

Revista GAMA, Estudos Artísticos
Volume 8, número 15, janeiro-junho 2020 | semestral
ISSN 2182-8539 | e-ISSN 2182-8725
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

GAMA 15

(nº 2)

George Colaco, no seu atelier da Rua
dos do Beço, 88, junto d'um dos mi
nimos que executou para Arnaldo G
bre assumptos brasileiros. (1931).
estes painéis encontram-se em Thereso

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 15, janeiro–junho 2020
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 15, janeiro–junho 2020,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em > gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University
Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Jorge Colaço no seu atelier
da Rua do Arco do Cego, nº88, em Lisboa (1934)
junto a um painel que executou para o Brasil.
Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com

Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento
de Ciências e Tecnologia)

ALMERINDA LOPES
(Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo,
Centro de Artes, Vitória)

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA
(Espanha, Facultad de Bellas Artes
de Pontevedra, Universidad de Vigo)

ÁLVARO BARBOSA
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

ANGELA GRANDO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

ANTÓNIO DELGADO
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design)

APARECIDO JOSÉ CIRILO
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES)

CARLOS TEJO
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

CLEOMAR ROCHA
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais)

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

FÁTIMA CHINITA
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,
Escola Superior de Teatro e Cinema)

FRANCISCO PAIVA
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

HEITOR ALVELOS

(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes)

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,
Facultad de Bellas Artes)

JUAN CARLOS MEANA

(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra)

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

(Portugal, Universidade da Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras)

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG), Escola de Belas Artes)

MARILICE CORONA

(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes)

MARISTELA SALVATORI

(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes)

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte)

PAULA ALMOZARA

(Brasil, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica
de Campinas, Faculdade de Artes Visuais)

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

(Brasil, Universidade Federal de Rio Grande
do Sul, Instituto das Artes)

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-18
A pele do espectador JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The spectator's skin</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-173
1 (um) Jorge Álvares; 2 (dois) Jorge(s) Álvares; ... da composição escultórica na obra de Euclides Vaz ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	1 (one) Jorge Álvares; 2 (two) Jorge(s) Álvares;... on sculptural composition in Euclides Vaz's statuary ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	20-30
O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura 'Madonna con Bambino e Santi' ANTÓNIO TRINDADE	<i>The painter Domenico Veneziano and the perspective construction of the painting scene 'Madonna con Bambino e Santi'</i> ANTÓNIO TRINDADE	31-41
António Cunha e Silva: a musicalidade da pintura DORA IVA RITA	<i>António Cunha e Silva: the musicality of painting</i> DORA IVA RITA	42-51
Paisagem, cor, pintura: a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938) INÊS ANDRADE MARQUES	<i>Landscape, colour, painting: the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938)</i> INÊS ANDRADE MARQUES	52-62
Sob a pele da escultura: uma breve nota sobre as propostas contemporâneas de Susana Piteira LEONARDO CHARRÉU	<i>Under the skin of sculpture: a brief note on contemporary proposals of Susana Piteira</i> LEONARDO CHARRÉU	63-72
Jorge Martins: a sua introjeção com a projeção de seus desenhos LUÍS FILIPE RODRIGUES	<i>Jorge Martins: his introjeccion through his drawings projeccion</i> LUÍS FILIPE RODRIGUES	73-83
Descobrimdo Jorge Colaço: sobre a Pintura de História e a Híbridação Artística MARIA JOSÉ MARCELA	<i>Discovering Jorge Colaço: on History Painting and Artistic Hybridation</i> MARIA JOSÉ MARCELA	84-95

<p>Joan Fontcuberta y orogénesis: los paisajes alfanuméricos PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p><i>Joan Fontcuberta and Orogénesis. The alphanumeric landscapes</i> PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p>96-105</p>
<p>Através e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles RAQUEL MOREIRA</p>	<p><i>Through and beyond vision: an insight on an installation by Cildo Meireles</i> RAQUEL MOREIRA</p>	<p>106-114</p>
<p>A Arte Visionária de Frans Krajcberg REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	<p><i>Frans Krajcberg's Visionary Art</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO</p>	<p>115-121</p>
<p>Marcos López, quando a latinidade se faz kitsch SANDRA GONÇALVES</p>	<p><i>Marcos López, when Latinity becomes kitsch</i> SANDRA GONÇALVES</p>	<p>122-134</p>
<p>As Funções do Desenho na Arquitetura de Espaço Cénico de José Manuel Castanheira SHAKIL RAHIM</p>	<p><i>The Role of Drawing in Scenic Space Architecture by José Manuel Castanheira</i> SHAKIL RAHIM</p>	<p>135-148</p>
<p>De la mancha a la masa: encuentros performativos en la obra de Helena Almeida SONIA TOURÓN & M^o COVADONGA BARREIRO</p>	<p><i>From Stain to Mass: Performance Finds in Helena Almeida's Work</i> SONIA TOURÓN & M^o COVADONGA BARREIRO</p>	<p>149-155</p>
<p>Obra-experiência e o espaço mimetizado: notas sobre as obras de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti VALZELI SAMPAIO</p>	<p><i>Work-experience and simulated space: notes on the works of Rejane Cantoni and Leonardo Crescenti</i> VALZELI SAMPAIO</p>	<p>156-165</p>
<p>Cristiano Sant'Anna e o guia para viver na rua: o ato fotográfico na rua, entre prática e criação colaborativas DANIELA CIDADE</p>	<p><i>Cristiano Sant'Anna and the guide to living on the street: the photographic act on the street, between collaborative practice and creation</i> DANIELA CIDADE</p>	<p>166-173</p>

3. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	176-204
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	176-177
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	178-180
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	181-186
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	187-189
<i>Gama</i> , um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	192-204
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	192-202
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	203
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	204

1. Editorial

Editorial

A pele do espectador

The spectator's skin

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA).
Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Resumo: Recordamos Josep Montoya, nosso companheiro de Barcelona, par académico da Revista Gama e do Congresso CSO, desde o seu início, grande amigo cúmplice, desaparecido na voragem pandémico que assola o mundo. Revemos a obra enquanto um mergulho para lá da membrana da imagem, sendo ocasião para pensar o lugar do autor em oposição ao do espectador, numa edição de resgate, nos dezasseis artigos que esta edição da revista Gama reúne. Terminamos interrogando o lugar médio, entre o autor e o espectador, a pele da imagem.

Palavras chave: Josep Montoya / Revista Gama / Imagem / Resgate.

Abstract: *We remember Josep Montoya, our partner from Barcelona, academic partner of Revista Gama and of the CSO Congress, since his beginning, a great accomplice friend, who disappeared in the pandemic vortex that is plaguing the world. We review the work as a dive beyond the membrane of the image, being an occasion to think the place of the author as opposed to that of the spectator, in a rescue edition, in the sixteen articles that this edition of the magazine Gama gathers. We finish this text by questioning in media res, between the author and the viewer, where the skin of the image is.*

Keywords: Josep Montoya / Revista Gama / Image / Rescue.



Figura 1 · Pep Montoya em 2012, no III Congresso CSO, Criadores Sobre outras Obras, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

1. Josep Montoya: até sempre

A 16 de abril de 2020 Josep Montoya, membro da Comissão Científica do Congresso CSO: Criadores Sobre outras Obras, e par académico da Revista Gama, não pôde resistir à COVID-19, de modo tão breve e inesperado.

Josep Montoya (Figura 1) foi presença habitual nos Congressos CSO, em Lisboa, logo desde o seu primeiro, em 2010.

Homem inteiro, além de artista: Pep era generoso, positivo, empático, amigo dos seus pares, dos seus alunos, dos seus antigos professores. Recordava-se com calor e amizade dos seus companheiros artistas, tanto os mais velhos, como Joan Pijuan (Montoya Hortelano, 2012), Joaquim Chanco, Joan Furriols (Montoya Hortelano, 2013), como os mais novos, como Oriol Vilapuig, Jaime Gili (Montoya Hortelano, 2014).

A todos estes dedicou artigos e comunicações no Congresso CSO e nas Revistas Estúdio, Gama e Croma.

Promoveu ligações entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Faculdade de Belas Artes da universidade de Barcelona, de que resultaram em iniciativas que perduraram, envolvendo professores e sobretudo alunos.

Era também um apaixonado por Lisboa e pelo seu meio cultural, sendo presença regular junto da nossa Faculdade, acompanhado por Susana, sua mulher.

Pep Montoya tinha 68 anos, formado na Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, sendo Licenciado en Bellas Artes y Artes Escénica (1995), Master en Política Docente Universitária (2007). Era Doutor em Belas Artes pela mesma Universidade.

O seu trabalho artístico está presente na Colección Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona C.S.A., Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa (posterior Premio Ángel de Pintura) del grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Colección Fundación Amigó Cuyás, Barcelona, entre outras (Madrid, Barcelona, Londres, Manheim).

No Congresso CSO de 2019, um companheiro mais jovem, Oscar Padilla (2019), escolheu a obra de Pep Montoya para o seu artigo, também publicado na Revista *Estúdio* nº 27: "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya," (p. 116 e ss. em <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>)

Obrigado, e até sempre, Pep.

2. Dezasseis artigos de resgate

Da representação renascentista surge e propõe-se a sua vista condicionada dentro dos arranjos óticos da perspetiva. O personagem espectador começa a organizar o plano da representação. Do lado oposto, do seu antagonista, tem-se o autor, o novo narrador visual, o artista que se propõe visitar. A proposta é de visita gentil e reveladora dos menos conhecidos e porventura mais valiosos (Escuder Viruete, 2016; 2017; 2018; 2019). Trata-se de mergulhar na obra e trazer à luz o seu artífice, exercício repetido nos dezasseis artigos que compõem o número quinze da Revista *Gama*, dedicada ao resgate.

O artigo "1 (um) Jorge Álvares; 2 (dois) Jorge(s) Álvares; ... da composição escultórica na obra de Euclides Vaz," de Ana Lúcia Mendes Pinto & Sandra Tapadas (Portugal), debruça-se sobre duas esculturas singulares de Euclides Vaz (1916-1991). Aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa entre 1937 e 1945, onde veio a ser professor entre 1958 e 1986. São dois retratos de vulto, de dois navegadores quinhentistas, com o mesmo nome, "Jorge Álvares." Um em Macau, (inaugurado em 1954) o primeiro ocidental a chegar à China, Jorge Álvares, e outro em Freixo de Espada à Cinta, (inaugurado em 1956), Jorge Álvares, o primeiro cronista do Japão. A origem desta singularidade e as suas diferentes concretizações merecem uma leitura atenta.

António Trindade (Portugal), no artigo "O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura *Madonna con Bambino e Santi*," faz uma abordagem rigorosa aos traçados geométricos de uma tábua renascentista. "*Madonna con Bambino e Santi*," têmpera sobre madeira, com 209x216cm, feita para o altar da igreja de Santa Lucia de Magnoli (hoje nos Uffizi) e pintada c.1444 por Domenico Veneziano (Veneza 1410-Florença, 1461). Assim se revela o rigor não apenas no complexo lajeado em perspetiva, mas também nos arcos

semicirculares, pilastras, abóbadas de aresta todos de curvas bem delineadas. A obra é temo seu rigor apoiado na perspectiva linear, a “costruzione legittima” descrita no tratado de Alberti, De Pittura, cerca de dez anterior, e com um paralelo na obra “Prospettiva Pingendi,” do Manuscrito Parmensis (Biblioteca de Parma) de Piero della Francesca.

O artigo “Cristiano Sant’Anna e o guia para viver na rua: o ato fotográfico na rua, entre prática e criação colaborativas,” de Daniela Mendes Cidade (Brasil), analisa “De um guia prático para viver na zona a um manual condutor de carrinho de papelero: saberes, experiências e colaborações em arte” de Cristiano Sant’Anna (n. 1973, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil). Trata-se de uma experiência colaborativa nas ruas de Porto Alegre, enquadrado no Mestrado em Artes Visuais realizado em 2019, sob a orientação de Claudia Zanatta, com exposição no atelier coletivo “Planta Baja,” em Porto Alegre. Junto de dois apanhadores de papel, pai e filho, o fotógrafo propõe uma troca de papéis: longas caminhadas ao lado de Jacson, Cristiano puxa o carro de papelero e Jacson fotografa. E agora Antonio Carbonero, Jacson, e Cristiano propuseram uma intervenção para participar na mostra “Virada Sustentável” envolvendo a oficina de construção de miniaturas de carrinhos, a montagem da intervenção na Orla e a remontagem do trabalho e a palestra de Seu Antonio no Centro Cultural da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

Dora Iva Rita (Portugal), no artigo “António Cunha e Silva: a musicalidade da pintura,” apresenta a obra plástica de um músico. Cunha e Silva teve a seu cargo a direção do Conservatório de Música do Porto, da Academia de Música de Matosinhos, do Conservatório da Maia e do Conservatório da Covilhã. Foi violinista na orquestra sinfónica do Porto, no Quarteto de Cordas do Porto e na Orquestra Gulbenkian. A pintura de Cunha e Silva, onde se destaca o “Ciclo das Arcanjas,” de 2019, é uma série de uma vintena emancipatória.

O artigo “Paisagem, cor, pintura: a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938),” de Inês Andrade Marques (Portugal), dá a conhecer a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n. 1938, França), contextualizando-a na investigação cromática que desenvolveu no âmbito do design gráfico e de produto, na arquitetura e na paisagem. Depois da formação em Artes Decorativas e Arquitetura, Jean-Philippe Lenclos foi contratado em 1965 como diretor artístico de uma companhia de tintas de construção civil. Lenclos é autor da imagem de marca da companhia, e responsável pela criação das suas cartas de gamas de cor. Em 1967 propõe a gama de cores características de cada uma das regiões de França: o método “Geografia da Cor” partindo da paisagem e da arquitetura pré-existente.

Leonardo Charréu (Portugal), no artigo “Sob a pele da escultura: uma breve nota sobre as propostas contemporâneas de Susana Piteira,” introduz os

trabalhos escultóricos de intervenção paisagística e arquitectónica de Susana Piteira (Lisboa, 1963) artista de experiente e com docência, nos últimos trinta anos, na Faculdade de Belas de Lisboa, na Universidade de Évora e na Faculdade de Belas Artes do Porto, onde trabalha atualmente. Explora os limites da pedra com subtileza afirmativa convocando uma sedução háptica. Susana Piteira explora alguns dos “lugares” femininos assumidos.

O artigo “Jorge Martins: a sua introjeção com a projeção de seus desenhos,” de Luís Filipe Rodrigues (Portugal), aborda a obra gráfica de Jorge Martins (n. 1944, Portugal). São “realidades expostas” as deste autor, com exposições de desenho no Museu de Badajoz (MEICA), no Museu de Serralves, na Fundação Carmona e Costa e no Museu Pompidou, por exemplo.

Maria José Marcela Coelho (Portugal), no artigo “Descobrimo Jorge Colaço: sobre a Pintura de História e a Hibridação Artística,” estuda a obra de Jorge Rey Colaço (1868 Tânger -1942). Este artista e caricaturista formou-se em Madrid tendo sido discípulo de pintores paisagistas e orientalistas como José Larrocha González (1850-1933) e Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917) e em Paris onde frequentou as aulas de Fernand Cormon (1845-1924). Em 1901 foi Medalha de 1ª classe na Secção de Caricatura da primeira exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, de que foi sócio fundador e a que presidiu de 1905 a 1910. Começa a fazer projetos decorativos em azulejo quando conhece em 1902 James Gilman, administrador da Fábrica de Sacavém. Executa os painéis em azulejo destinados à Sala dos Passos Perdidos da Faculdade de Ciências Médicas em Lisboa e partir daí seria o mais avançado e inovador autor de painéis de azulejo de cunho histórico e nacionalista, antes da viragem modernista de Jorge Barradas.

O artigo “Joan Fontcuberta y orogénesis: los paisajes alfanuméricos,” de Paula Santiago Martín de Madrid (Espanha), debruça-se sobre a série fotográfica “Orogénesis” do artista, fotógrafo e historiador de fotografia Joan Fontcuberta (n.1955, Barcelona, Espanha). As imagens, as paisagens, as sínteses e os simulacros numa exploração da ficção e na renúncia de uma paisagem não natural, mas sintética, como uma espécie de queda digital.

Raquel Azevedo Moreira (Brasil), no artigo “Através e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles,” toma as construções imersivas do artista plástico Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), especificamente a peça “Através,” de 1983 a 1989, apresentada na exposição Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga, Kanaal Art Foundation, em Kortrijk, 1989. São dezenas de barreiras, distribuídas no espaço cujo chão foi revestido por dezasseis toneladas de placas de vidro, que à medida que o visitante caminha se quebram, com o respetivo ruído. Cildo problematiza as interdições urbanas, as camadas de portas, grades, arame farpado, tapumes, e o ambiente gerado de estreiteza e claustrofobia.

O artigo “A Arte Visionária de Frans Krajcberg,” de Regina Lara Silveira Me-
llo (Brasil), aborda a obra do engenheiro formado na URSS, que frequentou a
Academia de Belas Artes de Estugarda, Alemanha, para ver a sua família mor-
rer num campo de concentração nazi. Radicado no Brasil em 1948, Frans Kra-
jberg (1921-2017) constrói a sua famosa casa sobre a árvore em Nova Viçosa,
litoral da Bahia, em 1972 e viaja à Amazônia e ao Mato Grosso para fotografar
queimadas e recolher madeira calcinada que incorpora nas suas obras. Estas
peças mostram a destruição, o desmatamento e denunciam de modo dramáti-
co, as queimadas e a destruição ambiental.

Sandra Gonçalves (Brasil), no artigo “Marcos López, quando a latinidade se
faz kitsch,” debruça-se sobre a obra do argentino Marcos López (n. 1958, Gál-
vez, Argentina). É uma estética kitsch e ácida de um autor que estudou cine-
ma em Havana e que editou a série “Pop Latino” no ano 2000. Apresenta uma
realidade periférica, colorida e estereotipada que apresenta a Argentina de um
ponto de vista crítico, surreal e pop. A edição é ampliada em 2017, composta
de 130 imagens de cores fortes e contrastantes refletindo criticamente seu am-
biente cultural e social.

O artigo “As Funções do Desenho na Arquitetura de Espaço Cénico de José
Manuel Castanheira,” de Shakil Yussuf Rahim (Portugal), debatem a obra de
um arquiteto e cenógrafo português, autor de espaços cénicos numa perspeti-
va autoral e pluridisciplinar. José Manuel Castanheira (Castelo Branco, 1952-)
articula estruturas, volumes, cores em composições e projetos que resultam de
um pensamento espacial organizado por aspetos conceptuais, materiais e tem-
porais em torno da caixa de palco e da geometria de cena, como das persona-
gens, onde se inclui o público, para além da plasticidade investida na linha do
horizonte, com perspetivas e fugas, a que se adicionam as texturas, a proporção
dos materiais e o desenho de luz, com os reflexos e as sombras projetadas. Sin-
tetizam-se os tempos físicos, poéticos e diegéticos, numa organização plástica
envolvente e construtiva da totalidade da experiência teatral.

Sonia Tourón Estévez & M^a Covadonga Barreiro (Espanha), no artigo “De
la mancha a la masa: encuentros performativos en la obra de Helena Almeida,”
debruçam-se sobre a obra de uma das mais importantes artistas portuguesas
recentemente desaparecida. Helena Almeida (Lisboa 1934-2018) registou per-
formances, fotografias, cruzando as suas coreografias autográficas e a explora-
ção dos espaços arquitetónicos. No vídeo “A experiencia do lugar,” de 2004, a
artista percorre de joelhos o seu atelier, percorrendo um círculo, numa espécie
de penitência introspetiva, numa proposta vivencial intensa.

O artigo “Obra-experiência e o espaço mimetizado: notas sobre as obras de
Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti,” de Valzeli Sampaio (Brasil), debruça-se

sobre as instalações de Rejane Cantoni (n. 1959, São Paulo) em parceria com Leonardo Crescenti (n. 1954, São Paulo-2018, São Paulo). São ambientes de experimentação multissensorial: "Infinito ao Cubo," de 2007, na Pinacoteca de São Paulo, um cubo espelhado de 3 x 3 x 3 metros suspenso a 25 centímetros do chão. De 2010 o projeto "Solo," uma superfície plana, metálica, formada por chapas de alumínio, produzindo efeitos semelhantes ao da água. Na instalação "Água" de 2010, em São Paulo, a partir do metal em movimento criam a percepção ambiental líquida. As propostas combinam a sensação significativa com a aparência condicionada.

3. A pele do espectador

A pele é meio viva e meio inerte, meio exterior e meio interior. A pele está no meio e rodeia o organismo, do maior ao mais pequeno. Tal como a pele, a retina. E como ela a imagem. A imagem que se projeta a partir da subjetividade do criador, para se negociar numa projeção em suportes significantes, para ser vista do outro lado, do lado dos que vêem melhor.

Essa é também a pele do espectador.

Referências

- Escuder Viruete, Joaquín. (2016). La germinación nocturna: Sobre la pintura de Santi Queral. *Revista :Estúdio*, 7(16), 103-111. Recuperado em 24 de janeiro de 2021, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582016000400012&lng=pt&lng=es.
- Escuder Viruete, Joaquín. (2017). El jardín durmiente de Sabine Finkenauer. *Revista :Estúdio*, 8(17), 18-27. Recuperado em 24 de janeiro de 2021, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582017000100002&lng=pt&lng=es.
- Escuder Viruete, Joaquín (2018) "El oído que ve: sobre la obra de Pedro Bericat." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 6, (11), janeiro-junho. 168-176
- Escuder Viruete, Joaquín (2019) "Las semillas del olvido de Luis Marco/The Seeds of the Oblivion of Luis Marco." *Estúdio*, no. 28, p. 117+.
- Montoya Hortelano, Josep. (2012 jun) "Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.3, no.5, p.381-387.
- Montoya Hortelano, Josep. (2013 jun) "Furriols: rigor, exigencia y contención." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.4, no.7, p. 252-8.
- Montoya Hortelano, Josep. (2014 jun) "Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.5, no.9, p.240-6.
- Padilla, Oscar (2019 jun) "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya." *Revista Estúdio*, Vol. 10 n°27.

2. Artigos originais
Original articles

1 (um) Jorge Álvares; 2 (dois) Jorge(s) Álvares;... da composição escultórica na estatuária de Euclides Vaz

*1 (one) Jorge Álvares; 2 (two) Jorge(s)
Álvares;... on sculptural composition in Euclides
Vaz's statuary*

ANA LÚCIA MENDES PINTO* & SANDRA TAPADAS**

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, escultora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: pinto.ana@e-belasartes.ulisboa.pt

**Portugal, escultora, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: s.tapadas@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Este artigo apresenta uma análise comparada da composição escultórica na obra do escultor Euclides Vaz. A discussão de dois dos seus modelos formais vislumbra uma vasta obra por estudar e permite dilucidar equívocos quanto à identidade dos homenageados. Dois retratos de vulto e corpo inteiro, de dois notáveis navegadores quinhentistas, dois “Jorge Álvares” de seu nome: um (Macau, inaug. 1954) Jorge Álvares, primeiro ocidental a chegar à China, e outro (Freixo de Espada à Cinta, inaug. 1956), Jorge Álvares, primeiro cronista do Japão.

Palavras chave: Euclides Vaz / escultura / composição.

Abstract: *This paper presents a comparative analysis on sculptural composition in the work by Portuguese sculptor Euclides Vaz. Discussing two of his formal models gives us a glimpse of a vast – and yet unstudied – work, and allows us to unravel some misidentification issues. Two full body portraits in full round, two remarkable navigators from the cinquecento, two “Jorge Álvares” by given name: one, (Macao, inaug. 1954) the first European navigator to arrive in China, the other, (Freixo de Espada à Cinta, inaug. 1956) the first European chronicler in Japan.*

Keywords: *Euclides Vaz / sculpture / composition.*

Introdução

Euclides Vaz (1916-1991) foi aluno da Escola de Belas Artes de Lisboa entre 1937 e 1945, e discípulo do Escultor Simões de Almeida (Sobrinho) (1880-1950), seu Professor. Concluindo o curso especial de Escultura com a classificação de 20 valores, veio também ele a ser Professor nessa instituição, entre 1958 e 1986.

A sua obra, apesar de pouco estudada, pode considerar-se o corolário da tradição escultórica iniciada em meados de setecentos, na escola de Mafra, que veio abarcar várias gerações de escultores. Assiste-lhe uma metodologia de matriz clássica trazida da Itália por Alessandro Giusti (1715-1799), praticada no ensino da Academia desde Machado de Castro (1731-1822) e que tem a modelação como original da escultura, o gesso como transição, o bronze e a pedra como cópia (Castro, 1975).

Do processo criativo de Euclides Vaz não há registo escrito, permanecendo uma substancial lacuna nas referências da época:

O estudo da composição, tensão entre teoria e práxis, pretende revelar o mistério implícito da complexidade da obra realizada, e a fórmula visual mais abstracta da sua essência. (Matos, 2013:71).

1. Objeto de estudo

Aberto concurso (...) foi o projeto do pedestal e da estátua confiado ao escultor português Euclides Vaz, a qual é esculpida num monólito de mármore de lioz. (Botas, 2014) (Figura 1)

A existência das duas estátuas aos dois Jorge(s) Álvares, deve-se ao Comandante Sarmiento Rodrigues (1899-1979), então Ministro do Ultramar.

Diz João Abel da Fonseca que Sarmiento Rodrigues foi agraciado com um automóvel pela Comunidade Chinesa, aquando da sua primeira visita ao Oriente (1952). Propôs o Comandante que se leiloasse o dito automóvel, revertendo o montante auferido para erigir um monumento ao navegador Jorge Álvares, primeiro europeu a chegar à China. Mais tarde, com o valor sobran-te, ergueu-se uma segunda estátua em homenagem ao cronista homónimo, em Freixo de Espada à Cinta (Fonseca, 2015:14-5):

...[o]monumento ao insigne mercador dos mares do Oriente e primeiro cronista do Japão, teve intervenção decisiva e generosa do Sr. Governador de Macau (...) concedendo para esse efeito um subsidio, retirado da verba destinada ao levantamento em Macau da estátua do outro Jorge Álvares (Basílio de Sá, 1956: 7). (Figura 2)



Figura 1 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge*

Álvares, 1962. Macau. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Francis Millet Rogers

Figura 2 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares*,

1956. Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte:

António Basaloco

Da figura de Jorge Álvares resultou alguma controvérsia “por andar mal definida entre a confusão dos seus homónimos” (Basílio de Sá, 1956:9). Com efeito, “(...) A viagem do primeiro português à China e a primeira conversão japonesa ao cristianismo são temas de um certo valor histórico”, sendo destes que provém o equívoco e a necessidade do seu esclarecimento:

(...) Jorge Álvares de 1513, era escrivão, por mercê do capitão de Malaca, e modesto armador de um junco(...) Jorge Álvares de 1548, abastado mercador e capitão de um navio, homem do mar, navegador por vocação (...). (Basílio de Sá, 1956:14).

Convencionamos “navegador”, o de 1513; “cronista”, o de 1548.

Com base na leitura comparada da composição das figuras, tentamos identificar como dilucidou Euclides Vaz a identidade destes dois homens. Para tal, analisamos os modelos formais, recorrendo a registos fotográficos e ao estudo das maquetes e modelos em gesso, que se encontraram no atelier municipal até junho de 2017. Do valor do estudo dos gessos, dá-nos conta o escultor Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), sucessor de Machado de Castro e mestre de Simões de Almeida (Tio) (1844-1926), trazendo à evidência a genealogia deste fazer escultórico:

(...) os modelos genuínos das bellas estátuas (...) formados ou moldados sobre originaes, e vasados em gesso n'essas matrizes (...) pela sua exactidão se podem reputar as próprias obras originaes ou executadas por seus auctores (Rodrigues, 1875:201).

2. Descrição comparada

As estátuas do navegador Jorge Álvares e do cronista Jorge Álvares foram modeladas em barro, passadas a gesso e, deste, passadas a pedra. Neste processo, contrariamente ao que acontece na fundição em bronze, a marca dos dedos do escultor — impressa na superfície do barro — deixa de integrar a escultura. Assim, por serem ambas de pedra, permitem uma comparação direta, tanto na qualidade plástica da superfície como no modelado da luz sobre esta. Fica por esclarecer o motivo que terá levado a maquete do navegador a ser patinada para bronze, e não para pedra, como acontece no modelo à escala real do cronista, patinado em cor de areia. (Figura 3, Figura 4)

Representam ambas uma figura masculina, de pé, à escala maior que o natural, assentes em bases apoiadas nos pedestais que lhes são inferiores em altura. No pedestal do navegador Jorge Álvares encontram-se as inscrições: 1) anterior: “Jorge Álvares”; 2) laterais: “Primeiro navegador / que aportou à China / ilha de Lintin / em 1921”; e: “Faleceu na China / ilha de Lintin / em 1521” (Vale, 1986:11).



Figura 3 · Euclides Vaz, *Estudo para a representação do navegador Jorge Álvares*, patinado para bronze (esverdeado). Fotografado no Atelier Municipal do escultor (Lisboa) em 2017. Fonte: Própria

Figura 4 · Euclides Vaz, *Modelo do cronista Jorge Álvares*, patinado para pedra (cor de areia). Fotografado no Atelier Municipal do escultor (Lisboa) em 2017. Fonte: Própria



Figura 5 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares*, Macau. Fonte: https://www.iimacau.org.mo/images/revista/33/Image_016.jpg
Figura 6 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares*, Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: Aníbal Gonçalves

No pedestal do cronista Jorge Álvares, encontram-se: 1) anterior: “Jorge Álvares / navegador e primeiro / cronista do Japão”; 2) laterais: “«Natural de Freixo / de Espada à Cinta» / Fernão Mendes Pinto”; e: “«Amigo Mio» / S. Francisco Xavier”; 3) posterior: “1956” (Vale, 1987:5).

Os dois monumentos diferem principalmente: a) na representação do padrão português erguido em 1513, na ilha de Tamão, pelo navegador Jorge Álvares, (Ramos, 1990: 160); e b) no elemento que o cronista Jorge Álvares detém na mão direita, um rolo que alude à sua escrita. (Figura 5, Figura 6)

Da fisionomia não se destacam atributos particulares: são homens de aparência forte e robusta, cabelo e barba cuidados, respeitando a indumentária e o imaginário naval do século XVI.

A atitude corporal que observamos na estátua do navegador Jorge Álvares coincide com a de uma figura em movimento. Evocando a composição clássica do *contrapposto*, o corpo apresenta-se ligeiramente rodado, com maior carga sobre a perna direita e a perna esquerda semi-fletida, contrastando tensão e relaxamento nos lados da figura, e desnivelando ombros e pélvis. Esta noção de movimento é reforçada pelas linhas curvas que desenhavam vento na ondulação da capa, e pelo avanço do pé esquerdo, parcialmente desapoado. Os membros superiores são destacados do corpo: o braço direito erguido acima da cabeça (na direção de Tamão, hoje Lin-tin); o esquerdo, recuado para apoiar a mão no padrão. (Figura 7, Figura 8)

É de notar o carácter sintético da representação que, ainda assim, revela detalhe anatómico. Nas mãos, as articulações e os tendões dos extensores dos dedos, no rosto, a tensão do corrugador do supercílio, são exemplares. Dos atributos da figura, destaca-se a espada embainhada, com cabos enrolados no punho e caída obliquamente.

Em contraposição à figura do navegador, a estátua do cronista Jorge Álvares é representada em repouso, estando a figura de pé e com o peso simetricamente distribuído nos membros inferiores, com os pés em posição confortável. O panejamento da capa cai verticalmente e a espada está embainhada na vertical. Na base, atrás, está representado um cabo de grande calibre, enrolado no chão, alusivo aos cordames. Tudo afirma verticalidade e estabilidade. (Figura 9, Figura 10)

3. Análise comparada

Tornando a disposição das formas, das cores e dos movimentos definidos, inequívoca, completa e concentrada no essencial, ela organiza a forma para se ajustar ao conteúdo. É, antes de tudo, ao conteúdo a que a composição se refere (Arnheim, 1990:282).



Figura 7 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares* (pormenor da representação da mão), 2013. Macau. Fonte: Dang Y

Figura 8 · Euclides Vaz, *Estátua do navegador Jorge Álvares* (pormenor do tratamento do rosto), 2016. Macau. Fonte: Jorge Schetini Mota

Figura 9 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares* (pormenor da vista posterior) Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=694511437255515&set=pcb.694513160588676&type=3&theater>

Figura 10 · Euclides Vaz, *Estátua do cronista Jorge Álvares* (pormenor do tratamento do rosto) Freixo de Espada à Cinta, Portugal. Fonte: António Fernandes Mendes Santos

A diferença entre as duas esculturas, encontramos-la, portanto, na composição. Na tipologia, as duas são estatuária, de vulto, e retrato — por representarem pessoas reais. Assentes sobre pedestais, impera na leitura a orientação vertical. Porém, cada uma apresenta a sua configuração da verticalidade, em particular no que se refere às linhas implícita e explicitamente dadas.

Tomando a vista anterior por referência, a composição do monumento ao navegador inscreve-se num evidente triângulo. Este, de tal modo esguio, opõe-se à força da gravidade, subtraindo peso à figura. O elemento de maior destaque é o padrão, coluna que se ergue na vista posterior, operando como fundo e simultaneamente enfatizando a monumentalidade.

Podemos ver que as linhas intuídas e estruturantes desta composição se dirigem ao topo: a direção do braço direito erguido, a da perna esquerda que avança, a orientação das pregas do panejamento e a própria linha do perfil (silhueta).

No eixo do afastamento, operam três planos distintos: o do padrão — de fundo; o da figura — ante o padrão; e o nosso — sobre o qual a figura enceta movimento próprio e do qual recebe o movimento aludido da deslocação do ar. É na perna esquerda, sobre a qual não há carga e cujo pé se adianta à base, que percebemos o movimento iminente, a um tempo representativo do carácter do navegador que deixa o padrão atrás de si e prossegue caminho. A verticalidade vive do ponto de partida percebido no padrão — coluna, pilar, obelisco — e toda a dinâmica de diagonais se organiza a partir dele.

O monumento ao cronista, que se supõe concebido depois, em quase tudo se lhe opõe: a figura, tomada na mesma vista anterior, inscreve-se num polígono pentagonal cuja envergadura é marcada pela direção de nível que une os cotovelos, passando pelo cinto, pelo punho da espada e pelo antebraço e mão esquerdos. Esta linha define um plano horizontal que inevitavelmente separa as partes superior e inferior do corpo, o que coincide com a distribuição visual do seu peso.

A figura é visualmente puxada para baixo pelo ritmo das linhas verticais geradas pela lâmina da espada, pelo panejamento e pelo desenrolar do rolo tido na mão direita. É igualmente assinalável o peso conferido pelo grande cabo atrás dos pés da figura, enrolado, maciço e ao centro, na única zona de sombra.

Por outro lado, o tom monolítico da volumetria coloca a parte superior da figura a descoberto. Deste modo, a sua superfície é uniformemente iluminada, elevando o nosso olhar sobre o busto e conferindo equilíbrio visual à figura. Este é obtido com a negação do peso da grande massa de matéria, na elevação do nosso olhar que procura a luz. Aliada à simetria com eixo médio, a constância e força visual das orientações vertical e horizontal afirmam uma figura plena de estabilidade.

4. Da composição

Por fim, a análise das vistas produzidas no vulto completo dos dois monumentos, vem corroborar a respetiva composição já descrita nas vistas principais. Do percurso visual em torno das figuras, destaca-se o modo consistente e harmonioso como o escultor lhes consignou a expressa intenção de as distinguir. Na figura do navegador, encontramos linhas curvas ou de direção diagonal, subordinadas ao prumo do padrão. Na do cronista, todos os perfis denotam o prumo interno, e a dinâmica que nela se encontra prende-se com a naturalidade da sua presença e com o equilíbrio dos apontamentos que conduzem o vulto.

Por isso, não estaria concluído este estudo sem integrar a composição das duas estátuas numa visão global da obra de Euclides Vaz. A análise comparada identifica o recurso a dois modelos de representação, e exemplifica o modo como estes afetam a nossa perceção.

Na maioria dos trabalhos do escultor, os atributos relacionam-se diretamente com as figuras, em geral detidos nas mãos, como acontece na representação do cronista Jorge Álvares. Já a figura do navegador Jorge Álvares, está subordinada ao padrão, elemento de maior cota, com o qual estabelece uma relação de dependência formal. No primeiro caso, destaca-se a figura descrita pelos atributos. No segundo, destaca-se o atributo que marca um momento histórico e nos remete à figura.

Na obra de Euclides Vaz, encontramos três modos de representação da figura: 1) de pé, simetricamente apoiada nos membros inferiores — modelo em que se insere a estátua do cronista Jorge Álvares; 2) com uma perna avançada e os ombros nivelados; 3) em *contrapposto*, com o torso rodado e os membros superiores destacados do corpo — ou seja, em potencial movimento, como a estátua do navegador Jorge Álvares. Sendo este modo o mais usado, por Euclides Vaz, na figura feminina, pressente-se que este recurso tenha sido determinado pela intenção de equilibrar a força visual do elemento *padrão*, ao mesmo tempo que lhe conferiu significado.

Conclusão

A análise dos monumentos a ambos Jorge Álvares permite compreender a sua composição escultórica e concluir pela relação de interdependência entre forma e conteúdo, recorrendo Euclides Vaz à primeira para revelar a segunda. A visão integrada deste estudo de caso vem contribuir para a referência e visibilidade de um notável artista e professor, cujo lugar na memória da academia e na memória da escultura portuguesa lhe é ainda devido.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1990) O poder do Centro Um estudo da Composição nas Artes Visuais. Lisboa: Edições 70
- Basílio de Sá, Artur (1956) Jorge Álvares (Quadros da sua biografia no Oriente). Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Botas, João (2014) A estátua de Jorge Álvares e o padrão Henriquino. *Jornal Tribuna de Macau*. Acedido em 19 de dezembro de 2019, em: <https://jtm.com.mo/opiniao/estatuadejorgealvarespadraohenriquino/>
- Vale, M. do (1986) Navegadores e Marinheiros — Monumento de Jorge Álvares. *Revista da Armada*. N° 173 Fevereiro: 10-11. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/conteudos_externos/Revista_Armada/1986/index.html#p=49
- Vale, M. do (1987) Navegadores e Marinheiros — Monumento a Jorge Álvares. *Revista da Armada*. N° 185 Fevereiro: 4-5. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/Conteudos_Externos/Revista_Armada/1987/index.html#p=42
- Fonseca, João Abel da (2015) "Jorge Álvares: de Freixo de Espada à Cinta ao Oriente, 1513-2013". [S.l. : s.n.]. Maia: Tal Simplicidade! — Indústria Gráfica Ida.
- Castro, Joaquim Machado de (1975) "Descrição analytical da execução da estatua equestre erigida em Lisboa à glória do Senhor Rei fidelíssimo D. José I : com algumas reflexões, e notas instructivas". Lisboa : Academia Nacional de Belas Artes.
- Matos, António (2013) Momentos de composição na obra de arte, *Com ou sem tintas: composição, ainda?*. Lisboa: 58-71.
- Ramos, João de Deus (1990) "Relações de Portugal com a China anteriores ao estabelecimento de Macau." *Revista Nação e Defesa, Instituto da Defesa Nacional*. E-ISSN0870-757X. N° 53 Janeiro-Março: 156-170.
- Rodrigues, Francisco de Assis (1875) *Diccionario technico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Salgado, Alves (2014). Patrono do Curso da Escola Naval — Jorge Álvares. *Revista da Armada*. N° 491 Dezembro: 13. Acedido a 28 de Dezembro de 2019: https://www.marinha.pt/Conteudos_Externos/Revista_Armada/2014/491/index.html#p=13

O pintor Domenico Veneziano e a construção perspéctica do cenário da pintura ‘Madonna con Bambino e Santi’

The painter Domenico Veneziano and the perspective construction of the painting scene ‘Madonna con Bambino e Santi’

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido a 2 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O presente texto centraliza-se na análise geométrica e perspéctica das arquitecturas de fundo da pintura *Madonna con Bambino e Santi*, que foi parte integrante da antiga pala de altar da igreja de Santa Lucia de Magnoli, c.1445, geograficamente situada na via de’ Bardi no distrito de Oltrarno de Florença, região da Toscana, do pintor renascentista Domenico Veneziano. O rigor na representação das arquitecturas de fundo da composição desta pintura está consentânea com o legado teórico da descoberta contemporânea da perspectiva linear de Brunelleschi e ou Leone Battista Alberti, descrita e tratada também por Piero della Francesca que aliás fora aluno de Domenico. As arquitecturas de

Abstract: *The present text focuses on the geometric and perspective analysis of the background architectures of the Madonna con Bambino e Santi painting, which was an integral part of the former altarpiece of the Santa Lucia de Magnoli church, c.1445, geographically situated on the Via de ‘Bardi in the Oltrarno district of Florence, Tuscany region, a painting by the Renaissance painter Domenico Veneziano. The rigor in the representation of the background architectures of this painting composition, is in line with the theoretical legacy of the linear perspective contemporary discovery by Brunelleschi and or Leone Battista Alberti, also described and treated by Piero della Francesca who was a Domenico student. The background architectures of this painting, while*

fundo desta pintura embora nos lembrem alguns fundos arquitectónicos pintados anos antes por Giotto na sua obra, superam as do monge-pintor de Assisi em termos científicos, o que se verifica não apenas na análise da planta esboçada da pintura como também nos alçados que daquela se levantam. O traçado dos arcos de perfil dos planos mais recuados da pintura é notável e o desenho parece apontar para algumas proposições que o seu aluno Piero della Francesca irá descrever no seu manuscrito *Parmensis*. Domenico Veneziano é um dos pintores renascentistas pioneiros na aplicação das regras da perspectiva na sua obra pictórica.

Palavras chave: Geometria / Perspectiva / Representação / Arquitecturas / Pintura.

Introdução

Ainda antes da Renascença e da descoberta do código e do método da perspectiva linear em quadro plano, experienciada e atribuída a Francesco Brunelleschi e descrita por Leone Battista Alberti no seu tratado *De Pittura*, na primeira metade do século XV, já na Alta Idade Média e no período protorenascentista, na representação de interiores arquitectónicos muito decorrentes na pintura deste período e seguintes, já tinham sido utilizados métodos aproximativos, digamos assim, para traçar correctamente pavimentos em perspectiva, quer com Giotto, quer com Pietro Lorenzetti e outros autores. Nesses métodos utilizados, para se construir a ilusão de óptica da profundidade de pavimentos e mesmo de arcos superiores de arquitecturas reais ou ilusórias, os autores, onde Giotto é exemplo paradigmático, utilizavam métodos e construções gráficas pertencentes ao mundo da geometria plana para encontrarem e definirem aquilo que hoje conhecemos por ponto de fuga principal, ou com a direcção perpendicular ao quadro perspéctico. Para tal, os autores para encontrar esse ponto de convergência e para desenharem pavimentos e arcos ou vãos em profundidade, recorriam a esquemas gráficos de geometria plana, como ao teorema atribuído a Tales, como acontece com Giotto (Sinisgali, 1972:28-30; Gioseffi, 1957:32; Mesa Gisbert, 1989:33-38), e noutros casos tentaram fazê-lo utilizando relações baseadas em proporções matemáticas, como é o caso do pintor Pietro Lorenzetti por exemplo (Mesa Gisbert, 1989:44-45; Kemp, 1994:19-20; Panofsky, 1993:54-56).

Mais tarde com o advento do método perspéctico da *costruzione legittima*,

reminding us some of architectural backgrounds painted years earlier by Giotto in his work, but in scientific terms surpass those of the Assisi monk-painter, not only in the analysis that we do of the foreshortened plan of the painting but also in the elevations that rise from that. The outline of the profile arches of the earliest planes of the painting is remarkable and the drawing seems to point to some propositions that his student Piero della Francesca will describe in his Parmensis manuscript. Domenico Veneziano is one of the pioneer Renaissance painters in applying the rules of perspective in his pictorial work.

Keywords: Geometry / Perspective / Representation / Architectures / Painting.

atribuído a Brunelleschi e descrito por Alberti, que corresponde ao primeiro método perpéctico com fundamentação científica, compreendendo a representação não apenas de pavimentos planos, mas também de todas as formas ou conjuntos de formas tridimensionais, surgem alguns círculos de artistas em Itália que colocam aquele método em prática. Entre vários autores como Masaccio, entre outros, Domenico Veneziano fora um dos primeiros a aplicar esta regra, digamos assim, na construção das suas arquitecturas ilusórias que preenchem o fundo da sua pintura *Madonna con Bambino e Santi*. Martin Kemp demonstra isso na análise que faz dos pavimentos desta pintura (Kemp, 1994:46-47). Mas nos alçados que se elevam sobre eles também se vislumbra, como veremos de seguida, um desenho geométrico rigoroso que só nos fazem crer que Domenico já tinha assimilado a regra da perspectiva e da *costruzione legittima* e que ele próprio terá transmitido em força ao seu aluno Piero della Francesca, que vai posteriormente desenvolver um tratado com imensas proposições sobre o tema como também o de aplicar algumas regras perspécticas semelhantes no seu trabalho artístico.

Domenico Veneziano foi um pintor renascentista que nasceu em Veneza cerca do ano de 1410 e faleceu em Florença no dia 15 de Maio de 1461. A sua actividade desenvolveu-se sobretudo entre as províncias de Perugia e mais tarde na Toscânia (Vasari,1991:337), mas trabalhou também em Roma. Inicialmente na sua terra Natal fora influenciado pela obra de Gentile da Fabriano e também pela pintura lombarda, sobretudo a obra de Pisanello. Terá conhecido a escola flamenga e os manuscritos pintados dos irmãos Limbourg e verifica-se muito em determinadas obras suas a influência dos círculos de Masaccio e de Fra Angelico (Hartt,1994: 265-267).

Análise perspéctica da obra *Madonna con Bambino e Santi*

A tábua que representa *Madonna con Bambino e Santi*, realizada em têmpera sobre suporte de madeira, tem de dimensões 209x216cm e foi parte integrante da pala de altar da igreja de Santa Lucia de Magnoli, realizada c.1444-1445. Hoje a tábua isolada e desmantelada do retábulo original habita na Galeria degli Uffizi em Florença (**Figura 1**).

Uma leitura e uma análise atenta e fundamentada desta tábua revela-nos, com efeito e sem dúvida alguma, a aplicação, o conhecimento e o rigor da regra da perspectiva renascentista, verificável não apenas nas descrições do método da *costruzione legittima* que Leone Battista Alberti descreve no seu tratado *De Pittura*, no ano de 1435, dez anos antes da realização desta obra de Domenico, como também e sobretudo em algumas proposições que Piero della Francesca,

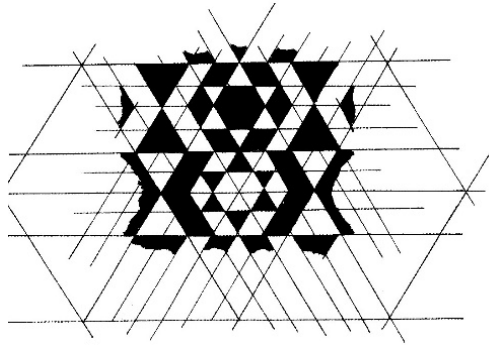
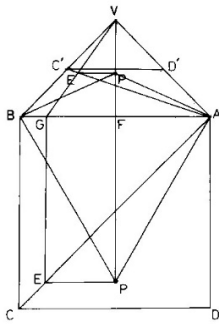


Figura 1 - Domenico Veneziano, *Madonna com Bambino e Santi*, tábua que fez parte do altar de Santa Lúcia de Magnoli, c.1445-47, realizado em têmpera sobre suporte de madeira, 209x216cm, hoje na Galeria degli Uffizi, Florença, Itália. Fonte: site, disponível na Web, *Olga's Gallery*: <http://www.abcgallery.com/D/domenico/domenico.html>.

Figura 2 - Alçamento ou perspectivacão de um triângulo equilátero, segundo o método de Piero della Francesca, com o auxílio de um quadrado circunscrito e de uma das duas diagonais. Fonte: Kemp, 1994:47.

Figura 3 - Planta hipotética do espaço arquitectónico da mesma obra de Domenico Veneziano. Fonte: Kemp, 1994:46.

aluno de Domenico, descreve e desenha no seu Manuscrito *Parmensis*, com a data póstuma de 1576. O pavimento desta tábuca, fora já analisado por Martin Kemp (Kemp,1994:45-47), que verificou através da restituição perspéctica da planta, que as linhas oblíquas que modelam a geometria do pavimento, onde se desenhavam triângulos equiláteros e hexágonos, fazem um ângulo de 60° (abertura à esquerda) e 60° (abertura à direita) com o quadro perspéctico, para além de colocar a possibilidade da utilização de métodos semelhantes aos que Piero descreve no seu manuscrito, por nós já referido, como é o caso do alçamento das formas triangulares e hexagonais do pavimento (**Figura 2 e Figura 3**).

Contudo, o rigor desta obra de Domenico, que revela estreitas afinidades com os métodos de Piero por nós já descritos, não se manifesta apenas no pavimento, como viu Martin Kemp, mas também em todas as arquitecturas representadas: desde o desenho dos degraus hexagonais por debaixo do trono onde assenta a figura da Virgem; aos arcos circunferenciais de perfil que se articulam às pilastras das arquitecturas, que se situam atrás no último plano da pintura; e, sensacionalmente, na modelação ou no desenho das três abóbadas de aresta, ou de *croceria*, situadas num plano intermédio entre as figuras do primeiro plano e as arquitecturas mais recuadas, que lembram a construção de uma abóbada do género também descrita e apresentada por Piero na Proposição XI do seu manuscrito *Parmensis* (Francesca,1998: Livro II, proposição XI, folha 29 verso; Apêndice, página XXII, Figura.11), como aqui apresentamos (**Figura 4 e Figura 5**), revelando que o ambiente em torno da descoberta e da aplicação da perspectiva estava animado. O alçamento ou a perspectiva do pavimento, com motivos geométricos, onde se destacam triângulos equiláteros e hexágonos, poderiam ter sido conseguidos pela degradação dos mesmos através do método do quadrado envolvente e da diagonal, como já vimos nas proposições do Livro I de Piero, no que toca à degradação das figuras planas a partir de sua forma própria ou verdadeira grandeza, como também Kemp notou.

As arquitecturas mais elevadas oferecem um rigor que espanta, pois os arcos, não só os de frente, de ogiva, como os de frente e principalmente os de perfil, estes últimos semicirculares, articulam-se às pilastras com um rigor absoluto, mesmo na própria espessura que, tal como as abóbadas de aresta onde os arcos interinos e ortogonais entre si, oblíquos a 45° em relação aos frontais, apresentam as curvas bem delineadas, como se comprova com o desenho dos pares de tangentes **t1 e t2**, **t3 e t4**, **t5 e t6**, complanares nos respectivos vértices **V1**, **V2 e V3** das três abóbadas que estão à vista (**Figuras 6,7 e 8**). Os arcos circunferenciais de perfil que se projectam segundo arcos de elipse, que estão situados no espaço por detrás das figuras, também parecem estar correctos, tendo sido provavelmente

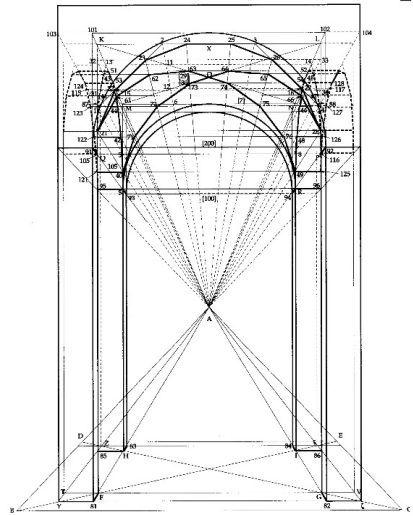
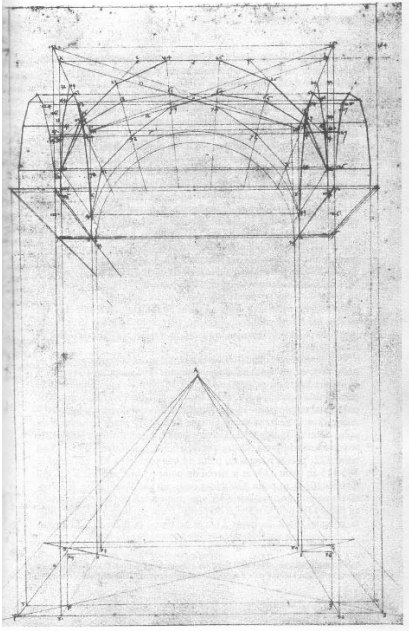


Figura 4 · Representação de uma abóbada de cruzaria apoiada em quatro pilastras. Fonte: Francesca, 1998: Livro II, proposição XI, folha 29 verso.

Figura 5 · Representação de uma abóbada de cruzaria apoiada em quatro pilastras. Desenho de Piere Le Goff, da imagem da figura precedente de Piero. Fonte: Francesca, 1998: Apêndice, página XXII, Figura. 11

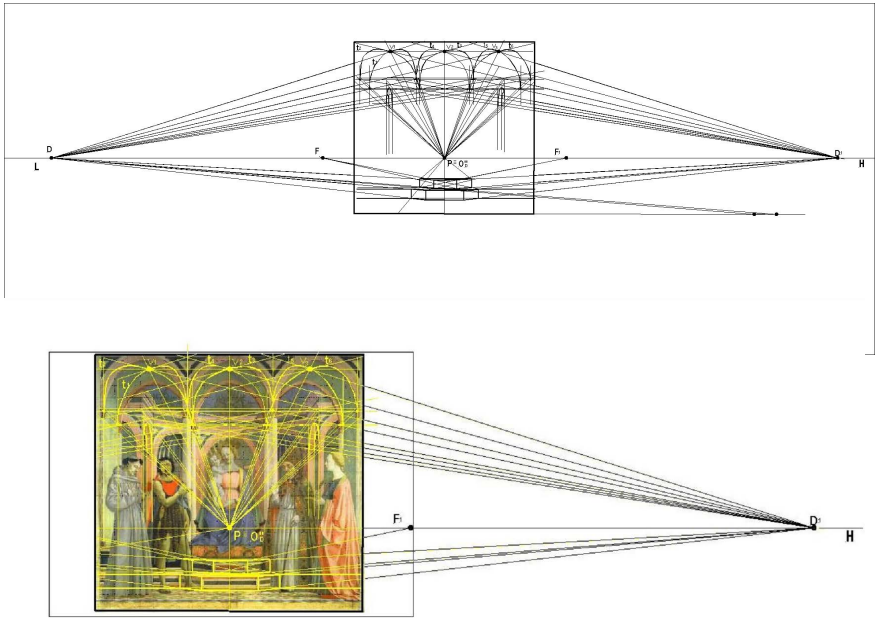


Figura 6 - Restituição perspéctica da geometria das arquitecturas de fundo, da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, c. 1444. Fonte própria com desenho do autor assistido por computador, utilizando o software Autosketch 9.

Figura 7 - Restituição perspéctica ocultando as linhas exteriores do lado esquerdo, dada a simetria, da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Banbino e Santi*, c. 1444. Fonte própria com desenhos do autor assistidos por computador, utilizando o software Autosketch 9.

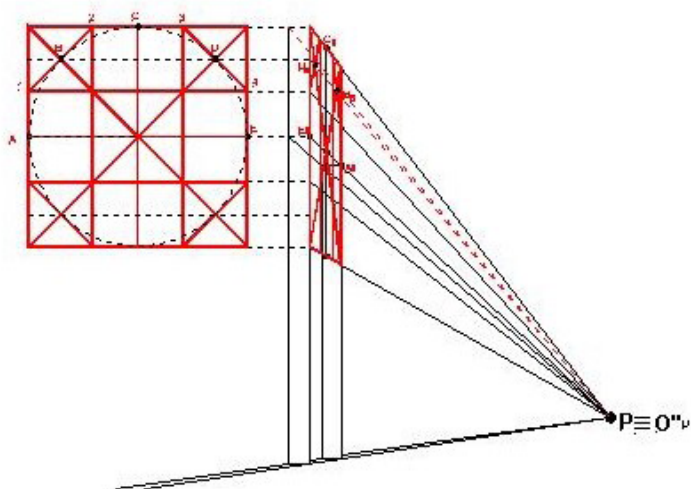
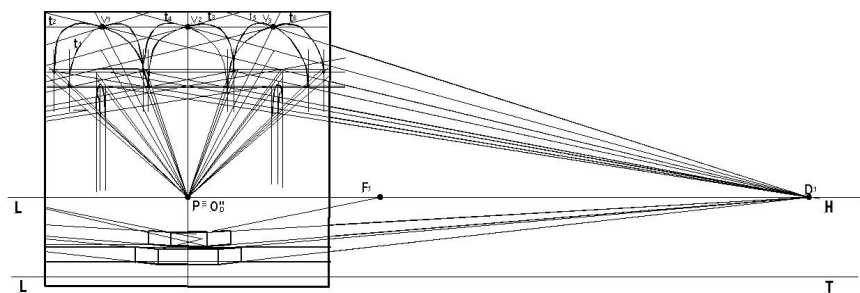


Figura 8 - Pormenor da restituição perspéctica ocultando as linhas exteriores do lado esquerdo da obra de Domenico Veneziano, *Madonna com Bambino e Santi*, c. 1444. Fonte própria com desenhos do autor assistidos por computador, utilizando o software Autorsketch 9.

Figura 9 - Pormenor ampliado, da construção hipotética de um dos arcos: o situado no lado esquerdo da obra *Madonna com Bambino e Santi*, recorrendo ao octógono circunscrito, da mesma forma que Piero della Francesca mostra nas proposições IX e XI do Livro II do seu tratado *De Prospectiva Pingendi*. Fonte própria com desenho do autor assistido por computador, utilizando o software Autorsketch 9.



Figura 10 - Pormenor ampliado, representando um arco de perfil da obra *Madonna com Banbino e Santi*. Fonte: site, disponível na Web, *Olga's Gallery*: <http://www.abcgallery.com/D/domenico/domenico.html>.

desenhados pelos métodos semelhantes aos de Piero della Francesca, ou seja, utilizando o octógono ou o hexadecágono circunscritos, cujos lados servem de tangentes e auxiliam no respectivo desenho dessas linhas curvas, como podemos verificar no rigor existente na própria pintura (ver os arcos de perfil da proposição XI de Piero: **Figura 4** e **Figura 5** e ver também **Figura 9** e **Figura 10**). Por outro lado, as diagonais dos quadrados que delimitam os pontos extremos das quatro pilastras que sustentam os arcos, convergem correctamente para os pontos de distância **D** e **D1**, tal como as arestas das faces oblíquas dos degraus situados na parte inferior, também eles a fazerem 45° com o plano perspéctico e, por isso, igualmente a fugarem nesses pontos de distância, equidistantes do ponto de fuga central das direcções ortogonais ao quadro perspéctico, certamente ignorados pelo pintor, uma vez que a sua utilização apenas parece surgir mais tarde, sobretudo e como se pode verificar a partir da publicação do tratado do monge francês Jean Pelérin Viator, *De Artificiali Perspectiva*, com primeira edição de 1505 na localidade de Toul em França (**Figuras 6,7 e 8**).

Conclusões

A tábua pictórica de Domenico Veneziano representando *Madona com Bambini e Santi*, como vimos, é bem representativa da representação estereométrica rigorosa do espaço perspéctico renascentista, apoiado na nova descoberta da perspectiva linear, da *costruzione legittima* albertiana, descrita no tratado de Alberti, *De Pittura*, realizado cerca de dez anos antes da realização da obra. É notável a precisão do desenho não só dos pavimentos como dos alçados que daqueles emergem e que encontram naturalmente paralelo nos fundamentos e em algumas proposições minuciosamente descritas, com ilustrações, na obra *Prospettiva Pingendi*, do Manuscrito *Parmensis*, hoje na Biblioteca de Parma, da autoria de Piero della Francesca que fora, não por acaso, aluno de Domenico Veneziano. A arte e a ciência acompanhavam-se ao tempo e neste caso específico as arquitecturas pintadas de fundo, notavelmente desenhadas com os códigos perspécticos, provam bem esse rico debate entre arte e ciência que existia no Renascimento em certos círculos de pintores em Itália, ou regiões itálicas. O desenho preciso dos arcos de perfil da composição são notáveis e ao tempo poucos foram os pintores que representaram com grande rigor este tipo de elementos arquitectónicos nestas posições geométricas de perfil. Não temos dúvidas que Domenico Veneziano terá tido um papel preponderante na transmissão e valorização do conhecimento da perspectiva linear geométrica no seu aluno e discípulo Piero della Francesca, que para além de continuar a aplicar esse conhecimento de seu mestre em determinadas obras suas, por outro lado desenvolve e enuncia novas proposições na sua *Prospettiva Pingendi*.

Referências

- Francesca, Piero della (1998), *De la perspective en Peinture (De Prospettiva Pingendi)*, do Manuscrito Marmensis de 1576 pertencente à Biblioteca Palatina de Parma, com todas as reproduções originais, explicações, desenhos e notas da autoria de Jean Pierre Le Goff, prefácio de Hubert Damisch, posfácio de Danielle Arasse e tradução do latim por Jean Piere Neraudau, Paris, Media Res. ISBN: 2-9511719-0-0;
- Gioseffi, Decio (1957), *Perspectiva Artificialis. Per la Storia della Prospettiva*, Spigolature e Apunti, 7, Instituto de História de Arte Antiga e Moderna, Trieste, Spigolature e Appunti;
- Hartt, Frederick (1994), *History of Italian Renaissance Art. Painting.Sculpture. Architecture*, 4ª edição, London, Thames and Hudson (1ª ed.de 1987). ISBN 10: 0810934175;
- Kemp, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ªed. de 1990 com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press. ISBN:8809205065;
- Mesa Gisbert, Andrès de (1989), "El fantasma del punto de fuga en los estúdios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV", in Revista d'Art, Nº 15, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, ed. Do Departamento de História de Arte da Universidade de Barcelona. ISSN 0211-0768;
- Panofsky, Erwin (1993), *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, ed.70, ISBN: 9789724408866;
- Sinisgalli, Rocco (1978), *Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale ed i suoi precedenti storici: per la storia della prospettiva (1405-1605)*, con presentazione di Luigi Vagnetti, Roma, L'Erma;
- Vasari, Giorgio (1991), *Le Vite de` piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a` tempi nostri*, da edição original impressa por Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, Vo.I, Torino, Einaudi Tascabili, ISBN: 88-06-12787-x;

António Cunha e Silva: a musicalidade da pintura

António Cunha e Silva: the musicality of painting

DORA IVA RITA*

Artigo submetido a 12 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1200-442 Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

Resumo: Cunha e Silva (1941) é um caso onde a sensibilidade – conceptual, expressiva e estética – encontra caminhos para se afirmar, diferentes dos inicialmente treinados. Músico de formação, a sua vida foi treinada e estaria estruturada para uma carreira, precoce e intensa, como violinista, mas que terminaria antes do expectável, contrariada por um problema da natureza humana. Cunha e Silva infltiu e emergiu na pintura usando a mesma qualidade sensitiva. Nas suas obras pictóricas sente-se e observa-se uma simbiose dos elementos que estruturam a música com aqueles que estruturam a linguagem visual. Percebemos então, com muita clareza, que uns e outros são os mesmos, apenas que enunciados com metodologias distintas. E isto é obvio quando grande parte da terminologia é semelhante e as partes interagem com o todo de forma idêntica. Como pintor abstrai o tema, da mesma forma que o abstrai para tocar ou compor música, sem que para isso tenha de excluir por completo a narrativa. O

Abstract: *Cunha e Silva (1941) is a case where sensitivity - conceptual, expressive and aesthetic - finds ways to assert itself, different from those initially trained. With an academic background in music, his life was trained and would be structured for a career, precocious and intense, as a violinist, but that would end sooner than expected, contradicted by a problem of human nature. Cunha e Silva inflected and emerged in the painting using the same sensitive quality. In his pictorial works, one feels and observes a symbiosis of the elements that structure music with those that structure visual language. We then realized, very clearly, that each and the other are the same, only that they are stated with different methodologies. This is obvious when much of the terminology is similar and the parts interact with the whole in an identical way. As a painter, he abstracts the theme, just as he abstracts it to play or compose music, without having to exclude the narrative completely. The basic theme is permanently present, in the voids as well as in the fullness of the forms it develops. The pictorial elements are*

tema base está permanentemente presente, nos vazios como nos cheios das formas que desenvolve. Os elementos pictóricos são pensados como sonoridades, com densidades, intensidade, ritmos e tempos diversos. Nas suas pinturas há campos de vazios, silêncios, sempre apontados pela exuberância lumínica.

Palavras chave: António Cunha e Silva / Chagal / Kandinsky / Música / elementos estruturais da imagem / composição.

thought as sonorities, with different densities, intensity, rhythms and times. In his paintings there are fields of voids, silences, always pointed by the luminous exuberance.

Keywords: António Cunha e Silva / Chagal / Kandinsky / Music / structural elements of the image / composition.

A Música e a Pintura

Mesmo que pareça um exercício improvável, no confronto da música com a pintura, o espaço da pintura é aparentemente mais limitado, mas o tempo da música é, também aparentemente, mais efêmero. Refiro o termo “aparente” porque, em qualquer dos conceitos, os seus limites pertencem ao domínio da subjectividade e, como também pertencem ao domínio da estética, não são mensuráveis.

Os termos com que determinamos a análise e o estudo da música são paralelos aos da pintura. São numerosos os termos técnicos específicos da música que são comuns à pintura, como Composição, Figura; Sons e Pausas; Melodia e Ritmo; Harmonia, timbre, altura, tensão, intensidade, densidade, duração... E termos são conceitos.

O som é um fenómeno acústico de ondas produzidas pela vibração de um corpo transmitida por um meio. A frequência mede-se em Hertz e a amplitude em Decibel. O ruído é baseado em vários sons de frequências aleatórias.

À semelhança da pintura em relação aos elementos que estruturam a imagem (Itten, 1970), também a composição musical é baseada no conhecimento sonoro que o compositor adquiriu ao longo da vida. A música que cada um compõe depende do lugar e da época em que vive, dos sons que conhece e aos quais tem acesso, enfim, da sua história pessoal escolhendo e articulando de formas diferentes a imensa variedade de sons.

A música desempenha um papel essencial nas obras de muitos pintores de forma mais ou menos evidente, seja narrativa ou conceptual, operativa ou teórica.

Toda a obra de Chagall foi criada com grande proximidade à música e à sensibilidade musical. Usando a mancha cromática para criar climas diferentes e saltos perceptivos, sobrepõe uma figuração espacialmente indefinida que confere às obras uma narrativa musical poética, não deixando espaço a que haja hesitações sobre a forte relação entre a sua pintura e a música, como se

tornou evidente na exposição Mark Chagall – *Le Triomphe de la Musique*, realizada no Musée de la Musique da Philharmonie de Paris, entre outubro de 2015 e janeiro de 2016.

Para além de Chagall ter um percurso em que a música é um dos seus referentes essenciais, este seu envolvimento sensorial estimulou e fez surgir obras do domínio público relacionadas diretamente com a música propriamente dita, como pinturas de cenários e trajos para diversas óperas, a pintura do teto da Ópera Garnier de Paris, em 1963, os murais do Metropolitan Opera House de Nova Iorque, em 1967, entre outras.

Já para Kandinsky a música excede-se e expressa-se em si através dos elementos da linguagem visual, levando a pintura ao extremo da abstração dos sons. Sendo um teórico, deixou documentos escritos sobre a construção do seu pensamento e conceitos.

No livro *Do Espiritual na Arte*, textos escritos em 1910, falando da cor como “acordes visuais” e estudando-a do ponto de vista sensorial, Kandinsky afirma (Kandinsky, 1982, 87):

A nossa capacidade de escutar as cores é tão precisa... As cores são um meio de exercer uma influência direta na alma. As cores são o teclado. O olho é o martelo. A alma é o piano com suas muitas cordas. O artista é a mão que deliberadamente faz a alma vibrar por meio dessa ou daquela tecla. Assim, é claro que a harmonia das cores somente pode ser baseada no princípio de tocar a alma humana.

E continua, cor após cor, como, por exemplo: “O amarelo torna-se agudo com facilidade e não pode descer a grande profundidade”, contrariamente ao “azul que se torna dificilmente agudo e não pode ascender a grande altura” (Kandinsky, 1982, 83). Sobre o cinzento, Kandinsky, escreve: “não possui naturalmente nem som externo nem movimento. O cinzento é insonoro e imóvel (...) Por isso o cinzento é a imobilidade desconsolada. Quanto mais escuro mais predomina a desesperança e a asfixia (do negro)”. Sobre o branco diz o seguinte (Kandinsky, 1982, 86):

...interiormente soa como um não som, que pode equiparar-se a determinadas pausas musicais que só interrompem temporalmente o curso de uma frase ou de um conteúdo sem constituir o fecho definitivo de um processo. É um silêncio que não está morto senão, pelo contrário, pleno de possibilidades. O branco soa como um silêncio que rapidamente pode compreender-se.

Carlo Carrá (1881-1966), no seu manifesto futurista *The Painting of Sounds, Noises and Smells*, de 1913, defende uma “pintura total, a qual requer uma activa

cooperação de todos os sentidos, uma pintura que é um estado de espírito flexível e visual universal”, cujas principais referências sejam os “sons, ruídos e cheiros” (Danchev, 2011: 52-7).

Carrá defende os ecos das linhas em movimento, as curvas elípticas que parecem nascer em movimento, sendo que essas linhas e volumes deverão ser parte de uma transcendência plástica. Em contrapartida bane os cinzentos, castanhos e todas as cores mudas, as cores “depressivas”, como as que têm velaturas, os esbatidos. Rejeita um tempo e um espaço unificados. Afirma que o motivo principal da pintura deverá ser universal porque o significante é uma construção dinâmica, uma arquitectura polifónica global.

Cunha e Silva — O Pintor Músico

Em Cunha e Silva as referências narrativas ou os temas são abordados com a mesma definição qualitativa como se tratados do ponto de vista da composição musical. Embora se perceçione o tema através de uma figuração principal existe um entorno de cor em mancha abstrata ou de figuração fugidia que lhe amplia a poética em diálogos pictóricos abstratos, proporcionando que o tema saltite de uns para outros e se discuta numa promessa de resultantes que o pintor vai sempre adiando de obra para obra. No entanto, a singularidade de cada pintura vai adensando-se e tentando cumprir-se num *corpus* que se perceçiona já em cada uma.

As diversas obras que o seu percurso nos oferece possibilitam que se reconheça os processos de pensar e fazer pintura de Cunha e Silva, do mesmo modo que se identifica um compositor através das composições musicais que escreve, ou um executante consoante a sonoridade com que interpreta uma obra musical.

A sua maneira de pintar é de facto peculiar, definida pela indefinição, pelos diversos pontos de focagem, por um confronto de manchas quase impercetíveis, com os toques firmes de cores fortes, de uma espacialidade lumínica intercetada por linhas, manchas ou texturas que nos indiciam alguma figuração que frequentemente é colocada em dúvida pela indefinição formal dos elementos que parecem originá-la.

Este processo de fazer pintura é muito semelhante ao adotado pela maioria dos compositores musicais, e outros pintores haverão que aplicam metodologia semelhante, mas raramente se equaciona esta questão porque, não havendo nesses casos uma relação efetiva entre a música e a pintura, a análise da pintura não se desenvolve nesse sentido. No caso da pintura de Cunha e Silva, esta enunciação torna-se evidente, colocando uma situação paradigmática para um estudo compositivo comparado da pintura. Embora em algumas das pinturas

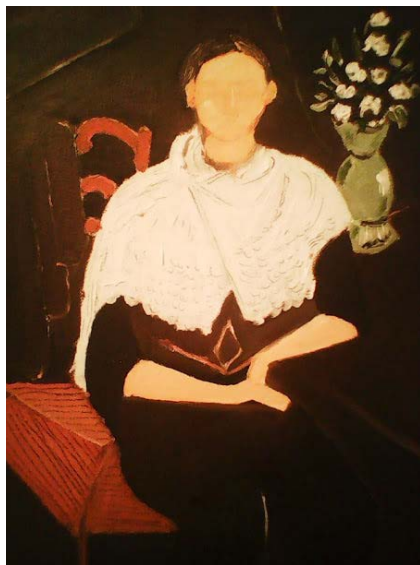


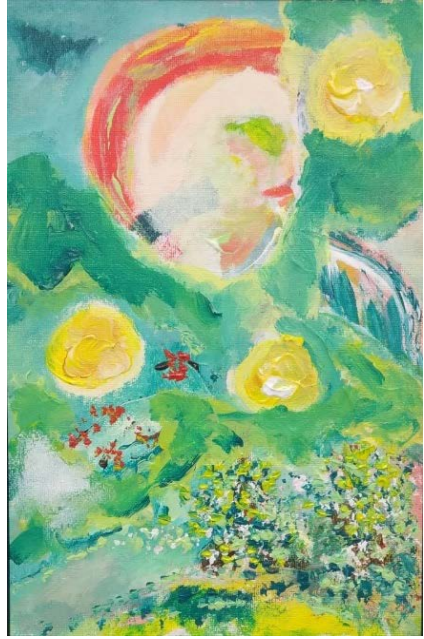
Figura 1 · António Cunha e Silva. Desenho a lápis e tinta-da-China s/papel, década de 70 do sec. XX.

Figura 2 · António Cunha e Silva. Retrato do compositor Oscar da Silva (1870-1958), 2004. Óleo sobre tela, 70x50cm.



Figura 3 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.

Figura 4 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.



de Cunha e Silva surja, por vezes, alusão formal a um instrumento musical de cordas, curiosamente, o pintor não se assume como violinista nem nomeia visualmente quaisquer outras referências musicais, como o fazem, por exemplo, Mark Chagall (1887-1985) figurativamente ou Kandinsky teoricamente (Kandinsky, 1970 e 1981).

Cunha e Silva abstrai-se do tema, da mesma forma que o abstratiza para tocar ou compor música, sem que para isso tenha de excluir por completo a narrativa como Kandinsky faz. As suas pinturas sendo apenas composição, não são composições. O tema base está permanentemente presente, nos vazios como nos cheios que se desenvolvem das formas. Os elementos pictóricos são pensados como sonoridades, com densidade, intensidade, tensões, ritmos e tempos diversos. Nas suas pinturas há campos vazios, pausas de silêncios, sempre apontados pela exuberância lumínica e aqui a mancha branca obedece aos mesmos pressupostos que vimos Kandinsky colocar. Como o silêncio para a música, nesses espaços a narrativa pulsa com fulgor para, no momento seguinte, irromper de novo com maior evidência, explicada de novo com outro ritmo, com outra altura ou densidade (comática, lumínica, textural).

Assim exercita singelas formas de arcanjas, flores, retratos, animais, sempre diálogos sonoros numa emoção fina, a que poderemos denominar por melodia, demonstrada por uma harmonia em ritmo leves, saltitantes, luminosos que facilmente encandeiam e confundem os timbres do tema. Portanto, e na generalidade, a pintura de A. Cunha e Silva tem uma grande intensidade da luz em variadíssimas tensões da cor. Não é uma luz que defina e modele o tema, como em George de La Tour (1593-1652). É uma luz que cega através da vibração, é espacialidade pura, é um momento de silêncio musical, é o momento onde o tema se revela no ouvinte.

Cunha e Silva traz à pintura a música. Música não tocada, mas que existe em permanência e tensão no seu cérebro. Cada vez mais assombrosa! Talvez daí a pintura que pinta se revele pela luz, mas quase com temor de se revelar... O violino foi o instrumento de eleição e treino, embora, em orquestra, este seja apenas uma parte que constrói a totalidade sonora.

Pinta como se a superfície da tela fosse o violino, dedilhando o pincel como arco, ora de fugida com toque rápido, ora tremente de emoção, ora definido e definitivo, curvo ou pontilhado, mas convicto, puro, límpido. O campo da tela é resplandecente, quase sem exceção, seja em brancos ou cores fortes, que deixa alargar para depois o invadir pelo tema, com uma tenacidade poética. Mas as suas figuras são fugidias como o som, trémulas ou assertivas, fundem-se nas atitudes com os fundos, hipotéticas paisagens, que bem podem ser as

experiências e as terras por onde passou e onde permaneceu exercendo a docência da música ou tendo a cargo a direção do Conservatório Música do Porto, da Academia de Música de Matosinhos, do Conservatório da Maia e do Conservatório da Covilhã. Antes, o Músico-Pintor tinha sido violinista promissor, membro da orquestra sinfónica do Porto, do Quarteto de Cordas do Porto e da Orquestra Gulbenkian.

Cunha e Silva criou sinergias com muitos artistas coevos o que o integrou de forma muito evidente nos processos, meios e movimentos da pintura do século XX. Estas parcerias e amizades, a sua sensibilidade e inteligência musicais, deram-lhe uma escola.

As palavras que se seguem, escritas pelo próprio em janeiro de 2020, em correspondência connosco, desvelam levemente o pensamento conceptual de Cunha e Silva:

... A pintura vai aparecendo ao ritmo de um tempo de espera. Vou fazendo desenhos sem destino que depois seguem um “setestrela”. Quando início uma série ela apresenta-se sempre esfomeada e trabalho muito rapidamente em tudo ao mesmo tempo (o esfomeado sou eu) executo na horizontal como se estivesse perante uma rotativa. Funciono por impulsos, sofro de hibernação e alimento-me de fôlego.

...

Os meus trabalhos estão quase todos nas mãos de familiares ou amigos raramente vendo, gosto mais de dar.

E as suas palavras também nos dão alguns indícios do seu processo operativo:

A minha pintura obedece quase sempre a impulsos temáticos, a jogos de presença/ausência ligados por uma linha condutora de expressão poética, talvez partindo de um ambiente surrealizante. Muitas vezes, a interioridade manifesta-se em dotar as imagens com elementos subtis, objectivos ou não, que suportam e sustentam o equilíbrio (????) da imagem concebida. Digamos que habitam no espaço/quadro em ritmos que me são próprios (generosos).

...

Os meus primeiros trabalhos foram executados com tinta-da-China e pastel seco, a figuração não tinha rosto definido (anos 70).

Estes primeiros trabalhos apresentam uma estrutura mais clássica, contida, onde se pode observar algumas influências da pintura impressionista francesa nomeadamente a de Paul Cézanne (1839-1906).

O II ciclo do meu trabalho (anos 80) foi executado a óleo sobre tela... são muito texturados porque também usava óleos em massa, uns batons que desapareceram do mercado. A influência que sofri nesta época tem a ver com a minha presença em



Figura 5 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.

Figura 6 · António Cunha e Silva. *Ciclo das Arcanjas*, 2019. Óleo sobre tela.

Trás-os-Montes... a volumetria das figuras está relacionada com as montanhas e a figuração aparece com rosto delineado e feminino.

...

O retrato a óleo de Óscar da Silva (1870-1958) (pianista e compositor, considerado o último dos grandes românticos portugueses e, simultaneamente, precursor da música moderna em Portugal, aderindo às novas correntes modernistas.) está datado de 2004 e marca o meu interregno na pintura até 2019, retorno marcado pelo ciclo da série das «Arcanjas». (Figura 2, Figura 2 3 e Figura 4)

Parece-nos que é a partir deste interregno que a pintura de Cunha e Silva se emancipa e ilumina, o que se constata no *Ciclo das Arcanjas* de 2019, um conjunto de uma vintena de pinturas sobre mulheres-anjo.

António Cunha e Silva reside atualmente em Matosinhos onde sente reconhecimento e apoio para desenvolver uma dinâmica cultural diversificada. No entanto, a sua obra é pouco conhecida exteriormente.

Gosta de sentir a poética dos outros e das coisas do mundo e (des)escreve esse sentir. Desenvolve pesquisa sobre temas antropológicos, artísticos e históricos, tendo obras e textos publicados sobre muitos outros artistas e criadores, sejam criações singelas ou eruditas.

O pintor-músico Cunha e Silva é reservado, mas o músico-pintor Cunha e Silva deu-se intimamente com a sua Música à Pintura, consubstanciando picturalidade visual e picturalidade musical.

Referências

- Carrá, Carlo, (1913). «The Painting of Sounds, Noises and Smells». In: DANCHEV, Alex (coord.), 2011. *100 Artists' Manifestos. From Futurists to the Stuckists*. Londres, Penguin Classics, pp 52-57. ISBN 978-0-141-19179-9
- Ferrão, Nuno Sotto Mayor (s/d), *O Saudosismo na Música de Óscar da Silva (1870-1958)*, <https://www.cronicasdoProfessorferrao.blogs.sapo.pt/39965.html>
- Itten, Johannes, (1970). *The Elements of Color: A Treatise on the Color System*. Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold Company. ISBN 978-0442240387
- Kandinsky, Wassily, (1952) 1982. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona, Editorial Labor, S. A.. ISBN 84-211-7293-X
- Kandinsky, Wassily, (1970). *Point Ligne Plan. Pour une grammaire des forms*. Paris, Editions Denoel. ISBN (s ref.)

Paisagem, cor, pintura: a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938)

Landscape, colour, painting: the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938)

INÊS ANDRADE MARQUES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei-Lab, ECATI. Campo Grande, n° 388, Edifício U, 1° piso. 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

Resumo: O presente artigo dá a conhecer a obra mural de Jean-Philippe Lenclos (n.1938), contextualizando-a na ampla investigação cromática que desenvolveu no âmbito do design gráfico e de produto, na arquitetura e na paisagem. A pintura mural de Lenclos - nunca designada como tal - decorre desse estudo, refletindo um uso muito ponderado da cor. Apresenta-se sinteticamente a sua metodologia e comentam-se algumas obras murais, concluindo-se sobre a validade da sua abordagem cromática na contemporaneidade.

Palavras chave: cor / policromia arquitetural / pintura mural.

Abstract: *This article presents the mural work of Jean-Philippe Lenclos (n.1938), contextualizing it in the extensive chromatic investigation he developed in the field of graphic and product design, architecture and landscape. Lenclos' mural painting - never designated as such - stems from this study, reflecting a very thoughtful use of color. Its methodology is briefly presented and some mural works are commented, concluding about the validity of its chromatic approach in contemporary times.*

Keywords: *colour / architectural polychromy / mural painting.*

Introdução

De acordo com o seu próprio testemunho, foi no decurso de uma estadia no Japão, entre 1961 e 1962, que Lenclos tomou consciência do impacto da cor na existência humana. Era então estudante de Arquitetura na Escola de Belas Artes de Quioto, depois de se formar como ebanista na École Boule, e superiormente na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs em Paris (A3dc.paris, 2020).

De volta à França, e ao longo das seguintes décadas, Lenclos iria desenvolver uma pesquisa cromática intensiva, aplicada à produção de objetos e de espaços, adotando a profissão de designer colorista. Nas décadas seguintes ao fim da segunda guerra mundial, outros, como Bernard Lassus ou Jacques Fillacier; Michel e France Cler ou Georges Patrix, praticavam em França a mesma profissão, que Lenclos descreve como “um consultor de cor especializado na aplicação da cor em suportes tridimensionais, tais como o ambiente, a arquitetura e os objetos de produção industrial” (A3dc.paris, 2020).

O que porventura distingue Lenclos dos demais consultores coloristas é o estudo empírico que realizou relativamente à cor no meio ambiente ao longo de várias décadas e em vários contextos, criando um método que sistematizou, patenteou e publicou de forma a ser utilizado por outros investigadores. É nesse estudo prévio e rigoroso que assenta todo o seu trabalho de criação artística e consultoria nos vários domínios.

1. Um percurso multifacetado

Depois dos anos de formação em Artes Decorativas e Arquitetura, Jean-Philippe Lenclos é contratado em 1965 como diretor artístico da *Société des Peintures Gauthier*, uma companhia francesa de tintas de construção civil. Lenclos cria a imagem de marca da companhia, concebendo logotipos e embalagens e é responsável pela criação das suas cartas e gamas de cores para tintas de construção civil a comercializar em toda a França (Figura 1).

Em 1967, e tendo por incumbência a definição de gamas de cores características de cada uma das suas regiões, Lenclos inicia uma análise metódica das cores ambientais e um primeiro desenvolvimento do seu original método, a que chamará *Geografia da Cor* (Porter & Miquellides, 1977). Lenclos procura desde então um estudo “objetivo” do fenómeno da cor na arquitetura e na paisagem, através da observação direta e da recolha de amostras de tintas. Analisa muitas das cidades francesas, estabelecendo depois sínteses cromáticas características da arquitetura e paisagem de cada região.

Lenclos cria para o efeito os *Selecteurs d'Harmonies*, guias com gamas de cores e tintas de acordo com os ambientes cromáticos predominantes em cada

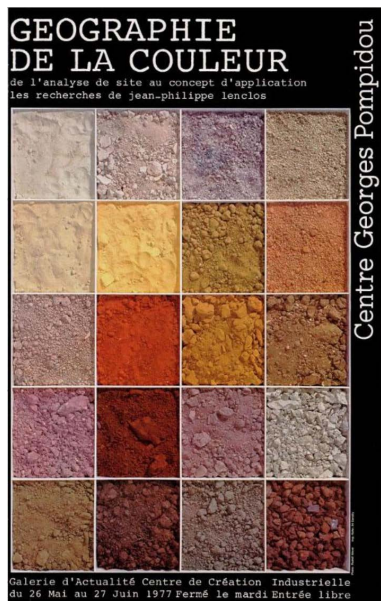


Figura 1 · Jean-Philippe Lenclos, Cartaz para exposição *Géographie de la Couleur*, maio-junho 1977, Centro Georges Pompidou. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e9e4534e3dc0fc1467a15ca9fb2c50¶m.idSource=FR_E-3490ede1752b364bf7958f745e35cf8Crédit photographique : © Centre Pompidou 1977, © Conception graphique: U. Klug, Œuvre reproduite : J.L. Lenclos, Photographie: R. Meyer, Imp. Hofer, 94 Gentilly

Figura 2 · Jean-Philippe Lenclos, Levantamento cromático para a *ville nouvelle* de La Vaudreuil, França. Fonte: Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.

zona. Desde logo salienta que estes guias não apenas sugerem combinações cromáticas integradoras ou que mimetizem as cores pré-existente, mas servem por outro lado como referência para os arquitetos, designers ou artistas que queiram intencionalmente criar obras que contrastem com o ambiente (Porter&Miquellides, 1977).

Lenclos vai desenvolver e aprofundar o seu método nas décadas seguintes, muitas vezes acompanhado da sua mulher, Dominique, com quem partilha a autoria dos vários livros que escreve sobre este tema. Se o território francês é o primeiro banco de ensaio na sua pesquisa e objeto do livro em que expõe e descreve o seu método, em 1982 - *Couleurs de la France, Géographie de la Couleur* (Lenclos & Lenclos, 1991) -, desenvolvimentos ulteriores abrangerão progressivamente áreas maiores, estudando comparativamente vários países da Europa (Lenclos, Lenclos & Pastoureau, 2003) e do mundo (Lenclos, Lenclos & Barré, 1999).

Antes de publicar em livro o método da *Geografia da Cor*, o seu trabalho é objeto de uma exposição homónima em 1977, no Centro Georges Pompidou (Centre Pompidou.fr, 2020) (Figura 1).

Sendo a cor o núcleo principal do seu interesse e do seu conhecimento, Lenclos trabalharia toda a vida na criação e a aplicação de cores no design de produto, na arquitetura e no espaço urbano, em França ou em países como o Japão ou o Irão. Em 1978 cria o seu atelier especializado em cor para contextos tridimensionais - o Atelier 3D Couleur - à frente do qual se manteria até 2004.

2. Geografia da cor - um método

O método que propõe assenta no estudo da cor da paisagem e da arquitetura pré-existentes como forma de preparar e fundamentar qualquer intervenção cromática no espaço. O processo de estudo divide-se em três fases principais.

A **primeira fase** consiste na observação e inventariação exaustiva das cores de um determinado tecido urbano, a partir de áreas previamente definidas. O primeiro passo consiste na recolha de amostras de terra, reconhecendo a realidade geológica e a disponibilidade de materiais autóctones como pré-existências cromáticas que afetam a construção local. São bem reveladoras as suas coleções de amostras de terra recolhidas em várias zonas de França, na medida em que atestam uma surpreendente variedade de cor geológica no território (Figura 1).

Segue-se uma observação direta e inventariação de todos os edifícios das áreas selecionadas e a recolha de amostras de materiais de tintas de parede, telhados, portas, etc. Sensível à impermanência do mundo, Lenclos nota que esta seleção não deve abranger apenas as cores fixas, intencionalmente previstas pelo homem, mas valoriza também as alterações trazidas pelo tempo,

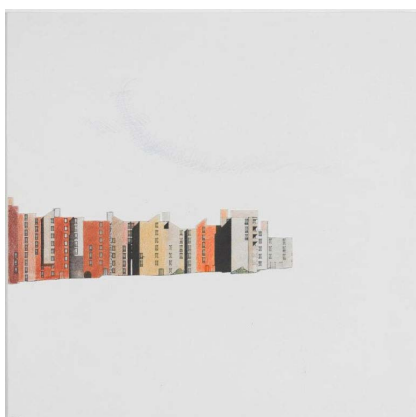


Figura 3 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo preparatório para as cores para o *Quartier de La Haye aux Moines*, Créteil, 1970-1971, França. Fonte: Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.

Figura 4 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo cromático para o *Quartier de La Haye aux Moines*, Créteil, 1970-1971, França. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c4rba96/rkXLGqA> Crédito photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

Figura 5 · Jean-Philippe Lenclos, Estudo cromático para o conjunto Les Linandes, Cedrgy Pontoise, 1976. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-74c287981f64c1e9845af8fafa53c579¶m.idSource=FR_O-7e24d396816112505b1068bacd9e681 Crédito photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris



Figura 6 · Jean-Philippe Lenclos, Maquete do conjunto Les Linandes, Cergy Pontoise, 1976. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKKEA6/rgjkE8R> Crédito fotográfico : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

Figura 7 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola de Maradas, Cergy-Pontoise, França, 1972. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRLGkr/rR59bn5> Crédito fotográfico : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adagp, Paris

especificamente a atuação do musgo e dos líquenes sobre as superfícies. Se um dado material é impossível de obter, realiza-se no local uma amostra pintada. Cada área de intervenção é inventariada deste modo, recorrendo-se auxiliariamente à fotografia e ao desenho como meios de registo no local (Figura 2).

Numa **segunda fase** realiza-se um processo de síntese no estúdio relativamente ao material recolhido *in loco*. Todos os materiais recolhidos e amostras são examinados e traduzidos em novas amostras de cores pintadas que reproduzem fielmente as cores originais. As lâminas coloridas são então classificadas e reagrupadas em painéis que produzem a síntese cromática de uma região e dos seus elementos arquiteturais.

Uma **terceira fase** consiste na criação de um sistema de conceptualização cromática, ou seja, na definição de um vocabulário cromático relativo à região estudada (Porter&Miquellides, 1977). Como se referiu, este vocabulário cromático pode ser usado como sugestão para intervir de forma discreta ou dissonante num determinado território.

Todo o trabalho de Lenclos se pautaria por estes procedimentos, interessando particularmente a esta comunicação a sua atuação como consultor colorista nas *villes nouvelles* então em construção em toda a França, e cuja impessoalidade se acreditava poder ser combatida através da cor.

Embora nunca se refira si próprio como pintor mural, não o deixa de o ser, se considerarmos esta designação de forma não ortodoxa. Efetivamente, Lenclos não se limitou a definir simplesmente cartas de cor e prescrições genéricas: nos seus projetos de "mise-en-couleur" ou de policromia arquitetural intervêm noções de composição, de enquadramento e principalmente de forma, que sem dificuldade se enquadram no domínio da pintura mural, transposta embora para uma escala colossal.

3. A parede e a cor – dos estudos cromáticos aos supergráficos

Como se referiu, o ponto de partida de Lenclos é cor da paisagem e da arquitetura preexistente. No entanto, a cidade em construção em que Lenclos intervinha nas décadas de 60, 70 e 80 do século passado, devia já pouco à cor da paisagem natural. Contrariamente às zonas históricas, erguidas paulatinamente ao longo dos séculos, sempre dependentes dos materiais locais e por isso traduzindo as suas cores, as zonas novas caracterizavam-se pela escala massiva e rápida construção, graças ao uso de projetos tipo e de materiais pré-fabricados. Nelas, as cores existentes resultam do uso quase exclusivo de pigmentos sintéticos, sem qualquer critério (Pastoureau, 1997). A paisagem urbana é definida pela arquitetura, perdendo esta, cada vez mais, o seu vínculo à natureza.

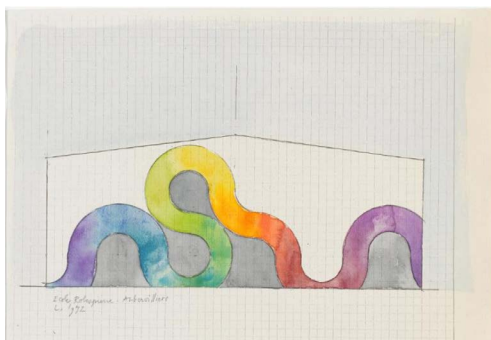
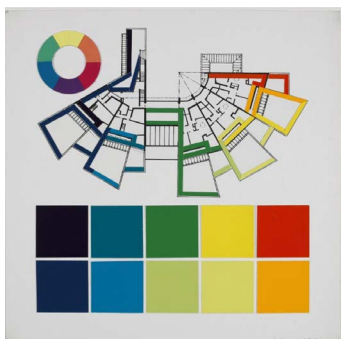


Figura 8 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola de Maradas, Cergy-Pontoise, França, 1972. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cRRLGkr/rR59bn5> Crédito photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM

Figura 9 · Jean-Philippe Lenclos, Estudos para a escola Robespierre, França, 1972. Fonte: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b97a7ba955f7427cf4bf44df3ba68ee¶m.idSource=FR_O-b0bb5abaca7fb61d6d7f61569949198c Crédito photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP © Adapp, Paris

Figura 10 · Jean-Philippe Lenclos, Mural, bairro periférico de Paris, França, 1972. Fonte: <http://isdat.fr/en/programmation/jean-philippe-lenclos-designer-coloriste-cloe-pitiot/> (acedido a 11 de janeiro de 2020)

Certainly, colour is no remedy for this irreplaceable link but by its plastic and rhythmical powers of expression it is able to release a poetic dimension which complements the man-made environment. Here, colour in material, structure, rhythm, contrast, can be a new plastic language whose riches are offered to the city of tomorrow (Lenclos, in Porter&Miquellides, 1977:75)

Além do uso da cor a partir de uma criteriosa escolha em função de estudos prévios que se pretendem tão rigorosos quanto possível, a obra de Lenclos pressupõe o uso da cor enquanto valorização plástica do ambiente urbano.

Nas suas intervenções parietais, Lenclos adapta o conceito de supergráfico, seguindo designers e arquitetos americanos da década de 1960, como Barbara Stauffacher, Robert Venturi ou Louis Kahn e que entretanto se tinham tornado uma tendência na arte e na arquitetura da época (Smith, 1977:87,171; Pétiot, 2017).

O termo supergráfico, muito em voga na época, designava a pintura de *letterings* ou de outros elementos gráficos em grande escala no interior e no exterior de edifícios com cores intensas, num discurso visual que complementa ou se sobrepõe à arquitetura. Nas palavras de Lenclos:

Supergraphics, whether applied to mobile or static objects, is a graphic art which is applied to a volumetric surface without submitting to its contours. It covers planes, edges and corners enhancing the initial scale of the mass. By the power of its pattern to which is added the expressive strength of contrast and colour, it plays a real part in creating considerable transformations of architectural space (Lenclos, in Porter&Miquellides, 1977:75)

As suas referências não são, no entanto, as dos arquitetos ou dos designers, mas as da natureza - as listas de alguns peixes, os padrões de pelagem de alguns mamíferos, as sombras das nuvens percorrendo a paisagem - ou as pinturas faciais dos atores de teatro chinês ou japonês (Porter&Miquellides, 1977).

Conjugando estudos cromáticos cuidados assentes na paisagem natural e arquitetónica pré-existente, Lenclos considera a força expressiva dos supergráficos em propostas muito ambiciosas em termos de escala - a escala da paisagem.

Um exemplo é a proposta de animação parietal que realiza entre 1967 e 1970 para a urbanização de *La Haye aux Moines*, Créteil. Lenclos tira partido das linhas de sombra que os edifícios projetam uns sobre os outros, criando longas listas de cor diagonais, que contrariam a orientação vertical dominante dos edifícios, bem como das suas reentrâncias e sobreposições (Figuras 3,4). As cores, que individualizam cada edifício, respondem a uma paleta definida em função dos já referidos critérios de integração/contraste intencional com a cor ambiente.

Um exemplo diferente, em que as cores não conformam supergráficos, mas

aderem plenamente aos volumes arquitetônicos, é o do conjunto *Les Linandes*, de 1976. Neste caso, Lenclos escolhe intencionalmente as cores geológicas do território, que aplica em grandes áreas monocromáticas às volumetrias complexas da arquitetura. No conjunto desenvolve-se uma progressão cromática dos tons mais escuros aos mais claros e quentes (Figuras 5,6).

É interessante contrapor a estes exemplos, os estudos que realiza para escolas primárias, em que, porventura por se centrar no universo das crianças, a cor não parece ser escolhida em função das preexistências geológicas, mas sim de modo a estimular o imaginário infantil. Nas escolas de Maradas e Robespierre, assiste-se a duas intervenções arco-íris, que geram universos cromáticos autónomos, condensando todo o espectro cromático em si.

Na escola de Maradas, as letras que compõem o nome da escola são exploradas como elementos formais de grande dimensão ocupando uma enorme parede central, em torno da qual os volumes arquitetônicos se distribuem, caracterizados com uma progressão no espectro cromático (Figuras 7,8).

A escola Robespierre tem o supergráfico mais conhecido de Lenclos, que sem dificuldade se pode identificar como uma pintura mural mais convencional. Lenclos cria uma forma ondulante, ao longo da qual as cores do espectro progredem, uma vez mais. A forma está inteligentemente posicionada na parede, que por sua vez enquadra as brincadeiras das crianças (Figuras 9, 10).

Conclusão

Os projetos de animação mural de Lenclos em aglomerados urbanos habitacionais das *villes nouvelles* oferecem um exemplo de abordagem global e integrada da pintura mural na paisagem. O método que propõe, de estudo da cor paisagem natural e/ou arquitetónica prévia para fundamentar as escolhas de cor futuras, alicerça uma atuação ponderada e sensível.

Quando se multiplicam até à exaustão intervenções murais realizadas sem qualquer critério de integração cromática, formal, espacial ou outra, a lição de Lenclos é válida e urgente. A articulação inteligente entre cor e espaço tridimensional, a atenção às pré-existências dos lugares e a sensibilidade cromática são aspetos que muito faltam à pintura mural contemporânea.

Referências

- Centre Pompidou.fr. (2020). Géographie de la couleur | Centre Pompidou. [online] Available at: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-e9e4534e3dc0cfc1467a15ca9fb2c50¶m.idSource=FR_E-3490ede1752b364bfb7958f745e35cf8 [Accessed 10 Jan. 2020].
- Cloé Pétiot (2017). *Eloge de la couleur*. Aire Sur La Lys: Ateliergaleriéditions.
- Jean Philippe Lenclos and Lenclos, D. (1991). *Les couleurs de la France : maisons et paysages*. Paris: Éd. Du Moniteur.
- Jean-Philippe Lenclos, Lenclos, D. and François Barré (1999). *Couleurs du monde : géographie de la couleur*. Paris: Le Moniteur.
- Jean-Philippe Lenclos, Lenclos, D. and Pastoureau, M. (2003). *Couleurs de l'Europe : géographie de la couleur*. Paris: Le Moniteur.
- Pastoureau, M. (1997). *Dicionário das cores do nosso tempo – Simbólica e sociedade*. Lisboa: Estampa
- Porter, T. and Mikellides, B. (1977). *Colour for architecture*. London Studio Vista.
- Smith, C Ray (1977). *Supermannerism new attitudes in Post-modern architecture*. New York Dutton.

Sob a pele da escultura: uma breve nota sobre as propostas contemporâneas de Susana Piteira

*Under the skin of sculpture: a brief note
on contemporary proposals of Susana Piteira*

LEONARDO AUGUSTO VERDE REIS CHARRÉU*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual, arte educador.

AFILIÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)/ Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED). IPL, Campus de Benfica do, 1549-003 Lisboa, Portugal. E-mail: leonardo.charreu@gmail.com

Resumo: Susana Piteira propõe-nos uma peculiar aproximação à escultura. Nesse processo, necessitamos de cruzar conceitos que tendem a rarear no panorama contemporâneo. Não se trata só de uma escultura que envolve um assumido retorno à “mão”, à forma, à matéria e às tecnologias artísticas como elementos resgatados, (re)considerados fulcrais. Trata-se de uma proposta estética que implica modos de sensibilidade que expandem o nosso duplo olhar sobre o corpo, quer na sua exterioridade, quer na sua interioridade.

Palavras chave: Escultura / Exterioridade/ Interioridade / Plasticidade / Averso / Femininalidade.

Abstract: *Susana Piteira proposes a peculiar approach to sculpture. In this process, we need to cross concepts that tend to be rare in the contemporary panorama. It is not just a sculpture that involves an assumed return to the “hand”, form, matter and artistic technologies as rescued, (re)considered as key elements. It is an aesthetic proposal that implies modes of sensitivity that expand our double gaze on the body, both in its exteriority and its interiority.*

Keywords: *Sculpture / Exteriority/Interiority / Plasticity / Inside Out / Femininity.*

Introdução

Susana Piteira (Lisboa, 1963) é uma artista portuguesa com formação superior, ao nível da graduação (licenciatura em Artes Plásticas: Escultura), obtida na então Escola Superior de Belas Artes do Porto, hoje Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Possui, ao nível dos estudos avançados, um doutoramento pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona. O programa de doutoramento frequentado na cidade condal denominou-se *La realidad asediada, posicionamientos creativos: Art, natura I entorn* e, neste programa, desenvolveu estudos que levaram à realização da uma tese intitulada: *Escultura e Território: Contradições, dialécticas, cumplicidades e interações*. Alguns apontamentos em Portugal. Este trabalho académico circunscreve um conjunto interdisciplinar de interesses teóricos da artista que seguem colateralmente à sua produção escultórica.

Destaca-se, também, uma extensa docência repartida, nestes últimos trinta anos, pela Faculdade de Belas de Lisboa, pela Universidade de Évora e pela Faculdade de Belas Artes do Porto, onde trabalha atualmente. O seu trabalho artístico e intelectual reflete, em parte, alguns dos cruzamentos disciplinares que estão envolvidos no seu trabalho docente, mas também uma sensibilidade estética singular que, neste texto, se considera digna de relevância.

Por fim, neste enquadramento biográfico, para além da autoria de diversos trabalhos escultóricos de intervenção paisagística (*Solilóquio I*, Parque dos Poetas, Oeiras, 2001-2006) e arquitectónica, pública e privada, afigura-se-nos justo mencionar a participação em inúmeras exposições, conferências e simpósios nacionais e internacionais. Das últimas exposições individuais destacam-se: *"O impulso utópico"*, na Galeria Fernando Azevedo, Sociedade Nacional de Belas Artes, 2019; *"Luxuriae"*, Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda, 2017; *"Reservas e Sedimentos: tensões, representações, heranças ou nomeações"* na Galeria da Universidade, Museu Nogueira da Silva, Braga, 2013 e *"Trompe l'oeil, le coeur et la raison"* na Quase Galeria/Espaço T, Porto, 2013. Também de salientar, entre os muitos artigos já publicados pela escultora, a reflexão teórica sobre modos, processos e intervenções da escultura na valorização da recuperação patrimonial (Piteira e Charréu 2015).

Está representada nas coleções do Museu Amadeo de Souza Cardoso, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Universidade de Évora, Museu da Guarda, entre muitas outras instituições nacionais e estrangeiras.

Recebeu a menção honrosa atribuída pelo júri da exposição *Arte Hoje*, à obra *Knidia*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2014 e o 2º prémio de Escultura na Semana da Pedra III, Concurso Internacional de Escultura em Pedra, Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros, Torres Novas, 1990.

1. A defesa de uma certa prática da escultura: os limites da matéria

A prática da escultura, o(s) conceito(s) expandidos da/na própria escultura, a paisagem e o território e, ultimamente, a cerâmica, bem como outros materiais expressivos (como diversos tipos de tecido, renda e veludo) têm feito parte da versátil produção teórica e artística de Susana Piteira, desenvolvida ao longo de uma já extensa carreira. As suas propostas, em particular, as mais recentes, são examinadas a partir daquilo que aqui se propõem como (palavras) conceitos-chave. Envolvem, entre outros, uma ideia de materialidade, exterioridade/interioridade (o “dentro” e o “fora”) e plasticidade, das quais as obras que selecionamos para ilustrar este artigo parecem constituir um bom exemplo.

Na obra da Figura 1, que constituiu a base principal de uma instalação com imagens projetadas e som, numa das suas exposições (Casa da Cerca, Almada) explora-se a rocha até ao limite daquilo que plasticamente ela pode dar. Daí que esses limites atingidos numa espécie de *ponto de fronteira*, confirmam às peças escultóricas de Susana Piteira um estatuto sempre periclitante de “objeto-(sempre)-em-perigo” a exigir delicadezas várias (e atentas) sempre que nos prestamos à sua manipulação para uma mudança de lugar.

A escultura de Susana Piteira surge então como um projeto artístico, conceptual e técnico, sui generis entre os artistas, cada vez mais raros (m/f), que trabalham a pedra, em Portugal. Especialmente numa época em que os monitores Macintosh (e outros) preenchem os ateliers das instituições de ensino de arte, exercendo um poder irresistível de atração sobre uma juventude vaporosa previamente “educada” à frente de um écran (pequeno...ou grande). E, por esse motivo, a escultura em pedra de Susana Piteira é uma espécie de ponta de lança de dupla resistência. Enfrenta, quixotesicamente, os moinhos de vento (“o rolo compressor do mundo digital”) e procura resgatar, continuamente, de projeto para projeto, o know-how técnico indispensável ao métier artístico, explorando e buscando expandir os limites da forma, conhecendo como ninguém as resistências da matéria a um nível “granular” das rochas com que trabalha (Charréu, 2010: s/p).

Quase transcendendo a própria matéria, que sempre condiciona, a escultura de Susana retorce-se organicamente e obtém superfícies e quasi-transparências que convida a luz a ser parte da escultura, não como simples elemento externo iluminante, mas como elemento plenamente integrado na textura, na forma e na superfície parietal de suporte.

Ainda que escrevendo sobre pintura (Francis Bacon) Deleuze dá-nos algumas chaves para percebermos algumas das peças de escultura próxima de um *figural* (utilizando o termo deleuzeano por contraposição a figurativo), neste caso com reminiscências botânicas (Figuras 2, 3 e 4), mas que, paradoxalmente, quer escapar desse *figural*:



Figura 1 · Susana Piteira, Sem Título, pedra mármore de Alagoa, 2004 (detalhe). Este trabalho integrou a instalação multimédia [com Rietske Van Raay] "Prazeres públicos, sofrimentos privados" que se realizou entre 27 de Março e 30 de Abril de 2004 em Almada, Casa da Cerca / Centro de Arte Contemporânea. Foto: Fonte própria da escultora.

Figura 2 · Susana Piteira, Sem título, Pedra mármore de Alagoa, 35x50x39cm 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxuriae*, realizada na Galeria do Paço do Museu municipal da Guarda (2017). Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.

“(...) o que conta agora é a proximidade absoluta, a co-precisão, da grande superfície plana que funciona como fundo e da figura, que funciona como forma, no mesmo plano de visão próxima” (Deleuze, 2007:16).

Nestes trabalhos, a parede (grande superfície plana) surge como uma opção mais pensada do que espontânea. O “vulto redondo” é desafiado por uma frontalidade *pictórica* que facilita esse “plano de visão próxima”, para que outras dimensões da peça possam emergir, inclusive, os jogos de sombras que dialogam formalmente com as peças de parede (Figuras 3 e 4). Este duplo jogo forma-sombra obriga, claro, a uma estratégia expositiva bem precisa para colocação das peças em lugares concretos do espaço instalativo. É preciso domar a luz, quer a natural, quer a artificial. Ela torna-se parte da escultura.

Nesse sentido, trata-se de uma “escultura laboratorial” pela forma com investiga também esses limites físicos da própria matéria (rocha). Estes limites configuram igualmente uma plasticidade subtil, delicada, mas muito poderosa, exercendo sobre o observador uma espécie de sedução háptico-labial, que vai do táctil (o desejo de tocar), ao gustativo (o desejo de provar, beijar, lambem...). Trata-se de uma escultura que, em muitas das suas propostas, incluindo a cerâmica recente (Figuras 5, 6 e 7, abaixo), tem um “dentro” e um “fora”, e por isso mesmo exige-nos um posicionamento perceptivo que não pertence aos cânones normais oculares. Foi esta singular característica que inspirou o título deste texto, a partir de um termo-conceito (“a pele da escultura”) utilizado numa escrita de Fátima Lambert que acompanhou a exposição-instalação, de 2004, na Casa da Cerca, em Almada, reescrita recentemente para o livro-catálogo editado pelo Museu Municipal da Guarda (Lambert, 2017).

2. Exterioridades e interioridades. Uma escultura do avesso

A escultura de Susana Piteira não tem apenas uma massa matéria central dominante, à qual foi, por subtração (pedra) ou moldagem (cerâmica) imposta uma forma. O paciente e laborioso processo técnico seguido, parece contemplar, desde o início, a existência de dois lados da escultura, como se esta fosse uma entidade viva, com uma pele e uma espécie de organicidade interior, de um corpo vivo e pulsante, expressas formalmente pelas peças das Figuras 5, 6 e 7.

Trata-se uma proposta associada a uma certa forma de ver, expressar e sentir a forma, “sob a pele”. E isto é obtido a partir de um posicionamento conceptual que lhe permite, em determinadas propostas, conceber a escultura a partir do “avesso”, quer dizer, partir de uma certa interioridade que está *para além* daquilo que podemos obter a partir de uma abordagem perceptiva normal. Como refere Fátima Lambert em trabalho recente:



Figura 3 - Susana Piteira, Sem título (série *Beleza ou nat...*), pedra mármore de Alagoa, 28x110x,16cm, 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxúria*, realizada na Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda (2017). Peça cedida pela galeria Espaço T. Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.

Figura 4 - Susana Piteira, Sem título (série *Just sculpture*), pedra mármore de Alagoa, 22,5x111,12,5cm, 2017. Este trabalho integrou a exposição *Luxúria*, realizada na Galeria do Paço do Museu Municipal da Guarda (2017). Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Leonardo Charréu.



Figura 5 - Susana Piteira, S/ Título (série *Natura: o doce sabor da desordem*). Sem Título, cerâmica porcelana vidrada, 2014 (detalhe). 16 peças de escultura em pasta de porcelana cerâmica vidrada (de parede e de posar)- 3x3x5m (espaço instalativo). Apresentada no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, na Expo *Prometheus fecit: água, terra, mão e fogo*. Foto: Fonte própria da escultora.

Figura 6 - Susana Piteira, (série Jingdezhen/China). Cerâmica, porcelana vidrada, 2019. Trabalho realizado durante numa residência artística realizada na república popular da China entre setembro e outubro de 2019. Foto: Créditos fotográficos (autorizados) Miguel Gaspar



Figura 7 · Susana Piteira, S/ Título (série *Natura: o doce sabor da desordem*), 2014 (detalhe). 16 peças de escultura em pasta de porcelana cerâmica vidrada (de parede e de posar), 3x3x5m (espaço instalativo). Apresentada no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, na Expo *Prometheus fecit: água, terra, mão e fogo*. Foto: Fonte própria da escultora.

(...) podem existir percepções que encontram o corpo, no plano da percepção estética, ainda que o corpo seja (esteja) ausente. Essa ausência conduz em direção ao corpo (ao mundo) por uma via possível, ainda que não a mais imediata ou explícita. (...) A escultura concebe, capta, a imagem do corpo de acordo com princípios (e intencionalidades) específicos:

- reservando-lhe a maior acuidade e pormenor, revela-o como documento anatomo-psicofisiológico, bem próximo do real;
- evidenciando-lhe aspetos quase imperceptíveis, através de pistas, vestígios, rastos, dirige para a apreensão eventual da realidade;
- transformando-o, metamorfoseando-o em diferentes graus ou tipologias; modifica-o sempre, gerando algo totalmente diverso e outro (Lambert, 2017:55).

Trata-se de um modo bem peculiar de derivar do famoso “campo expandido” teorizado por Rosalind Krauss (1979) que preconizava, em definitivo, a saída da escultura do pedestal e a sua inclusão no espaço e na natureza, “numa altura em que categorias como escultura e pintura foram amassadas, esticadas e torcidas numa extraordinária demonstração de elasticidade, uma demonstração da maneira como o termo cultural pode ser estendido para incluir praticamente qualquer coisa” (Krauss, 1979:30). Mas, apesar do trabalho *Solilóquio I*, a que já nos referimos anteriormente, assim como outras intervenções no espaço público (a merecerem um outro estudo mais atento), que poderiam fazer desenvolver mais os pressupostos de Rosalind Krauss, e explorar mais

afincadamente o seu texto-referência, interessa-nos aqui discutir uma escultura mais intimista que propõe uma viagem ao interior, um deslocamento da visão para formas que parecem emergir “sob a pele”. São *formas viscerais* as que dominam nos seus últimos trabalhos, em particular as que saem da sua produção cerâmica produzida entre 2014 e 2019. Estes dois conceitos, um à volta de uma determinada ideia de “*femininalidade*” e outro, o de conceção a partir do “*avesso*”, ou por uma espécie de interior *visceral*, (Figuras 5, 6 e 7), parecem ser axiais num conjunto significativo de peças de Susana Piteira e constituem, sob o ponto de vista estritamente conceptual, o contributo mais importante da artista para o panorama atual escultura contemporânea portuguesa e para as discussões teóricas que inspiraram e alimentaram este texto.

No entanto, também importa dizer que esse “lugar” feminino de sensibilidade e de produção escultórica, essa *femininalidade* de que falamos, não significa necessariamente feminismo, ainda que os corpos constituem, como afirma Laura Lamurri (2018), um dos núcleos imutáveis do desenvolvimento crítico feminista. As propostas de Susana Piteira não reivindicam uma dimensão estético-política do corpo. Elas são *presentativas*, valem por si só, e reclamam que utilizemos mais “todos os sentidos” (um *ver* com o “corpo todo”) do que uma pretensa racionalidade que (acha que) tudo desvela. Já “Deleuze defende a força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção” (Kossovitich, 2003:161).

Conclusão

As propostas de Susana Piteira apresentam-nos uma sensibilidade emanada de um “lugar” feminino assumido já há muitos anos. Essa sensibilidade atravessa formalmente as suas esculturas, especialmente os pequenos volumes de chão e parede, transformando cada exposição num “evento” estético pleno de coerência e consistência, como atestam as suas últimas exposições do Museu da Guarda e da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa.

O mármore transforma-se em formas orgânicas e lânguidas, seduzindo e incorporando uma espécie de erotização velada que precisa de um olhar mais demorado. Um olhar que se sinta desafiado. A ousadia formal e performativa de algumas das suas esculturas, requerem que esse olhar do observador tenha em atenção um “dentro” e um “fora”. Esta duplicidade consubstancia uma ideia de escultura que ultrapassa qualquer virtuosismo que o *savoir faire* indubitavelmente evidencia, e que requer que nos debrucemos, de novo, sobre coisas básicas da apreciação estética, como a percepção (onde tudo começa). E a escultura de Susana Piteira ultrapassa, claramente, os esquemas perceptivos e

conceptuais que limitam a olhar a “pele da escultura” e não “sob a pele da escultura”, como é proposto, em particular pela sua produção cerâmica mais recente, que se convida vivamente a apreciar, assim que for de novo exposta.

Referências

- Charréu, Leonardo (2010) S/Título. “20 Anos 20 Esculturas: 1990/2010”. Estremoz: Galeria Municipal D. Dinis / Museu Municipal Joaquim Vermelho.
- Deleuze, Gilles (2007). Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores. ISBN 978-85-378-0025-6.
- Kossovitich, Leon (2003). Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Revista USP, São Paulo*, ISSN 0103-9989, n.57: 160-168.
- Krauss, Rosalind. (1979) Sculpture in the expanded field. *October*, eISSN:1536-013X, ISSN: 0162-2870, Vol.8: 30-44.
- Piteira, Susana; Charréu, Leonardo (2015) Campos expandidos da escultura na recuperação paisagística e urbana: Um exemplo de arte pública e práticas colaborativas. *ARS* eISSN: 2178-0447, ISSN: 1678-5320 (USP), Ano 13, n.26: 157- 171.
- Lambert, Fátima (2017) Império do canône, corpo instituído e viceversa (pp.55-62). In Piteira, Susana *Luxuriae*. Guarda: Edição Museu da Guarda. ISBN: 978-989-82-1684-7.
- Lamurri, Laura (2018) Here and There: Contemporary Feminisms, Art Practices and Globalized Geography. *Critique d'art* [Online], ISSN: 1246-8258, n°50 [Consult. 2019-05-30] URL <http://journals.openedition.org/critiquedart/29312>

Jorge Martins: a sua introjeção com a projeção de seus desenhos

*Jorge Martins: his introjeccion through his
drawings projeccion*

LUÍS FILIPE RODRIGUES*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Professor do Ensino Secundário, de Geometria Descritiva, na Escola Básica e Secundária de Infias/Vizela, R. da Liberdade 97, 4815-088 Infias, Vizela, Portugal. E-mail: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Resumo: Apresenta-se aqui uma análise apodítica dos desenhos de Jorge Martins. Inferimos que eles são representações dos indícios do inconsciente. Por sua vez, a projeção deste, relacionada subliminarmente com o consciente, parece estimular a necessidade de expressão quando sinta que, numa introjeção, melhor possa conhecer o seu (in)consciente. Sugerimos, então, que Jorge Martins explora esta inter-relação “eu(inconsciente) – representação-do-eu (consciente)” quando o desenho se torne a interface objetiva que o conduza à reconciliação subjetiva eu-eu.

Palavras chave: desenho / introjeção / projeção / subjetivação / dessubjetivação.

Abstract: *Here is an apodictic analysis of Jorge Martins' drawings. We infer that they are representations of the suggestions of the unconsciousness. In turn, the projection of this, subliminally related to the conscious, seems to stimulate the need for expression when he feels that, in an introjection, better be able to know his (un)conscious. We suggest, then, that Jorge Martins explores this interrelationship “I(unconscious) – representation-of-me (conscious)” when the drawing becomes the objective interface that leads him to subjective reconciliation me-myself.*

Keywords: *drawing / introjection / projection / subjectivation / desubjectivation.*

Introdução

Jorge Martins (1944) dedica-se à pintura e, também, particularmente, ao desenho. No campo do desenho, destacam-se as suas exposições no Museu de Badajoz MEICA, no Museu de Serralves, na Fundação Carmona e Costa e no Museu Pompidou.

Analisar-se-ão os desenhos de Jorge Martins supondo que no seu processo criativo adota uma atitude em que procura procurar, procura questões que desencadeiem outras questões. Nesta orientação indeterminada e aberta, JM, por um lado, desvia-se da tendência óbvia e lógico-dedutiva que feche um pensamento; por outro lado, procura projetar, na representação, um eu desconhecido, reprimido ou escondido. Para o efeito, não deixa que a sua expressão se condicione pela exterioridade da razão determinista de pré-conceitos socioculturais; em vez disso, procura reformular os conceitos, de si e do mundo, a partir da sua experiência criativa fundada na imergência de sua interioridade.

É através da interface do desenho, enquanto exterioridade da projeção de sua interioridade, que o artista procura a empatia pela representação da sua relação intra-subjetiva. Não se trata, pois, de desenhos que representem uma relação epidérmica que se cinja a jogos formais, mas sim que sejam uma projeção de conteúdos profundos. Sendo que estes, pela expressividade emotiva do processo, o aproximam do seu eu mais genuíno, proporcionando-lhe uma introjeção consigo próprio, renovando a empatia por si-próprio e alargando, presumivelmente, a sua autoconsciência.

1. A procura de uma verdade ontológica do Ser

Jorge Martins procura paradoxos, isto é, sentidos lógicos na ilógica da representação. Mais do que isso, converte a lógica da verdade objetiva (acerca do mundo exterior) na ilógica da verdade subjetiva acerca do mundo interior. Para isso, parte do exterior do interior (do pré-consciente) e imerge no interior do interior, isto é, no inconsciente.

Devemos estar cientes de que a subjetividade do inconsciente é produto da relação subjetiva da interioridade com a objetividade da exterioridade. Repare-se, diz Touraine e Khosrokhavar (2001:122), “a subjetividade é a interiorização do mundo exterior”, pelo que, acrescenta, “não há subjetividade, mas um olhar sobre si, que liberta a subjetivação.” Será a partir da libertação da/pela subjetivação que o artista se aproxima do seu eu, não obstante tenha que experimentar o processo de dessubjetivação através do seu próprio olhar de fora para dentro de si.

No caso do desenho, a exterioridade da representação, pela projeção da imagem mental, permite que, através dela, eu exterior olhe para o eu interior. Com esta experiência, o intuito de JM poderá ser o de se dirigir a um sentido ontológico



Figura 1 · Jorge Martins, "Yes, yes!", 1974
grafite sobre papel, 57 x 76 cm.

do eu que convirja para uma essência subjetiva individual (não categorizada socioculturalmente), no sentido de uma inversão (mas também fazendo o trajeto) da dessubjetivação recorrendo ao olhar objetivo sobre a sua subjetividade.

Na mesma ótica, entenda-se que os desenhos de JM servirão, também, para procurar ultrapassar a estagnação dos, designados, *self-schemas*, considerando que estes resultam, segundo Kaufmann (2005:70), “na trajetória social da história da pessoa” e que são “o reflexo de experiências de confrontações com diversos contextos, registados sob a forma de quadro de determinação das ações futuras”, mas que, contudo, não deixarão, segundo o autor, “de se metamorfosear, quando a ocasião se oferece, em modelos de comportamento guiando estritamente a ação.” O papel do desenho artístico será, deste modo, o de metamorfosear os *self-schemas* propiciando uma livre subjetivação expressiva, embora, passando pela dessubjetivação da respetiva conversão da imagem objetivada.

O desenho da Figura 2 sugere-nos que o artista entra no plano da dessubjetivação pré-determinada por formas associadas a um certo abstracionismo óbvio, contudo, vislumbra-se nele a luta num dilema entre o imediatamente definível (sob a influência de *self-schemas*) e o mediatamente indefinível (sob a influência da sensibilidade). Aqui, os *self-schemas* oriundos de um inconsciente coletivo (Jung, 1928/2009) transformam-se em conteúdos do inconsciente individual (Freud, 1932/2001). Isto é, o que todos tendam a intuir objetiva e ortodoxamente é substituído pelo que de inédito o autor entende subjetiva e heterodoxamente.

Num sentido oposto a um entendimento pré-determinado do mundo, parece que JM pretende descobrir um sentido metafísico na subjetividade do entendimento. O que sugere inverter o sem-sentido quando avaliado sob o prisma epistémico da racionalidade universal (da dessubjetivação objetivadora). Talvez o desejo seja (re)encontrar uma Episteme da subjetividade e de seus sentidos subliminares. O que nos leva ao entendimento dos desenhos de JM como procura de uma metafísica do Ser ou, até, da ontologia do *seu Ser*.

Para abordar a ontologia do Ser, consideremos uma oposição entre a des-subjetivação racional (consciente e sobreliminar) – em que sejamos moldados pelo exterior – e a fonte da subjetivação irracional (inconsciente e subliminar) – em que demos liberdade ao nosso interior. Apesar desta divergência, ambas constituem duas faces da mesma moeda, isto é, constituem (inseparavelmente) a essência do Eu: a que se formula na relação dialética e complementar “eu – não-eu”, “imagem mental – imagem representada”. Nesta ótica, estas realidades, que se contradizem ou divergem ao nível da natureza de sua força, na verdade, são originárias da mesma essência se à ontologia do Ser nos referirmos; elas confluem para o vórtice originário da criação.

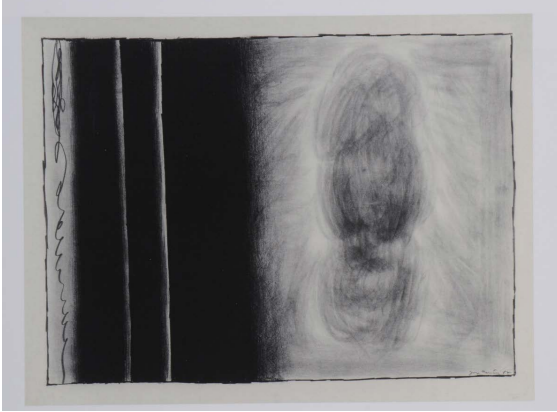


Figura 2 · Jorge Martins, *Sem título*, 1987, grafite sobre papel, 56 x 76 cm.

Figura 3 · Jorge Martins, *Three to darkness*, 2004, grafite sobre papel 120 x 160 cm.

Apesar do que se expôs, diga-se que JM, como o sugerimos, mais do que querer acalçar a resposta para o entendimento da ontologia do Ser, deseja conhecer a ontologia de seu Eu: uma flutuante conexão entre o (seu) consciente e o seu inconsciente, na experiência de sua própria história autobiográfica e das suas relações intrassubjetivas e intersubjetivas. É a partir do seu mundo intrapsíquico pela subjetivação artística, tendo como interface a projeção de seu interior no desenho (objeto extrapsíquico), através da dessubjetivação processual da materialização das imagens (de si) que o artista parece motivar-se para a projeção do seu imaginário. A partir da condição mais ou menos inquietante, a sua criação parece conduzi-lo para um reequilíbrio interior através da introjeção com a representação que projeta esse imaginário.

A introjeção significa uma adequação do objeto ao sujeito, a projeção, pelo contrário, uma distinção do objeto com respeito ao sujeito, realizada por meio de um conteúdo subjetivo transferido para o objeto. A introjeção é um processo de extravasão, porquanto para a adequação do objeto se necessita de uma empatia, um investimento ou ocupação do objeto. (cf. "Introjeção" In: Jung, 1921/2008: 538-9, T. A.)

Repare-se no seguinte desenho (Figura 3). Este sugere que o autor representa a projeção de sua identidade num contexto imaginário de outras identidades heterónimas. Este processo, parece causar a dessubjetivação da relação eu-eu, talvez paradoxalmente, no sentido de procurar a sua identidade através do olhar de seus heterónimos. Estes são uma projeção de si com que se relaciona numa introjeção, na medida em que os mesmos lhe devolvem tacitamente um olhar mais objetivo sobre a sua subjetividade, num certo sentido, reconciliando o irreal imaginário (um profundo realismo subliminar) com a realidade materializada que lhe deu visibilidade (simbolicamente).

2. O poder da associação livre simbólica através do imaginário

A estranheza do irrealismo dos desenhos de JM, dada a ilógica de sentidos, acontece na (ir)realidade do imaginário. A compatibilização dos sem-sentidos neste campo só se torna possível através duma associação livre simbólica com que relacione, subliminar e harmoniosamente, os conteúdos reais do consciente e os irrealis do inconsciente. Conquanto, a aproximação harmoniosa entre estes opostos colide com a pré-formulação lógico-dedutiva de um pensamento racionalizado de dessubjetivação e de intrusão do exterior sobre o interior.

Ao inverter o efeito da onnipotência exterior e invasiva, a reformulação simbólica subjacente a uma abordagem onírica da arte permite imergir no que está escondido no plano interior, inacessível conscientemente, mas transformável,



Figura 4 · Jorge Martins, *Sem título*, 1965, tinta-da-china sobre papel, 76 x 116 cm.



Figura 5 · Jorge Martins, *Jogos de espelhos*, 2003, grafite sobre papel, 160 x 120 cm.

do interior para o exterior, através de uma subjetivação introjetiva e reordenadora. Repare-se que Ogden (2010: 318) associa o pensamento onírico ao pensamento transformativo e define este como sendo uma forma de pensamento “que cria uma nova maneira de ordenar a experiência que permite conceber diferentes tipos de emoções, forma de relação entre as coisas, relações objetivas e qualidades anímicas previamente inimagináveis.”

Tendo em conta estas premissas, podemos intuir no desenho da Figura 4 uma re/des/contextualização de diferentes elementos com um certo caráter simbólico que não só nos confronta com a estranheza do inimaginável e onírico, como também nos inquire sobre a relação subliminar entre objetos e qualidades anímicas sugeridas com ligação subliminar com a nossa própria autobiografia e o nosso imaginário individual.

No contexto da nossa autobiografia, a necessidade de, através da imaginação, repor o equilíbrio (entre a liberdade da nossa interioridade e as condicionantes externas) motiva a transformação e a convocação do imaginário e de imagens que mediem o interior e o exterior. Isto, no mesmo sentido que Jung sugere quando “salienta que a atividade cognitiva e a experiência da realidade, interna e externa, nascem do cruzamento contínuo do pensamento racional e lógico com o pensamento irracional ou intuitivo e, portanto, com a imaginação” (Pieri, 2005:50-1). Portanto, partimos do pressuposto de que a imaginação concilia opostos, quando, simbolicamente, permita o escape dos constrangimentos racionais de uma história autobiográfica na qual nos confrontamos com os *self-schemas* da conjuntura sociocultural. Deste modo, a imaginação será, no fundo, um campo onde o autor, através da imagem, se liberta dos racionalismos vindos do exterior, não os excluindo, mas sim, pela dessubjetivação, transformando-os, esperando reencontrar, pela subjetivação, a harmonia interior no contexto de uma relação simbólica com o exterior.

A simbologia é, assim, o recurso com que o artista pode explorar diferentes experiências com os efeitos empáticos e introjetivos consigo próprio, facilitando a reconciliação entre o consciente e inconsciente, entre o exterior e o interior, e, por consequência, potenciando a liberdade de criação que une o real ao imaginário. Daí a importância não só da imaginação, mas também, acima de tudo, da imagem simbólica como elo de aproximação “eu – não-eu” e “real – irreal”, pois, diz Pieri (2005:36-7) na sua abordagem a Jung, “a imagem é expressão da necessidade mais originária, isto é, do choque entre o homem e o mundo e da sua coexistência.” A imagem será o veículo com o qual se torna possível que, pela imaginação, o artista imerja na sua interioridade, e a partir do qual crie uma ordem (racional da consciência) para o caos (irracional do inconsciente),

numa dinâmica (re)harmonizadora das (aparentes dicotomias) eu-meio, intrínseco-extrínseco, interioridade-exterioridade, projeção-introjeção.

Repare-se que na Figura 5 esta procura se manifesta na representação com que o artista terá desejado uma relação introjetiva em que experimentasse este reequilíbrio fenomenológico interior-exterior e imaginário(irreal)-real.

Nesta base, intuímos que o imaginário de JM lhe permite expor uma (ir) realidade de si projetada, no desenho, enquanto imagem com a qual procura uma introjeção reconciliadora consigo (no aqui e agora da intra-subjetividade eu-eu). É a partir desta relação que JM parece projetar, pela expressividade da descompressão das emoções reprimidas, a representação simbólica da imagem do entendimento de si na relação com o mundo.

Jorge Martins usa os meios indiretos da simbologia porque são eles os que, na liberdade do imaginário, coadunam harmonicamente o juízo racional e o do afeto. A arte de JM não é, assim, um ato de explodir indiferenciadamente numa tentativa de que essa explosão dilua a inquietação do confronto entre o afeto e a razão que o julga. Não é um ato da total anulação do poder da dessubjetivação. Em vez disso, a instável manifestação subjetivadora das emoções tem de se submeter a uma certa ordem da razão dessubjetivadora e vice-versa, de modo a que a razão esclareça a inquietude emocional e a emoção dê um sentido afetivo à razão.

Na Figura 6 apresenta-se um conjunto de formas com um conteúdo subjacente, em que, dada a correlação tácita a um nível simbólico, nos é permitida uma certa empatia com o desenho, na medida em que a livre associação destas ideias/formas desperte em nós a livre manifestação afetiva de conteúdos memorados suscetíveis de uma introjeção e de uma subjetivação. Para este efeito, é o carácter simbólico o que pode sintonizar a inter-relação de imaginários.

Ressalve-se, portanto, que nem só indeterminação instintiva das emoções nem só determinação racionalista; nem só subjetivação nem só dessubjetivação. O que o JM procura, com recurso à representação simbólica e expressiva da sua relação consigo e com o mundo, é, no fundo, o reequilíbrio nas seguintes circunstâncias: onde a emotividade seja o condimento *indeterminado*, da vida, que se infiltre na razão *predeterminante*; onde a instável *emergência* da irracionalidade do inconsciente individual se insurja contra a *imersão* da racionalidade de um (in)consciente coletivo; onde se dê aso à vontade de incutir uma *instabilidade* vital emotiva (intrínseca ao corpo) na *estável* universalidade da onnipotência da razão (intrínseca à mente); ou, numa palavra, onde a *emergência projetiva libertadora do imaginário* suscite a *imersão introjetiva, mais verdadeiramente, libertadora*.

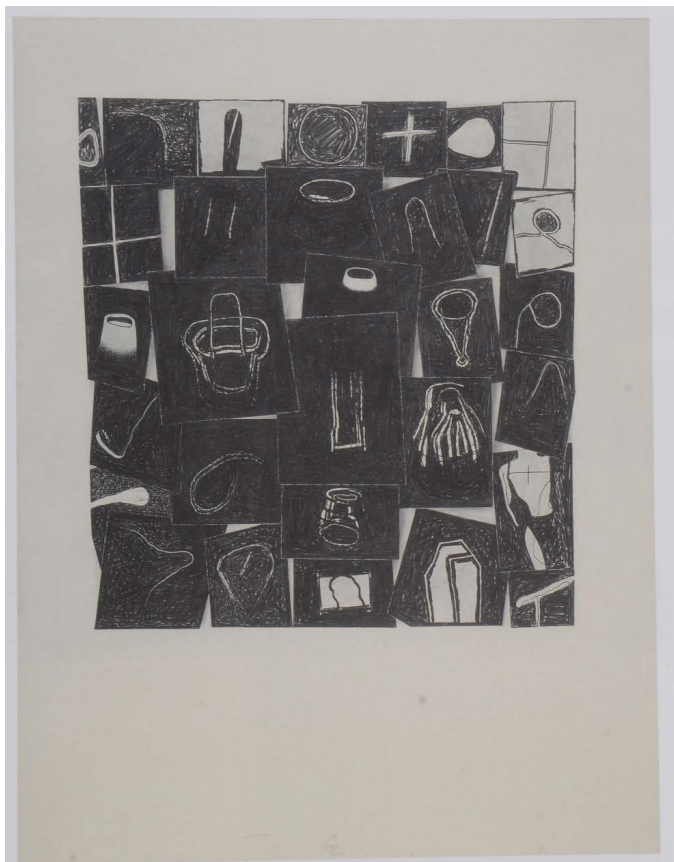


Figura 6 · Jorge Martins, *Perdidos e achados*, 2002, grafite sobre papel, 160 x 120 cm.

Conclusão

De um modo geral, em todos os desenhos de JM, sente-se que há uma densidade de emoções retidas que se metamorfoseiam nos afetos positivos, ou melhor, na projeção das emoções através da expressão gráfica e simbólica e, por consequência, de harmonização introjetiva do artista consigo próprio. Na projeção das emoções inquietantes que se representam na metamorfose simbólica das memórias autobiográficas, o artista reconcilia-se com a projeção de si – aquela que o desenho lhe devolve e que lhe permite transformar a inquietude numa empatia.

Concluindo, o desenho, será para JM, o fenómeno onde não há *a realidade imposta*, mas sim *realidades expostas*. A projeção da inquietude destas realidades vão sendo descobertas e transformadas, no sentido de que a irracionalidade (de sua identidade mais inconsciente, instável e subjetiva) e a racionalidade (da universalidade consciente, estável e objetiva) convirjam para uma fonte una, para a realidade originária do seu Ser.

Referências

- Freud, S. (1932/2001) *Textos essenciais da Psicanálise. O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Vol. 1. Col. Biblioteca Universitária. Publicações Europa-América. Mem Martins. ISBN: 972-1-02740-5.
- Jung, C. (1921/2008) *Tipos Psicológicos*. Col. Los libros Sísifo. Barcelona: Edhasa. ISBN: 978-84-350-2720-5.
- Jung, C. (1928/2009) *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Editorial Paidós: Barcelona, Buenos Aires, México. ISBN: 978-84-493-2243-3.
- Kaufmann, J.-C. (D. L. 2005) *A Invenção de Si. Uma Teoria da Identidade*. Col. Epistemologia e Sociedade. N° 233. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-816-7.
- Ogden, T. (2010) On Three Forms of Thinking: Magical Thinking, Dream Thinking, and Transformative Thinking. *The Psychoanalytic Quarterly*. Vol. LXXIX, N°2, pp. 317-347.
- Pieri, P. F. (2005) *Introdução a Carl Gustav Jung*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-1150.
- Touraine, A., & Khosrokhavar, F. (D. L. 2001) *A Procura de Si: Diálogo sobre o sujeito*. Col. Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN: 972-771-391-2.

Descobrimo Jorge Colaço: sobre a Pintura de História e a Hibridação Artística

Discovering Jorge Colaço: on History Painting and Artistic Hybridation

MARIA JOSÉ MARCELA COELHO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástica, conservadora-restauradora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: coelho.mjm@gmail.com

Resumo: Jorge Rey Colaço (1868-1942) ficou conhecido essencialmente como azulejista, área em que desenvolveu uma prestigiada carreira no panorama artístico das primeiras décadas do século XX. Seguindo uma tradição familiar nas artes, o artista iniciou a sua carreira como pintor de quadros a óleo, verdadeira paixão que quase abandonou dedicando-se à produção de painéis azulejares. Este artigo pretende investigar e revelar parte da produção pictural ainda desconhecida de Jorge Colaço, resgatando algumas pinturas de grande qualidade estilística.

Palavras chave: Jorge Colaço / Pintura de História / Pintura sobre Tela / Painéis Azulejares.

Abstract: *Jorge Rey Colaço (1868-1942) was essentially known as a tile artist, an area in which he developed a prestigious career in the artistic scene of the early decades of the twentieth century. Following a family tradition in the arts, the artist began his career as a painter of oil paintings, a true passion that he almost abandoned with the production of tile panels. This article aims to investigate and reveal part of Jorge Colaço's still unknown pictorial production, rescuing some paintings of great stylistic quality.*

Keywords: *Jorge Colaço / History Painting / Painting on Canvas / Tile Panels.*

Introdução

Jorge Rey Colaço (1868-1942), figura notável no panorama artístico português das primeiras quatro décadas do século XX, destacou-se particularmente como caricaturista e pintor de azulejos sob uma vertente tardo-romântica da azulejaria em Portugal. Para a realização dos seus painéis elaborava previamente estudos em aguarela, em que desenvolvia produções de matriz nacionalista, sob temáticas historicistas e naturalistas, como cenas agrícolas e piscatórias, ou religiosas.

O artista iniciou a sua carreira como pintor de quadros a óleo, paixão que quase abandonou devido à dificuldade em viver dessa actividade, atitude comum a muitos jovens pintores bolseiros que regressando de Paris lutavam pelo difícil reconhecimento na sociedade artística portuguesa. A área a que mais se dedicou por vocação foi a da pintura a aguarela e a óleo com motivos árabes e Pintura de História, tendo o seu mérito sido reconhecido pelas encomendas que entidades oficiais e particulares realizaram.

A exiguidade de fontes escritas dificulta assaz o conhecimento das suas obras de pintura, não tendo sido ainda realizado o inventário respectivo. Este artigo pretende investigar e revelar alguma da produção pictural ainda desconhecida de Jorge Colaço. Apesar de definitivamente consagrado como pintor de azulejos, as suas pinturas a óleo sobre tela de grande qualidade técnica e estilística, aliando tradição e modernidade, merecem ser resgatadas do silêncio e divulgadas.

1. Entre Tânger, Madrid, Paris, Brasil, Lisboa – um Artista Cosmopolita

Jorge de Jesus Maria Cesário Sebastião Eusébio Raymundo Rey Colaço, de seu nome completo, nasceu em Tânger em 26 de fevereiro de 1868, no Consulado de Portugal dessa região, descendente de agentes diplomáticos portugueses, família de comerciantes algarvios oriundos de Faro, mas radicados em Marrocos desde o final do século XVIII, onde Jorge José Colaço (1783-1859), seu avô, deteve o importante cargo de primeiro cônsul geral português em Tânger, herdado de seu pai Jorge Pedro Colaço (Nadir, 2013), depois da assinatura do tratado de paz entre Portugal e Marrocos em 1774 (Forjaz, 2004). Filho de José Daniel Raimundo Colaço e Mcnamara (1831-1907), 1º Barão de Colaço e Mcnamara, vice-cônsul de Portugal e Brasil em Marrocos que, além de diplomata, também foi um pintor de grande mérito formado na Academia de Belas-Artes de Lisboa entre 1846-1855 (Faria, 2009).

Herdeiro de uma tradição familiar de artistas plásticos e cénicos, mostrou desde muito jovem vocação para as artes plásticas (Figura 1). A sua formação matricial foi influenciada pelas ruínas de fortificações portuguesas em Tânger

onde cresceu e onde o pai exercia a sua atividade diplomática, e pela memória da presença militar dos portugueses no Norte de África, pela contemplação dos campos de Alcácer Quibir, palco da guerra sangrenta de 1578 em que El-Rei D. Sebastião foi derrotado pelos marroquinos.

Assim que terminou os estudos preparatórios na Escola Académica de Lisboa, partiu para Madrid para prosseguir os estudos artísticos, tendo sido discípulo de renomados pintores a óleo, como José Larrocha González (1850-1933) e Alejandro Ferrant y Fischermans (1843-1917), orientalistas da Escola Espanhola. Regressou a Lisboa em 1886 com dezoito anos e, subsidiado pelo Conde de Daupias, fixou-se em Paris onde permaneceu sete anos e frequentou as aulas do célebre pintor Fernand Cormon (1845-1924) (Figura 2) representante da Escola Francesa, mestre de muitos bolseiros portugueses da segunda geração naturalista (Pereira, 1995), de quem foi um discípulo preferido, de tal forma que foi admitido ao *Salon* de 1893, o que era considerada uma honraria disputada pelos artistas e raramente concedida a estrangeiros.

Na sua formação absorveu a visão épica e teatralizada das composições historicistas e das paisagens naturalistas e de costumes, tendências que marcaram o final do século XIX e começos do XX. Durante a sua permanência em França trabalhou também como caricaturista do jornal *Le Figaro* (Borges, 1968: 7-11), dando azo à sua verve irónica e humorista.

De regresso a Tânger em 1894, ingressou na carreira oficial da família Colaço que acumulava com êxito a atividade comercial com a carreira na função pública, na linha de “diplomacia hereditária que era usual no funcionalismo europeu da época” (Nadir, 2013: 236), tendo sido nomeado vice-cônsul de Portugal. Contudo, o percurso diplomático e burocrático não lhe agradou e em 1896 rescindiu o contrato e resolveu dedicar-se definitivamente à arte, rompendo com a “dinastia de diplomatas que ao longo de um século esteve encarregue de gerir os interesses portugueses junto da corte marroquina” (Nadir, 2013: 376).

2. Hibridação Artística na obra de Jorge Colaço: a Caricatura, a Pintura e a Azulejaria — as camadas que se interpenetram e complementam

No ano de 1896 regressou a Portugal, onde os seus méritos de caricaturista (Figura 3) eram já conhecidos e apreciados, com o intuito de viajar para o Brasil para fazer fortuna. Nessa altura foi convidado a dirigir o Suplemento Humorístico do jornal *O Século*, cargo que desempenhou durante 10 anos (1897 a 1907), tendo desistido de abandonar o país, fixando definitivamente residência em Lisboa. Paralelamente, desenvolveu projectos artísticos de azulejaria no seu *atelier* na Rua das Taipas, nº 55, sito no pátio-vila conhecido por *Villa Martel*.

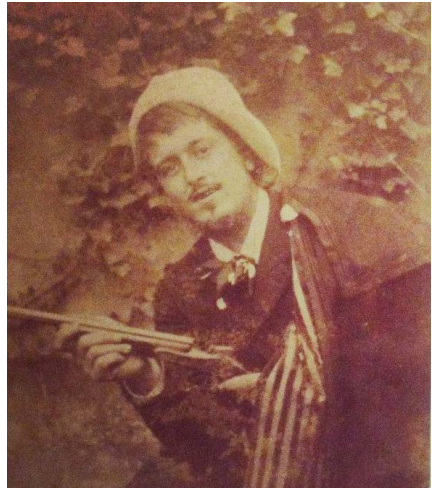


Figura 1 · Pintura Sem Título, óleo sobre cartão, c. 1880-85, Jorge Colaço. Inscricão no verso: "A primeira pintura a óleo que o Jorge fez". © MNAz. Fonte: própria.

Figura 2 · Jorge Colaço aos 22 anos em Paris (1890) quando frequentava o *Atelier* de Cormon. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço

Colaborou em vários periódicos como humorista, tais como *Branco e Negro*, *O Dia*, *Ilustração Portuguesa*, *A Voz*, *Fradique*. Em sociedade com Severim de Azevedo e Alfredo Lamas, fundou *O Thalassa* em 1913 (Figura 4), tendo saído da publicação em 1915. Nesse mesmo ano teve a honra de ver a exposição das suas obras em Madrid inaugurada pelo Rei e Família Real Espanhola.

As suas atividades satíricas ditaram-lhe fortes críticas aos homens do novo regime, onde não poupava os políticos dos primeiros anos da República, e deram-lhe lugar destacado na área do humorismo português. Em 1901 recebeu a Medalha de 1ª classe na Secção de Caricatura da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) (Grémio, 1901: 52), de que foi fundador e a que presidiu de 1905 a 1910, tendo sido também presidente da Assembleia Geral num período de três anos.

Entretanto, devido à dificuldade em viver apenas da pintura, como muitos jovens pintores da época, Colaço decidiu enveredar pela área decorativa de arquitectura azulejada quando conhece em 1902 o inglês James Reynold Gilman (1838-1921), então sócio e administrador da Fábrica de Sacavém. Recebe a primeira encomenda de painéis em azulejo destinados a decorar a Sala dos Passos Perdidos da Faculdade de Ciências Médicas em Lisboa, após uma exposição na SNBA em 1904, em que recebeu a Medalha de 2ª classe na Secção de Arte Aplicada (Grémio, 1904: 57). Com o aumento de encomendas abre *atelier* próprio na Rua D. Pedro V, nº 30, em Lisboa.

Considerado como um renovador desta arte tipicamente portuguesa, desenvolveu processos e técnicas inovadoras de pintura sobre produção cerâmica, que lhe permitiram alcançar grande êxito comercial. A técnica usada na elaboração dos padrões de azulejos azul-cobalto e branco, sob temáticas figurativas, representações de monumentos e de vistas da vida rural e piscatória, além da iconografia histórica militar, assentou nas qualidades de desenhador, pintor e aquarelista.

As inovações de Colaço baseiam-se numa utilização do azulejo bastante próxima da pintura de cavalete. Os seus projetos começavam por ser desenhos aguarelados que depois transferia para os azulejos, num processo de construção académica do desenho em quadrícula. Pintava-os seguidamente com camadas de tinta aglutinada em verniz e aguarrás, sobre o azulejo vidrado já cozido, conseguindo um trabalho de grande qualidade e transparência. Na Fábrica Cerâmica Lusitânia utilizou a técnica da majólica sobre vidrado opacificado que conferia ao engobe vítreo o aspeto de pintura a aquarela.

Desde as primeiras décadas do século XX que Colaço definiu o seu percurso artístico pela criação de grandes revestimentos de carácter revivalista assumindo um papel determinante na renovação azulejar em Portugal. O seu trabalho

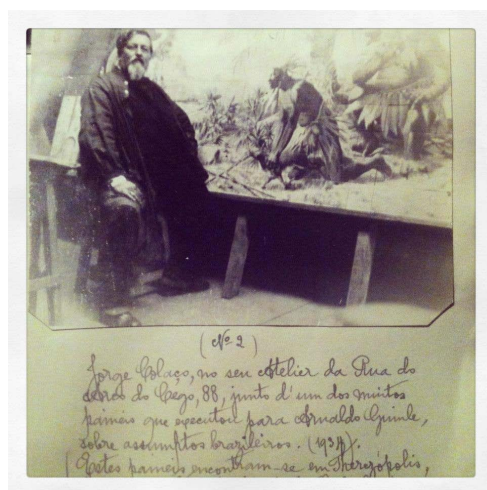
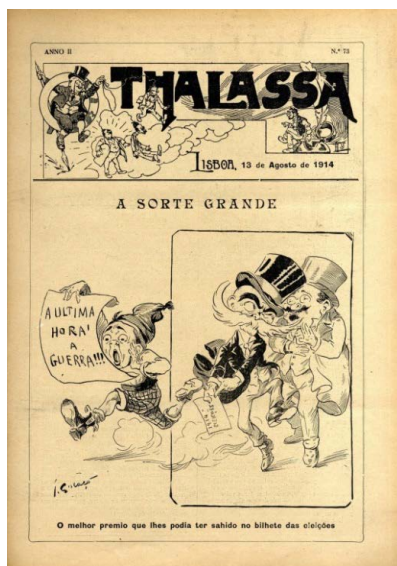


Figura 3 · Jorge Colaço, autocaricatura feita em 1905. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço

Figura 4 · Capa de *O Thalassa*, N.º73, 13 de agosto de 1914, ilustração de Jorge Colaço. Fonte: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/OThalassa/1914/N73/N73_item1/P1.html

Figura 5 · Jorge Colaço no seu atelier da Rua do Arco do Cego, n.º88, em Lisboa (1934) junto a um painel que executou para o Brasil. Fonte: Álbum fotográfico da Família Colaço

integrou o saudosismo do mundo rural, o imaginário do mundo medieval e a inspiração do passado histórico, refletindo a corrente tradicionalista de índole romântica, em oposição às manifestações modernas da Arte Nova e da Arte Deco que coexistiam paralelamente.

Entre 1922 e 1940 realizou notáveis painéis e revestimentos em azulejos, que se encontram espalhados por todos o país em residências particulares, pavilhões, edifícios e jardins públicos, estações de caminho-de-ferro, e também no estrangeiro.

A sua habilidade de desenhador e ilustrador, aliada a uma sólida cultura histórica e nacionalista, levaram-no à realização de criações na azulejaria artística que lhe proporcionaram o primeiro prémio da SNBA em 1908, e a 1ª Medalha de Honra na Exposição Portuguesa do Rio de Janeiro, onde concorreu como delegado do Governo português (Pamplona, 2000).

A defesa ideológica do trabalho de Colaço foi ilustrada com imagens que reforçavam a intenção do autor em articular a azulejaria e os elementos cerâmicos com a arquitetura, fazendo referência à “casa portuguesa” da obra de Raul Lino. O artista divulgou os desenhos e as aguarelas na revista *Cerâmica e Edificação* fazendo publicidade às suas capacidades de decorador e também à Fábrica Lusitânia, de que foi sócio até 1940, e onde realizou a maior parte dos painéis, depois de ter trabalhado na Fábrica de Louça de Sacavém até 1923, onde estudou a pintura sobre o vidro cozido “de origem inglesa e considerada moderna” (Soares: 1982). A partir de 1924 estabelece *atelier* independente na Rua do Arco do Cego, em Lisboa (Figura 5).

O artista explica num texto da revista *Cerâmica e Edificação*:

[...] porque me decidi pintar como pinto [...] foi por predilecção que só posso atribuir a influências atávicas das terras de moiros onde nasci [...] predilecção adormecida em Paris [...] mas uma vez em Portugal não podia deixar de acordar [...] perante as formosíssimas tradições de uma arte que, embora importada, soube ganhar foros de arte nacional (Colaço, 1933:7-8).

3. A Pintura Orientalista e a Pintura de História. Os Óleos sobre Tela da Autoria de Jorge Colaço: um Espólio por Descobrir

Apesar do êxito alcançado na obra azulejar, Colaço por vocação e gosto continuou a pintar a óleo sobre tela, tendo sido agraciado com vários prémios nas exposições em que participou. No início da carreira tratou preferencialmente motivos árabes, em que se especializara, por influência atávica do local onde cresceu. Na 7ª Exposição do Grémio Artístico (1897) apresentou as telas *Philosopho arabe*, *Espanña y sus cantares*, *Baptisado árabe* (Figura 6), *D. Sebastião em*



Figura 6 · *Baptizado árabe*, óleo sobre tela, 1897, Jorge Colaço. Fonte: Catálogo Ilustrado da 7ª Exposição de Arte promovida pelo Grémio Artístico (1897).

Figura 7 · *Um nómada*, óleo sobre tela, 1901, Jorge Colaço. MNAz. Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>



Figura 8 · *Nos Campos de Arzila*, óleo sobre tela, 1895, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Obra em Reserva. © MML. Fonte: própria.

Figura 9 · *El Rey D. Sebastião em Alkasser Kebir*, óleo sobre tela, 1897, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Empréstimo ao Estado-Maior do Exército. © MML. Fonte: própria.

Figura 10 · *Conquista de Socotorá*, óleo sobre tela, 1903, Jorge Colaço. Museu Militar de Lisboa, Sala Afonso de Albuquerque. © MML. Fonte: própria.

Alkasser Kebir (esboço de pintura realizada em 1897 para o Museu de Artilharia), *Tocador de “guembri”* e *Mendigo preto* (Catálogo, 1897: 17). Na 1ª Exposição da SNBA (1901) apresentou as telas *Um Nómada* (Figura 7), *Nero*, e *A uma Esquina* que reverteu a favor da Assistência aos Tuberculosos (Brasil-Portugal, 1901). Em 1903 foi agraciado com a Medalha de 2ª classe na Secção de Pintura a Óleo na 3ª exposição da SNBA (Grémio, 1903: 54). Foi também autor das obras *O Martírio do Infante Santo em Fez*, *Afonso de Albuquerque em Ormuz*, entre outras pinturas de cariz orientalista.

A obra de Colaço situa-se numa corrente nacionalista em que a Pintura de História, traduzia aquilo que se entendia como “carácter da Nação”. As narrativas historicistas e os referenciais iconográficos, literários e etnográficos que tratou nos azulejos transferiu-os também para a pintura a óleo, criando uma identidade própria que provem da vivência do artista, que cruza as influências orientalistas com as fontes iconográficas ditadas pela propaganda nacionalista do Estado relacionadas com a temática histórico-militar num contexto patriótico de convocação dos símbolos pátrios, num contexto artístico coevo.

Após o período orientalista, as suas opções estéticas e temáticas reflectem as escolhas da geração de 1870 que trata, por encomenda, a figuração de episódios medievais e dos Descobrimentos, considerados como o período áureo da História de Portugal. A Pintura de História revestia-se, então, de conteúdo eminentemente pedagógico em consonância com as práticas historiográficas que promoviam a exaltação do passado, em que os heróis nacionais encarnando o ideal de independência, eram celebrados num forçado revivalismo da glória nacional.

No ano de 1895 pintou *Nos Campos de Arzila* (Figura 8), extraordinária carga de cavalaria muçulmana, por encomenda do antigo Museu de Artilharia, denominado Museu Militar desde 1926, instituição que possui outras duas obras do artista, *El Rey D. Sebastião em Alkasser Kebir* de 1897 (Figura 9), esta adquirida posteriormente para integrar a sua colecção de pintura, e *Conquista da Ilha de Socotorá* datada de 1905 (Figura 10) (França, 1996), também encomendada pelo Museu, em altura das campanhas de decoração cenográfica do edifício, com o intuito de contextualizar as colecções de artilharia entretanto musealizadas e com a ideia subjacente de enobrecer ideologicamente o edifício. Este facto revela o seu reconhecimento e a sua integração no meio artístico lisboeta de finais de Oitocentos e início de Novecentos, a par de outros artistas já consagrados.

As suas pinturas de História realizadas para o Museu de Artilharia são caracterizadas como sendo eminentemente patrióticas, numa linha convergente com esforços ideológicos de glorificação da identidade portuguesa, ligada à epopeia dos Descobrimentos, através da narrativa de episódios da História e

da Literatura nacionais, e de políticas agregadoras do Império Colonial, que o Museu pretendia evocar, traduzindo as tendências artísticas modernistas em Portugal e no estrangeiro.

Em concordância com este carácter revivalista, Colaço defende convictamente o Nacionalismo, através de narrativas históricas imagéticas, conforme se verifica na carta enviada para o matutino monárquico e católico *A Voz* em 1935 (apud Fortes, 2012: 72-73):

[...] Na convicção que sempre tenho manifestado de que a defesa moral da integridade dum povo é constituída não só pela pureza da sua língua como pela conservação, embora renovada, da sua fisionomia que a história e as tradições lhe criaram com características próprias, esse movimento de patriótica reacção que eu desejava ver incutido no espírito dos nossos artistas novos, para que as suas expressões artísticas colectivas, quer em exposições de artes plásticas, quer nos aspectos da moderna arquitectura portuguesa, tivessem um cunho nacional, que em geral elas não têm. [...] A Academia de Belas-Artes e a Sociedade Nacional de Belas-Artes conquanto separada pela diferença da sua missão, no nosso meio artístico, já o deviam ter feito numa sincera e necessária colaboração, unidas neste caso do mesmo espírito O Nacionalismo (Colaço, 1935).

Reflexões Finais

Jorge Rey Colaço alcançou destaque no panorama nacional e internacional como restaurador da pintura decorativa azulejar, com uma técnica de pintura inovadora à época, ao encarar a matéria cerâmica como suporte bidimensional de pintura, retirando-lhe o carácter matérico e escultórico da faiança, conseguindo obter efeitos aguarelados e resultados semelhantes aos da pintura a óleo. Ficou exemplarmente representado em espaços e instituições públicas e privadas, ao corresponder a uma sociedade burguesa e conservadora fruto dos círculos sociais onde se movimentava, deixando um legado superior a mil painéis azulejares.

Apesar de amplamente reconhecido o seu talento como azulejista, ainda é relativamente desconhecido o seu legado artístico matricial, nomeadamente as suas obras de pintura a óleo sobre tela de grande valor estilístico e iconográfico, que criou como espaço de afirmação própria, tendo desenvolvido uma figuração que reflecte os valores históricos e identitários do País, no contexto de ressurgimento a nível europeu de uma consciência histórica no século XX, promotora de uma exaltação nacionalista, colonialista e patriótica das Nações. Os patrimónios azulejar e pictórico de Colaço, abordados sob uma transculturalidade muito particular, acompanham e correspondem à instrumentalização com intuítos políticos da historiografia de final de Oitocentos.

Referências

- Borges, António V. F. (1968). *Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de Jorge Colaço no Palácio Galveias*, de 25 de Junho a 9 de Julho de 1968. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Brasil – Portugal (1901). *Exposição de Bellas Artes*. Periódico, N° 58, 16 de Junho de 1901. Disponível em: <http://tribop.pt/Imprensa/1901-1910/1901-06-16%20-%20Brasil%20Portugal%20N58%20-ARG.pdf> (consult. 05/01/2020)
- Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário do Nascimento de Jorge Colaço. Palácio Galveias (1968). 25 de Junho a 9 de Julho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Catálogo Ilustrado da 7ª Exposição de Arte promovida pelo Grémio Artístico (1897). Lisboa: Typ. Da Companhia Nacional Editora. Disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/983> (consult. 05/01/2020)
- Cerâmica e Edificação: Revista Mensal Portuguesa Industrial, Económica e Artística*, n° 1, 1933 (dir. Júlio Martins, red. Thomaz Ribeiro Colaço, ed. Armando Cotrim Garcez). Lisboa.
- Colaço, Jorge (1933). “A Arte da Decoração em Azulejo. Porque me Decidi Pintar como Pinto”, in *Cerâmica e Edificação*, Revista Mensal Portuguesa Industrial, Económica e Artística. Dir. Júlio Martins; Ed. Armando Cotrim Garcez, Ano I, n.º1. Lisboa.
- Faria, Alberto C. R. (2009). *A colecção de desenho antigo da Faculdade de Belas Artes de Lisboa - 1830-1935. Tradição, formação e gosto*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Forjaz, Jorge (2004). *Os Colaço, Uma Família Portuguesa em Tânger*. Lisboa: Guarda-Mor.
- Fortes, José N. (2012). *O Primitivismo da Pintura Portuguesa (1905-1940)*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade Lusíada de Lisboa.
- França, José-Augusto (1996). *Museu Militar. Pintura e Escultura*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses.
- Grémio Artístico - Sociedade Nacional de Belas-Artes. *Prêmios Conferidos (1891-1918)*. Disponível em: <http://tribop.pt/EXPO/1918-12-05%20-%204%C2%AA%20Expo%20ADM%20-%20SNBA-39-70-.pdf> (consult. 05/01/2020)
- Nadir, Mohammed (2013). *As Relações Diplomáticas entre Portugal e Marrocos. Do Tratado de Paz (1774) ao Protectorado (1912)*. Tese de Doutoramento em Letras, área de História, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Pamplona, Fernando (2000). *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. Barcelos: Civilização. Vol. I, pp.109-110.
- Pereira, Paulo (dir.) (1995). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Soares, Mário O. (1982). “Jorge Colaço, Pintor de Azulejos”. *Mundo da Arte*. Separata do n° 2, 2ª série. Coimbra: Ed. Epartur.

Joan Fontcuberta y Orogénesis. Los paisajes alfanuméricos

Joan Fontcuberta and Orogénesis. The alphanumeric landscapes

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de Valencia. Camino de Vera, s/n, Edificio 3M - 3N, 46022 Valencia, Espanha. E-mail: masanma6@pin.upv.es

Resumen: No cabe duda de que Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) es un referente en lo que respecta a la imagen fotográfica y su veracidad. En este sentido, el artista señala que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”. No obstante, en el presente texto, además de hacer alusión a esta interesante cuestión, nuestro objetivo es el de analizar un proyecto concreto de Joan Fontcuberta, el titulado Orogénesis, donde una serie de paisajes naturales son el fruto de un programa informático.

Palabras clave: fotografía / paisaje / imagen digital.

Abstract: *There is no doubt that Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) is a reference in terms of photographic image and its truthfulness. In this sense, the artist points out that “every photograph is a fiction that is presented as true”. However, in the present text, in addition to referring to this interesting question, our objective is to analyze a specific project by Joan Fontcuberta, with the title Orogénesis, where a series of natural landscapes are the result of a computer program.*

Keywords: *photography / landscape / digital image.*

Introducción

Joan Fontcuberta es fotógrafo, ensayista, crítico y docente. Artista de prestigio internacional, ha sido galardonado en numerosas ocasiones con distinciones como: Premio David Octavious Hill (Alemania, 1988), Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (Francia, 1994), Premio Nacional de Fotografía (España, 1998), Premio Nacional de Ensayo (España, 2011) y Premio Internacional de Fotografía Hasselblad (2011). Asimismo, podemos encontrar obra suya en numerosas colecciones públicas (Centro Pompidou de París, Museo Metropolitano de Arte, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Art Institute de Chicago, Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo, IVAM de Valencia y el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires).

Tanto su dilatada carrera fotográfica, como su trabajo ensayístico está basado en una crítica al respecto de la realidad y de la verdad que habitualmente se otorga a la imagen fotográfica. De hecho, la mayoría de sus trabajos ponen en duda esa verdad. Al respecto, señala que

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable, lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (Fontcuberta, 2015:17)

1. Metapaisajes, una segunda artealización

En 2007 tuvo lugar una exposición colectiva en la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, comisariada por Pau Waelder y titulada *Metapaisajes*, que contó con la presencia de artistas contemporáneos que han abordado la temática paisajística desde planteamientos digitales. La muestra analizaba las relaciones entre un género tradicional como el del paisaje y el uso de las nuevas tecnologías, pero, de entre todos los artistas participantes en este proyecto, las obras de Joan Fontcuberta —y, en concreto *Orogénesis*— fueron las que, en nuestra opinión, mejor sintetizaron el sentido que encierra lo metapaisajístico, un sentido que, basado en la relectura de autores como Alain Roger, pone de relieve el carácter doblemente artealizado del paisajismo postmoderno y, muy especialmente, de la conciencia que sobre este fenómeno existe.

Si el proceso de artealización es el que lleva del país al paisaje, proponemos la existencia de una segunda artealización, que es la que realizan los artistas que crean sus obras con la conciencia de la ficción que encierra el paisaje y elaboran a partir de



Figura 1 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Courbet*, 2004,
Fuente: www.fontcuberta.com

este punto una crítica, reconstrucción o nueva ficción del mismo, partiendo por tanto ya no del medio natural, sino del concepto. El producto de esta segunda artealización será pues un metapaisaje, una elaboración artística que se sitúa más allá del paisaje, otorgándole nuevas formas y significados, a la vez que plantea interrogantes sobre el entorno que reproduce. (Waelder, 2007:64)

A través de este concepto de artealización resulta evidente el sentido de intermediación que desempeña la mirada. No obstante, en *Orogénesis*, el paisaje surge no solo como una elaboración artística, es decir, como resultado de un sofisticado sistema de signos que es cultural y que es el que determina su pretendido carácter estético. Un paisaje donde el proceso no puede darse de forma inversa, ya que es nuestra mirada y nuestra cultura —y no ninguna cualidad inmanente al territorio o a la geografía— las que hacen que lo indeterminado a un nivel estético pueda adquirir una precisa configuración y valor de índole artística.

El país es, en cierto modo el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu). Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan ‘naturales’, que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte. (Roger, 2013:32)

2. Orogénesis, paisajes alfanuméricos

Como en tantas otras ocasiones, Joan Fontcuberta nos invita a reflexionar sobre la verdad de lo que estamos viendo y añade a este proceso de artealización al que hemos hecho referencia, un nuevo elemento. *Orogénesis* se encuentra integrado por un conjunto de imágenes realizadas con la ayuda de programas informáticos diseñados para interpretar mapas y cuyo objetivo es el de proporcionar información cartográfica. En lugar de utilizar un mapa para su lectura, Fontcuberta proporciona obras pictóricas de diferentes artistas dando como resultado paisajes fruto de la fantasía y que, siendo totalmente reales, son plenamente falsos.

La referencia a la apariencia de estos lugares no debe ser tomada de una forma gratuita, ya que lo que en los mismos llama la atención es precisamente que la realidad de estos entornos —de estos auténticos postpaisajes o metapaisajes— responde a una construcción no solo cultural y artealizada, sino tecnológica. Los mismos son una auténtica ilusión verosímil y creíble, que nos adentra en un mundo de simulacros que fluctúa entre la realidad y la ficción.

En el texto *Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa* que Fontcuberta lleva a cabo para el ensayo *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, hace una interesante apreciación al respecto de las primeras secuencias de la película 2001: *Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), una apreciación que, pese al riesgo que comporta toda traslación de este tipo, bien se puede aplicar a la obra objeto del presente texto. Para nuestro artista, la ilusión se mantiene en estos postpaisajes que no han requerido la lenta orogénesis de millones de años, sino una traducción alfanumérica por escaneado.

Estos paisajes —nombrarlos así resulta ya doloroso— son puros partos de información, no los han recorrido ninguna mirada, no los han atravesado nadie y no se hallan sujetos a ninguna estética [...] Son paisajes que no distinguen la medida de la cualidad que produce la forma a partir del conocimiento consciente de los fenómenos, sino que parten de la cantidad y la densidad de las informaciones. Este trabajo, que es naturalmente alegórico, muestra qué sucede cuando una traducción deja de seguir el lenguaje de lo significado —de traducirlo en el espacio de una posible realización semántica y social—, y pasa a convertir la imagen en el correspondiente tautológico de una identidad que se resuelve en el proceso binario de la tecnología informática de la representación. (Marchán, 2006:220-221)

Por tanto, podemos decir que nos encontramos frente a postpaisajes donde se da claramente la conciencia sobre la idea de paisaje en tanto que constructo cultural. En otras palabras, se trata de construir sabiendo que se construye no *ex novo* sino desde una pauta ya elaborada. Nos hallamos ante un juego de resonancias barrocas: una obra de teatro dentro de una obra de teatro, un cuadro

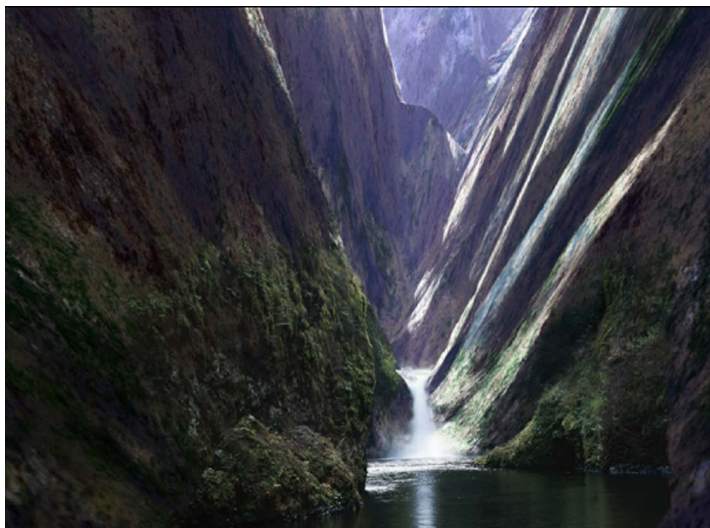


Figura 2 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Derain*, 2004,
Fuente: www.fontcuberta.com

Figura 3 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Cézanne*, 2003,
Fuente: www.fontcuberta.com



Figura 4 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Rousseau*, 2002,
Fuente: www.fontcuberta.com

dentro de un cuadro. En el fondo, nos enfrentamos a una mirada sobre la propia mirada, es decir, un cuestionamiento sobre el hecho de lo que estamos viendo cuando estamos viendo, una reflexión sobre el propio hecho de estar reflexionando. En definitiva, es pensar no tanto sobre qué pensamos, sino cómo pensamos lo que pensamos.

Con el paradójico título de *Orogénesis*, el artista nos sitúa frente a una imagen fruto de la conversión de lo analógico a lo digital, donde se ha perdido la fisicidad de la materia en favor del algoritmo alfanumérico. En lo analógico se necesita contactar con la realidad, generar una experiencia. Se puede afirmar, por ello, que si bien es cierto que el entorno lo artealizamos, también lo es que en dicho proceso en el que la naturaleza no actúa solo de una forma exclusivamente pasiva, hay a su vez, una especial involucración por parte nuestra. En la misma nos comprometemos de manera directa con el mundo y lo hacemos no solo con una voluntad totalizadora o de dominio, sino también con un sentido que posee un profundo carácter experiencial. En este sentido, Merleau-Ponty, el filósofo de la percepción incidía en 1948 sobre el sentido de esta circunstancia:

El sabio de hoy no tiene ya, como el del periodo clásico, la ilusión de acceder al corazón de las cosas, al objeto mismo. En este punto, la física de la relatividad confirma que la objetividad absoluta y última es un sueño, mostrándonos cada observación estrictamente ligada a la posición del observador, inseparable de su situación, y rechazando la idea de un observador absoluto. (Merleau-Ponty, 2006:14)

3. La tensión entre lo real y lo virtual

Partiendo de esta conciencia de ficción, podemos hablar de *metaentorno* y afirmar que nos hallamos inmersos en metaentornos porque tenemos conciencia de la virtualidad que nos envuelve. De ahí que podamos hablar del carácter corpóreo (físico) e incorpóreo (virtual) de los ciberterritorios que definen los actuales paisajes contemporáneos. En este contexto de desrealidades —pero no por ello de engaños o falsedades—, *Orogénesis* va a permitirnos comprender mejor el sentido de esta tensión entre lo real y lo virtual. Una tensión que, desde nuestro punto de vista, es la que está definiendo con una mayor determinación la contradicción de los entornos contemporáneos.

Parafraseando a Debray se puede señalar que cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad, es decir, elige aquello que considera tener por visible y digno de representación, ya sea esa visibilidad una respuesta a lo real o no, dado que para nuestros ancestros, lo “próximo y visible no era [...] sino un archipiélago de lo invisible” (Debray, 1994:29). Así, para quienes vivían en la Edad Media, el Jardín del Edén era mucho más real que cualquier bosque que pudiera ser pisado. Por tanto, el arte, y en una de sus vertientes el paisaje, es una actitud de la conciencia, un estado de ánimo y, paralelamente un constructo cultural. Al respecto Joan Fontcuberta escribía:

[E]l paisaje es la expresión del lugar y el lugar es el espacio habitado, el espacio hecho cultura, el espacio apropiado por la conciencia, porque tanto el arte como el paisaje son actitudes de la conciencia. La crisis del paisaje como género surge al plantear bajo qué dispositivos políticos, culturales y estéticos el entorno se convierte justamente en paisaje [...] ¿cómo representar el lugar cuando lo que prevalece es el no-lugar, cuando el vacío y la dislocación pasan a ocupar el territorio? Tal vez el único camino posible esté en la fantasmagoría, en la quimera, en lo virtual. (Marchán, 2006:217)

No cabe duda de que la propuesta realizada por Joan Fontcuberta hace alusión a paisajes no antropológicos. En ellos no caben las ideas de relación de los individuos con el territorio, con sus semejantes o con los pertenecientes a otros territorios. Recordemos, al respecto, que en los lugares antropológicos “se crean las condiciones de una memoria que se vincula con ciertos lugares” y que “contribuye a reforzar su carácter sagrado” (Augé, 2004:65). En este caso, sin embargo, tan solo nos encontramos con lo que puede ser considerado como el paisaje de un paisaje. Es decir, con la idea de una idea.

En este nuevo contexto la unión de lo electrónico, lo digital y lo virtual ha desplazado a lo físico. Frente al lugar surge un entorno de pantallas, un espacio que Paul Virilio califica de sobreexpuesto y dominado por la lógica informática.



Figura 5 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Friedrich*, 2002,
Fuente: www.fontcuberta.com

Figura 6 · Joan Fontcuberta, *Orogénesis, Turner*, 2003, Fuente:
www.fontcuberta.com

Horizonte al cuadrado, la pantalla del voyeur ha renovado progresivamente la línea del horizonte de los viajeros de otros tiempos [...] el mundo se muestra por intermedio de un monitor o, más exactamente, de una terminal. ¡Súbitamente, la interfaz del marco catódico reemplaza la línea de la superficie del suelo y el volumen del cielo, de todos los suelos y de cada uno de los cielos; del límite extremo a la proximidad extrema de las antípodas. (Virilio, 1997:119-120)

Conclusión

Según lo apuntado, sabemos que es nuestra mirada la responsable de la artealización, es decir, es de nosotros de quien depende la conversión de un entorno en dominio artístico. El proceso se supedita, por consiguiente, no a una cualidad inmanente que el territorio posee en sí mismo, ni tampoco a una cualidad de origen trascendental o sobrenatural, sino a un fenómeno puramente social que es el que permite que podamos percibir un paisaje como tal. Para ello se requiere “distanciamiento y cultura, una especie de recultura” (Roger, 2013:32) que es lo que ayuda a que podamos entender el entorno no solo como una realidad estrictamente física, sino, ante todo, como una realidad conceptual que elaboramos.

También sabemos que el prefijo *-meta* significa *después* o *más allá*, indica con posterioridad. Desde una perspectiva epistemológica este prefijo es usado para referirse sobre algo en su propia categoría. Pues bien, en otro tiempo, cuando un paisajista o un fotógrafo estaba tomando del natural la imagen creía que captaba un paisaje, tomado el término en un sentido esencialista. Actualmente, a raíz del citado concepto de artealización, lo que se hace es lo contrario: saber que está jugando con un constructo cultural. En la propuesta que nos hace Fontcuberta, los paisajes se siguen haciendo pero ¿de qué manera? Se efectúan con la conciencia de que se está haciendo una trampa, un guiño. Nos situamos en una galería de espejos, en un juego constante donde sabemos que estamos haciendo la copia de una copia, la copia de una idea, la idea de una idea.

Orogénesis evidencia el juego del juego con un requiebro de simulacros. Sabemos que es una ficción pero aún así, estamos viendo un paisaje que ya no es un paisaje inocente. Esa pérdida de inocencia o esa crítica implícita al concepto del paisaje es lo que hace que exista el metapaisaje. El proyecto supone una reflexión sobre el engaño del medio tecnológico y sobre las trampas de realidad que genera. No cabe duda de que estas obras, tal y como el propio Fontcuberta señala en su página web, son la consecuencia de un engaño. En esta ocasión, el artista burla a un programa informático para forzarlo a transformaciones no previstas poniendo así de manifiesto que “la representación del mundo ya no depende de la experiencia sino de un imaginario precedente, de una experiencia previamente codificada que media entre nosotros y una realidad ya inalcanzable.”

Referencias

- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).
- Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2015.
- Fontcuberta Joan, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.
- Marchán Fiz, Simón (Ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006
- Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, 2013
- Virilio, Paul, *El Cíber mundo, la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Waelder Pau, "Más allá del paisaje", en el catálogo de la exposición *Metapaisajes*, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Palma de Mallorca, 2007.

Através e para além da visão: um olhar sobre a instalação de Cildo Meireles

Through and beyond vision: an insight on an installation by Cildo Meireles

RAQUEL AZEVEDO MOREIRA*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2019 e aprovado em 21 janeiro de 2020.

*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo; Escola Superior de Educação. Avenida Capitão Gaspar de Castro, Apartado 513. 4901 - 908 Viana do Castelo, Portugal. E-mail: raquelazmoreira@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe um olhar sobre a instalação "Através" (1983-89), concebida por Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948). Trata-se de um percurso labiríntico que resulta da acumulação de estruturas e barreiras, remetendo para o vasto espectro de limitações que se impõem no quotidiano - no contexto urbano, doméstico e cultural; propondo um atravessamento do olhar e também do corpo, experienciando essas mesmas restrições para as ultrapassar.

Palavras chave: Através / Cildo Meireles / Instalação.

Abstract: *This essay is an insight on the installation "Through" (1983-89), conceived by Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948). This maze-like route results from the accumulation of structures and barriers suggesting the broad range of limitations imposed on daily life - in urban, domestic and cultural contexts; proposing a crossing through sight but also through the body, experiencing those restrictions in order to overcome them.*
Keywords: *Through / Cildo Meireles / Installation.*

A reflexão que se apresenta centra-se numa das construções imersivas do artista plástico Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948), a peça *Através*, concebida entre 1983 e 1989, integralmente apresentada pela primeira vez na exposição *Through/Cildo Meireles - Lezarts/Tunga*, Kanaal Art Foundation, em Kortrijk (1989). O autor tem vindo, desde então, a integrar exposições individuais e coletivas, em espaços como o Palácio de Cristal, em Madrid (2001), Tate Modern, em Londres (2008), ou Pirelli HangarBicocca, em Milão (2014), entre outros, encontrando-se atualmente em exposição permanente no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais.

Através é uma estrutura de grande escala, constituída por dezenas de barreiras, de diferentes tipos, materiais e dimensões, equitativamente distribuídas pela sua planta quadrangular. O chão encontra-se revestido por dezasseis toneladas de placas de vidro, que vão sendo quebradas à medida que o visitante caminha, ativando a componente sonora da peça.

Denunciando a fragilidade e instabilidade das estruturas sociais que representam, todos estes elementos são atravessáveis, à exceção da densa esfera de papel de celofane amassado que se apresenta como efetivo obstáculo, no centro deste percurso.

A maleabilidade do papel, cuja transparência deu lugar à opacidade pela acumulação de camadas sucessivas, surge como metáfora da dureza do vidro. Do mesmo modo, as barreiras sugerem a superação das restrições que se impõem perante a própria vida, numa experiência individual que tem por base a relação exploratória do corpo com o espaço em que se move.

Ilhas de sedução

O trabalho de Cildo Meireles desenvolve-se como uma investigação sobre o espaço em que a vida humana tem lugar (Anjos, 2008:170-171); uma investigação em que convivem distintos espaços – o espaço territorial (físico, geométrico, histórico, político, económico, social, topológico, antropológico), mental (psicológico), o espaço de carácter sagrado, ou o “espaço cego”, escondido (Enguita, 2009:111-2).

As suas propostas aproximam-se de uma ideia de viagem; são histórias labirínticas que remetem para o universo do escritor argentino Jorge Luís Borges (1899-1986); percursos que requerem a participação do observador, e não a sua mera observação.

Rejeitando os rótulos frequentemente usados para definir o seu trabalho, como “político” e “conceptual”, Cildo não se revê nestas categorizações, tão-pouco enquanto representação da “arte brasileira”. Tal como outros artistas da

sua geração, projeta questões específicas da sociedade e cultura brasileiras num contexto internacional, em que se revelam universalmente relevantes (Brett. G. & Todolí, 2008:10).

A arte brasileira do pós-guerra, no contexto da qual o trabalho de Cildo Meireles emerge, em finais da década de 1960, caracteriza-se por uma “relação entre o sensorial e o cerebral, o corpo e a mente”, combinando sensualidade e uma forte componente política (Brett & Todolí, 2008:10), e estendendo o desejo de liberdade à rejeição de limites estéticos (Menezes, 2008:55).

A sua procura de “uma elegância formal” (Mosquera & Meireles, 1999:12) é reveladora da influência do Neo-Concretismo brasileiro protagonizado por Hélio Oiticica e Lygia Clark, movimento que atraiu Cildo pela “possibilidade de pensar sobre arte em termos que não estavam limitados ao visual” (Mosquera & Meireles, 1999:13). Esta relação entre a visualidade e a utilidade é aprofundada nas reflexões do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cujo pensamento influenciou o Neo-concretismo.

Considera Cildo que, a par de qualquer intenção política, o trabalho artístico “tem que ao mesmo tempo se garantir em relação à história da arte” (Meireles, 2015, in Pinheiro, 2017:115-6), e que deve ser capaz de “uma sedução imediata”, de comunicar e ser compreendido por qualquer pessoa, ainda que não disponha de mais informação (Enguita, 2009:108).

O “problema da materialidade” da arte é analisado na *Teoria do Não-Objeto*, “texto clássico do Neoconcretismo” (Enguita, 2009:105), escrito por Ferreira Gullar em 1959, que constitui para Cildo uma referência fundamental. Recorrendo à rematerialização do trabalho artístico como estratégia para problematizar a sua objetualidade (Fernandes, 2013:22), o seu trabalho revela um “fascínio pela própria materialidade” (Menezes, 2008:54), recorrendo a materiais banais que espelham a ligação entre a arte e a vida quotidiana, mas que podem, ao mesmo tempo, ser interpretados como símbolos (Fernandes, 2013:19) e usados como metáforas, contribuindo para o carácter paradoxal do seu trabalho (Mosquera & Meireles, 1999: 21); um trabalho que se constrói sem qualquer tipo de hierarquização, e rejeitando a supremacia de um sentido sobre os restantes (Fernandes, 2013:17).

Através da combinação entre o pensamento abstrato e a experiência física direta, Cildo tem construído uma obra diversa (Brett & Todolí, 2008:10), que se situa entre a poética (Enguita, 2009:113) e a investigação científica (Mosquera & Meireles, 1999:23), revelando um interesse particular pela matemática, pela física e pela geometria – conhecimentos de que se serve para subverter a lógica da percepção sensorial, da perspetiva linear e da representação euclidiana

(Herkenhoff, 1999:71); para subverter a relação entre a realidade e os sistemas e unidades de medida, duração ou peso (Fernandes, 2014:19). Rejeitando as teorias clássicas, baseadas na objetividade e racionalidade, o seu trabalho questiona os limites da percepção, introduzindo o ‘espectador/participante’ numa zona de instabilidade e incerteza.

Propostas baseadas numa redução extrema, e de uma aparente simplicidade, que se assemelham a um *haiku* (Enguita, 2009:112), contrastam com situações de acumulação excessiva, transformando a fragilidade em força através da sua possibilidade de expansão, do seu poder de transformação (Brito, 2017) expansão que se manifesta em instalações imersivas, de grande escala, formando “Ilhas de Solidão” (Fernandes, 2014:27-28).

Estas novas ‘ágoras’ apresentam uma planta quadrangular, retangular, ou circular, e reivindicam a sua independência face ao espaço expositivo em que se apresentam, convidando o público a entrar e a circular no seu interior (Fernandes, 2014:14-6). A sua “arte de persuasão” é simultaneamente uma “arte de sedução” (Fernandes, 2013:13). Cildo considera que o breve instante em que o “objeto sequestra o espectador” é justamente “o que poderíamos utilizar para qualificar um objeto de arte” (Enguita, 2009:111).

A possibilidade de transpor limites e fronteiras é aquilo que propõem os *guettos* labirínticos (Herkenhoff, 1999:69-70) e entrópicos (Jakkuri, 2017:180) de Cildo Meireles, entre os quais se destaca *Através* (Figura 1), uma das suas maiores instalações.

Através (1983-1989)

À primeira vista, *Através* apresenta-se como uma grande construção tridimensional e monocromática, que não é pintura nem escultura (Brett, 1989), e que ao mesmo tempo atrai e repele (Marí, 2008:147-9). Trata-se de uma estrutura de 15x15m, com uma área de cerca de 225m, constituída por sessenta barreiras justapostas em posição vertical, suspensas ou apoiadas no chão (Figura 2).

Autonomizando-se, como um pano-de-roda, relativamente aos lugares que a têm acolhido, a peça tem vindo a adaptar-se a diferentes espaços arquitetónicos e diferentes tipos de iluminação, natural e artificial. A conceção do projeto contou com o contributo do artista belga Trudo Engels, autor do desenho em planta, que colaborou também na montagem (Berg, 2009:132).

As barreiras utilizadas em *Através* são iguais às que se encontram no espaço doméstico e urbano, desempenhando funções de proteção, organização, hierarquização e controlo. Algumas são instrumentos de proibição política ou de segregação, evocando situações de perigo e conflito. Todas elas remetem para



Figura 1 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Galeria Luisa Strina.

Figura 2 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Galeria Luisa Strina.

a infinidade de limitações que se impõem perante a própria vida (Menezes, 2008:55), espelhando a complexidade, a fragilidade e a instabilidade das estruturas sociais (Brett, 1989).

São materiais banais e imediatamente reconhecíveis, produzidos industrialmente para consumo massivo: redes de pesca, voile, vidro blindado, cercas de pasto, papel de arquitetura, estores venezianos, grades de prisão, treliças de madeira, cerca de ferro, redes mosquiteiras, barreiras policiais, redes para quadras de ténis, estacas de metal, arame farpado, correntes, rede de galinheiro, cordões para proteção de obras em museus, bola de celofane, cacos de vidro, um aquário e peixes.

Introduzindo um conjunto de restrições à visualidade e ao movimento do corpo, em contexto expositivo estas barreiras são aceites apesar de poderem ser facilmente demolidas. Permitem, ainda assim, que o olhar as atravesse, anulando a limitação que aparentemente impõem. O próprio título da peça remete para essa questão da Física, a capacidade que o olhar tem para atravessar o espaço, ainda que em intervalos, entre a luz, a transparência, e a opacidade.

O ponto de partida para a criação desta peça foi um gesto banal; tal como o próprio autor descreve, “*Através* (1983-1989) nasceu da percepção sonora e visual de um papel de celofane amassado na forma de uma bola, que eu acabara de lançar na cesta do lixo. Numa primeira tentativa de transpor esta percepção sonora para o campo da arte, usei cacos de vidro, que eram pisados por pessoas”. Acrescenta Cildo que “a esses dados iniciais vieram se juntar observações sobre o entorno da antiga casa materna nos arredores de Brasília. Isto é, o modo como sucessivas interdições foram surgindo entre as casas, que originalmente se comunicavam livremente, misturando e estreitando os limites entre o fundo e a frente das casas, camadas de portas, grades, tapumes, tudo isso resultando em corredores estreitos, claustrofóbicos” (Morais, 2009:227).

No núcleo da instalação encontra-se esse misterioso elemento, resultante do primeiro instante de criação, que Cildo considera ser o seu “deflagrador poético” (Berg, 2009:129): sob um foco de luz, uma esfera constituída por sucessivas camadas de papel celofane, com três metros de diâmetro, perdeu a sua transparência para se transformar num opaco “blind spot” que o olhar não consegue atravessar (Figura 3). A energia desta esfera, em potência, parece atrair os corpos como um ‘buraco negro’ (Brito, 2017:164) potencialmente explosivo, sugando-lhes a energia para possibilitar a sua expansão; ao mesmo tempo, parece gerar uma “força centrífuga” que impele a um afastamento (Anjos, 2006:47).

À semelhança de outras propostas, *Através* tem por base o recurso ao excesso, multiplicando e acumulando elementos que se revelam recorrentes no



Figura 3 · Cildo Meireles, *Através*, 1983 -1989, materiais diversos, 600 x 1500 x 1500 cm. Fotografia: Pedro Motta. Coleção Instituto Inhotim, Minas Gerais. Fonte: Brett, G. (Ed.). (2008). *Cildo Meireles*. London: Tate. p.143.

corpo de trabalho de Cildo: a esfera, também utilizada em *Eureka/Blindhotland* (1970/75), *Glove Trotter* (1991), ou *Strictu* (1998/2000); o vidro e a estrutura metálica, já presentes em *Malhas da Liberdade* (1976-7).

Considera o curador João Fernandes que “a experiência sensorial e cognitiva do mundo através da mediação da obra de arte é para Cildo Meireles um instrumento de libertação e consciencialização do espectador” (Fernandes, 2013:13), perante o qual duas possibilidades se colocam: limitar-se a observar a peça a partir do seu exterior, ou percorrê-la, deixando que o atravessamento pelo olhar seja acompanhado pelo corpo.

Não entrando na peça, a experiência fica limitada a uma dimensão visual; o olhar projetado por entre uma série de estruturas que condicionam o movimento do corpo, reais e metafóricas. No interior da instalação, o visitante percorre um caminho difuso, sem começo nem fim (Brito, 2017) no qual se mantém em estado de alerta, experimentando uma sensação de perigo e desconforto que o leva a hesitar e a relativizar “a hegemonia da visão na exploração do espaço” (Anjos, 2006:47).

O espectador é convidado participar e a tomar decisões num jogo do qual desconhece tanto a finalidade como as regras, ao contrário do que acontece noutros trabalhos de Cildo, que se apresentam munidos de instruções (Fernandes, 2013:24).

Elementos habitualmente entendidos como restrições, são aqui utilizados como potenciais ferramentas para propor uma libertação, convocando uma ideia de viagem. A inquietação e tensão psicológica do sujeito na sua relação com este espaço, simultaneamente atrativo e hostil, aberto e contido, poderá revelar-se afinal um convite à descoberta, possibilidade de fuga, liberdade (Jakkuri, 2017:183) que se conquista através do contraste entre o que os olhos vêem e o que o corpo sente.

Neste labirinto sem regras, cabe ao visitante decidir o tipo de relação que estabelece com a peça, e o grau de envolvimento dessa experiência, libertando-se ou não das estruturas que condicionam, ou que desafiam, o seu pensamento e a sua ação.

Agradecimentos

Financiamento: Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

Referências

- Anjos, M. (2008). Where all places are. In *Cildo Meireles* (pp. 170–173). London: Tate.
- Anjos, M. (2006). *Cildo Meireles: Babel*. Rio de Janeiro: Artviva.
- Berg, L. (2009). Malhas da Liberdade (publicado originalmente na revista *Arte 21*, em 21 de janeiro de 1997. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 124–135).
- Brett, G. & Todolí, V. (2008). Cildo Meireles: on the nature of things. In *Cildo Meireles* (pp. 10–17). London: Tate.
- Brett, G. (1989). Cildo Meireles. In *Tunga: Lezarts. Cildo Meireles: Through*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation.
- Brito, R. (2017). Unmodulated Frequency [1981]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 162–165). São Paulo: Ubu Editora.
- Enguita, N. (2009). Lugares de divagação [Publicado originalmente no catálogo *Cildo Meireles*, editado pelo IVAM em 1995. Tradução: Letícia Féres]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 92–123). Rio de Janeiro: Azougue.
- Fernandes, J. (2013). Em busca de tudo o que não foi perdido. In *Cildo Meireles* (pp. 10–29). Porto, São Paulo: Fundação de Serralves, Cosac Naify.
- Fernandes, J. (2014). Islands of Solitude. The installations of Cildo Meireles. In V. Todolí (Ed.), *Cildo Meireles: Installations* (pp. 13–31). Milano, London: Mousse Publishing, Koenig Books.
- Herkenhoff, P. (1999). A Labyrinthine Ghetto: The Work of Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 36–78). London: Phaidon.
- Jakkuri, M. (2017). Variations On Time [2003]. In *Cildo: Studies, Spaces, Time* (pp. 180–183). São Paulo: Ubu Editora.
- Marí, B. (2008). Through. In *Cildo Meireles* (pp. 147–149). London: Tate.
- Menezes, L. (2008). Human murmur / cosmic studio. In *Cildo Meireles* (pp. 54–57). London: Tate.
- Morais, F. (2009). Linguagem material [Entrevista realizada em abril de 2008 e publicada parcialmente na revista *TateEtc*, na edição de outono de 2008]. In *Encontros / Cildo Meireles* (pp. 212–233). Rio de Janeiro: Azougue.
- Mosquera, G., & Meireles, C. (1999). Interview - Gerardo Mosquera in conversation with Cildo Meireles. In *Cildo Meireles* (pp. 6–35). London: Phaidon.

A Arte Visionária de Frans Krajcberg

Frans Krajcberg's Visionary Art

REGINA LARA SILVEIRA MELLO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC). Rua da Consolação, 930, São Paulo - SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: regina.mello@mackenzie.br

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o artista polonês naturalizado brasileiro Frans Krajcberg, que constituiu longa trajetória de vida e arte engajadas na luta pela preservação da natureza. Procedimentos e materialidade nos processos criativos são analisados em algumas obras selecionadas, à luz de conceitos estabelecidos por Didi-Hubermann e Arnheim. Expos em museus pelo mundo, sendo reconhecido pela poética inspiradora e visionária, urgente neste momento crítico em que o mundo pensa as mudanças climáticas do planeta.

Palavras chave: Arte contemporânea / criatividade / sustentabilidade.

Abstract: *The article presents a reflection on the Brazilian naturalized Polish artist Frans Krajcberg, who constituted a long trajectory of life and art engaged in the struggle for the preservation of nature. The procedures and materiality of the creative processes are analyzed in some selected works, in light of the concepts established by Didi-Hubermann and Arnheim. Exhibitions in museums around the world, recognized by inspiring and visionary poetics, urgent at this critical moment when the world thinks about the planet's climate change.*

Keywords: *Contemporary art / creativity / sustainability.*

Introdução

Frans Krajcberg (1921-2017) foi engenheiro formado na URSS, frequentou a Academia de Belas Artes de Stuttgart ao mudar-se para a Alemanha. Na Segunda Guerra Mundial viu sua família morrer num campo de concentração nazista e pouco depois, em 1948, decide mudar-se para o Brasil, desenvolvendo longa e instigante carreira artística.

Desde a chegada procura a natureza isolando-se numa floresta no estado do Paraná, o que se reflete na sua pintura deste período, abstrata, em que predominam os tons ocres e cinzas. Retorna a Europa entre 1958 e 64, onde faz as primeiras impressões em papel japonês modelado sobre formas naturais como pedras e galhos, num processo que se tornaria uma constante em seu trabalho, utilizando em tempos recentes o papel reciclado, acrescentando significado e coerência a sua obra, que soma a poética do artista à trajetória de ativista pela consciência planetária.

De volta ao Brasil instala-se em Minas Gerais, região central do Brasil, onde passa grande parte do tempo explorando a terra colorida raspada das rochas no interior de uma caverna em Itabrito, material que utiliza para desenvolver suas tintas com pigmentos naturais. Em 1972 constrói sua famosa casa sobre a árvore em Nova Viçosa, litoral sul da Bahia, atualmente um espaço cultural muito visitado, em processo de transformação em museu. Situada ao mesmo tempo a beira mar e envolta na Mata Atlântica, numa região próxima aos manguezais, a casa florescia como uma instalação *site specific*, dialogando com o meio ambiente. Krajcberg encontrava ao seu redor os galhos grandes e as raízes expostas típicas do manguezal que fizeram crescer suas esculturas.

Viaja constantemente à Amazônia e ao Mato Grosso para fotografar queimadas e recolher madeira calcinada que incorpora a obras expostas em museus e galerias no Brasil e exterior. São objetos belos e também chocantes, pois escancaram a destruição que o homem vem impondo à natureza. Revelam-se obras visionárias: como sinistra premonição do artista anunciam a Amazônia queimada, sendo desmatada em função dos interesses do capital. O aumento expressivo destas queimadas, propiciado especialmente pelo discurso de apoio ao progresso em oposição a narrativa gerada por cientistas renomados que estudam as mudanças climáticas da terra, despertam a atenção do mundo e certificam a atualidade da arte de Frans Krajcberg, um artista em luta pelo planeta.

1. Imagem-matriz: a presença ausente das folhas modeladas

Por onde passou, Frans Krajcberg recolhia folhas e galhos que cuidadosamente selecionava. Em seu processo criativo, o artista jamais utilizou nada que não

tivesse caído naturalmente, dispensado do original pela própria natureza viva, numa interação de respeito e reciclagem.

No ateliê inicia a ‘moldagem’ deitando sobre a folha recolhida (matéria) um pedaço de papel japonês espesso e poroso (matéria), que amolece ao ser umedecido e volta a enrijecer ao secar, registrando a forma do objeto sobre o qual este processo foi realizado em contato direto, matéria sobre matéria. Por vezes são folhas únicas, outras são composições de galhos sobrepostos, criando este vazio que revela a presença da forma, aquilo que já não há; ressalta a natureza que aí esteve um dia e deixou marcas, como os vestígios arqueológicos que o homem vem deixando sobre a terra desde tempos imemoriais. O artista cria a imagem-matriz, no sentido proposto por Didi-Huberman: neste caso a natureza, mesmo ausente, mantém a semelhança necessária ao reconhecimento da memória. Em *Diante do Tempo*, o autor reflete sobre a genealogia da semelhança comparando dois sistemas fundantes da história da arte expressos em *História natural*, de Plínio, o Velho, escrita no ano 77, e *Vidas*, de Vasari, escrita em pleno renascimento, 1550. Diversos são os argumentos que distinguem os conceitos de imagem (*imago*) nas duas obras, porém destacamos o que mais se aproxima dos aspectos materiais e processuais de Krajcberg:

Plínio insiste ao enunciar que as imagens romanas não passam de “rostos expressos na cera” (expressi cera uultus). Distante da nossa tradição vasariana, na qual o retrato se define como uma imitação ótica (a distância) do indivíduo retratado, no mais uma ilusão factícia de sua presença visível, a noção romana de imago supõe uma duplicação do rosto por contato...Ao contrário, ela é uma imagem-matriz produzida por aderência, por contato direto da matéria (o gesso) com a matéria (o rosto). (Didi-Huberman, 2019: 81).

O autor se refere a um fato descrito por Plínio: nos nichos do Atrium, onde ocorriam as cerimônias funerárias, eram colocados rostos de cera pintados (*imagens pictas*) feitos a partir de máscaras mortuárias moldadas diretamente em gesso e passadas para o positivo em cera, e sempre que alguém morria o cortejo fúnebre passava diante de toda a multidão de parentes desaparecidos. Da mesma forma *imagens pictas*, de almas heroicas eram fixadas no umbral ao lado dos despojos do inimigo.

A natureza modelada diretamente por Krajcberg criou registros tridimensionais que tornam presentes as folhas desaparecidas, numa ação criativa repetida inúmeras vezes em sua longa trajetória. A mudança na espécie de planta registrada tornou-se um índice do percurso por onde o artista transitou, como “pegadas” no caminho. Ao deslocar-se do centro do Brasil para se estabelecer no litoral baiano e construir sua icônica casa sobre a árvore, grandes folhas de chapéu do sol, árvores típicas da região litorânea, aparecem soberanas em sua obra.

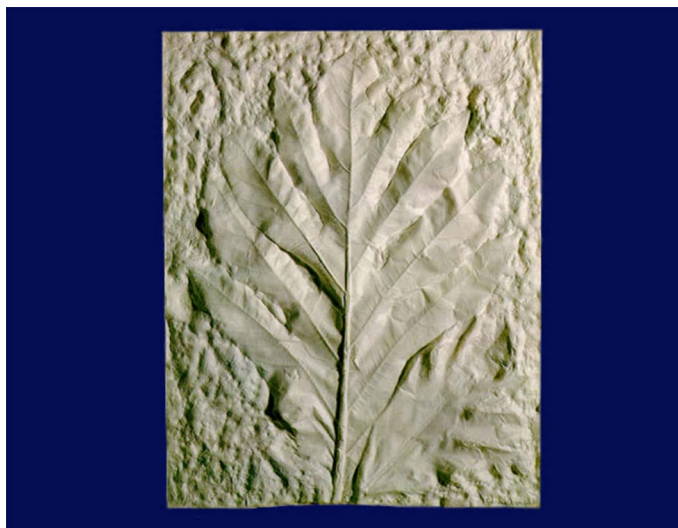


Figura 1 · Frans Krajcberg, 1981, Papel japonês modelado sobre folha.

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14583/sem-titulo>

Figura 2 · Frans Krajcberg, *Flor do Manguê*, 2003. (resíduos do manguezal, 12 X 8 X 5m). <http://krajcberg.blogspot.com/2008/11/exposio-de-frans-krajcberg-no-oca.html>

2. Sombra e tempo fixados entre o real e o imaginário

Ao morar próximo ao manguezal, Krajcberg observou as árvores com raízes fincadas no chão de lama, porém expostas acima do nível das águas, surgindo como pernas que bailam num estranho balé. Recolheu estas esculturas naturais, reconstruindo novos contornos com recortes e amarrações de galhos secos, para elaborar processos de secagem e escurecimento que as aproximassem da madeira queimada, ou utilizando troncos de fato calcinados, proporcionando a visão do horror futuro. Deixar-se seduzir pela beleza destas esculturas é também visualizar a transformação destruidora que o homem vem impondo à natureza.

Outra série importante do artista, do período em que morou na Bahia, são os cipós retorcidos flagrados em incrível plasticidade, destacados de seu meio natural e fixados em planos de fundo rígidos que, em determinado quadrante, promovem sombras diversas gerando contornos de formas que serão preenchidos com tinta. São sombras projetadas, que registram a incidência, real ou imaginária, da luz; assim como o tempo surge também fixado na madeira calcinada num processo de combustão irreversível, semelhante ao tempo arqueológico registrado nos objetos milenares, neste caso revelam a deterioração imposta à matéria para além do tempo natural de decomposição.

A percepção da obra de Krajcberg permite a intuição de informações complexas, a contextualização de tempo e espaço que se transformam em sensação sobre essa natureza, e a sensação se transforma em pensamento. Conforme Arnheim:

...a visão opera como um processo de campo, significando que a estrutura como um todo é que determina o lugar e a função de cada componente. Dentro da estrutura global que se estende pelo tempo e espaço, todos os componentes dependem um do outro... (Arnheim, 2004: 17).

Para o autor, o pensamento formado por imagens atua na mente em nível de igualdade com as palavras, sendo legítimo inferir que o pensamento crítico pode ser elaborado na visualidade da arte: “Em termos de pensamento visual, não existe separação entre arte e ciências, bem como entre o uso de imagens e o das palavras. (Arnheim, 2004: 154).” É correto afirmar que a sensação pode advir de qualquer estímulo, porém a arte direciona, e neste caso induz ao pensamento. A obra de Krasjberg é de um impacto visual que marcante que estimula a intuição sobre o futuro da natureza.

3. O fogo me acompanha desde sempre

Dos quatro cantos da terra soam alertas sobre os efeitos das alterações climáticas do planeta. A 25ª COP- Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças



Figura 3 · Frans Krajcberg, *Raiz* (escultura em madeira, 1,62 x 2m), www.galeriavictorhugo.com.br, <https://images.app.goo.gl/cvTTLsXsQtXjkzHd7>

Figura 4 · Frans Krajcberg, (resíduos do Mangue) 23º Bienal de São Paulo, Incerteza Viva. <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2552>

Climáticas ocorrida em dezembro de 2019, foi mais um encontro anual da comunidade internacional em busca do difícil consenso sobre mecanismos aplicáveis globalmente, como redução de emissões de carbono e controle de incêndios em florestas. Em sua longa trajetória Frans Krasjberg participou desta luta pelo planeta concedendo entrevistas documentadas que se constituíram como verdadeiros manifestos e ainda hoje, quatro anos após sua morte, soam como potentes gritos de socorro pela natureza. Vida e obra se confundiram em perfeita coerência, o artista buscou acolhida em meio a cavernas e florestas, instalou-se numa casa construída no alto de uma árvore, entregando-se corporalmente ao espaço específico como parte fundamental de seu processo criativo. Declarou, reconhecendo o poder das imagens, que produziu: - Não escrevo, não sou político. Devo encontrar a imagem certa. O fogo é a morte, o abismo. O fogo me acompanha desde sempre”. (Krajsberg *apud* Escorel :2019).

Conclusão

Frans Krasjberg foi um artista engajado que viveu intensamente seu tempo, compreendendo o espaço ao redor. A poética de suas obras absorve princípios fundantes da história da arte, conforme observamos em Plínio, o velho, pelo olhar de Didi-Huberman (2019), e da gramática da visualidade, sintetizada por Arnheim (2004). Lutou em diversas frentes pela preservação da natureza como fonte essencial à vida no planeta Terra, mas foi com suas obras que criou seu principal manifesto. Pouco antes de sua morte compareceu, aos 96 anos e conduzido numa cadeira de rodas, a 23ª Bienal de São Paulo para supervisionar a montagem de sua obra, declarando ali mesmo numa última entrevista: “ - Salve a Amazônia!”

Referências

- Arnheim, Rudolf (2004) *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1973-1
- Cabral, Kepson (2019) *O que é a COP?* São Paulo: CEBDS, Conselho Empresarial Brasileiro para o Desenvolvimento Sustentável (2019) [Consult. 2019-11-28] Disponível em URL: <https://cebds.org/blog/o-que-e-a-cop/#.Xhelri3Ooxc>
- Didi-Huberman, Georges (2019) *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG. ISBN: 978-85-7041-972-9
- Escorel, Eduardo (2019) *Frans Krajsberg – dignidade e revolta*. São Paulo: Revista Piauí. [Consult. 2019-11-12] Disponível em URL: <https://piaui.folha.uol.com.br/frans-krajsberg-dignidade-e-revolta/#>
- Saldanha, Paula & Werneck, Roberto (2013) *O grito da natureza*. programa Expedições (30min), tvBrasil. [Consult. 2019-11-11] Disponível em URL: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1As

Marcos López, quando a latinidade se faz kitsch

Marcos López, when Latinity becomes kitsch

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo submetido a 5 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação/Departamento de Comunicação. R. Ramiro Barcelos, 2705 - Santana, Porto Alegre - RS, 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: O artista argentino Marcos López (1958) e sua obra *Pop Latino Plus* é o foco de reflexão deste artigo, qual seja o de se pensar a poética desenvolvida pelo o artista, dentro de um contexto de globalização e capitalismo Mundial integrado. Através de uma estética kitsch e um olhar ácido, Marcos López realiza uma crítica contundente aos valores do capital e sua apropriação na América Latina. O conceito de fotografia expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia Expandida (Fernandes Júnior, 2006) serão abordados de modo a dar conta da produção de Marcos López.

Palavras chave: Marcos López / pop latino / Capitalismo Mundial Integrado.

Abstract: *The Argentine artist Marcos López (1958) and his work Pop Latino Plus is the focus of reflection of this article, which is to think about the poetics developed by the artist, within a context of globalization and integrated world capitalism. Through a kitsch aesthetic and an acid look, Marcos López makes a scathing critique of the values of capital and its appropriation in Latin America. The concept of expression photography (Rouillé, 2009) and Expanded Photography (Fernandes Júnior, 2006) are the concepts used to analyse López' production.*

Keywords: *Marcos López / Latin pop / integrated world capitalism.*

Introdução

Desde a chegada dos espanhóis e portugueses às terras sul americanas nos séculos XIV, XV e XVI, e seguindo-se depois outros povos europeus, a luta pela preservação de modos de ser e viver, que envolve cultura e identidade, tem sido constante nas populações latino-americanas. Miscigenados, descendentes de múltiplas etnias, geograficamente pulverizados, com diferentes religiões e modos de expressão cultural e tendo em comum a situação socioeconômica periférica em relação a um centro desenvolvido (Estados Unidos e Europa), o nomeado povo latino-americano padece, ainda hoje, de influências não auctónes. Através de modelos europeus e estadunidenses distribuídos pelo Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 1985; 1986), valorizados pelas elites e relidos pelo indivíduo da classe média e baixa, cria-se uma cultura de bricolagem, por vezes criativa, mas rechaçada como brega, *kitsch* pelas elites locais que se espelham e se veem culturalmente como europeus.

É sobre essa latinidade de bricolagem brega, *kitsch* que se debruça o trabalho do artista Marcos López (1958) argentino, *Pop Latino (Plus)*, artista e obra eleitos para reflexão neste artigo, qual seja a de se pensar a poética do artista, dentro de um contexto de globalização e capitalismo mundial integrado que submete populações periféricas e economicamente desprovidas a um consumo de produtos de baixo custo e qualidade (objetos e ideias), muitas vezes descolados de sua funcionalidade original. Arrisca-se afirmar que Marcos López oferece ao observador de suas imagens, através de sua estética bizarra, colorida e hiperbólica o avesso do simulacro, o avesso daquilo que aparentemente se busca ocultar: “[...] a amargura e o drama que pretendem esconder []” (González, s/data: documento não paginado).

Marcos López, fotógrafo e cineasta argentino, nascido na província de Santa Fé, começou a fotografar nos anos 80 do século XX. No início fotografava em branco e preto, depois começou a colorir manualmente suas imagens até chegar a uma explosão de cores nos anos 1990. López também estudou cinema, em Havana, Cuba (1987). Através de sua série *Pop Latino (Plus)*, de estética surreal e *pop*, editada em forma de livro pela primeira vez no ano 2000, o artista apresenta, ao observador de sua obra, um universo caótico, periférico, colorido e estereotipado de sua Argentina Natal. Por meio de um olhar crítico, *kitsch*, surreal e *pop* Marcos López realiza uma crítica de seu próprio ambiente cultural, político e social.

Para se realizar os objetivos propostos neste artigo, qual seja o de pensar e entender o trabalho do artista argentino Marcos López dentro dos parâmetros apontados mais acima, alguns conceitos serão aprofundados como o de

Capitalismo Mundial Integrado através de Félix Guattari (1985; 1986). O conceito de fotografia expressão (Rouillé, 2009) e Fotografia Expandida (Fernandes Júnior, 2006) também serão abordados para dar conta dos modos de produção de Marcos López. Tais autores não esgotam as fontes de pesquisa utilizadas.

1. O capitalismo Mundial Integrado

Ao se iniciar a abordagem da série *Pop Latino* de Marcos López, considera-se necessário clarificar o uso do termo Capitalismo Mundial Integrado (CMI) neste trabalho, pano de fundo das questões aqui abordadas. O objeto e sua perspectiva de análise encontram-se neste ambiente, qual seja aquele caracterizado pela globalização de bens simbólicos e mercantis guiados pelo domínio das forças do capital. Portanto, "Capitalismo mundial integrado" é o termo proposto por Guattari (1985; 1986) no final da década de 1970 para nomear o capitalismo contemporâneo como alternativa ao termo globalização, considerado genérico pelo autor e que de certa forma esconde o sentido fundamentalmente econômico, e mais exatamente capitalista e neoliberal do fenômeno da mundialização em sua atualidade. Nas palavras de Guattari:

O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora de seu controle (Guattari, 1986:48).

Esse é, portanto, o estado atual do capitalismo onde, aliado a "globalização", age de forma integrada e tem como ferramenta de ação a parcela subjetiva da sociedade e não apenas sua esfera de produção ainda que estejam ligadas entre si. No CMI há um investimento maciço na produção de subjetividade. Os desejos aparentemente individuais, através de inúmeros estratégias midiáticos e simbólicos (equipamentos coletivos como escola, igreja, família e mídia), tornam-se desejos coletivos e submissos à forças que não controla, tais como apropriação alienada dos valores liberais. Desejar, para a grande maioria, passa a ser servir, de maneira inconsciente, aos desígnios do capital.

Pode-se dizer que Marcos López em seu ensaio *Pop Latino* busca rasgar o véu que esconde a produção massiva de subjetividades submissas aos desejos do capital mundial integrado (hegemônico). Através de suas imagens de poética grotesca e irônica, kitsch e surreal mostra as tramas urdidas pelo CMI.

Marque-se que a Argentina à época da produção de *Pop Latino* foi marcada pelo governo de Carlos Menem, iniciado em 1989 e que perdurou até o final da

década de 1990. O governo Menem, neoliberal, segundo Pennaforte (s/data: documento não paginado) “[...] baseia-se num grande paradoxo: uma economia dinâmica e ao mesmo tempo vulnerável às ‘intempéries’ do capitalismo mundial por um lado, e o empobrecimento massivo da população, por outro”. O trabalho de Marcos López nasce, portanto, entre os restos mortais putrefatos da revolução (ditadura) e a corrupção ávida da classe política, sôfregos por mais-valia.

2. Marcos López e a fotografia contemporânea

Pode-se dizer que o trabalho fotográfico de Marcos López segue uma tendência presente na fotografia desde a década de 1950, com o lançamento do emblemático fotolivro *The Americans*, de Robert Frank (2008), lançado pela primeira vez em 1958. O trabalho fotográfico desenvolvido por Robert Frank irá estabelecer o que se chama de jogos entre opacidade (subjetividade) e transparência (objetividade) na fotografia documental social, virando pelo avesso a crença na transparência das imagens, colocando em dúvida o caráter meramente documental da fotografia. Seu trabalho indica a descrença na referência fotográfica como absoluta. Nessa nova fotografia que aí surge, o fotógrafo irá esgarçar a matéria fotográfica e tecê-la de acordo com sua subjetividade, criando novos arranjos do visível. E isso é o que faz também Marcos López em sua série *Pop Latino*. Mas, diferentemente de seus conterrâneos latino-americanos que até então trabalhavam a fotografia documental tradicional sem tencionar o paradigma linguístico dessa fotografia, López, como Frank, transgredi o purismo da linguagem e deixa para trás a fantasia de uma da fotografia documental do Terceiro Mundo. Segundo González, historiadora da arte e especialista em fotografia contemporânea,

A gravação do real não passa mais pela tomada, por um corte exercido sobre a realidade fenomenal, mas pela construção de imagens ou narrativas de acordo com procedimentos mais relacionados à produção de filmes de ficção. Ao revisar o estereótipo ‘realista’ da fotografia local, López consegue preservar sua intensão referencial inoculando comentários sociais em seus tableaux vivants [...]” (González, s/data: documento não paginado).

Tal modo de produzir imagens fotográficas, fazendo delas matéria plasmável é caracterizada contemporaneamente como Fotografia Expressão (Rouillé, 2009), bem como Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006). Tais tipos de imagem são encontrados, preferencialmente, no universo da arte, espaço ocupado por Marcos López e seu trabalho.

2.1 Conceitos norteadores: Fotografia expressão e fotografia expandida

Neste tópico busca-se aprofundar os conceitos de Fotografia Expressão e seu correlato, o de Fotografia Expandida mencionados no tópico anterior, visto caracterizarem o trabalho de Marcos López na série *Pop Latino*. Se buscará também esclarecer o uso do Kitsch no trabalho de López.

2.1.1 Fotografia Expressão

A chamada Fotografia Expressão, surge como um movimento coletivo, quando o documento fotográfico entra em crise, na segunda metade do século XX. Tendencialmente, a fotografia passa a ser superada por imagens com tecnologias mais sofisticadas e mais afeitas à velocidade de veiculação exigida no mundo contemporâneo. Com isso um novo campo se abre para o exercício fotográfico, qual seja o da expressão. Surge a produção de imagens que, de acordo com André Rouillé (2009), tenciona a fotografia em suas bases ao colocar a referência em um segundo plano, tenso, um modo de fazer capaz de inventar novas visibilidades, de tornar visível o que antes não o era devido ao apego total ao referente exigido pelo documento fotográfico. A Fotografia Expressão não recusa de todo o documento, mas propõem novos caminhos, indiretos “[...] de acesso as coisas, aos fatos, aos acontecimentos [...]” (Rouillé, 2009: 161). Nesse modo de fazer a fotografia possui um autor, tem uma escrita que se traduz no uso da forma que produz sentido e se torna linguagem. Esse modo de produzir envolve o fotógrafo (aquele que faz da fotografia seu ofício e não está preocupado em fazer arte), o fotógrafo artista (aquele que é fotógrafo antes de ser artista; a fotografia é para ele também ofício e lugar de sua expressão artística) e o artista fotógrafo (aquele para quem a fotografia é a matéria expressiva para a sua arte), lugar ocupado por López.

Nos anos 1990, Marcos López inicia seu trajeto expressivo dentro do campo da fotografia. A fotografia transforma-se em matéria plasmável a dar forma às inquietações do artista. Nesse sentido, Marcos López exerce sua arte dentro do que aqui se propôs chamar de fotografia expandida, como se verá a seguir.

2.1.2 Fotografia Expandida

Em termos teóricos, a fotografia produzida por López, pode ser também caracterizada como Fotografia Expandida (Fernandes Junior, 2006), aquela que subverte modelos e desloca as referências estabelecidas. Nesse lugar a fotografia torna-se matéria expansível, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Mestiçagens de meios e materiais fazem parte desse processo expandido. Essa fotografia possibilita ao observado ser cúmplice do artista, de seu

percurso criativo abrindo caminho para novos modos de perceber o mundo.

Essa classificação possui como âncora Fernandes Junior (2006), que assim define a Fotografia Expandida:

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para indicar que a fotografia se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana [...] tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens perturbadoras [...] (Fernandes Júnior, 2006:11).

Ao subverter e desarticular as referências a Fotografia Expandida se torna desafiadora e provocadora. Para que isso se realize de modo eficaz, aquele que prática tal fotografia deve conhecer em profundidade o aparelho que utiliza, de modo a subvertê-lo. Nessa fotografia o processo criativo do artista vai além do momento da tomada fotográfica; todo o processo está predisposto a sofrer modificações antes, durante e depois da sua “revelação”. A Fotografia Expandida é uma forma de resistência aos modos operativos das bulas e manuais dos instrumentos fotográficos e dos processamentos químicos ou digitais para a sua revelação. Mais do que tudo, esse modo de fazer é também ético e político ao buscar retirar o observador interessado de seus automatismos e zonas de conforto, tornando-o parte essencial na realização e objetivos da obra. Surge aí para o observador a possibilidade de abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo.

As possibilidades de intervenções em todo o processo fotográfico para a expressão do artista são imensas nesse modo de produzir imagens. Em *Pop Latino* Marcos López, apesar de submetido à lógica do aparelho fotográfico, altera o código imposto através da construção de suas imagens que desconstroem o imaginário latino-americano apreciado pelo Ocidente do Norte e o atualiza de modo crítico e sagaz.

2.1.3 O Kitsch

Característica marcante na obra de Marcos López, o *kitsch*, segundo a Enciclopédia Itaucultural (2017), pode ser entendido como algo de mal gosto artístico e produções de baixa qualidade, seu sentido é pejorativo e vem desde o seu nascimento, no século XIX. Na década de 1930 o termo se populariza com os pensadores da Escola de Frankfurt que o definem em oposição às pesquisas revolucionárias da Arte Moderna e da Arte de Vanguarda. O kitsch para esses pensadores marxistas estava ligado a uma falsa consciência estando localizado na indústria

cultural e na produção de massas. Outros pensadores, como Greenberg (2006), citado neste verbete, definem o *kitsch* como a arte da cópia, a vulgarização da alta cultura. Portanto, acredita-se poder dizer que o *kitsch* se apresenta de forma radical com o advento da sociedade industrial, a vida burguesa, sendo um produto típico da modernidade. É a arte que está ao alcance do homem comum, disponível em vitrines e *magazines*. Após a Segunda Guerra Mundial, a *Pop Art* retira o sentido depreciativo do termo. Os artistas da *Pop Art* creem na não separação entre a vida e a arte e realizam tal intento através do uso de materiais produzidos pela indústria do consumo e entretenimento para produzir sua arte.

Marcos López atualiza o uso do *kitsch* em seu trabalho, utilizando essa estética agressiva e, para alguns, de mal gosto, para refletir sobre as mazelas sul americanas geradas pelo confronto com culturas, sociedades e economias exógenas.

3. Marcos López e o *Pop Latino*

Se apresentará a seguir uma breve biografia de Marcos López e logo depois se abordará sua série *Pop Latino (Plus)*, onde seu processo de trabalho será exposto e algumas imagens comentadas.

3.1. Marcos López

Marcos López nasceu em Gálvez, pequena cidade da província de Santa Fé, Argentina, em 1958, em uma família católica de classe média. Em 1982, já se dedicando à fotografia, abandona a faculdade de engenharia e vai para Buenos Aires, cidade fervilhante, após anos de ditadura, onde passa a se dedicar totalmente à fotografia. López quer ser artista. Lá conhece inúmeros fotógrafos e artistas que lhe abrem portas e o inserem no mundo da arte. Seu desejo, como ele mesmo diz, era “[...] gerar imagens com valor artístico documental, [...]”. Eu não queria ganhar dinheiro, nem aprender a fazer fotos de moda. Isso era visto como frívolo, ou sem compromisso social, que era o slogan que era respeitado e ao qual eu naturalmente aderi [...]” (Castellote, 2006).

Autodidata, já desde sempre produzindo uma fotografia de autor, em sua primeira série fotográfica conhecida apresenta retratos em branco e preto, feitos entre 1982 e 1992 e publicados em 1993 no livro *Portraits*. São imagens, onde já se pode observar (figura 1) a preocupação de López com as questões de identidade e pertencimento, ao mesmo tempo percebe-se certa ironia perpassando a imagem: na parede, recoberta por papel de parede florido, pairam imagens da infância do artista. Tais imagens compõem com o crucifixo, pendurado no centro da cama, um diálogo triste, melancólico. O *kitsch*, aí representado pelo excesso e arranjo de diferentes objetos, informa sobre uma Santa Fé classe média entranhada na alma



Figura 1 · Autorretrato. Santa Fé, Argentina, 1984. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. Buenos Aires: Ediciones Larivière, 2010.

Figura 2 · *Todo por dos pesos*. Córdoba, Argentina, 1995. Fotografia de Marcos López. Fonte: Marcos López. *Pop Latino Plus*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.

do artista. Uma origem marcada pelo provincianismo e pelos valores religiosos. López não nega essa origem, mas mantém com ela um certo distanciamento crítico que lhe permitirá o salto nos anos 1990 para o *Pop Latino*.

Marcos López estudou cinema em Cuba, (1989) na *Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños*, onde foi Aluno de Gabriel García Márquez, escritor argentino. Em Cuba produziu um pequeno documentário chamado *Gardel Eterno* que, através da justaposição de signos culturais e sociais, reflete sobre a identidade latino-americana. Deste trabalho nasce o *Pop Latino* e o mergulho de López na cor. De acordo com a jornalista e escritora argentina Josefina Licitra, o *Pop Latino* é uma estética, própria de Marcos López, que “[...] mistura a teatralização de cenas, a saturação de cores vibrantes, o código do carnaval [...] e o uso de pessoas que não são mais indivíduos – à maneira da fotografia documental –, mas estereótipos que incorporam ideias” (Licitra, s/data: documento não paginado). Deste modo, López teceu e tece comentários sobre a sua Argentina e o continente latino-americano.

3.2 *Pop Latino* como estilo e obra

Apontou-se no final do tópico anterior algumas características estilísticas do *Pop Latino* enquanto estilo desenvolvido por López. Completa-se essa reflexão pensando-se em sua relação com a *Pop Art* surgida nos EUA na metade da década de 1950. O contexto de surgimento desse movimento artístico foi o de pós-guerra, um período de paz e abundância para a classe média americana. Havia o desejo de consumo de bens não disponíveis durante a Segunda Guerra Mundial. Era esse consumo desenfreado, colorido e ávido o alvo da crítica feita pela *Pop Art*. Seu repertório de imagens vinha da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. Deve-se lembrar que a euforia consumista convivia com os movimentos de contracultura, como, por exemplo os *Beats*. Pensa-se poder dizer que esse olhar para a cultura de massa tem algo de celebração de uma época radiosa para parte da sociedade americana.

O *Pop Latino*, tem pouca relação com as origens do movimento *Pop Art* nascido nos EUA. Diferentemente da *Pop Art* americana, inscrita na história da arte, o *Pop Latino* é uma crítica a degradação cultural latino-americana sob a pressão do dito Primeiro Mundo através de um governo local neoliberal que no final dos anos 90 deixou milhões de argentinos abaixo da linha da pobreza. O excesso de cores, de objetos e bens de consumo se traduzem em imagens de estética *kitsch* (deslocamentos e encontros *non sense* de produtos, ideias, indivíduo/coletivo) cheias de ironia, necessária para a crítica ácida e implacável de Marcos López.

3.2.1 A série *Pop Latino (Plus)*

A série *Pop Latino* é apresentada em livro de mesmo nome, lançado pela primeira vez no ano 2000. A edição aqui trabalhada é ampliada (2017) e leva um *Plus* no título. A edição é composta de 130 imagens fotográficas em cores berrantes e primárias de modo a potencializar, pelo choque, a crítica; mostrar a polaridade entre o desejo de ser como “eles” e a realidade argentina e sul americana. Como diz Marcos López, “[...] a cultura argentina é construída assim, sempre olhando para cima, para a Europa, como um paradigma de validação da nossa harmonia estética [...]” (Visan, 2014: documento não paginado). O que López deseja e faz é inverter, transgredir o modelo original estrangeiro através de uma estética carnavalesca e histórica, realizada por meio de imagens montadas e encenadas que mostram a apreensão canhestra dos signos de consumo e modos de ser estrangeiros pela população latino-americana. Por vezes apreensões criativas, por vezes empobrecimento da cultura local, bem como a indução a um consumo supérfluo e plastificado, simulacro mal feitos dos reais bens de consumo do Primeiro Mundo.

É possível observar as afirmações feitas acima na imagem a seguir (Figura 2). Um arremedo de *O Máscara* (1994), personagem desempenhado pelo ator americano Jim Carrey em filme de mesmo nome, age como um assustador/seguidor personagem publicitário. Através desse personagem monstruoso que não ousa mostrar sua verdadeira face, Marcos López reflete sobre o empobrecimento cultural e econômico de grande parte da população argentina durante o Governo neoliberal de Menem e ironiza a política econômica de paridade dólar/peso (no cartaz, 1,99).

Considera-se necessário chamar atenção para o fato de que nada nessa imagem é fruto do acaso em sua construção. Numa paisagem de prédios urbanos decadentes, brilha falsamente o apelo ao consumo e um deboche à cultura local por meio do colar de linguças que o personagem ostenta. Por meio dessa imagem titânica, *kitsch* e brega Marcos López parece falar da assimilação monstruosa da cultura americana pela população local. Isso pode ser lido pela posição das mãos do personagem: a direita sobre o peito, gesto patriótico americano, e a mão esquerda apontando o que os sul-americanos podem e devem consumir de acordo com os ditames do Capitalismo Mundial Integrado.

Dentro do que, neste artigo chamamos Fotografia Expandida, podemos encontrar características dessa dentro do modo de produção de López. O artista tem como ponto de partida a tomada de imagens fotográficas com tecnologia analógica, utilizando para isso uma câmera Pentax 6x7 cm. Na pós-produção essas imagens são digitalizadas e trabalhadas digitalmente pelo próprio artista que

busca a cor ideal para a imagem. Em algumas imagens há o recurso à colagens e montagens tornando seus processos híbridos, uma das características da fotografia expandida. A encenação é parte fundamental da fotografia produzida pelo artista. A foto é criada muito antes do *click*. O processo lembra o projeto de um filme. Tudo é pensado desde a iluminação, artificial, o *décor* até o figurino e posicionamento dos personagens na cena. Todavia, nada disso torna suas imagens apenas ficção, elas não rejeitam ser documentos, mas o fazem de modo diferente da fotografia documental clássica. Como diz Castellote (2012:32) “[...] São documentos na forma de paródia, mas documentos. Deles extraímos informações de ordem econômica, cultural, política e social, embora não sejam atribuídas a um momento decisivo, mas a momentos híbridos de realidade e ficção [...]”.

Apresenta-se a seguir dois exemplos da série *Pop Latino Plus*. Na imagem (Figura 3), observa-se uma espécie de guerrilheiro mascarado que empunha uma arma de plástico; também de plástico, um lagarto compõe a cena. O artista lança mão da figura de linguagem conhecida como onomatopeia, (o desenho à lápis de cor desenhado na imagem em vermelho e amarelo) e simula uma sarai-vada de balas. Há um uso deliberado da estética dos quadrinhos, característica estilística da *Arte Pop Americana*. A imagem é puro *nonsense*. Todavia, remete a instabilidade política dos países latino-americanos (a figura se parece com a de Fidel Castro e Che Guevara) e ao mesmo tempo o aspecto folclórico dessa cultura para os países do Norte. De modo alegórico, Marcos López pontua seu trabalho com uma crítica política, cultural e econômica ácida.

Na próxima imagem (figura 4), personagens comuns compõem a cena de uma cantina portenha de aspecto decadente e *kitsch* onde aparecem diferentes tipos humanos argentinos. Há referências ao Tango com um personagem que lembra o cantor argentino Carlos Gardel. Pretensamente documental (para o artista o modelo da fotografia documental clássica não dá conta das mazelas das periferias do planeta e ele opta pela alegoria), tal imagem, *fake*, teve seu cenário construído e, os personagens que compõem a cena, foi formado por pessoas comuns escolhidas pelo artista e que não se encaixam nos padrões de beleza vigentes. Cenário e figurino foram criados para que passasse exatamente aquilo que o olhar crítico de López vê na sua amada e dilacerada Argentina. Através dos estereótipos escolhidos (o cantor de tango, a dama da noite, o tocador de gaita, o churrasqueiro, os bailarinos de Tango), não fala de indivíduos, mas, sim de um povo. A cor é o disfarce para falar do trágico da condição humana, da desolação, da desilusão. Como diz o próprio Marcos López em entrevista dada a Silas Martí “[...] é uma caricatura do país que poderia ter sido, mas que não foi” (2012: documento não paginado). Tristes trópicos.



Figura 3 · *En el Jardim Botánico*. Buenos Aires, Argentina, 1993. Fotografía de Marcos López. Fonte: Marcos López. Pop Latino Plus. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.

Figura 4 · *El Piccolo Vapore*. Buenos Aires, Argentina, 2007. Fotografía de Marcos López. Fonte: Marcos López. Pop Latino Plus. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017.

Conclusão

Paródia teatral? Baile de máscaras? O trabalho do artista Marcos López subverte o modelo estético norte americano da *Pop Art* de origem *kitsch* e o transforma em um catalizador para refletir criticamente seu próprio ambiente cultural, econômico, político e social. Faz isso através dos inúmeros recursos oferecidos pelos seus processos de trabalho como exposto aqui. É uma fotografia inteligente e engajadora, como a arte deve ser.

Referências

- Castellote, Alejandro (2006) "Entrevista a Marcos López por Alejandro Castellote". *Entrevista com Marcos López por Alejandro Castellote*. [Consult. 2019-12-26] Disponível em URL: <https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-entrevista-castellote.php>
- Castellote, Alejandro (2012) "Uma poética da amargura". *Revista Rara*. Guatemala, Costa Rica; p: 26-33. [Consult. 2019-12-15] Disponível em URL: <https://issuu.com/estudioa2/docs/rara09>
- González, Valeria (s/data) "Las fotografías de Marcos López en el contexto del arte argentino de los noventa". *Textos sobre Marcos López*. [Consult. 2019/12/23] Disponível em URL: <https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-gonzalez-contexto.php>
- Guattari, Félix; ROLNIK, Suely (1986) *Micropolítica - Cartografias do Desejo*. São Paulo: Editora Vozes. ISBN: 978-8532610393
- Guattari, Félix. (1985) *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 978-8563971005
- Fernandes Júnior, Rubens (2006). "Processos de criação na fotografia: apontamentos para os entendimentos dos vetores e das variáveis da produção fotográfica". *Revista Facom - Faap* n° 16 (2° semestre 2006): 10-19. ISSN: 1676-8221. [Consult. 2019-12-02] Disponível em URL: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf
- Frank, Robert (2008). *The americans*. Germany: Steidl. ISBN: 978-3-86521-584-0
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3798/kitsch>. [Consult. 2019-12-28]. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Licitra, Josefina (s/data) "La belleza del caos". *Textos sobre Marcos López*. [Consult. 2019-12-28] Disponível em URL: <https://www.marcoslopez.com/textos-acerca-la-belleza-del-caos.php>
- López, Marcos (2010) *Marcos López*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Larivière. ISBN: 978-987-99395-59-2
- López, Marcos (2017) *Pop Latino Plus*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora. ISBN: 978-950-889-284-3
- Martí, Silas (2012). "Argentino leva psicodelia barroca ao Paraty em Foco". *Folha de São Paulo*. São Paulo [Consult. 2019-12-27] Disponível em URL: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1161104-argentino-leva-psicodelia-barroca-ao-paraty-em-foco.shtml>
- Pennaforte, Charles (s/data) "Era Menem: o legado neoliberal". *Cecierj - Biblioteca/Ciências Sociais*. [Consult. 2019-12-28] Disponível em URL: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/cienciasociais/0015.html>
- Rouillé, André (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, SP: Senac São Paulo. ISBN: 978-7359-876-6
- Visan, Christiana (2014) "#questiontime". *Buenos Aires Herald*. [Consult. 2019-12-27] Disponível em url: www.buenosairesherald.com

As Funções do Desenho na Arquitetura de Espaço Cénico de José Manuel Castanheira

*The Role of Drawing in Scenic Space Architecture
by José Manuel Castanheira*

SHAKIL Y. RAHIM*

Artigo submetido a 13 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, arquiteto e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). R. Sá Nogueira, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt

Resumo: O arquiteto e cenógrafo José Manuel Castanheira usa a expressão do desenho como visualização de atmosféricas de espaços cénicos, onde estuda formas, cores, materiais, texturas, luzes, sombras e movimentos, que se organizam por relações de proporção, escala, tempos e ritmos. O ensaio aborda a experiência do esboço e da maquete como metodologia do pensamento espacial, através da composição dos seguintes fatores: i) caixa de palco e geometria de cena, ii) as personagens, a plateia e o público, iii) linha do horizonte, perspectiva e fugas desencontradas, iv) textura e proporção dos materiais construtivos e v) desenho de luz, reflexos próprios e sombras projetadas. Um desenho de múltipla perseguição cónica que relaciona o espaço-luz, o espaço-fuga e o espaço-háptico.

Palavras chave: Desenhador / Desenho Arquitetónico / Composição Visual / Pensamento Espacial / José Manuel Castanheira.

Abstract: Architect and scenic designer José Manuel Castanheira use the expression of drawing as visualization of scenic spaces atmospheres, where he studies shapes, colors, materials, textures, lights, shadows and movements, which are organized by relations of proportion, scale, times and rhythms. The essay addresses the experience of sketch and 3D models as a methodology of spatial thinking through the composition of the following factors: i) stage box and scene geometry, ii) the characters, the audience and the public, iii) horizon line, mismatched perspective and vanishing points, iv) texture and proportion of construction materials and v) light drawing, self-reflections and cast shadows. A conical multiple pursuit drawing that relates light-space, vanishing-space and haptic-space.

Keywords: Draughtsperson / Architectural Drawing / Visual Composition / Spatial Thinking / José Manuel Castanheira.

Introdução

José Manuel Castanheira (Castelo Branco, 1952-) é um arquiteto e cenógrafo português que projeta ambientes e espaços cênicos, onde articula e integra numa perspectiva pessoal e pluridisciplinar diferentes elementos estruturais, volumétricos, cromáticos e compositivos da atividade projetual.

Da criatividade à produção material, o trabalho de Castanheira reflete “*os grandes nomes do teatro moderno: Appia e Craig, Meyerhold e os construtivistas russos, os expressionistas alemães, Copeau (...)*” (Rebello, 1993:8). O projeto amplifica-se pelo seu posicionamento cívico e cultural no contexto do teatro português contemporâneo.

Desde os anos 70, e entre o teatro experimental e o teatro institucional (Freydefont, 1993: 13), a sua produção conta com mais de 200 projetos executados, por inúmeras companhias, salas e encenadores (Rogério de Carvalho, Grupo Teatro Hoje, Companhia Teatro de Almada, TEAR, Teatro Nacional D. Maria II) e com textos de diversos autores (Tchekhov, Shakespeare, Brecht, Molière, Saramago, Garrett).

Nesta diversidade e como forma de desenhar os desafios da representação espacial e teatral, Manuel Castanheira procura no desenho arquitetónico estratégias para o pacto ficcional entre o desenhador e o espetador, na estreita medida de suspensão a que Umberto Eco se refere em *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*:

A regra fundamental para abordar uma obra de ficção é o leitor aceitar tacitamente um pacto ficcional, a que Coleridge chamava «a suspensão da incredulidade». O leitor tem de saber que o que é narrado é uma história imaginada, sem que por isso pense que o autor está a dizer mentiras. Segundo John Searle, o autor simplesmente finge que está a contar a verdade. E nós aceitamos o pacto ficcional (...) (Eco, 2019: 91).

Aceitemos então este pacto.

1. O Desenho Arquitetónico: dos Parâmetros à Composição

No processo de ficção de atmosferas arquitetónicas Castanheira usa a expressão do desenho como visualização de formas, cores, materiais, texturas, luzes, sombras e movimentos, que se organizam por relações de proporção, escala, tempos e ritmos orientados à dramaturgia do texto encenado.

Na comunicação projetual, o desenho destas arquiteturas resulta da manipulação daqueles parâmetros, que progressivamente são filtrados na composição geral que depende da volatilidade das posições dos cones visuais que habitam a cena, o palco, a sala e os lugares. Entre percepção foveal e visão periférica, esta ginástica cónica é a perseguição compositiva do arquiteto para ancorar a experiência ao espaço desenhado.

Nesta *múltipla perseguição cónica*, o esquiço e a maquete aparecem como vestígios de observação e experimentação visual, com associações e significados que

formalizam os espaços da memória e do espetáculo. Organizam uma indisciplina de atenções enquanto “(...) *punctum*, para retornar o termo de Barthes, a saber, este elemento que absorve o meu olhar e faz reagir o meu imaginário” (Banu, 2013: 9). O meu, o teu e o nosso imaginário ativam-se em constelações que recortam e colam observações, fantasias e conhecimentos na sucessão da imagem que Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos* (1889) batizou como “erro das causas imaginárias”:

(...) a uma determinada sensação, por exemplo, em virtude de um longínquo tiro de canhão, atribui-se ulteriormente uma causa (...). A sensação, entretanto, persiste numa espécie de ressonância; espera, por assim dizer, que o instinto de causalidade lhe permita avançar para primeiro plano - não já como contingência, mas como «sentido». O tiro de canhão surge de um modo causal, numa aparente transposição do tempo. O ulterior, a motivação, é primeiramente vivido, muitas vezes com inúmeras particularidades, que se sucedem como o raio: o estrondo vem depois... Que aconteceu? (Nietzsche, 2018:44).

O que aconteceu é que o desconhecido como critério de verdade é na capacidade criativa do esquiço uma “composição de inesperados” tiros de canhão; o que em Castanheira se torna a maleabilidade interpretativa entre o sentido do real, o sentido da imagem e o sentido da ficção (Porto, 1993:23). Sentidos que permitem o desenho arquitetônico respirar o projeto.

2. A Experiência do Esquiço como Metodologia do Pensamento Espacial do Arquiteto

O desenho de esquiço em Castanheira faz uso do valor técnico e expressivo da marca gráfica, com três naturezas principais: linha de contorno, mancha direta e trama de preenchimento.

Os desenhos lineares, de cariz analítico e estrutural, montam uma espécie de esqueleto em arame para formalizar o espaço (Figura 1). A linha é permeável, fluída, orgânica e rápida (Nicolaidis, 1969). A mancha direta é um estudo de massas de contraste e organização de luz, com marcação de tensão entre volumes, vazios e corpos. A intensidade da cor, a sugestão de ritmo e a indefinição da mancha ampliam a plasticidade dos “*esboços nervosos*” (Freydefont, 2013:11). A trama de preenchimento tem a função de criar opacidades ou materiais, e aparece com frequência em figuras, paredes, tetos e pavimentos.

A esta gramática visual junta-se a adequação de riscadores secos e húmidos, como canetas, grafites, lápis de cor, ceras, aguarelas e outras tintas, que reforçam o objetivo do desenho. Entre fases de esboço, anteprojecto e execução, o esquiço articula ainda as dependências de planta, corte, alçado, axonometria e perspectiva, com sentido de controle tridimensional, que se monitoriza na maquete.

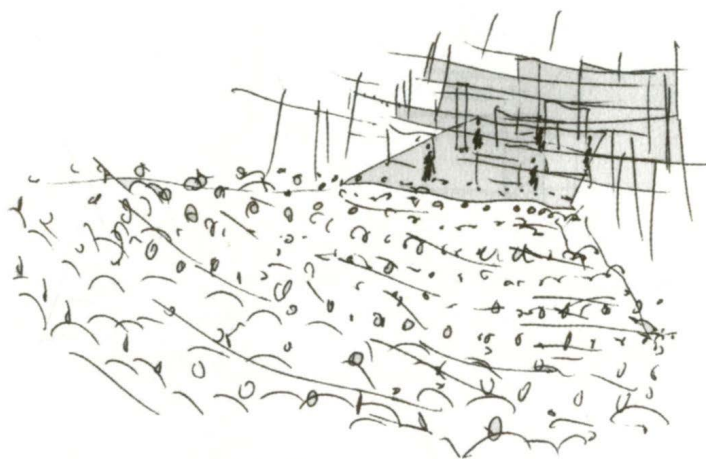


Figura 1 · José Manuel Castanheira, *San Juan*, Teatro Maria Guerreiro, Madrid, 1998. Fonte: Castanheira, 2013.

Figura 2 · José Manuel Castanheira, *Os Fugitivos*, Teatro da Trindade, 2004. Fonte: Castanheira, 2013.

Figura 3 · José Manuel Castanheira, *Goldoni Terminus*, Teatro Nacional D. Maria II, 2007. Fonte: Castanheira, 2013.

Em complemento à qualidade gráfica e geométrica, a experiência do esquiço como metodologia do pensamento espacial define-se em Castanheira por aspectos conceptuais, materiais e temporais que organizam o seu gesto: i) caixa de palco e geometria de cena, ii) as personagens, a plateia e o público, iii) linha do horizonte, perspectiva e fugas desencontradas, iv) textura e proporção dos materiais construtivos e v) desenho de luz, reflexos próprios e sombras projetadas.

2.1. A Caixa de Palco e a Geometria de Cena

Criador de multiversos experimentais no sentido psicológico de William James (Sacks, 1985: 277), o desenho de Castanheira encontra na geometria do palco a tradição do teatro italiano que progressivamente desconstrói a formalidade da caixa, o que permite adquirir múltiplas vistas e cortes que organizam o deslocamento das personagens. Uma casa-teatro como solução visual e arquitetónica no sentido do habitar (Castanheira, 2006: 109). Veja-se o *Contrabaixo* de Süskind (1989) construído em esqueleto metálico vertical que divide em quadrantes a narrativa.

Os alçados do palco não se resumem ao espaço cartesiano, têm avanços e recuos que criam desníveis que lembram Piranesi (1720-1778), El Lissitzky (1890-1941) ou *CRAB Studio*. O desenho de espaço faz-se por sucessão de aberturas e fechamentos, muitas vezes portas e janelas, outras vezes por patamares e andaimes. Outras ainda de labirintos ou ângulos descruzados. O palco nem sempre se localiza no extremo da sala, como no caso de *Los Enfermos* (1999), onde o palco ao centro enrolado em espiral por anéis-galeria reordena a relação entre atores e espectador. A noção de contentor permanece, mas a caixa é também funil, buraco, arena, tenda, olho ou boca (Figura 2).

2.2. As Personagens, a Plateia e o Público

A plateia de frente, em cima, entre, em redor ou dentro adquire formatos diferentes, com uma reflexão sobre o que é ser espectador e que impacto têm as localizações e leituras individuais no contexto do cone visual coletivo. A escala atualiza-se e o enquadramento redefine o quadrilátero da caixa de cena. Podemos estar dentro e fora da moldura.

Cada cenografia foi sobretudo a necessidade de ser invisível entre palco e plateia, necessidade de olhar o espaço global, entrar nessa atmosfera mágica, ar que circula entre o olhar do espectador e o gesto com as palavras do actor, algo também já definido como o espaço da palavra.(...) Pensar a casa-teatro, descobrir-lhe os segredos, participar ativamente nessa viagem que poderá levar ao teatro do amanhã (Castanheira, 2006:109).

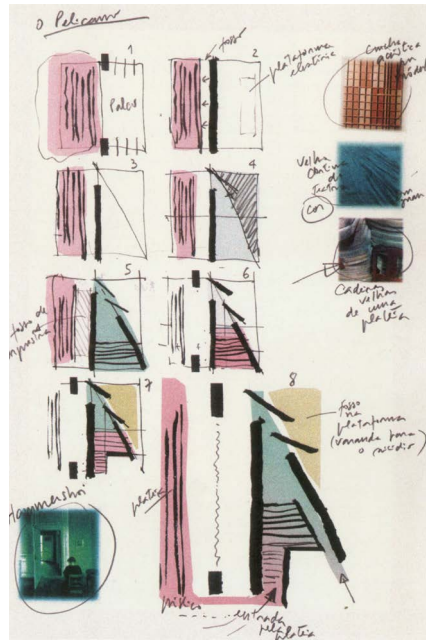
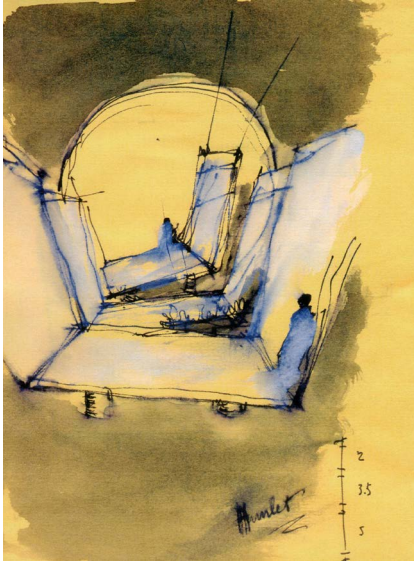


Figura 4 · José Manuel Castanheira, *El Incerto Señor Don Hamlet*, Centro Dramático da Galiza, Santiago de Compostela, 1991. Fonte: Castanheira, 2013.

Figura 5 · José Manuel Castanheira, *O Pelicano*, Companhia de Teatro de Almada, 2013. Fonte: Castanheira, 2013.



Figura 6 · José Manuel Castanheira, *Memorial do Convento*, SESC Pompeia de São Paulo, 2003. Fonte: Castanheira, 2013.

Figura 7 · José Manuel Castanheira, *Terminal Bar*, Teatro da Graça, 1990. Fonte: Castanheira, 2013.

O desenho do corpo humano no espaço, seja figura ou fundo, é o desenho do movimento que se produz pela presença e na interação. Em *Habitar a Cena*, Carlos Lacerda Lopes alerta para esse movimento que organiza a experiência da arquitetura:

Mas qual é a forma do nosso corpo para a relação espacial? J. P. Sartre, comparando-o a um signo que transcende o significado e, na medida em que estamos nas coisas que nos ocupamos e não no nosso corpo, afirma que o corpo é algo aquém da nossa identidade.

O 'à travers mon corps' de Sartre e Merleau-Ponty, é o garante da relação humana com o mundo, onde o corpo tem o sentido de extensão espacial, perante o espaço em que se está introduzido. Assistimos, pois, a uma abstratização do conceito do corpo. Nesse sentido, o corpo é entendido como espaço vazio (...) (Lopes, 2014: 67-8).

Mas se o corpo individual é este centro que mede as distâncias ao espaço e se torna o ponto zero, é também no teatro a multidão do corpo do público que tende para infinito. Ao desenhar, Castanheira agrega esta multidão em massas de figuras com recurso a gestos gráficos simples, dinâmicos e repetidos, seja com mancha direta, tramas ou linha. A forma e o destaque das cabeças ajudam a sugerir movimento e acompanham a geometria da plateia (Figura 3).

Em contraste, o desenho das personagens e atores sugere uma distância espacial, uma solidão alienável que se reforça pela frequente silhueta bidimensional. Em alguns casos lembra a "perspetiva de distancias irrecuperáveis" de De Chirico (1888-1978).

2.3. Linha do Horizonte, Perspetiva e Fugas Desencontradas

A montagem da perspetiva como estrutura partilhada do espaço e do corpo é de particular relevância nos desenhos de Castanheira. Em *Hamlet* (1991) acentua-se a arquitetura e ruína do castelo-prisão com a vertigem da perspetiva acelerada, linhas de horizonte a escapar e pontos de fuga com efeitos de sucção e distância. Desvios formais (Figura 4) acentuam instabilidades perspéticas (Castanheira, 2006:110).

O conceito de *espaço-fuga* é transversal à relação palco-plateia e interior-exterior. O desenho de perspetiva estuda o controle dos ângulos e as alterações bruscas dos volumes e das alturas nos cones visuais, distanciando-se da formalidade das perspetivas de Galli Bibbiena (1696-1757). A modelação de grandes e pequenos é pensada no contexto do recinto do espetáculo, que já não é só a visão frontal do teatro renascentista da *prospectiva artificialis* ou da Medieval "lei do enquadramento" (Banu, 2013:8), mas a de teatro cívico que abre novas possibilidades a desenhos de perspetivas não ortodoxas.

A grelha é agredida pela diagonal (Vasques, 2002: 6) que ativa a profundidade e a escala. As inclinações das escadas ou rampas deambulam pelos pés-direitos. Aqui também, o diâmetro visual da projeção cônica aumenta e diminui com o desenho da sucessão dos planos do teatro e da posição no perspetógrafo, como já havia notado Serlio em *I sette libri dell'architettura* (Veneza, 1537). Castanheira mesmo quando parece usar a projeção cilíndrica oblíqua para fazer sobrevoar um observador panorâmico, continua a navegar com os princípios estruturais de um, dois ou três pontos de fuga.

2.4. Textura e Proporção dos Materiais Construtivos

A plasticidade dos materiais e das texturas com sentido narrativo, torna por vezes a arquitetura de cena num elemento escultório de materiais efémeros e simulados. Em Castanheira há uma manipulação simultânea de materiais, opacos e transparentes (madeiras, tecidos, papéis, vidros), com marcações de contraste, estruturas modulares e uso de superfícies refletoras (lacados, espelhos, água, polidos, metálicos). Aparecem objetos insólitos ou inusitados, como a cama-colchão em *O Avarento* de Molière (1984), ou um automóvel danificado em *Quem tem Medo de Virgínia Woolf* de Edward Albee (1990), que acentuam a experimentação do *espaço-háptico*.

A proporção liga a força da espessura do material à sugestão da textura. Os ritmos e intervalos são também marcados por diferenças de tato e proporção dos materiais. A sensação de resistência ou fragilidade, tal como o peso visual derivam de espessuras e ritmos registados pelos riscadores e liberdades da mão do desenhador (Rawson, 1987:194). Encontramos ritmos compositivos em planta que modelam opções hápticas (Figura 5).

A redução dos materiais e a depuração formal segue várias vezes metonímias no sentido Brechtiano do essencial e do icónico. Materiais de texturas e acabamentos ambíguos, detalhes inacabados e incompletos, ou proporções transfiguradas, ativam significados e aceleram a comunicação. Como a gestão de persianas em *Todos os Cômicos Acabam com Uma Canção* (1985) que se torna uma composição material entre luz e privacidade (Castanheira, 2006:112).

2.5. Desenho de Luz, Reflexos Próprios e Sombras Projetadas

O arquiteto encontra nos desenhos dos cenógrafos Adolphe Appia (1862-1928) e Edward Craig (1872-1966) a luz etérea que o parece inspirar. Mas é no teatro de Tchekov que encontra a urgência do claro-escuro, das sombras estendidas dos atores e dos reflexos próprios para comunicar os estados de alma. Em *Jardim das Cerejas* (1987) as intensidades de vermelhos tornam-se personagens,



Figura 8 - José Manuel Castanheira, *Viriato Rey*, Teatro Romano de Mérida, 2006. Fonte: Castanheira, 2013.

Figura 9 - José Manuel Castanheira, *Il Lettore a Ore*, Teatro Metastasio de Prato, Florença, 2006. Fonte: Castanheira, 2013.

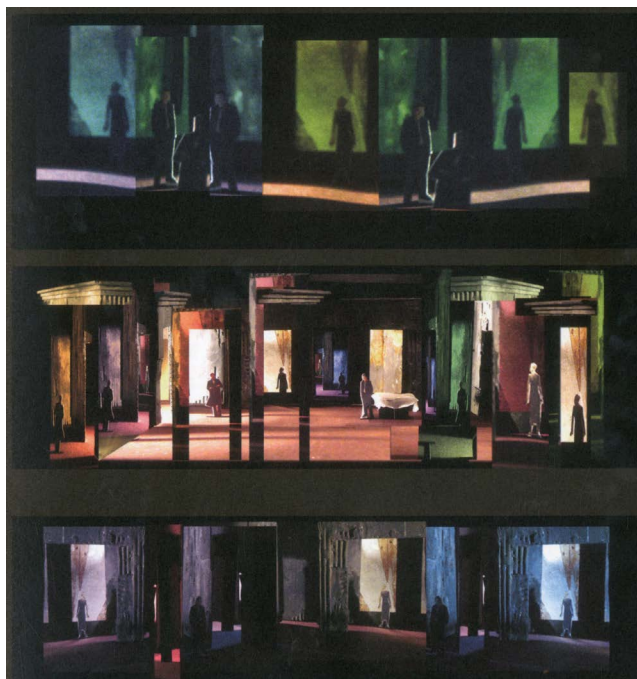


Figura 10 · José Manuel Castanheira, *Uma Longa Jornada para a Noite*, Companhia de Teatro de Almada, 2009. Estudos de Maquete. Fonte: Castanheira, 2013.

e os gestos de cor nos desenhos de *Memorial do Convento* de Saramago (2003) (Figura 6) lembram a desconstrução de Vieira da Silva (1908-1992).

O *espaço-luz* é uma marca autoral desenvolvida por uma cinemática da iluminação. Um desenho de análise de luz, onde os matizes cromáticos da luminosidade redesenham as figuras e a física cenográfica. Várias vezes a luz é enevoadada, móvel e difusa: faz-se de escuridão e holofotes dispersos. Por exemplo, a luz *poesis* da ruína-palácio de *Elektra* (1997) é “*intensa e dramática, talvez sanguinária*” (Castanheira, 2006: 118). Já o reflexo é uma metáfora entre visibilidade e transparência, que devolve a luz, como refere Georges Banu:

(...) como uma “*eine kleine Musik*”, o aspeto da transparência atravessa a obra de José Manuel Castanheira uma vez que ele gosta de deixar aparecer sombras e personagens apagadas por trás de tonalidades em mudança, pouco opacas (...) A este “outro palco” apenas o espectador atento poderá aceder uma vez que nele a transparência assuma uma dimensão não “poética”, mas enigmática! (Banu, 2013:8).

Neste caleidoscópio, a energia pictórica faz-se sentir nos desenhos de mancha e aquarela que apresentam luz, sombra e cor numa unidade, como os desenhos de *Terminal Bar* (1990) (Figura 7) ou da paleta uniforme de *O Pelicano* (2013). As temperaturas quentes estão presentes nos desenhos de *Viriato Rey* (2006) (Figura 8), e impressões cromáticas podem ser vistas em desenhos de *A Gaivota* de Tchekhov (1982) ou em *Il Lettore a Ore* (2006) (Figura 9).

Com a luz, Castanheira é um criador de tempos. A cenografia da ruína faz coabitar na mesma solução projetual, o passado, o presente e o futuro. Numa síntese dos tempos físico, poético e encenado, “*A memória é uma paisagem que se traz consigo sem se ser totalmente dono dela*” (Banu, 2013:7), como acontece no progressivo desocultar do cenário em *Rei Lear* de Shakespeare (1990).

3. A Arquitetura Desenhada. A Maquete e Outras Visualizações

A distância entre desenho arquitetónico e arquitetura desenhada situa-se na experiência seletiva da visualização e no resultado da criatividade que o rasto do desenhar por ali deixou. Os esboços são medidas dessa distância, mas também as maquetes de Manuel Castanheira interpretam essa grandeza, ao avaliar a volumetria, analisar as temperaturas de luz e projetar as áreas de penumbra, como em *Uma Longa Jornada para a Noite* (2009) (Figura 10). Na maquete de *As Três Irmãs* (2002), ao desenhar o pé-direito com o plano *xz* da maquete, o arquiteto testa o alçado com a escala e a proporção humana. Aciona as alterações de tamanho em perspetiva. A maquete-desenho é assim um multiplicador de ângulos na referida “composição de inesperados”.

Entre a cena, o dispositivo e o simulacro, Castanheira organiza com o ato de desenhar uma simplicidade estrutural através de *fronteiras dos opostos*: do visível e do invisível, do efémero e do permanente, do concreto e do abstrato, das presenças e das ausências, do aberto e do fechado, do interior e do exterior, da estrutura e do adorno, da heterogeneidade e da redução. A este propósito Lagoa Henriques refere: “*Construtor de espaços mágicos consequentes, de atmosferas concretas incorpóreas, José Manuel Castanheira, aprendiz e mestre, risca a cena com a inteligência funcional do arquiteto e a sensibilidade mítica do poeta*” (Henriques, 1993:38).

A formalização dos opostos tem funções ilusionistas no desenho cenográfico do espaço narrativo, onde o sublinhar de perspetivas ideológicas e mensagens de poder não são indiferentes a Castanheira, que faz uso da vocação social do desenho arquitetónico discutida em *Why Architects Draw* (Robbins, 1997: 31-2). Apoiado pela seleção de autores e textos, o arquiteto engendra uma crítica social com elementos simbólicos e parábolas de ilusão espacial, que resultam em efeitos psicológicos de tensão existencial (Porto, 1993:22) e fratura cultural.

Notas Finais

O desenho do arquiteto José Manuel Castanheira configura mensagens e memórias que simulam atmosferas por acentuação de texturas ambíguas, sombras demarcadas, ângulos distorcidos, reflexos induzidos, paletas saturadas, pontos de fuga desencontrados e formas fraturadas. Uma arquitetura entre *espaço-luz*, *espaço-fuga* e *espaço-háptico*, desenhada por *múltipla perseguição cônica*.

A luz é protagonista das estratégias visuais de economia semântica, e o gesto do desenho marca a diversidade dos tempos e das temporalidades do texto, da arquitetura de cena, do encenador, do ator e do observador, num contexto artístico alargado que o próprio sintetiza: “(...) *Entrei assim no teatro pelo lado melhor, o do «amor» (...) Os intermináveis livros de fotografia e pintura (...) O claro e o escuro. A luz e a sombra. Rembrandt. E o cinema. Ingmar Bergman. O espaço interior das personagens. A Três Irmãs de Tchekhov.*” (Castanheira, 1993:122).

Referências

- Banu, Georges (2013) “Uma obra cenográfica, uma verdadeira obra”. In Castanheira, José Manuel, *José Manuel Castanheira - Cenografia*, Lisboa: Caleidoscópio, pp. 7-9. ISBN: 9789896582388
- Castanheira, José Manuel (1993) “José Manuel Castanheira Architecture des Sentiments”. In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 118-123.
- Castanheira, José Manuel (2006) “Fragmentos da quarta parede no teatro”. *Revista AR Cadernos da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa*, Pinto, Jorge da Cruz (coord.), *Arquitectura entre as Artes, Para-arquitecturas*, n.6, Julho, Lisboa: FAUTL, pp. 108-119. ISSN: 16452844
- Eco, Umberto (2019) *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa: Gradiva. ISBN: 9789896169053
- Freydefont, Marcel (1993) “La scénographie de José Manuel Castanheira. La Somme et le Seuil”. In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 12-15.
- Freydefont, Marcel (2013) “Vista atravessada”. In Castanheira, José Manuel, *José Manuel Castanheira - Cenografia*, Lisboa: Caleidoscópio, pp. 10-11. ISBN: 9789896582388
- Henriques, Lagoa (1993) “José Manuel Castanheira”. In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, p. 38.
- Lopes, Carlos Nuno Lacerda (2014) *Habitar a Cena*, Porto: Edições DraftBooks. ISBN: 9789898573049
- Nicolaides, Kimon (1969) *The Natural Way to Draw*, Boston, MA: Houghton Mifflin. ISBN: 9780395530078
- Nietzsche, Friedrich (2018) *O Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa: Edições 70. ISBN: 9789724419961
- Porto, Carlos (1993) “José Manuel Castanheira Architecture des Sentiments”. In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira Scénographies 1973-1993*, Évora: Edição Nobilis, pp. 20-33.
- Rawson, Philip (1987) *Drawing*, Filadélfia: University of Pennsylvania Press. ISBN: 9780812212518
- Rebello, Luiz Francisco (1993) “José Manuel Castanheira”. In Machado, Alberto Carlos (org.), *José Manuel Castanheira*

Scénographies 1973-1993, Évora: Edição Nobilis, p. 8.

Robbins, Edward (1994) *Why Architects Draw*, Cambridge, MA: MIT Press. ISBN: 9780262181570

Sacks, Oliver (1985) *O homem que confundiu a mulher com um chapéu*, Lisboa: Relógio

D'Água. ISBN: 9789727081042

Vasques, Eugénia (2002) *Da Cenografia Como Laboratório De Todas as Artes: José Manuel Castanheira*. [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL: <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3377/1/José%20MCastanheira.pdf>

De la mancha a la masa: Encuentros performativos en la obra de Helena Almeida

*From Stain to Mass: Performance Finds
in Helena Almeida's Work*

SONIA TOURÓN ESTÉVEZ*
& MARÍA COVADONGA BARREIRO RODRÍGUEZ-MOLDES**

Artigo submetido a 9 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Espanha, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Calle Maestranza, 2 36002 Pontevedra, España. E-mail: stouoron@uvigo.es

**Espanha, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVIGO); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Calle Maestranza, 2 36002 Pontevedra, España. Escola Superior Artística do Porto (ESAP); Departamento de Artes Visuais; Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Largo São Domingos 80, 4050-545 Porto, Portugal. E-mail: mabarreiro@uvigo.es

Resumen: Helena Almeida realizou un viaje transversal por diferentes disciplinas artísticas tanto tradicionales como actuales. Nos aproximaremos a su trabajo tomando el lenguaje performativo como eje principal, que servirá para señalar paralelismos con propuestas de otros artistas internacionales, incidiendo en su manera de relacionarse con el espacio de representación, desde la conformación de su cuerpo como una mancha pictórica hasta su materialización en masa escultórica, utilizando estrategias performativas para conseguirlo.

Palabras clave: cuerpo / performance / intermedia / proceso.

Abstract: *Helena Almeida made a transversal trip through different traditional and contemporary artistic disciplines. We will approach to her work taking the performative language as the main axis. This will help us to find parallels with proposals from other international artists. We will stress on her way of relating to the space of representation, from the conformation of her body as a pictorial stain to hers materialization in sculptural mass. And we will use performative strategies to achieve it.*

Keywords: *body / performance / intermedia / process.*

Introducción

Helena Almeida (Lisboa 1934-2018) es una de las artistas más reconocidas del arte portugués actual. Caracterizada por una manera única y personal de trabajar desde la fotografía, durante más de cuarenta años su proyecto artístico realizó un viaje transversal por disciplinas artísticas tradicionales como la escultura, la pintura, la fotografía o la arquitectura. Pero también lo hizo, de una manera más velada e íntima, por otras más innovadoras y actuales como la performance o el vídeo. A pesar de ello, Almeida no quiso relacionar su trabajo con esta disciplina de una manera directa, aunque compartiera con ella el interés por el cuerpo y por el proceso.

Proveniente de la pintura, la intención de Helena Almeida fue siempre la de buscar un lenguaje propio a partir de la percepción de que la pintura que desarrollaba hasta ese momento no podía alcanzar el grado de expansión de la representación que ella deseaba. Así, su cuerpo se vuelve mediador de acciones que tienen como objetivo apoderarse del espacio que ocupa y en volverse vehículo de reflexión.

El objetivo de esta comunicación es ahondar en su trabajo desde una perspectiva singular, tomando el lenguaje performativo como eje principal. Este nuevo punto de vista servirá para analizar los paralelismos con diferentes propuestas de otros artistas internacionales, incidiendo en su manera de relacionarse con el cuerpo y con la acción. Así estas estrategias comunes servirán como contexto para analizar desde una nueva perspectiva sus piezas. Entenderemos cómo, en sus piezas, Helena Almeida conforma su cuerpo protagonista como una mancha pictórica hasta su materialización en masa escultórica, utilizando estrategias performativas para conseguirlo.

1. De la mancha a la masa:

Encuentros performativos en la obra de Helena Almeida

La obra más reconocible de Helena Almeida es aquella en la que la artista interviene en diferentes tiempos sobre la superficie fotográfica, Almeida realiza otras obras en las que su cuerpo, a veces inerte y otras en plena acción, se convierte en medio de expresión performativo que tiende hacia lo pictórico y lo escultórico. Su cuerpo se erige en objeto principal del soporte fotográfico o videográfico utilizado, que lucha por olvidar su corporalidad humana y se transforma en una mancha negra, de expresión convulsa y dramática dentro de un espacio que la acoge y la maneja.

En todos sus trabajos nos encontramos con una consciencia palpable de su necesidad de desplazarse de una disciplina a otra; un deseo permanente de

atravesar los distintos lenguajes artísticos y poseerlos desde su propio lenguaje intermedia. La *performance*, la danza, el vídeo, la fotografía, la arquitectura, la instalación, entre otros, serán medios abordados por la autora y modificados desde una tensión dramática que es única y personal. Isabel Carlos sostiene que la obra de Almeida trata de:

Trabajar todas las virtualidades del universo plástico, de experimentarlas más allá de su propia negación, revirtiéndolas en un abanico de usos post-adorniana. En definitiva, a un eventual límite absoluto de la “pintura” como género (la monocromía, por ejemplo), a un eventual límite absoluto del “dibujo” como género (la línea y sólo la línea), a un eventual límite absoluto del “cuerpo” en tanto que medio (la performance), al límite de la fotografía como registro de una ausencia (la presencia de su cuerpo) (CARLOS, 2008:18).

En sus piezas transita de la pintura a la escultura utilizando su cuerpo como vehículo, como herramienta activa que se vuelve pintura, con manchas que se extienden por el espacio, sin forma humana, donde su cuerpo se convierte en apéndice que la agarra a la figuración en medio de manchas negras que la abstraen en ese espacio blanco. La falta de detalle y el grano en las fotografías ayudan a crear esta sensación pictórica.

El paso crucial para hacer público su propósito de acabar con la pintura fue a finales de la década de los sesenta, cuando crea una serie de fotografías en las que la artista se enfunda en un lienzo modificado a modo de vestido, se convierte en obra y se pasea con este atuendo. Esta acción podremos verla ese mismo año, en 1975, en la artista francesa Louise Bourgeois, que se pasea en 1975 con la pieza *Avenza* (1968-69) consistente en una escultura que podía ponerse como una vestimenta. Peggy Phelan nos detalla cómo era dicho traje: “Compuesto de látex, el traje cubría la mayor parte de su cuerpo, y era, a un tiempo, camuflaje y aguda parodia de los pechos como representación de la mujer” (PHELAN, 2008:232). Si comparamos las dos imágenes, vemos a Bourgeois mirando al exterior de la imagen, a la calle, de manera desafiante, mientras que Almeida nos mira a nosotros, a su espectador que está dentro de su jardín, en su universo familiar.

El registro de las acciones mediante dibujos, fotografías o vídeos le permite a Almeida abocetar buscando la postura idónea que remarque la fuerza expresiva de la futura pieza. La fotografía final supone la concreción de una idea muy trabajada en los dibujos, que funcionan como ensayos que buscan la máxima expresividad con los mínimos elementos. En otras ocasiones la artista recurre al formato videográfico para realizar ese mismo proceder. En esta ocasión, el visionado de una composición determinada en movimiento facilita a Almeida

la oportunidad de encontrar el *still* exacto que condensa toda la expresividad que busca y poder trasladarlo a la toma fotográfica posterior. Esta capacidad es única en el vídeo y supera al dibujo en lo que se refiere a la diversificación de las variables, ayudando a la autora en su camino de encontrar la mayor intensidad en cada proyecto.

Almeida consideró las grabaciones en vídeo como mero registro previo a la obra, a excepción de alguna ocasión puntual dónde encuentra la necesidad conceptual de otorgar a estos registros la condición de obra final acabada. A lo largo de casi trece minutos, en *A experiencia do lugar* (2004), podemos ver a Almeida recorriendo de rodillas el espacio de su taller, realizando un camino circular. Su actitud recuerda, en un primer momento, un estado de penitencia y de introspección vivencial. Isabel Carlos nos detalla:

El sonido de las rodilla en contacto con el suelo del taller, el atravesarlo –de la sala a la pared del fondo– en un recorrido simultáneamente obsesivo y liberador, transforman este vídeo en una performance privada en que se ofrece la otra vertiente del trabajo cotidiano de la artista en su estudio, el de la relación entre cuerpo, espacio y objetos (CARLOS, 2008:24).

Durante la acción, manipula una serie de objetos que le han seguido a lo largo de su carrera: un taburete, una lámpara, etc. Esta pieza muestra paralelismos con la videoperformance de Bruce Nauman, titulada *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68). En ella, el artista recluido en su estudio camina exageradamente en el contorno de una forma geométrica dibujada en el suelo, midiendo su próximo paso y siendo consciente del que acaba de dar. Al igual que Almeida, Nauman prepara el escenario en su estudio, ella un espacio limpio y él en un cuadrado hecho con cinta adhesiva; y ambos realizan una serie de ejercicios metódicos y repetitivos, como si de una coreografía se tratara. La relación de ambos con la danza experimental es notoria, siendo el de Nauman un ejercicio contextualizado en la época del nacimiento de nuevas corrientes de danza alternativa en Estados Unidos.

Manteniendo esta mirada coreografiada, las piezas de Almeida muestran nexos con la danza que se hacen visibles si las comparamos con alguna obra del coreógrafo francés Xavier Le Roy. Su obra *Self-Unfinished* (1998) muestra su visión inusual de los cuerpos dentro de la danza. Su modo de entender los movimientos corporales ha hecho que se aproxime a planteamientos escultóricos y que cree nuevos caminos para la danza contemporánea. Desplazándose boca abajo, el bailarín se convierte en una serie de aberraciones morfológicas que representan imágenes de un ente que se reconfigura a un ritmo inquietante e

inhumano. La obra supone una exploración del movimiento a través de la metamorfosis hacia diversas posibilidades. Similar en este desafío corporal, fotografías de Almeida como *Eu estou aqui nº 4* (2005) Almeida aparece cubierta con un vestido negro se convierte en un bloque compacto donde el peso se apodera de toda la imagen. La sensación matérica de bulto redondo es acentuado por su vestimenta austera, por la ocultación de su rostro y por la postura inerte y recogida.

En las piezas realizadas a partir de los años noventa, como *A Onda* (1997) o *Rodapé* (1999), su cuerpo se convierte en un bloque escultórico que dialoga con la arquitectura que lo acoge, introduciendo algunos elementos que antes se situaban fuera del encuadre. Esta inclusión ha sido un proceso paulatino en el que, desde la mancha más pictórica, ha pasado a la introducción de elementos volumétricos como palos, pelotas, cajas..., que han hecho que lo fotografiado fuese abarcando la tridimensionalidad del espacio. El taller se convierte en arquitectura corpórea que acoge a la artista y crea un cuerpo nuevo. Una simbiosis exacta, como el hueco hecho objeto de Bruce Nauman en su pieza *Mold of the space under my chair* (1966-68) o la obra *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-inch Intervals* (1966) que dejaban constancia de su materialidad inmaterial. Conformándose un espacio paradójico; y además, sugerente, que explica la presión del objeto que lo envuelve, éste es, su cuerpo.

En un proceso de conversión corporal dentro de la obra, Almeida llega a habitar el espacio de su estudio con la rotundidad de una escultura y utilizando una estrategia casi coreográfica. Se convierte en pura masa que inunda el espacio y lo hace suyo. *Dentro de mí* es el título de un conjunto de series realizadas en torno a la década de los noventa. En ellas trata su realidad física ante el espacio que la rodea. Su cuerpo vestido de negro se nos presenta casi inerte y vacío de su interior, pero que llena el lugar donde se sitúa. Cada pieza de estos años es una visión escultórica de la fotografía en la medida en que nos presenta un objeto tridimensional que permanece inerte mientras el espacio circundante la contiene. Ese espacio ahora arquitectónico es, según Delfín Sardo, el molde de un volumen, de su cuerpo, que se hace real gracias a ese contexto, que lo materializa y lo ubica en un contexto en el mundo (SARGO, 2004:29).

Almeida se convierte en figura inmóvil que es consciente de todo lo que la rodea. Estrategia similar a la del artista Bruce Nauman que en piezas como *Failing to Levitate in the Studio* (1966) aparece tumbado sobre unas sillas y se empeña en elevarse una y otra vez, consiguiendo solo caer y negándose a aceptar su incapacidad. Esta misma sensación la revive Almeida en su obra *Voar* (2001) siendo realizadas, ambas, en el espacio cotidiano de sus talleres. A lo largo de una secuencia de cuatro imágenes, la vemos encaramada a una silla, simulando

un intento de alzar el vuelo, aún sabiendo que su destino es el suelo. El desenlace de la acción se precipita, de forma irónica a la par que lúdica, con la artista por los suelos. Esta obra es una apuesta arriesgada de relación entre su cuerpo y el espacio que lo acoge; utilizan la aceptación de la contradicción y la exploración como forma de creación. Plantean abiertamente la posibilidad de realizar acciones en las que el proceso es desconocido e imprevisible y donde se muestra la vulnerabilidad de sus cuerpos que están dispuestos al fracaso. En estas piezas la gravedad en el cuerpo se convierte en protagonista. El peso, elemento característico de la escultura, marcará el destino de la acción, su fracaso.

La experiencia artística la puede vivir el propio autor, haciendo que el espectador empatice con él o siendo el propio autor quien despliegue un mecanismo determinado para que sea éste último el protagonista. Esto sucede cuando comparamos algunos trabajos de Almeida como *Dentro de min* (1998) con las *Esculturas de un minuto*, realizadas desde la década de los ochenta hasta la actualidad, por el austriaco Erwin Wurm. En ambas podemos observar a un personaje en un espacio neutro y realizando una determinada acción con un objeto. Almeida ha llegado a este punto recorriendo un largo camino desde la pintura, sintiendo una necesidad vital de incluirse en la propia obra. Wurm nos plantea un escenario diferente: él sólo mantiene en su cabeza la acción a desarrollar. Es el espectador, acompañado de las instrucciones del artista y un objeto determinado, quien provoca la formalización de la obra. En la propuesta de Wurm la pieza se completa en el momento que el espectador decide ejecutarla, mientras que en la de Almeida, es ella misma quien materializa su obra. Del gesto ha pasado a la contención y la fotografía le ha ayudado a mantener esta nueva intensidad. "Vivimos casi siempre fuera de nosotros, pero gracias al plano se consigue desdoblar, a través de un enfoque, lo que la mayor parte de las veces se desvanece en el transcurso" (OLIVEIRA, 2008:235). La fotografía permite mantener ese instante en ambas, que puede ser eterno o hecho para durar un sólo minuto.

Conclusión

Almeida ha sabido aunar, desde la fotografía, el lenguaje pictórico y el escultórico para generar una propuesta sólida basada en una búsqueda constante de los límites de cada disciplina. Ha manejado también diferentes fórmulas pertenecientes a otros lenguajes paralelos como la danza y la *performance*, para articular un discurso propio, particular y original, desde la periferia artística europea pero demostrando su gran conocimiento e interés por el arte que se desarrollaba en un contexto internacional.

Su investigación en cuanto a la inclusión del cuerpo como elemento central

en la obra y cómo éste dialoga con el espacio circundante a través de la acción, supone una apuesta única y personal que convive con otros proyectos que parten desde dentro del arte de acción y demuestra su idoneidad para situarla en la historia del arte de acción.

Los códigos performativos que comparte con otros artistas internacionales que son referentes en el arte de acción demuestran que su obra se iguala en inquietudes y conceptualizaciones a las de otros artistas coetáneos provenientes de centros artísticos como el norte de Europa o Estados Unidos.

Referencias

- Carlos, Isabel (2008) "Emociones en estado fotográfico", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):11-27.
- Carlos, Isabel (2008) "Emociones en estado fotográfico", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):11-27.
- Phelan, Peggy (2008) "Helena Almeida: nuestro interior", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8. Vol 1 (1):224-233. Texto original en: Phelan, Peggy (2005) "Helena Almeida: nosso interior", en catálogo: Phelan, Peggy & Carlos, Isabel (2005) *Intus. Helena Almeida* Barcelos: Civilização Editora. 972-26-22951-97-8. Vol 1 (1).
- Rosa Oliveira, Emidio (2008) "Las envolturas y los límites móviles del cuerpo", en catálogo: *Helena Almeida. Tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica. ISBN 978-84-89884-87-8: 234-241. Texto original en: Rosa Oliveira, Emidio (1998) "Envolvórios e limites do corpo em movimento." Revista: *Colóquio Arte*, nº 76. Lisboa: Fundação Calauste Gulbenkian.
- Sardo, Delfim (2004) "Pes no chão, cabeça no céu", en catálogo: *Helena Almeida. Pes no chão, cabeça no céu*. Lisboa: Fundación Centro Cultural de Belem. ISBN: 972-90-71659-97-8. Vol 1(1): 20-37.

Obra-experiência e o espaço mimetizado: notas sobre os trabalhos de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti

*Work-experience and simulated space:
notes on the works of Rejane Cantoni and
Leonardo Crescenti*

VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO*

Artigo submetido a 11 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, produção e pesquisa poética com imagem, vídeo, design e tecnologia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará (UFPA); Faculdade de Artes Visuais (FAV). R. Igarapé Tucunduba, 794-882 - Guamá, Belém - PA, 66075-110, Brasil. E-mail: valsampaio@gmail.com

Resumo: As instalações e outras formas de arte interativa levaram à desmontagem da tradição estética, a desmaterialização da obra de arte. Algumas delas manifestam-se como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente. A produção de Rejane Cantoni e suas diversas parcerias com Leonardo Crescenti, brasileiros, propagam obras que são como ferramentas de experimentação multissensorial.

Palavras chave: instalação / arte e tecnologia / obra-experiência / percepção / multissensorial.

Abstract: *The installations and other forms of interactive art led to the dismantling of the aesthetic tradition, the dematerialization of the artwork. Some of them are speak up as a living system where the public physically dialogues with an event that is happening in the environment. The production of the Brazilians Rejane Cantoni and its various partnerships with Leonardo Crescenti spread works that are as multi-sensory testing tools.*

Keywords: *installation / art and technology / work-experience / perception / multisensory.*

Mudanças perceptivas: Os dispositivos e os fruidores

Criar objetos a fim de evocar experiências estéticas é uma característica daquilo que chamamos arte, e as mudanças culturais, sociais e transformações tecnológicas em todas as esferas da vida possibilitaram outras formas de produzi-la e experienciá-la provocando reavaliações na sua relação com o público. O conceitualismo e as disciplinas artísticas relacionadas às performances, às instalações e às formas de arte interativa contribuíram à desmontagem da tradição estética, e à *desformalização* e à *desmaterialização* da obra de arte e, finalmente, a indefinição das fronteiras entre disciplinas artísticas individuais.

As relações espaciais internas e externas de certos trabalhos interativos tomam como referência as interligações entre as partes individuais e as referências entre o espaço e a estrutura do dispositivo técnico/tecnológico que as constituem, algumas produções imersivas se apresentam como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente, e que se modifica de acordo com as interações dessa audiência.

A resposta ao que tem sido a emergência da arte impermanente, desmembrada e descentralizada, multiplica as perspectivas e pontos de vista, rompendo com o modelo de renascimento, estes artificios consideram não haver um lugar ideal para ser apreciada. Um dos princípios aplicados pelos criadores de instalações é a de provocar no espectador uma ação, a partir da definição de procedimentos, que convoquem a presença do fruidor através da interação com o trabalho, e esse tipo de postura pode ser anotada, por exemplo, desde os dadaístas.

A presença ativa do espectador no espaço e a influência de seus sentidos e percepção do fruidor é a especificidade das instalações artísticas, como mecanismos que organizam o fenômeno sensorial e perceptivo de forma diversa de outros modos de ser da arte - assim como em grande parte de outras correntes da arte moderna. A percepção do espectador não é tratada como uma reflexão sobre o objeto, mas como um *pertencer* à obra, como uma *presença* inseparável, sendo, portanto, a experiência subjetiva do espectador e a sua percepção um dos fatores mais utilizados pelos artistas e suas instalações.

As questões instauradas se referem às mudanças que ocorrem na esfera ontológica no processo e na recepção da obra artística, um outro objeto é produzido a cada nova situação que o artista cria, que é complementada pela interação do fruidor e constituída na sua experiência. O papel do fruidor é tão importante que pode ser considerado uma parte complementar, e às vezes este é convidado a interagir com a obra de uma forma específica, por exemplo, quando se entra

fisicamente em uma instalação o seu espaço-tempo passa por uma combinação de experiências sensoriais, estéticas e psicológicas diversas. Os produtos analisados nesse artigo foram criadas entre 2007 e 2018 e montadas sempre individualmente, em diversos espaços e países Alemanha, Áustria, Brasil, Bélgica, Canadá, Colômbia, Coréia do Sul, Dinamarca, Espanha, Holanda e Rússia.

Obra-experiência e o espaço mimetizado

A fruição do trabalho como um processo de experiência exige do participante uma outra postura diante da realidade buscando atravessar as fronteiras do conhecido ou do pré-concebido. A noção de experiência é parte do processo de das obras aqui analisadas, nestes casos, o ato do fruidor, ativa um novo campo artístico e altera as variáveis tempo e espaço da *obra artística* deslocando-a para a dimensão da própria experiência.

Tomando como material de análise a produção artística de Rejane Cantoni em parceria com Leonardo Crescenti deslinda projetos que se apresentam também como ferramentas de “experimentação multisensorial de conceitos de espaço como uma investigação artístico-científica”, como Cantoni define algumas de suas produções. Considerando esta produção a partir da definição do artista-pesquisador Milton Sogabe, “uma instalação interativa é como um sistema vivo onde o público dialoga fisicamente com um evento que está acontecendo no ambiente, e que se modifica de acordo com as interações do público.” (Sogabe, 2011: 62.)

Estas características aparecem em várias produções que Cantoni desenvolve com Crescenti, como por exemplo: *Infinito ao Cubo* (2007), instala na Pinacoteca de São Paulo um cubo espelhado de 3 x 3 x 3 metros suspenso a 25 centímetros do chão apoiado numa cruzeta no centro de sua base e em quatro molas, uma em cada canto. O dispositivo permite que duas das suas faces girem em seu eixo central - uma bascula e outra pivota, a pivotante age também como uma porta de acesso ao seu interior.

Esse projeto traz conexões formais com a produção artística minimalista de Donald Judd, que na década de 1970 produziu diversas instalações com cubos espelhados que mimetizavam o espaço expositivo nos seus objetos. Alguns teóricos definem o trabalho de arte, nessa perspectiva, como o resultado de relações entre espaço, tempo, luz e campo de visão do observador.

Infinito ao Cubo potencializa as relações perceptivas do fruidor quando possibilita a imersão total no espaço-tempo da arquitetura proposta, nesse sentido, o público é quem define os vários pontos de vista que o seu ato vai definir, na busca do seu *cubo infinito*. O cubo é espelhado por fora e reflete o espaço à sua



Figura 1 · *Infinito ao Cubo* – 2007/ Cantoni e Crescenti —
Projeto Octógono de Arte Contemporânea – Pinacoteca de São
Paulo. Fonte: acervo dos artistas

Figura 2 · *Infinito ao Cubo* – 2007/ Cantoni e Crescenti —
Projeto Octógono de Arte Contemporânea – Pinacoteca de São
Paulo. Fonte: acervo dos artistas

volta, e também, espelhado por dentro provoca reflexões infinitas em todas as direções. A peça foi projetada com paredes que se deslocam e não se tocam, e ao mover-se graças a ação fruidor, deixa visível o exterior através dos espaços de 3 centímetros entre as paredes, formando internamente linhas, que guardam a cor, a luz e o movimento da cena exterior, que em reflexões múltiplas geram um efeito caleidoscópico.

O que caracteriza este mecanismo interativo é sua mediação pela tecnologia que possibilita uma relação perceptiva com o objeto a partir do caminhar sobre a estrutura que se move e se inclina a partir do eixo central, desse modo é possível desenhar as linhas internas do cubo interferindo na sua angulação distorcendo o espaço refletido no seu interior, utilizando a massa do seu corpo como recurso de deslocamento no seu interior, a movimentação potencializa a experiência da percepção do espaço mimetizado pela obra, construindo a sua relação espaço-temporal a partir do dispositivo criado pelos artistas.

Em 2010 a dupla desenvolveu o projeto *Solo*, mais uma vez construindo um dispositivo interativo “uma superfície plana, metálica e polida. Formada por chapas de 1 x 1 m de alumínio náutico, cada chapa está apoiada em seu centro e todas estão conectadas entre si.

Segundo Cantoni, “Ao caminhar sobre este *Solo*, o peso do seu corpo gera efeitos semelhantes ao de uma pedra que cai sobre a superfície da água parada: as chapas se inclinam e como gangorras interconectadas provocam ondas que se propagam radialmente. O movimento do metal contra metal gera sons e a superfície metálica em movimento propaga reflexos de luz pelo ambiente.” (Cantoni, 2019).

Na instalação *Água integrante* do projeto *Água na Oca* (2010) em São Paulo tem a colaboração Raquel Kogan, os autores recriam a superfície da água a partir do metal em movimento que é percebido como elemento líquido, resultado de intensa pesquisa em torno da percepção sinestésica da textura da água por intermédio da tecnologia, essa invenção projetada pelos artistas reage à presença de um ou vários interatores simultâneos e reproduz um jogo entre forças e equilíbrio.

O projeto *Água* cria um dispositivo que consiste num jogo de luzes e espelhos que reproduzem uma superfície aquática refletida nas paredes e no teto, a interação ocorre quando o visitante sobe em grandes tapetes espelhados instalados no chão que permitem ao interator sentir os reflexos dos movimentos criando a percepção de quem está imerso em um oceano como se estivesse andando sob a água.

Segundo os autores para a instalação *Água* foi criado um sistema de sensoriamento tátil-mecânico composto de mantas de espuma e fitas adesivas

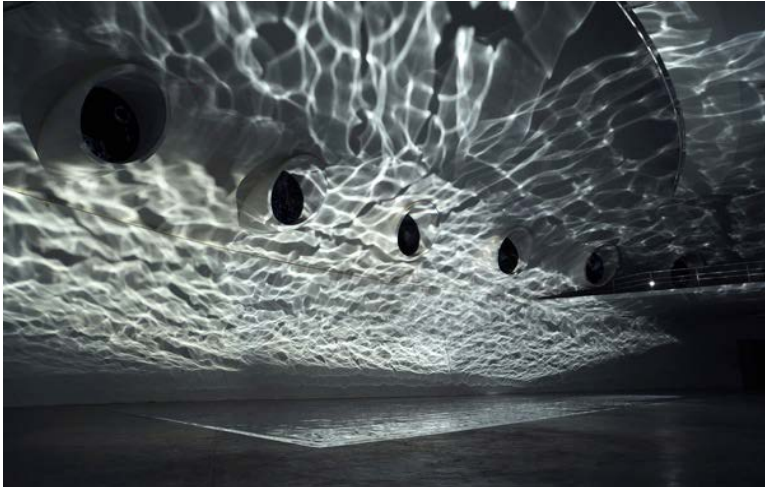


Figura 3 · *Solo* – 2010-2011- Cantoni e Crescenti.

Fonte: acervo dos artistas

Figura 4 · *Solo* – 2010-2011- Cantoni e Crescenti.

Fonte: acervo dos artistas

Figura 5 · *Água* – 2010-2014 – Cantoni e Crescenti.

Fonte: acervo dos artistas

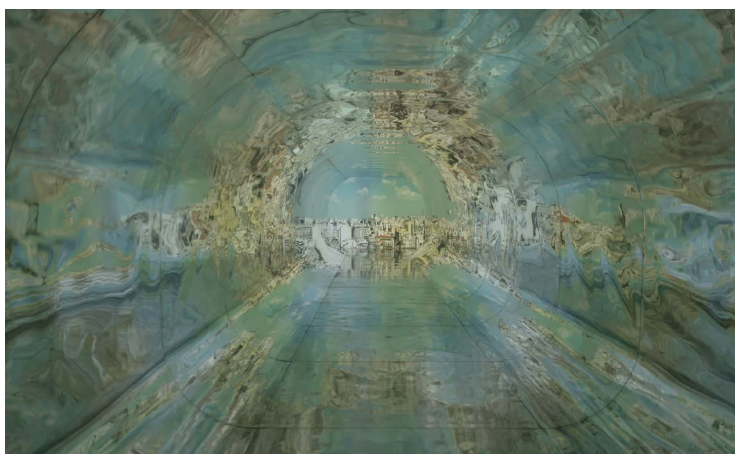


Figura 6 · *ÁGUA* – 2010-2014 – Catoni e Crescenti.

Fonte: acervo dos artistas

Figura 7 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti 2019, *Vazio Povoados*, no Espaço Cultural Farol Santander em São Paulo em 2018. Fonte:

acervo autores

mecânicas. Localizado sob a superfície das chapas espelhadas, esse dispositivo tem tripla função.

Primeiro, permite aos usuários deformar a superfície lisa das chapas espelhadas em função de sua posição relativa e peso. Possibilita também ampliar alterações na trajetória angular da luz que incide sobre a superfície espelhada, criando movimento e alterando a imagem projetada dos reflexos e das sombras dos interatores. Além disso, pode simular sensações equivalentes a caminhar sobre superfícies líquidas – como afundar o pé em poças ou águas rasas. (Cantini; Crescenti, 2010)

Tubo é projeto mais recente desenvolvido pela dupla trata-se de uma escultura imersiva e interativa composta de onze módulos cilíndricos de uma tela com projeção traseira, a instalação reproduz com exatidão a vista do lado de fora da sala expositiva essa reprodução é feita por projeção traseira através de um túnel metalizado com efeito caleidoscópico.

Os módulos são estruturas de madeira revestidas de chapas de alumínio auto-brilho, alinhados e conectados entre si formam um cilindro de madeira de três metros largura por dois metros e dez centímetros de altura por treze metros e setenta e cinco centímetros de comprimento. Em uma das extremidade do dispositivo uma tela de projeção traseira exhibe a linha do horizonte da cidade de São Paulo em diferentes horários.

A escultura imersiva foi criada para se encaixar no espaço do piso mimetizzando-se com a paisagem, com o skyline das cidades em que foi instalada, provoca a percepção de seus visitantes que se sentem flutuando sem barreiras de proteção. Dois projetores reproduzem as imagens gravadas no mesmo ponto de vista, durante quatro dias, dia e noite, e em diferentes situações meteorológicas no período da instalação.

O projeto possibilita que vários usuários possam entrar e interagir simultaneamente na escultura, esses visitantes agenciam a instalação *Tubo* via posicionamento e reflexos dentro do dispositivo. Na cidade de São Luiz, capital do Estado do Maranhão, região norte do Brasil, a obra participou de uma exposição intitulada *Infinitos* que reúne pela primeira vez as obras de Cantoni e Crescenti. “*Tubo* incorporou para esta exposição a força da paisagem local e sua transformação constante, causada pela incrível maré. A obra nos leva para dentro de um telescópio espelhado de onze metros, que reproduz essa paisagem de infinitas formas.” (CANTONI, 2019:7)

O último projeto da dupla reflete o projeto poético que atravessa a produção artística de Cantoni e Crescenti uma possível relação e flexibilidade que os trabalhos têm com a paisagem externa e a busca de uma aproximação sensível



Figura 8 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti 2019, *Vazio Povoado*, no Espaço Cultural Farol Santander em São Paulo em 2018. Fonte: acervo autores

Figura 9 · *Tubo* – Cantoni-Crescenti – Exposição *Infinitos*

com o outro proporcionando beleza, leveza e alegria síntese dos trabalhos realizados pelos artistas.

Notas para uma Conclusão

As obras analisadas de autoria de Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti revelam um percurso artístico que se constrói na relação entre arte ciência. Os artistas criaram dispositivos para uma investigação artístico-científica, buscando operar questões como modelos científicos e artísticos de espaço; interfaces homem-computador (hardware e software) interconectados simbioticamente; buscando na construção destes dispositivos formas alternativas de percepção e de cognição espacial através da experimentação multisensorial de modelos conceituais de espaço.

As especificidade que caracterizam as instalações, como as apresentadas aqui, revelam os procedimentos criativos para além do objeto em si, mas também à experiência que ele provoca, como a observação da relação entre os elementos materiais pertencentes às diferentes disciplinas artísticas e não-artísticas e os elementos intangíveis, relações espaciais e locais, bem como as interações entre o aparato desenvolvido e o espectador, esses elementos estão invisivelmente ligados entre si e criam, uma dinâmica única em cada composição, pois suscitam uma dinâmica entre tecnologia, forma e experiência.

Referências

- Cantoni, Rejane. 2019. *Infinitos – Cantoni-Crescenti + Kogan. Catálogo da exposição Infinitos*, realizada por Cantoni-Crescenti e participação de Raquel Kogan, no Centro Cultural Vale – Maranhão, de 19 de março a 10 de agosto de 2019. Curadoria Paula Porta.
- Cantoni;Crescenti, 2010. Referencias das obras. Acessado em 25/05/2014. <http://www.cantoni-crescenti.com.br/>
- Clark, L., (1980). *Lygia Clark*. Textos de Ferreira Gullar, Mário Pedrosa e Lygia Clark. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____, (1994). "Nostalgia of the Body". *October*, n.69, pp.84-109.
- Plaza, Julio; Tavares, Mônica. "Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais": Hucitec. 1998.
- Sogabe, Milton. "Instalações interativas mediadas pela tecnologia digital: análise e produção", in: *Ars: Ano 8 No 18*, pg. 62. 2011
- Valéry, Paul « La conquête de l'ubiquité » (1928)

Cristiano Sant'Anna e o guia para viver na rua: o ato fotográfico na rua, entre prática e criação colaborativas

*Cristiano Sant'Anna and the guide to living on
the street: the photographic act on the street,
between collaborative practice and creation*

DANIELA MENDES CIDADE*

Artigo submetido a 3 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura. R. Sarmento Leite, 320 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90050-170, Brasil. E-mail: danielamcidade@gmail.com

Resumo: O texto analisa um trabalho de Cristiano Sant'Anna: "De um guia prático para viver na zona a um manual condutor de carrinho de papelero: saberes, experiências e colaborações em arte", onde o artista vive uma experiência colaborativa nas ruas. Em conjunto a dois trabalhadores que coletam materiais para reciclagem, o fotógrafo propõe uma troca de papéis, para discutir sobre os limites entre arte e não arte. O conceito de gesto performativo, arte como atitude e objeto artístico e transbordamentos entre arte e vida, e território, serão aqui discutidos.

Palavras chave: fotografia / gesto performativo, / criação colaborativa.

Abstract: *The text analyzes a work by Cristiano Sant'Anna: "A practical guide to living in the area and a paper cart manual: sabers, experiences and collaborations in art", where the artist lives a collaborative experience in the streets. Together the two workers who collect materials for recycling, the photographer may request a role exchange to discuss the boundaries between art and non-art. The concept of performative gesture, art as attitude and artistic object, and overflows between art and life, and territory, will be discussed here.*

Keywords: *photography / performative gesture / collaborative creation.*

Introdução

Sant'Anna é um artista brasileiro que vive e trabalha em Porto Alegre, RS. O trabalho em pauta é o resultado de um Mestrado em Artes Visuais realizado em 2019, sob a orientação de Claudia Zanatta, e que resultou em uma exposição no atelier coletivo *Planta Baja*, em Porto Alegre naquele mesmo ano. Na sua pesquisa o artista propõe a reflexão teórica e sua execução plástica a partir de seu conceito operatório que aborda as práticas colaborativas em arte, e a distinção destas práticas com as de criação colaborativa. O objetivo é o de realizar uma análise sobre o conceito de autoria, as transformações de territórios da cidade, de suas sombras, e da fotografia como enunciado e gesto performativo.

Estas atitudes levariam o artista a desconstruir nossos antigos pressupostos sobre a arte, e passar, conforme nos aponta David Green e Joana Lowry (2007), a afirmar, declarar, decidir, anunciar, identificar e informar sobre se isto ou aquilo é uma obra de arte, conforme as estratégias de outros artistas conceituais do final dos anos sessenta do século passado.

A fotografia e o gesto performático estariam caracterizados nesta troca de papéis entre artista e certas pessoas escolhidas, como um *patchwork* que forma o cenário de um imaginário urbano construído a partir de percursos e encontros, e que acabam se transformando, através das escolhas do artista, em atitudes nestes novos territórios poéticos

1. Fragmentos modernistas na viagem aos meandros da cidade

A viagem produtiva de Sant'Anna começa em uma parte degradada da cidade de Porto Alegre, a região da Avenida Farrapos, que já foi um símbolo de planejamento urbano moderno. Aberta há 80 anos como uma grande via ligando o aeroporto, a região metropolitana e centro da cidade. Do tempo glorioso de uma utopia modernista, restam hoje prédios degradados e em abandono. Apesar disso, o olhar do artista localizou no lugar uma fecundidade de sinergia com seus habitantes. Ali, a distopia transforma-se assim em novas condições de vida.

No trabalho de Sant'Anna a convivência entre recicladores e artista ultrapassa os limites da arte e não-arte e suas relações com o campo social, através dos resquícios da tipologia modernista, a cidade contemporânea. Em um cenário caótico, a diversidade e a riqueza visual, que representam a transfiguração urbana, fazem-nos lembrar de que a cidade não está morta. Pelo contrário, ela se nutre e se revitaliza com estes vários pedaços, estas sobras e estes dejetos recicláveis que são jogados nas ruas, e que acabam constituindo novos territórios em movimento como a Vila dos Papeleiros, permitindo novas aproximações e novas leituras.

O projeto modernista, animado por um racionalismo estrutural, privilegiava

a estética funcionalista, com uma normatização de acordo com o funcionamento de uma máquina. Era um princípio progressista de transformação do mundo. Os novos tempos, a desigualdade social e os fluxos provocaram uma mudança, onde as atitudes anunciam as criações pós-modernas, aquelas que fazem a celebração de uma heterogeneidade e da diversidade, como a que se refere Fabio La Roca (2019). O artista nos mostra que há uma pluralidade de narrativas no espaço desta aparente desordem, característica da cidade em mutação.

Cristiano Sant'Anna integra o coletivo *Beira*, formado por artistas de diferentes linguagens e que desde 2015 realiza intervenções públicas e instalações, trabalhos que defendem causas coletivas, como o meio ambiente a igualdade. Temáticas ambientais, políticas e sociais são recorrentes na atuação do coletivo. Suas atuações formais podem estar mais associadas às ações performáticas em espaços públicos do que a objetos artísticos. Em um projeto chamado *Biblioteca Aberta, um atelier de livro fotográfico*, e a *Oficina de documentação do Quarto distrito* (2015) (região onde se localiza a av. Farrapos), quando conheceu Antônio Carboneiro, o interesse de Sant'Anna voltou-se para a fisionomia do lugar.

Desde 2018 durante a execução de *Guia Prático*, ele passou a percorrer diariamente a avenida, com um caderno de notas, onde registrava os percursos por ele, anteriormente pré-estabelecidos, e começou a reunir os saberes da comunidade (Fig.1), soluções únicas do lugar que Cristiano chamou de gambiarras. Para Taís Portela (2007), as gambiarras se opõem aos padrões estabelecidos e percebidas na diversidade das práticas cotidianas materializam uma organização própria do tecido social permeadas por potências inventivas e criativas.

Estas experiências e atravessamentos contínuos com pessoas do lugar acabaram por provocar um rompimento com a imagem do artista solitário, que cria sozinho no atelier. Imigrantes haitianos, prostitutas, trabalhadores de rua, passaram a integrar o trabalho, como personagens do trabalho, como aconteceu com Jackson Carboneiro e Antônio Caborneiro, dois trabalhadores de reciclagem, que recolhiam material das ruas próximas e habitavam a chamada Vila dos Papeleiros, perto dali.

2. Caminhada, pausa, escuta e justaposições

Nesta série *Guia prático para viver na zona*, Sant'Anna propõe um olhar sobre uma situação cada vez mais recorrente no contexto urbano contemporâneo de um país como o Brasil: a atividade dos *papeleiros*, ou seja, puxadores de carrinhos que percorrem a rua. E que vivem de escambos e da venda do material a recicladores. Em uma pesquisa que baseou-se em uma amostra destes trabalhadores, o artista intensificou sua ação com Antônio e Jackson, o primeiro pela liderança

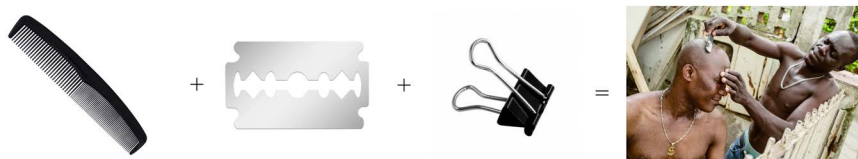


Figura 1 · Cristiano Sant’Anna, *Matemática do Guia Prático para Viver na Zona*, 2018. Arte gráfica, fotografia e objetos. Foto do autor.

que exerce como líder comunitário da Vila, e seu filho, Jacson. Sant’Anna passou a acompanhar seu dia-a-dia com imagens, e propôs uma criação colaborativa, invertendo papéis e entregando a câmera para um deles, com a troca de funções entre artista e *papeleiro*.

A metodologia do artista-pesquisador seguiu duas fases distintas: a primeira, que se constituía em “caminhar, derivar fotografar, conversar, entrar em contato com pessoas, perder tempo, entrar nas casas, espaço também para a troca de papéis entre pesquisador e parceiros da pesquisa” (Sant’Anna, 2019: 99). Na segunda fase, o artista ia organizando painéis com as imagens obtidas, no ateliê (Fig. 2 e 3). Ali se organizaram as memórias afetivas, em relação de justaposição. A cada montagem surge uma narrativa num processo constante de desconstrução e reconstrução das experiências provocando novas visões sobrepostas às mesmas visões.

Estas imagens que formam o Guia Prático construídas e reconstruídas no ateliê acabaram integrando uma exposição coletiva, denominada *Entre beiras*, que aconteceu em agosto de 2018 na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, com a curadoria de Sandra Rey. Conforme relato do artista, foi a possibilidade de ir para um espaço institucional que o aprendizado e os encontros com as pessoas da Zona passaram a se configurar como um modo de fazer arte.

3. A experiência de estar junto

3.1 A troca de papéis

Em 2019, o artista decidiu então a realizar um trabalho de escambo como proposição e método baseado na troca de papéis. Essa decisão foi conjunta com Jacson, o filho e seguidor de Antônio, que manifestara interesse em aprender fotografia.

De modo geral, as relações estabelecidas com os parceiros tem em comum a troca de interesses. Eles tem algo que me interessa (todos estes saberes da experiência) e eles veem algo em mim que pode ser vantajoso (visibilidade, conhecimentos de fotografia). Estas trocas de conteúdos se parecem a um escambo (Sant’Anna, 2019: 121).



Figura 2 · Cristiano Sant'Anna, *Ateliê é Lugar e Zona*, 2018. Laboratório da Pesquisa. Foto do autor.

Figura 3 · Cristiano Sant'Anna, *Ateliê é Lugar e Zona*, 2018/19. Laboratório da Pesquisa. Foto do autor.

Agora o artista faz suas caminhadas ao lado de Jacson. Cristino puxando o carrinho de papelero e Jacson fotografando. Durante suas derivas a troca se estabelece a partir dos questionamentos de ambos sobre suas práticas, sejam a de fotografar ou de puxar o carrinho, os ainda sobre o cotidiano da Zona. O andar junto propicia o fazer com o outro e com isso aprender outra forma de narrar através da fotografia como gesto performativo.

3.2 Escambo como criação colaborativa

Em dezembro de 2018, sentindo um certo esgotamento do trabalho, o artista conta que, a partir de conversas com o líder comunitário de 76 anos, passou a sentir a necessidade de contribuir, de devolver algo adquirido nesta experiência. Antonio Carboneiro já estava impossibilitado de trabalhar nas ruas, devido a amputação de um dos membros inferiores. Com ele Cristiano passava o tempo conversando sobre a história da Vila dos Papeiros entre imagens fotográficas de diferentes períodos da formação daquele território e seus personagens:

Se para mim o interessante é esse papelero que produz narrativas que confundem e fundem a história fotográfica da vila sobre cadernos da sua história pessoal salvos do lixo, para ele, o importante é a possibilidade de acesso a alguém que vem de fora e pode gerar espaço de visibilidade e de escuta. (Sant'Anna, 2019:111).

Seu Antonio, Jacson e Cristiano juntos propuseram uma intervenção para participar da mostra da Virada Sustentável (Fig. 04). Essa obra foi concebida e realizada em várias etapas: oficina de construção de carrinhos para serem trocados durante a exposição do trabalho na Orla do Guaíba; montagem da intervenção na Orla; remontagem do trabalho e palestra do Seu Antonio no Centro Cultural da UFRGS

Conclusão

Sant'Anna cita Duchamp e Krapow. Do primeiro, para falar da transformação de objetos banais em obra de arte, e do Segundo, das atitudes, dos gestos, das performances que se transformam em arte.

Duchamp, em *Le Processus Créatif* (1987) se refere a algo que ele nomeia de “coeficiente da arte”, que seria uma potência que a obra contém e da qual escapam as intenções do artista. A diferença entre intenção e realização seria este coeficiente. As diferenças entre trajeto e projeto, ou seja, tudo o que o artista criou nesta experiência de trocas e escambos, seria o resultado final deste trabalho. O que fica do trabalho não estaria nem nas fotografias, nem nos registros das performances, nem nas trocas e escambos, mas nas atitudes.



Figura 4 · Cristiano Sant'Anna, *Criação colaborativa*, 2019. Fotografias e objetos. Documento de trabalho. Foto do autor.

Sant'Anna também cita Nam Goldwin, para falar da presença e do envolvimento do artista no ambiente, trazendo uma nova indicialidade à fotografia, e reforçando sua aura com esta presença. Efetivamente, na presença corporal do fotógrafo em um campo sensorial, como aquilo que David Green e Joana Lowry denominaram de “detalhe egocêntrico” (Green, 2007:62) cuja forma mais reiterada seria a palavra “eu”, como é constantemente utilizada por Sant'Anna, nesta pesquisa que também é um depoimento-diário, estaria localizada a atitude, que se transforma em gesto de arte.

Este artigo evoca pesquisas anteriores do artista para encontrar continuidades e procedimentos diante de uma certa paisagem urbana e convida a pensar sobre os espaços vazios e as ausências que se abrem nas ruas da cidade, e a transversalidade entre arte e vida, em uma linha oblíqua de transbordamentos, apagando os limites do que é arte e do lugar de exposição. Na procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem fala sobre as relações entre a arte e o habitar na cidade, a rua surge como espaço de criação. Os hábitos de moradores de uma determinada região da cidade encontrados na análise do trabalho *Guia prático para viver na zona*, transformam-se em espécie de criação compartilhada, com uma metáfora da criação colaborativa. São trabalhos que produzem uma simbiose entre cotidiano e arte, provocando um “curto circuito”, buscando libertar a arte do conceito de “objeto artístico” nas práticas contemporâneas.

Referências

- Duchamp, Marcel (1987) *Le processus créatif*. Paris: L'éhoppe. ISBN: 978-2905657251
- La Roca, Fabio (2018) *A cidade em todas as suas formas*. Porto Alegre: Sulina. ISBN: 978-85-205-0816-9
- Green, David e Lowry, Joana (2007) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN: 978-84-252-2132-3.
- Portela, Tais (2007) *O caminho da ação entre o padrão e a gambiarra*. *Cadernos PPG-AU/FAUFBA*. ISSN 1679-6861. Ano 5, Número Especial: 79-92.
- Sant'Anna, Cristiano (2019) *De um guia prático para viver na zona a um manual do condutor de carrinho de papelero: saberes, experiências e colaboração em arte*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS.

3. *Gama*, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retractar a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares académicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A *Revista Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em `_a` e em `_b`.

Por exemplo:

- o ficheiro `palavra_preliminar_a.docx` contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro `palavra_preliminar_b.docx` contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 12.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: `palavra_completo_b`).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o ‘meta-artigo’ nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A *Revista Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____

que apresento à *Revista Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Título objectivo, com um máximo de duas linhas, mencionando o nome do artista a ser tratado

Objective title, with a maximum of two lines, mentioning the name of the artist to be treated

Nome Sobrenome*

Nome Sobrenome** [no caso de dois autores]

*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

**Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

Resumo:

O resumo apresenta um sumário conciso do tema, do contexto, do objetivo, da abordagem (metodologia), dos resultados, e das conclusões, não excedendo 6 linhas: assim o objetivo deste artigo é auxiliar os criadores e autores de submissões no contexto da comunicação académica. Para isso apresenta-se uma sequência sistemática de sugestões de composição textual. Como resultado exemplifica-se este artigo auto-explicativo. Conclui-se refletindo sobre as vantagens da comunicação entre artistas em plataformas de disseminação.

Palavras-chave: meta-artigo; conferência; normas de citação

Abstract:

The abstract presents a concise summary of the topic, the context, the objective, the approach (methodology), results, and conclusions, not exceeding 6 lines: so the goal of this article is to assist the creators and authors of submissions in the context of scholarly communication. It presents a systematic sequence of suggestions of textual composition. As a result this article exemplifies itself in a self-explanatory way. We conclude by reflecting on the advantages of communication between artists on dissemination platforms.

Keywords: meta-paper, conference, referencing

Submetido: 00/00/0000

Aceitação: 00/00/0000

1. Introdução [ou outro título]

De modo a conseguir-se reunir, no Congresso Internacional CSO – Criadores sobre outras obras, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

2. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome doas autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

3. Citações

O modelo de comunicação não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página.

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ ou APA, sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que “quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança” (Eco, 2004:39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género *A Literatura Hoje*, tendo de restringir o tema, quererá escolher *A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60*. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na *Revista Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na *Revista Gama* (Barachini, 2014), ou na *Revista Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

4. Figuras ou Quadros

No texto da comunicação, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia), 93,5 × 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2: Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1: Exemplo de um Quadro. Fonte: autor

1	2	3
4	5	6
7	8	9

5. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento da comunicação, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações do Congresso, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa

*Call for papers:
12th CSO'2021 in Lisbon*

XII Congresso Internacional CSO'2021 — “Criadores Sobre outras Obras”
26 a 31 março 2021, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas. Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhanos.

Escrito: Português; Castelhanos; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2020.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2020.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2021.

Notificação de conformidade ou recusa: 21 janeiro 2021.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 33, 34, 35 e 36 da Revista “:Estúdio”, os números 17 e 18 da revista “Gama”, os números 17 e 18 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2021. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por ‘double blind review’ ou ‘arbitragem cega.’

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

Gama, um local de criadores
Gama, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).

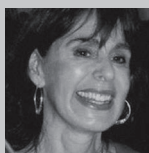


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

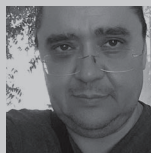


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES; é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.

Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



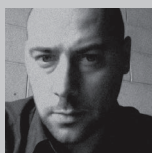
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.

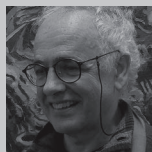


FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve

trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

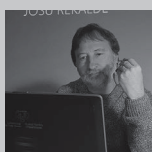
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus*. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea* Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). *El video, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea e la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales e formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interação entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: Revista Éter – Arte Contemporânea (UvaLimão); Trama Interdisciplinar (UPM); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis

(PM Studium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PM Studium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



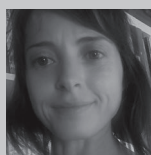
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) Caligrafias e Escrituras. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



MARLICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPES, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis “Art i diseg. L’obra artística font de dissenys encoberts” en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing ‘Deep Maps / geographies from below’, the W O R M (Peacock’s new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFGA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFGA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFGA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



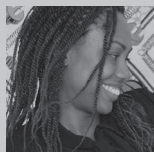
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas [da prática para a teoria]. O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTI) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporáneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



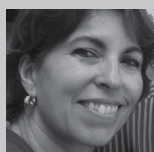
PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, "Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia".



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick* 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a Gama

About Gama

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Gama* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Uma linha temática específica

A *Revista Gama* procura incentivar a exploração, descoberta, conhecimento, divulgação e pesquisa de acervos esquecidos ou desconhecidos, resgatar arquivos por revelar, apresentando ao mesmo tempo o ponto de vista muito particular do artista sobre a arte. Um olhar de recuperação e salvaguarda discursiva de obras e autores menos conhecidas, do passado mais ou menos recente, exercido por outros artistas que lhes serão herdeiros.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Croma*.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (dois números):
15€

Pode adquirir os exemplares da Revista Gama na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes
da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

