COLECCIÓN CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

INMATERIALES

João Wesley de Souza

CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

INMATERIALES

João Wesley de Souza

GALERÍA **LA CORRALA DE SANTIAGO** · Granada , Mayo de 2013

Universidad de Granada
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
y Deporte

FRANCISCO GONZÁLEZ LODEIRO
Rector

Mª ELENA MARTÍN-VIVALDI CABALLERO
Vicerrectora de Extensión Universitaria
y Deporte

CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

RICARDO ANGUITA CANTERO
Director del Centro de Cultura Contemporánea Ugr

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ
Directora de Exposiciones Ugr

FRANCISCO J. SÁNCHEZ MONTALBÁN
Director Colección Arte Contemporáneo Ugr

Edición videográfica y fotografía: *Rosa Ortega*
Soporte técnico e informático: *José María Castellano Cervilla*

Edita:

Editorial Universidad de Granada

Diseño y Maquetación:

IMPRESION DIGITAL GAMI
www.impresiondigitalgami.com

© Universidad de Granada
© de los textos: los autores
© de las fotografías: los autores
© de las obras: los autores

ISBN: 978-84-38-338-5544-2
Depósito legal: Gr 1270-2013

INMATERIALES

João Wesley de Souza

Textos de :

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ
SANTIAGO VERA CAÑIZARES
JOÃO WESLEY DE SOUZA

CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

PROLOGO

Compartir con la comunidad universitaria y de modo extensivo, con la ciudad de Granada, las manifestaciones artísticas que tienen su génesis entre los muros de la institución, ya sea a través de jóvenes que inician prometedoramente su andadura en el mudo profesional del arte o a través de artistas que profundizan en su obra consolidada, supone el mayor reto con el que se enfrenta el Área de Exposiciones del Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.

Servir, por lo tanto, de plataforma, de amplificador, de todo aquello que merece la pena ser mostrado y revertir en la sociedad el potencial de riqueza que nace de los autores, supone el fin último que nos impulsa a consolidar una amplia y variada programación donde dar cabida a la pintura, fotografía, nuevos medios, escultura, dibujo, grabado… que son el reflejo de una creatividad en continua expansión y la evidencia de un interés creciente por la cultura.

Lo efímero de las muestras que pueden contemplarse en los espacios expositivos de la Universidad de Granada (Corrala de Santiago, Carmen de la Victoria, Hospital Real y Madraza) permanece ya como testimonio de esta vivencia a través de los catálogos que el Centro de Cultura Contemporánea edita en su Colección, con la generosa colaboración de la Editorial Universidad de Granada. Supone un esfuerzo añadido que completa para el visitante y futuro lector, las impresiones que recibe al contemplar la obra y recrearla posteriormente.

Remarcar finalmente desde el Área de Exposiciones nuestra invitación tanto a los artistas como al público en general a conocer estos espacios expositivos y disfrutar permanentemente de ellos.

Inmaculada López Vílchez*

**Directora de Exposiciones Universidad de Granada*

EN EL LUGAR REINSTAURADO

En Brasil, desde la eclosión de las vanguardias autóctonas, la creación artística fue decantando la solución al dramático e irresoluble problema que caracterizó y enfrentó a los posicionamientos de las Vanguardias Históricas europeas: aquel que, identificando las propuestas vanguardistas como parte de un proyecto general de transformación total: artístico pero también cultural, social e, incluso, político: constructivismos racionalistas, en sus diversas orientaciones, constructivismos rusos y productivismo, racionalismo holandés, futurismo italiano…, se contrapone a la vertiente subjetivista en las orientaciones del proyecto vanguardista, corrientes individualistas y subvertidoras de la situación, motivadas por el desengaño y la frustración producidas por la Gran Guerra, la Depresión, la aparición de los totalitarismos políticos y la falta de orientación y esencia de lo humano en los procesos emprendidos [1].

Estos enfrentamientos supusieron la consecución final de la evolución progresiva de una fragmentación que evolucionaría desde la inauguración de la modernidad, con las primeras contradicciones, del mundo ilustrado, entre clasicismo y espíritu romántico. Esta fragmentación tendría su explosión máxima coincidiendo con el S. XX y, especialmente, durante el periodo prebélico y de entreguerras, llegando al paroxismo en sus alineamientos militantes, desde los talleres artísticos y las tertulias de los grupos vanguardistas, hasta eclosionar finalmente en las trincheras del campo de batalla [2].

En el panorama brasileño, después de la debacle europea, se consolida la neovanguardia racionalista merced al desarrollismo económico conseguido gracias al diletantismo político del presidente Getulio Vargas y su *Estado Nuovo* (1937-1945), que le permite mantener un equilibrio circense por el cual obtendrá réditos cuantiosos de las potencias beligerantes durante la II Guerra Mundial, con la definitiva decantación hacia los Estados Unidos.

1.- Estas caracterizaciones generales deben, no obstante, ser matizadas en numerosos casos, tal y como se constata en la revisión realizada en la exposición comisariada por Andrei Nakov que, con el título de "Dadá y Constructivismo", se realizó en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el año 1989, con textos del propio Nakov y de Simón Marchán Fiz.

2.- Son evidentes, a pesar de todas las consideraciones atenuantes, los posicionamientos militantes de muchos de sus protagonistas: Marinetti, Tatlin, Picasso, Lissitsky, Eisenstein… Como obra extremamente ilustrativa de ello, se recomienda la lectura de "Las Armas y las Letras" de Andrés Trapiello, referida al marco intelectual y artístico español: TRAPIELLO, Andrés. "Las Armas y las Letras". Ed. Destino. Barcelona, 2010.

En lo artístico, este racionalismo geometrizante y funcionalista, tan opuesto al escenario paisajístico y humano del trópico, al marco de la naturaleza virgen inexplorada, se consolidará en su máxima expresión con la construcción de la ciudad de Brasília, gran monumento al proyecto vanguardista.

No es casual que Brasília responda al mesiánico proyecto ilustrado protagonizado por la llamada *Inconfidência Mineira* (1789), conjura liberal de la burguesía del estado de Minas Gerais contra la monarquía portuguesa - como tampoco lo es que el presidente que se atreviera con tan descomunal empresa, Juscelino Kubitschek (JK), también fuese natural del estado de Minas Gerais. Atendiendo a un bello ideal aglutinador y simbólico, en un triángulo formado por los lagos Formosa, Feia y Mestre D´Armas, de cuyos fondos manan aguas que van a dar a los ríos Amazonas, San Francisco y La Plata, se inician las obras de la nueva capital federal en el año de 1956.

De esta manera, Brasília supone la concretización del proyecto vanguardista. La máquina, como imagen paradigmática de la racionalidad vanguardista, se convierte en la ciudad, en la máquina para ser habitada. El proyecto vanguardista racional se concretiza entre los años 1956 y 1960, durante el mandato de JK (1955-1960), promoviendo que miles de trabajadores se desplacen desde las regiones subdesarrolladas del nordeste brasileño (Pernambuco, Bahía, Maranhão, Ceará…) hasta el centro-oeste, para conseguir el objetivo, en jornadas intensivas de trabajo, tanto de día como de noche, de realizar todo el proyecto en 41 meses para que su inauguración fuese el homenaje a la *Inconfidência MIneira*.

La ciudad se diseña en planta por el urbanista Lucio Costa a modo de un pájaro o un avión (*plano piloto*) y se construye por Oscar Niemeyer, siendo la primera ciudad nacida en el s. XX, declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Ambos artífices se inspiraron en los trabajos de Le Corbusier (que en 1936 inició el proyecto, posteriormente finalizado por ambos, del *Ministério da Educação e Saúde* , hoy sede de la Fundación Nacional para el Arte (FUNARTE) de Rio de Janeiro) [3].

3.- Le Corbusier concebía la ciudad como una "máquina para vivir"; es decir, como la concretización funcional y visual del objeto simbólico representativo del Plano Moderno. Y así, inspirados por la gran metáfora mecánica, podemos apreciar sus proyectos de entreguerras, como es el caso del "Proyecto de ciudad contemporánea" de 1922. Igualmente, en sus trabajos en Brasil, concibe también un plan urbanístico radical para la ciudad de São Paulo (1929). Atreviéndose incluso a proponer una aún más traumática , si consideramos que esta es una ciudad caracterizada por su organicidad , intervención urbana para Río de Janeiro, (tal vez la única ciudad del mundo que posee un Parque Nacional protegido dentro de su espacio urbano), en la época en la que aún se mantenía a salvo de la violencia urbana que hoy la desangra diariamente. El proyecto preveía la construcción de un gigantesco edificio elevado corrido que contornaría toda la orla marítima, desde Botafogo hasta donde, en la actualidad, se encuentra el puente de Niteroi que cruza la bahía de Guanabara.

Finalmente la Utopía vanguardista se concretizó en el *planalto* americano. Brasilia: una ciudad diseñada para 700.000 habitantes. Nacida sin dependencias culturales ni herencias históricas. Una ciudad ideada como "máquina": Máquina urbana de grandes avenidas lineales para desplazarse rápidamente en automóvil; con unidades habitacionales concentradas en los *eixos* (las alas del avión-pájaro) norte y sur, alternando con pequeña zonas comerciales que nutren cada "sector" residencial; el "sector" bancario; el "sector" de ocio; el *eixo* monumental (cuerpo y pico del avión-pájaro), con la explanada ministerial , la catedral y, al fondo, la Plaza de los Tres Poderes (Senado, Congreso, Ministerio de Justicia y Palacio Presidencial)... Que Niemeyer levanta atendiendo al limpio, monótono y riguroso estilo internacional.

Ciertamente, si la máquina es la metáfora perfecta del proyecto de transformación racional, y la ciudad su escenografía ideal, nos viene a la memoria el éxtasis apologético de este espíritu: la defensa de la guerra como expresión máxima de las energías del progreso (F. Leger, Marinetti). Por lo tanto, esta ciudad es el nuevo campo de batalla, es el lugar para la conquista (no es casual que el termino "vanguardia" fuese tomado de la terminología militar). Una batalla que, en su realización conlleva el aplanamiento y el desmatamiento del territorio conquistado. De esta manera, la ciudad nueva, construida sobre un espacio natural virgen concretiza otro de los ideales racionalistas: la Naturaleza como territorio para dominar y transformar. Lo orgánico y vivo se homogeneiza, aplanando el paisaje para sistematizarlo en geometría funcional. Así, la nueva ciudad se construye dominando un paisaje indómito y no colonizado, arrasando el paisaje original del *cerrado* brasileño (sabana tropical) para levantar una nueva realidad urbana inventada, llegando a tal extremo que, debido al enorme problema de los ciclos anuales de sequía, que siguen provocando incluso el cierre de los colegios durante temporadas, se construyera un lago artificial para amenizar la escasez de humedad ambiente.

No es casual que en este ciclo económico de Brasil se asista a la creación de la Bienal de Sao Paulo, en 1951 -siendo el segundo evento internacional de este tipo después de la Bienal de Venecia-, celebrada en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, también obra de O. Niemeyer, junto con todo el proyecto constructivo del Parque de Ibirapuera, la cual se imbuye igualmente del espiritu racionalista, en este caso inspirado por otro vanguardista europeo: Max Bill (1908-1994). También el *Movimiento Concreto* igualmente nacido en la ciudad de São Paulo en 1952 (*Manifesto Ruptura*), con artistas como (Sacilotto, Palatnik, Willys de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica o Lygia Pape).

Finalmente, serán algunos de los participantes del *concretismo,* los que darán el salto hacia posiciones más propias y naturales del marco geográfico y cultural brasileño, el *Arte Neoconcreto* (Lygia Clark, Elio Oiticica, Lygia Pape), los encargados de regresar a soluciones vinculadas con la subjetividad, los ámbitos míticos y tradicionales, las culturas que se misturan en el país.

Así, Lygia Clark y sus investigaciones heterodoxas sobre la complejidad psíquica a partir de la interacción con la fisicalidad del sujeto –*la fantasmática*. Hélio Oiticica y su interés por la esencialidad del color, tan presente en el paisaje y la cultura popular del país (*Parangolés)*. Lygia Pape, con un planteamiento más mixturado y libre, extrayendo algunas de sus piezas ligadas a la tierra (*Caixas de baratas, Tteias)*

En esta preocupación, Jão Wesley de Sousa nos propone una solución heredera del mismo afán de síntesis, actuando inversamente a la orientación racionalista en arte, exclusiva de una orientación del espíritu ilustrado colonizador, su proyecto trabaja en la reconstrucción del paisaje original, en un esfuerzo por la reinstauración del paisaje colonizado. Se trata de restaurar la Naturaleza que fue aplanada. Ahora el artista no quiere razonar ni racionalizar sobre el lugar, sino que su proceso de apropiación tiene que ver con un sentido autobiográfico. El árbol autóctono plantado: el Ipê o Tarumã, cuyo nombre, en adaptación al portugués da nombre al propio territorio que el artista ha escogido para enraizarse junto con su familia, es el protagonista de esta nueva colonización inversa, donde el diálogo entre el hombre y el *cerrado* se hace íntimo y biográfico –el artista se fotografía continuadamente en el mismo lugar, frente al árbol paradigmático de la sabana y el ojo y el espectador asisten nuevamente al crecimiento de ambos organismos vivos, su desarrollo y evolución van caracterizando un nuevo mito de reconstrucción vital y paisajística. El territorio ahora dialoga y le explica al artista. El artista se reinterpreta a sí mismo reconstruyendo la naturaleza que fue colonizada -aunque ambos lugares, Brasília y la *fazenda Taruman,* disten muchos kilómetros entre sí, el paisaje, con sus pobladores, son los mismos- en un proceso de identificación ético y total. El territorio crece con el artista, se consolida con su madurez y evoluciona en el mismo tiempo y lugar. Hay, además un mismo sentido mítico: la narración se establece igualmente dentro y con el propio paisaje.

Esta relación del artista con el paisaje original, este afán reintegrador de los orígenes, pero también identificador cultural, aquí hace surgir nuevamente el afán iluminista que no puede renunciar a la razón (Platón consideraba que la esencia y la verdad de las Ideas, como ámbitos originarios que organizaban el Universo, sólo pueden ser aprehendidas por la mente humana) y nos propone una vivencia del poema original.

Apelando al Padre Anchieta [4], el artista recorre otra vez su largo camino de peregrinación escribiendo su poesía sobre la arena. La escritura acentúa este proceso de intimo y esencial diálogo con la naturaleza. Por el hecho de que la huella no se imponga al territorio, sino que es el paisaje el que acaba por integrar la palabra consigo mismo, en un proceso totalizador y desmaterializador. Aquí, la acción humana no monopoliza el lugar, sino que, sutilísima intromisión poética, se armoniza con él en un viaje de absoluta intimidad que acaba disolviéndose en la arena [5]. La escritura acentúa este proceso, por el hecho de dejar una leve huella, aunque perecedera. Una huella vital y cultural. En la obra se testimonia el gesto que será posteriormente barrido por el mar. Aquel que re-instaura el sentido simbólico e identificador del territorio. Estamos ante el revés del proyecto racionalista de la ciudad del futuro (que finalmente acabó consolidándose como capital administrativa y política: la ciudad el poder). Se trata de una operación en la que, desde la experiencia artística, se vuelven a vivenciar aspectos esenciales de la realidad de un paisaje y de la relación de este lugar con el artista y con el espectador, a través de sus posibilidades para relocalizar a la persona e identificarla en el territorio físico y mental.

4.- José de Anchieta (1534-1597), fue el misionero jesuita español que fundó el que sería nucleo original de la ciudad de São Paulo, el Colegio de São Paulo, abriendo los caminos del *sertão* y defendiendo a los índios autóctonos de la esclavitud y la explotación de los colonos portugueses. Escribió la primera gramática en lengua aborigen *tupí,* la llamada "Lingua Geral" y acabó falleciendo en una aldea de Vitoria, capital del estado de Espirito Santo. Escribió poesía así como obras sobre medicina, flora y fauna de Brasil.

5.- El Padre Anchieta escribía sus poemas en la arena de la playa en sus continuos recorridos evangelizadores, siendo estos considerados en la actualidad como el *Camino de Santiago* brasileño.

Así, João Wesley nos propone una invocación de una reinstauración de otro lugar, el territorio de los *Tupiniquim,* de los *Termiminó*, los *Pareci,* los *Carijó* del que nos habla Sergio Buarque de Holanda [6] como reconciliación con el paisaje permanentemente agredido y con la memoria mítica de aquel otro anteriormente recorrido por Lévi-Strauss y que, proféticamente denominó como el lugar de los *tristes trópicos* cuando escribe: "Nunca más, en ninguna parte, volveré a sentirme en mi casa" [7]

Santiago Vera Cañizares*

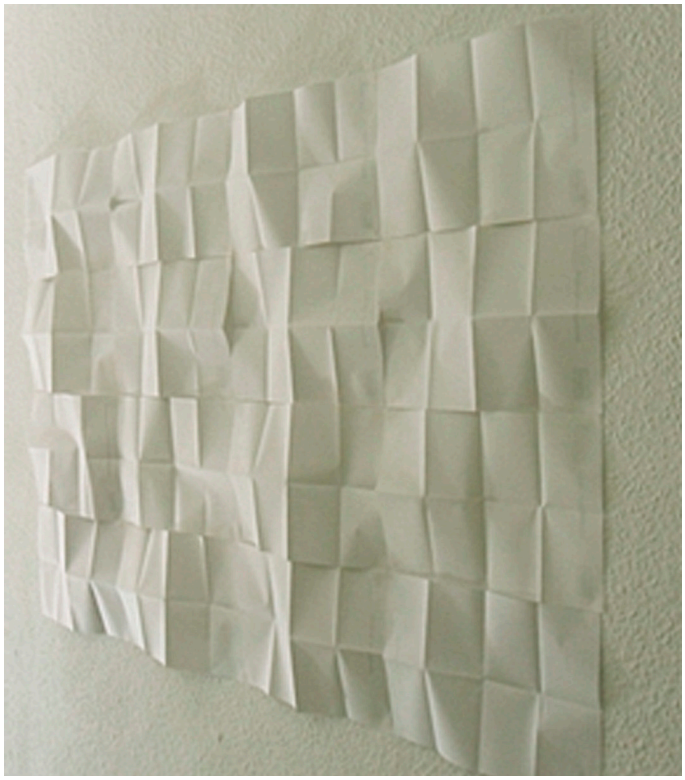
** Artista plástico y Profesor Titular de la Universidad de Granada.*

6.- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. "Visão do Paraíso". Ed. Brasiliense. S. Paulo, 1991.

7.- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Tristes Trópicos". Ed. Paidós. Barcelona, 1992. pg. 59.

CALLE NAVAS 12

Calle Navas, 12 - El paso de la unidad al sistema



Papel doblado y colgado de una pared

Para referirnos a la idea del paso de la unidad rectangular a un gran sistema visual donde la misma se pierde, partimos de una simple hoja de papel tamaño A4. La doblamos tres veces, haciendo que los dobleces queden marcados y la dividan en ocho partes. De este modo, estamos produciendo a partir de una unidad, una expresión de ocho. Cuando multiplicamos este gesto y fijamos las hojas dobladas en la pared, construimos un sistema visual, que empieza en la unidad.

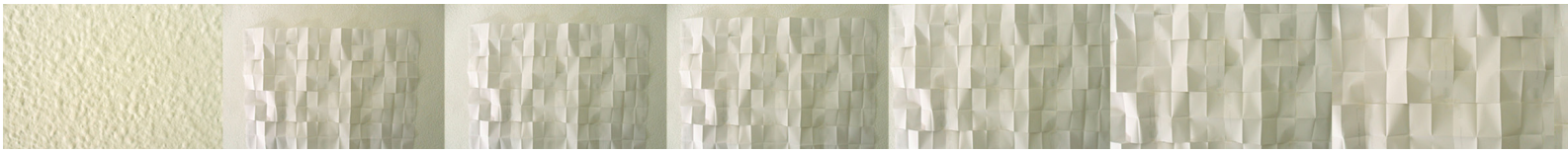
Hasta ahí, tenemos un sistema visual construido por la subdivisión y la multiplicación, y este es nuestro punto de partida, un sistema visual ya hecho, sobre el cual efectuaremos cambios mediante el paso de una expresión a la otra. Para esto, vamos a contar con los medios técnicos actuales: la fotografía y el video.

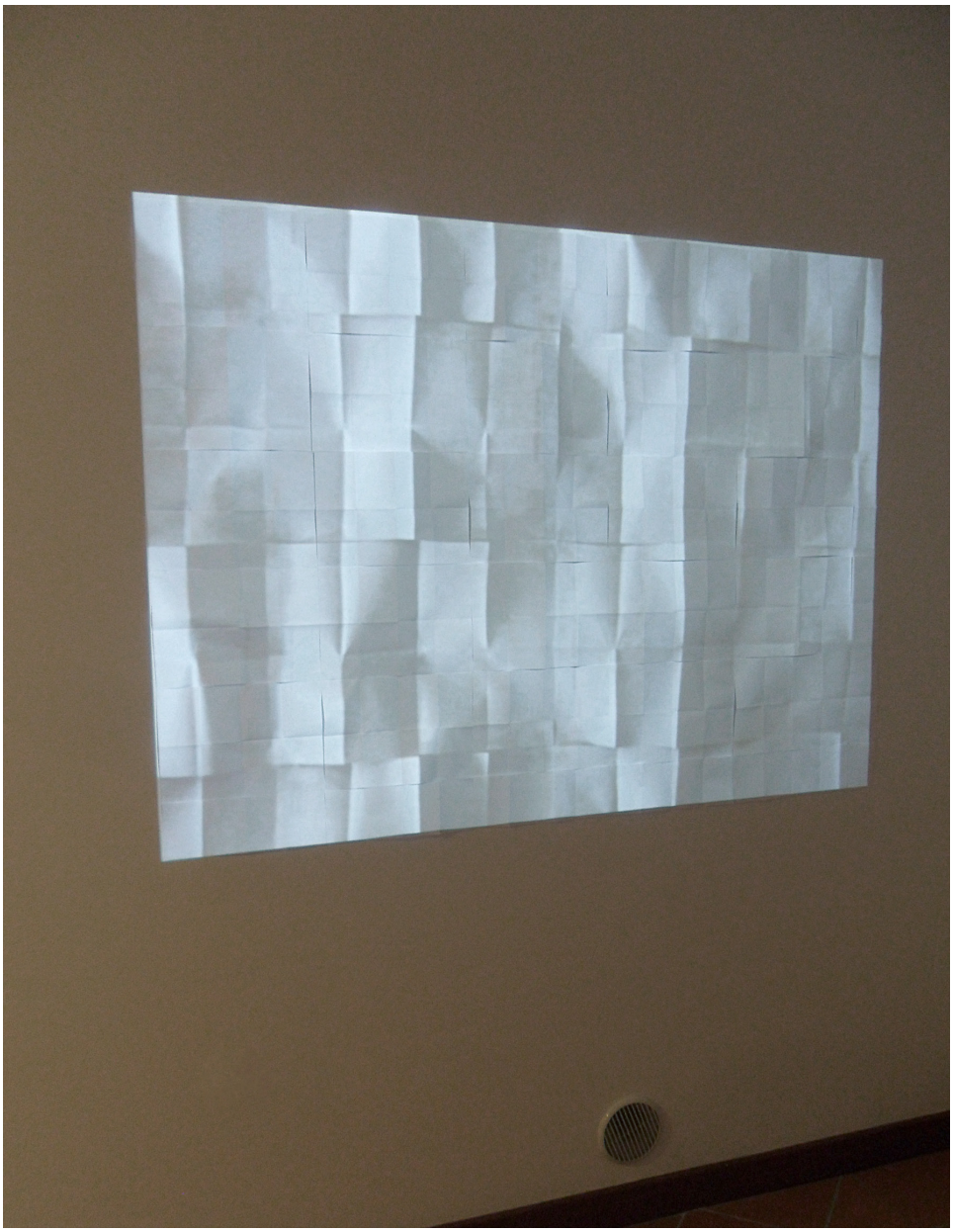
Sobre este sistema, ya construido, se realiza una serie de dieciséis fotografías que van desde la expresión del sistema hasta la unidad modular.De esta serie de imágenes, un total de dieciséis, vamos ahora, por interpolación, usando un programa informático, a convertir estas fotografías en *frames*, que darán origen a un video. El video producido es, entonces, proyectado sobre la superficie de papel que se encuentra en la pared.

Esta instalación, que proyecta imágenes videográficastomadas de un referente, sobre el mismo, termina configurando una instalación cinematográfica con luz, donde la materia, el papel, desplazado de la banalidad cotidiana, origina todo un sistema visual de ida y vuelta, entre su expresión material en un sistema estático y su inmaterialidad luminosa dinámica.

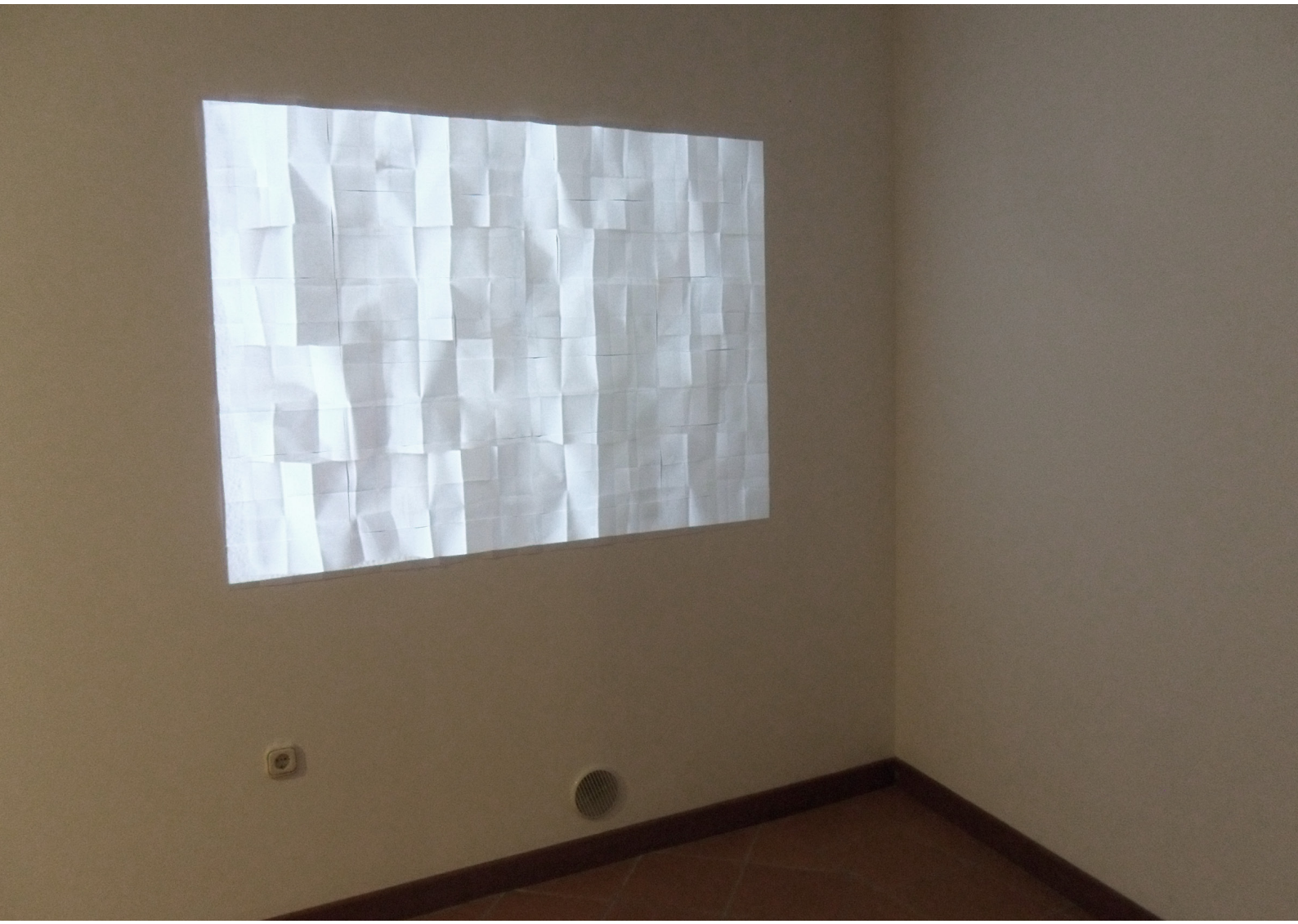
Finalizando todo este reto, tenemos entonces una instalación que caracteriza un espacio material e inmaterial, penetrable, donde el observador puede adentrarse, atravesar y vivir la experiencia que suscitan las nociones del juego entre una unidad expresiva y un sistema visual rítmico dominante.

Abajo, secuencia fotográfica

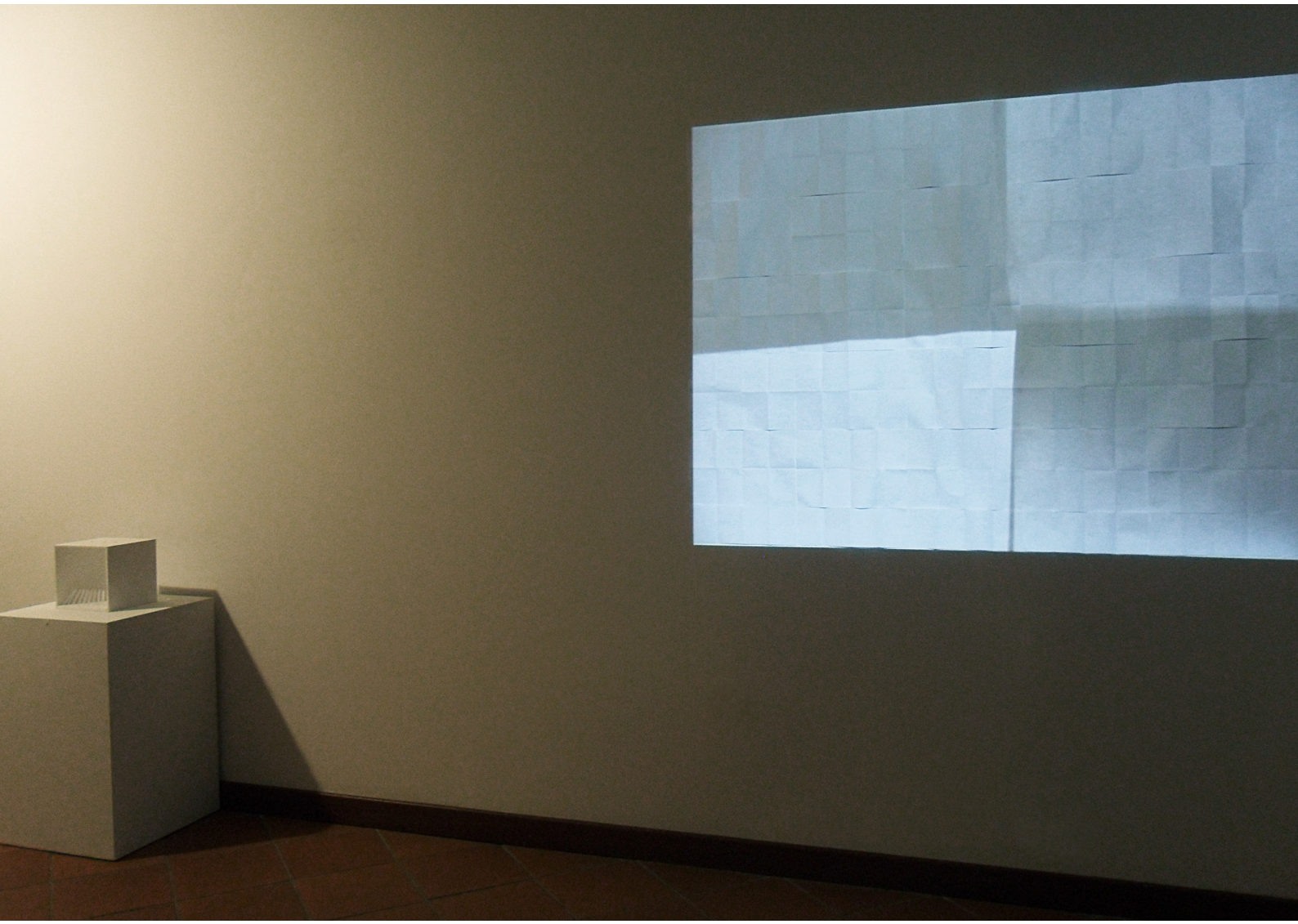




Proyección videográfica
sobre el referente fotográfico



Calle Navas 12



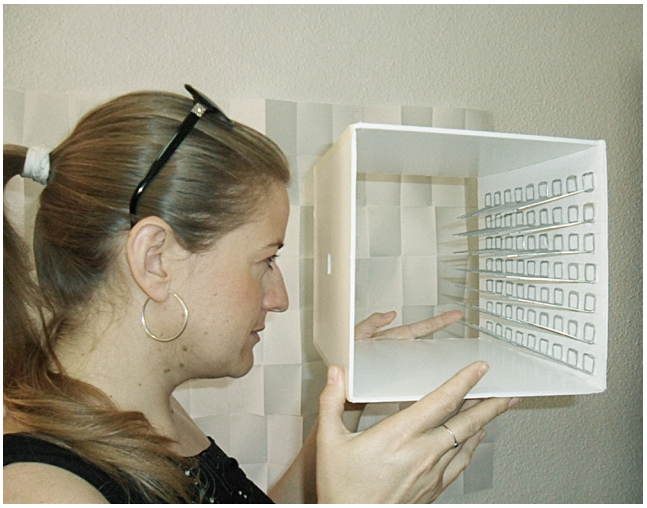
Una video instalación

INMATERIALES

Inmateriales

En la proposición de los objetos inmateriales, vamos a proyectar una situación, donde solamente hay un punto de fuga que sea posible ser descubierto en la propia experiencia del observador. Investigamos las posibilidades de construir configuraciones que sean centradas, en estas condiciones fenomenológicas apriorísticas.

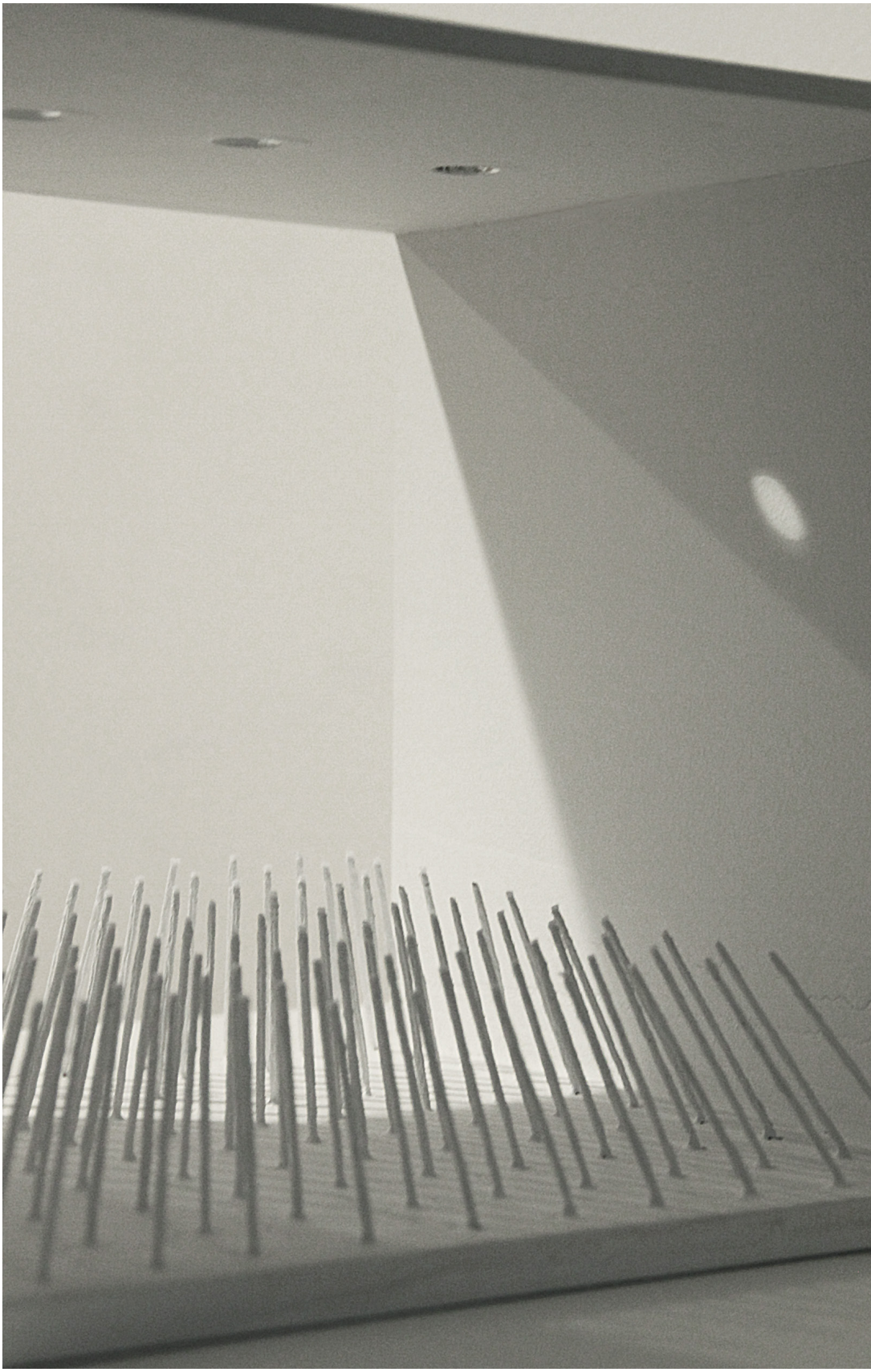
Siendo entonces, un único punto de fuga una condición primera, vamos a reorientar las direcciones de todas las astas. Observe en la figura del experimento con el primer objeto que todas las direcciones convergen para un solo punto.

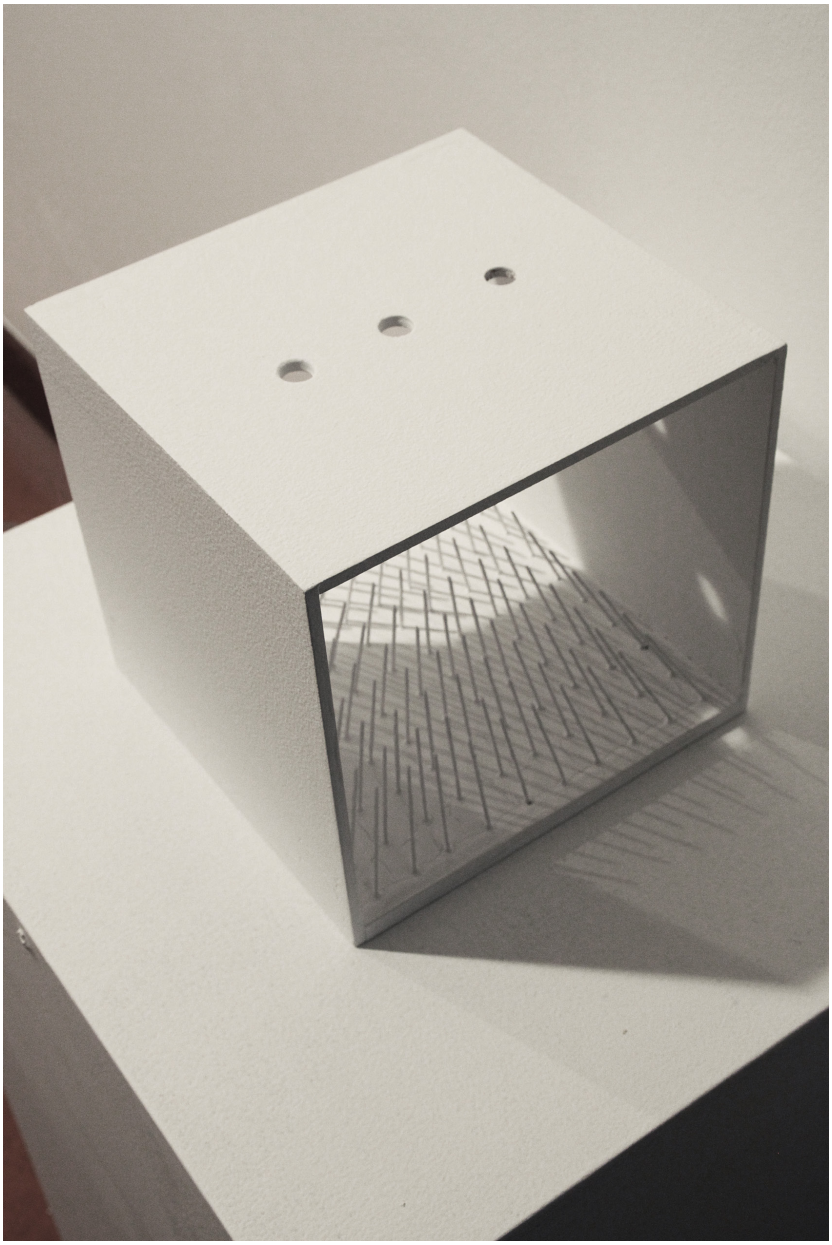


De este modo y con este principio, podríamos ahora, proponer una o más configuraciones espaciales, en diferentes escalas y posibilidades de fruición. La primera posibilidad sería poner este sistema en una caja, sin laterales para que cuando sea fijada en la pared o ubicada en un soporte planear, pudiese establecer dos tiempos distintos de lectura: un antes, donde seria percibida la perspectiva, por la mirada lateral y un después, que destruiría la percepción de la perspectiva, cuando la ubicación del observador coincidiese con el punto de fuga del sistema.

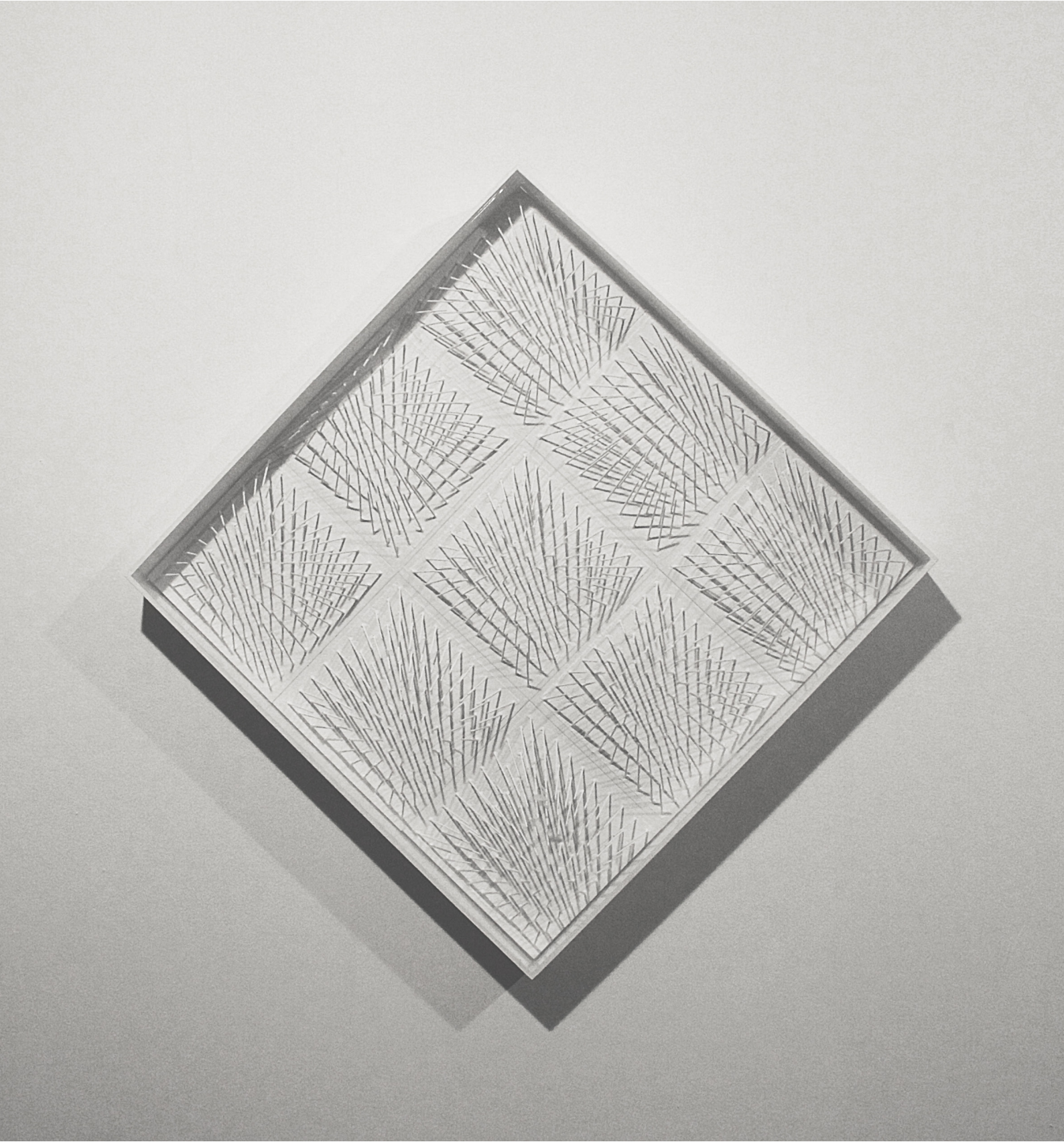
La posibilidad de exploración formal y relacional de estos objetos acontece cuando posibilitamos la manipulación y mirada del observador.

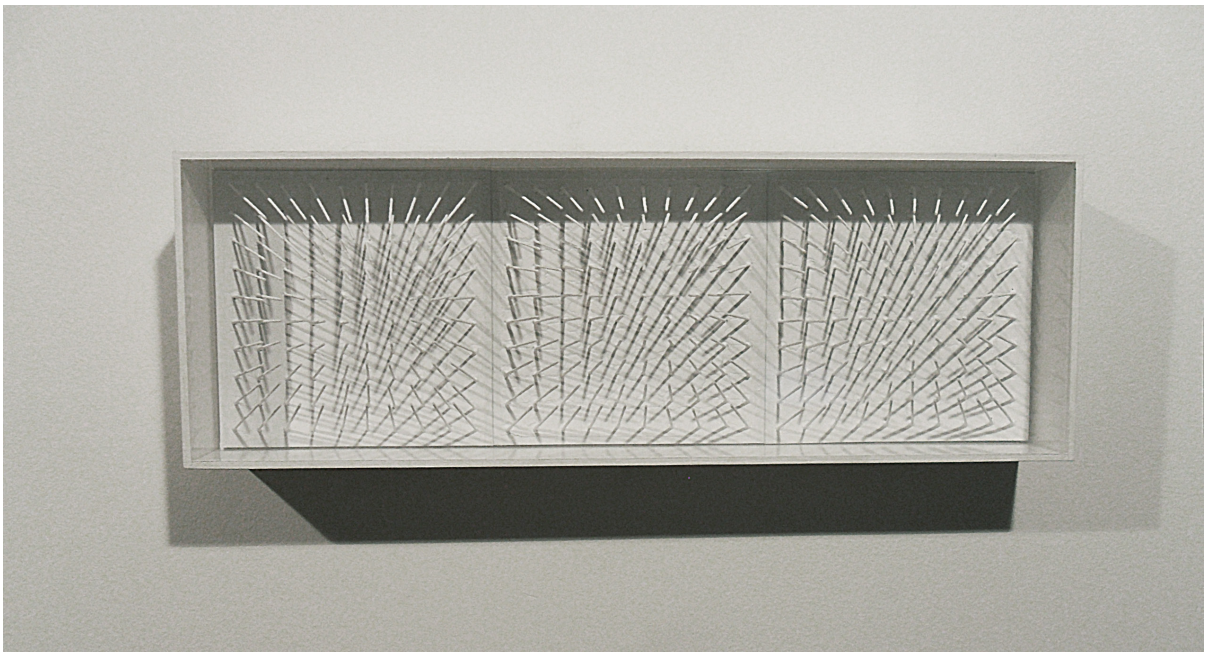
Otra posibilidad de exploración de esta condición, viene con la transformación de una escala hecha para el uso de las manos a una otra escala que posibilite la mirada total del cuerpo del objeto. De este modo, cambiamos entonces, de un concepto de objeto participativo a una condición donde aquel que mira, puede ahora percibir los puntos de fuga destacados para allá del la realidad física del proprio objeto, o sea los puntos de fuga, son los puntos inmateriales que estas nuevas imágenes permiten conocer.





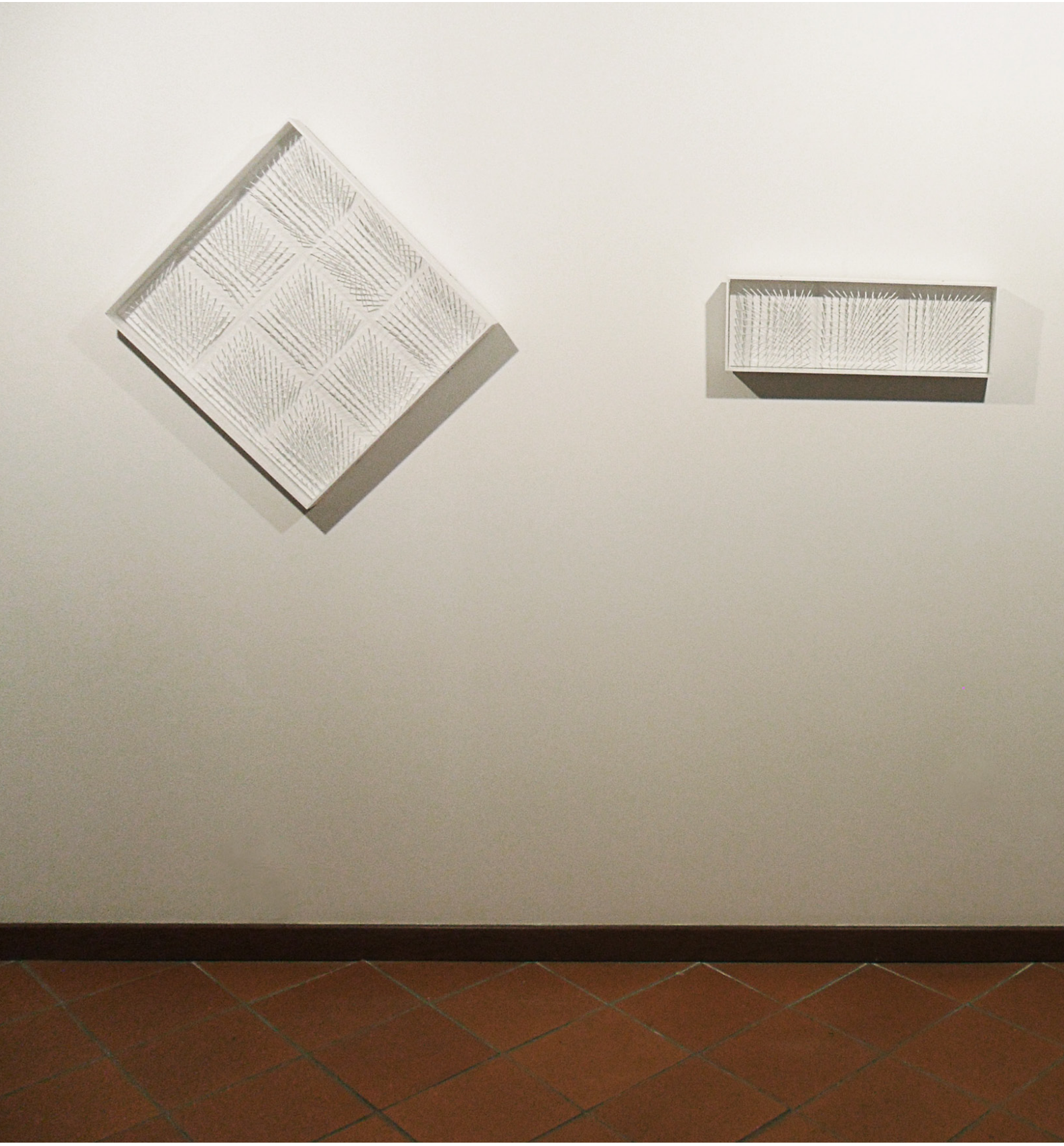
Inmaterial numero 1 - Objeto relacional

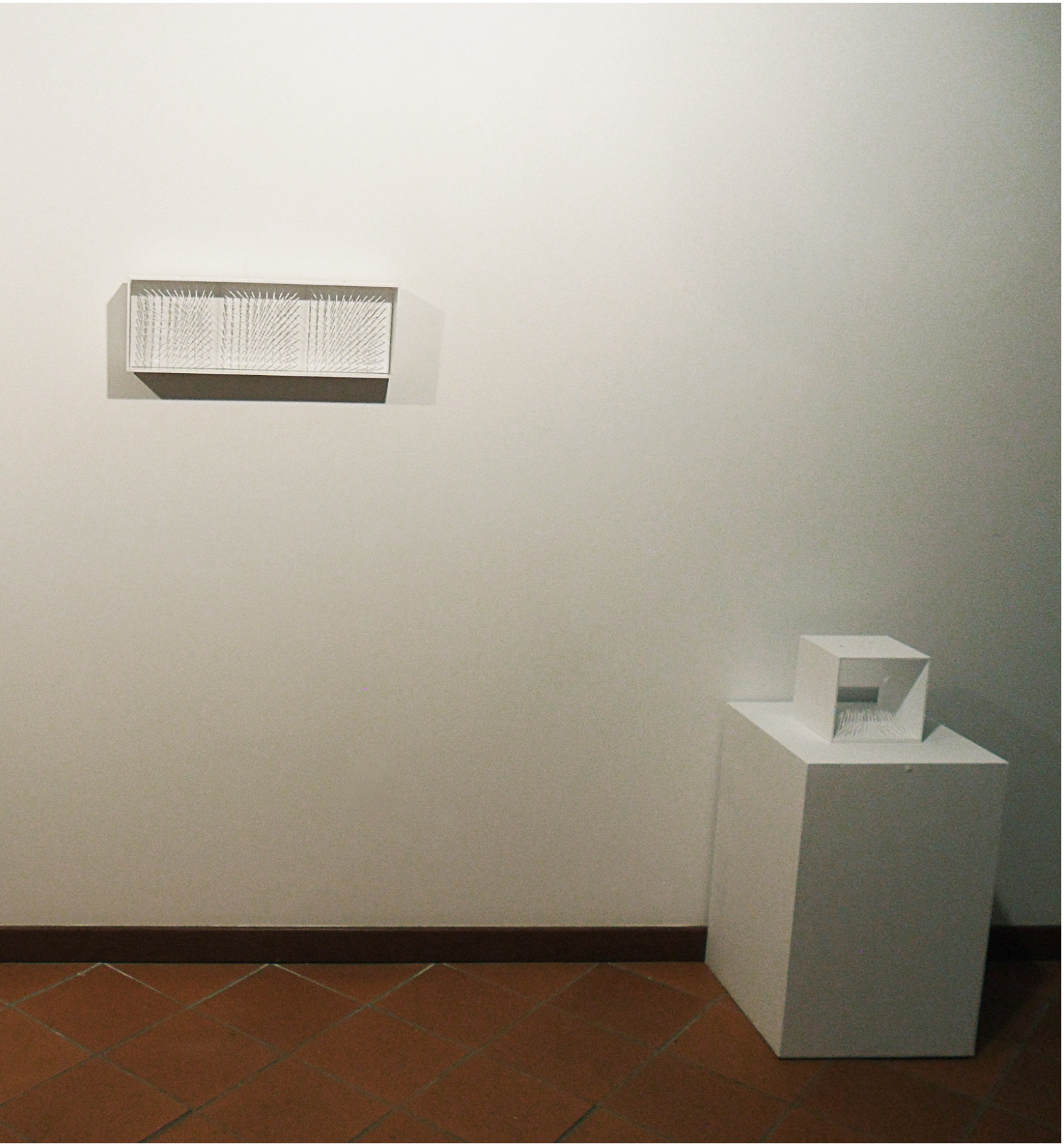




Objeto Inmaterial numero 2 - 60 x 60 x 7 cm

Objeto Inmaterial numero 3 – 60 x 20 x 7 cm

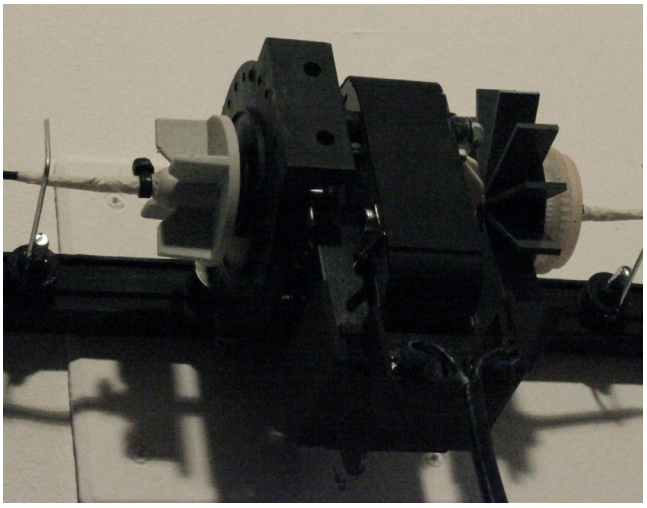




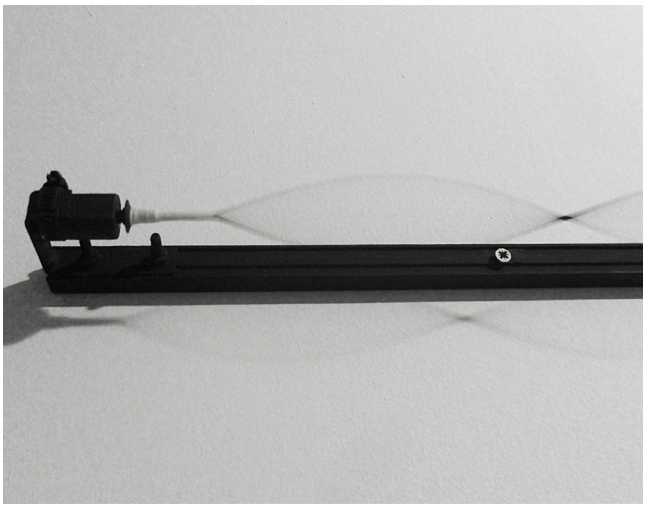
LLENO DE AIRE

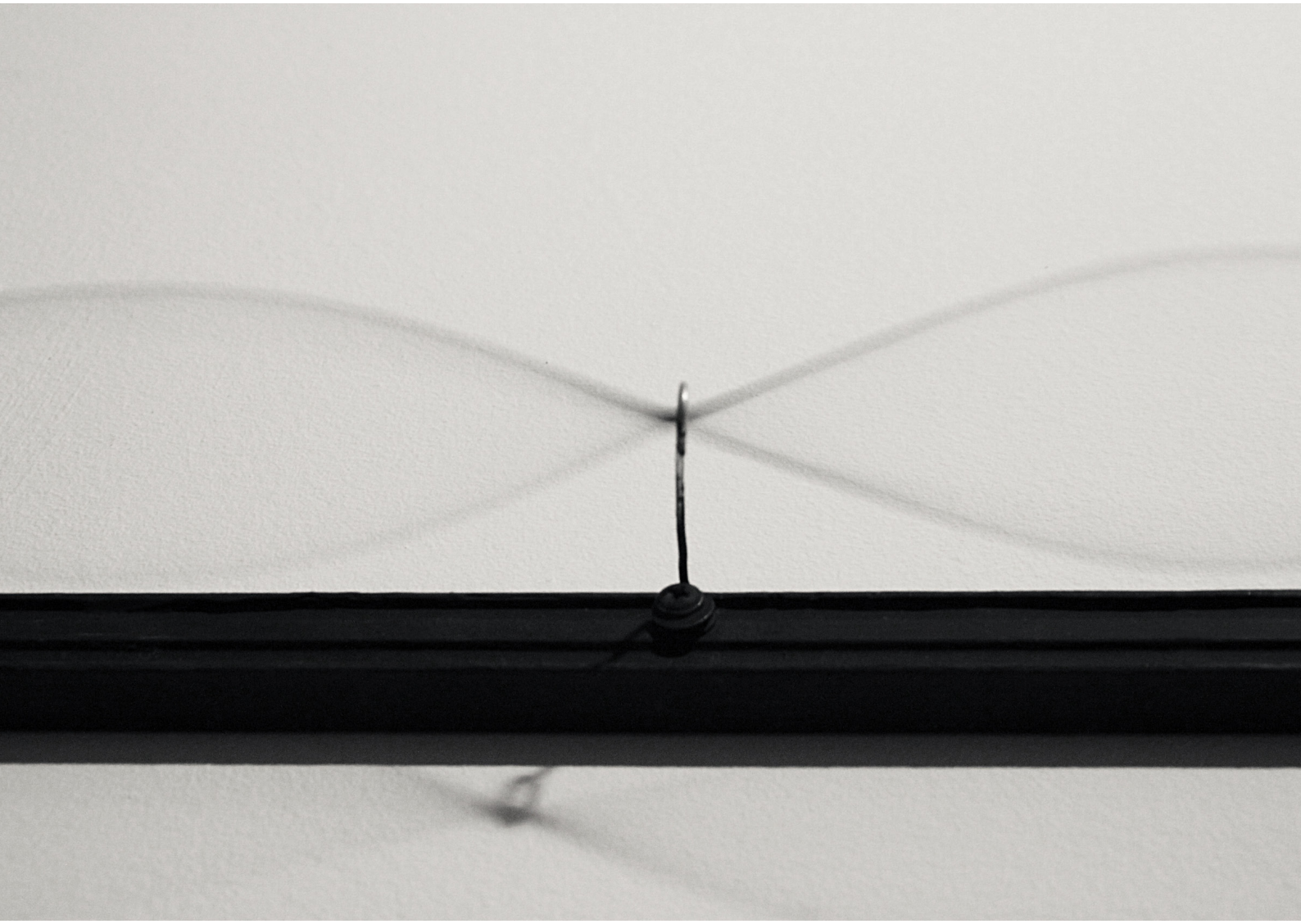
Lleno de aire, o el paso de la línea al espacio

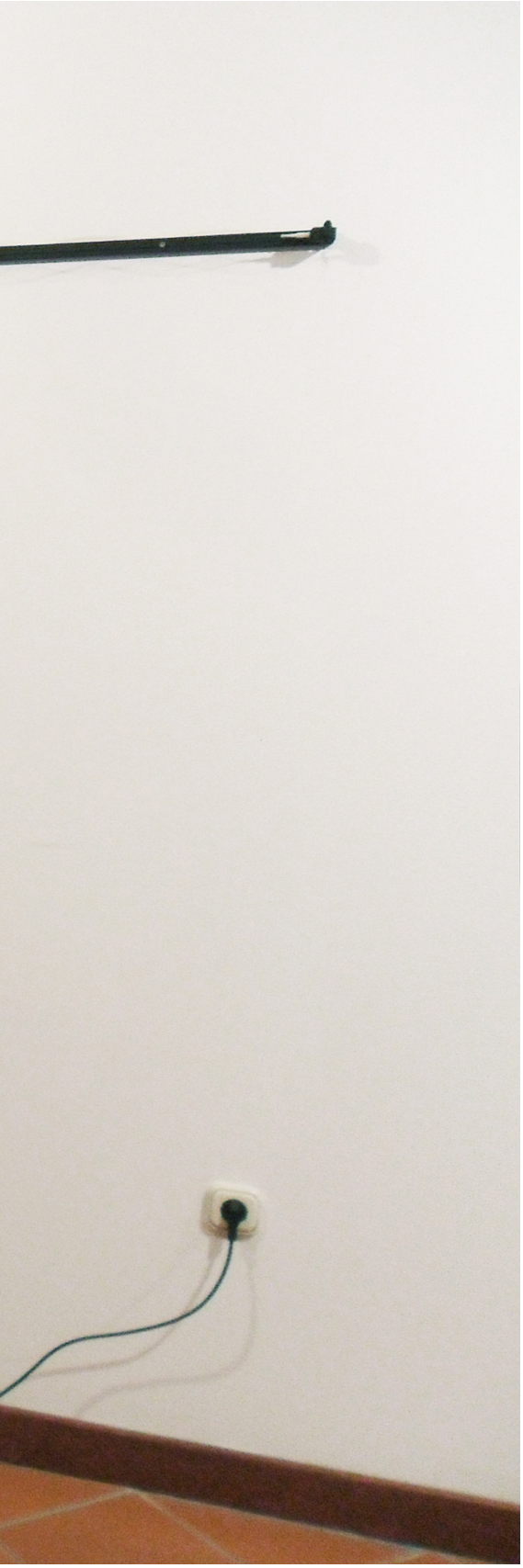
En esta instalación cinética sin título, situada en la pared, que mide 300 x15x8 cm., podemos percibir que se ha hecho uso de motores, temporizadores e hilo de caucho. El movimiento del motor, controlado por sistemas electrónicos, hace que los hilos de caucho se escapen de su eje, produciendo ojivas virtuales dibujadas en el espacio. Por lo que es posible percibir en este momento que, más allá del movimiento y desplazamiento de objetos banales, de lo cotidiano, hacia otro tipo de fruición estética, viabilizado por los espacios expositivos, estamos también tratando de la inmaterialidad de la obra de arte. Formas transitorias que cambian permanentemente y que se presentan, a través del dibujo, en el espacio, ponen de manifiesto la cuestión de la inmaterialidad en la obra de arte.



En este trabajo, más allá de la cuestión de la inmaterialización del espacio, una percepción producida por la sencilla presencia de las ojivas virtuales en esta instalación, conlleva a la idea de ambigüedad, o el paso de la línea al espacio, cuando un hilo estabiliza ojivas virtuales producidas por las olas estacionarias.







Lleno de Aire - Instalación Cinética - 300 x 200 cm

MOVIE

El Proyecto Movie

La finca Taruman ubicada en el estado del Espírito Santo, Brasil, fue comprada en 2006, y desde entonces, participa como suporte cartográfico, temporal y material de este proyecto. Teniendo en este momento, diez hectáreas, cien mil metros cuadrados y frente a una intención de apartar, veinte por ciento de este total para reforestación, veinte mil metros cuadrados de esta área fueron cercados y se empezó la plantación de árboles.

Esta área de la finca, fue oficializada como APA, "Área de Preservación Ambiental".
De hecho, se empieza también, la organización de un pequeño vivero particular, con producción de árboles para este el uso especifico de este proyecto. En este aspecto, acontece un acercamiento gradual y constante a las actividades prácticas de sembrar, cuidar, transportar, plantar y de mapear la plantación de árboles.

Dos años más tarde, en julio de 2008, se inicia una actividad fotográfica disciplinar que venía a ser el embrión del proyecto Movie. En este momento, estando siempre envuelto con esta parte física de la finca, fue decidido moldear una plataforma en una ubicación específica del área de reforestación, cuya función seria, permitir una exactitud cartográfica para la ejecución de una foto cada mes. Desde entonces, siempre que es posible, me pongo en esta posición, una vez al mes, para hacer dos fotos. En esta plataforma, un árbol que se ubica justo enfrente, es fotografiado. En el mismo día en que fotografió este árbol, mirada de la plataforma, posiciono la cámara al pie de este árbol y se fotografía, a mí mismo, en modo automático. Esta segunda imagen presenta mi persona en la plataforma, y por detrás, aparece el bosque con su propia dinámica.

Finca Taruman, área del proyecto destacada en amarillo

De hecho, vengo produciendo estas fotos regularmente, siempre que puedo estar físicamente en esta ubicación. Desde entonces, con esto, vengo acumulando un archivo fotográfico que consiste en el fundamento de imagen y de tiempo del proyecto. "Movie" en ingles equivale a la idea de película, y producir una película que presenta la aparición de un bosque, al mismo tiempo que su creador también se transforma con el paso del tiempo, hasta su desaparición, es lo que pretendo con este proyecto. Vamos entonces a echar un vistazo en estos aspectos del Movie hacia explicitar sus substancias conceptuales implícitas que suscitan las ideas de aparición, desaparición, y la interacción entre el lenguaje fotográfico y videográfico.

Ejemplo de las secuencias fotográficas generadas, mes a mes, desde julio de 2008, hasta la actualidad.

El juego anadiômeno

Ver lo que nos mira (1), posar para un árbol y fotografiarlo, fijar una imagen mirando regularmente su apariencia en el tiempo, mientras deja que sea percibida, en el mismo proceso, su sujeción temporal, o sea, los cambios formales del cuerpo del sujeto en el tiempo. ¿Qué es exactamente fotografiar algo sujeto a los efectos entrópicos del tiempo, al mismo tiempo en que otra imagen expone su contrario? Los árboles tienden a aparecer y durar más en el tiempo que el cuerpo del sujeto-autor en cuestión. Esta discrepancia sobre la percepción visual del tiempo de estos distintos sujetos, es el centro de este trabajo qué consiste en fijar fotográficamente algo que se va, y algo que viene, estableciendo simultáneamente, un juego de desaparición y aparición. A este aspecto del proyecto Movie lo llamamos juego anadiômeno (2), evocando el mito del nacimiento de Venus en la espuma de las olas del mar. Este juego entre ir y venir, aparecer y desaparecer está, entonces, propuesto como el fundamento substancial del proyecto.

De este modo, podemos decir entonces que comprendemos que la acción disciplinar de registro de imágenes sujetas al tiempo, implícita en este proyecto, nos conduce a una ineluctable modalidad de lo visible, puesto que, entre una figura y un fondo siempre habrá una diferencia insuperable, y su avance cronológico, enfatiza este contraste paradójico. El bosque que crece, es el contraste contra el cual nada se puede hacer, es la ineluctable contra-imagen para un sujeto que decae en el tiempo. Ir y venir, exponer algo que demostré seguir apareciendo, frente a algo que desaparece inexorablemente, presenta la condición dialéctica de este planteamiento de configuración visual. En este caso, la proposición visual, sea del árbol, del sujeto o del bosque, conlleva a su contrario, de hecho, esta estructura, es la propia ruptura intrínseca de las expectativas de este juego.

Poner el sujeto y su límite físico dentro de esta trama relacional con la naturaleza, puede contener otras nociones que estarían más allá de estas primeras observaciones. En cierto modo, esta área de re poblamiento de arboles, además de responder todas estas cuestiones relativas a la finitud y continuidad de sujetos, termina también, generando una secuencia de imágenes relativas al lenguaje fotográfico.

(1) Lo que vemos solamente vale – solamente vive – en nuestros ojos por el que nos mira. Ineluctable por tanto es la cisión que separa dentro de nosotros, lo que vemos de aquello que nos mira. Sería necesario así, iniciar una vez más este paradoja en la cual el acto de ver solamente se manifiesta al abrirse en dos. Traducción del autor. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. O que vemos o que nos olha. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 29.

(2) ¿Qué es entonces lo que indica en el mar visible, familiar, expuesto en nuestra frente, este poder inquietante del fondo – sino un juego rítmico "que la ola trae" y la "marea que llega"? El paso joyciano sobre la ineluctable modalidad del visible ofrecerá, por tanto, en su precisión , todos los componentes teóricos que hacen de un simple plano óptico que vemos, una potencia visual que nos mira, en la medida misma en que pone en acción el juego anadiomeno (Conforme atributo dado a la Venus anadiômena que significa "salida de las aguas"), rítmico, de la superficie y del fondo, del flujo y del reflujo, del avanzo y del retroceso, del aparecimiento y del desaparecimiento. Traducción del autor. DIDI-HUBERMAN, GEORGES. O que vemos o que nos olha. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 33.

El instantáneo fotográfico y la derivación temporal

Tener en un proyecto, una secuencia fotográfica que actúa como fundamento de todos los posibles desdoblamientos futuros de lo mismo, no nos permite, que nos olvidemos de la importancia substancial, implícita en las cargas semánticas que pueden, en teoría, pertenecer a este lenguaje. Para intentar comprender como estos contenidos latentes, pueden afectar a una posible obra construida a posteriori, sobres estas imágenes-base, vamos antes a observar, lo que la fotografía como elemento problematizante de las composiciones, pueden cargar consigo, independiente de lo que pueda significar la imagen generada en este conocido proceso de captura. Antes de mirar la imagen fotográfica, en su composición, su aspecto representacional y en su posible significación, debemos intentar identificar algunos de los elementos gramaticales de este lenguaje.

Fotografiar es paralizar el continuum, el acto fotográfico equivale a establecer una derivada infinitesimal de algo que sigue continuamente. Disparar el clic, es estancar algo que estaba sometido a la dinámica del gerundio, paralizándolo. Cabe aquí recodar que el gerundio, es el tiempo verbal aplicado a las cosas en movimiento, en situación dinámica, cosas sometidas al continuum de lo real, tal cual acontece con todo lo que está vivo y sujeto a las fuerzas naturales.

En este sentido podríamos decir que fotografiar es trasladar las imágenes desde un acontecimiento natural hacia una situación artificial de parálisis. Posar es enfatizar lo que ya pasó, es establecer a partir del aquí y ahora, el otrora (3), como diría Trierry de Duve en Pose et Instantané-1987.

Al terminar el "clic" del aparato fotográfico el pasado ya está (4), el continuum es paralizado, el índice, que estaba incrustado en lo real, es desplazado ahora de su naturaleza dinámica, quedándose petrificado en la mortificación de la imagen fotográfica. Esta muerte de la superficie de lo instantáneo, añadida a otra noción de muerte en profundidad, de la pose, introduce en la imagen fotográfica una fuerte noción de pasado. Como el pasado ya fue vivido, la imagen fotográfica, cuando es aplicada a una composición artística, no deja de cargar consigo esta nostalgia.

Delante de estas constataciones, la presencia del acto fotográfico, con todos estos contenidos posibles, se ubica en la génesis del proyecto Movie, y pone en evidencia esta noción de parálisis y pasado, antes de otras posibles lecturas de la imagen.

(3) El quiasma fotográfico se representa como el cruce de dos conjunciones ilógicas: el "aquí ahora" del instantáneo fotográfico y el "ahora allí" de la pose. Cada una de estas conjunciones presuponen un tipo de conciencia. Traducción del autor. DE DUVE, THIERRY. Essais Datés - Pose etinstantané ou Le paradoxe photographique. Éditions de La Différence, Paris, 1987.

(4) La paradoja fotográfica conoce dos vidas y dos muertes: una vida de profundidad que es aquella de lo instantáneo, importada por la figura del tiempo vivido del presente que pasa; una vida de superficie que es aquella de la pose, animada por la figura del tiempo cíclico en sístole (contracción) y diástole (dilatación); una muerte en profundidad que es aquella de la pose designada como el gel del tiempo, su defección, su marca cero absoluta; una muerte de superficie que es aquella de lo instantáneo, que se estanca sobre el estupor de un instantáneo bífido (partido). Traducción del autor. DE DUVE, THIERRY. Essais Datés - Pose etinstantané ou Le paradoxe photographique. Éditions de La Différence, Paris, 1987.

Percibiendo ahora la presencia de la imagen fotográfica como un testimonio nostálgico de algo que se fue en el tiempo, podemos decir que este lenguaje, por su simple presencia, en cualquier posible composición que surja de este proyecto, reafirma la perdida afectiva de aquel que se va. En este caso es la nostalgia conveniente del sujeto, delante del reconocimiento inevitable de su propia finitud, construida y reafirmada, a cada disparo del aparato fotográfico.

Fotografiar de modo disciplinar, una vez cada mes, siempre que es posible, en el proyecto Movie significa producir una cantidad no determinada de fotogramas, construir en el tiempo de existencia del sujeto un manantial de imágenes a ser trabajadas en un segundo tiempo de acción previsto. Estas fotos que se multiplican en el tiempo, en un segundo momento del proyecto, serán apropiadas como frame, para la construcción del propio Movie, o película.

En oposición a todo un tiempo fotográfico disciplinar que enfatiza la parálisis, al momento siguiente en este proyecto vamos a encontrar, la dinámica del lenguaje videográfico como la antítesis a este gesto primero.

El lenguaje videográfico como deseo de duración

En esta segunda actitud del proyecto Movie, vamos a usar cada imagen fotográfica producida en estos años, en orden cronológico, para producir una película. Para esto, entre cada dos imágenes fotográficas, siendo ahora apropiadas como frames de una futura película, vamos a interpolar, dieciocho frames intermedios, generados a través de recursos informáticos disponibles en la actualidad (PhotoMorph).

Como resultado de esta aplicación de recursos tecnológicos sobre la imágenes, tendremos entre cada dos imágenes, dieciochos frames más, que tendrán la responsabilidad de hacer un paso suave entre las dos imágenes iníciales. Con esto, al largo de la multiplicación de este procedimiento, con todas las fotografías que el proyecto irá generando en el tiempo, pondremos siempre estar construyendo una película inconclusa. La película que este proceso genera, estará siempre en construcción y creciendo en tamaño. El fin de este proceso va inevitablemente, unido a la desaparición del sujeto-autor en cuestión.

Tal procedimiento técnico, será aplicado a los dos archivos de imágenes que se producen. Tendremos entonces, dos películas: una donde el árbol, visto por el sujeto, crece al largo del tiempo, y otra donde el bosque surge, creciendo, como fondo dinámico, en oposición a la imagen estática del sujeto, que también cambia sutilmente con el tiempo, hasta su completa desaparición. La imposibilitad física del sujeto-autor seguir realizando el acto fotográfico, determina el fin de la película.

Cabe aquí recordar que la imagen videográfica carga consigo una relación conceptual opuesta a la imagen fotográfica: mientras la fotografía produce una derivación del continuum donde la vida está paralizada, la película Movie, reconstruye artificialmente la sensación perceptible del contínuum. El que se encontraba muerto es traído de vuelta a la vida, o sea, reconstruir la sensación del continuum es desear durar (5) en el tiempo. Construir películas, usando fragmentos paralizados de una realidad perdida en el tiempo, es lo mismo que pretender vencer artificialmente, la ineluctable condición de finitud del sujeto.

(5) Duración significa que el pasado dura, que nada de él es enteramente perdido. Sin duda pensamos solamente en una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con todo nuestro pasado (...) que deseamos, queremos y actuamos. Como el tiempo es un cumulo, el futuro nunca puede ser igual que el pasado, pues aparece un nuevo cumulo en cada paso. Traducción del autor. BERGSON, HENRI. Materia e Memoria. São Paulo. Martins Fontes, 1999

Como resultado hipotético del proyecto Movie, tendremos dos películas que pueden, en teoría, ser montadas en un formato de videoinstalación, donde las dos proyecciones pondrán reconstruir, o no, la posición original de proceso fotográfico en el sitio. Para esto imaginamos un espacio arquitectónico adecuado para contener dos proyecciones, una frente a otra, o una al lado de la otra.

Como resultante de todo este reto disciplinar y de estas reflexiones teóricas tenemos el Movie, una video instalación donde cinco años de registro fotográfico mensuales son compactados en cinco minutos.

TÍTULO: Movie
João Wesley de Souza

Construcción videográfica con fotografías

Ubicación: Finca Taruman, Ibitirama, Espírito Santo, Brasil

Fotografías hechas mensualmente entre
Julio de 2008 y Marzo de 2013

Versión actual de vídeo: 04 2013
Edición videográfica: Rosa Ortega
Soporte informático: José María Castellano Cervilla

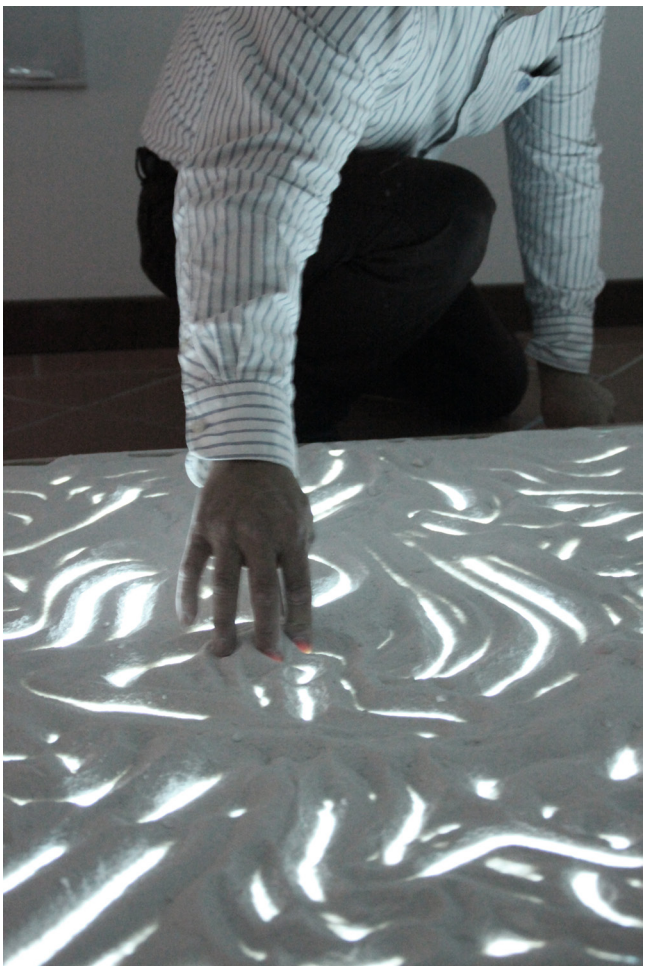
Mis agradecimientos
A Lineia Flor da Conceiçao, João Wesley de Souza Junior, Pedro Wesley de Souza, Gustavo Wesley de Souza, personas de mi familia que me ayudaron a cuidar y sembrar los árboles de este proyecto.

EN EL CAMINO A GUADIX
Latitud: 37°15′53. 118″N
Longitud: 3°25′39. 876″W

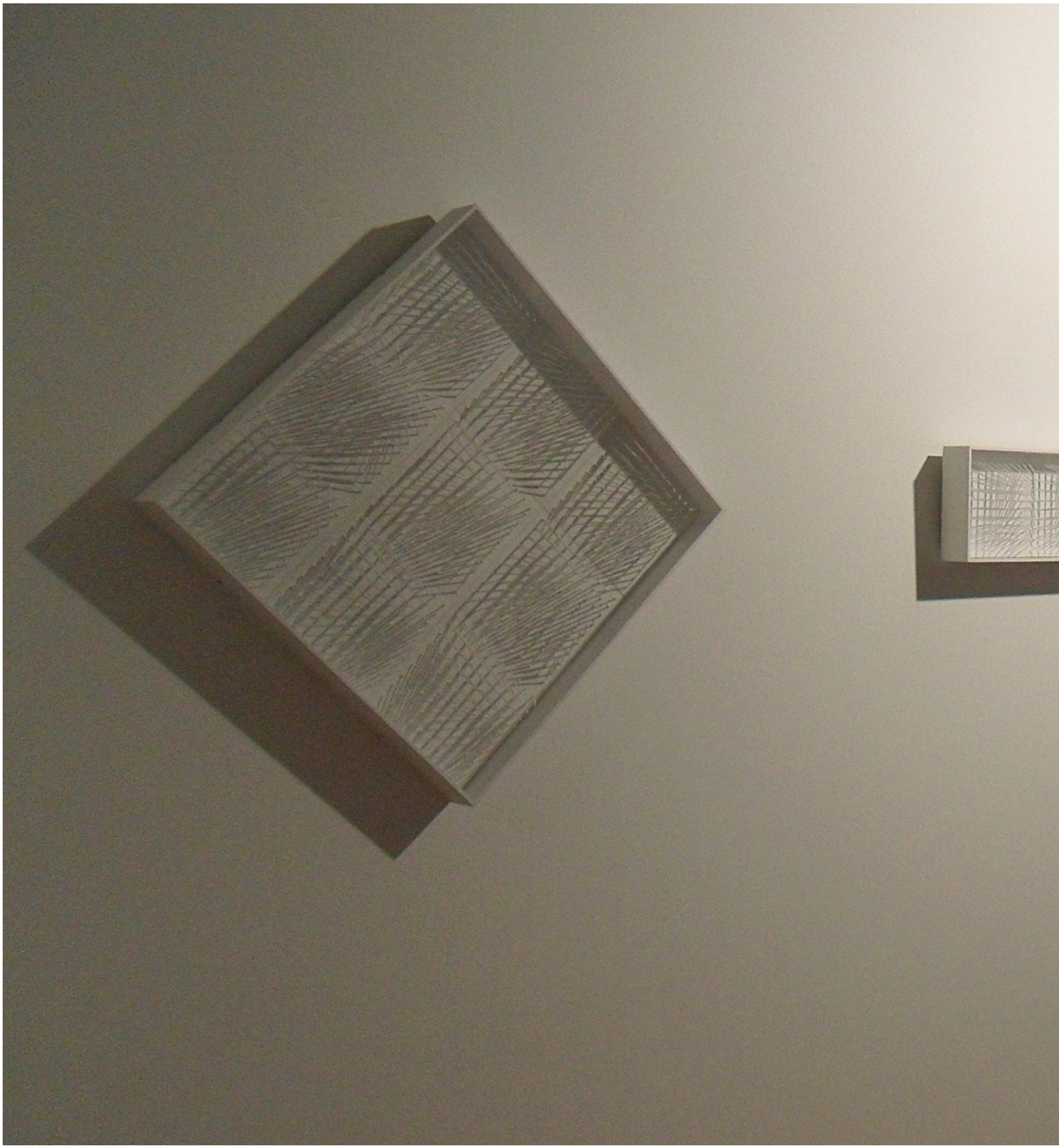
En el camino a Guadix

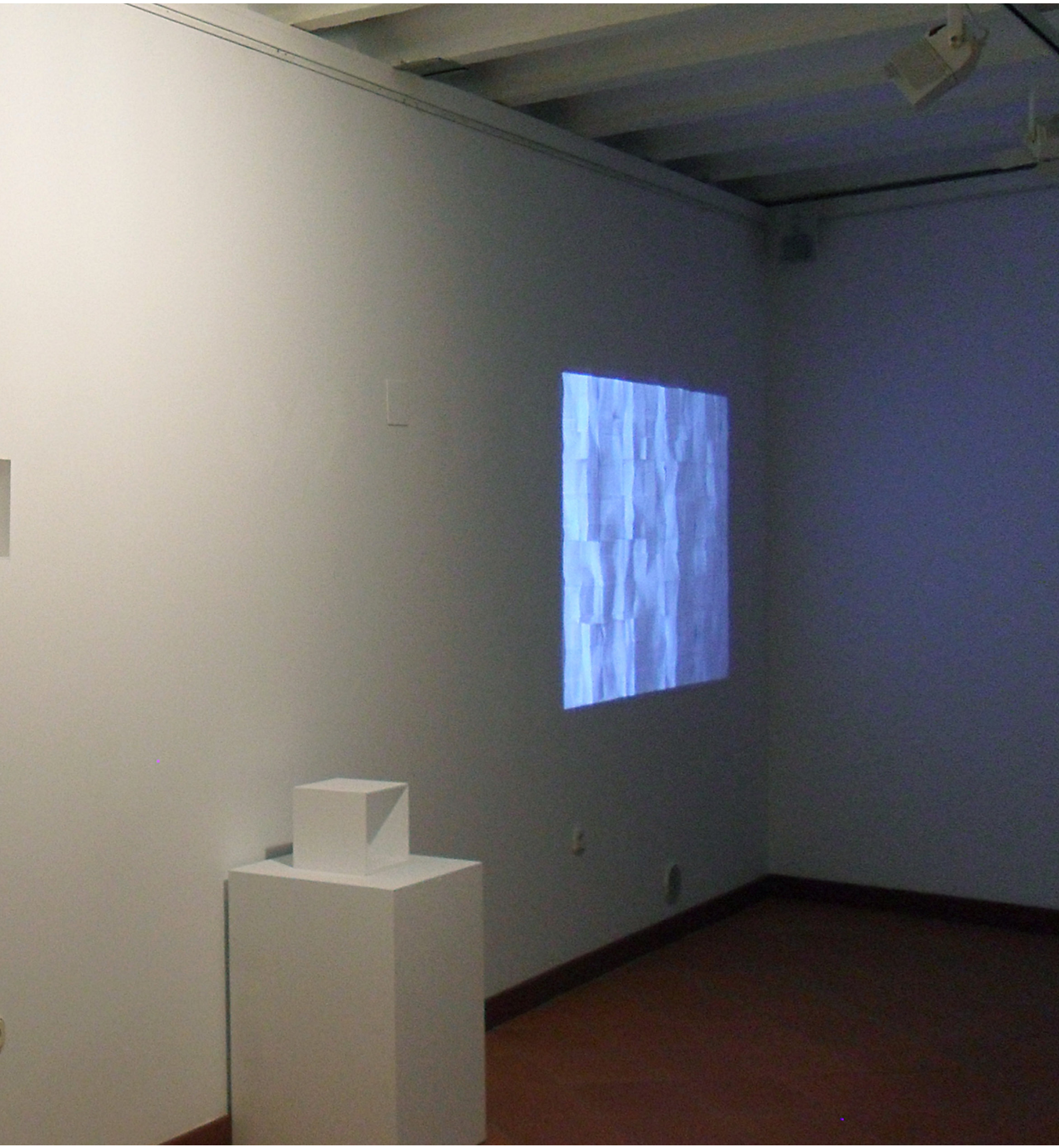
En el camino de Guadix, una ciudad que aún conozco, hay una cantera ubicada a una latitud de 37º15´53.118´´N y a una longitud de3º25´39.876´´W, donde me fui a coger marmolina para esta instalación de arena y luz. Curiosamente esta cantera está cerca del Parque Natural de la Sierra de Huétor, que también se ubica en la provincia de Granada. De hecho, como he vivido en Granada estos últimos dos años, y aun me voy a quedar dos más, hago uso de esta expresión "de camino a Guadix" para aludir a algo desconocido que aún tengo que confrontar, al hecho espontáneo, sin muchas explicaciones lógicas.

Además de estas imprecisas consideraciones iniciales, tengo una evidencia innegable que ahora puedo aclarar. Esta cantera está tan llena de materia blanca, que la luminosidad explota en nuestros ojos, ofusca nuestra visión, cegándonos. En este sentido, hay una correspondencia directa con las cuestiones que conlleva esta instalación: la marmolina que es muy blanca, ve reducida su expresión material cuando entra en contacto con una luz más blanca que es emitida por la superficie que intenta cubrir. Esta reducción radical de la expresividad de la materia, frente al elemento luz, que es casi inmaterial, constituye el conflicto que genera toda la energía que hace que me ponga en marcha con esta construcción visual. Resta para mí y para vosotros, observadores, la vivencia, experiencia y decantación de los sentidos que el tiempo pueda permitir.
El espejo utilizado en esta instalación, actúa como un elemento más que va a amplificar el sentido virtual de esta instalación. La duplicación del espacio percibido, , con una segunda mitad que escapa de nuestra posibilidad de fruición corporal, enfatiza el concepto de inmaterialidad que envuelve todas las obras presentes en la exposición.



En camino de Guadix, instalación con arena y luz,
back light de 600 x 80 cm, ampliado por un espejo de cuatro metros cuadrados.





João Wesley de Souza

Vive en Ibitirama y trabaja en Vitória ES. Brasil
13-05-57, Guaçuí, ES. Brasil.

www.joaowesley.com

Formación académica

- Doctorando en Artes por la Universidad de Granada, UGR, España. 2012
- Máster en Producción e Investigación en Artes, UGR, España, concluso en 2012.
- Máster en Historia del Arte (área de concentración, Lenguagenes Visuales) por la Escuela de Bellas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), concluso en 2001.
- Arquitectura y Urbanismo por la Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói RJ concluso en 1991.

Cursos

- Alumno invitado en la Konsthogskolan (Escuela Superior de Artes), Estocolmo, Suecia, 1993.
- Grabado en Metal con Ana Letícia Quadros en el taller de grabado del Museo de Historia y Artes del estado de Rio de Janeiro, Museo del Ingá, MHAERJ, Niterói, 1992.
- Escultura con Haroldo Barroso en el taller de escultura del Museo de Historia y Artes del estado de Rio de Janeiro, Museo del Ingá, MHAERJ, Niterói, 1988-89.

Exposiciones individuales

- Inmateriales, Galería La Corrala de Santiago, Granada España, 2013.
- Liquid Light, Galería de Arte Espaço Universitário, GAEU, Vitória, ES 2007.
- Un Deseo Para Trindade, Centro Cultural Candido Mendes de Ipanema, Rio de Janeiro, 2001.
- Drang, Foto-Interferencia, Galería do Poste, Niterói, 1998.
- Instalación Cinética, Museo de Arqueología de Itaipu, Niterói, 1995.
- Instalación Cinética, Galería de Arte UFF, Niterói, R.J. 1992.
- Galería del Centro Cultural Candido Mendes do Centro, Rio de Janeiro, 1992
- Galería Espacio Alternativo, IBAC-FUNART, Rio de Janeiro, 1991.
- Galería de Arte del Instituto Brasil Estados Unidos, IBEU, Rio de Janeiro, 1989

Exposiciones internacionales

- Inmateriales, Galería La Corrala de Santiago, Granada España, 2013.
- Virajes, Casa de La Condesa Torre-Isabel, Motril, España. 2011.
- Nano Stockholm, Gallery Studio 44, Stockholm, Suecia. 2009.
- Nano Exposición, Feria Internacional de Arte de Bogotá, Colombia, 2006.
- Naturblicke, Brasilianisches Kulturinstitut in Deutschland, Berlin, Alemania, 2002.
- En Materie de Nature, Maison de L'Amerique Latine, Paris Francia, 2002.
- Kinetic Objects, Tengbonhallen, Konstakademien, Estocolmo, Suecia, 1993.

Exposiciones Colectivas

- Ocupa I, Galería de Arte e pesquisa, UFES, Vitoria ES. 2011.
- Cor de Rosa Choque, Espacio Cultural CEDIM, Rio de Janeiro RJ. 2011.
- Transcendências, Palacio Anchieta, Vitoria, ES. 2010
- 100 anos do Ensino de Artes no ES, Galería de Arte e pesquisa, Vitoria, 2010.
- Nomadismos e Territorializações, Galería Espacio Universitario, GAEU, Vitória ES 2008.
- Nomadismos e Territorializações, Galeria Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória ES, 2008.
- Linguagens Visuais, 10 anos, Centro de Artes Helio Oiticica, Rio de Janeiro, 2006.
- Nano Exposição, Galería Espacio Universitario, UFES, Vitória, ES. 2006
- Nano Exposição, Galería Murilo Castro, Belo Horizonte, MG. 2005
- Nanointervenção, taller Eliane Prolik, Curitiba PR. 2005
- Experiência e Duração – Oficina de Escultura do Museu do Ingá,
- Centro Cultural da Caixa Econômica, Rio de Janeiro, 2005.
- Nano Exposição, Galería Arte em Dobro, Rio de Janeiro, 2005.
- 20 por 20, Lugar de Encontros, Atelier da Imagem, Rio de Janeiro, 2005.
- Out Door, DEFA, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2004.
- Mostra o seu que eu mostro o meu, Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 2004.
- Imaginario Periférico, Evento Pau Grande Arte Contemporânea, Magé, RJ. 2003
- Em Matéria de Natureza, Solar Grandjean de Montigny, PUC. Rio. 2002
- Niterói Arte Hoje, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2002.
- Expansão, Galería de Arte UFF, Niterói, R.J. 2001.
- Dialeto II, Centro de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001.
- Lugar Comum, Centro Cultural Pascoal Citadino, Niterói, 2000.
- 3ª Aniversário da Galería do Poste, C.C. CREA, R.J. 2000.
- Vermelho 21 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1999.
- ECCO, Museu do Telephone, Rio de Janeiro, 1999.
- Grupo Duna, Galería de Arte UFF, Niterói, 1999.
- Máquinas de Arte, Centro Cultural ITAÚ, São Paulo, SP, 1999.
- Grupo Duna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1998.
- S.I.M. Galería do SESC, Copacabana, Rio de Janeiro, 1998.
- Studio Potter, Galería do BNDS, Rio de Janeiro, 1997.
- Dialeto, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997.
- Universidarte lll, Universidade Estácio de Sá, Rio, 1997.
- 48 Contemporâneos, Galería de Arte UFF, Niterói R.J. 1996.
- Cada Cabeça uma Sentença, C.C. Pascoal Carlos Magno, Niterói, 1995.
- Nossos Ossos, Museu do Ingá, Niterói, R.J. 1992.
- 1ª Rio Mostra Galeria da Caixa, Rio de Janeiro, 1991.
- Oficinas do Ingá, Sala de Exposições da UNIRIO, RIO, 1989.
- Ingá Escultura e Gravura, Galería UERJ, Rio, 1989.
- Escultura 10 Anos, Museu do Ingá, Niterói, 1988.

Salones, premios y menciones

- Premio 8º Salão Bienal do Mar de Interferência Urbana, Vitória, ES, 2008.
- Premio transsurb de Interferência Urbana, Santa Teresa, Rio de Janeiro, 2001.
- IIIº Salão Victor Meireles, Museu de Artes de Florianópolis, SC 1995.
- 49º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, PR 1992.
- Mención Especial, XVLº Salão Carioca de Artes, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 1992.
- XVLº Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, SP 1991.
- Mención Especial, Iº Salão Nacional de Arte Contemporânea, UFRGS, Porto Alegre, R.S. 1990.
- Exposição individual, Projeto Macunaíma 90, IBAC-FUNART, Rio, 1990.
- Premio en Escultura, II Salão de Inverno da UFRJ, Galería do Centro Cultural da Caixa, Rio, 1990.

Referências Bibliográficas:

Catálogos

- Experiência e Duração, CC da Caixa Econômica, Rio de Janeiro, 2005.
- En Materie de Nature, Rafael Pic, Maison de L'Amerique Latine, Paris, 2002.
- Niterói Arte Hoje, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2002.
- Expansão, Galeria de Arte UFF, 2001.
- Máquinas de Arte, Centro Cultural ITAÚ, SP 1999.
- Catálogo Virtual de Artistas de Niterói, FAN, (http://www.niteroi-artes.gov.br)
- Grupo duna, Museu Nacional de belas Artes, MNBA, Rio de Janeiro. RJ. 1998.

Revistas

- Caderno de Linguagens Visuais, Rio de Janeiro, EBA, UFRJ, 1999.
- Revista Atlântica - Internacional Revista de Las Artes, nº 23, Espanha, 1999.
- Intervención, Revista electrónica, Universidad de Ti Juana, México, nº1, 2012.

Libros

- Modelagem – Uma disciplina para introdução às configurações espaciais, NEAD, UFES. 2010.
- Diálogo da Fronteiras, Livro-galeria, DDC UFF, Niterói, 2004.
- Campo de Imantação, Livro-galeria, DDC UFF, Niterói, 2003.
- Dialeto II, Livro de Artista, 2001.
- Dialeto, Livro de Artista, 1997.

BIOGRAFIA RESUMIDA - João Wesley de Souza

Nasce en Guaçuí, ES, Brasil, 1957. Vive en Cachoeiro do Itapemerim ES, até 1978, cuando se muda para Rio de Janeiro. Gradúa en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, en 1991. Estudia escultura y gravado con Haroldo Barroso y Ana Letícya Quadros en los talleres del Museo del Ingá en Niterói entre 1988 e 1991, donde a partir de 1991 coordina interinamente el Taller de Escultura, hasta 1992. En 1993 recibe beca de la SAAB-Scania y de la ASEA Brown Bovery para estudiar como alumno invitado en la Konsthogskolan, Estocolmo, Suecia, donde expone Instalaciones cinéticas en la Tengbom Hallen, Konstakademien. Entre 1994 y 1998, participa con el "Grupo Duna", en los insertos poéticos en lo hacimiento arqueológico de la Duna Grande de Itaipu en Niterói RJ. Entre 1996 y 1998 desarrolla el Plan Director Urbano del ayuntamiento de Ibitirama, ES. En 1999 participa con las instalaciones cinéticas en la exposición "Máquinas de Arte" en el Centro Cultural ITAÚ, São Paulo, en este momento tiene su trabajo publicado en la revista Atlántica, España. En 2001 concluí el Máster en Historia del Arte - Área de concentración en Lenguajes Visuales, por la Universidad Federal del Rio de Janeiro (UFRJ), donde desarrollo investigaciones plásticas y teóricas. En 2002 hache el comisariado del tema "Fronteras Espaciales" de la exposición "Niterói Arte Hoje" en el MAC de Niterói. En 2002 Expone fotos-objeto instalados en la Maison de l' Amérique Latine, en Paris y en el Brasilianisches Kulturinstitut in Deutschland en Berlín. Entre 2000 y 2003 actúa como comisario de la Galería Lana Botelho en Rio de Janeiro. Entre 2003 y 2004 actúa como director del Museo de Historia y Artes del Estado del Rio de Janeiro (Museo del Ingá, Niterói). En 2005 pasa a lesionar en el Departamento de Artes Visuales del Centro de Artes de la Universidad Federal del Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, donde coordinó el curso de Artes Plásticas entre 2005 y 2006. En 2010, actúa como director del Departamento de Artes Visuales del mismo Centro. En 2012 finaliza el máster en Producción e Investigación en Artes por la UGR. Actualmente cursa el Doctorado en Arte en la Universidad de Granada, España.

Editorial Universidad de Granada
CENTRO
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA