

Monográfico Atrio 1



**no
solo
musas**
mujeres creadoras
en el arte iberoamericano

Eunice Miranda Tapia, ed.



**no solo
musas**

**mujeres creadoras
en el arte iberoamericano**

Eunice Miranda Tapia, ed.

© 2019

Monográfico Atrio

1.º volumen

Editora

Eunice Miranda Tapia

Colaboración en la edición

Sandra Patricia Bautista Santos

Revisión y corrección de textos en portugués

Fabiana Lourenço Díaz

Corrección de resúmenes en inglés

Laura Dicochea

Directoras de la colección

Ana Aranda Bernal

María de los Ángeles Fernández Valle

Diseño y maquetación

Laboratorio de las artes

Imagen de portada

Stéfani Agostini. *Cama de gato (Manjedoura)*, 2018.

Cortesía de la autora.

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

ISBN: 978-84-09-17672-4

Depósito Legal: SE 324-2020

Materia: AB - Arte: aspectos generales y AF - Formas de expresión artística

2019, Sevilla, España

EQUIPO EDITORIAL ATRIO

Directoras

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría técnica

Rafael Molina Martín (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.ª del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela, España)

Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Periodicidad anual

Inicio de la publicación: 1988

Año de edición: 2019

ISSN: 0214-8293 (1988-2013)

Depósito Legal: SE-10-1989 (1988-2013)

eISSN: 2659-5230 (1988-)

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en: REDIB, DOAJ, ISOC, Dialnet, PIO, BASE, e-revistas CSIC, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en: Erih Plus, Latindex, DICE, RESH, MIAR y CIRC. Además, se encuentra catalogada en: SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arhisticum.net y Dulcinea.

Esta es una publicación sometida al proceso de evaluación de pares ciegos, que facilita el acceso a su contenido bajo la licencia indicada, sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de sus textos. Está asociada a *Atrio. Revista de Historia del Arte* (eISSN 2659-5230), disponible en:

<https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Índice

Prólogo	7
Ana Aranda Bernal	
Presentación	10
Eunice Miranda Tapia	
CREADORAS Y TRANSGRESORAS	
Mujeres en prácticas de creación colectiva en Valencia (1939-1975)	15
Clara Solbes Borja	
Concha Méndez: poeta, impresora, editora y divulgadora cultural. Del <i>Lyceum Club</i> a la sombra de sus contemporáneos en el exilio (Madrid, 1898 - México, 1986)	27
Esmeralda Broullón-Acuña	
Libertad femenina en la obra de Malu Valerio y Mariana Sellanes	42
Edmara Elisa Jordán Montilla	
Arte y feminismo en el espacio público: de lo perdurable a lo efímero. Algunos ejemplos del siglo XXI en España	55
Laura Luque Rodrigo	
Archivo Diverso Costa Rica. Primera parte. Expresiones de arte transgresoras	67
Patricia Oliva Barboza	
ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN: ANÁLISIS Y POSICIONAMIENTOS CRÍTICOS	
La sombra femenina: un análisis de la estética del ocultamiento en artistas femeninas contemporáneas	81
Elisa de la Torre	
Acerca de mujeres y arte cubano	91
Carolina María Sánchez Abella	

Acciones femeninas: análisis poético y político de la representación femenina en el espacio Sara Elena Rodríguez Tovar	103
<i>Alter ego</i> como estrategia identitaria de resistencia frente a estereotipos construidos en torno al imaginario de la mujer latinoamericana Sandra Patricia Bautista Santos	114
EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS, REFLEXIONES Y DOCUMENTACIÓN SOBRE PROCESOS DE CREACIÓN	
Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido Stéfani Trindade Agostini - Altamir Moreira	128
“mirar(nos)otras”: o desenho como ação e dispositivo de arte relacional Natália Fernandes Brescancini	142
En búsqueda de otro cuerpo posible desde la práctica pictórica Natalia Alarcón Pino	156
Reflexões sobre o meu processo criativo no ensaio <i>Peito de Pedra</i> Mari Gemma De La Cruz	168
Relación social, asociacionismo y archivo como práctica artística contemporánea Paul Parra Moreno	182

PRÓLOGO

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

NO SOLO MUSAS constituye el primer volumen de la colección MONOGRAFÍAS ATRIO, asociada a la publicación periódica *Atrio. Revista de Historia del Arte*. Y más allá del indudable interés de los ensayos que componen esta obra, se ha querido celebrar con su edición un aniversario, los treinta años que ha cumplido la revista. Aprovechando para centrar la atención de manera simbólica en un asunto escasamente tratado entre los más de trescientos artículos y reseñas que se han publicado desde el nacimiento de *Atrio* en el año 1988.

Porque este libro coordinado por la profesora Eunice Miranda, se ocupa de dar visibilidad a la producción artística, material e intelectual de las mujeres creadoras, de reconocer sus discursos y posicionamientos reflexivos, en este caso, en el contexto contemporáneo iberoamericano.

Sin embargo, es necesario retroceder hasta la década de los setenta para comprender que, entre las diferentes perspectivas sociales que se abordaron en los estudios de Historia del Arte, fue afianzándose el interés por la Historia de las Mujeres, que unas cuantas estudiosas centraron en la práctica artística femenina. Naturalmente el punto de partida fue el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 por Linda Nochlin, al que siguieron los estudios de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Whitney Chadwick o Joan Scott, todos ellos editados en el siglo XX.¹

Con ello se avanzó en el conocimiento, porque abordar el pasado y el presente de la mitad de la población mundial resulta imprescindible para obtener una visión completa de la realidad. Pero, sobre todo, se identificó la perspectiva de género como una categoría de análisis histórico, paralelamente a que el asunto alcanzase relevancia política cuando la ONU

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?," *ARTnews*, v. 69, no. 9 (1971): 22-39 y 67-71. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981). Whitney Chadwick, *Women, Art and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Joan W. Scott, "El género: una categoría útil para el análisis histórico," en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (Valencia: Institució Anfon el Magnànim, 1990).

auspició la celebración de la Conferencia Internacional sobre la Población (El Cairo, 1994) y la Conferencia Mundial sobre la mujer (Beijing, 1995).

También durante la década de los noventa comenzaron a desarrollarse en España algunas actividades y estudios sobre la imagen de las mujeres en las representaciones artísticas, el segundo ámbito de interés cuando se considera la diferencia sexual en la reflexión histórico-artística, pero fue necesario esperar hasta comienzos del siglo XXI para que se acelerara en nuestro país el proceso de investigación con perspectiva de género.²

Con esto quiero incidir en que, hacia el final de los años ochenta, cuando se publicó el primer número de *Atrio*, apenas se estaban poniendo en marcha en España las investigaciones feministas, una de las perspectivas que más ha contribuido a ofrecer nuevos modelos de interpretación en la Historia del Arte.

Pero el tiempo ha pasado y hemos alcanzado cierta madurez en el análisis y los enfoques metodológicos. Se ha superado la idea inicial de reconstruir un inventario de autoras para incorporarlas al discurso oficial de estilos y obras, e incluso una segunda fase en la que se desentrañaron los impedimentos que vencían las artistas que consiguieron alcanzar una situación profesional. Paralelamente a los cambios sociales y al cuestionamiento de la situación de las mujeres en la hegemonía patriarcal, se ha visto la necesidad de revisar el paradigma de la creación artística y las metodologías de la Historia del Arte que han imperado hasta ahora, porque surgieron con un punto de vista exclusivamente masculino que hasta ahora hemos considerado la norma y, en ese sistema, las prácticas femeninas son una excepción.

Siguen siendo muchos los asuntos pendientes, especialmente la diferente situación entre el avanzado estado de la investigación y de las actividades creativas, por un lado, y la escasa transferencia de esos conocimientos a la sociedad. Y los factores que frenan esa transmisión son diversos, como el hecho de que nos hayamos ocupado de ella mayoritariamente las mujeres y eso impide que se perciba como un asunto de interés general. O el hecho de que sectores reaccionarios de la sociedad pasen por alto la utilidad de la perspectiva de género en el análisis científico y hayan introducido en su discurso esa etiqueta de "ideología de género" que utiliza el Vaticano desde comienzos de siglo para oponerse a los movimientos feminista y LGBT.³

2. Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero, *Luchas de género en la historia a través de la imagen: Ponencias y comunicaciones* (Málaga: CEDMA, 2002). Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte* (Madrid: Cátedra, 2003).

3. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas*, a cargo del Consejo Pontificio para la Familia, Congregación para la Doctrina de la Fe, 2003, tomado de Andrea Puggeli, "¿Qué es y para qué sirve la ideología de género?," *Blog 1 de cada 10 de 20 minutos*, octubre de 2018, consultada el 10 de noviembre de 2019, <https://blogs.20minutos.es/1-de-cada-10/2018/01/10/la-ideologia-de-genero-para-que-sirve/> y Paula Álvarez López, "¿Qué es la ideología de género?," *La Pluma Violeta*, no. 3, 2019, consultada el 10 de noviembre de 2019,

No obstante, a pesar de las dificultades, el amor por el conocimiento y el empeño de investigadores, docentes, artistas y público son grandes fortalezas que no han flaqueado en todos estos años. Y esperamos que este libro ayude a avanzar en este viaje al que queda mucho camino por delante.

PRESENTACIÓN

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España)

El presente libro surge de la necesidad de crear un espacio para la divulgación de estudios que analizan distintos aspectos entorno a la creación artística generada por mujeres en el ámbito iberoamericano. Se ha considerado en este amplio espectro, no sólo el estudio de movimientos artísticos dirigidos por mujeres o el análisis de obras y proyectos que se elaboran desde una perspectiva de género, sino también se ha querido incluir la voz de las mismas creadoras, abriendo así una pequeña ventana hacia la reflexión y el análisis del proceso de creación redactado en primera persona.

Los trabajos aquí presentados, transitan distintas geografías así como diferentes aproximaciones metodológicas y manifestaciones artísticas. Se localizan así valiosas aportaciones en torno a la creación literaria, pictórica, de *performance* o video y también a la creación individual, colectiva, las prácticas del asociacionismo y la divulgación.

El libro se ha organizado en tres apartados. En el primero de ellos, *Creadoras y transgresoras*, se ubican trabajos en los que se acentúa una posición de contrapeso, en el que las artistas/creadoras analizadas han significado no sólo una valiosa aportación en su ámbito específico de creación, sino que su propio discurso reporta un desafío, ya sea a la tradición creadora heteropatriarcal, como a los propios mecanismos de creación imperantes en el arte establecido.

En el segundo apartado, *Estrategias de producción: análisis y posicionamientos críticos*, se engloban los trabajos que aportan reflexiones sobre diversos procesos creativos, que comprenden desde estrategias teóricas aplicadas a proyectos artísticos, así como el análisis de distintas estrategias que versan desde aspectos de identidad, feminidad o de la relación del cuerpo de la mujer con el espacio, la ciudad y los mecanismos de consumo, símbolo de las sociedades contemporáneas.

Por último, en el tercer apartado, *En primera persona: memorias, reflexiones y documentación sobre procesos de creación*, se ha dado espacio para que las propias creadoras expongan un análisis crítico sobre su producción. Considerando que son pocos los momentos en los que la artista tiene espacio para su voz, se ha aprovechado esta publicación precisamente para abrir el espacio al pensamiento de la artista y que sea ella misma quien vierta sus propias reflexiones en cuanto al proceso creativo, la conceptualización y la ejecución de sus obras.

Para finalizar, es fundamental agradecer la invitación brindada por el profesor Fernando Quiles para poder desarrollar este proyecto, así como a Sandra Bautista por su valioso apoyo en la primera fase de edición del libro. Y por supuesto, agradecer al equipo del área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, que de una manera u otra participó para hacer posible esta publicación, de manera especial a María Ángeles Fernández Valle y Victoria Sánchez Mellado.

Como bien lo comenta antes la profesora especialista en arte y género, Ana Aranda Bernal, *No solo musas* es un pequeño paso en este largo camino que urge andar, por eso, subrayamos el esfuerzo de todas y todos los investigadores aquí presentes, sin cuya labor ese paso no se habría dibujado en el camino. Para todas estas personas —y para las mujeres que inspiraron sus valiosas contribuciones— el más profundo agradecimiento y reconocimiento por su labor.

**En primera
persona:
memorias, reflexiones
y documentación
sobre procesos
de creación**



Fig. 1. Stéfani Agostini, *Alma Mater*, 2018. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido

Figuring Absences: Poetics in Paintings in the Expanded Field

Stéfani Trindade Agostini y Altamir Moreira

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-3039-9505>
tefiago_@hotmail.com

Resumo

O presente artigo trata das reminiscências da mãe ausente como a gênese de uma poética em Artes Visuais. Tem como objetivo analisar as abordagens utilizadas no processo para figurar a ausência materna na pesquisa poética em desenvolvimento no mestrado em Artes Visuais da UFSM. Os métodos empregados compreendem técnicas digitais e analógicas, como a monotipia associada ao papel artesanal. A partir de uma abordagem autoetnográfica, utiliza como técnica de pesquisa o diário visual para subsidiar o desenvolvimento de projetos figurativos. A descrição do processo que concebe as figurações da ausência, permite a compreensão da origem das obras e dos procedimentos que emergem da história pessoal de abandono materno.

Palavras-Chave: arte contemporânea; processo; campo expandido da pintura; monotipia; ausência; materno.

Abstract

This article investigates the reminiscences of an absent mother as the genesis of poetics in visual arts. Its purpose is to analyze the approaches that are used in the process of figuring out the absent mother figure in poetic research during the completion of a master's in Visual Arts from Universidade Federal de Santa Maria, UFSM (Federal University of Santa Maria, FUSM). The methods employed in this research include digital and analogical techniques such as a monotype associated with handmade paper. From an autoethnographic approach, I use as a research technique a visual diary to subsidize the development of figurative projects. The descriptive process which establishes the symbolism of an absent mother figure allows the understanding of the origins of the works, and the procedures that root from personal experiences of the missing mother figure.

Keywords: contemporary art; process; painting in the expanded field; monotype; absent; maternal.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Agostini, Stéfani Trindade, y Altamir Moreira. "Figurar ausências: uma poética em pintura no campo expandido." En *No solo musas. Mujeres creadoras en el arte iberoamericano*. Monográfico Atrio 1, editado por Eunice Miranda Tapia, 128-41. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, Atrio, 2019. © 2019 Stéfani Trindade Agostini y Altamir Moreira. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introdução

Figurar, traçar a imagem, o contorno, representar através de meios pictóricos. A partir da experiência pessoal de abandono materno, busco modos de figurar a ausência, tendo como gênese o arquivo de fotografias, os documentos e as cartas – todos herdados da mãe ausente. Na criação desta poética, ainda em construção, utilizo processos digitais, associados a processos analógicos. Diferentes práticas e procedimentos perpassam a poética, desde a manufatura do suporte, membrana que conduz as figurações da ausência materna, até a monotipia, associada à meios digitais e compreendida como parte do campo expandido da pintura. Tendo em vista estes elementos, nesse artigo, viso, portanto, discutir os métodos utilizados no estudo artístico em desenvolvimento.

Ancorada à metodologia autoetnográfica, que pode ser considerada uma narrativa de si, para si e para os outros, a pesquisa tem o diário de bordo como principal ferramenta. A experiência pessoal, dessa maneira, torna-se força motriz para a criação de “[...] uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra anadiômena da ausência [...]”.¹ Assim, a investigação acerca do processo busca compreender a dimensão simbólica do trabalho em desenvolvimento. A pesquisa evidencia, portanto, a parte invisível da criação artística, os subsídios teóricos, os aspectos subjetivos e os procedimentos que instauram a poética do abandono materno.

Figurar o que está ausente, tornar presente o que não é, o que falta, é um processo paradoxal. Confrontar-me com a ausência materna é, também, confrontar-me com os sinais da presença nas reminiscências herdadas. Compreende-se a ausência e a presença como conceitos indissociáveis, onde o ausente só pode ser percebido através do presente. Logo, a monotipia é gesto semelhante ao descrito por Plínio, o Velho, como origem da pintura para os gregos: o momento em que a filha do ceramista Dibutades de Sicyone, apaixonada por um jovem que estava de partida, com o desejo de preservar a figura amada, contorna, com o auxílio de uma chama, a sombra do homem sobre a parede.² A presentificação da ausência, que ocorre através do processo, e se dá na obra finalizada, é esta tentativa de possuir a presença da figura amada em sua falta.

A busca por uma representação da ausência é um dos temas mais recorrentes na arte contemporânea.³ À vista disso, esse artigo descreve os processos utilizados para figurar a ausência materna, articulando prática e teoria, ao discorrer acerca das reflexões e dos critérios que originam os procedimentos. Estas duas dimensões intervêm de maneira van-

1. Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Ed. 34, 1998), 148.

2. Plínio, O Velho. “História natural,” (Livro 35), trad. Magnólia Costa (coord.), en Lichtenstein, J. (org.). *A pintura. Vol. I, O mito da pintura* (São Paulo: Ed. 34, 2004), 73-86. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, *História natural*, edição do texto latino in Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, (1985), I. XXXV, 63.

3. Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Buenos Aires, Fundación, 2014), 43.

tajosa uma sobre a outra. Na contemporaneidade, segundo Rey,⁴ com a liberdade adquirida para criação, se faz cada vez mais necessário que o artista compreenda e possa transmitir a dimensão conceitual de seu processo. Posto isso, passamos a apresentar as dimensões prática e teórica que instauram a poética da ausência.

Do abandono materno e da gravidez precoce, aos dezesseis anos, restaram somente as fotografias de quando criança. Essas chegaram até mim por intermédio da avó materna, e permitiram que eu identificasse a mãe infante. Pelo arquivo, que compreende não só imagens, mas cartas, documentos e cartões, pude apreender a figura materna em meu imaginário, imagens que também eram concebidas por intermédio das narrativas que cada um de seus objetos suscitava e que me eram contadas por minha avó. O reconhecimento da condição de filha abandonada e a visualidade do imaginário criado em torno da figura materna passaram a ser interesse da prática artística. A pesquisa, iniciada no curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, em 2017, continua a se desdobrar, no presente, no Mestrado em Artes Visuais, realizado na mesma instituição.

A imagem materna

Com a aproximação do campo da gravura, iniciei a manufatura de suportes utilizando trapos de linho e algodão como matérias primas. Tendo como ponto de partida os primeiros experimentos com o papel, desenvolvidos no projeto intitulado *Papel artesanal manufaturado a partir de trapos* (FLEX-UFSM), passei a investigar, dentre as linguagens da pintura e da gravura, as técnicas que mais tivessem afinidade com o papel manufaturado. A monotipia com impressões a jato de tinta, técnica com a qual tive contato pelo trabalho da artista e pesquisadora Jociele Lampert (1977),⁵ foi a que mostrou melhores resultados. A partir desta, passei a imprimir as primeiras imagens maternas sobre o papel de trapos, ainda sem manipulá-las digitalmente.

Em seguida, sobre as imagens transferidas para o papel de trapos, passei a interferir de modo manual: neste processo, a mãe infante era de algum modo subtraída, recortada ou rasgada de seu fundo, e apenas sua figura era utilizada. Criava colagens com as imagens recortadas, associando as partes e as justapondo no espaço. A imagem materna era elucidada enquanto uma *imago*, que atualmente é considerada, na pesquisa, como uma apresentação da ausência,⁶ sendo a ausência tecida por nossa presença. No entanto, durante a graduação,

4. Sandra Rey, "Instaurar uma poética: um problema de pesquisa?," *Jornal da ABCA*. São Paulo, AbcaArt, ano XIV, no. 38 (jun. 2016), consultada em 29 de maio de 2019, <http://abca.art.br/httpdocs/instaurar-uma-poetica/>

5. Referência à produção da artista que trabalha com a mesma técnica de monotipia. No trabalho apresentado é trazida a data de nascimento da autora, como uma forma de abranger sua obra, em geral.

6. Nancy Jean-Luc, *Forbidden Representation. The ground of the images* (New York: Jaff Ford, 2005).

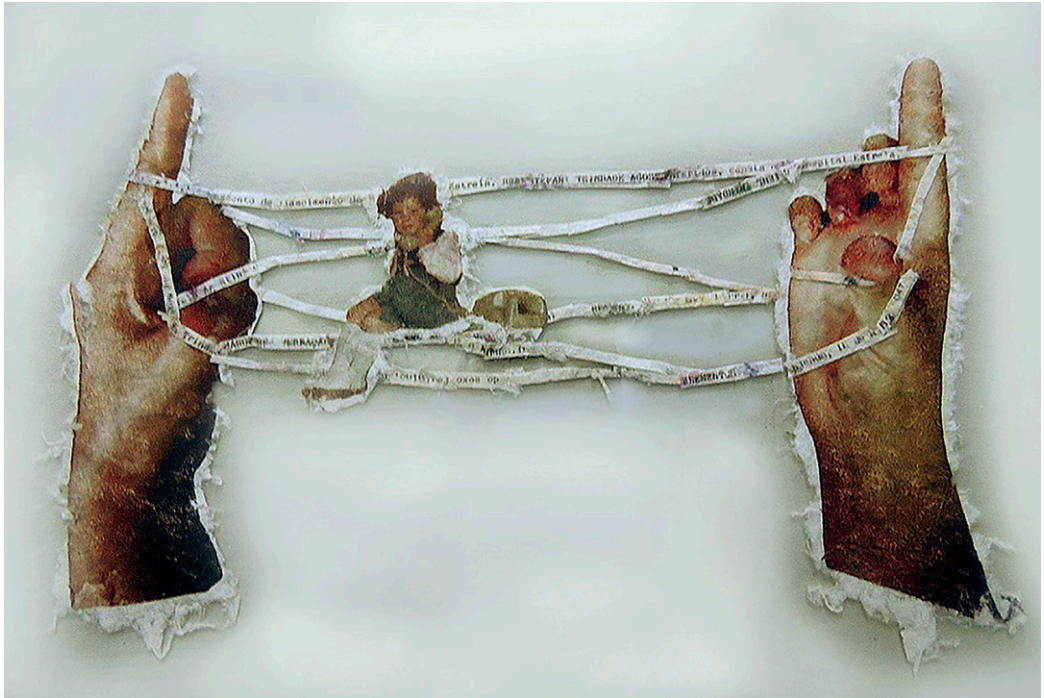


Fig. 2. Stéfani Agostini, *Cama de Gato (Manjedoura)*, 2018. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

o termo *imago* era empregado segundo as perspectivas de Carl Jung,⁷ que o utilizou em 1912, antes de *arquétipo*. Os trabalhos desenvolvidos no período da graduação, enquanto *imagos*, eram considerados imagens do interior da psique, advindas de duas fontes: da influência dos pais e das relações da criança, estando estas entre o consciente e o inconsciente.

Ao observar os álbuns herdados pela mãe ausente, percebi que minha avó tinha o costume de recortar a figura da mãe infante e descartar o restante da imagem, armazenando-a, de modo isolado, nos álbuns. Através de *softwares* de edição de imagem, passei a explorar as possibilidades de subtração das figuras digitalmente. As fotografias eram, então, editadas e adaptadas à impressão por transferência. Ao trabalhar com a figura materna de modo individual, configurava imagens com o uso de outras reminiscências. Muitas vezes, associava imagem e palavra escrita por meio da justaposição de figuras e palavras de cartões, cartas e documentos. Criava, assim, novas composições a partir de distintas narrativas que integravam o imaginário materno.

A noção de *imago* desenvolvida na pesquisa anterior foi fundamental, pois, através dela, surgiram os conceitos e as definições próprias da investigação atual em torno da

7. Carl G. Jung, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, vol. IX/I (Petrópolis: Vozes, 2000). (Texto original publicado em 1934).

ausência. Passei a compreender as imagens maternas herdadas como fragmentos, reminiscências de uma presença, o traço de uma perda, a marca presente de uma ausência.⁸ Além disso, considereei a fotografia tanto como uma presença afirmando ausência, quanto como uma ausência afirmando a presença.⁹ Deste modo, o processo criativo em desenvolvimento, que envolve as lembranças herdadas, é forma de ter a ausência como meio que permite buscar a presença. Ausência e presença são um “a sombra irrefutável do outro.”¹⁰ Afirmar a ausência pressupõe que antes existiu a presença. Na pesquisa, portanto, um conceito é sempre perpassado pelo outro, são indissociáveis.

Nascia a problemática de materializar a ausência. Revisando as imagens do arquivo materno com as quais já havia trabalhado, pude me deparar novamente com a parte remanescente destas, de onde subtraía a figura da mãe infante. Na silhueta faltante na imagem, agora preenchida somente pelo vazio, vislumbrei um modo de figurar a ausência. Anne Cauquelin relaciona o branco ao minimalismo, afirmando que “[...] é o branco sob todas as formas, é o signo do nada, do vazio.”¹¹ Com a realização das primeiras monotípias, a partir das fotografias de onde a figura materna era retirada, o branco do suporte manufaturado, através de trapos, era evidenciado e contrastava com a saturação do que o circundava. A experiência pessoal de abandono materno, o vazio deixado pela mãe ausente, parecia ter encontrado um modo de ser evocado de maneira mais nítida.

Figurações da Ausência

As primeiras experimentações, realizadas durante o período da graduação, eram *imagos* que falavam da ausência, mas pareciam não a explicitar de modo evidente. A primeira tentativa foi, em um movimento contrário, utilizar o restante da imagem recortada, na qual o lugar da figura materna era ocupado pelo vazio. Sob a ausência figurada sobre o suporte, por meio do espaço deixado propositalmente em branco na imagem, está a presença materna. Esta é considerada, nesta pesquisa, não como uma simples representação da ausência, mas como sua materialização. O branco do suporte não impresso, onde reside a figura materna ausente, tem, portanto, grande relevância. Ainda segundo Cauquelin, o branco expõe de maneira sensível a presença de uma ausência deliberada; ele evoca a presença na ausência, tornando visível a ausência de visibilidade.

8. Jean-Pierre Mourey, *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques* (Université de Saint-Étienne, Travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC), 1987).

9. Philippe Dubois, *O ato fotográfico* (Campinas: Papirus, 1993), 81.

10. Regina Maria Orth de Aragão, “Presença/ausência materna e os processos de subjetivação” (Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016), 23, <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31313/31313.PDF/>

11. Anne Cauquelin, *Frequenter os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea* (São Paulo: Martins, 2008), 77.



Fig. 3. Stéfani Agostini, *Projeto para obra Figuração I*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

O gesto da filha do ceramista Dibutades de Sicyone, ao contornar a sombra, com o intuito preservar a figura amada, foi considerado a origem da pintura, do relevo e de todas as artes que dependem da linha e da sombra. Debray, ao discorrer sobre o princípio da pintura, tendo como marco a história de Plínio, afirma que este gesto é uma representação que tenta tornar presente o ausente.

A figura desenhada sobre a parede não busca apenas evocar, mas substituir, preencher uma carência: "Assim pintada e esculpida, a imagem é filha da saudade."¹² A produção de imagens é tentativa de um prolongamento da presença em ausência.

Ao mesmo tempo, por considerar relevante a condição de abandono materno que me precedeu, tornava-se necessário eleger, dentre o arquivo herdado, as imagens onde a relação mãe-filha se fizesse mais evidente. Isso se dá devido à tomada de conhecimento do fato que a ausência me antecede: minha mãe também fora abandonada. Meus avós maternos, na impossibilidade de conceberem um filho, recorreram a um casal de amigos que conheciam – uma jovem grávida, que não queria a criança. Eles a auxiliaram financeiramente no período da gravidez, e, após o nascimento, meus avós a registraram como filha legítima, fato que ela desconhecia até atingir os treze anos. Isto, somado a sua gravidez ainda na adolescência, como aponta a bibliografia deste tema, corrobora para o abandono materno, como o que ocorreu.

Mães com histórias de abandono e negligência em suas vidas pregressas tendem a repetir tal característica em suas experiências maternas. Deste modo, o abandono se reproduz de geração em geração, ou seja, o abandonado abandona.¹³ Para Stevens, Nelligan e Kelly,¹⁴ a imaturidade materna é um dos fatores determinantes para que haja o abandono. Os au-

12. Régis Debray, *Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente* (Petrópolis: Vozes, 1994), 38.

13. Martine Audusseu-Pouchard, *Adoptar un hijo hoy* (Barcelona: Planeta, 1997). Ver Hisako Watanabe, "The transgenerational transmission of abandonment," *Journal of comparative family studies*, v. 29, no. 1 (2002): 187-205; Lídia Natália Weber, "Abandono, institucionalização e adoção no Brasil: problemas e soluções," *O Social em Questão*, v. 14 (2006): 53-70.

14. Simon Stevens, Donna Nelligan e Lisa Kelly, "Adolescents at risk for mistreating their children," *Child Abuse and Neglect*, no. 25 (2001): 753-69.

tores apontam que, em suas pesquisas, a maioria das mães abandonantes eram adolescentes.

O abandono parental é um tema recorrente, desde a Antiguidade, em diversos relatos históricos e mitológicos. Ao atentar a estes fatos, determinantes para a ocorrência deste fenômeno, não só na história pessoal, mas na sociedade como um todo, foram eleitas, a princípio, doze fotografias, onde minha mãe é retratada com minha avó. A partir destas imagens que foram editadas, puderam ser realizados os primeiros projetos digitais.

Técnicas e Procedimentos

O papel manufaturado artesanalmente é a primeira parte do processo de criação das figurações da ausência, sendo ele que materializa e dá corpo ao que estava ausente. A manufatura do papel com trapos de linho e de algodão é semelhante às técnicas de papel artesanal com outras fibras. O processo consiste na seleção e no corte dos trapos em pequenos pedaços, que são batidos até as fibras se dispersarem. As fibras são despejadas em um grande recipiente com água, agitadas e levantadas com a ajuda de uma tela. Em seguida, a folha é seca com a ajuda de esponjas, para, por fim, ser prensada. A manufatura do papel artesanal resulta sempre em folhas desiguais, onde as ranhuras e os defeitos acabam por integrar a imagem final que sobre ele é impressa.

Compreendido como a tênue membrana que evoca o ausente, o papel artesanal manufaturado, através de trapos de algodão, é suporte, mas, ao mesmo tempo, parte fun-



Fig. 4. Stéfani Agostini, Projeto para obra *Figuração II*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.



Fig. 5. Stéfani Agostini, *Figuração I*, 2019. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

damental do trabalho. O trapo, fonte da fibra utilizada na confecção do papel, é metáfora do corpo que ali esteve presente. O papel, tradicional suporte durante a História da Arte, é considerado nesta pesquisa para além de sua habitual função. Ele é parte viva e integrante da obra. O interesse em produzir o próprio suporte remete também à questão de origem. 'Origem' significa, aqui, aquilo a partir do qual, e pelo qual, algo é aquilo que é e como é. Aquilo que é, (sendo) como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência.¹⁵ Ou seja, a presença materna é origem, é o primeiro lugar para ser, pois é dele que o sujeito depende totalmente, no início.

A monotipia, que foi associada ao papel de trapos ao longo do processo, por sua vez, é uma técnica de impressão relativamente simples, por meio da qual consegue-se a reprodução de uma fotografia, desenho ou mancha de cor em uma prova única. Apesar de datar do século

15. Martin Heidegger. *Caminhos de floresta* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), 7.



Fig. 6. Stéfani Agostini, *Figuração II*, 2019. Santa Maria. Rio Grande do Sul, Brasil.

XVIII, é recente a aceitação desta dentre as outras formas de arte.¹⁶ Sua classificação dentre as linguagens de arte é controversa: alguns teóricos e historiadores a consideram uma técnica de gravura,¹⁷ e outros de pintura.¹⁸ Entendida nesta pesquisa enquanto desdobramento

16. Nancy Marculewicz, *Making Monotypes with a gelatin plate* (Rockport: Handbooks Press, 1999), 15.

17. John P. O'Neill, *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century* (Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1980).

18. Bamber Gascoigne, *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (Londres: Thames & Hudson, 1991). Ver Leopoldo Tauffenbach, *Infografia Impressa: A Aplicação de Tecnologias Digitais na*

da pintura, e parte de seu campo expandido, é pela monotipia que a imagem surge, enquanto meio de transferência, por pressão, da tinta depositada sobre um meio provisório, para o suporte definitivo. A técnica empregada nesta investigação consiste em imagens impressas sobre uma lâmina para retroprojetor por intermédio de uma impressora jato de tinta.

Em primeiro lugar, as imagens escolhidas para a pesquisa são trabalhadas digitalmente em programas para edição de imagens. A fotografia passa por ajustes de cor, contraste e saturação. Quanto mais saturada a imagem digital, mais nítida será a impressão, sem que se percam as cores originais, uma vez que mais tinta é liberada pela impressora. A figura materna é subtraída digitalmente da imagem. Esta é, então, dividida em partes, de acordo com o projeto. Cada módulo é impresso sobre uma destas lâminas. A impressão sobre a lâmina de acetato, ainda molhada, é colocada sobre a folha de papel de trapos, previamente umedecida com água, com a ajuda de um pulverizador. A impressão e o papel são passados por uma prensa calcográfica. Por fim, a lâmina de acetato é retirada e limpa, podendo ser utilizada novamente.

O processo de transferência permeia tanto a prática quanto a dimensão teórica da pesquisa, ao compreendê-la não só como uma reprodução, mas como transferência do papel materno, passado da mãe para as avós. As avós costumam fazer-se presentes na vida dos netos também pela transmissão de histórias de vida e informações,¹⁹ tal qual ocorreu na minha história pessoal. Agem minimizando a ausência das mães,²⁰ muitas vezes assumindo o papel das mesmas. Às avós, tanto materna quanto paterna, foi transferido o papel da mãe ausente.

Após a transferência da imagem com a ajuda da prensa, ocorrem os processos manuais de constituição dos trabalhos. Pela limitação de dimensionamento, imposta tanto pela impressora (que imprime em tamanho A4) quanto pela prensa, trabalha-se com módulos para a montagem de trabalhos maiores. O tamanho final eleito foi o tamanho A1, o que implica na divisão da imagem original em oito módulos de tamanho A4. Realizada a impressão de cada uma das oito partes, os módulos são montados, colocando suas partes justapostas pelo seu avesso. Ainda, são retiradas as rebarbas de papel e, duas a duas, as partes são agrupadas com cola de goma arábica. Os trabalhos que não são divididos em partes são igualmente colados com a goma, pois também são impressos em partes.

Construção de Estampas Artísticas (São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2009), IaUnesp, consultado em 25 de abril de 2019,

http://www.ia.unesp.br/Home/Posgraduacao/StrictoArtes/dissertacao_leopoldo_tauffenbach.pdf

19. Elaine Pedreira Rabinovich e Lúcia Vaz de Campos Moreira, "Significados de família para crianças paulistas," *Psicologia em Estudo*, v. 13, no. 3 (2008): 447-55.

20. Thelma Simões Matsukura e Juliana Archiza Yamashiro, "Relacionamento intergeracional, práticas de apoio e cotidiano de famílias de crianças com necessidades especiais," *Revista Brasileira de Educação Especial*, v. 18, no. 4 (2012): 647-60.

As experimentações em formato expandido, intituladas provisoriamente de *figurações da ausência materna*, na prática, comportaram-se como o projetado. Um dos obstáculos encontrados foi o modo de unir os módulos, visto que, por estarem em formato A1, os trabalhos ficaram mais pesados, fazendo com que a goma, por vezes, não conseguisse manter as partes unidas. De toda forma, por ora, a associação da técnica e do suporte manufaturado, a partir de trapos, tem se mostrado profícua. A interação entre as variáveis criadas nas relações entre a prensa e matriz, tinta e papel, imagem e impressão, possibilitam a criação de uma repetição de técnicas que sempre geram uma diferença. O trabalho porvir, portanto, se concentrará na resolução das problemáticas já apontadas, bem como a exploração de todas as variáveis criadas na relação entre cada um dos procedimentos e materiais.

Considerações Finais

O processo de criação que se desdobra sobre as reminiscências maternas continua a reverberar de formas distintas. Ao procurar evidenciar esta potência inerente à materialidade de cada processo, estes acabam por dar corpo ao ausente. A dor do abandono passa a ser transfigurada em uma busca pela presença que se dá em forma de poética em Artes Visuais. A criação desta série em processo, que será composta por doze trabalhos, tem o intuito de experimentar o que as variáveis criadas na associação destas técnicas digitais e analógicas ainda podem proporcionar. São inúmeros os procedimentos empregados, desde a escolha do insumo para o feito do suporte, a edição das fotografias em meio digital, até a transferência, que acabam por afetar e caracterizar a imagem final. Suas visualidades se perpassam e, por mais que se projete, o resultado é sempre inesperado.

O *medium* da obra é que substitui o corpo por meio de um processo simbólico.²¹ Assim, o papel de trapos de algodão é fundamental para que seja figurada a ausência materna. Atendendo igualmente para sua singular materialidade, privilegia-se uma expografia que o evidencie, ao abandonar a caixa ou a moldura que encerra o papel. A monotipia, associada à este suporte, e compreendida como pintura, é, como citado anteriormente, tentativa de possuir a presença da figura amada em sua falta. Seus fragmentos vivos em meu imaginário materno, em um processo autoetnográfico, são reunidos, recriados e concebidos para que sua ausência presentifique-se. A mãe infante, subtraída da fotografia e preenchida pelo vazio, é oportunidade para que sua ausência se teça em nossa presença.

A maneira encontrada para se figurar a ausência materna na pesquisa em desenvolvimento, portanto, preza por fazê-lo de modo mais nítido. Isto evidencia-se também pela escolha das imagens onde a relação mãe-filha é ressaltada. A condição da ausência, que se

21. Hans Belting, "Image, medium, body: A new approach to iconology," *Critical Inquiry*, v. 31, no. 2 (2005): 302-19.

perpassa através de minhas genitoras, é condição para que este fenômeno, com origem no social, alcance esta alteridade que a própria metodologia empregada preza. Além disso, a dissertação acerca do processo possibilita uma compreensão dos conceitos que instauram e alicerçam a obra. Cada procedimento empregado origina-se em aspectos da história pessoal, como a manufatura do suporte relaciona-se à origem, e a transferência da imagem à transferência do papel materno que passa da mãe para as avós. Claro, sem, com isso, explicitar tudo o que instaura a poética, para que ainda se permita, como a arte contemporânea preza, a possibilidade de criarem-se outras significações.

Bibliografia

- Aragão, Regina Maria Orth de. "Presença/ausência materna e os processos de subjetivação." Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.
<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/31313/31313.PDF/>
- Audusseau-Pouchard, Martine. *Adoptar un hijo hoy*. Barcelona, Planeta, 1997.
- Belting, Hans. "Image, medium, body: A new approach to iconology". *Critical inquiry*, v. 31, no. 2 (2005): 302-19.
- Cauquelin, Anne. *Freqüentar os incorporais. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.
- Debray, Régis. *Vida e morte da imagem uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- Gascoigne, Bamber. *How to Identify Prints: A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- Giunta, Andrea. *Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación, 2014.
- Heidegger, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- Jung, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Vol. IX/I. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Marculewicz, Nancy. *Making Monotypes with a gelatin plate*. Rockport: Handbooks Press, 1999.
- Matsukura, Thelma Simões, Juliana Archiza Yamashiro. "Relacionamento intergeracional, práticas de apoio e cotidiano de famílias de crianças com necessidades especiais." *Revista Brasileira de Educação Especial*, v. 18, no. 4 (2012): 647-60.
- Mourey, Jean-Pierre. *Figurations de l'absence: Recherches esthétiques*. Université de Saint-Étienne, Travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC), 1987.

- Jean-Luc, Nancy. *Forbidden Representation. The ground of the images*. New York: Jaff Ford, 2005.
- O'Neill, John P. *The Painterly Print: Monotypes from the Seventeenth to the Twentieth Century*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1980.
- Plínio, O Velho. "História natural." (Livro 35). Tradução Magnólia Costa (coord.), en Lichtenstein, J. (org.). *A pintura. Vol. I, O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. Fonte da tradução: Fonte: Plínio, o Velho, História natural, edição do texto latino in *Pline l'Ancien, Histoire naturelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- Rabinovich, Elaine Pedreira e Lúcia Vaz de Campos Moreira. "Significados de família para crianças paulistas." *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 13, no. 3 (2008): 447-55.
- Rey, Sandra. "Instaurar uma poética: um problema de pesquisa?" *Jornal da ABCA*. São Paulo, AbcaArt, ano XIV, no. 38 (jun. 2016), consultada em 29 de maio de 2019.
<http://abca.art.br/httpdocs/instaurar-uma-poetica/>
- Stevens, Simon, Donna Nelligan, e Lisa Kelly. "Adolescents at risk for mistreating their children." *Child Abuse and Neglect*, no. 25 (2001): 753-69.
- Tauffenbach, Leopoldo. *Infografia Impressa: A Aplicação de Tecnologias Digitais na Construção de Estampas Artísticas*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2009. Consultada em 25 de abril de 2019.
http://www.ia.unesp.br/Home/Posgraduacao/StrictoArtes/dissertacao_leopoldo_tauffenbach.pdf/
- Watanabe, Hisako. "The transgenerational transmission of abandonment." *Journal of comparative family studies*, v. 29, no. 1 (2002): 187-205.
- Weber, Lídia Natália D. "Abandono, institucionalização e adoção no Brasil: problemas e soluções". *O Social em Questão*, no. 14, (2006): 53-70.