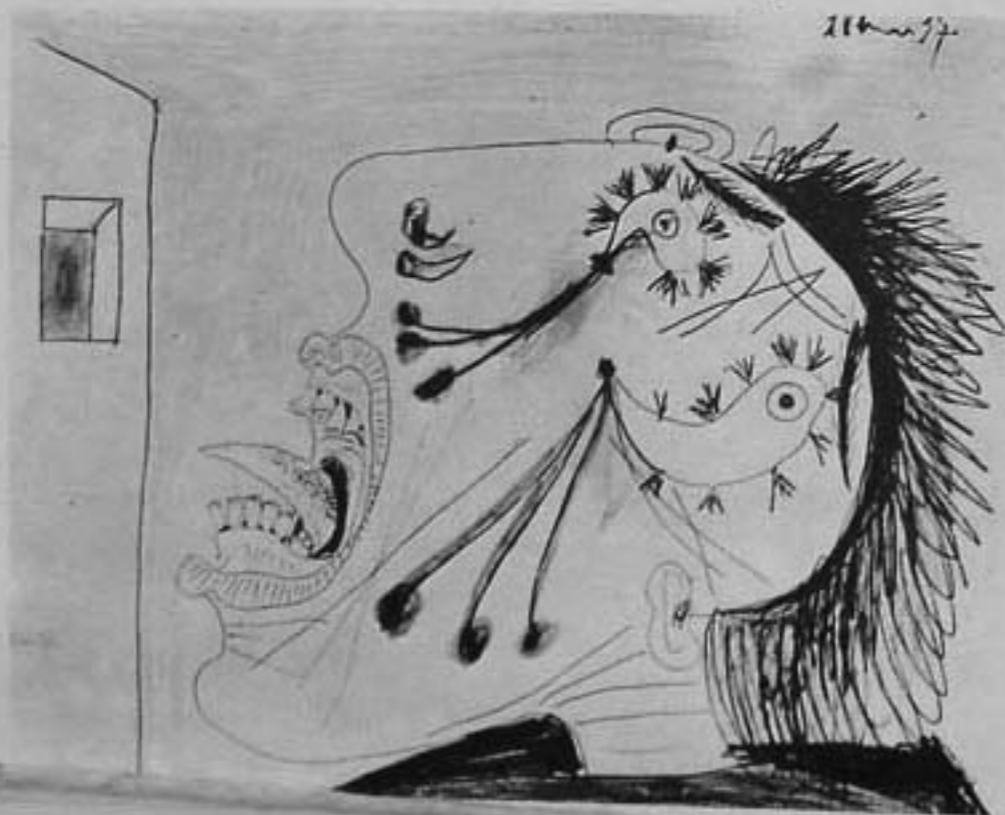
37 *Madre con niño muerto* Lápiz, crayón de color, aguazo gris y cabellos sobre papel blanco. 30 × 23 cm. Fechado «28 de mayo, 37»



La casa con la ventana, mera alusión al tema del *Guernica*, está combinada en el dibujo 38 con la cabeza de la mujer que llora. El pintor trabaja aquí según el talante del *Guernica*, pero en una composición separada de la del mural. La cabeza no es un detalle, sacado de un todo más amplio, sino una entidad completa y encerrada en sí misma, lo que es posible ver claramente en un dibujo similar, realizado tres días más tarde (dibujo 39), en el que la cabeza, privada de su cuello, descansa sobre una base de tela como un *objet d'art* esférico colocado sobre un almohadón. Las hileras de dientes y dedos, que originariamente relacionaban la cabeza con el espacio circundante, han desaparecido bajo el transparente lavado de aguazo con el que Picasso cubre el primer trazado en muchos de estos bosquejos, pero permanece la bola desnuda y pulimentada. Tres días más (dibujo 40) y la cabeza está todavía más separada de la base sobre la que descansa. El fondo arquitectónico ha desaparecido, y nos quedamos con una configuración de formas altamente ornamental, al parecer muy distante de la experiencia del sufrimiento humano que originalmente dio lugar al mismo.

Dije antes que los torrentes de lágrimas no son, simplemente, síntomas reales de dolor. En los dibujos coloreados están trazados en rojo, como parte integral de la norma total de color que caracteriza a la cabeza. Nada de momentáneo hay de ellos, ni tampoco están supeditados a las limitaciones gravitacionales de los fluidos. Son tanta parte de la propia cabeza que en dibujos como el 34, el 36 o el 37 fluyen hacia arriba más bien que hacia abajo,

38 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «28 de mayo, 37»

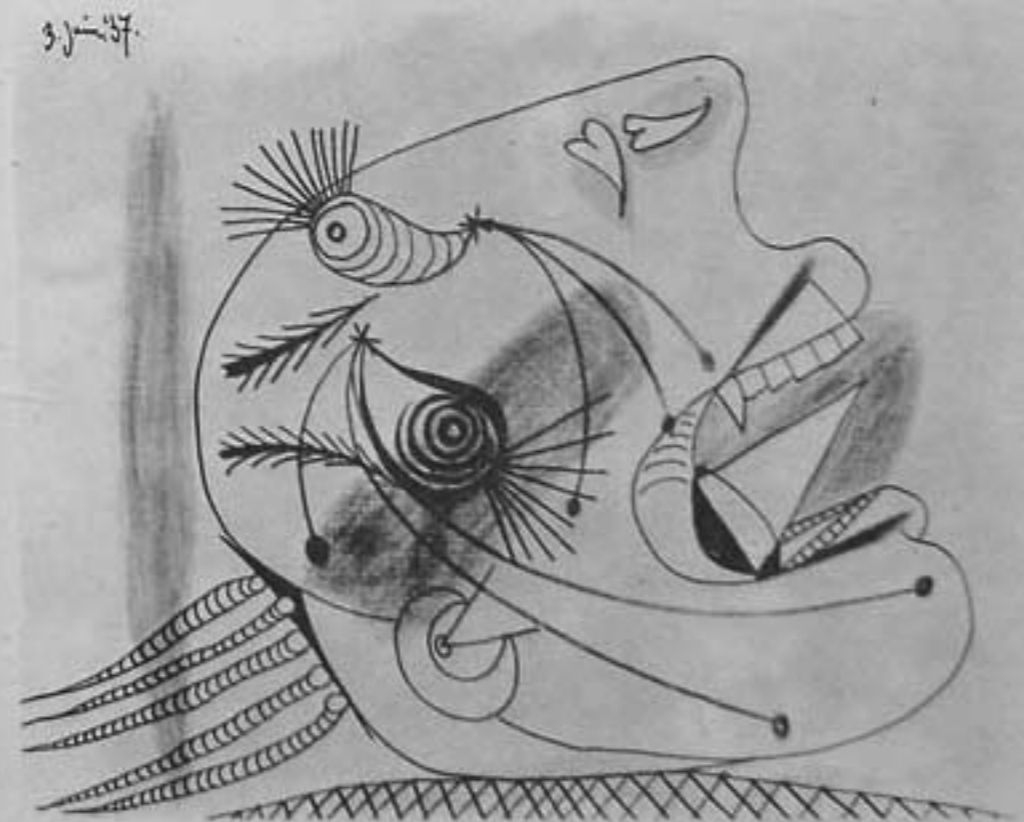


para acompañar el sesgo de la cabeza o del ojo. Esto sólo se puede hacer a un nivel de realidad en el que las relaciones espaciales no suelen estar vinculadas a las del modelo. Tal como los ojos se mueven libremente dentro de la zona pictórica de la cara, determinados tan sólo por la expresión que han de transmitir, también los surcos de las lágrimas gozan de libertad para asumir las formas, tamaños y lugares que les hacen cumplir su propósito en la pintura.

39 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «31 de mayo, 37»

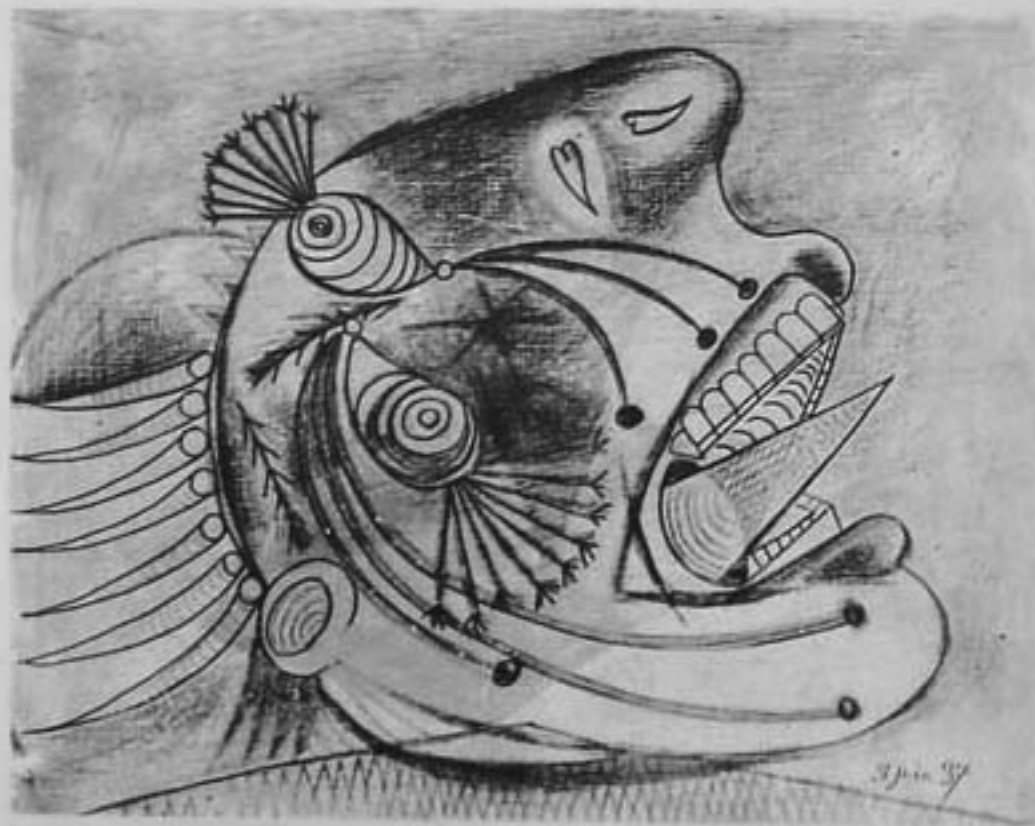


40 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «3 de junio, 37»



Ese día fueron trazados otros dos bocetos sobre el mismo tema, ambos coloreados con tonos vigorosos y puros. El dibujo 42, tal vez hecho en último lugar, parece un diagrama de conflictos contruidos por medio de una variedad de formas internas de libre flotación. No hay verticales ni horizontales, y las líneas rectas son raras. En todos los pares —ojos, cejas, ventanas de la nariz— es evitado el paralelismo. Los surcos de las lágrimas se enzarzan entre sí y con otras formas. Los cabellos, lo más cercano a una cierta disciplina de grupo, no dejan de estar dispuestos de tal modo que evitan un orden obvio de ubicación, forma u orientación. En comparación, el dibujo 41 parece notablemente organizado. Así, el dibujo 42 se aproxima a una representación abstracta de conflicto, trastorno y desorden, hecha con medios puramente visuales a expensas de un objeto natural en una desintegración natural.

41 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 × 23 cm. Fechado «3 de junio, 37»



42 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris sobre papel blanco. 30 × 23 cm. Fechado «3 de junio, 37»



Tres nuevos dibujos, realizados el 3 y el 4 de junio, son los últimos que están directamente relacionados con el mural. Si se nos permitiese suponer que Picasso trabajó en el mural mientras hizo bocetos para él y no por más tiempo, deberíamos llegar a la conclusión de que el *Guernica* quedó terminado en estos primeros días de julio. Pero tanto si en realidad fue así, como si la obra ocupó al pintor durante unas cuantas semanas más, es éste un hecho de escasa importancia para nuestro propósito presente.

La cabeza del guerrero fue uno de los últimos elementos en ser determinados. Al examinar las fases preparatorias del propio mural, veremos que al principio, vuelta hacia arriba, fue situada cerca de la base del eje central vertical. Más tarde, se trasladó a su posición final en el ala izquierda, pero fue situada en posición invertida, y es esta fase de la invención la que encontramos reflejada en el dibujo 43. Al ser desplazada hacia la izquierda, la cabeza se encuentra con la pata posterior, y este encuentro debe haber contribuido a anclarla en su ubicación final, ya que, tal como sugerí al comentar los bosquejos 17 y 18, la combinación no está carente de significado. En el concepto pictórico del caballo doblado hacia abajo, el encuentro de cabeza y casco indicaba que el colapso completaba su ciclo. La parte superior había llegado al fondo. El contraste entre la cabeza —que es la sede de la mente— y el casco en duro contacto con el suelo, queda realzado cuando la cabeza del caballo se convierte en la cabeza de un hombre.

Sin embargo, esta cabeza particular es menos y más que humana. Menos porque, al pasar de carne y hueso a piedra, ni advierte ni siente el contacto con el casco del caballo y el significado que este contacto entraña. Más, porque el guerrero no representa meramente al individuo luchador como tal, sino a un monumento militar de un acontecimiento histórico. Como hecho de historia, el colapso, aunque no apreciado como experiencia individual, tiene un gran impacto propio.

El encuentro de cabeza y pezuña es visible como cruce de horizontal y vertical. En el sentido más amplio, es un reflejo del cruce decisivo en la composición entre la columna central enhiesta, coronada en el mural por la lámpara de la mujer portadora de la luz y la cabeza del caballo, y la base horizontal de la muerte, sobre la cual se representa la escena como si fuese sobre una alfombra.

43 *Cabeza de guerrero y casco de caballo* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 × 23 cm. Fechado «3 de junio, 37»

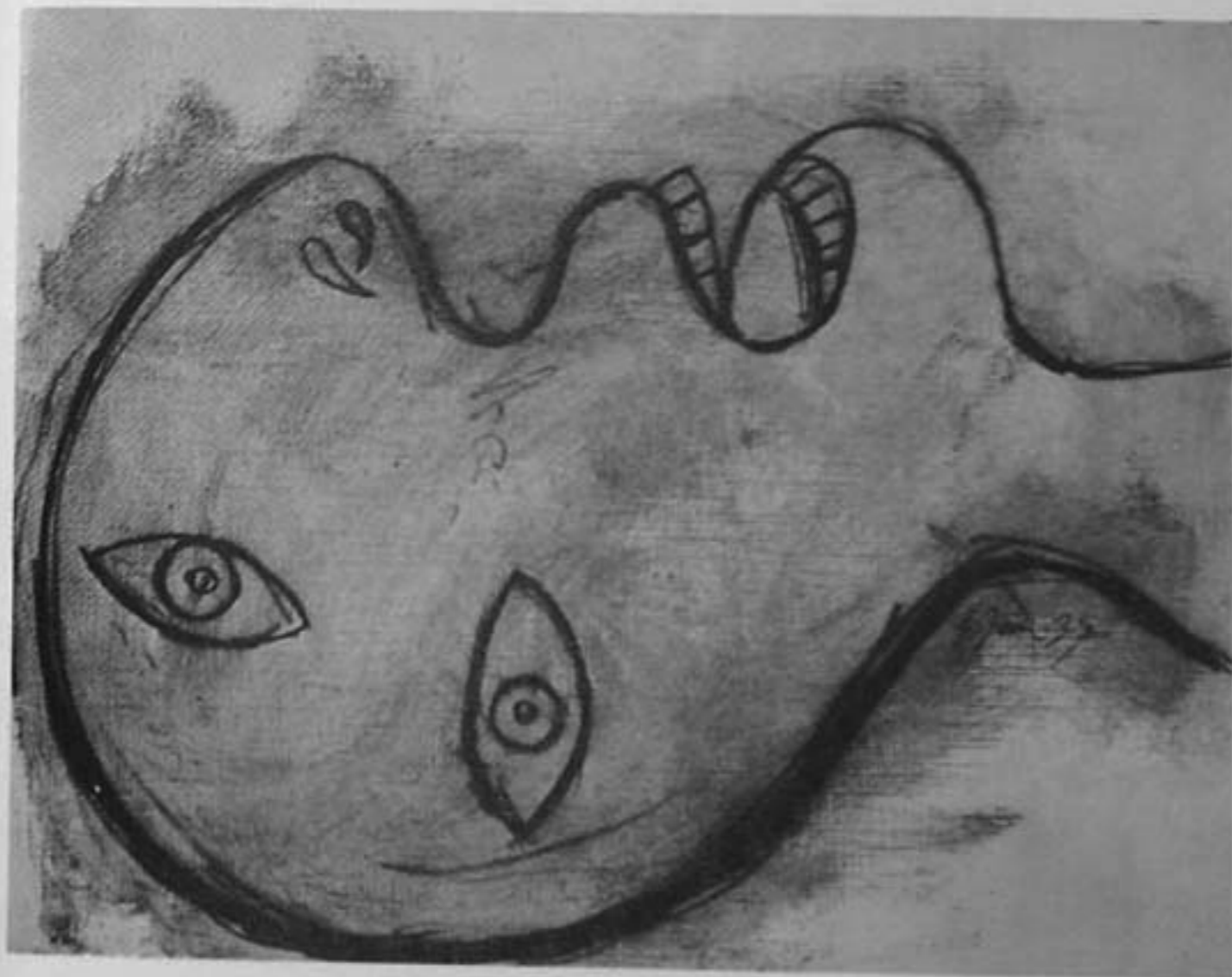


Con su cabeza de cara al suelo, el guerrero estaría verdaderamente muerto. Desviado de la escena, dejaría de participar en ella, excepto como cuerpo sobre el que caminar o apto para inspirar reacción. En uno de sus últimos gestos de gran importancia, Picasso dirige la cara del difunto hacia lo alto y, consecuentemente, la boca, que estaba cerrada en el dibujo 43, ahora habla o llama. Es la apelación silenciosa de la estatua, el llamamiento de la muerte, pero en lenguaje visual no deja de ser una llamada.

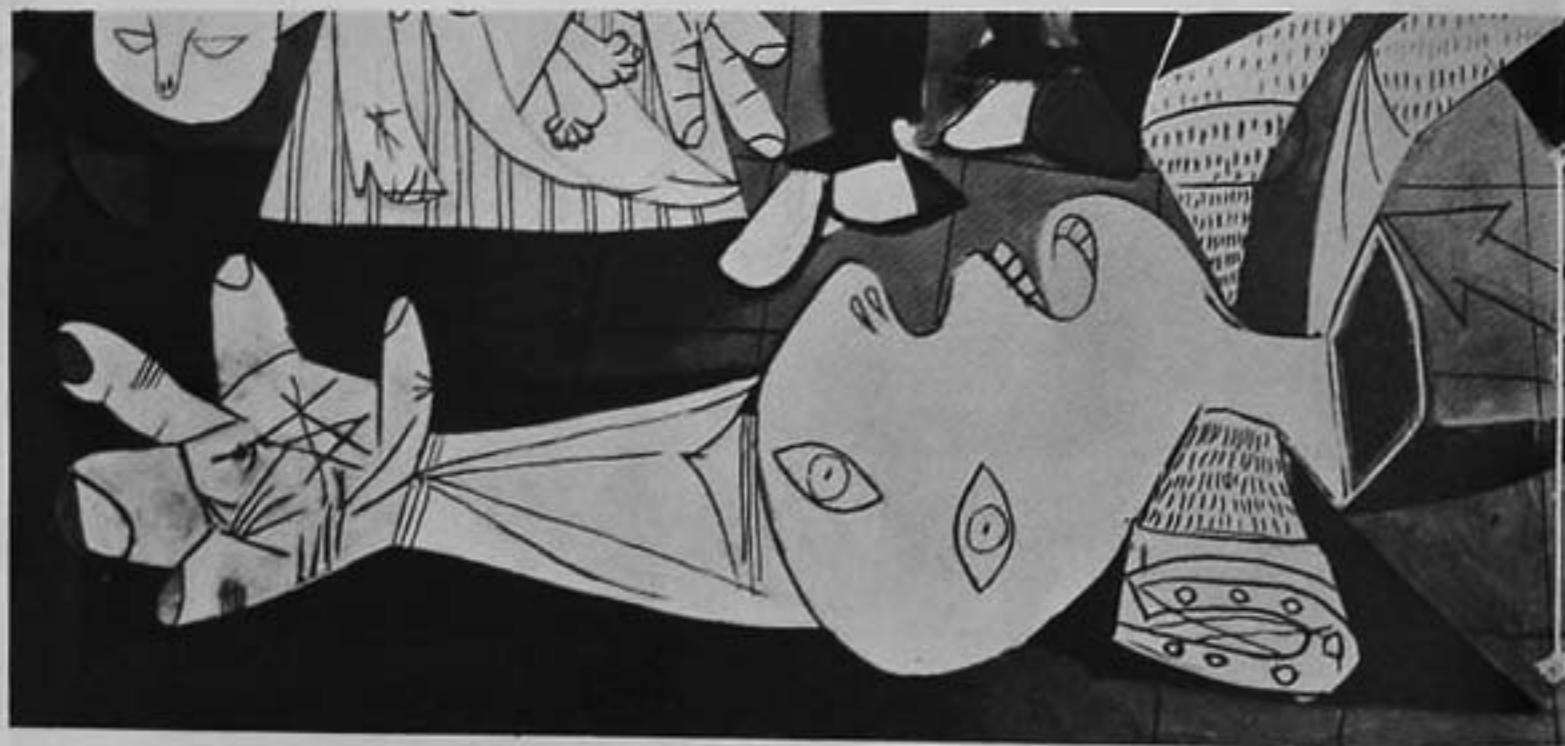
Además, la cabeza está ahora auténticamente transformada en la de una figura pétrea. Ha perdido todos sus epéndices, cabellos y cejas, oreja y labios, y sólo queda un sólido pulimentado, similar a las cabezas llorosas que Picasso había dibujado durante los días precedentes. Está relacionada también con la cabeza del hombre que cae (dibujo 35) con su perfil dirigido hacia la horizontal y un ojo vertical que establece un eje de simetría en el centro.

El extrañamiento de la figura queda todavía más realizado por un cambio en el contorno facial. Si se hace girar el dibujo 43 noventa grados, se observa una semejanza de perfil humano, pero si se hace lo mismo con el 44 impresiona el carácter inhumano de la cara. La nariz, el labio superior y la barbilla encajan en algo que es como una curva senoidal geoméricamente regular. Las tres amplitudes son casi iguales en el tamaño, forma y ubicación de las curvas, y lo mismo ocurre con los dos espacios negativos formados por la boca y la cavidad entre nariz y labio. La regularidad, el carácter plano general y la simetría de este perfil lo despojan de toda espontaneidad humana y lo dotan de la rigidez que encontramos, menos radicalmente, en la cara de la madre (véase el comentario del dibujo 30). Esta nueva semejanza de las dos caras que miran hacia lo alto, hacia el toro, realza la unidad de composición del ala izquierda del mural.

44 *Cabeza de guerrero* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 x 23 cm. Fechado «4 de junio, 37»

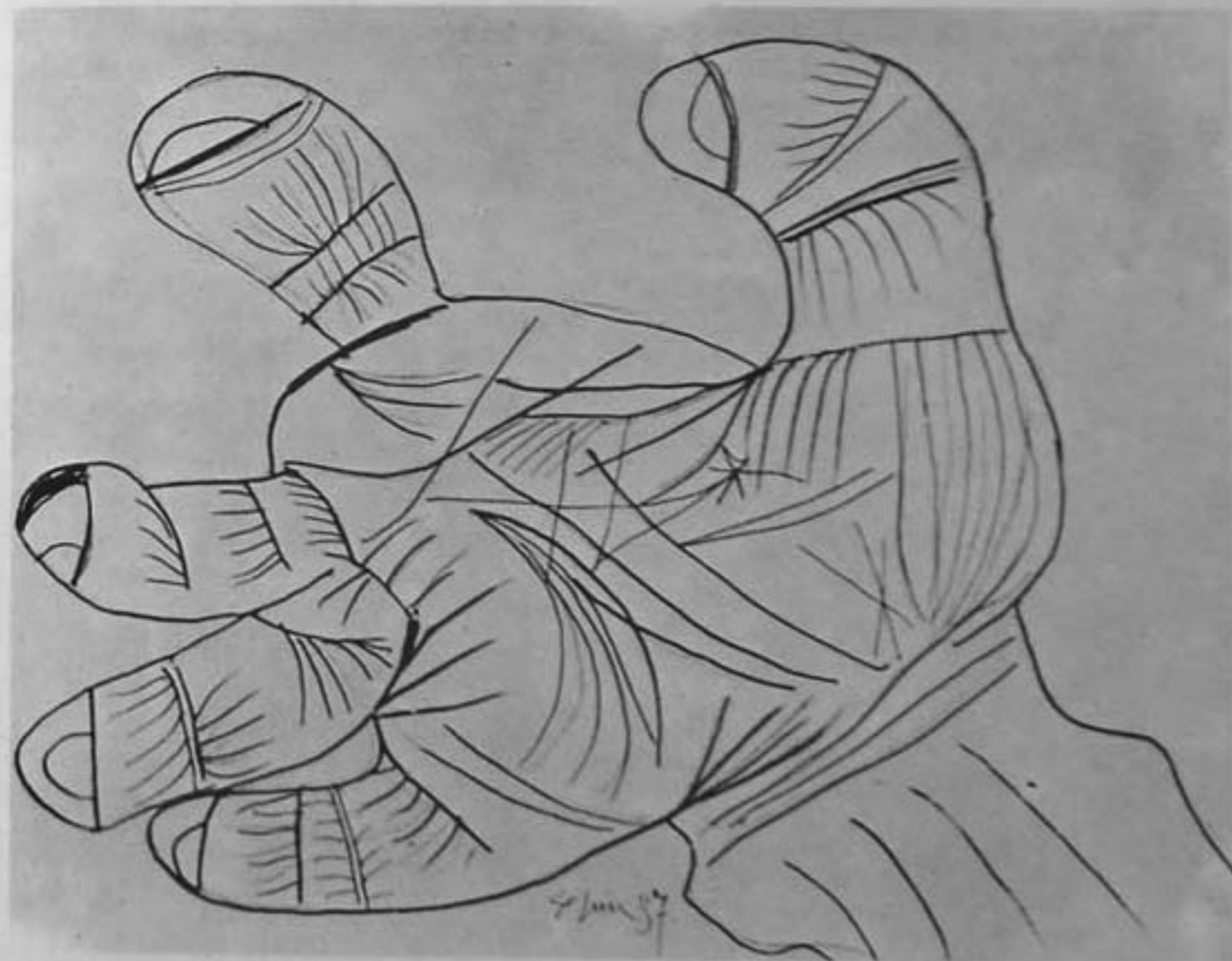


Este boceto final para un detalle del *Guernica* establece el importante punto de partida en el ángulo inferior izquierdo del mural. La mano del guerrero también señala la esquina en la base del triángulo central de composición. En el dibujo, vemos una mano derecha avivada por las tensiones procedentes del espacio irregular de los dedos, el doblado del pulgar y el amontonamiento muscular de la palma. La mano del mural también es, probablemente, una mano derecha unida al brazo izquierdo, pero esta paradoja apenas resulta aparente, puesto que la mano se aproxima ahora a la forma de una estrella regular. Se acerca a la geometría, tal como la curva de perfil o la forma de los ojos lo hacen en la cabeza del guerrero al que pertenece la mano. En el mural, los dedos tienen un espaciado más regular, la palma se asimilará más a un simple polígono, y las líneas interiores dejarán de ser surcos realistas y sugerirán, en cambio, la forma de un ornamento. Estable y sólido, este dibujo estrellado será apropiado para el carácter del ala izquierda del mural, el ala del toro, igual que su número opuesto, el pie retorcido, encajará con el ala derecha, la de la mujer que cae. A este respecto,



en los ángulos superiores del mural habrá otra variación sobre un tema, pues la concentrada, pero intensamente dinámica antorcha de la cola del toro, a la izquierda, corresponderá a las alineaciones de las llamas, extensas, pero mecánicamente formadas, a la derecha.

45 *Mano de guerrero* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 × 23 cm.
Fechado «4 de junio, 37»



Los restantes dibujos y pinturas van más allá del *Guernica*, y por lo tanto se salen de nuestro propósito. Los reproducimos aquí para disponer de un registro pictórico muy completo. Los estudios de la mujer que llora gravitan hacia una tarea artística por separado, lo que conduce a una pintura representativa al óleo, ejecutada en octubre (dibujo 60). El tema de la madre y el hijo es mantenido con vida en los dibujos 51 y 57, realizados el 22 de junio y el 26 de septiembre respectivamente. (Debe hacerse referencia también a las tres variaciones sobre el mismo tema de la madre y el hijo añadidos por Picasso a la segunda placa del aguafuerte *Sueño y mentira de Franco*, junto con un bosquejo de una mujer que llora. Estas cuatro miniaturas, no reproducidas en el libro, llenan el espacio que quedó vacío en la placa de cobre después de haber trabajado Picasso en ella en enero de 1937. Las adiciones llevan la fecha del 7 de junio.)

46 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz y aguazo gris sobre papel blanco. 30 × 23 cm. Fechado «8 de junio, 37»



47 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris. 30 × 23 cm. Fechado «8 de junio, 37»

48 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y aguazo gris. 30 × 23 cm. Fechado «13 de junio, 37»



49 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz y aguazo en color sobre cartulina. 9 × 12 cm. Sin fechar. ¿15 de junio?



50 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* Oleo sobre tela. 46 × 55 cm.
Fecha: 22 de junio, 37.



51 *Madre con niño muerto* Lápiz, de crayón de color y óleo sobre tela.
46 × 55 cm. Fecha: 22 de junio, 37.



52 *Cabeza de mujer llorando* Lápiz, crayón de color y óleo sobre tela.
46 × 55 cm. Fecha: 26 de junio, 37.



53 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* Oleo sobre tela. 46 × 55 cm.



54 Cabeza de mujer con pañuelo Aguafuente con acuarela. Primera fase, n.º 6/15. 50 x 70 cm. Firmado «Picasso». ¿2 de julio?



55 Cabeza de mujer llorando con pañuelo Aguafuente con acuarela. Segunda fase, n.º 4/15. 50 x 70 cm. Firmado «Picasso». ¿2 de julio?



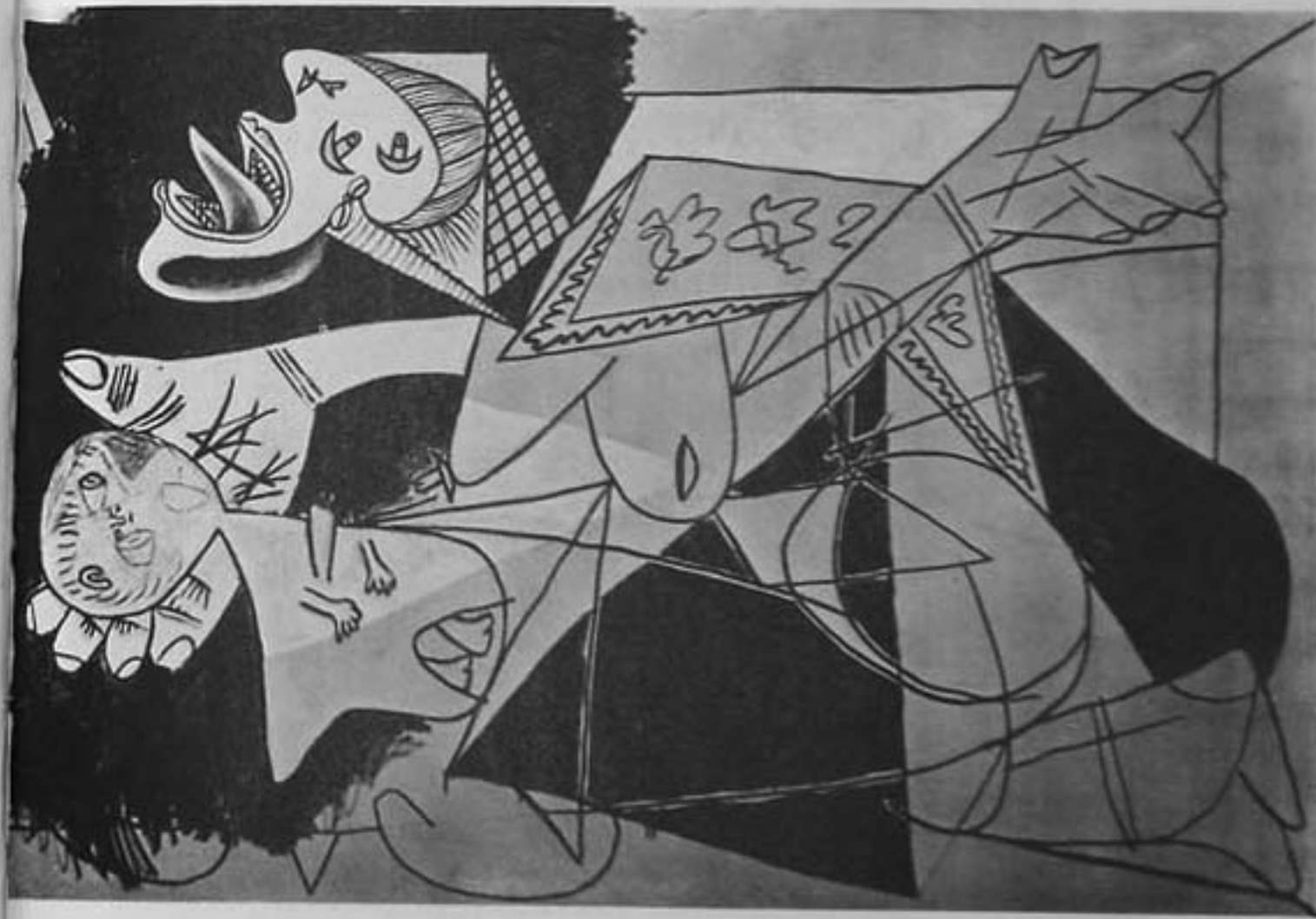
56 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* Pluma y tinta sobre papel blanco.
17 × 25 cm. Fechado «Julio 37». ¿4 de julio?



57 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* Pluma y tinta sobre papel sepia.
11 × 15 cm. Fechado «6 de julio, 37»



58 *Madre con niño muerto* Oleo monocromo sobre tela. 195 × 130 cm.
Sin fechar. ¿26 de septiembre?



59 *Cabeza de mujer llorando* Tinta y lápiz sobre papel blanco. 50 × 90 cm.
Fechado «12 de octubre, 37»



60 *Cabeza de mujer llorando con pañuelo* Pluma y tinta sobre óleo monocromo sobre tela. 46 × 55 cm. Sin fechar. ¿13 de octubre?





Primera etapa

La primera fotografía disponible del trabajo de Picasso en la tela final está fechada en el día 11 de mayo. Ello nos hace retroceder unas semanas, hasta los días en que fueron realizados los dibujos lindantes con el número 20. Disponemos de siete fotografías de la obra en curso, pero las etapas finales no están fechadas. Y tampoco sabemos exactamente, como he dicho antes, cuándo quedó completa la obra.

Las fotografías a gran distancia, técnicamente imperfectas, no nos permiten juzgar los detalles con certeza, pero a partir de la composición en general es posible atisbar numerosos hechos relevantes. El toro fue trazado primero en posición frontal, y después desviado. Su cuerpo todavía llega hasta la zona central del mural, con su parte posterior iluminada por la lámpara de la mujer portadora de luz. Madre e hijo están perfilados con su forma final, pero puesto que el cuerpo del toro todavía no les sirve de telón de fondo, sólo se encuentran adyacentes a él, expuestos y desamparados más bien que unidos a él en un grupo apiñado. La posición final del toro tendrá la ulterior ventaja de orientarlo hacia el grupo central, sólo con la cabeza desviada, y por consiguiente caballo y guerrero estarán dirigidos hacia él. En el estado presente de la pintura, el tema central de la carnicería tiene lugar sin referencia al toro, y el toro, a su vez, desdeña el acontecimiento. Su alejamiento todavía no está contrarrestado por la necesaria conexión de temas.

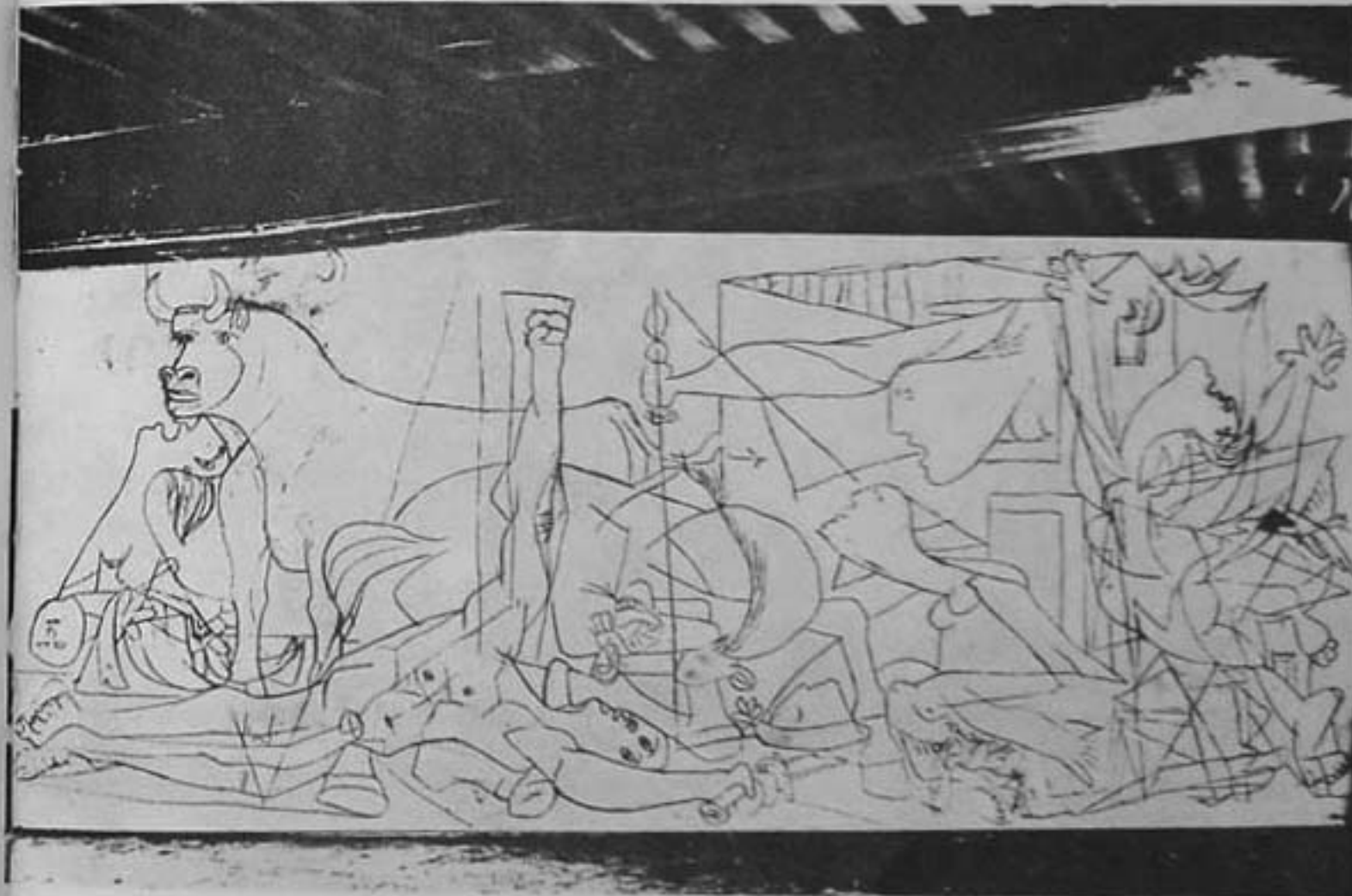
El guerrero, con su cabeza cerca del centro de la composición, está enzarzado en íntimo diálogo con el caballo herido. El cuello del caballo, vuelto hacia abajo, contribuye a enmarcar el tema del sufrimiento. Sin embargo, se efectúa un vigoroso intento para romper este confinamiento, por medio del brazo musculoso y erecto del hombre. Este se opone al tema de la muerte y su puño crea un centro poderoso en el punto que más tarde será ocupado por la lámpara-sol. El motivo de este brazo es nuevo como asunto, pero la idea de una forma tendente a lo alto en el centro de la composición, acompañó a Picasso desde el primer momento. En el primer y rápido esbozo (número 1), las patas traseras del caballo muerto desempeñaban el papel asumido aquí por el brazo del hombre muerto. El mismo día (dibujo 2) aparece el tema insistente del caballo con el cuello dirigido hacia arriba, que en el dibujo 6 es situado en el centro de la pintura. Al doblarse el caballo hacia abajo,

cesa temporalmente de cumplir su función, asumida ahora por el brazo del soldado. Pero, al final, el caballo se alzaría de nuevo.

Hay varias desventajas en este intento de solución. La estable posición del brazo hacia lo alto duplica la función del toro, así como la de la columna central rematada por la lámpara que porta la mujer e indicada en el dibujo por una línea vertical. Esta multiplicación debilita las otras dos «torres de fuerza» y, al mismo tiempo, centra la composición en un objeto de rango inferior, ya que el puño difícilmente puede competir en significado con la cabeza del toro o incluso con la lámpara; es mera fuerza, un cúmulo de músculos y huesos incapaz de ver, hablar o emitir luz.

En el ala derecha de la composición hay todavía una incertidumbre considerable. El guerrero está duplicado por una figura femenina muerta y con los brazos extendidos. Su posición anticipa la final del propio guerrero, inclusive la confrontación de cabeza y pata. Nada quedará de ella salvo los dedos de su mano transformados en flor, uno de los juegos visuales a los que Picasso se entregaba durante el progreso de sus obras, cuando el asunto en sí todavía estaba flojamente relacionado con los trazos formales que él estaba elaborando. (Cabe hallar un paralelo en la escultura del artista en su empleo de *objets trouvés*, es decir, la transformación de material de desecho en un nuevo asunto. Las imágenes restantes de anteriores etapas de invención son, en cierto modo, *objets trouvés*.)

La mujer muerta va acompañada por un ave también muerta, lo que indica, de acuerdo con lo que sabemos a partir de nuestro comentario sobre los bocetos 2 y 6, que incluso su alma ha sido asesinada. Este pensamiento contradice el espíritu final de la pintura y no será perdurable, como tampoco lo será la segunda ave, que brota de la mujer abrasada en el extremo derecho. La mujer muerta ocupa el espacio necesario para las piernas de la fugitiva, que es interferida, además, por la mujer que cae. Esta mujer, de gran formato, llena toda el ala derecha de la tela. Su pie izquierdo, casi sin variación, se convertirá en el de la fugitiva; su mano y brazo izquierdos, al interferirse con el techo y debilitar la base de la mujer portadora de luz, serán impulsados hacia atrás; y la ventana, desplazada hacia la derecha, estará coordinada con la cabeza de una forma más contundente.



Segunda etapa

La visión del mural en esta fotografía queda confusa debido a las vigas del techo del estudio, las formas negras del objeto en forma de pasamanos a la izquierda, la mesa con la sombra que proyecta, y la pantalla circular con su pie a la derecha. Estos objetos ajenos deben ser diferenciados de las zonas negras aplicadas por el pintor para indicar el suelo y también para dedicar a una acción libre ciertas partes problemáticas de la composición.

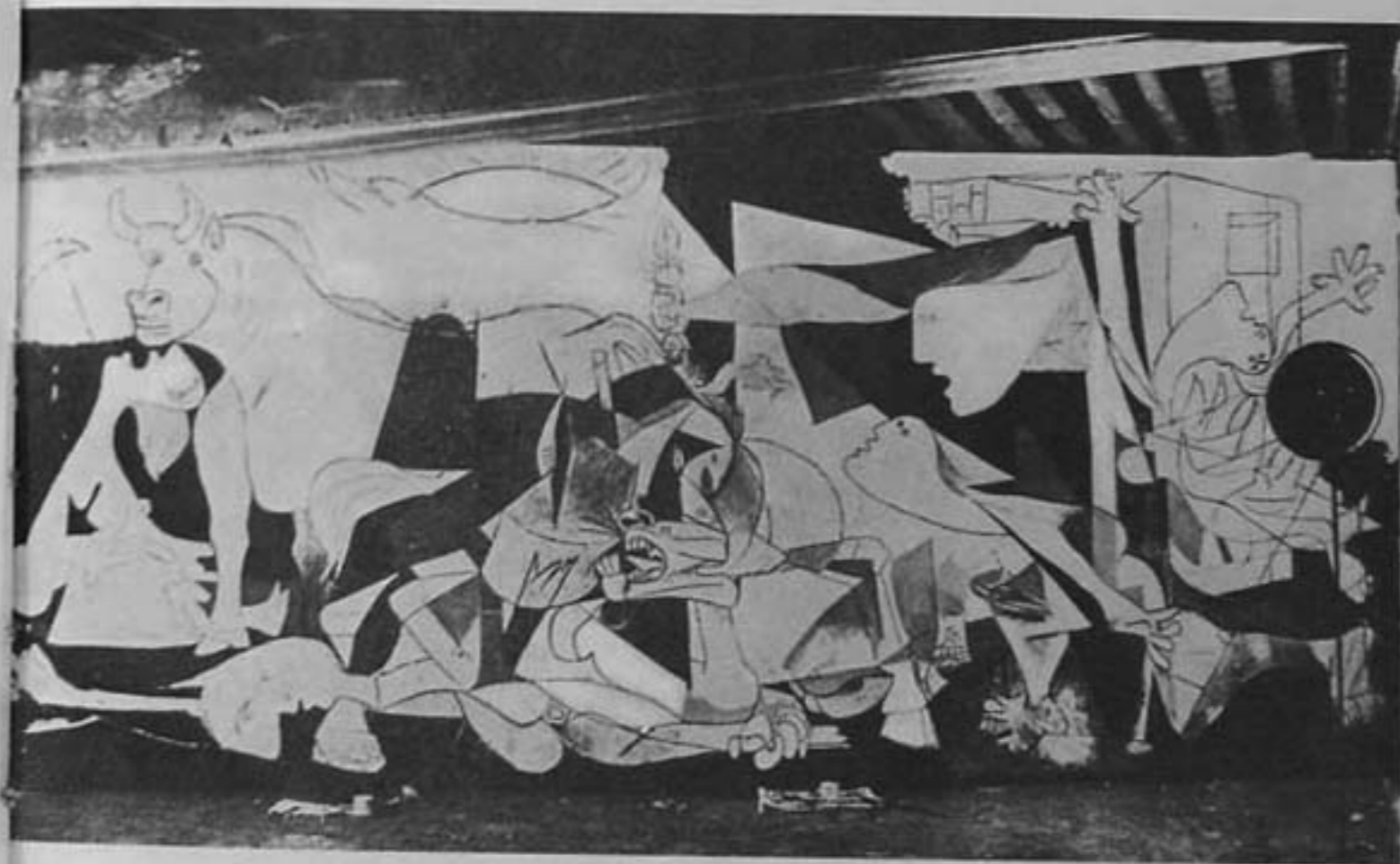
La más importante de estas zonas de problema es el centro, donde el brazo del soldado atraviesa una región crucial: el cuerpo herido del caballo, el centro del ataque. Para eliminar este cruce, el puño está separado ahora del cuerpo del soldado. Sin embargo, su peso se ha incrementado, tanto visualmente como en cuanto al asunto. Ampliado y más articulado, el puño va más allá de la mera amenaza al sostener un ramillete de flores y rodearse con un halo flamígero. El resplandor de esta nueva aparición celestial eclipsa a la lamparilla y por lo tanto debilita fatalmente la contribución de la mujer portadora de luz. Es también demasiado potente para quedar contenido en el espacio disponible sobre el lomo del toro, y además hace que un símbolo positivo monopolice la dirección desde la cual debe de haber asestado su golpe el enemigo, con lo que protege al caballo de un ataque que sin embargo tuvo lugar.

El ave muerta ha sido transformada en una mano desparramada; la mujer fugitiva ha adquirido su mano izquierda y su poderosa rodilla, y ha presentado su reivindicación sobre el pie del ángulo derecho.



Han ocurrido cambios sustanciales en el grupo central. El guerrero ha descrito un giro, y la eliminación de su cabeza contribuye considerablemente a aliviar el hacinamiento en esta zona. Cercana ahora al toro y a la madre, la cabeza del guerrero establece la primera conexión sólida entre el triángulo central y el ala izquierda del mural. Sin embargo, en esta fase lo hace tan sólo a través de su nueva ubicación, pero no todavía por su actitud. ¿Por qué el rostro vuelto hacia el suelo? Tal vez pareciera embarazoso hacer que el toro se alzara sobre un perfil humano, y también cabe que empezara a despuntar en el pintor la noción de una comunicación necesaria con el toro y prevaleciera todavía la separación entre los grupos, conceptualmente más simple.

El caballo, por el contrario, es despojado de la posición invertida de su cabeza. Empieza a levantarse y a dirigir su atención hacia la izquierda. El brazo enhiesto del guerrero ha sido demolido, y el halo, ahora desprovisto de puño y flores, queda reducido a un tamaño más adecuado para el espacio disponible y el peso de composición del objeto. Una franja negra a través del lomo del toro anuncia que la zona está condenada. Y a la derecha, el paso poderoso de la fugitiva realza grandemente el impulso del grupo central hacia la izquierda. La mujer que cae, algo apartada, ha aprovechado este desahucio, pues el sesgo y acortamiento de su cuerpo, que en la composición final quedan acentuados por la oscuridad, concentran la expresión de la figura alrededor de la cabeza ululante y los brazos en alto.



Todo hueco vacante es una invitación a la inventiva. El espacio vacío en el extremo izquierdo fue llenado con una luna creciente en la tercera etapa. Al parecer, poco significado estaba adscrito a este nuevo cuerpo celestial, y se tiene la impresión de que se limitaba a satisfacer la petición de que allí hubiese algo. ¿Acaso la necesidad de un relleno sugirió que el toro se diese la vuelta? Esta necesidad bien pudo haber sido lo que los lógicos llaman la causa próxima, la cual, sin embargo, difícilmente hubiera podido efectuar la acción de no haber resuelto el problema de la posición del toro. La mejora es notable. Con un movimiento estratégico, el pintor refina la actitud del animal; el toro se enfrenta ahora a la escena, y sin embargo tiene la cabeza vuelta hacia otro lado; el espacio vacío, a la izquierda, queda llenado por su cola elocuente; madre e hijo quedan envueltos y respaldados por el torso protector del animal, y los cuartos traseros de éste han sido retirados del centro. Verdaderamente, hay aquí una invención ingeniosa.

A su vez, el desplazamiento del cuerpo del toro ha creado un vacío. De nuevo, como ocurrió con la luna creciente, un objeto neutral ocupa el espacio, y de nuevo podemos preguntarnos si esta vaciedad invitó a la invención del ave que finalmente la rellenaría, y también si este nuevo espacio libre creado hizo que el caballo alzara la cabeza. Y de nuevo, la respuesta puede ser la de que en el proceso creativo las aberturas u obstáculos materiales ejercen una interacción constante con las demandas de significado, y que la obra sale ganando al proceder simultáneamente a estos diferentes niveles de la situación del problema. El significado requería que el caballo alzara la cabeza, de modo que el grito de sufrimiento se produjera al mismo nivel altanero en el que el toro mantiene alzada su cabeza imperturbable y vigilante, de modo que el grito fuese dirigido y transmitido a ese monumento, remoto pero espacialmente cercano, de supervivencia. Pero el caballo no podía levantar la cabeza a menos que hubiese espacio donde situarla.

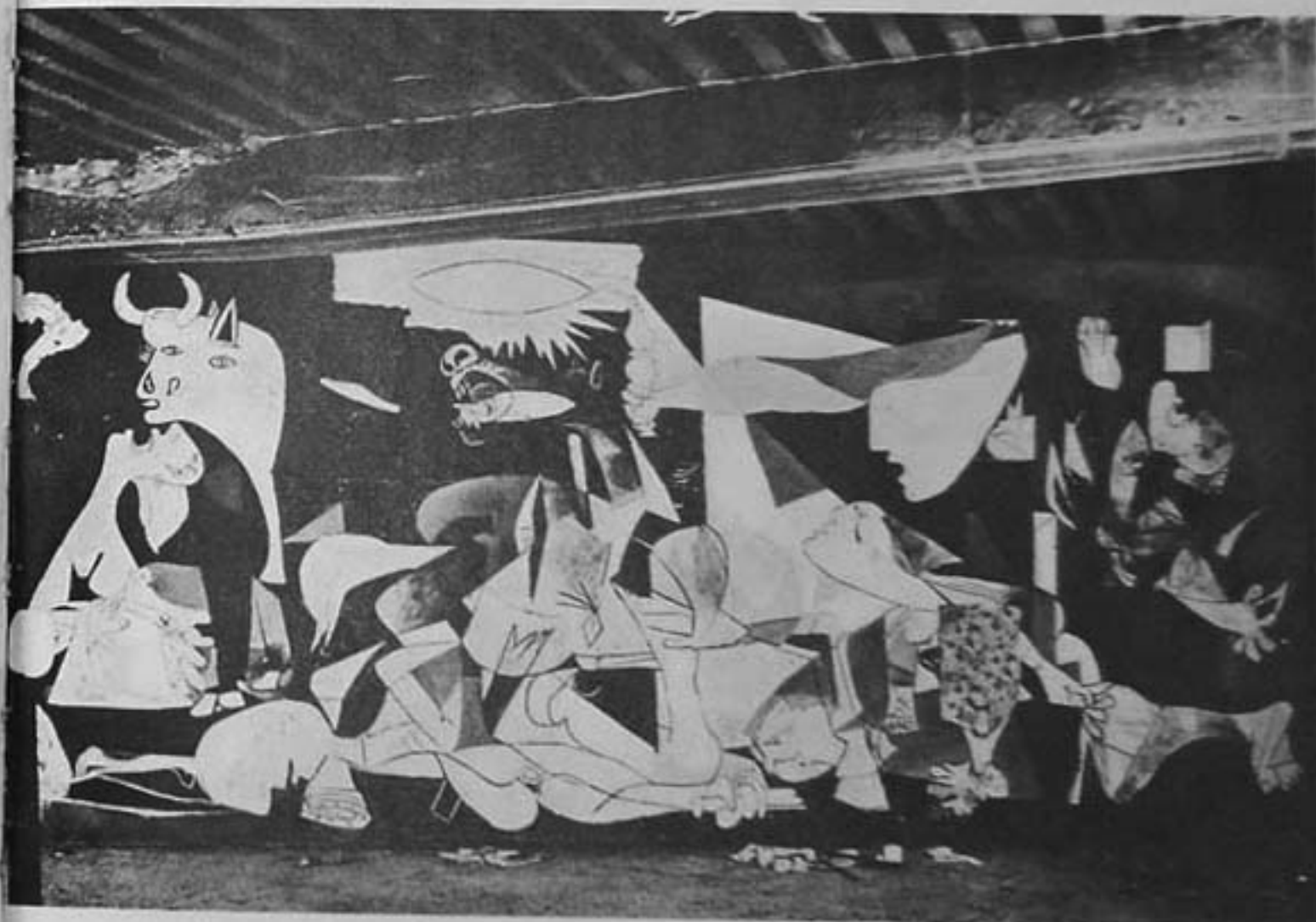
La organización del espacio en sí nunca puede ser el propósito final de un artista, puesto que el espacio sólo es un medio para un fin. Pero ignorar problemas y oportunidades formales o desdeñarlas como inferiores es olvidar que el artista piensa en formas.



Quinta etapa

Una vez la cabeza del guerrero ha descansado a la izquierda y su cuello ha cruzado por delante la pata del caballo, la segunda figura muerta del suelo se ha hecho redundante y, por lo tanto, ha sido eliminada. Sin embargo, se mantiene en la mente de Picasso la orientación del rostro hacia lo alto y el corte del cuello al modo de una pieza escultórica. En la quinta etapa, el cuello del guerrero muestra una grieta y el cadáver no tiene cuerpo ni piernas, pero la transformación en la estatua todavía no ha tenido lugar.

La desaparición de la segunda cabeza ha dejado algún espacio que está siendo llenado por un giro de la mano con la espada. Esta recesión diagonal en la tercera dimensión alivia la plana disposición de verticales y horizontales prevalecientes a lo largo del borde inferior. La forma de la mujer que cae es más aerodinámica. La nueva geometría de las llamas adapta su anterior confusión realista al estilo más formal de la pintura, y la compacta rigidez de la falda pone el peso muerto del cuerpo que cae en oposición a la animada expresión de la cabeza y los brazos.



Después de pequeños reajustes en la sexta etapa, la séptima lleva a la obra muy cerca de su terminación. El giro de la cabeza del guerrero es el movimiento conclusivo en la composición. Relaciona la base del triángulo central —es decir, la escena de la devastación— directamente con el toro, y establece el paralelo entre la cabeza del muerto y la de la madre, con lo que crea una ulterior conexión entre los dos grupos.

El giro descrito por la cabeza está directamente relacionado con la exposición del espacio tridimensional en el ala izquierda del mural. Sin el suelo en retirada, el toro se alzaría sobre el perfil del guerrero y, por tanto, aplastaría el interés del rostro, pero el suelo lo sitúa detrás de la cabeza. La dimensión de la profundidad queda además aclarada por la mesa, una solución discutiblemente impresionante, aunque la superficie aporta una base para el ave y el borde refuerza los confines del triángulo de composición. Los rayos del sol del techo pierden su resplandor excesivo al quedar provistos de sombras proyectadas, y la confusión en el centro de la parte inferior es atacada con el remedio radical consistente en desmembrar todavía más al guerrero. De nuevo, cabe sentir la tentación de adjudicar a esta solución unas necesidades puramente espaciales. En su relación con el brazo derecho del guerrero y las flechas, las patas posteriores del caballo alcanzan su máxima clarificación, y la pata anterior doblada se delinea también con mayor claridad. La textura granulada de la piel del caballo ayuda a distinguir el intrincado cuerpo del animal de cuanto lo rodea. Pero también aquí el mero orden visual sería un logro demasiado fácil. Si es verdad que la necesidad de sacar de en medio el cuerpo del hombre muerto sugería su transformación en una estatua fragmentada, nos hallamos ante un ejemplo final de la íntima vinculación que une la estrategia práctica de las formas pictóricas y el profundo significado gracias a ella visible.



Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Processo de Criação da Obra

As diferentes perspectivas teóricas permitem aos pesquisadores olhar para aspectos diversos do processo. O poder de descoberta de cada teoria e a habilidade interpretativa de cada pesquisador oferecem a possibilidade de nos aproximarmos mais do percurso criador.

Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra. A ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Observação dos Rastros

falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada.

O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento natural. O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja natureza o artista sempre conheceu.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Tecnologias Emergentes e os Documentos

Há, ainda, os processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte. O crítico genético vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção, arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos.

Nessa perspectiva, as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Documentos de Processo

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Poderíamos continuar falando de esboços, ensaios, partituras, copiões, contatos e maquetes como manuscritos. Sempre que fôssemos questionados quanto a esse uso, responderíamos que estávamos entendendo manuscrito em sentido bastante extenso. No entanto, como estamos em busca de instrumentos gerais de análise, opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético *documentos de processo*. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação.

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a *idéia de registro*. Há, por parte

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Vestígios

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Vestígios

Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer.

O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir – ao vivo – a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Estética do Inacabado

Quando o estudo dos documentos de processo consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, coloca-se “sob o ponto de vista dinâmico” (TADIÉ, 1992, p. 290), sob o prisma do movimento. Esses materiais nos mostram, assim, a dimensão do ato criador no universo da ação. Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação.

Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Morfologia do Processo

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Morfologia do Processo

É neste ambiente que o *Gesto Inacabado* se insere: apresentação e discussão dessa morfologia do processo criador. Uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce, que teve como ponto de partida os estudos singulares de manuscritos e, ao mesmo tempo, alimenta-se dessas mesmas pesquisas. São guias condutores flexíveis e gerais o suficiente para retornarem depois aos processos específicos.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Gesto Inacabado

Com a proposta de acompanhar o processo criador em sua mobilidade, estará sendo dando ênfase, aqui, à criação artística. No entanto, o leitor será permanentemente estimulado a estabelecer conexões com processos concretizados em outros campos. A idéia é deixar a possibilidade de relações em aberto.

O *Gesto Inacabado* pretende oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo.

Gesto Inacabado – Trechos do Livro

Criação em Processo

De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte.

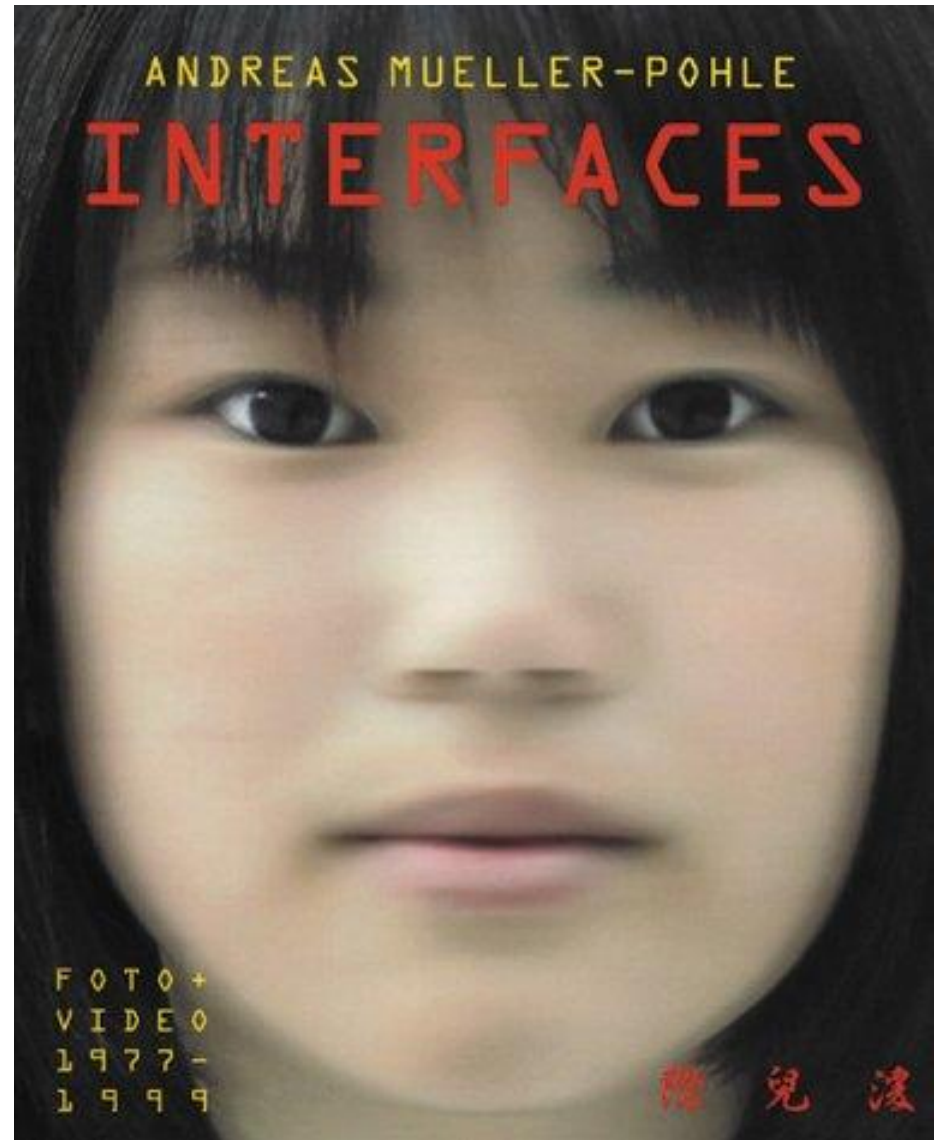
Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

Andreas Müller-Pohle – “ Códigos de Rostos, 2099 ” (Kyoto) - 1998-99

- Usando o Japão como uma sociedade tecnologicamente avançada, Andreas, em seus códigos de rosto, faz uma pesquisa fotográfica das fisionomias das pessoas no futuro.
- São japoneses cujas as fotografias foram gravadas digitalmente e, em seguida, modificadas usando parâmetros computacionais similares.
- Um rosto no formato digital não tem uma forma definida, ou melhor, não tem nenhuma forma. O rosto digitalizado é uma soma de dados cujas as características podem ser remodeladas e distribuídas em outras figuras de acordo com um processo pré-estabelecido e controlado.
- Nesta situação meta-fotográfica, a impessoalidade, a categorização e o monitoramento dos indivíduos geram figuras possíveis ou impossíveis.

Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

Andreas Müller-Pohle – “ Códigos de Rostos, 2099 ” (Kyoto) - 1998-99



Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

Andreas Müller-Pohle – “ Códigos de Rostos, 2099 ” (Kyoto) - 1998-99

- Andreas Müller-Pohle criou o conceito de “estética da imperfeição” (Müller-Pohle,1993) que surgiu como uma reação à criação das câmeras eletrônicas em meados dos anos 80.
- Naquele período, os avanços na micro-eletrônica levaram a um inédito aperfeiçoamento do equipamento fotográfico – através da sua automatização, ou seja, através da exclusão programada da falha humana – e a uma “lisura” cada vez maior das imagens.
- Alguns artistas fotógrafos trataram então de adotar diferentes formas de produzir imagens “imperfeitas” através da “sabotagem” do processamento químico fotográfico.

Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

Andreas Müller-Pohle – “ Códigos de Rostos, 2099 ” (Kyoto) - 1998-99



Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

Rosângela Rennó

- Rosângela Rennó, assim como Andreas Müller-Pohle, em algum ponto de sua produção decidiu, não mais fotografar. Essa atitude, que, segundo ela, não foi motivada por preguiça ou por política, mas sim, quando conheceu as idéias de Andreas Müller-Pohle sobre o que ele chamou de “ecologia da informação”, isto é, a idéia de não fotografar.



Repensando Flusser e as Imagens Técnicas

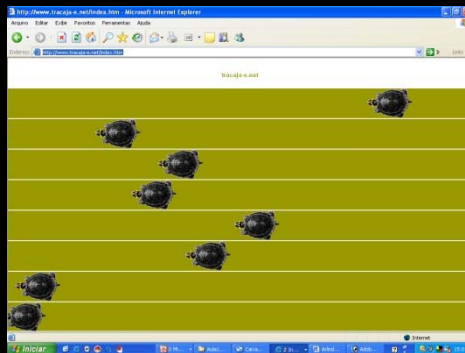
Rosângela Rennó

Rosângela Rennó
Red Series: Mad Boy",
Foto, Serigrafia
(STATI UNITI)





Sistema como Obra de Arte

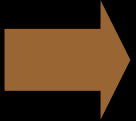


Principais Teorias (Essencialistas)

- teoria da imitação
- teoria da expressão
- teoria formalista.

A tese básica a todas as teorias essencialistas é a existência de propriedades essenciais que distinguem as obras de arte dos restantes dos objetos que não são obras de arte.

A ideia que está por detrás disto é bastante intuitiva. Se usamos a palavra "arte" para designar um tão variado número de objetos, é porque deve existir algo de comum a todos eles. Assim sendo, basta estudarmos todas as obras de arte para destacar as propriedades que têm em comum.



Ao fornecermos uma definição de arte iremos descrever a essência ou natureza última da arte, assim como fixar o significado da palavra "arte".

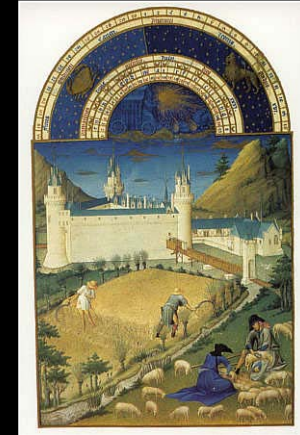
Estas propriedades são descritas em termos de condições necessárias e suficientes, e assim, para determinarmos se um objeto é ou não uma obra de arte, basta recorrermos à definição e ver se as suas condições são ou não satisfeitas. *(Teoria Simbólica de Goodman)*

Os Paradigmas



Beleza

Didática Religiosa



• Imitação da Vida

• Visão Cientificista



Expressão de Sentimentos



Arte pela Arte

Conceito

Processo

O Papel do Artista

Artesão

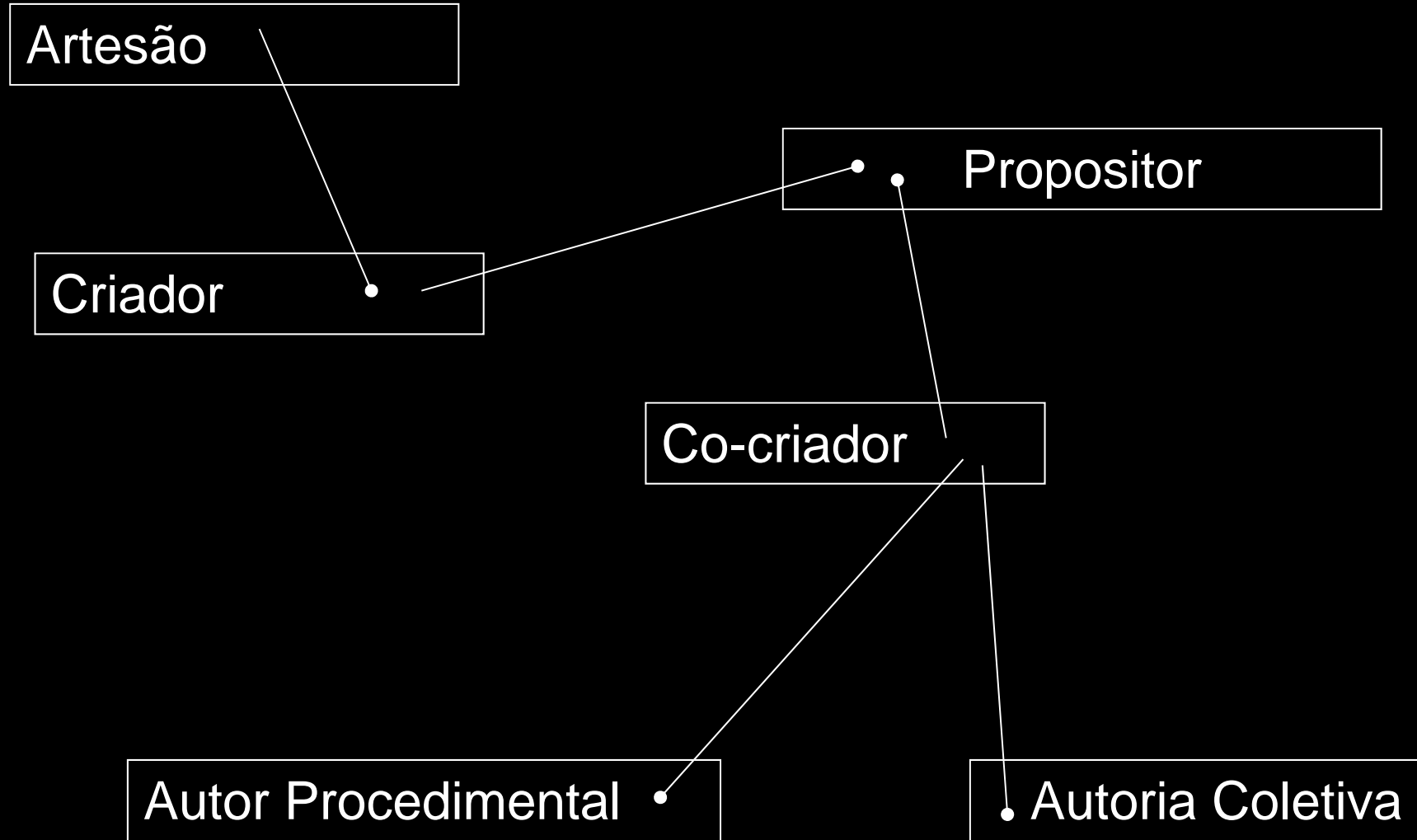
Criador

Propositor

Co-criador

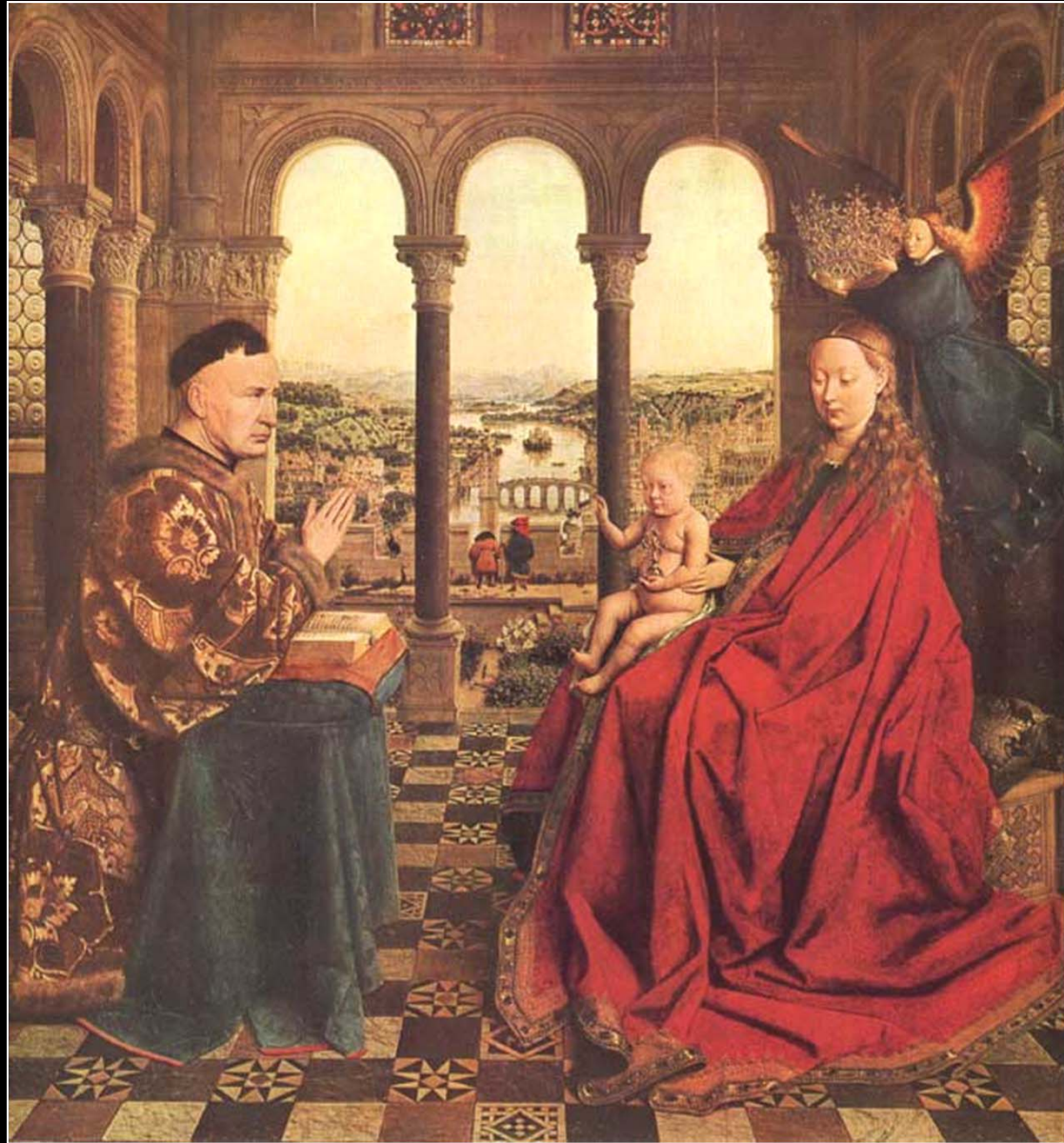
Autor Procedimental

Autoria Coletiva



Teoria da arte como imitação

- Uma obra é arte se, e só se, é produzida pelo homem e imita algo.



Jan Van Eyck, *A Virgem do chanceler Rolin*, 1439

Teoria da arte como expressão

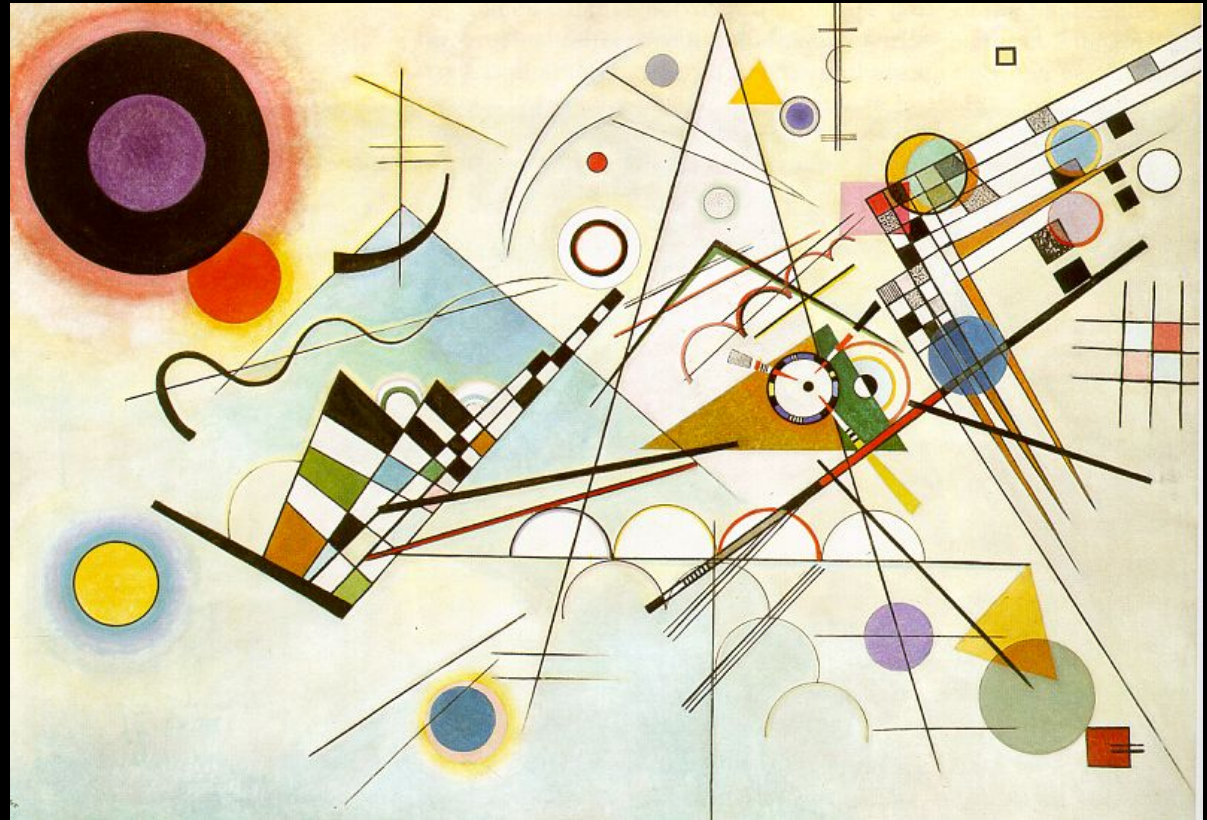
- Uma obra é arte se, e só se, exprime sentimentos e emoções do artista.



Vicent van Gogh
A Noite Estrelada , 1889.

Teoria da arte como forma significante

- Uma obra é arte se, e só se, provoca nas pessoas emoções estéticas.



Wassily Kandinsky,
Composição VIII, 1923

Características:

- O artista é um observador livre
- Impressionismo
 - Muda a temática (cabaré, cotidiano)
 - Influência da óptica e química
- O artista é analista da forma
- Cubismo
 - A obra traz a relação com o espaço/tempo
 - Relatividade (Einstein)
- Expressionismo
 - O artista recria o mundo pela subjetividade
 - A obra é o resultado de um gesto
- Arte conceitual
 - O artista é um pensador
 - A obra é uma idéia

Características:

- O artista é um propositor
 - A obra é um evento
 - Influência política e social
- Happening
 - O artista se confunde com a obra
 - A obra é o próprio corpo
 - Body Art
 - O artista propõe e atua em interação
 - A obra é evento e processo
 - Performance
 - O artista é individual ou coletivo
 - A obra um processo percebido como sistema
 - Influência científica e tecnológica
 - Arte Eletrônica

Tecnologias e Especificidades

- Happening
- Performance
- Arte Eletrônica

- Vídeo
- Áudio
- Computação
- Telecomunicação
- Internet

- Instalações
- Web Arte
- Video Arte
- Telemática
- Videoperformance

Características Constantes:

- Happening
- Performance
- Arte Eletrônica

- Interatividade
- Efemeridade ou transitoriedade
- Ritual e/ou jogo e/ou lúdico
- Imersividade
- Co-criação
- Processo e Sistemas

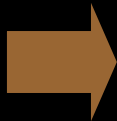
SISTEMAS

O universo é sistêmico. A economia, o cérebro, os sistemas de tráfego das grandes metrópoles, por exemplo, podem ser descritos como sistemas que compartilham comportamentos ou dinâmicas semelhantes, não obstante a diversidade, a escala, ou a natureza de suas composições.

SISTEMAS

“Todos os sistemas complexos tendem a permanecer e por isso desenvolvem-se, baseados em modelos internos, estratégias que os permitam adaptar-se às dinâmicas ambientais. A incapacidade de adaptação torna o sistema inviável e, portanto incapaz de manter sua organização no tempo e no espaço.”

CHANGEUX, Jean-Pierre. *O Homem Neuronal*. Tradução de A.J.P. Monteiro. Lisboa: Publicações Dom Quixote; 1991.



Daí a viabilidade do conceito de sistema como obra de arte

SISTEMA COMO OBRA DE ARTE

A idéia de “sistema como obra de arte” faz referência à obra propriamente dita, que não se apresenta, neste caso, como um objeto ou um espaço físico delimitado e visível.

As instalações desde o início basearam-se na idéia de um sistema interligando eventos num ambiente, influenciado pelas teorias dos “sistemas complexos”, da “teoria matemática das redes” e do “efeito borboleta” .

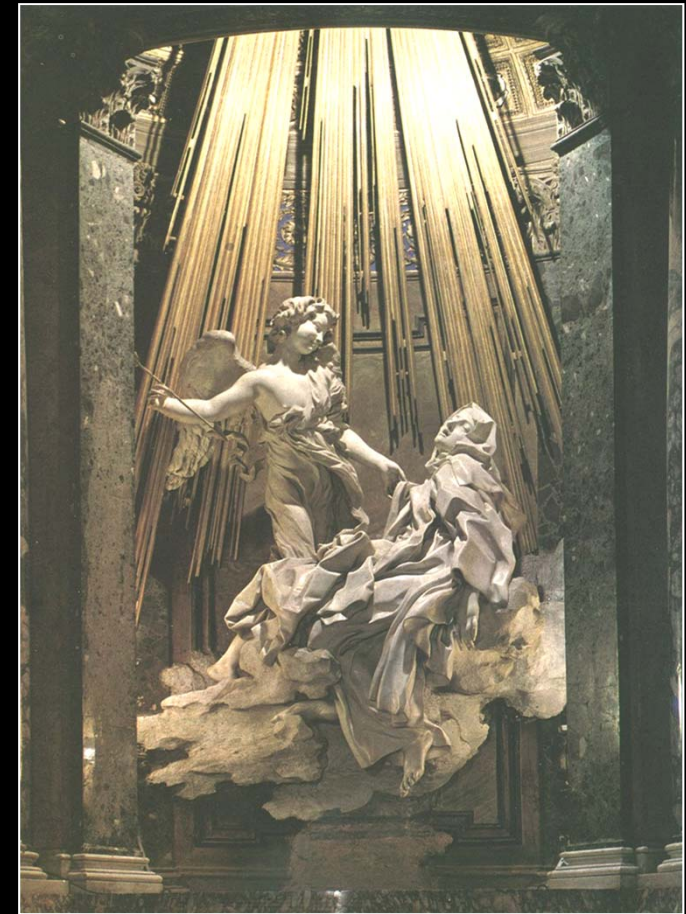
- 1 - Rupert Sheldrake, biólogo inglês, autor de Sete Experimentos Que Podem Mudar O Mundo. São Paulo: Cultrix; 1999 (<http://www.sheldrake.org>)
- 2 - Pierre Rosenstiehl. Lógica-Combinatória: Redes. Em Enciclopédia Einaudi - Volume 13. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda 1988. O capítulo da enciclopédia aborda os conceitos iniciais da Teoria Matemática das Redes.
- 3 - Edward Norton Lorenz, meteorologista americano, teoria do caos. Previsibilidade: o bater de asas de uma borboleta no Brasil desencadeia um tornado no Texas. O artigo foi apresentado em 1972 em um encontro em Washington. (<http://www.geocities.com/inthechaos/histo.htm>)



Caverna, Lascaux



Michelangelo
Capela Sistina (1508-12)
Basílica de São Pedro,
Vaticano



Gianlorenzo Bernini

**O Êxtase de Santa Teresa -
1647/52 – Mármore - 3.5 m**

Santa Maria della Vittoria, Roma

Sistema como Obra de Arte – Teoria das Redes

“A idéia “Arte e Ciência integram-se através de uma infinidade de modelos de observação. A idéia de “sistema como obra de arte” ao ser associada aos conceitos da teoria das redes, com seus “nós” e “conexões”, nos conduzem, hoje, a sociedade da informação e da comunicação que pode ser observada pela multiplicidade de sistemas que apresenta.”

Sistema como Obra de Arte – Produção de Subjetividade

“O campo conceitual de subjetivação surge no trabalho de Foucault é retomado por Deleuze e Guattari. Todos estão de acordo em afirmar que a subjetividade é engendrada, produzida, pelas redes e campos de forças sociais.

Por outro lado, o sujeito é processual e não uma essência ou uma natureza: não há sujeito, mas processo de subjetivação. ... A subjetivação é o processo pelo qual os indivíduos e coletividades se constituem como sujeitos, ou seja, só valem na medida em que resistem e escapam tanto aos poderes quanto aos saberes constituídos.

Os poderes e saberes suscitam resistências. O que resiste é uma força que em vez de afetar e ser afetada por outras forças vai se auto-afetar. Esta auto-afetação é a dobra, auto-referente e auto-organizadora.”

ARTE DE SISTEMAS

Em 1968, Jorge Glusberg, criou o “Centro de Estudios de Arte y Comunicación” - CAYC com colaboração entre artistas, cientistas, sociólogos e psicólogos.

Ali surge o “Grupo de los Trece” que é representativo desse movimento. Jacques Bedel, Luis Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillo, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Alberto Pellegrino e Jorge Glusberg.

Jorge Glusberg criou o termo "Arte de Sistemas" para designar as diferentes propostas artísticas que foram desenvolvidos no CAYC. Sob este conceito, as obras são entendidas como "Sistemas de Signos", estes, por sua vez, respondem a diferentes códigos: político, ecológico, conceitual e cibernética, entre outros. Além da diversidade de significados indicados por cada trabalho, todos os trabalhos contêm a natureza de um sistema.

ARTE DE SISTEMAS

A **arte de sistemas exhibia processos** mais que produtos prontos. Isso incluía diagramas, desenhos e fotos.

Abordando também a área da comunicação reuniu artistas, escritores, poetas e cientistas de diversas partes do mundo.

A exposição de 1971 apresentava experiências de arte conceitual e cibernética.

Consideramos que **a idéia de sistema como obra de arte faz parte de toda uma visão sistêmica** de mundo que vem cada vez mais se afirmando em todos os campos do conhecimento.

ARTE DE SISTEMAS

Com a exposição “Arte de Sistemas” em 1971 em Buenos Aires fundam-se as bases:

"uma das características mais destacadas o trabalho artístico latino-americano é uma decidida inclusão do regional na sua problemática: trabalhando com uma linguagem internacional, a arte conceitual, pretende esboçar as realidades próprias do contexto em que vivem e do qual se nutrem"

ARTE DE SISTEMAS

Consideramos que a **idéia de sistema como obra de arte faz parte de toda uma visão sistêmica** de mundo que vem cada vez mais se afirmando em todos os campos do conhecimento.

ARTE DE SISTEMAS X SISTEMA COMO OBRA DE ARTE

É preciso porém, considerar o conteúdo semântico presente na expressão “Arte de Sistemas” e compará-lo com a expressão “Sistema como Obra de Arte” que estamos propondo.

No primeiro caso, há uma **generalidade artística que de alguma maneira se conforma em um sistema.**

No segundo caso, **é a natureza do sistema que permite vê-lo como obra artística.**

INTERFACES

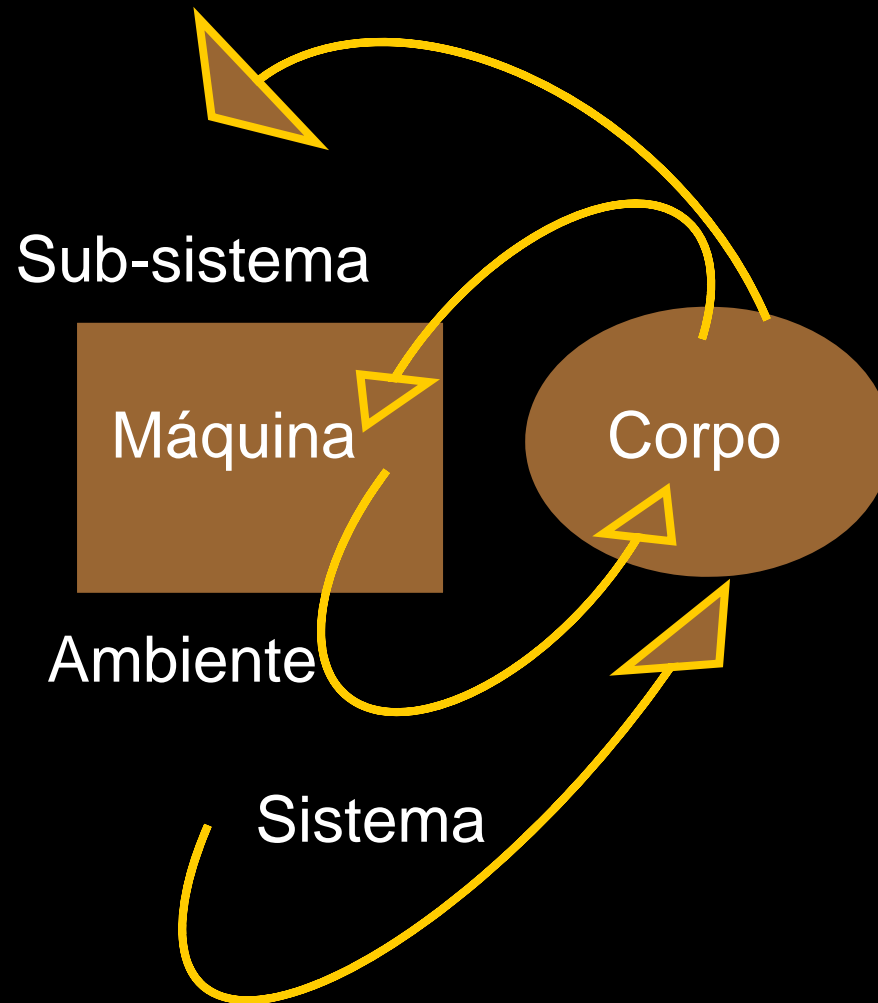
O nível de interatividade nos sistemas poderá ser variado de um grau limitado para outro, de ilimitadas possibilidades de ações. Mas embora as interfaces físicas tenham papel fundamental nessa amplitude dos graus interativos, não são elas que definirão *a priori* a qualidade da interação e sim, o tratamento semântico que o artista inclui na obra, apoiando-se nessas interfaces para encaminhá-lo.

INTERFACES

Sistemas tecnológicos de natureza interativa só puderam ser criados graças ao desenvolvimento das interfaces, daí sua importância.

De um modo simples, a interface seria tudo o que está entre o observador e o resto do mundo por ele observado, isto é, uma espécie de relação conectiva entre o observador e o sistema.

INTERFACES



INTERFACES FÍSICAS

Sensores:

Tudo que capta informação de fora da máquina.

Atuadores:

Tudo que age segundo informação de dentro da máquina.

ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

“o acoplamento estrutural é sempre mútuo; organismo e meio sofrem transformações (...) a manutenção dos organismos como sistemas dinâmicos em seu meio aparece como centrada em uma compatibilidade organismo/meio. É o que chamamos de adaptação” (Matura e Varela 2003:115).

Para eles, *adaptação* não é a do *mais apto*, mas a do *apto* simplesmente. Isto é, determinadas condições do acoplamento estrutural permitem a adaptação de maneiras variadas, o que é diferente da visão de Darwin, para quem a adaptação estava numa hierarquia de força.

ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

As aquisições de conhecimento e transformação não surgem de maneira independente, mas completamente imbricadas na trama das malhas de uma realidade sistêmica.

ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

Se todos os sistemas estão inseridos em um sistema maior e com ele se relacionam, toda e qualquer coisa do mundo que conhecemos, simplesmente ao existir está interagindo com a realidade da qual faz parte, por mecanismos intermediários.

ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

Está provada a capacidade adaptativa dos seres humanos e é provável que seu potencial para o desenvolvimento de pensamento simbólico seja sua ferramenta mais útil para manter essa capacidade. É dentro dessa potencialidade que se coloca a origem da sua produção artística.

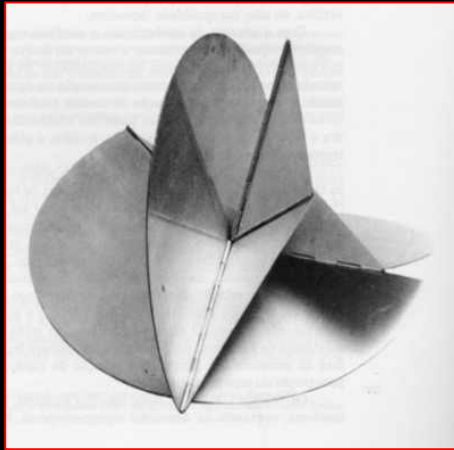
ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

Nas outras áreas de conhecimento, a utilização das tecnologias, com finalidades ou permeadas, pelos processos artísticos, acontece de tal maneira circunscrita no sistema ao qual subjaz que não haveria lógica interna se não surgissem obras artísticas que atendessem a uma demanda de conexão, em qualquer grau, com a máquina.

ACOPLAMENTO ESTRUTURAL

Esses equipamentos e materiais influenciaram de uma maneira natural a produção artística, intelectual e tecnológica, embora com objetivos diferentes.

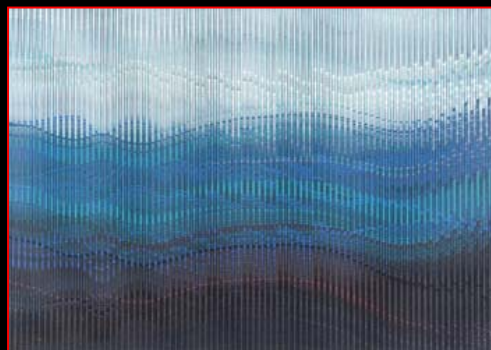
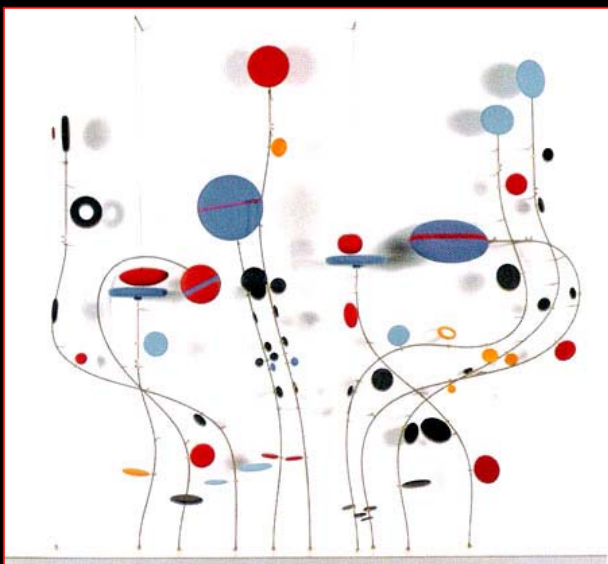
A união das propriedades de dois sistemas não é igual a soma das suas propriedades individuais mas a criação de um novo sistema fruto do acoplamento destes primeiros. Há uma evolução das qualidades individuais para, no mínimo, uma terceira identidade, que é o resultado da composição das partes associadas.



Lígia Clark
Bicho, 1960
Alumínio Anodizado

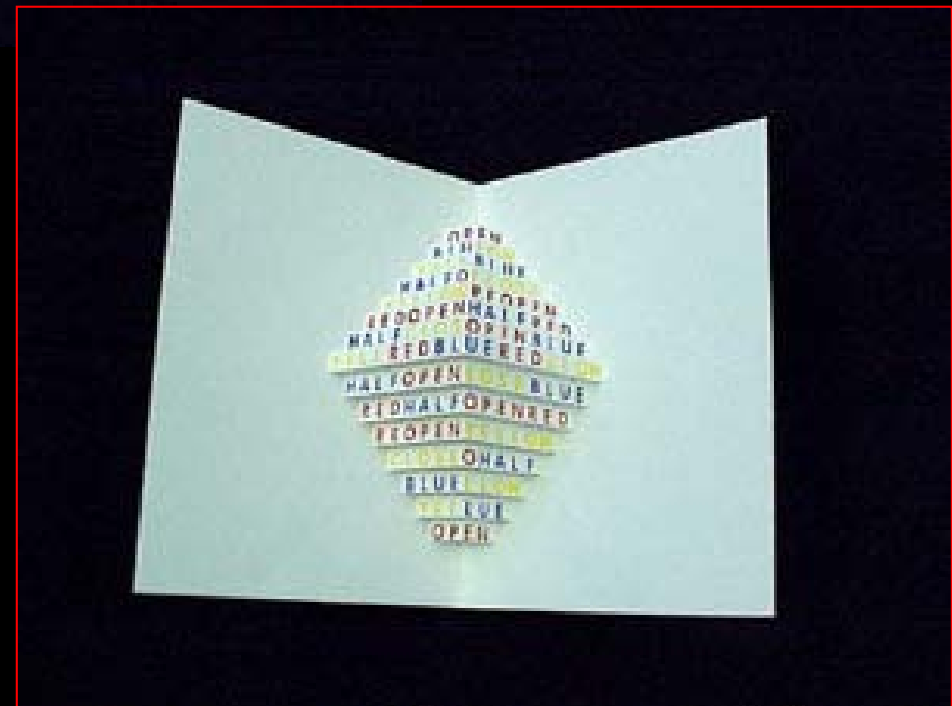
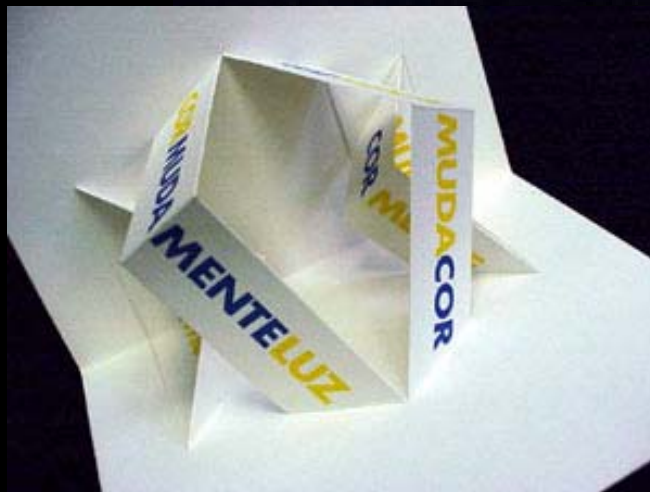


Waldemar Cordeiro, junto com outros artistas como Julio Plaza e Abraham Palatnik, é considerado um precursor da arte computacional brasileira. Cordeiro foi um dos mentores da arte concreta e organizou o célebre evento Arteônica em 1971 – o primeiro evento de arte e tecnologia do Brasil



Auto-Retrato Probabilístico, 1967
(Montagem com fotos e palavras sobre chapas de acrílico, 34,5 x 29,5 x 31 cm)

Augusto de Campos
e Julio Plaza.
Poemobiles, 1974.





Regina Silveira
Arte Cidade, 2002
Curadoria de
Nelson Brisack

Regina Silveira
Luz da Luz, 2006



Regina Silveira
Luz da Luz, 2006



Antecedentes: As Redes Artísticos-Telemáticos

1985 - Em outubro, na exposição Arte: Novos Meios/Multimeios - Brasil 70/80, em São Paulo são realizados projetos de transmissão de fax: Fac-Similarte de Paulo Bruscky e Roberto Sandoval. Os trabalhos são caricaturas e arte na trama eletrônica e são projetos artísticos em videotexto de Rodolfo Cittadino. O projeto Arte Videotexto de Julio Plaza com a participação de vários artistas brasileiros.

1987 - Em 20 de junho, na Documenta 8 , Hank Bull produziu também uma teleconferência de Kassel, na Alemanha. Os participantes se encontravam em Banff Centre for the Performing Arts (Banff), Massachusetts College of Arts, The Western Front (Vancouver, British Columbia, Canadá), Carnegie-Mellon University (Pittsburgh) e no Electronic Cafe em Nova York.

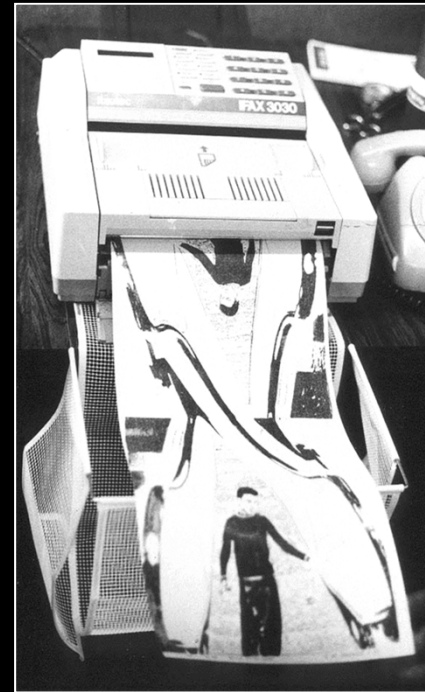


1990 – Slow Scan TV – Interfaces
– trabalhos organizados por
Eduardo Kac com dois grupos
de artistas um em Chicago outro
em Pittsburgh.

Primórdios da Arte na Rede – Arte Postal e Arte Fax



Milton Sogabe,
Paulo Laurentiz e
Renato Hildebrand
1989/91
Campinas



Gilberto Prado e
Karen O' Rourke
1989/91
Grupo Art Reseaux



Primórdios da Arte na Rede: Da Arte Postal à Arte Fax

Primórdios da Arte na Rede

Arte Postal



E. F. Higgins III, 1981
Coleção Walter Zanini – “XVI Bienal – Núcleo I”

<https://www.youtube.com/watch?v=u3k6Xt30Z7g>



“Interfaces” – 1990 – Eduardo Kac
Grupo de Artistas de Chicago e Pittsburgh



Grupo de artistas promove hoje no
MIS transmissão em “slow scan”

De Roberto de Fátima

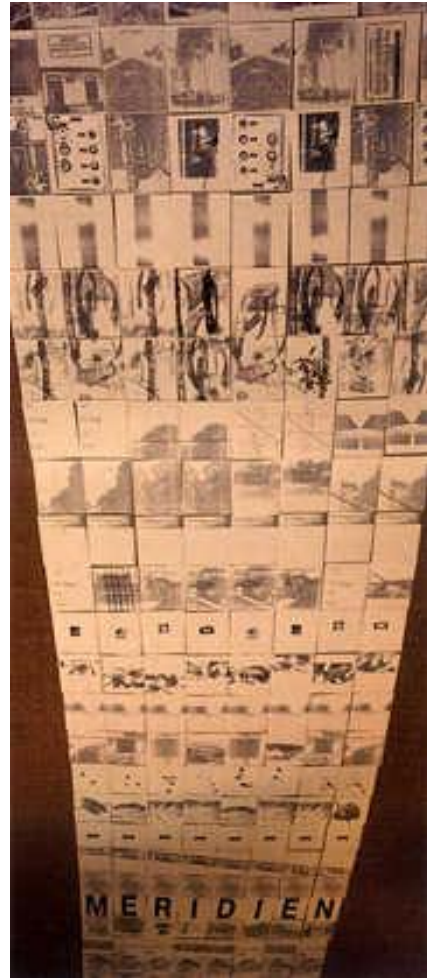
Quem visitar hoje, entre 1830 e 2030, a Museu de Arte e de Design do Estado de São Paulo vai assistir uma transmissão de transmissão de imagens pelo sistema “Slow Scan TV” (SSTV) entre Brasil e Estados Unidos. O Instituto de Pesquisa em Arte e Pesquisa (IAP) – em nome de artistas pioneiros Allan 7888, Arthur Kitcher, Paul Lorenz, Nijima Inagaki, Kenneth Deacon e Alan Barrer – estabelecerá com o apoio do Departamento de SSTV uma rede de equipamentos de SSTV entre o Centro de Arte de Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos, e o Museu de Arte e Design do Estado de São Paulo, em São Paulo, Brasil, em uma transmissão de imagens em vídeo realizada por meio de grupos



Arte
Slow
Scan TV

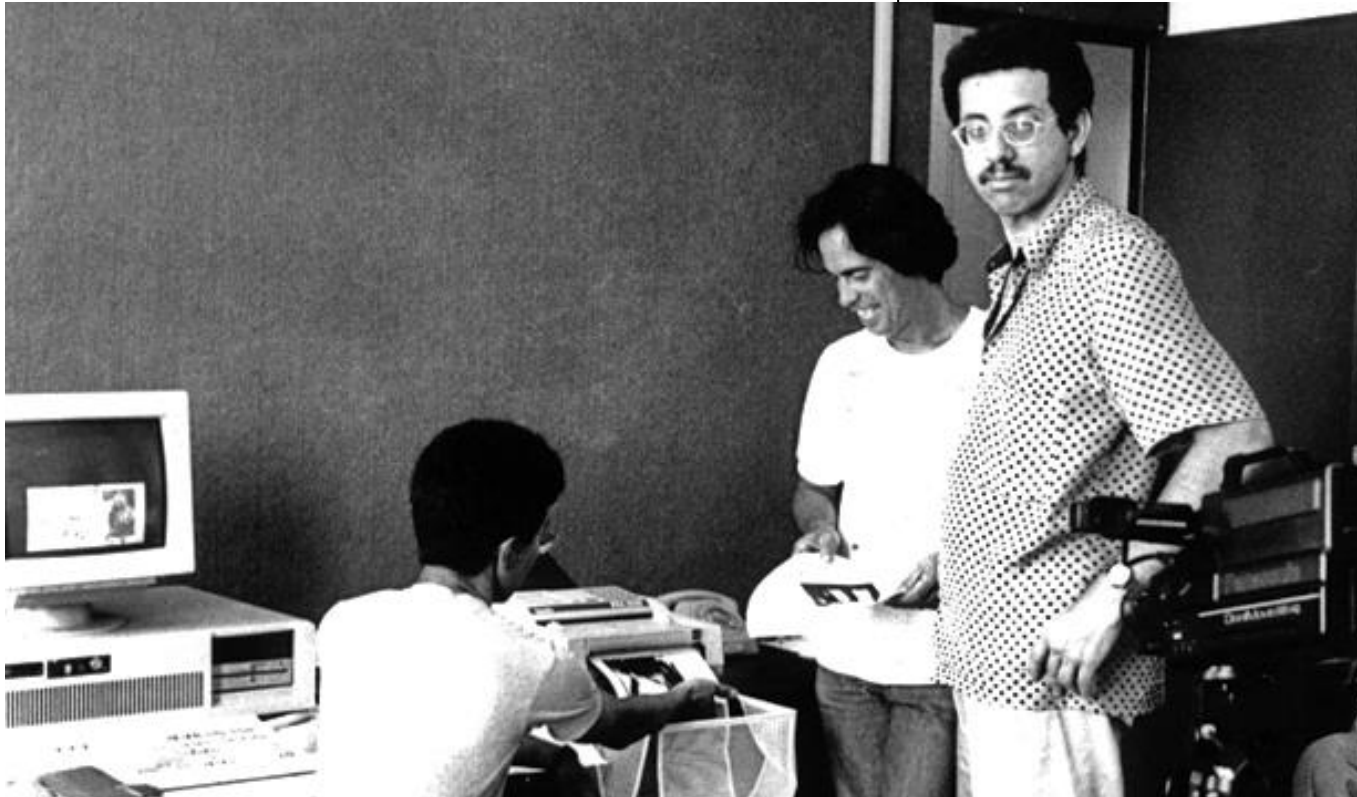
Primórdios da Arte na Rede

Arte Fax



Primórdios da Arte na Rede

Arte Fax



Primórdios da Arte na Rede

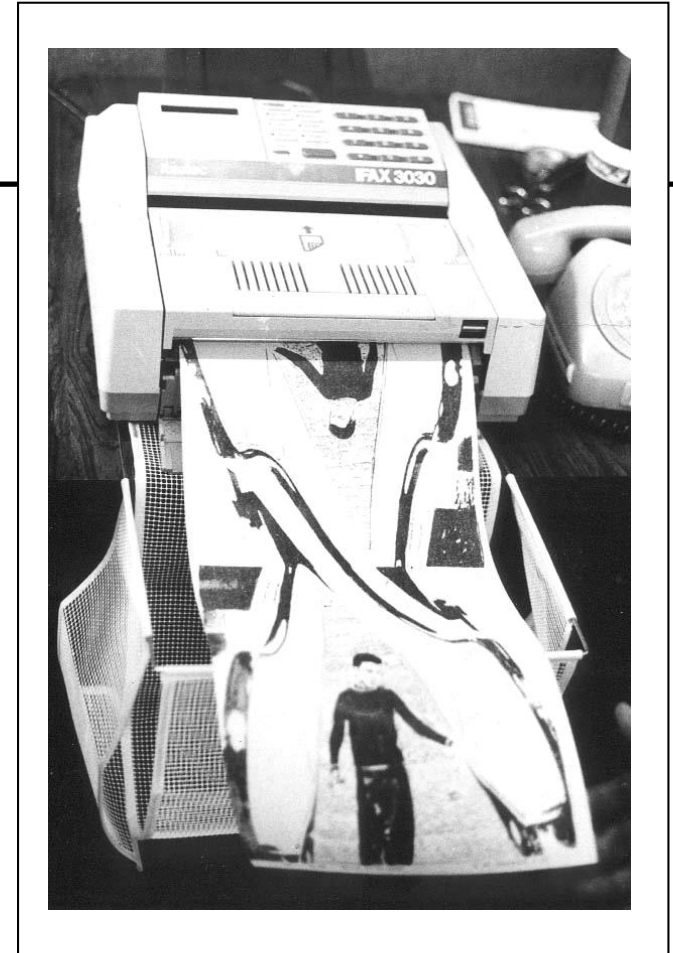
Arte Fax



Primórdios da Arte na Rede

Arte Fax

Os primeiros eventos de arte e telecomunicações utilizando meios eletrônicos e as redes eram realizados à partir de conexões temporárias, especialmente organizadas para dar conta de cada evento.



Primórdios da Arte na Rede

Arte Fax

Quando o fator predominante na comunicação é a **Mensagem**, a função que se destaca, segundo Jakobson, é a **Função Poética**.

Por outro lado, se a comunicação estiver centrada no contato, no suporte físico, no **Canal**, o primordial é a **Função Fática**.

Assim, a **Arte Fax**, que muitas vezes apenas mantém o contato é aquela que **é capaz de comunicar sem ouvir ou ser ouvida**.

Muitas vezes o objetivo é testar o canal, é prolongar ou reafirmar a comunicação.

Não informa significados.



Arte Fax

Algumas Poéticas

No Time

Evento de Arte Fax entre Campinas e Tóquio e Kioto



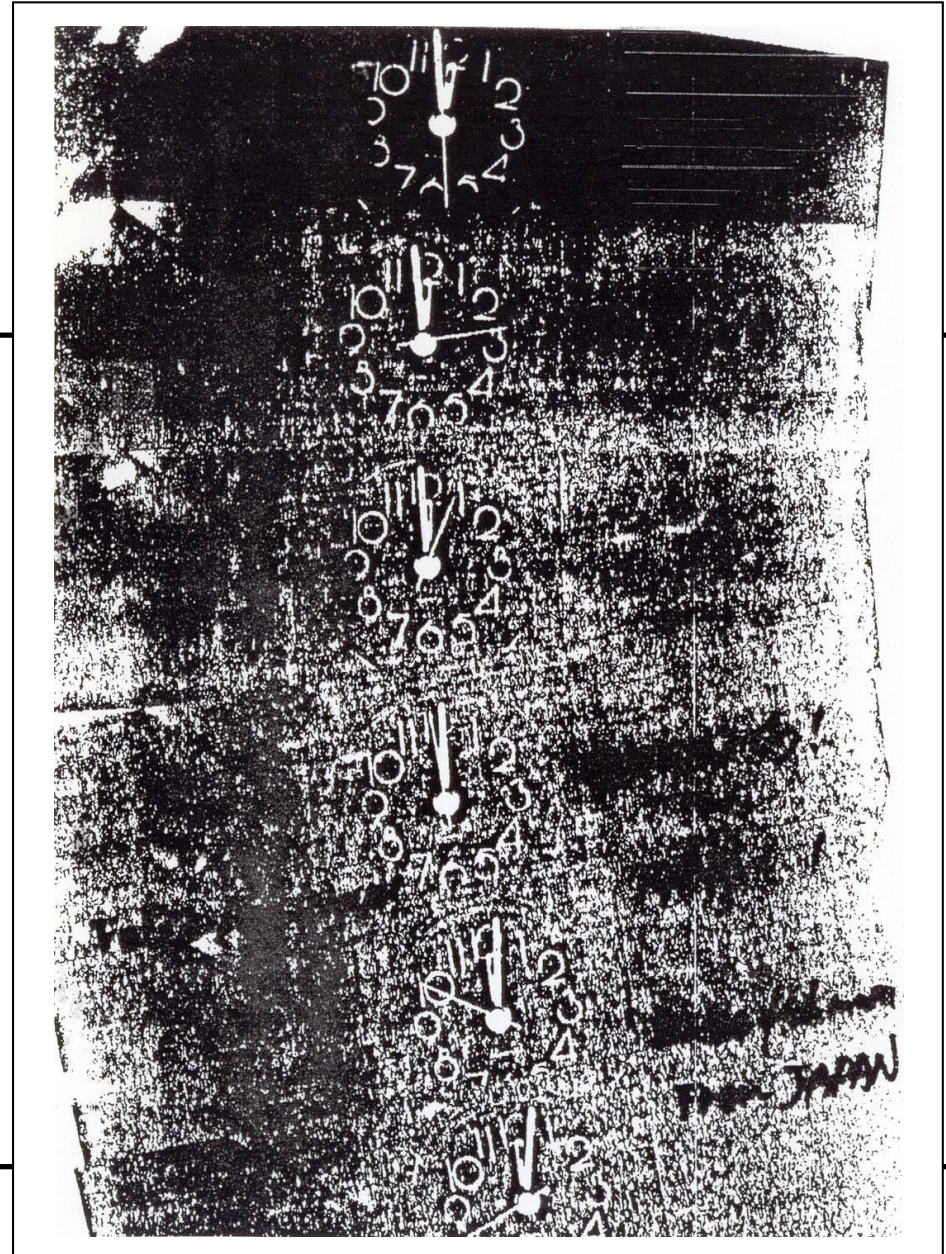
Arte Fax

Algumas Poéticas

No Time

Esse evento telemático tinha como poética estimuladora o fato de estarmos em dois pontos extremos do planeta, em anos diferentes, no entanto, temporalmente no mesmo instante.

Ele foi realizado na passagem do ano de 1990 para 1991.



Arte Fax

Algumas Poéticas

No Time

Consistia em receber e transmitir imagens e sons de hora em hora, alternadamente, durante as 12 horas de diferença de fuso horário entre o Brasil e o Japão.

A passagem do ano de 1990 para 1991 durou da zero hora do dia 1 de janeiro no Japão até a zero hora do dia 1 de janeiro no Brasil.

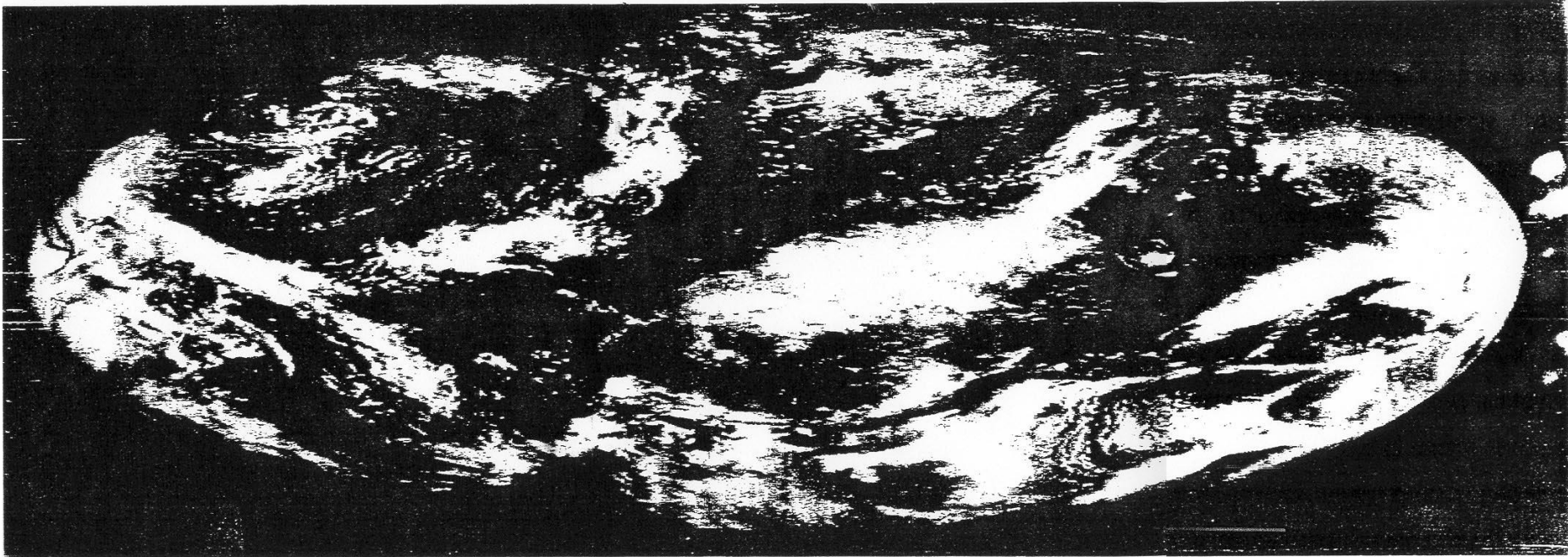


Arte Fax

Algumas Poéticas

Paulo Laurentiz
1990/91
Campinas - Japão

No Time



As novas tecnologias amplificam o tempo assim como amplificamos as imagens.

Arte Fax

Algumas Poéticas

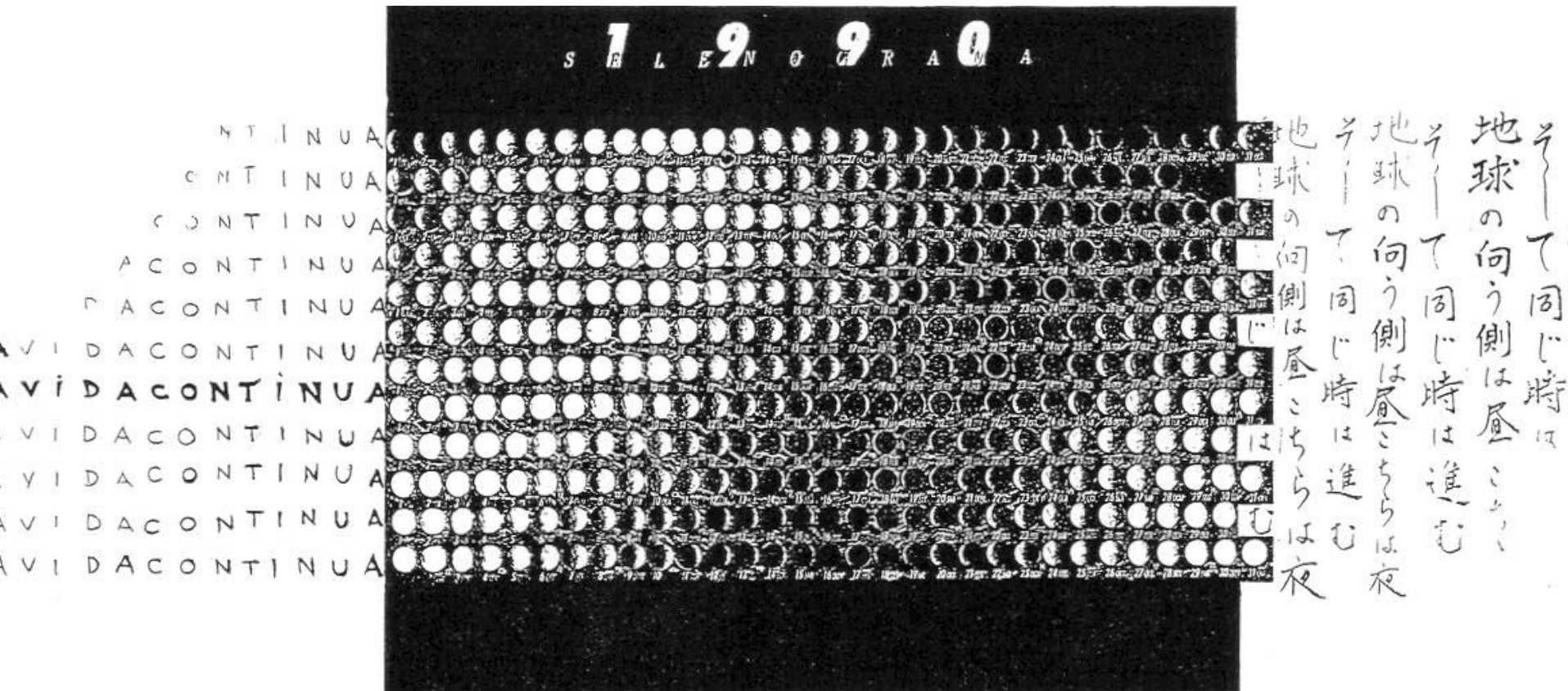
No Time

Renato Hildebrand

1990/91

No Time

Campinas - Japão



Os trabalhos fizeram referência as imagens da Lua.

Arte Fax

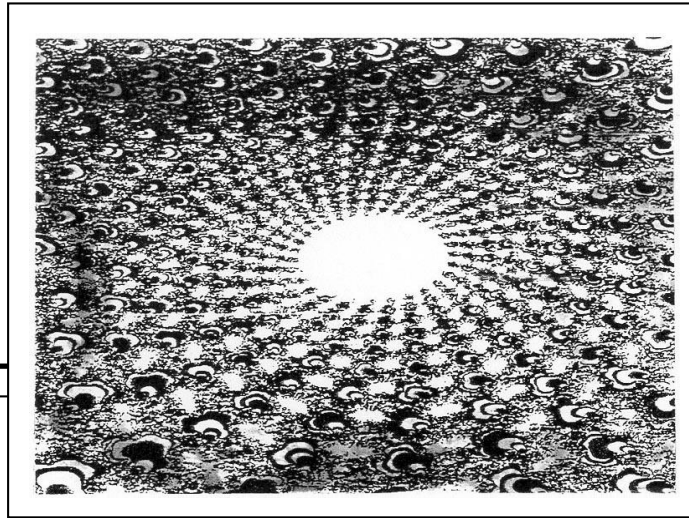
Algumas Poéticas

Artemis Moroni

1990/91

No Time

Campinas - Japão



No Time

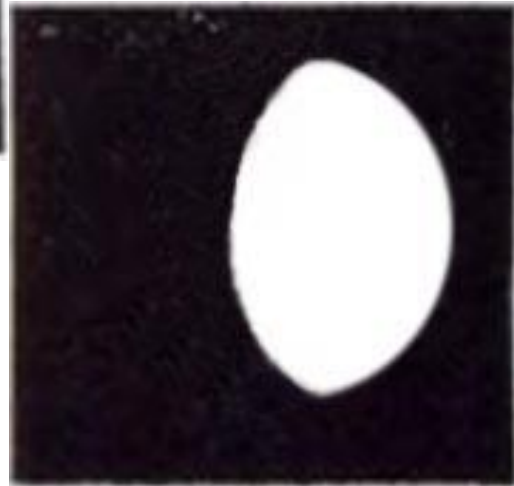


Paulo Laurentiz

1990/91

No Time

Campinas - Japão



**Através das Novas Tecnologias
somos submetidos a uma intensa
troca cultural onde a informação
flui de um lugar a outro no
planeta em milésimos de
segundos.**

**Hoje o homem está diante de
valores que instituem as redes de
lugares globais, isto é, as redes
dos "não-lugares".**

Arte Fax

Algumas Poéticas

No Time

Paulo Laurentiz

A lógica de elaboração dos trabalhos estiveram atreladas a percepção de que a Terra somente pode ser observada "sem tempo", como era a proposta do evento, se estivermos situados fora dela.

E, de fato, o primeiro ponto de referência que possuímos é a Lua.



日 昇 東

Arte Fax

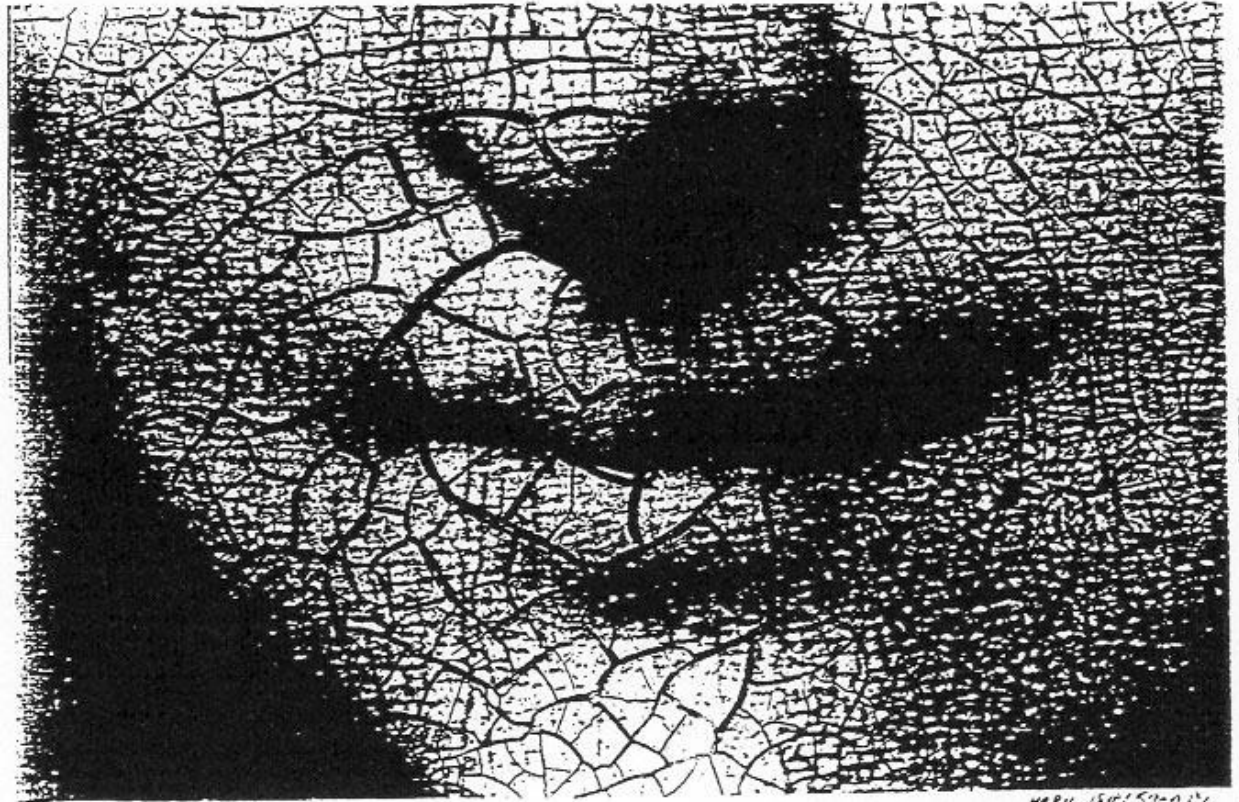
Algumas Poéticas

Em março de 1990 a proposta do evento caminhava
no sentido do rompimento de barreiras.

Programou-se uma "invasão" ao Louvre.

L'oeuvre du Louvre

Esse evento tinha como
princípio poético
norteador o conceito de
Museu Imaginário de
André Malraux.



Arte Fax

Algumas Poéticas

L'oeuvre du Louvre

O "Museu Imaginário" é um museu de imagens; é um museu da imaginação.

Ele apresenta as formas e as metamorfoses das formas artísticas, sobrepondo passado e presente, e remetendo, ao conceito de intemporalidade".

Podemos confrontar obras de arte de diferentes espaços e tempos, de forma extremamente livre. Elas não se fecham em si mesmas, mas se interligam, como as definições do "Museu Imaginário", metamorfose, presença e as discussões sobre superposição temporal sincronizam as obras.

Arte Fax

Algumas Poéticas

L'oeuvre du Louvre

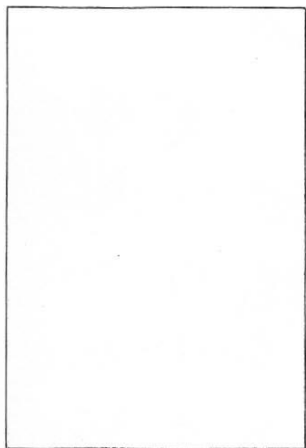
Paulo Laurentiz

1990

São Paulo

Observarmos a Mona Lisa a partir dos livros e das imagens que conhecemos em das reproduções gráficas e, hoje através das reproduções digitais.

A proposta era enviar ao Louvre, no dia do Carnaval, trabalhos em fax que seriam produzidos tendo como tema as próprias pinturas expostas no Louvre.



L



H



O



O



Quê?

Arte Fax

Algumas Poéticas

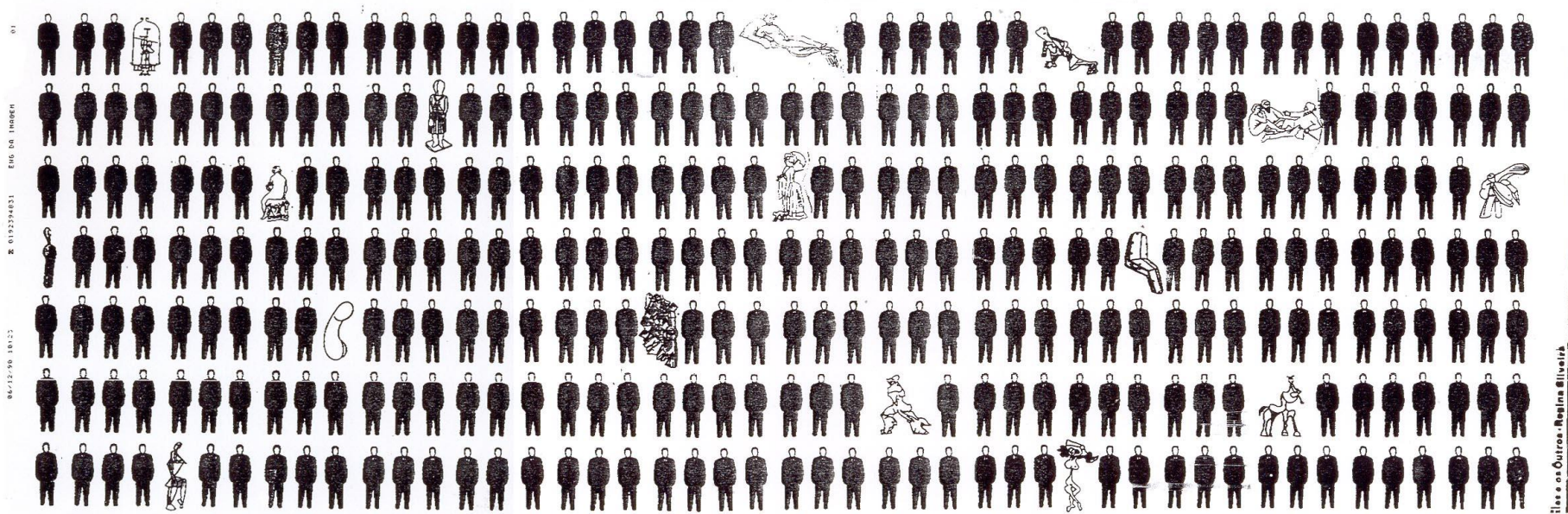
L'oeuvre du Louvre

Regina Silveira

1990

São Paulo

A invasão era simbólica e o objetivo desse evento, L'oeuvre Du Louvre, era trazer a tona o fato de que tudo que conhecemos das pinturas realizadas por séculos e séculos de produção nos chegam através dos livros, das gravuras, dos cartazes, enfim, de reproduções gráficas e digitais que nem sempre, ou quase nunca, são reproduções fidedignas das próprias obras.



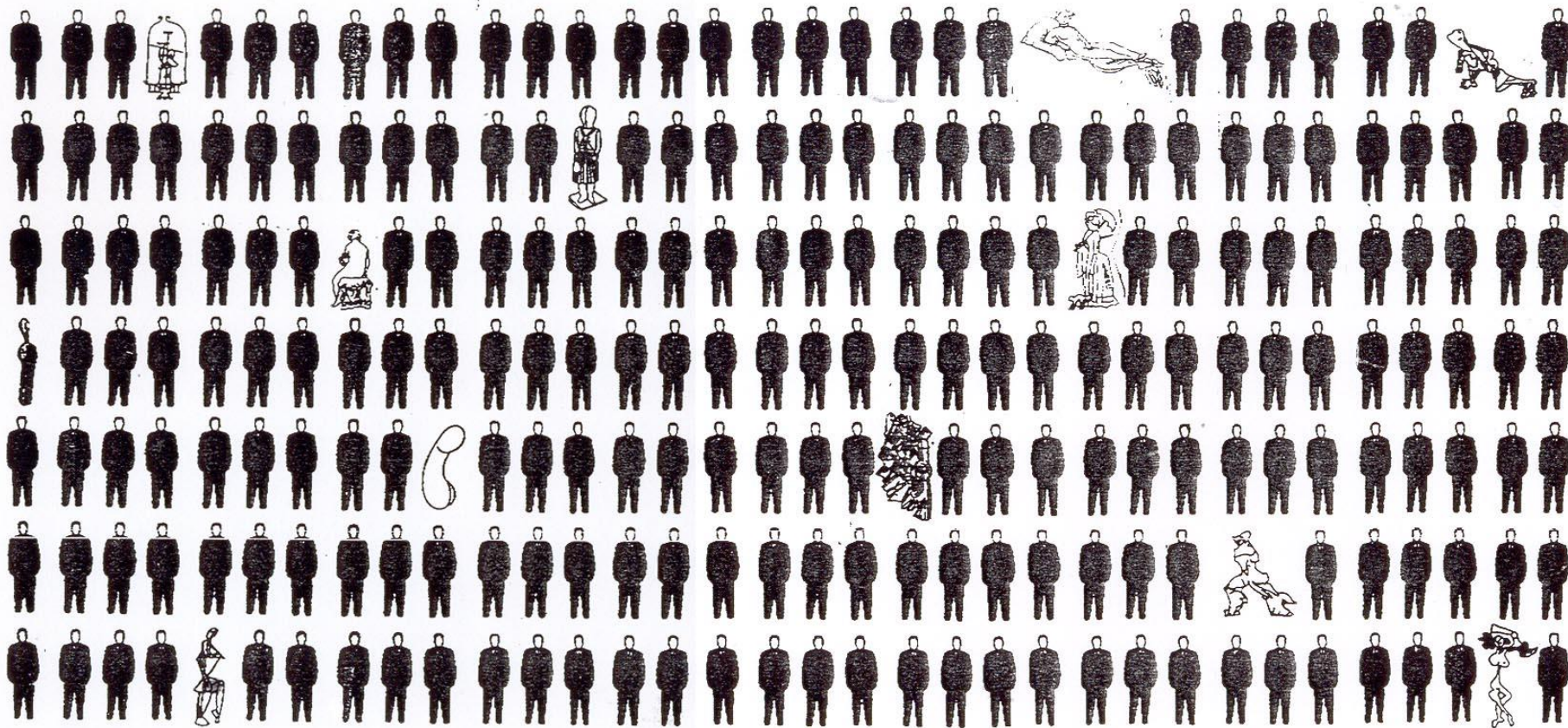
Arte Fax

Algumas Poéticas

L'oeuvre du Louvre

Regina Silveira
1990
São Paulo

06/12/90 10:22
0192394831 EHS DO THOGEN
01



Arte Fax

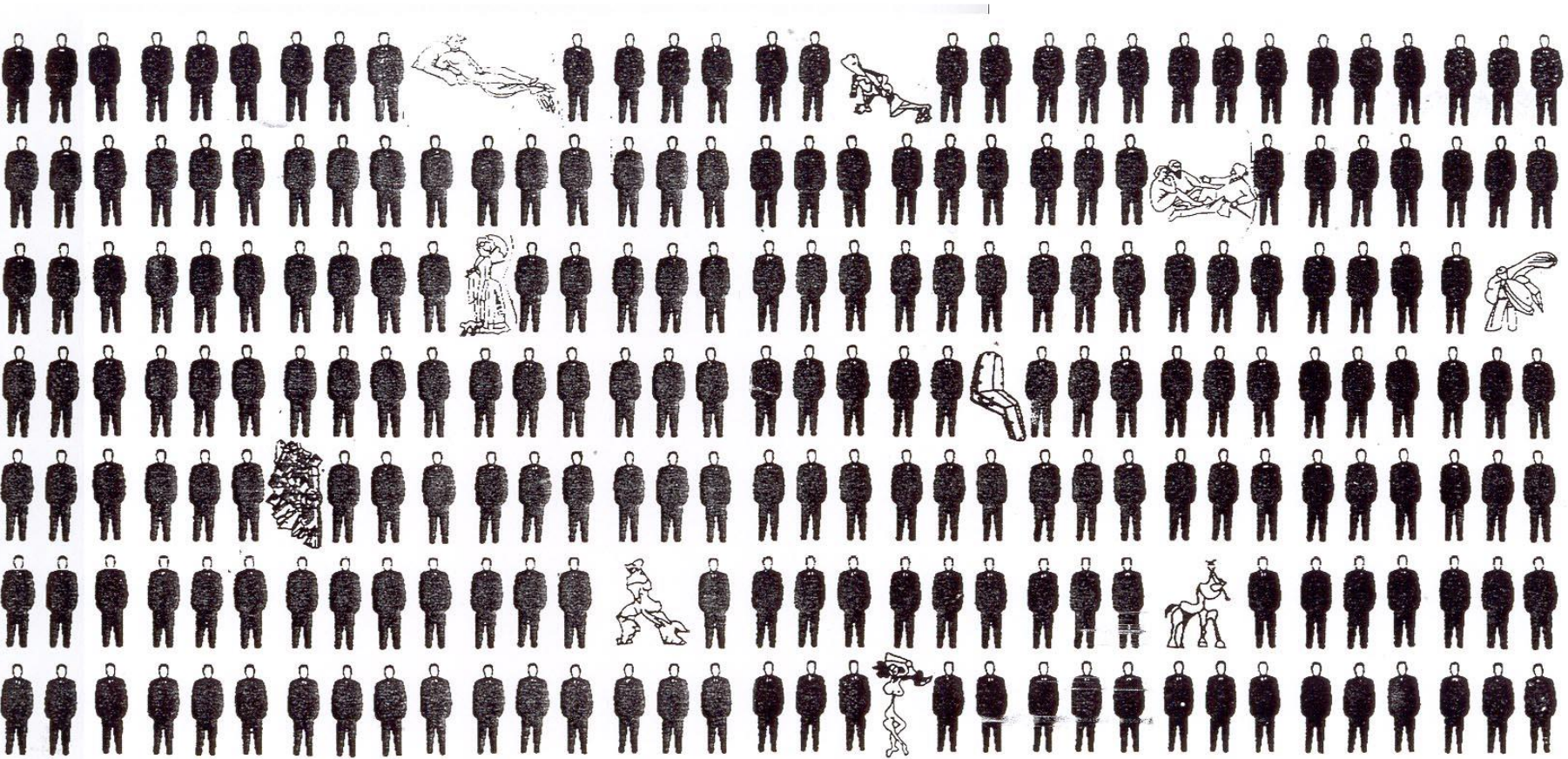
Algumas Poéticas

L'oeuvre du Louvre

Regina Silveira

1990

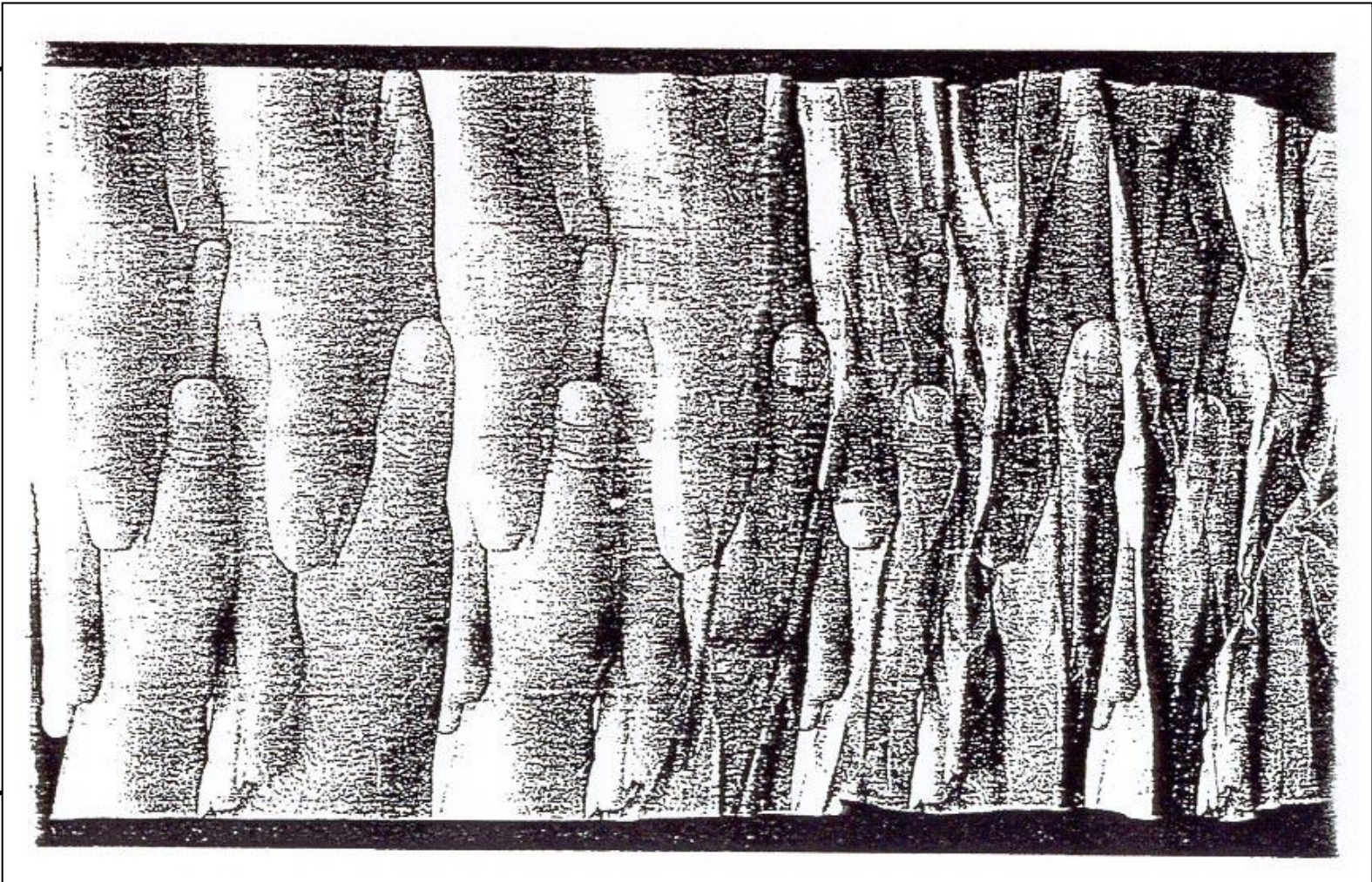
São Paulo



Arte Fax

Algumas Poéticas

L'oeuvre
du Louvre

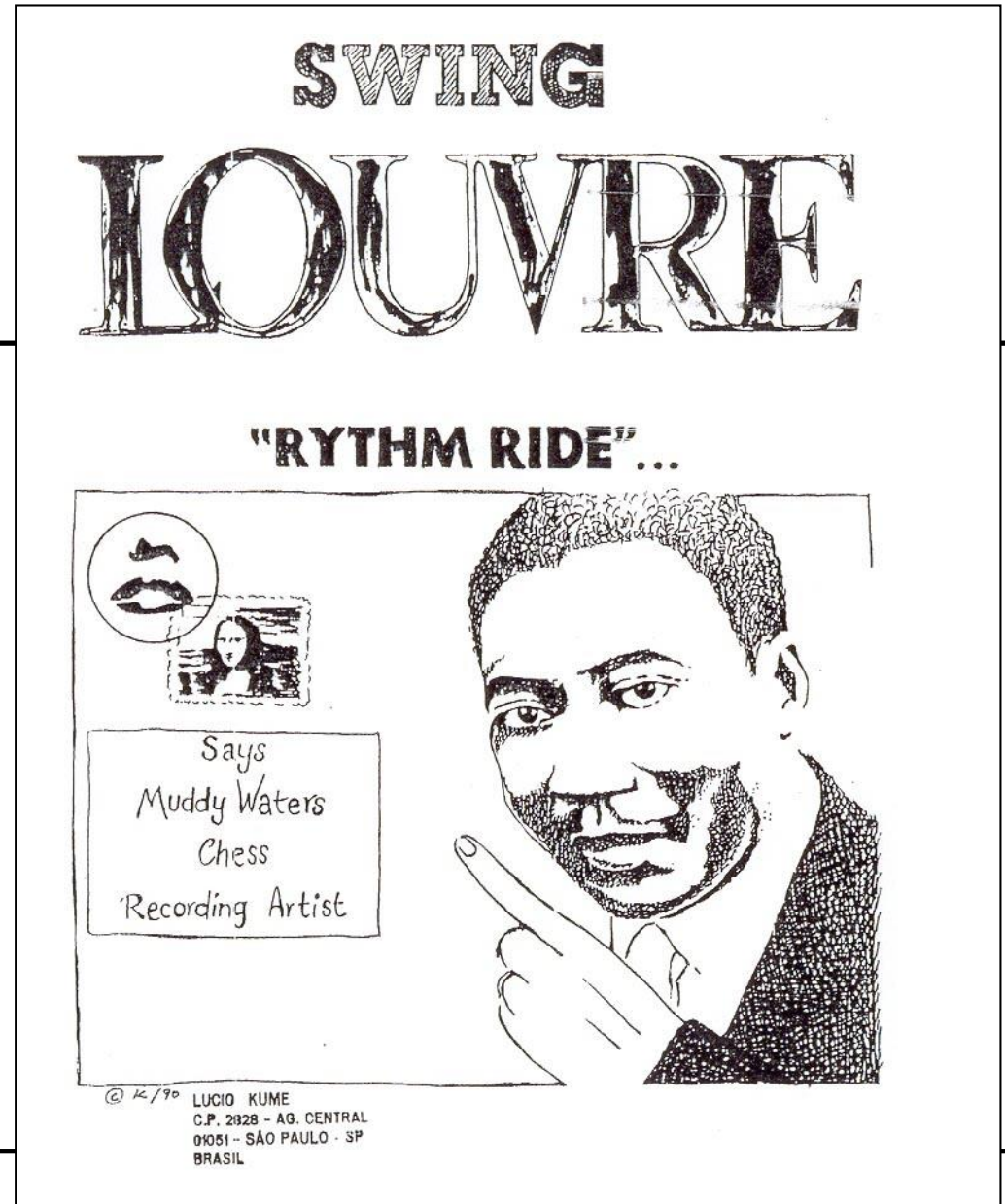


Arte Fax

Algumas Poéticas

L'oeuvre du Louvre

Lucio Kume
1990
São Paulo



Arte Fax

Algumas Poéticas

Anna Barros
1990
São Paulo

Esse evento abordou questões como: a "ilegalidade" possível e permitida por esse meio de comunicação.

O processo pelo qual formam-se os conhecimentos a respeito das produções artísticas do planeta e a possibilidade de rompimento de valores culturais.

L'oeuvre du Louvre



Arte Fax

Algumas Poéticas

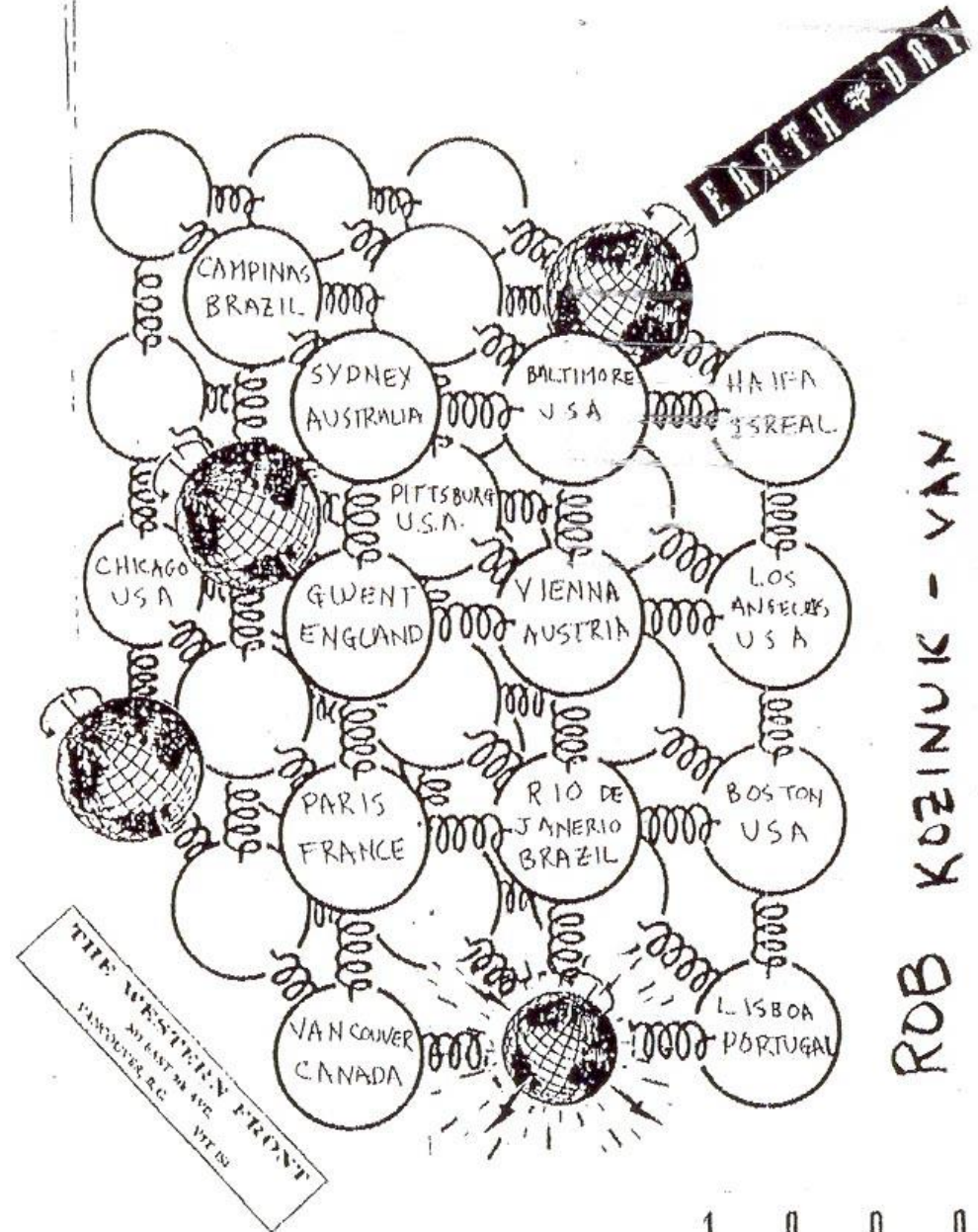
Earth Day Impromptu

Rob Kozinuk
1990

<http://www.digitalartexchange.net/e/works.html>

The cohesive forces hold the atoms
in the crystal lattice like elastic springs.

115



Arte Fax

Algumas Poéticas

Roy Ascott

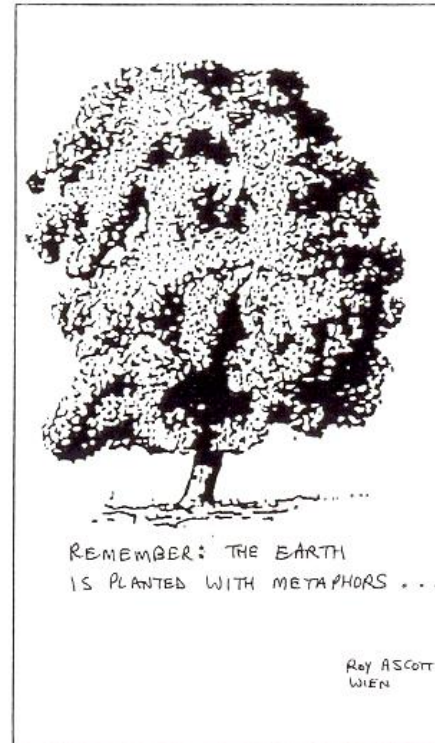
1990

Earth Day - Impromptu

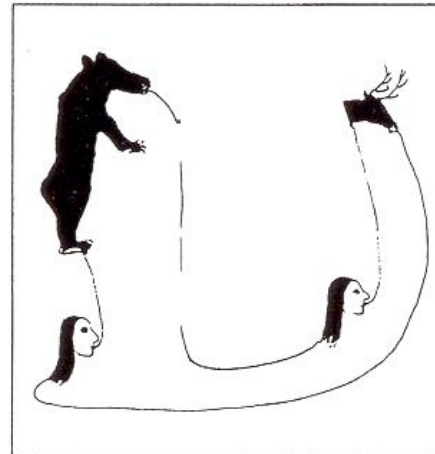
A poética que envolvia as obras era a de uma integração planetária entre diversas culturas e os diversos continentes.

Buscávamos revelar os diferentes traços culturais a partir de propostas criadas pelos próprios integrantes dos grupos telemáticos que observavam o princípio da acasualidade.

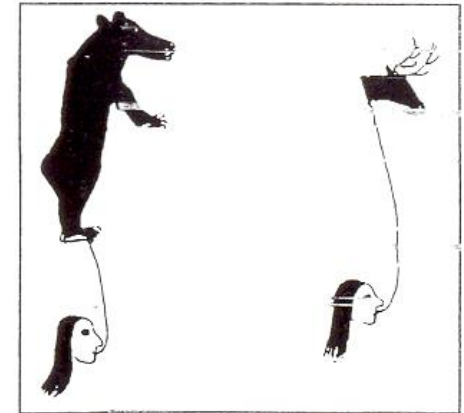
A Poética estava no Contato.



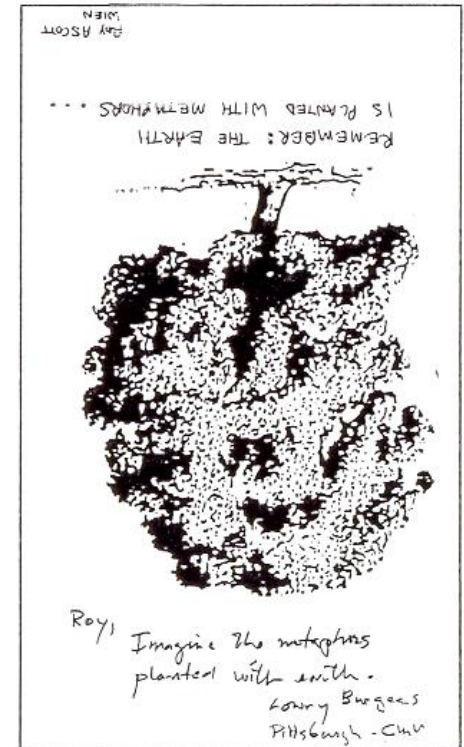
ROY ASCOTT, TELEFAX, VIENNA TO PITTSBURGH, EARTH DAY 1990



CAMPINAS, BRAZIL'S RESPONSE TO BRELAND, EARTH DAY 1990



BRUCE BRELAND, TELEFAX, "STANDING BEAR'S & BLACK ELK'S SIGNATURES DRAWN BY STANDING BEAR 1930." REPRODUCED FROM JOHN NEIHARDT'S BLACK ELK SPEAKS



LOWRY BURGESS, FAX RESPONSE TO ASCOTT, PITTSBURGH TO VIENNA, EARTH DAY 1990

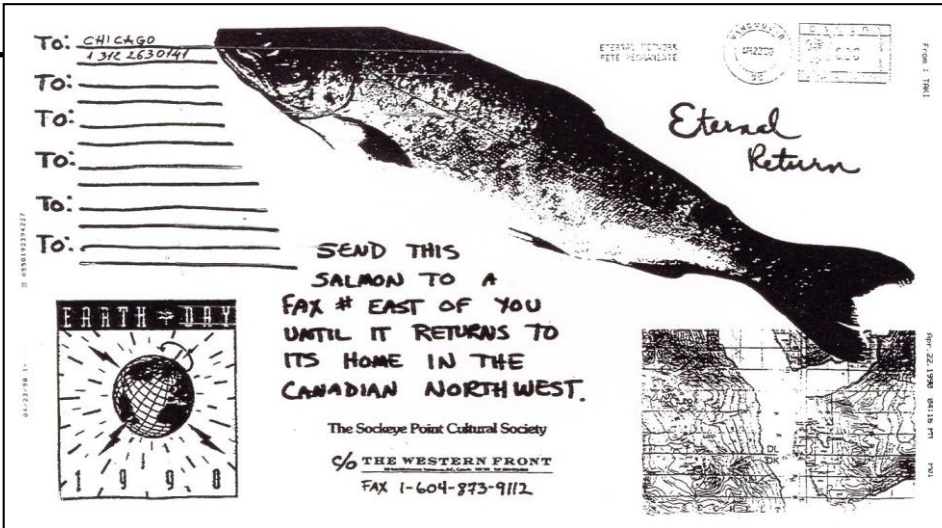
Arte Fax

Algumas Poéticas

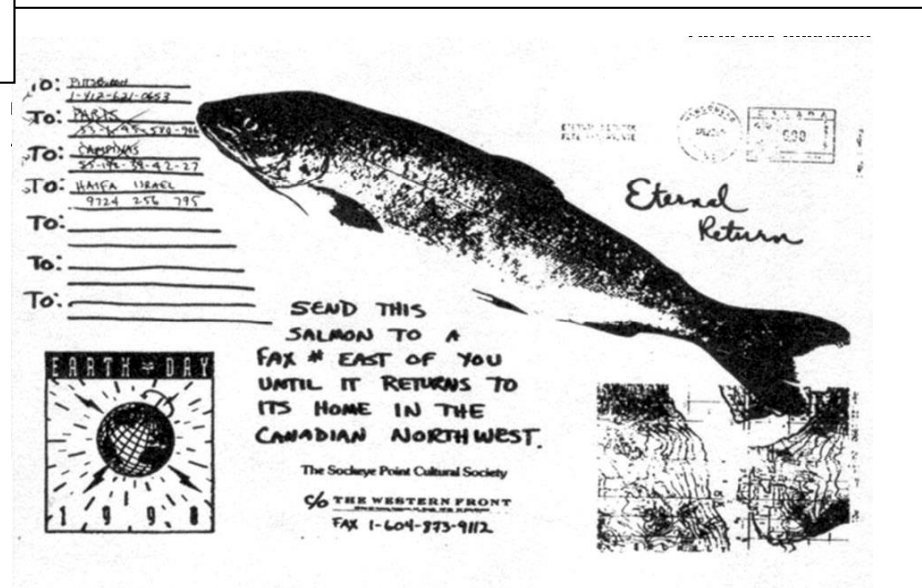
Sockeye Point Cultural Society
Vancouver
1990

Earth Day - Impromptu

Estiveram interligadas as cidades de Campinas e Rio de Janeiro, no Brasil; Sydney, na Austrália; Vancouver, no Canadá; Los Angeles, Chicago, Pittsburgh, Baltimore e Boston, nos Estados Unidos; Wales, na Inglaterra; Haifa, em Israel; Lisboa, em Portugal e Viena, na Áustria.



Earth Day
Impromptu



Arte Fax

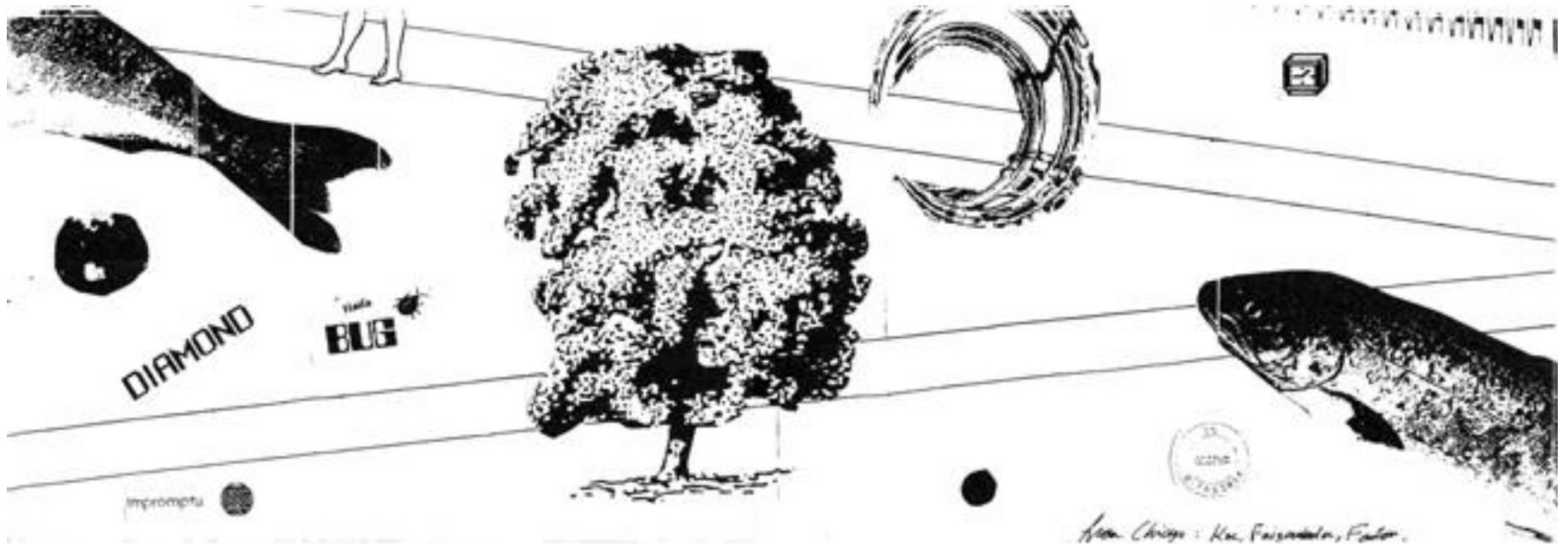
Algumas Poéticas

Eduardo Kac
1990

Earth Day Impromptu

Samira Chalhub no seu livro sobre as Funções da Linguagem de Jakobson, afirma que a Função Fática:

"são repetições ritualizadas, quase ruídos, balbucios, gagueiras, cacoetes de comunicação, fórmulas vazias, convenções sociais de superfície testando a própria comunicação."

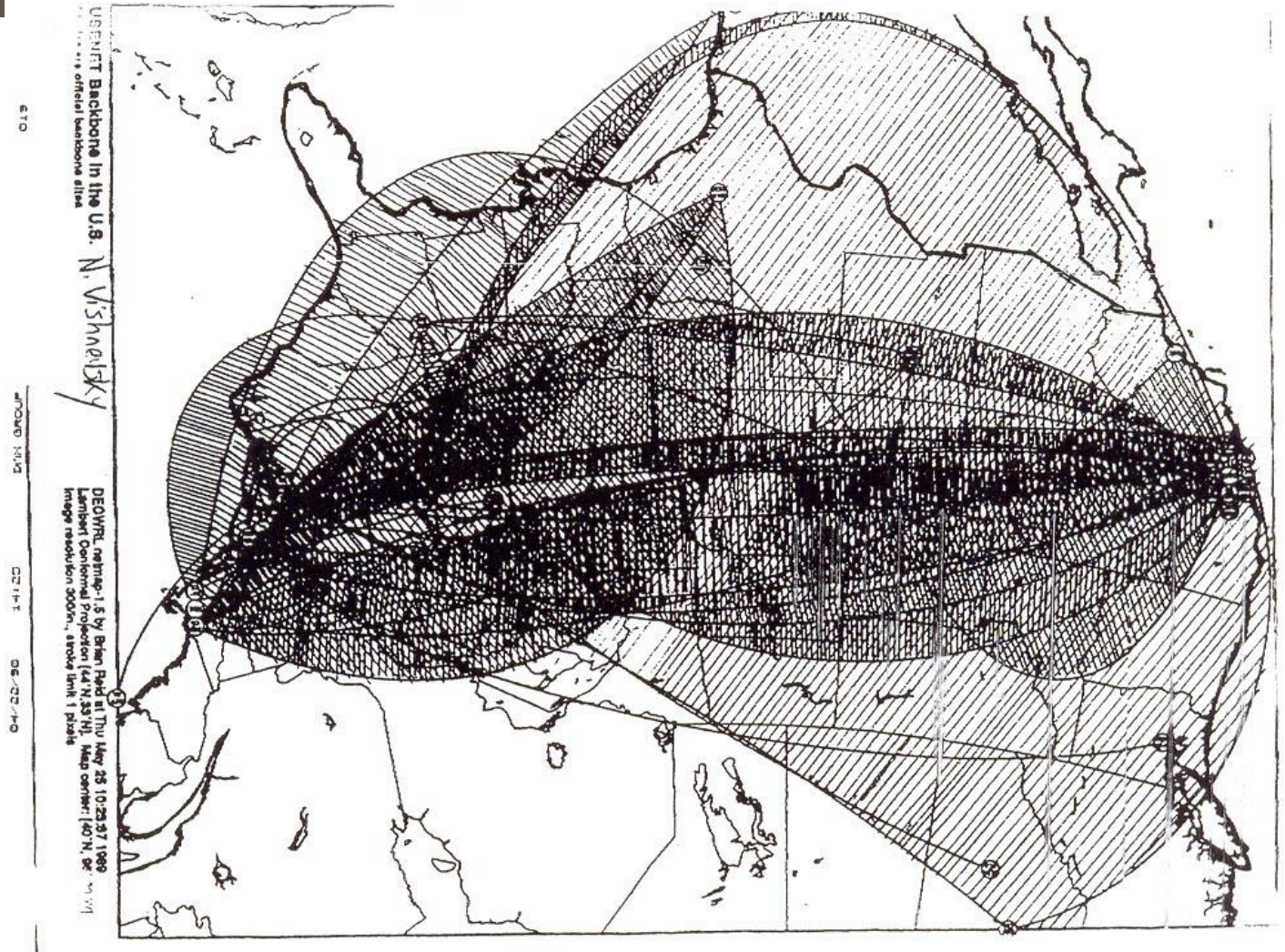


Arte Fax

Algumas Poéticas

Nathania Vishneysky
1990
Earth Day Impromptu

Earth Day
Impromptu

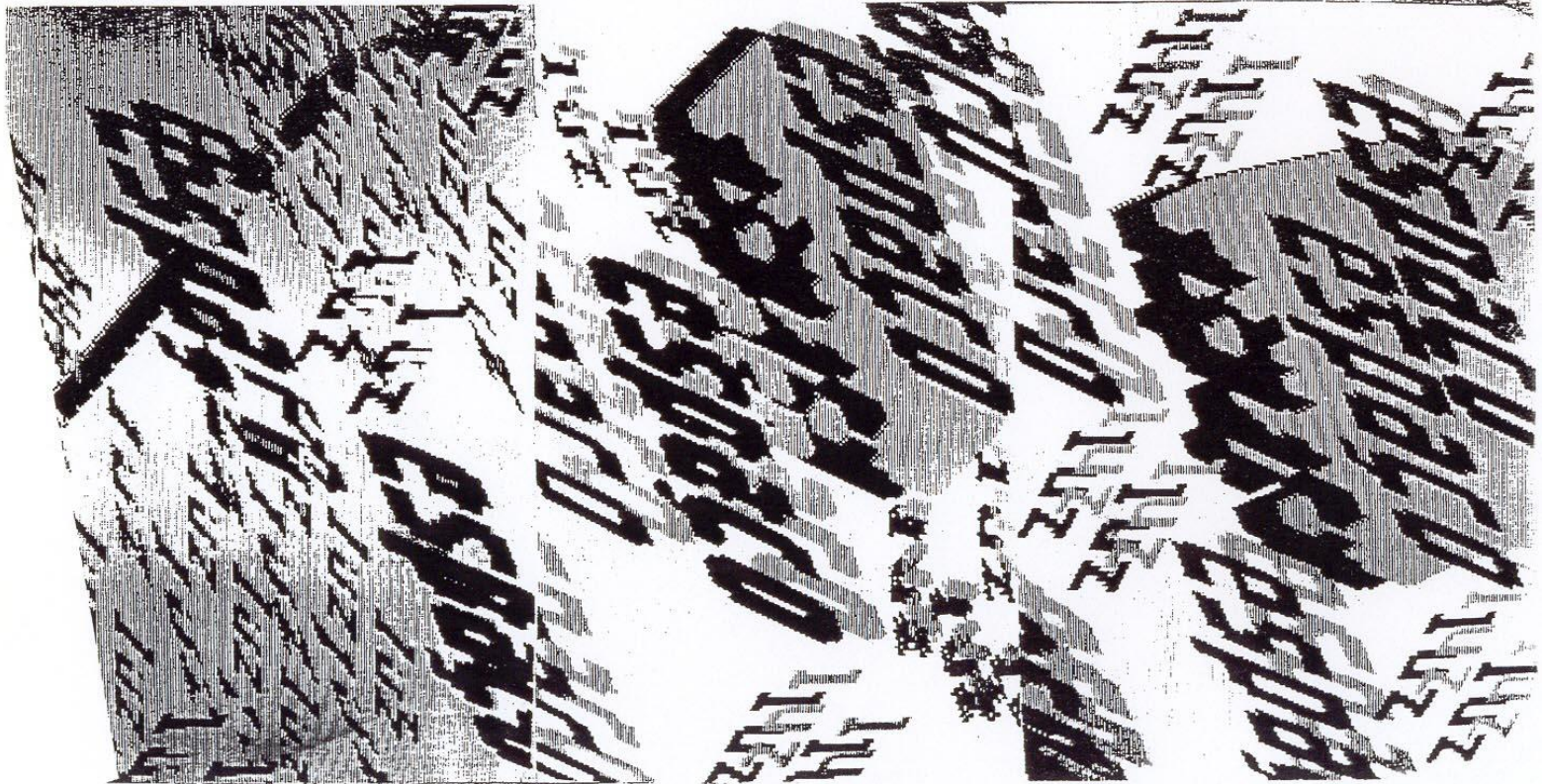


Arte Fax

Algumas Poéticas

Earth Day Impromptu

Ernesto Muelo e Castro
Lisboa
1990

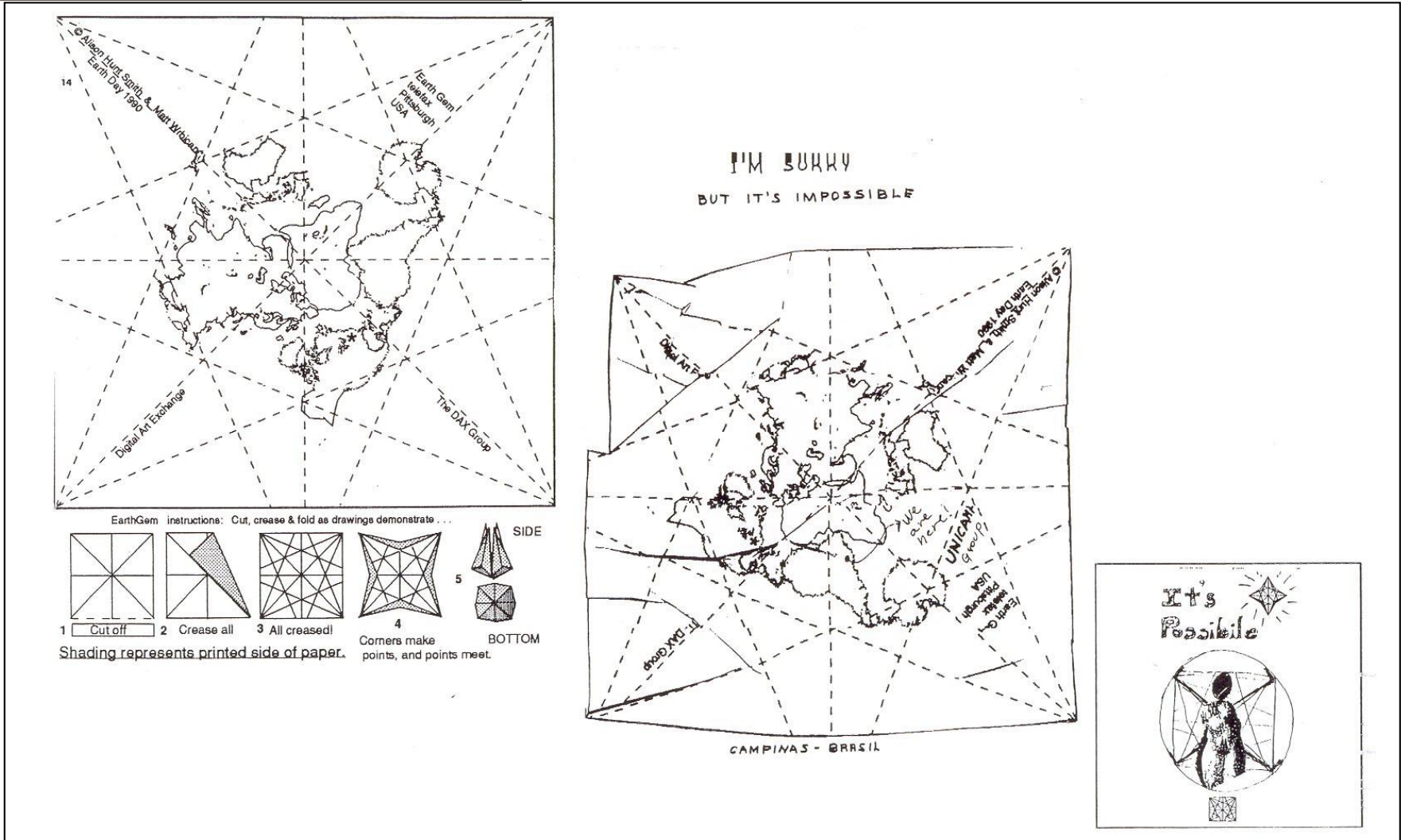


Arte Fax

Algumas Poéticas

Earth Day Impromptu

Milton Sogabe e
Renato Hildebrand
1990



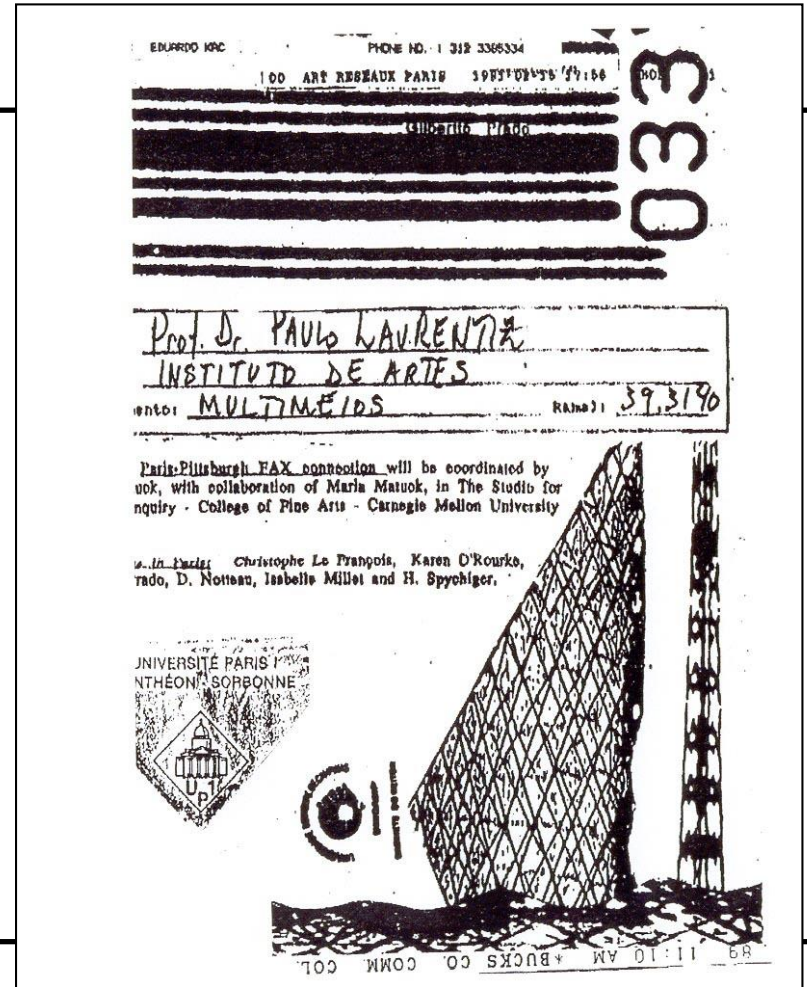
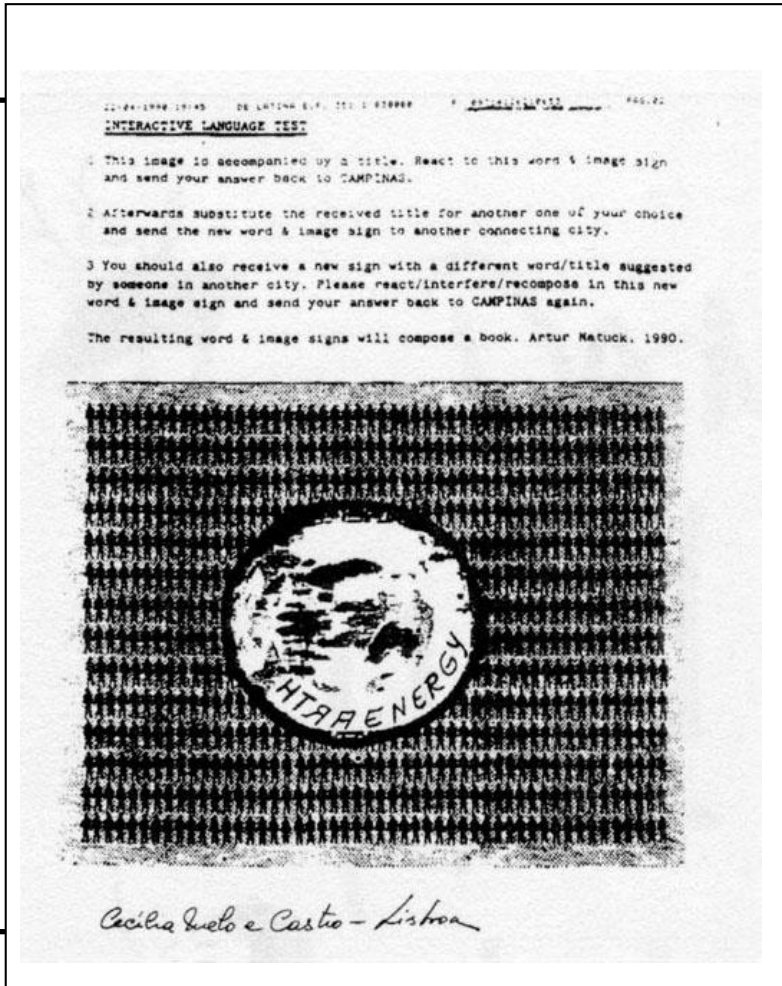
Arte Fax

Algumas Poéticas

Cecília Melo e Castro
1990
Lisboa

Earth Day Impromptu

Paulo Laurentiz
1990
Campinas

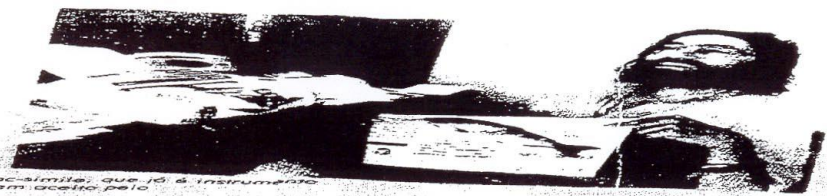


Arte Fax Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

O evento trazia como princípio norteador, além da interatividade, marca registrada dos eventos telemáticos, a possibilidade de qualquer pessoa participar dessa troca cultural.

Era um evento aberto ao público em geral, em particular aos leitores dos dois jornais que se dispuseram a patrociná-lo. No evento conectaram-se vários segmentos da sociedade brasileira que não tinham como costume participar de eventos dessa natureza.



Artista plástico Paulo Laurentiz opera o fac-símile, que já é instrumento de propagação da arte, embora não bem aceito pelo círculo oficial de arte.

Na Unicamp, a arte via fac-símile

A Unicamp está falando com o mundo através do fac-símile ou simplesmente copiadora. Desde ao meio-dia e o aparelho, está permitindo que artistas plásticos de Insti-
tuição de comunicação de informações e ilustrações de oito cidades: Lúcia B. (São Paulo), Demétrio (Rio de Janeiro), e outros. Em andamento o projeto de

representantes das cidades de Los Angeles, Chicago, Boston e Pittsburg (Estados Unidos), Lisboa (Portugal), Vancouver (Canadá), Haifa (Israel) e Rio de Janeiro. O projeto consiste na integração cultural de mensagens sem conteúdo a sua recepção. De posse do material, o artista envia uma resposta a um su-
posto remetente e assim por diante. O trabalho temático que circunda o projeto é a criação de diferentes tipos de mensagens e a reprodução de

camp, que criou no ano passado o Laboratório de Arte e Comunicações. Entre os projetos já realizados pode-se destacar o Facsimile I e II, um que ocorreu uma troca de infor-
mação entre a Unicamp e a Escola de Comunicação e Artes da Univer-
sidade de São Paulo; o "Aspect of
Art" que consistiu no envio de
trabalhos para Viena (Áustria) e
de Paris (França). São três o
projeto de comunicação e ilustrações
comunicar com o mundo através do
fac-símile.

reproduções de obras de consagra-
dos artistas plásticos como Leonar-
do da Vinci.
Laurentiz, que também é docente
do Departamento de Nutrição da
Unicamp lembra que o fac-símile é
um importante instrumento de pro-
pagação da arte, embora esse me-
diante não seja muito bem aceita
pelo círculo oficial de arte. "Trata-
se de uma arte efêmera, que não
tem a pretensão de durabilidade de
um ideal sobre o tempo", diz Laurentiz.
O trabalho de comunicação e ilustra-
ções, contudo, é considerado um
projeto de comunicação e ilustrações
pelo Departamento de Nutrição da
Unicamp.

Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas



Artista plástico Paulo Laurentiz opera de propagação da arte, embora não circule oficialmente.

Na Unicamp, a a

A Unicamp está falando com o mundo através do fac-símile ou simplesmente fax um misto de telefone e copiadora. Desde ao meio-dia domingo o aparelho, está permitindo artistas plásticos do Instituto de Artes da universidade trocarem informações e ilustrações de artistas de oito cidades localizadas na América do Norte, Europa e Oriente Médio. Denominado "Improvisto" ("Improvisato" em latim), o fax permanecerá até o meio-dia de domingo, transmitindo e recebendo mensagens de artistas plásticos de outras universidades do projeto re-

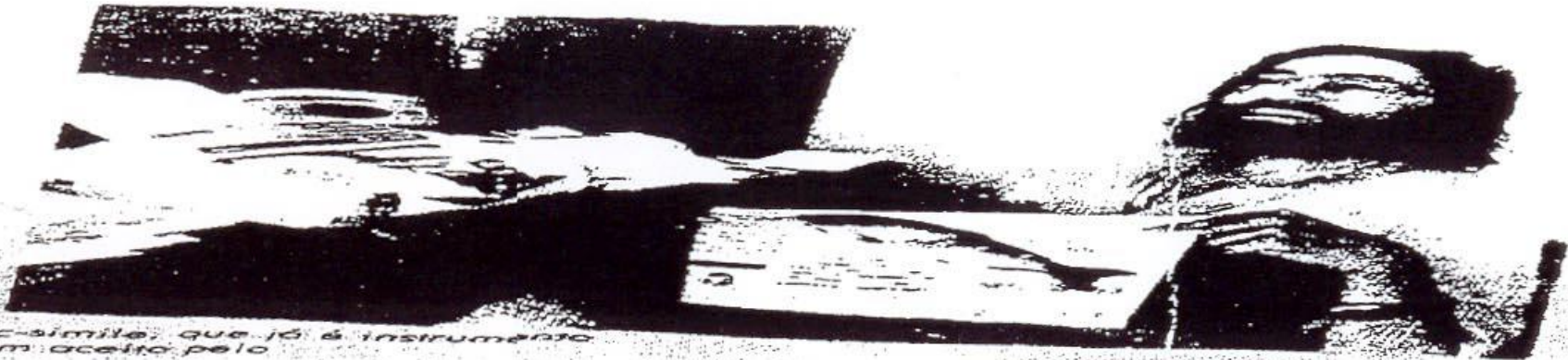
presentantes das cidades de Los Angeles, Chicago, Boston e Pittsburgh (Estados Unidos), Lisboa (Portugal), Vancouver (Canadá), Haifa (Israel) e Rio de Janeiro. O projeto consiste na integração cultural de forma que o destinatário recebe mensagem sem conhecer a sua procedência. De posse do material, o artista envia uma resposta a um suporte remetente e assina por dialeto. "O trabalho permite um intercâmbio entre artistas de diferentes origens", afirma Paulo Laurentiz, artista plástico e coordenador do projeto.

No Brasil, se a ideia do fax não ocorreu mais interessante, foi no dia

Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas



o fac-símile, que já é instrumento
bem aceite pelo

Arte via fac-símile

camp, que criou no ano passado o Laboratório de Arte e Comunicações. Entre os projetos já realizados pode-se destacar o Fax-arte I e II, um que ocorreu uma troca de informações entre a Unicamp e a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; o "Aspects of Gaiety", que consistiu no envio de trabalhos para Viena (Áustria); o City Portrait, que envolveu as cidades de Paris (França), São Paulo (Estado de São Paulo), Londres e Düsseldorf (Alemanha Ocidental); e o "Leaves in the Louvre", ou "A invenção do Louvre", em que os artistas da Unicamp enviaram através do fax uma série de trabalhos para a cidade de Paris.

reproduções de obras de consagrados artistas plásticos como Leonardo da Vinci. Laurentiz, que também é docente do Departamento de Multimeios da Unicamp lembra que o fac-símile é um importante instrumento de propagação da arte, embora esse mecanismo não seja muito bem aceito pelo círculo oficial de arte. "Trata-se de uma arte efêmera, que não tem a pretensão de durabilidade de um óleo sobre a tela". Para Laurentiz, o fax-arte é um meio de intercâmbio cultural rápido, barato, com relativa qualidade plástica e que permite a universalização da linguagem.

Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

**Paulo Laurentiz
Des-Infamação
1990**



Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Paulo Laurentiz
Des-Informação
1990



Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Paulo Laurentiz
Des-Informação
1990

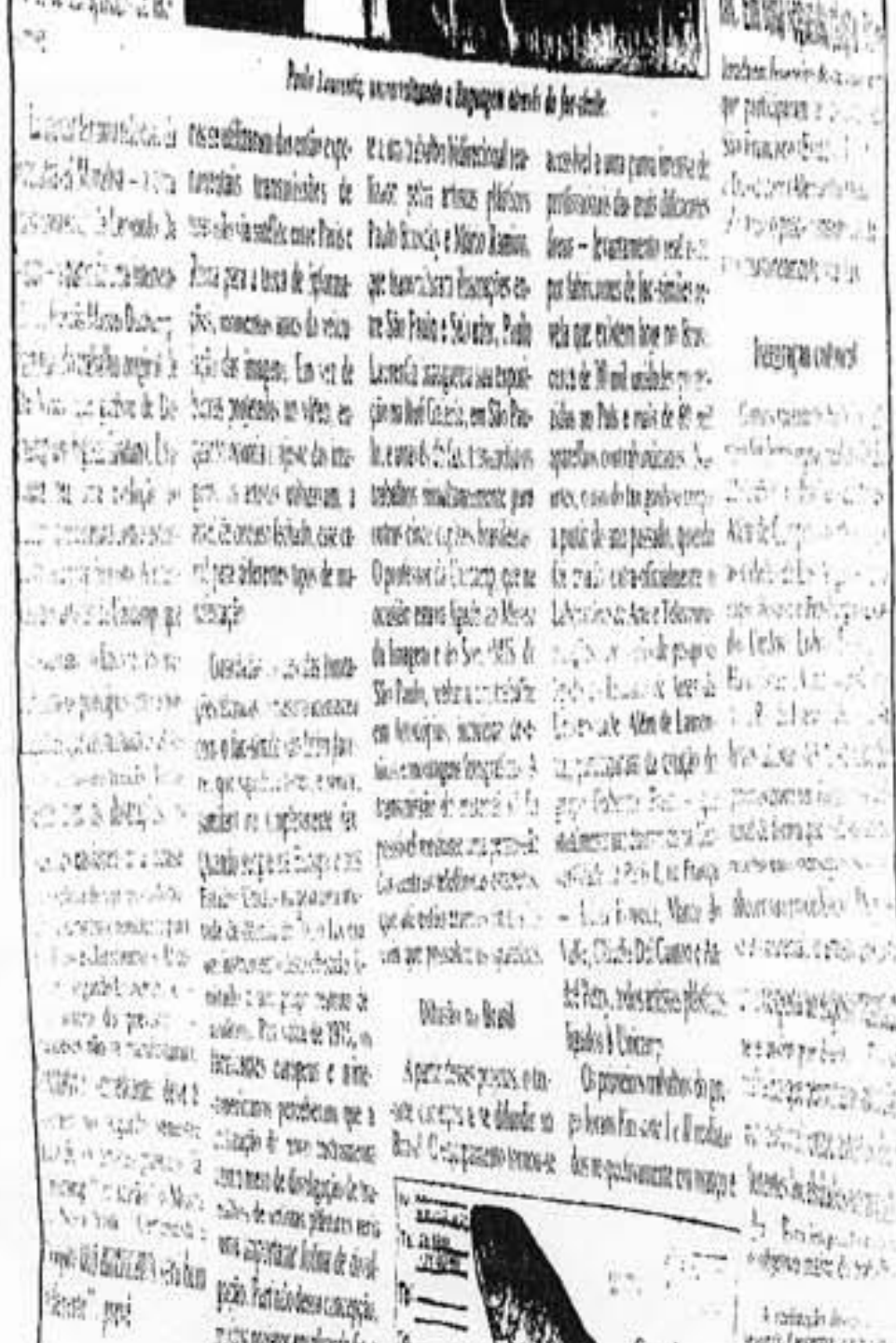


Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Paulo Laurentiz
Des-Informação
1990



Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Paulo Laurentiz
Des-Informação
1990



Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Matéria Publicada no Jornal Zero Hora de Porto Alegre

1990

Participaram do evento em Porto Alegre: Maria Tomaselli, Marlies Ritter, Carlos Wladimirsky e Jailton Moreira

A criação através dos meios eletrônicos

A *fax arte* — troca de trabalhos artísticos através de aparelhos de fax — foi realizada pela primeira vez entre Porto Alegre e São Paulo nos dois últimos dias

CLARISSA BERRY VEIGA

Editoria 7º Caderno/ZH

O fac-símile — misto de telefone com fotocopiadora — não serve apenas para enviar documentos, mensagens, ofícios e outros papéis do mundo burocrático dos negócios. A tarefa criativa de produzir e divulgar arte pode ser também uma das várias utilidades deste aparelho que envia textos e imagens por impulsos telefônicos. Pela primeira vez em Porto Alegre um grupo de artistas passou pela experiência do *fax arte*. Maria Tomaselli, Marlies Ritter, Carlos Wladimirsky e Jailton Moreira, pelo fax de Zero Hora, trocaram trabalhos com os artistas paulistas André Petry, Hermes Renato, Lúcia Fonseca e Milton Dines, na Folha de São Paulo, sucursal Campinas.

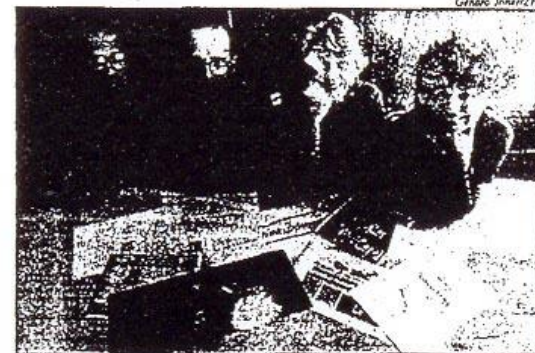
O projeto visa utilizar as telecomunicações no processo de produção artística, explorando as características deste meio eletrônico. Em síntese, consiste em adaptar a arte aos novos suportes tecnológicos, tendo em vista a possibilidade de criação de obras multiautorais à distância. Um artista (ou vários) interfere sobre o trabalho de outros, desenvolvendo um processo dialógico e de interação. O meio oferece esta vantagem devido à instantaneidade da transmissão de mensagens e da presença do emissor e do receptor.

Tal projeto foi sistematizado pelo artista paulista André Petry dentro de um projeto de pesquisa em arte e comunicação. O projeto foi desenvolvido em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre.

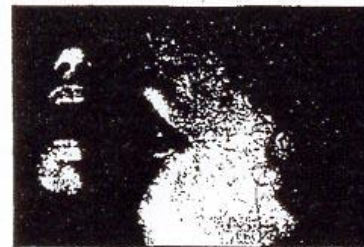
Contexto Artístico, do Departamento de Artes Plásticas, da USP, com o título *Poéticas Instantâneas*. Ele explica a intenção de "desenvolver a poética visual dialógica através da interação em mensagens, produzindo obras com múltiplas autorias e incorporando a característica de bidirecionalidade — emissão/recepção — que os meios oferecem".

Dessa forma, primeiro cada grupo de artistas enviou seus trabalhos. Na segunda etapa se instalou a interação, uma vez que as mensagens recebidas foram respondidas de acordo com cada proposta e emitidas ao terminal de origem. Os quatro artistas gaúchos "recriaram" os trabalhos paulistas e os remeteram mais uma vez para Campinas. O mesmo aconteceu no outro sentido, de lá para cá, quando os trabalhos de Tomaselli, Marlies, Jailton e Wladimirsky voltaram com a marca de outro artista.

Aqui no Rio Grande do Sul esta experiência é nova. Em São Paulo, no entanto, mais precisamente no Laboratório de Arte e Comunicação da Unicamp, vários artistas vem desenvolvendo projetos de intercâmbio por via do fax desde o início da década de 80. Um dos primeiros foi Paulo



Participantes: Jailton Moreira, Carlos Wladimirsky, Marlies Ritter e Maria Tomaselli



de arte. Pode ser feita agora à distância, envolvendo países diferentes, culturas diversas e várias formas de expressão artística. O seu terceiro momento (fundamental) é a participação do público, interferindo nas mensagens elaboradas a partir da divulgação destas pelos jornais e de sua exposição em galerias. Desta forma será possível que uma ampla parcela de pessoas possa refletir e analisar as possibilidades que estes meios de comunicação oferecem à interação artística.

Do lado gaúcho, os trabalhos produzidos (acrescidos das colaborações do público) serão expostos na Galeria Gestual (João Corrêa 896), em São Leopoldo, a partir do dia 14 de dezembro. Artistas atentos fazem destes novos equipamentos importantes meios de expressão de seus trabalhos. Quem disse que a arte deve estar distanciada da tecnologia e do sistema de comunicações de cada época? Muito pelo contrário, deve caminhar no sentido, incorporando novas

PÚBLICO — Sem dúvida esta forma de comunicação traz novos aspectos para a arte e para a cultura. O projeto foi desenvolvido em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre.

Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

Maria Tomaselli,
Marlies Ritter,
Carlos Wladimirsky
e Jailton Moreira
1990
Porto Alegre



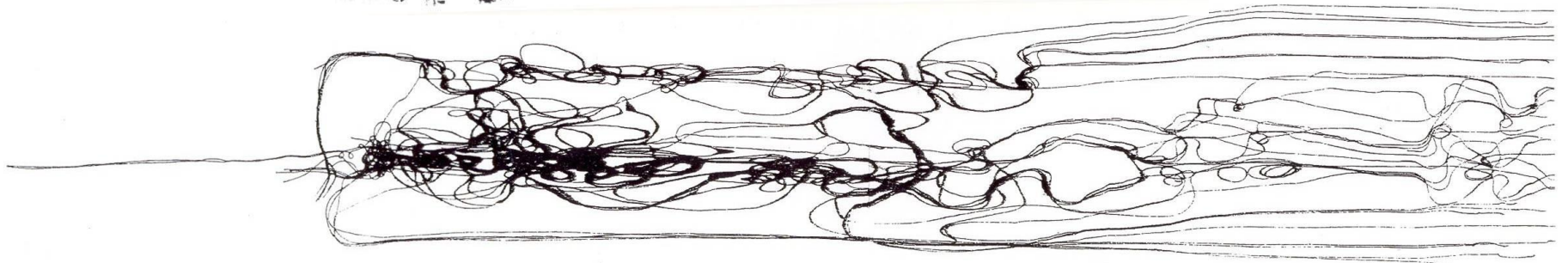
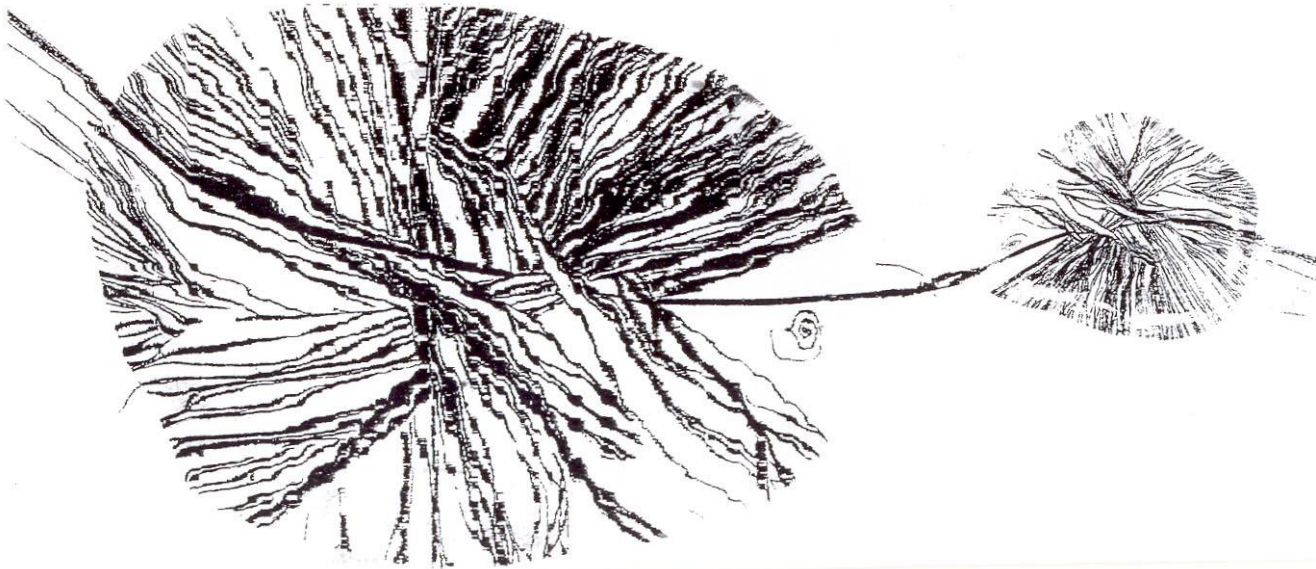
Os meios telemáticos transformam o tempo e o espaço, introduzindo conceitos nos quais o determinante é a presença. A rede de informação e comunicação formada, para que o intercâmbio se concretize, deixa em segundo plano o material a ser transmitido. Segundo Roy Ascott, os eventos interativos, deixam somente um registro do que se passou e só quem dele participou traz em si o sentimento que lhe causou.

Arte Fax

Algumas Poéticas

André Petry
1990
Campinas

Poéticas Instantâneas



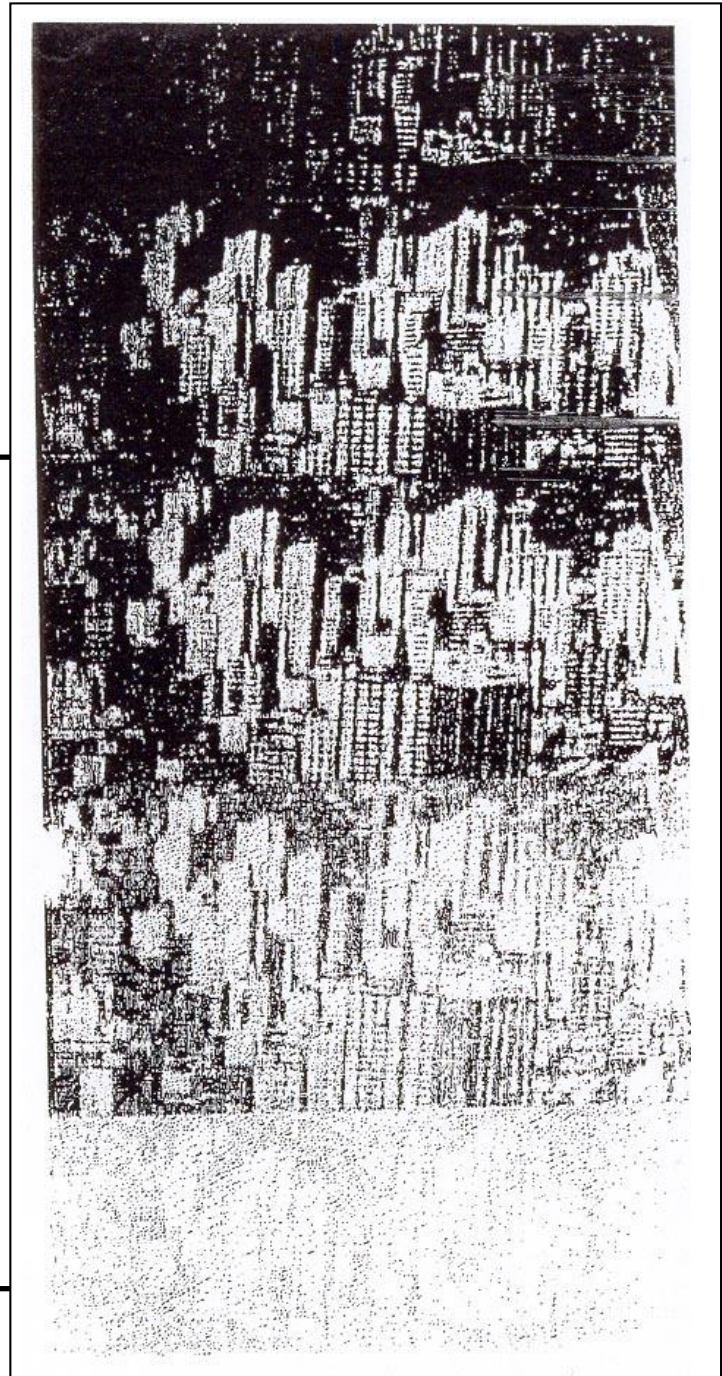
Arte Fax

Algumas Poéticas

Renato Hildebrand
1990
Campinas

Poéticas Instantâneas

A noção de interatividade associada a questão da interpretação não é um recorde eficiente, dado que tudo está sujeito a interpretação. Mário Costa, em seu livro "O Sublime Tecnológico", destaca que a principal característica dos meios telemáticos é a "interatividade" associada a "presencialidade".

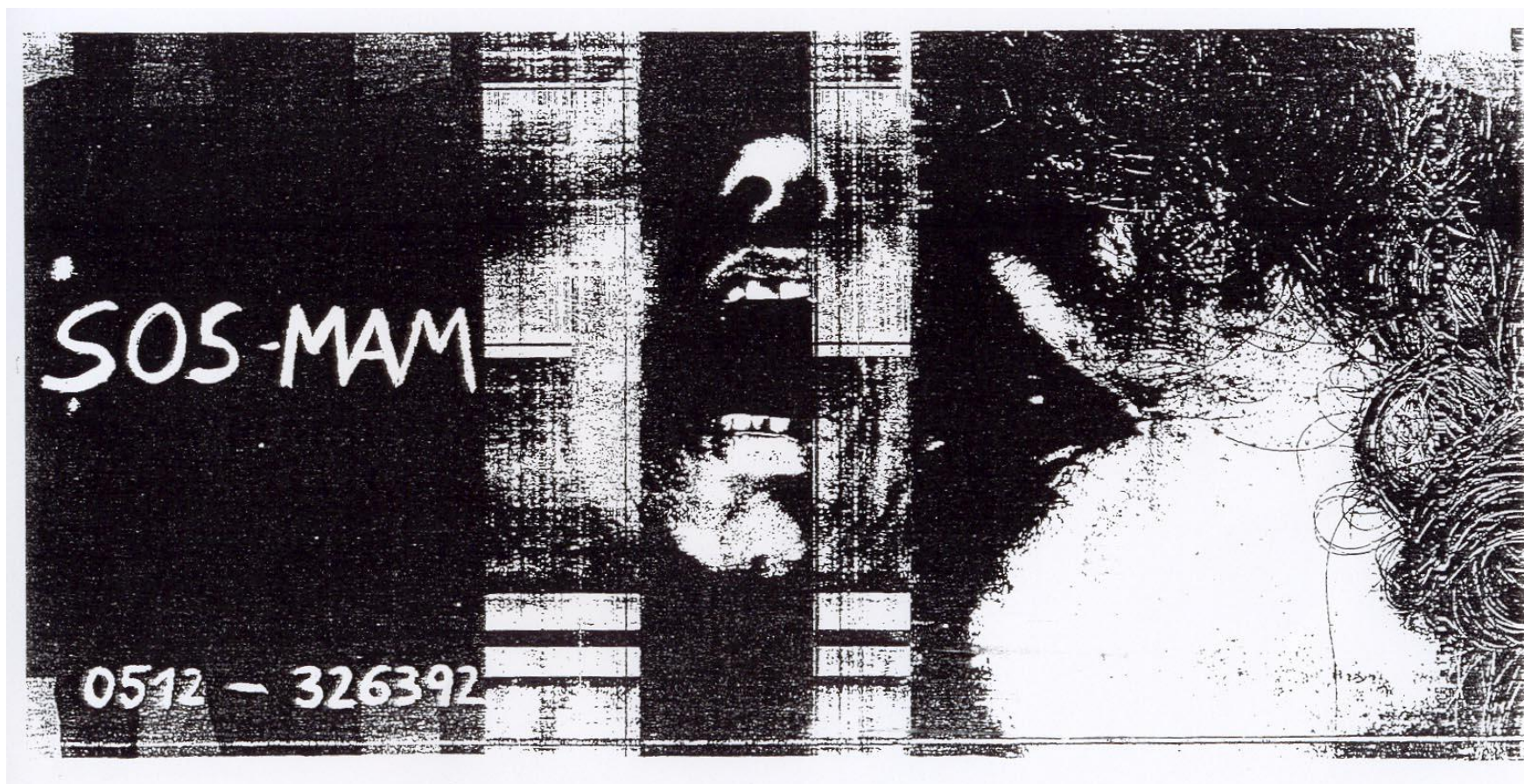


Arte Fax

Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas

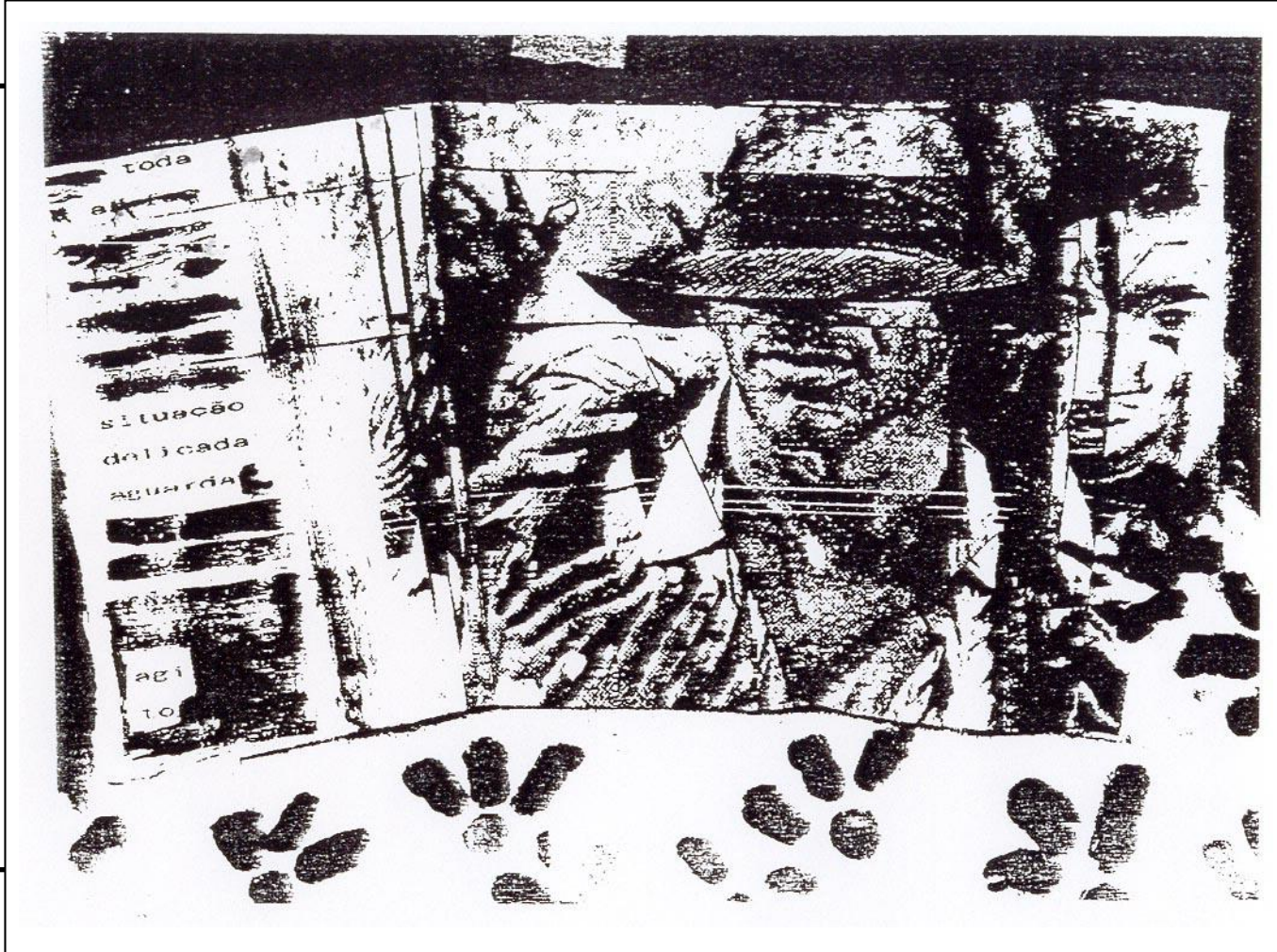
Imagem
Transmitida de
Porto Alegre
1990



Arte Fax

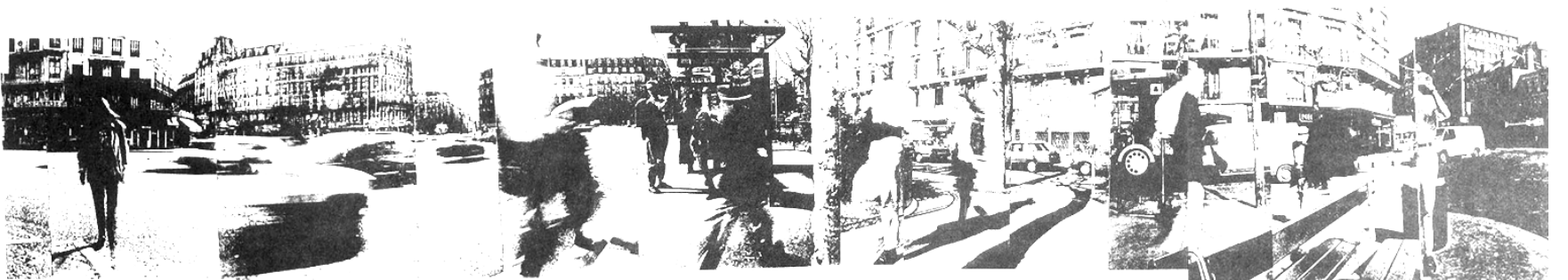
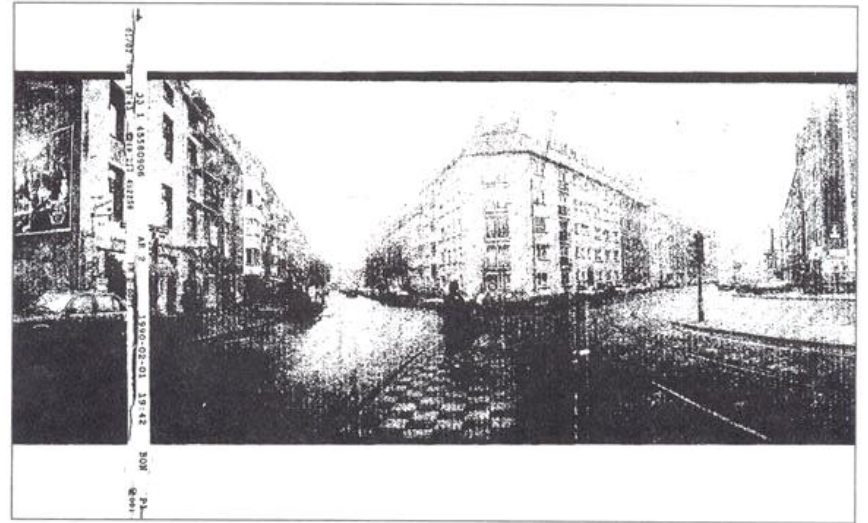
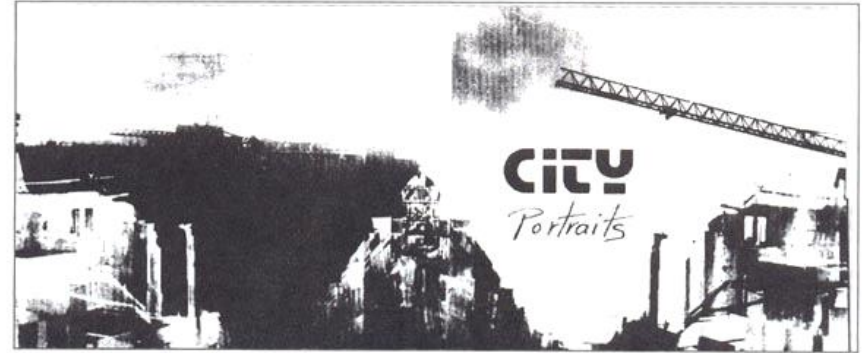
Algumas Poéticas

Poéticas Instantâneas



Arte Fax

Algumas Poéticas



Arte Fax

Algumas Poéticas

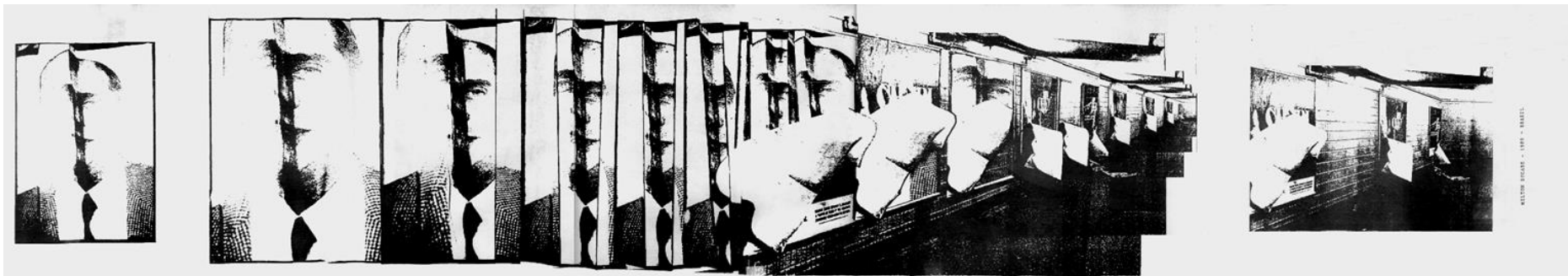
City Portraits

Milton Sogabe
1989
Campinas

No evento City Portraits observa-se a questão da imaterialidade dos trabalhos em Arte Fax e a concepção de emissor e receptor e de autor e público que se modificam diante desses meios criando a figura dos interatores.

Organizado por Karen O'Rourke na França o projeto envolveu três continentes diferentes e a proposta de aproveitamento da bidirecionalidade e da interatividade dos meios telemáticos, procurando explorar a imaginação dos artistas.

O objetivo deste evento era o de projetar cidades imaginárias a partir de imagens enviadas pelos outros parceiros da rede, via correio.

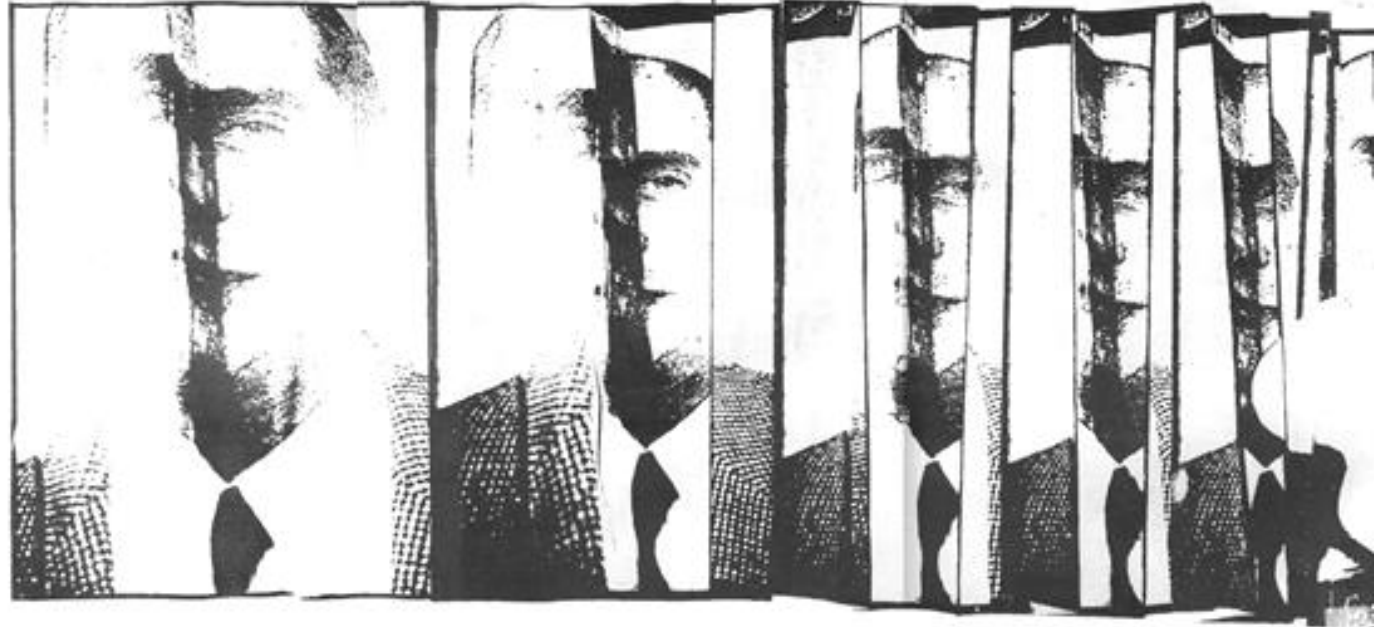


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Milton Sogabe
1989
City Portrait
Campinas

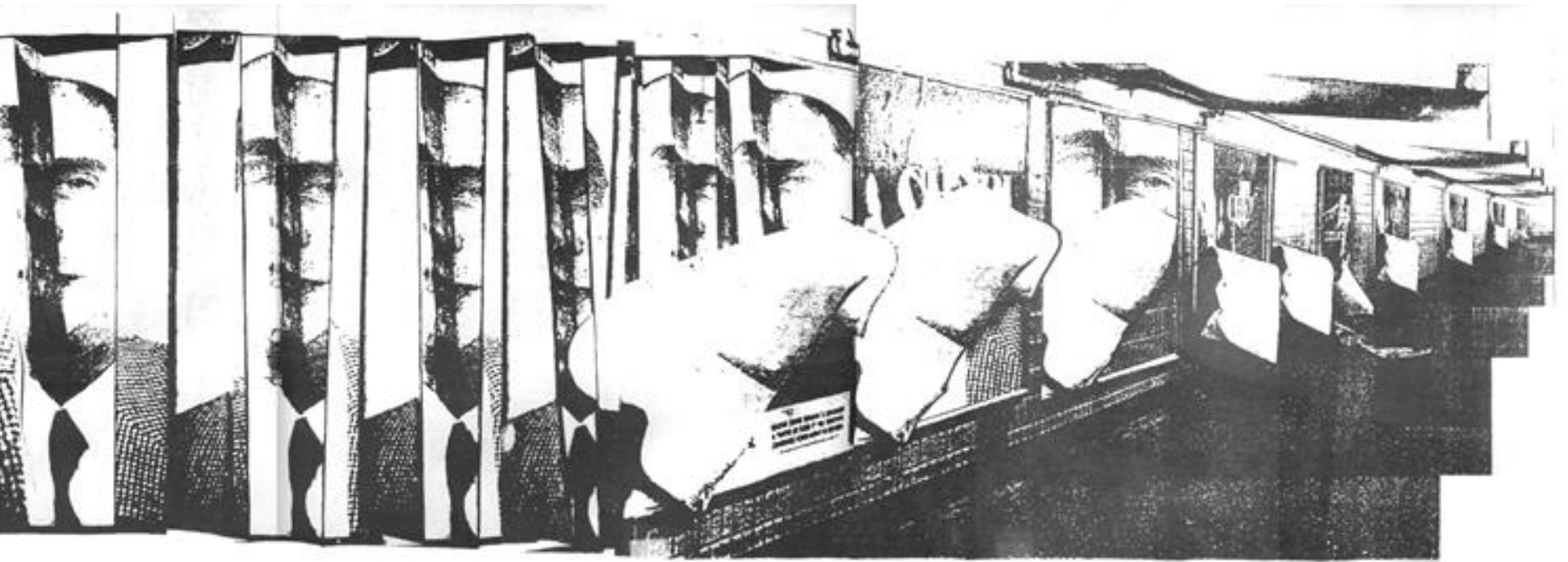


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Milton Sogabe
1989
City Portrait
Campinas

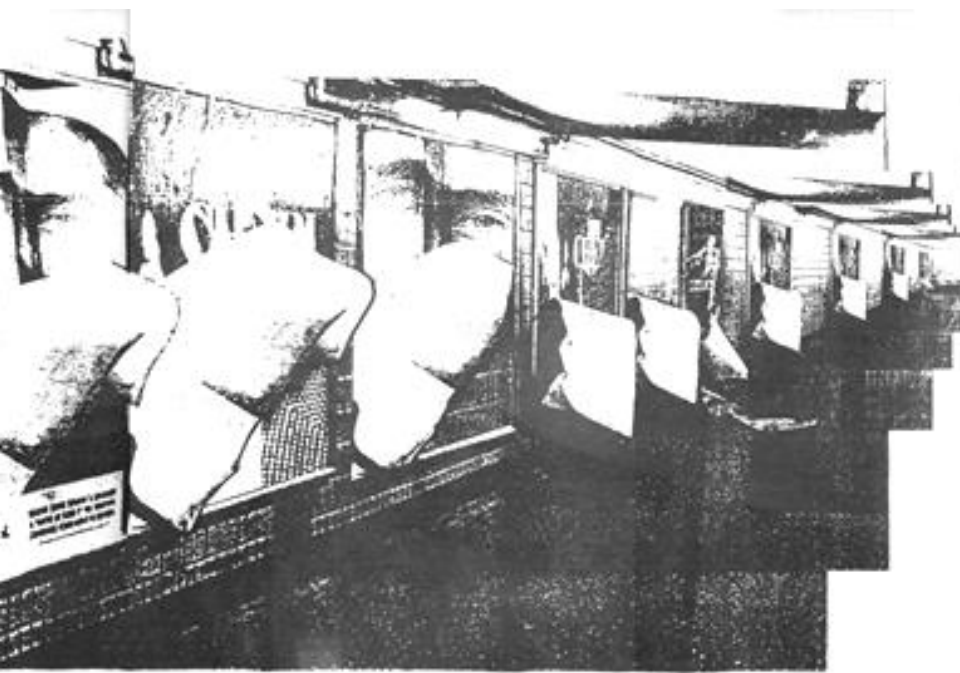


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

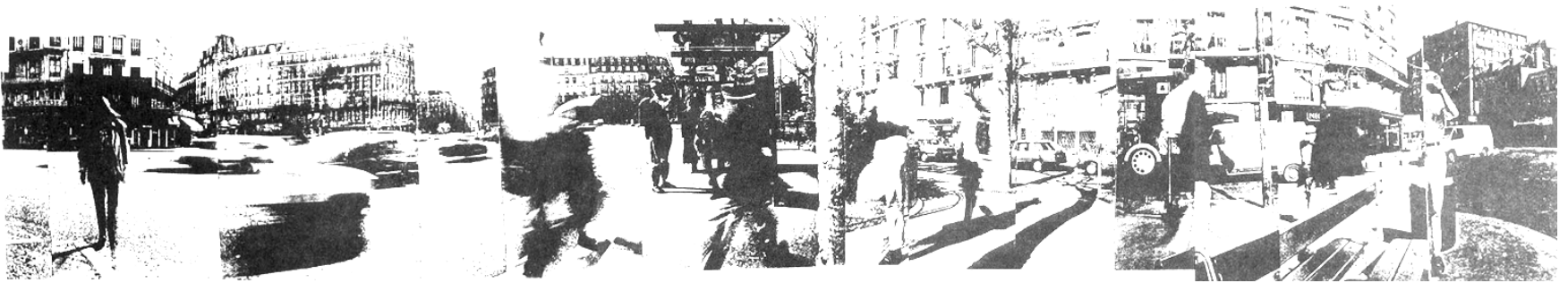
Milton Sogabe
1989
Campinas



Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits Projeto do Grupo Art-Reseaux



Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits Projeto do Grupo Art-Reseaux



Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Projeto do Grupo Art-Reseaux



Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Projeto do Grupo Art-Reseaux

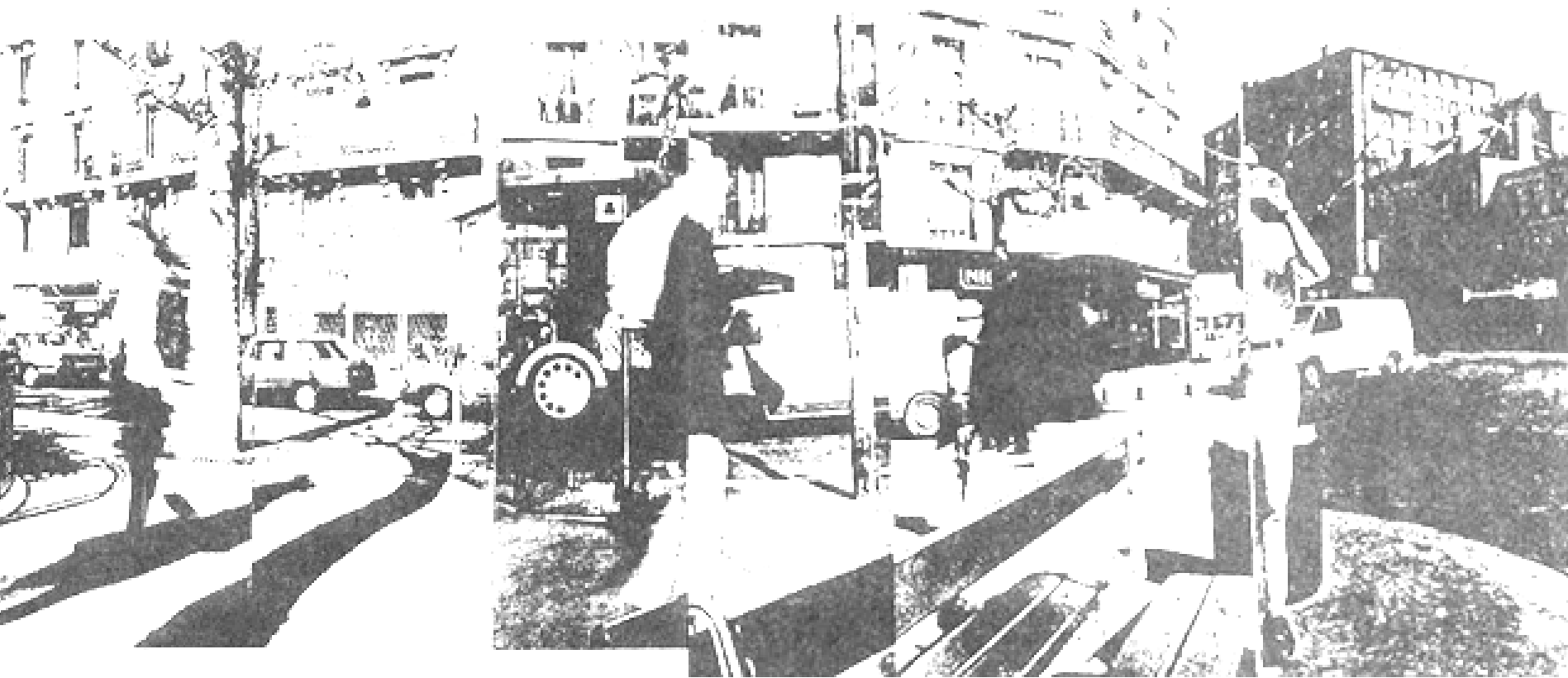


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Projeto do Grupo Art-Reseaux

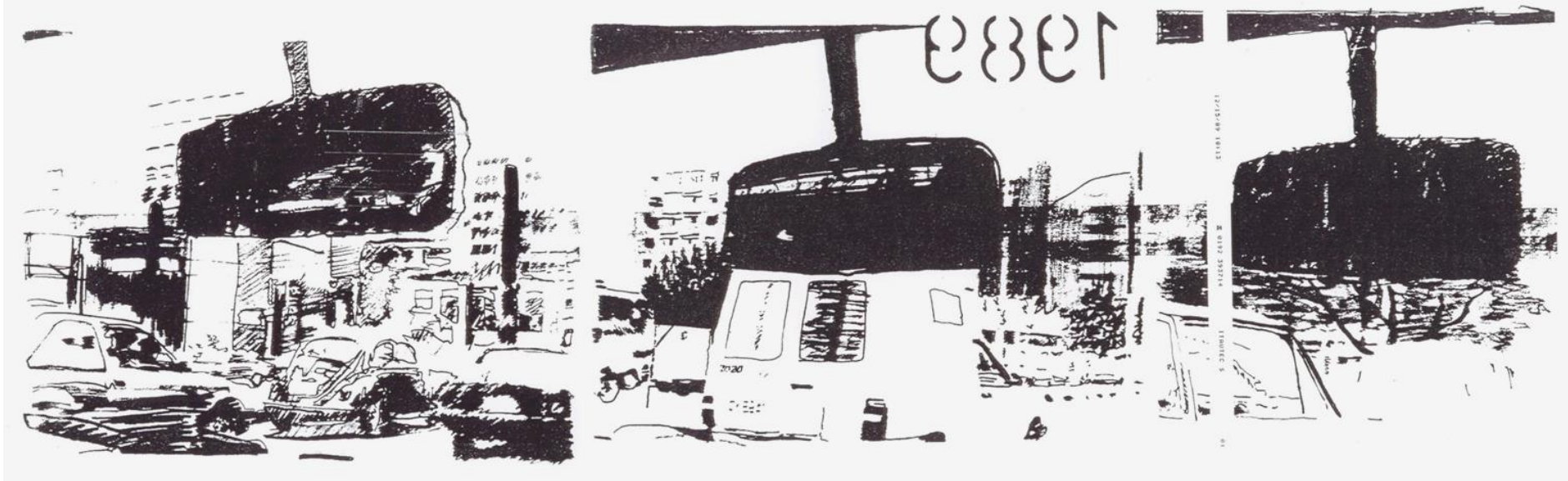


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Artur Matuck
1989
City Portraits
Campinas

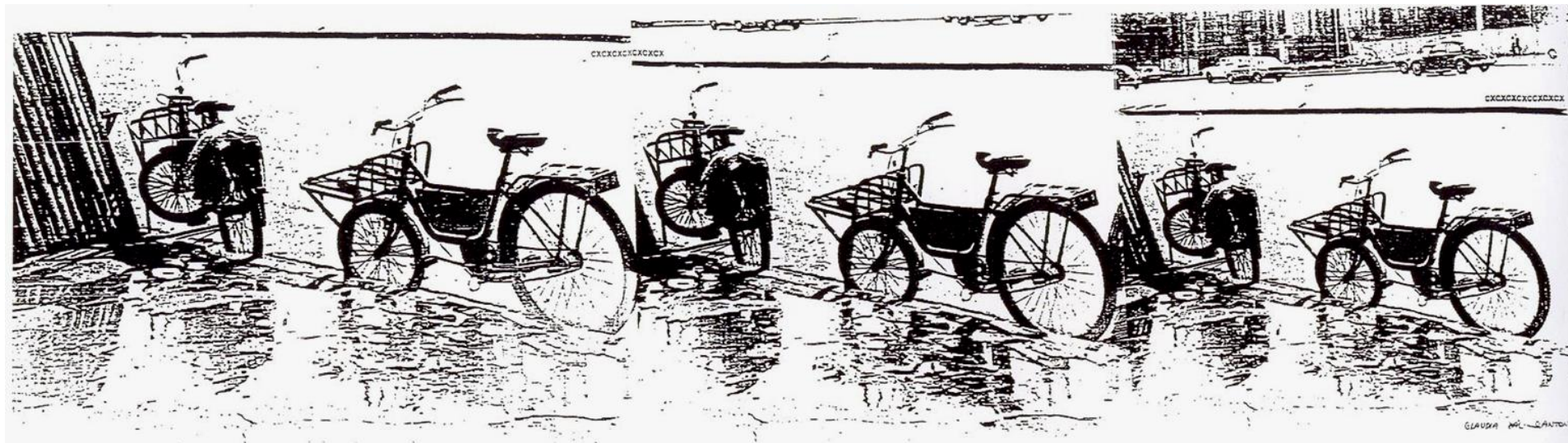


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Claudia Del Canton
1989
City Portrait
Campinas

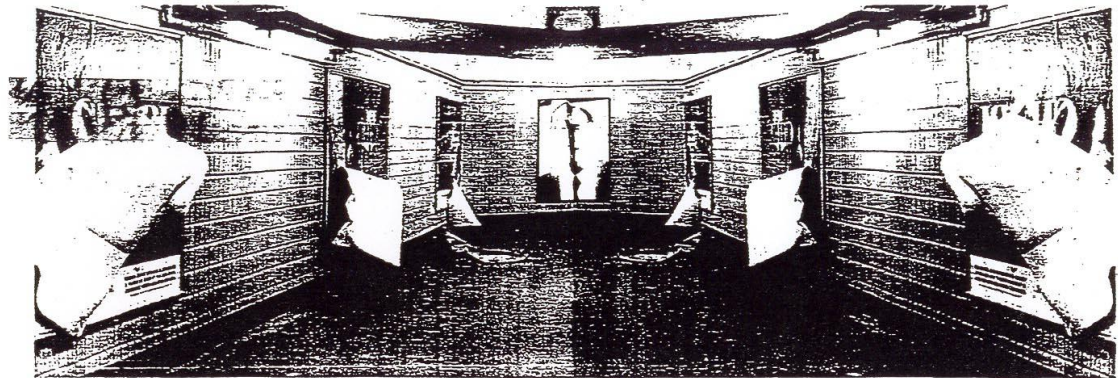
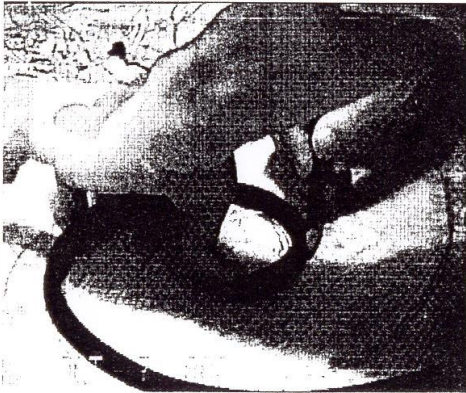


Arte Fax

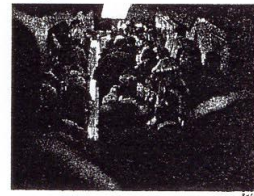
Algumas Poéticas

City Portraits

Milton Sogabe
1990
Campinas



MILTON SOGABE

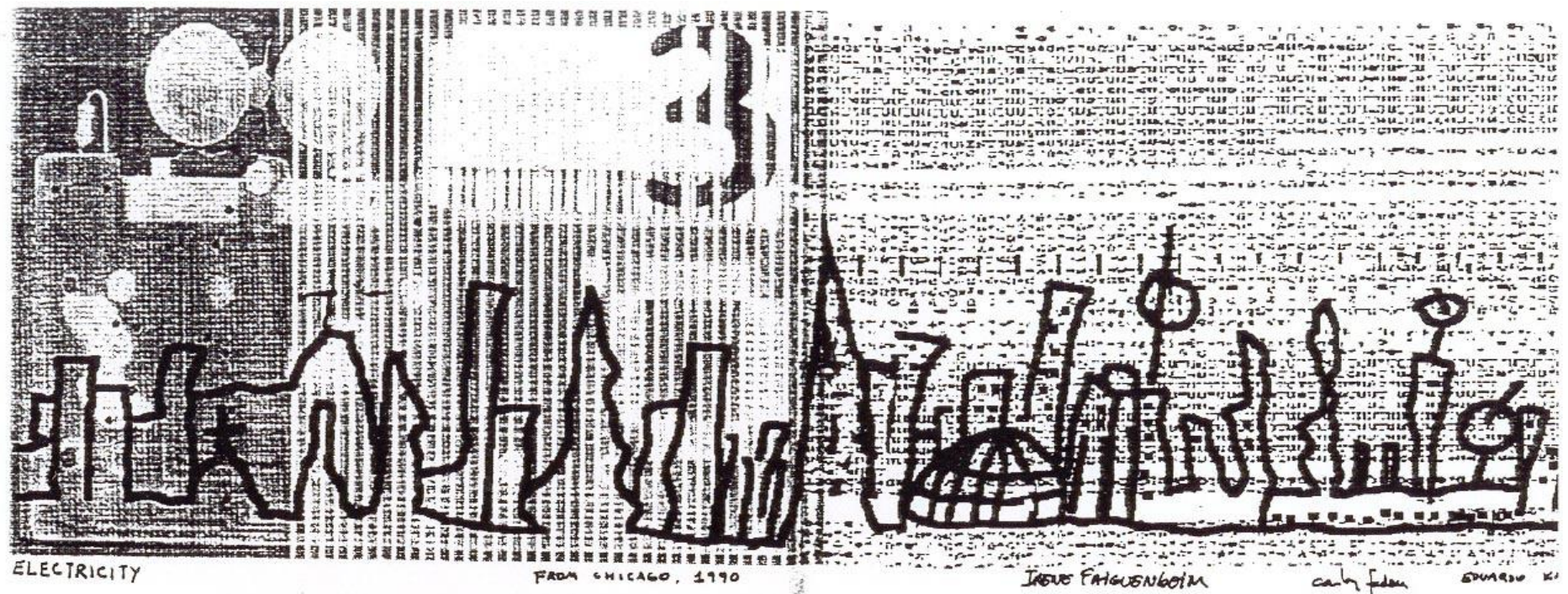


Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Carlos Fadon Vicente e
Irene Fainguenboim
1990
Chicago



ELECTRICITY

FROM CHICAGO, 1990

IRENE FAINGUENBOIM

Carlos Fadon

50x40 cm

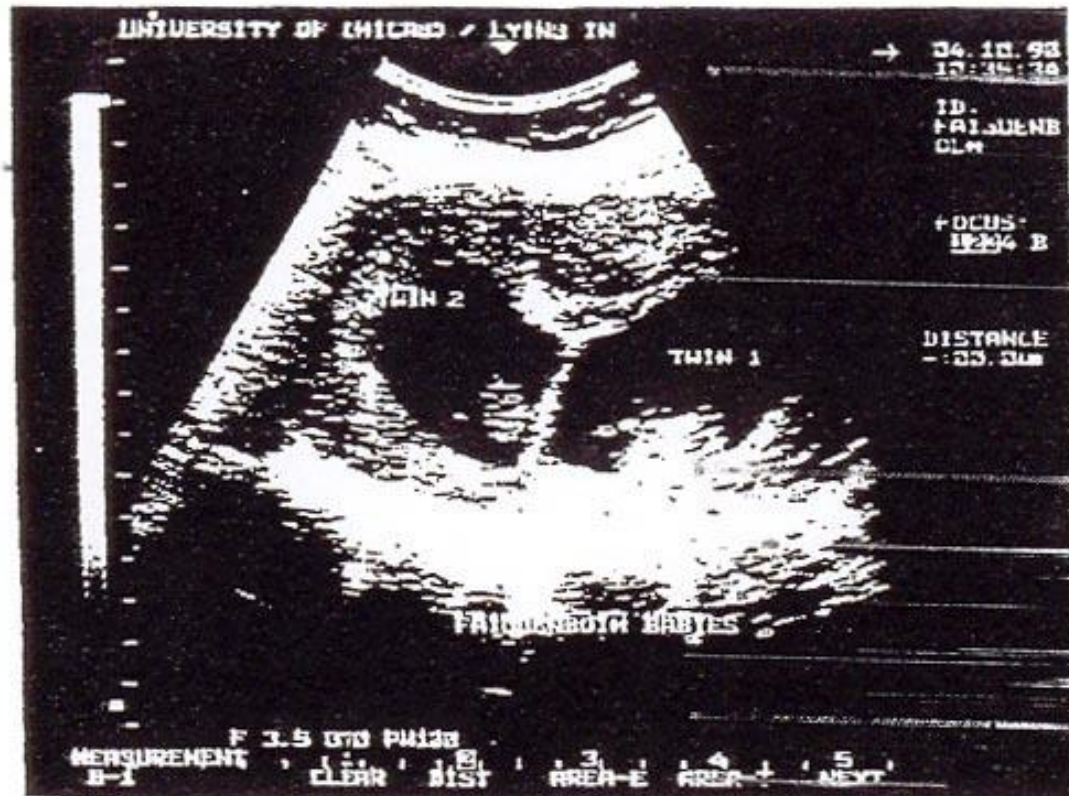
Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Irene Fainguenboim
1990
Chicago

AS MENINAS VEM VINDO



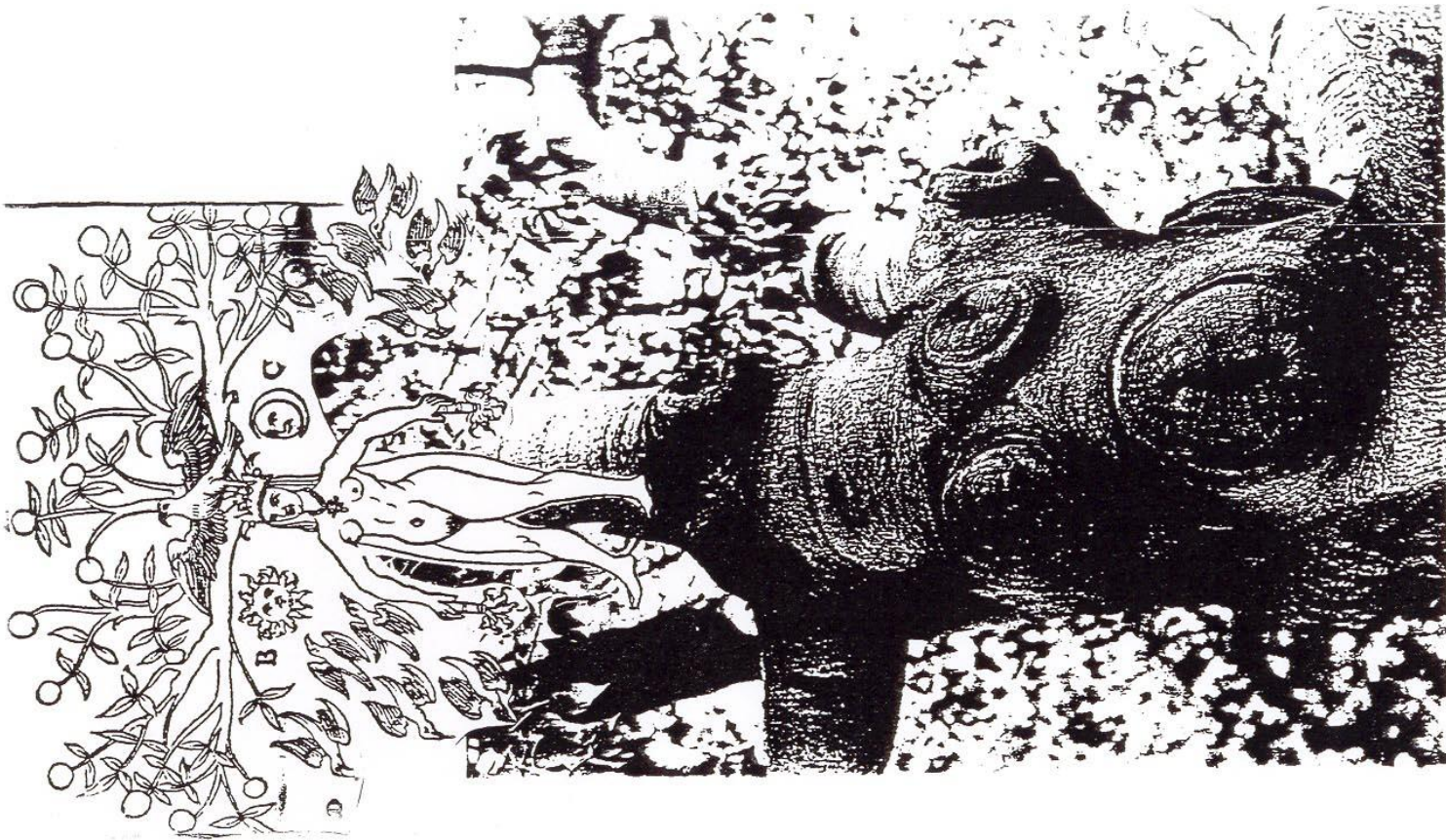
Irene Fainguenboim

Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

Anna Barros
1990
Campinas



I WOULD LIKE TO MAKE CONTACT WITH LOS ANGELES
ANY OTHER CITY IS WELCOME TO INTERFERE.

But I would rather be long out of...
Anna Barros
P. 1,

Arte Fax

Algumas Poéticas

City Portraits

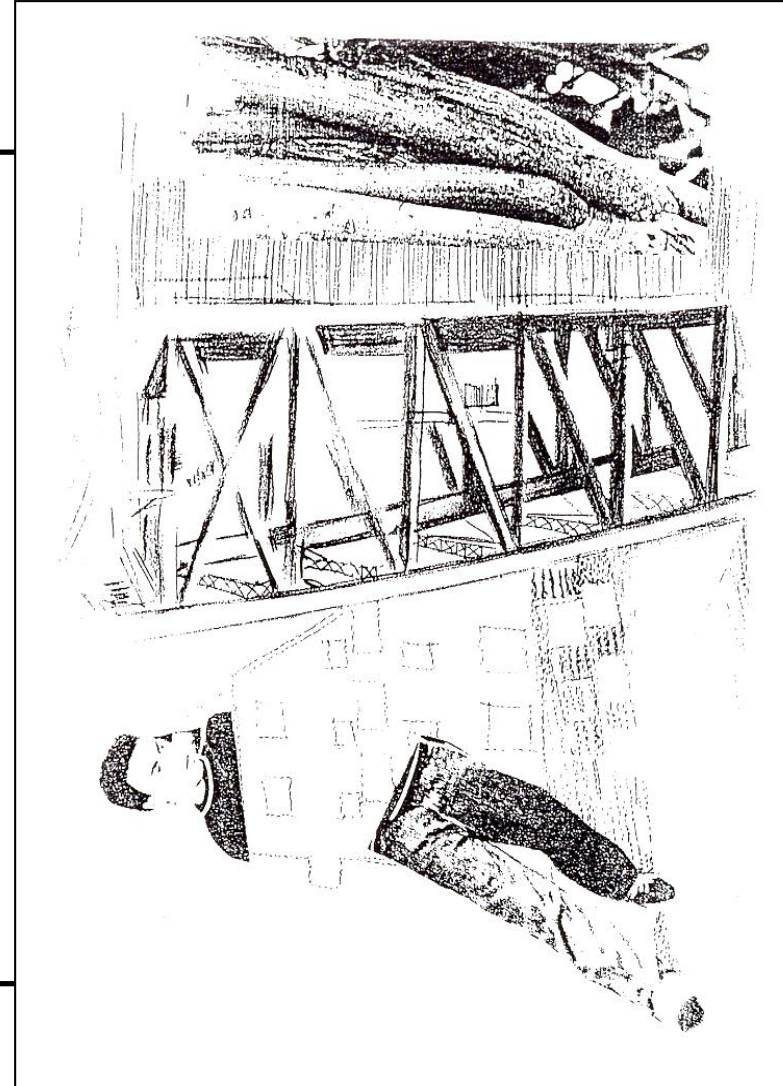
Renato Hildebrand
1990
Campinas

Cada artista que participou do evento poderia pensar em seus trabalhos, não como um produto autônomo em si, mas sim, como um estágio de um processo interativo.

Finalizando podemos afirmar como Karen O'Rourke que, durante as transmissões, este "trabalho em progresso" não existiu em lugar nenhum e em tempo algum, mas somente, dentro e através de uma "network".

É uma obra em processo.

É um sistema como obra.



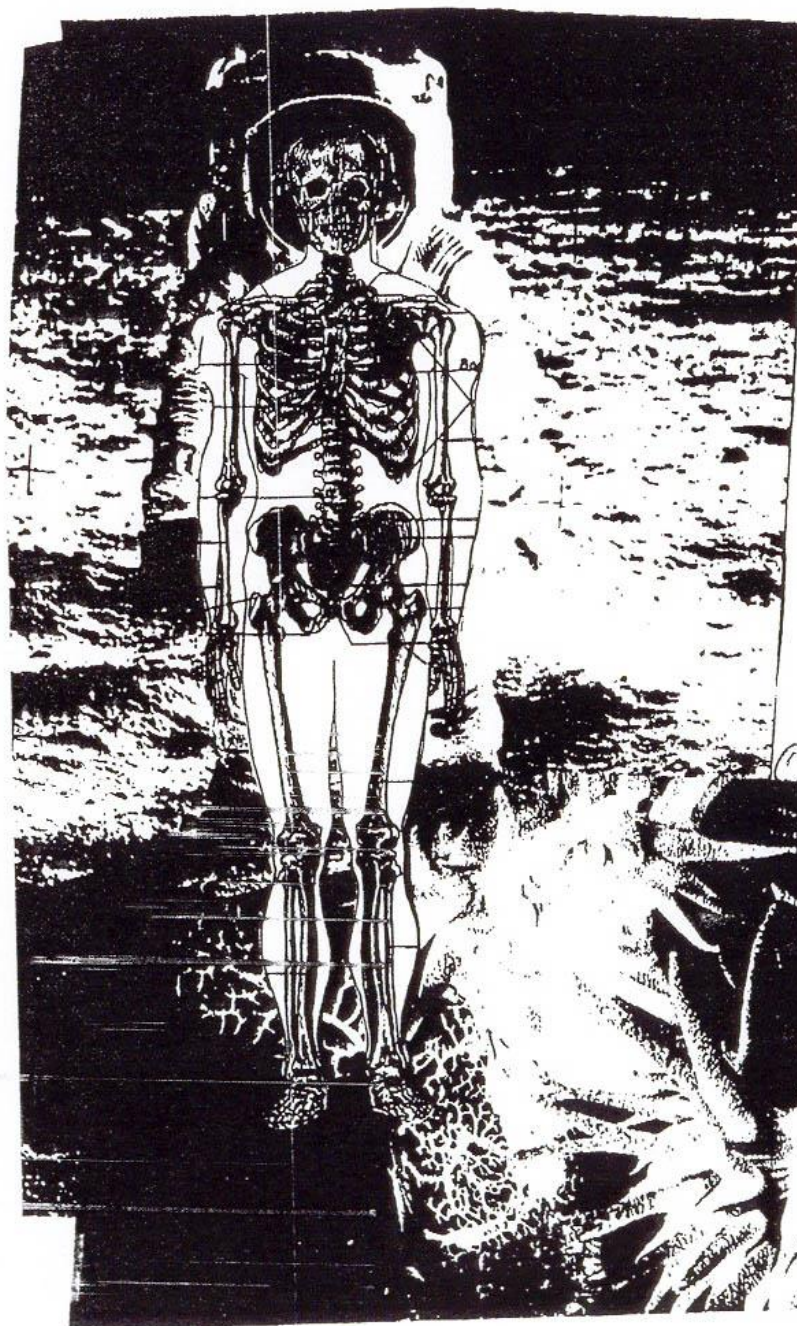
Arte Fax

Algumas Poéticas

Como último tema deste texto abordaremos a noção de autor e público que há muito deixou de ser estática e cada vez mais vem modificando-se e ampliando-se ao longo do tempo.

Essas transformações, principalmente em projetos que operam com o conceito de rede, vem ocorrendo e têm provocado profundas alterações na noção de autoria.

Esta noção esfacela-se diante de uma produção com características coletivas e interativas.



Dax Group
1990

City
Portraits

Arte Fax

Algumas Poéticas

Grupo
Art-Reseaux

Gilberto Prado
1990
Paris

O papel de público incorpora-se ao de produtor, de participante e de navegante nas redes telemáticas artísticas.

O trabalho existente, se assim podemos classificá-lo, somente tem sentido dentro de uma rede comunicativa, onde os interlocutores deixam suas marcas não pela individualidade de sua intervenção, mas sim, pelas múltiplas possibilidades de comunicação que juntos podem gerar.



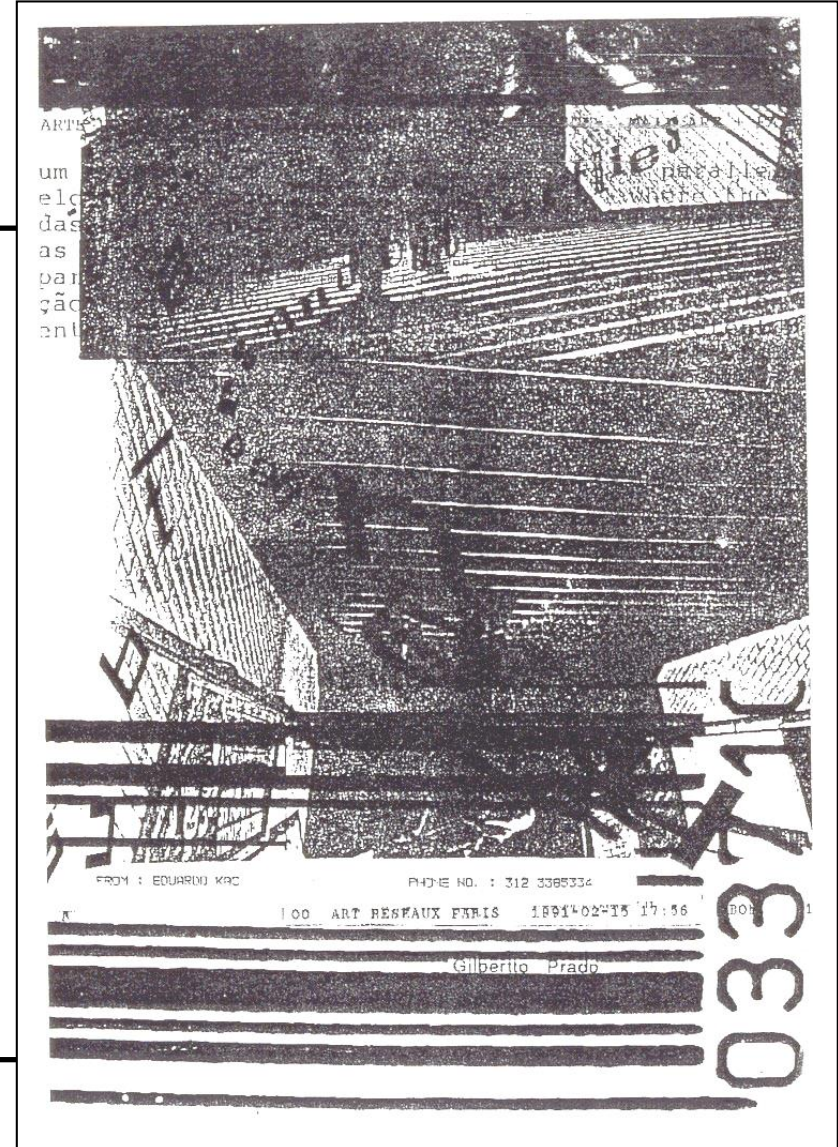
Arte Fax

Algumas Poéticas

Grupo
Art-Reseaux

Gilberto Prado
1990
City Portraits

De fato, a expressividade subjetiva de cada produtor assim como a possibilidade de dar formas ao mundo dos significados a partir de uma concepção individualista esvazia-se dando espaço para uma criação coletiva na qual o que importa é ativar as diversas redes comunicacionais e interligar o maior número de sistemas intersemióticos possíveis.



Arte Fax

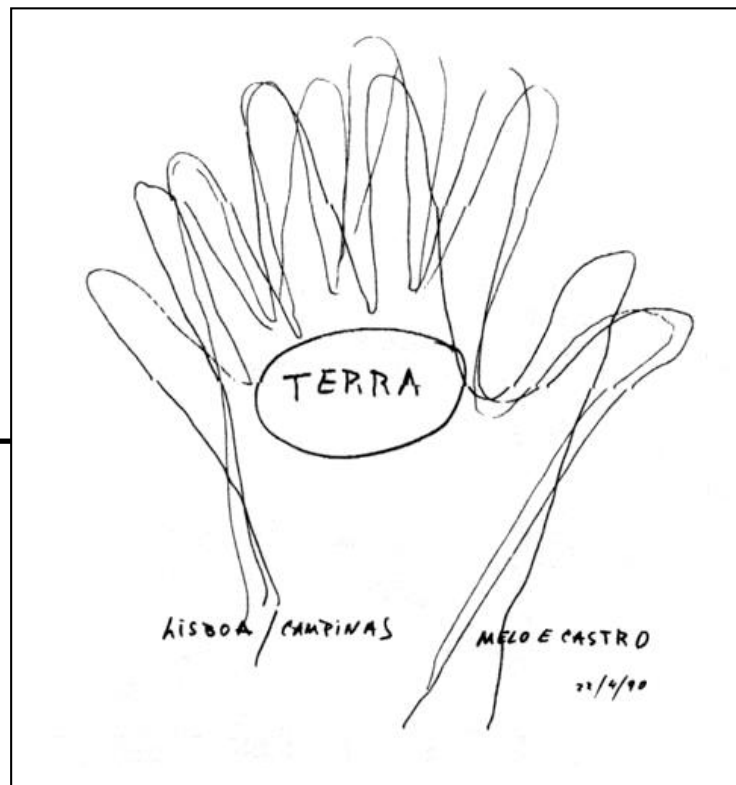
Algumas Poéticas

Essas “quase-imagens” ou imagens digitais são efêmeras e virtuais e exclui o objeto de cena, dando lugar a imaterialidade das formas que pretendem simular. Estamos a produzir em co-parceria com os equipamentos eletrônicos que criamos. Eles nos permitem simular modelos e mundos que em realidade não existem, mas tornam figurativos os algoritmos lógico-matemáticos dando-lhes vida, ou melhor, “quase-vida”.



Arte Fax

Algumas Poéticas



O conhecimento e as transformações culturais de nosso tempo estão nas redes. A ampliação das sensações espaço-temporais, a expansão das experiências multisensoriais, a modificação do conceito de obra de arte que passa a ser um sistema em processo, as novas relações entre realidade e imaginário e entre concreto e virtual enfim, todas os temas que nos afetam se apresentam em um ciberespaço, onde encontramos inúmeras formas de comunicação e uma grande rede de conexões.

Arte Fax

Algumas Poéticas

Grupo
Art-Reseaux



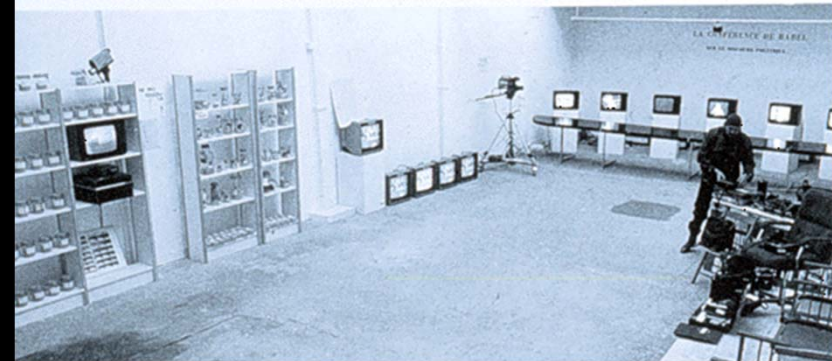
Arte para a Rede

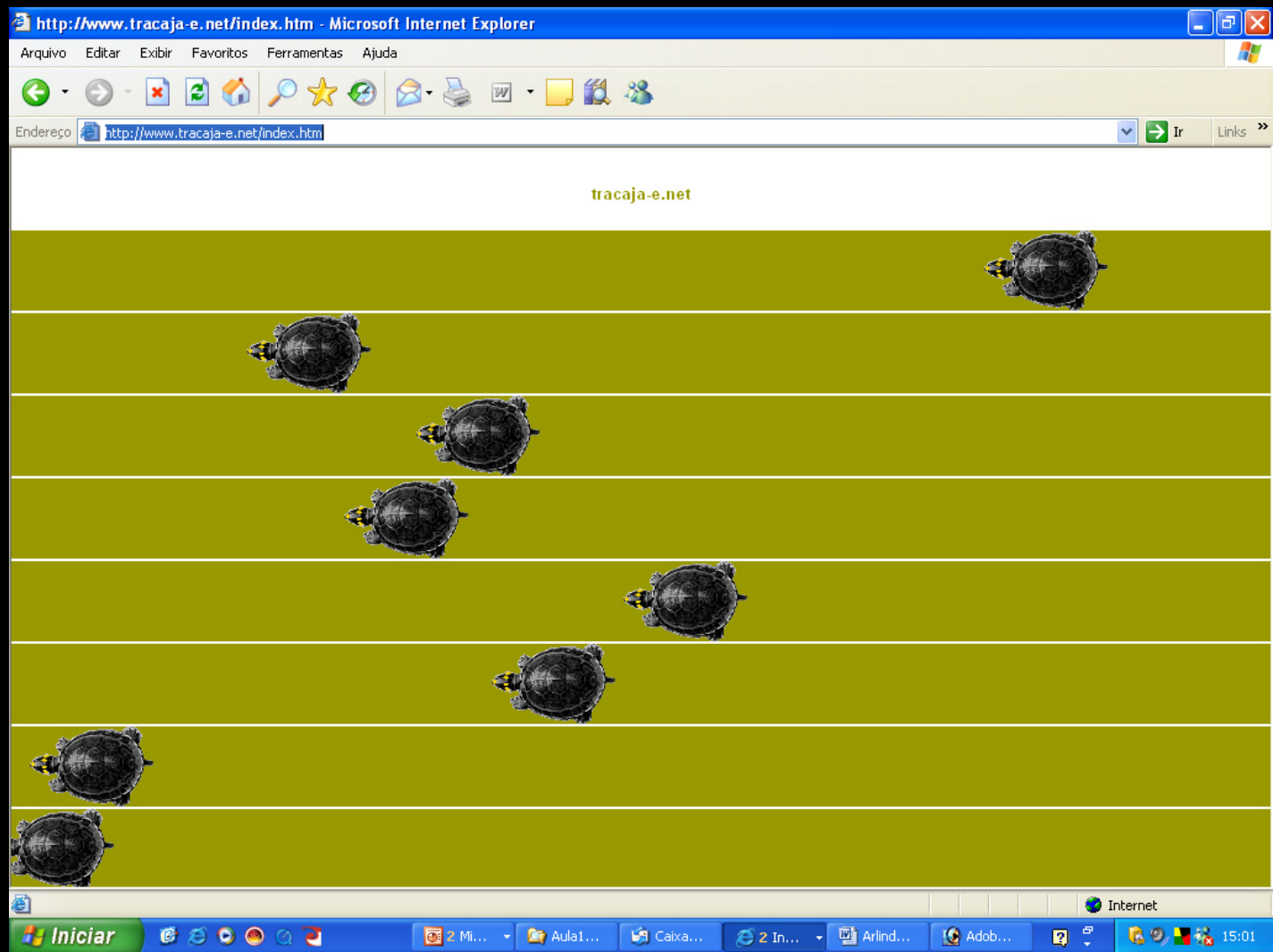
As redes apresentam-se como obras, são os sites de realização.

São trabalhos pensados dentro das especificidades das redes em relação: a produção, a recepção e os conceitos.

1984 – Fred Forest elabora o *Kunstland* (Land of the Arts) um vídeo interativo e instalação por rede telefônica.

1984 – Fred Forest cria o evento *Babel Conference* que é uma vídeo-instalação sem fios no Espace Créatis, em Paris, onde ele pretende fazer uma crítica aos discursos estereotipados dos políticos.

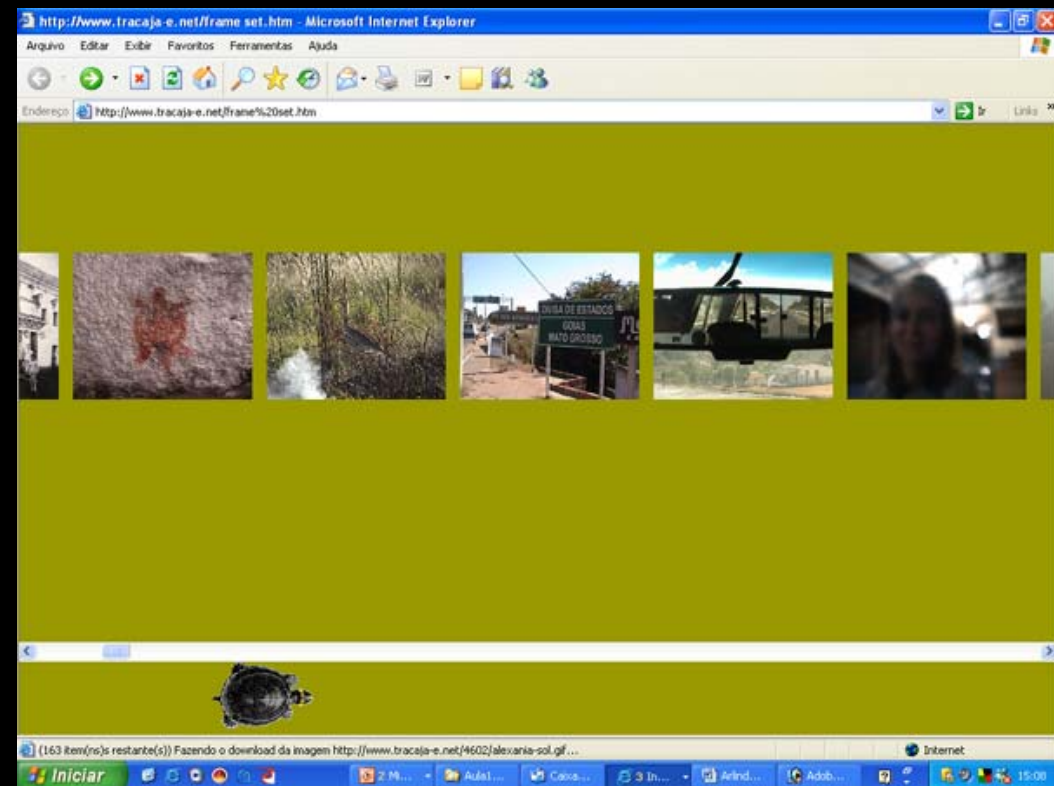
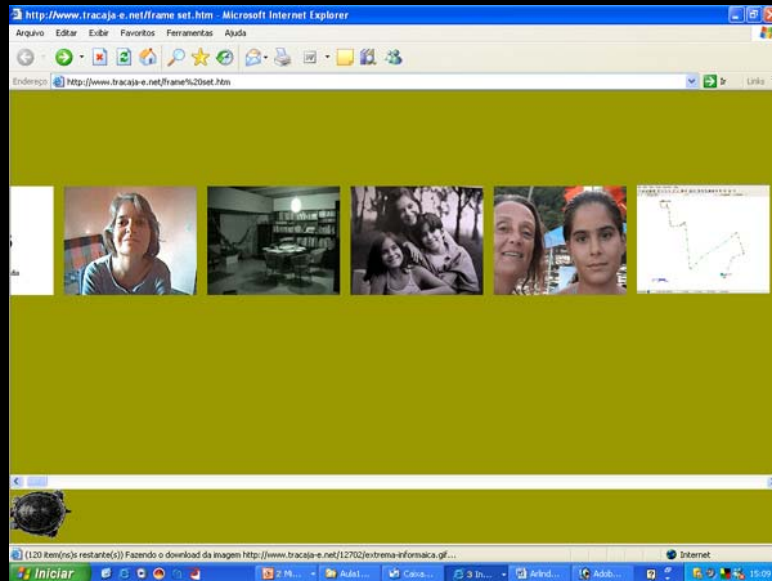




Tracajá-net

Maria Luiza Fragoso (Brasília) <http://www.tracaja-e.net/index.htm>

Consistiu na execução da viagem em um percurso de carro pelas Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, durante o qual foram registradas digitalmente imagens de mais de 250 cidades, ou 700 localidades diferentes, entre junho e novembro de 2002. O levantamento de dados se destinava à alimentação do site via telefonia celular.



Ciclo Industrial Eletrônico - Digital

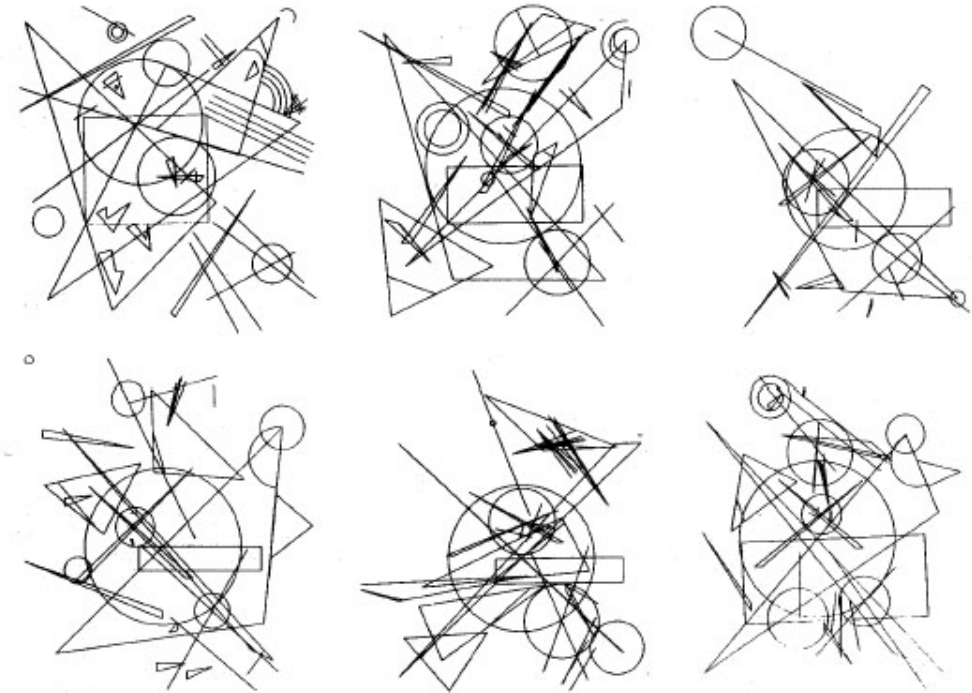
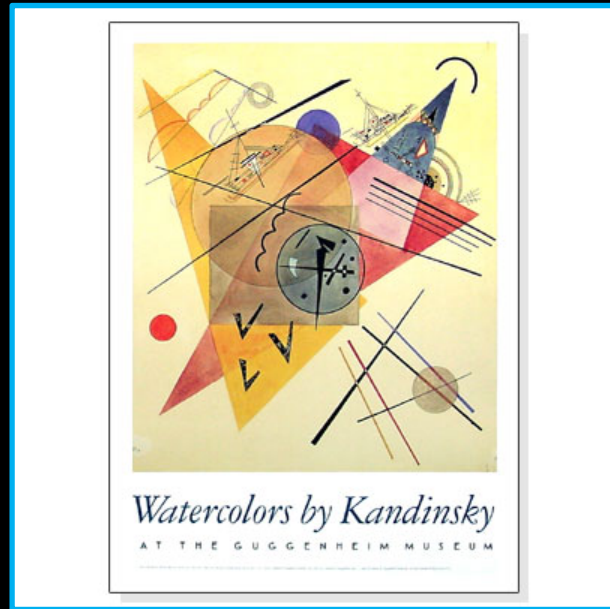


Figure 3: Six images created by Lauzzana and Pocock-Williams (1988) using rules describing Kandinsky's *Dream Motion*.

Ciclo Industrial Eletrônico - Digital

Muitos procedimentos inventados pelos artistas do vídeo foram imediatamente incorporados em filmes e em videoclipes na televisão;

A câmera de vídeo tornou-se uma parceira das performances de diversos artistas como meio de registro de ações ritualizadas e o vídeo & as artes por vezes íntimas.



Vídeo
Criaturas

Otávio
Donasci

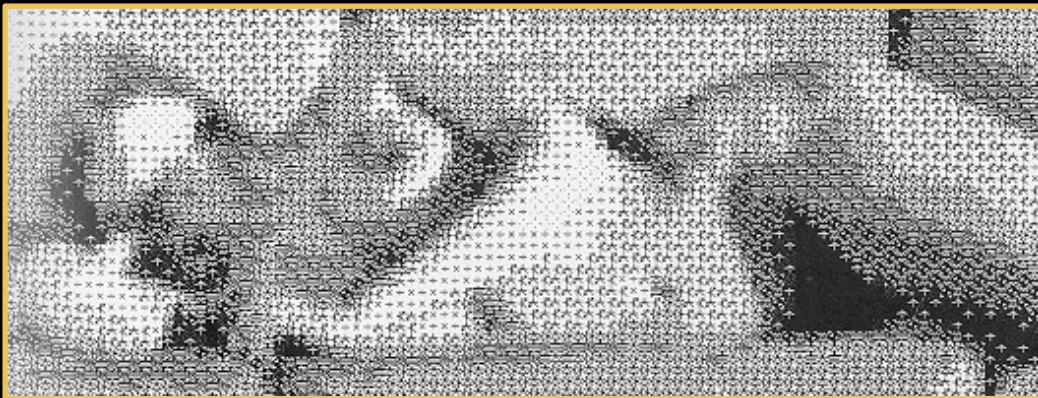


Bill Viola
'The Crossing'
(1996). Vídeo/Som
Instalação

Ciclo Industrial Eletrônico - Digital

O limiar mais radical dessa interatividade é a realidade virtual, ou seja, na imersão total do receptor em um mundo paralelo;

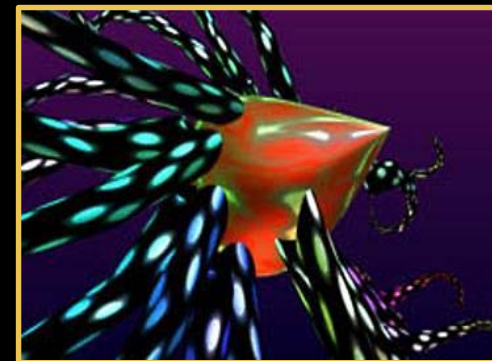
Kenneth Kowlton and Leon Harmon
Studies in perception I (1966)



HUGS
SHIRT
CIBERART
Bilbao, 2004.
Francesca
Rosella
Ryan Genz



Karl Sims
Galápagos é
uma evolução
Darwiniana
intrativa de
organismos
virtuais



Ciclo Industrial Eletrônico - Digital



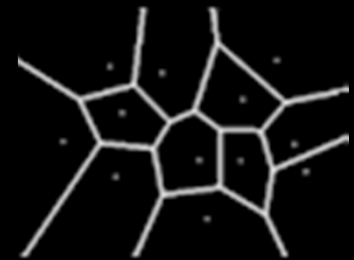
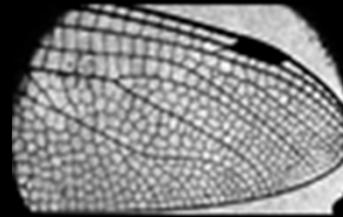
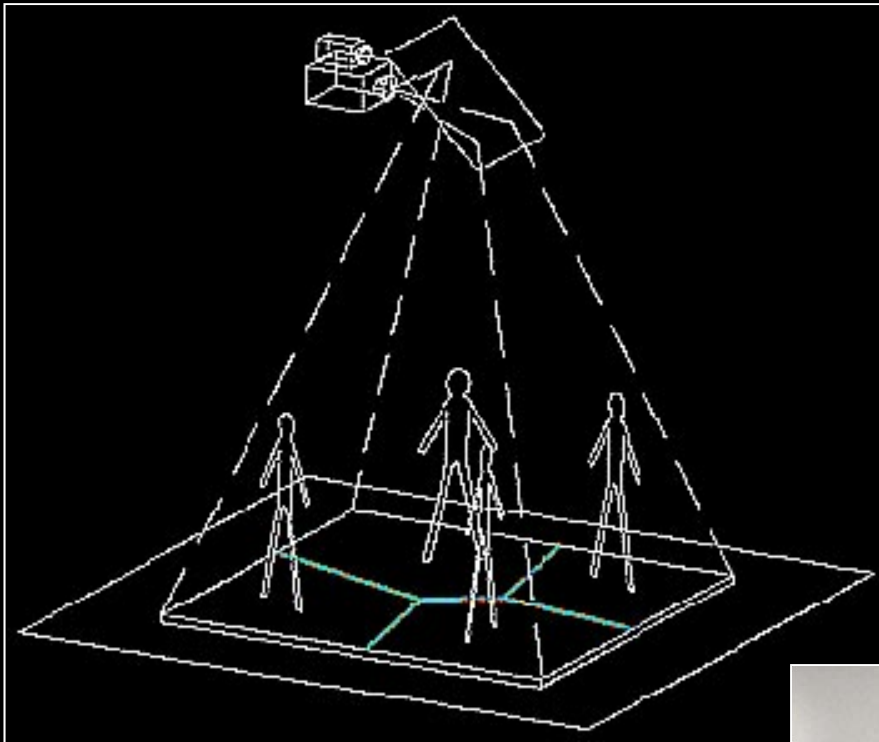
A “segunda interatividade” é quando as máquinas são capazes de oferecer respostas similares ao comportamento dos seres vivos, inteligência artificial.

As interfaces com a matemática são evidentes, sem elas esse tipo de arte nem poderia existir.

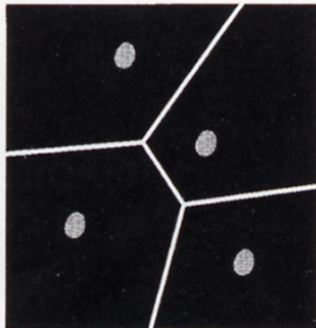
Boundary Functions – Scott e Sona Snibb

http://www.youtube.com/watch?v=_Ax4pgtHQDg

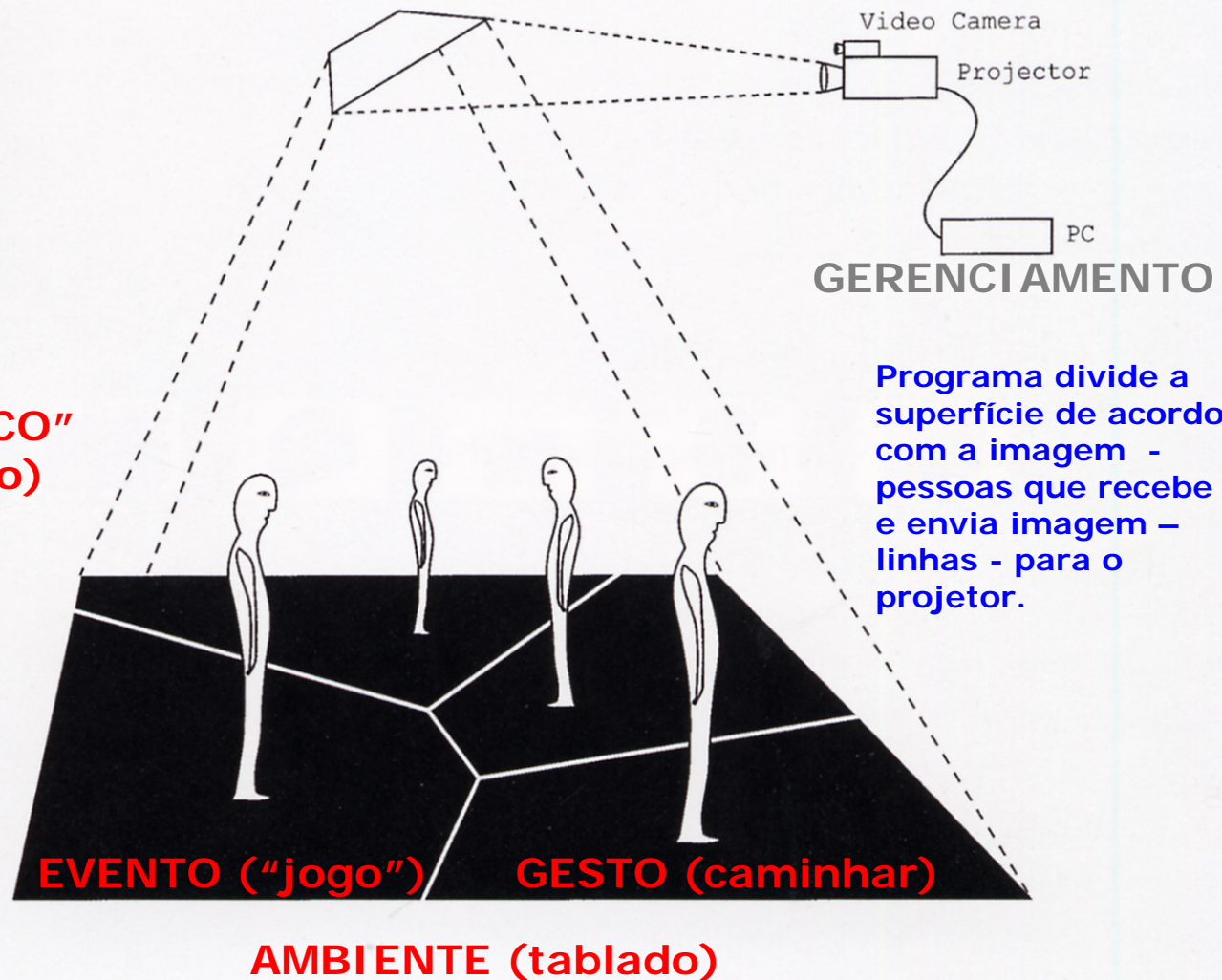
<http://www.youtube.com/watch?v=4XmXJm4cYwo>



Overhead View



Projeção da imagem (linhas) na superfície.



Boundary Functions / Scott Snibbe / 1998

Nós pensamos o “espaço individual” como algo que pertence somente a nós mesmos. Porém, Boundary Functions (funções de limite) mostra que “espaço individual” só existe em relação ao outro. Nosso “espaço individual” modifica-se dinamicamente em relação aos outros ao nosso redor.

Boundary Functions é percebido como um jogo de linhas projetado sobre o chão que separa uma pessoa da outra com uma área (polígono). Com uma pessoa no espaço não há nenhuma resposta. Quando dois estão presentes, há uma única linha no meio caminho entre eles segmentando a área em duas regiões.

Com o movimento das pessoas, esta linha muda dinamicamente e mantém uma mesma distância entre os dois. Com mais de duas pessoas, o chão fica dividido em regiões celulares, cada uma com uma qualidade matemática que todo o espaço dentro da região fica mais próxima à pessoa dentro do que qualquer outra.

As regiões que cercam cada pessoa estão matematicamente relacionadas aos Diagramas de Voronoi ou Tessellations de Dirichlet. Estes diagramas são extensamente usados em campos diversos e acontecem espontaneamente a todas as escalas da natureza. Em antropologia e geografia eles são usados para descrever padrões de determinação humana; em biologia, os padrões de domínio animal e competição de plantas; em química a embalagem de átomos em estruturas cristalinas; em astronomia a influência de gravidade em estrelas e agrupamentos de estrela; em marketing a colocação estratégica de lojas de cadeia; em robótica, no planejamento de padrões; e em ciência da computação a solução para closest-point e triangulação de problemas. Os diagramas representam uma forte conexão entre matemática e natureza como as constantes.

Projetando o diagrama, tornam-se visíveis e dinâmicas estas relações invisíveis entre os indivíduos e os espaços entre eles. A noção intangível de espaço pessoal e a linha que sempre existem entre você e outro fica concreto. A instalação não funciona com uma pessoa, uma relação física com outros deve estar presente. Deste modo a obra é uma reversão da freqüente auto-reflexão da realidade virtual - aqui nós é dado um espaço virtual que só pode existir com mais de uma pessoa.

O título Boundary Functions se refere à tese de 1967, do Phd Theodore Kaczynski da Universidade de Michigan. Melhor conhecido como o Unabomber, Kaczynski é um exemplo patológico do conflito entre o indivíduo e a sociedade - o conflito e o compromisso assumido de se engajar na sociedade contra a solidão e a indiferença individual pelo pensamento e presença dos outros.

A própria tese é um exemplo da qualidade anti-social implícita de tal discurso científico, espelhado na linguagem e nos impenetráveis símbolos para a maioria da sociedade. Nesta instalação, uma abstração matemática é imediatamente reconhecível através de uma representação visual dinâmica.

Realização Técnica

A instalação consiste de uma câmera e projetor localizado no teto, apontados para o chão através de um espelho. A câmera e o projetor são conectados à um computador PC. A câmera de vídeo capta a localização e a movimentação das pessoas no chão, processando essa imagem e alimentando o software que gera então o Diagrama Voronoi, que é então projetado sobre o chão.

(projector, video camera, pc computer, retro-reflective floor, custom software)

Bubbles

Wolfgang Muench and Furukawa Kiyoshi

<http://www.youtube.com/watch?v=fO6np0-Fw8I>

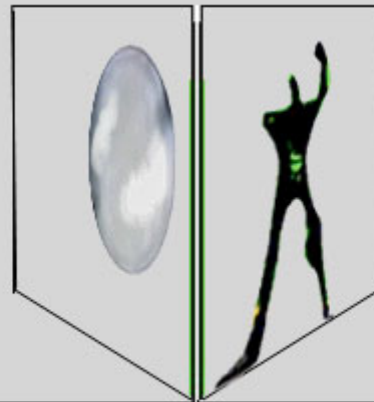
<http://www.youtube.com/watch?v=KMZVX7DcIH8>

Digital World / Computer

Zero Dimension

Simulation of
Real Worlds
Behavior

upgrade to
2 - Dimensional Space



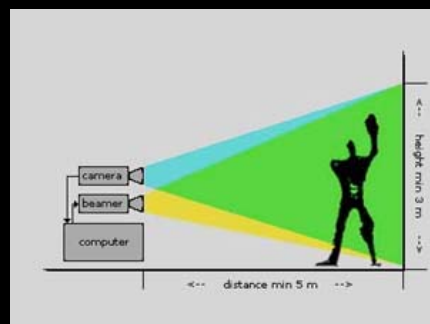
Real World

Three Dimension

Mapping of the
human body
onto a screen

downgrade to
2 - dimensional Space

interface



Bubbles - Wolfgang Muench and Furukawa Kiyoshi

A instalação multiusuário "Bolhas" permite aos participantes interagirem em tempo real com a simulação das bolhas flutuantes. Entrando na frente da luz do projetor, os participantes produzem suas sombras sobre a tela de projeção. A área da tela é capturada por um sistema de vídeo e cada bolha pode reconhecer tanto o toque das sombras com a direção independentemente.

Definido como objetos autônomos, as bolhas respondem a qualquer usuário - a interação segue a simulação de um conjunto de leis físicas. Ambos, o estado global do sistema complexo e a interação das sombras com as bolhas, criam estruturas musicais não lineares que são geradas em tempo real utilizando uma interface midi e sintetizador midi.

Desenvolvimento do projeto:

Os primeiros esboços datam de janeiro de 1998. Depois de desenvolver o software na primavera de 2000, uma primeira versão de foi exibida na Schloss Wahn | Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Koeln em julho de 2000.

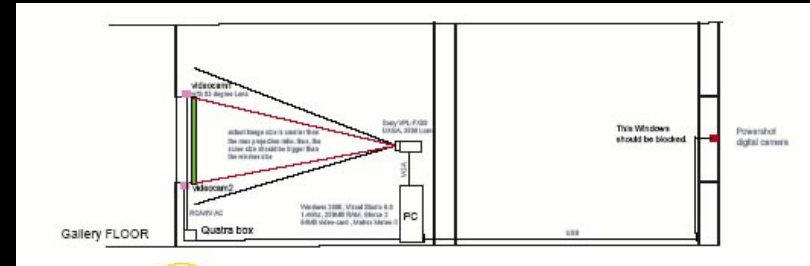
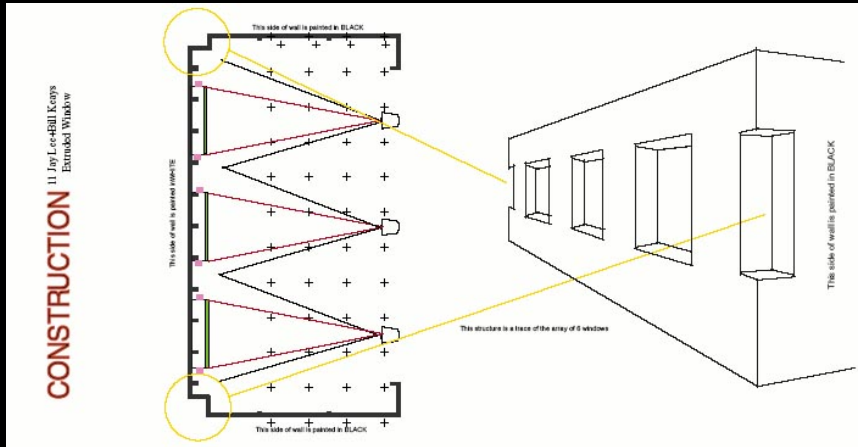
Uma versão atualizada foi mostrada no ZKM | Center for Art and Media em novembro de 2000. Em fevereiro de 2001, Kiyoshi Furukawa finalizou o conceito musical.

O ambiente multi-usuário de "Bolhas" descreve uma interação simples entre sistema e participante: as sombras dos participantes provocam uma interface como no tradicional teatro de sombras. Posicionado na interseção entre fisicalidade e virtualidade, as bolhas visualizam as sombras, que não são nada mais que a ausência parcial de luz como uma força surpreendentemente dinâmica.

"Bolhas" é um pequeno sistema complexo composto de objetos autônomos simples. Só o interplay de todas as partes podem criar a simulação de bolhas flutuantes que ludicamente respondem ao toque das sombras dos participantes. Cada bolha é emparelhada com um objeto de escritura que define seu comportamento de acordo com as leis físicas de gravitação, aceleração e circulação de ar. Adicionalmente, fluxos de ar virtual influenciam os movimentos das bolhas na imagem.

A resposta direcional das bolhas para o toque de sombras é definida por níveis de luz específicos que cercam sua forma diretamente: debaixo de um certo nível de brilho o programa executa uma rotina à qual a bolha reage e inicia a interação com o participante. Um variedade de parâmetros necessários para a descrição das bolhas é usado para gerarem o som mais adiante com comandos para um midi-sintetizador que define instrumento, volume, reverberação, estéreo-posição e efeitos de som diversos. O cartão de som dos computadores ou um sistema de som externo transformam os sinais digitais em sons como piano, címbalo e flauta.

Extruded Window - Bill Keays e Jay Lee



<http://web.media.mit.edu/~jaylee/extruded02.jpg>



Extruded Window - Bill Keays e Jay Lee

Como uma instalação interativa de site específico, a janela deslocada é uma intervenção arquitetônica no Softopia Japan Center, com imagens geradas por computador paralelas à uma paisagem circunvizinha. Deslocando a parede exterior para dentro do espaço de exibição, as estruturas duplicadas da janela transformam-se num espaço interativo conectado indissolivelmente à arquitetura do edifício.

Esta reconfiguração das janelas parece chamar a atenção à função da janela como um limite entre dois espaços discretos, dentro e fora. Dessa maneira invoca noções de expansão das imagens virtuais sintéticas para serem camadas sedutivas no tempo e no espaço. A instalação convida visitantes para explorar um espaço fictício criado com a (de-lamination) de limites existentes. Os gestos da mão criam distúrbios orgânicos nas imagens fragmentadas e trazem a atenção à natureza e à função dos limites espaciais.

Três janelas fictícias são alinhadas arquitetonicamente com as três janelas reais similares e o visual das janelas reais é a parte traseira projetada nas janelas fictícias no tempo real. Na estrutura da janela fictícia há duas câmeras de vídeo que detectam a posição da mão do visitante usando a visão estereoscópica.

Uma vez que a posição da mão é detectada aquelas coordenadas são usadas para introduzir uma força, de repulsão ou atração, criando distorções na imagem fragmentada com as qualidades físicas muito naturais. Quanto mais próximo da janela, mais forte o efeito.

"A janela deslocada" foi criada por Bill Keays e por Jay Lee e sucede "janela suspendida" como a segunda instalação de sua série "janela". Foi exibida no Interaction'01 Biennale em Gifu, Japão.

Conclusão:

Várias formas de arte convivem em todas as épocas. Os paradigmas das eras estão inscritos na produção do artista, e por isso é natural o desenvolvimento das artes do corpo interfaceado, e do corpo inserido em ambientes imersivos em qualquer grau assim como o sistema como obra de arte.

“Obra de Arte ” é um pensamento em estado permanente de transformação e atualização.

O “outro” já incorpora a máquina, e permite pensar-se em um corpo expandido, fluído, não no sentido ubíquo, mas como um amálgama mental. Energias que se trocam como uma rede neural. Sinápses que se dão entre cérebros. Cérebros metafóricos e reais.