

GAMA 16



Revista GAMA, Estudos Artísticos
Volume 8, número 16, julho–dezembro 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

A revista Gama toma como encargo o resgate, em contradiscurso, e na heterodoxia. O resgate do tempo, para revalorizar, reexaminar, reposicionar as formulações, mais ou menos recentes, mais ou menos desvalorizadas, mas merecedoras de um novo olhar descolonizador. As metodologias artísticas incorporam a resistência para novas propostas, num contexto de inovação. Trata-se de voltar a abrir o Estúdio, estudar o seu funcionamento, esvaziar as gavetas e visitar os discursos esquecidos, desafiar a ortodoxia.

Assim se selecionam e se apresentam os 15 artigos que compõem o presente volume da Revista Gama, originários do Brasil, de Espanha, de Portugal, e da Argentina.

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 16, julho–dezembro 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 16, julho–dezembro 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: Antoni Miralda,
Coloured Bread, Art Gallery fo NSW, Sydney,
1973, Fonte: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-04-miralda>

Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espanha.

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 responsabilidade do artista resistente e a sua identidade colonizadora JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The responsibility of the resisting artist and his colonizing identity</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-161
Entre realidade e ilusão: Baldassare Peruzzi e o 'trompe l'oeil' da Salla das Perpectivas da Villa Farnesina em Roma ANTÓNIO TRINDADE	<i>Between reality and illusion: Baldassare Peruzzi and the trompe l'oeil of the Salla of the Perspectives at Villa Farnesina, Rome</i> ANTÓNIO TRINDADE	20-30
O Designer escultor João Machado CLÁUDIA LIMA & SUSANA BARRETO	<i>The sculptor Designer: João Machado</i> CLÁUDIA LIMA & SUSANA BARRETO	31-40
Resistência às garras da ditadura e do naturalismo dos Escultores José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes da ESBAL '60-'64 ELISABETE OLIVEIRA	<i>Resistance against the dictatorship and naturalism claws by Sculptors José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes at ESBAL '60-'64</i> ELISABETE OLIVEIRA	41-51
Albert Marquet: o Pincel que Ri JORGE LEAL	<i>Albert Marquet: the smiling brush</i> JORGE LEAL	52-61
Carlos Asp e seus 'Campos Relacionais' LUCIANE GARCEZ & SANDRA OLIVEIRA	<i>Carlos Asp and his relating fields</i> LUCIANE GARCEZ & SANDRA OLIVEIRA	62-70
O PICTÓRICO é (uma)-theoria em Varela Aldemira MARCELO KRONEMBERGER	<i>The PICTORICAL is (one)-theoria in Varela Aldemira</i> MARCELO KRONEMBERGER	71-77
Lina Bo Bardi: memórias de suas joias arquitetônicas MILLY HWA LEE	<i>Lina Bo Bardi: Memories of your architectural jewels</i> MILLY HWA LEE	78-86

Nudez, uma invariante: a pintura velada de Pedro Morais RAQUEL MOREIRA	<i>Nudez: the veiled painting by Pedro Morais</i> RAQUEL MOREIRA	87-94
Fernando Lanhas: da Pintura Geométrica Abstrata a uma Arquitetura Neoplasticista RAQUEL PELAYO & CATARINA ALVES COSTA	<i>Fernando Lanhas: From Abstract Geometric Painting to a Neoplasticist Architecture</i> RAQUEL PELAYO & CATARINA ALVES COSTA	95-104
Antoni Miralda: o alimento como criação artística RITA FRUTUOSO DE OLIVEIRA	<i>Antoni Miralda: Food as an Artistic Creation</i> RITA FRUTUOSO DE OLIVEIRA	105-113
Rodrigo Cunha e suas imagens de solidão como dispositivos a unir pontos distantes SANDRA MAKOWIECKY	<i>Rodrigo Cunha and his images of loneliness as devices to unite distant points</i> SANDRA MAKOWIECKY	114-123
Muerte y renacimiento de una imagen: Oscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales SILVINA VALESINI & GUILLERMINA VALENT	<i>Death and rebirth of an image: Oscar Muñoz and the performative turn in visual arts</i> SILVINA VALESINI & GUILLERMINA VALENT	124-131
Maria Roldán: luz, forma e atuação numa escolha de material TERESA ALMEIDA	<i>María Roldán: light, shape and performance in a material choice</i> TERESA ALMEIDA	132-143
Considerações sobre os 'Metaesquemas' de Hélio Oiticica ZALINDA CARTAXO	<i>Considerations on the Helio Oiticica Metaesquemas</i> ZALINDA CARTAXO	144-151
Arte contemporânea em Tomás Martínez: percurso de resistência e exercício da liberdade CLÁUDIA MATOS PEREIRA & LUÍS JORGE GONÇALVES	<i>Contemporary art in Tomás Martínez: a path of resistance and the exercise of freedom</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA & LUÍS JORGE GONÇALVES	152-161

3. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	164-192
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	164-165
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	166-168
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	169-174
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	175-177
<i>Gama</i> , um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	180-192
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	180-190
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	191
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	192

1. Editorial

Editorial

A responsabilidade do artista resistente e a sua identidade colonizadora

The responsibility of the resisting artist and his colonizing identity

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: Discute-se a responsabilidade do artista como resistente, no caminho da emancipação. Ao mesmo tempo apontam-se as contradições da identidade recortada do artista: a sua essência identitária é tendencialmente colonizadora. O processo inverte o movimento e gera reforço do ardil dominador. O artista pode ser local de oposição ao mesmo tempo que reproduz e é agente de poder. É neste contexto de desapropriação e resgate que se reúnem quinze artigos na Revista Gama 16, que agora se apresenta, para um novo recurso descolonizador. **Palavras chave:** Emancipação / identidade / artista / resgate / Revista Gama.

Abstract: *The artist's responsibility is discussed as a resistant one, in the path of emancipation. At the same time, the contradictions of the cut-out identity of the artist are pointed out: his identity essence tends to be a colonizing one. The process reverses this movement and reinforces the dominating ruse. The artist can be the place of opposition at the same time that he reproduces and is an agent of power. It is in this context of expropriation and rescue that fifteen articles are gathered in the Journal Revista Gama 16, which is now presented, as a new decolonizing resource.* **Keywords:** *Emancipation / identity / artist / rescue / Revista Gama.*

1. Resistir

A resistência pode fazer-se com emancipação, sendo este um caminho possível. Emancipação em relação às agências de tirania, usurpação, dominação, submissão, contaminação, infestação, ou mais algumas. A responsabilidade do resistente torna-se complexa, sobretudo quando tiver em conta que as agências de auto-colonização são difíceis de ultrapassar, por serem dissimuladas de discursos e de essências identitárias. O desafio é então próximo da pele, colado ao corpo significativo, lá onde a carne segura a arbitrariedade da linguagem, perto dos dentes.

2. A identidade colonizadora

A identidade é, paradoxalmente, colonizadora, porque a identidade obriga e prende, porque responde fiel, e porque é chamada. O disfarce e o ardil do poder são de difícil ultrapassagem, e os lugares de oposição tornam-se raros. A identidade é por vezes agigantada, e cobra o preço de uma nova dominação, quando a identidade se quer também renovar. Estes momentos de afirmação são momentos de aparência, disfarce, armadilha. A maior diferença, aquela construída na linguagem, a identidade, torna-se colonizadora (Queiroz, 2019a; 2019b). E com ela o desafio de uma emancipação fora do jardim do éden, na floresta perdida da linguagem.

3. Discursos oposicionais

Os lugares da arte acolhem, por vezes, discursos oposicionais, e não raro, por isso mesmo são menos apreciados em tempo (Rekalde Izagirre, 2013). Esta é uma oposição que organizou a teleologia das vanguardas cujo papel hoje permanece latente ou tentador.

A revista Gama toma como encargo o resgate, em contradiscurso, e na heterodoxia. O resgate do tempo, para revalorizar, reexaminar, reposicionar as formulações, mais ou menos recentes, mais ou menos desvalorizadas, mas merecedoras de um novo olhar descolonizador. As metodologias artísticas incorporam a resistência para novas propostas, num contexto de inovação (Lampert & Facco, 2018). Trata-se de voltar a abrir o Estúdio, estudar o seu funcionamento, esvaziar as gavetas e visitar os discursos esquecidos, desafiar a ortodoxia.

4. Resgate

Assim se selecionam e se apresentam os 15 artigos que compõem o presente volume da Revista Gama, originários do Brasil, de Espanha, de Portugal, e da Argentina.

O artigo “Entre realidade e ilusão: Baldassare Peruzzi e o ‘trompe l’œil’ da Sala das Perspectivas da Villa Farnesina em Roma,” de António Trindade (Portugal), apresenta a leitura geométrica de uma das mais interessantes composições a fresco de Baldassare Peruzzi, pintor e arquitecto (n. 1481-1536) na conhecida Sala das Perspectivas na Villa Farnesina em Roma, c.1518-1519. Baldassare Peruzzi terá, segundo António Trindade, seguido a regra geométrica e perspectivica descrita por Danti.

Cláudia Matos Pereira (Brasil e Portugal) & Luís Jorge Gonçalves (Portugal), no artigo “Arte contemporânea em Tomás Martínez: percurso de resistência e exercício da liberdade,” apresenta uma série de onze telas de 1993 e 1994 do espanhol Tomás Martínez (1927-2017). As pinturas retratam a vida da comunidade contemporânea após a transição democrática.

O artigo “O Designer escultor João Machado,” de Cláudia Lima & Susana Barreto (Portugal), debruça-se sobre a obra gráfica de João Machado (n. Coimbra, 1942). Licenciado em Escultura, em 1968, na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), depois professor do ensino secundário e ilustrador para as aulas de português e francês da Telescola. Após o 25 de Abril, com os novos cursos de Design de Comunicação/Artes Gráficas, João Machado concorre torna-se professor deste curso entre 1976 e o começo dos anos 80, dedicando-se depois em exclusivo ao design gráfico e marcando a iconografia cultural dos eventos e festivais realizados em Portugal com os seus cartazes marcados por uma cor viva e plana, festiva, amortecida pelas formas modulares, apresentando-se como um permanente jogo colorido.

Elisabete da Silva Oliveira (Portugal), no artigo “Resistência às garras da ditadura e do naturalismo dos Escultores José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes da ESBAL ’60-’64,” apresenta a obra de três escultores que viveram a Escola Superior de BELAS Artes dos anos 60, no contexto da resistência estética em tempos de ditadura, entre 1960 e 64. O primeiro, José Alberto Pereira (1941, Lisboa-1964, Zemba-Angola) evoluiu na sua curta vida para uma mestiçagem envolvente, como em “Cubata”, um restaurante local, ou a redondez das estátuas do Monumento aos Mortos do Batalhão, em Vila Henrique de Carvalho / Saurimo. Foi vítima da guerra colonial em Angola, aos 23 anos.

A segunda escultora, Lourdes Serralha (n. 1938, S. Martinho das Amoreiras, Odemira) apresentou a sua “tese” do Curso Geral de Escultura em 1964: “Idade Matinal”. Prosseguiria o seu percurso como professora, 36 anos de ensino, com intervenções de arte pública nas escolas dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, como por exemplo no Barreiro, em ‘Planetário’.

A terceira escultora apresentada por Elisabete Oliveira, Luísa Constantina

(Ataíde) Costa Gomes (1941, S. Miguel-Açores - 1990, S. Miguel) com o bacharelato em escultura e com o curso de Ciências Pedagógicas, leccionou em Ponta Delgada (1965-1967) e em Macau (1972-1974), concluindo depois o Curso Complementar de Escultura da ESBAL. Aí veio a leccionar Escultura em a partir de 1983 até à sua prova de Agregada, por unanimidade, em 1986.

O artigo “Albert Marquet: o pincel que ri,” de Jorge Leal (Portugal), apresenta um testemunho sensível de um artista sobre outro artista que descobre e procura afinidades plásticas e expressivas. Jorge Leal descreve:

Conheci o desenho de Albert Marquet (1875-1947) através de um catálogo sobre desenhos *fauves* (Serrano & Grammont, 2002) onde descobri os seus desenhos a tinta da China com que imediatamente senti uma forte afinidade. [...] Eles serviram como exercícios de síntese de figuras e das suas atitudes, assim como de situações urbanas, e tinham como objectivo disciplinar a linha do desenho (Matisse, 1972: 71), entre o tempo de estudante e o princípio da carreira profissional.

Luciane Ruschel Garcez & Sandra Oliveira (Brasil), no artigo “Carlos Asp e seus Campos Relacionais,” apresentam um dos membros do Grupo Nervo Óptico, do final dos anos 70, de Porto Alegre, Brasil. Carlos Asp (n. 1959, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 1959), que com Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos compunham o coletivo. Carlos Asp conviveu com Lygia Clark “que lhe passou o bastão” dos objetos relacionais para os campos relacionais, esta última uma expressão da física quântica relacionada com o entrelaçamento quântico.

O artigo “O Pictórico é (um)-teórico em Varela Aldemira” de Marcelo Kronemberger (Brasil) debruça-se sobre o artista e professor galego-português Varela Aldemira (1895-1975) que publicou o primeiro ensaio sobre arte e psicanálise, ou melhor, a edição de três conferências proferidas na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1931 e 1932: “O Caso Freud: Leonardo da Vinci,” a segunda, “O Inconsciente na Vida Artística” e a terceira, de 17 de dezembro de 1932, “Os Sonhos e a Inspiração.”

María Silvina Valesini (Argentina), no artigo “Sumando ausencias en el aire: sobre la condición performativa en las instalaciones de Doris Salcedo y Teresa Margolles,” debruça-se sobre as instalações de duas artistas latino-americanas, Doris Salcedo (n. 1958, Bogotá, Colômbia) e Teresa Margolles (n. 1963, Culiacán, Sinaloa, México). As intervenções “Sumando ausencias” (2016), de Doris Salcedo e “En el aire” (2003), de Teresa Margolles, inserem-se nas explorações poéticas do corpo ausente, implicando o tempo e o espaço, e convocando a experiência do espectador como um dos seus constituintes. Depois da vitória do NO no plebiscito que referendava os acordos de paz com as FARC, depois da

ausência de participação efectiva Doris Salcedo convoca através das redes sociais: um manto de sete quilómetros de tela branca na Plaza Bolívar, com nomes das vítimas escritos em cinza nas telas, numa ação de seis dias, com milhares de voluntários, artistas, estudantes, cidadãos e vítimas do conflito. Já a intervenção da mexicana Teresa Margolles “En el aire” (2003) inunda o espaço com uma fonte de bolas de sabão, da qual não estão ausentes a alusão simbólica à morte e à violência no seu país.

O artigo “Lina Bo Bardi: Memórias de suas joias arquitetónicas,” de Milly Man Hwa Lee (Brasil), apresenta o trabalho da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi, ou Achilina Bo, arquiteta italiana naturalizada brasileira, nascida em Roma, em 1914 e falecida em 1992. Autora de obras intensas e comunicantes que transgridem a austeridade modernista da arquitectura de estilo internacional.

Raquel Azevedo Moreira (Portugal) no artigo “Nudez, uma invariante: a pintura velada de Pedro Morais” propõe uma reflexão sobre uma instalação deste artista apresentada no seu último ano de vida. Pedro Morais (Lisboa, 1944-Lisboa, 2018) estudou na Escola de Belas Artes de Lisboa e na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Desenvolveu a fase inicial do seu percurso artístico na capital francesa (1965-1977) e deixou uma marca sobre algumas gerações de jovens artistas que foram seus alunos na Escola António Arroio, Lisboa.

O artigo “Fernando Lanhas: da Pintura Geométrica Abstrata a uma Arquitectura Neoplasticista,” de Raquel Pelayo & Catarina Alves Costa (Portugal), explora as ligações plásticas entre a obra arquitetónica e a obra artística de Fernando Lanhas (Porto, 1923-2012). Partindo de quatro das suas obras arquitetónicas e consultando as notas inéditas do seu espólio as autoras procuram articular uma nova perspetiva sobre a sua atitude artística.

Rita Frutuoso de Oliveira (Portugal), no artigo “Antoni Miralda: O alimento como criação artística,” debruça-se sobre as intervenções que trazem os alimentos para os suportes artísticos, especificamente sobre Antoni Miralda (n. 1942, Terrassa, Espanha). Este artista, que já tinha exposto “Pão colorido” na Art Gallery of NSW, Sydney, em 1973, e “Breadline” no Museu de Arte Contemporânea de Houston, em 1977, propôs como um projeto seu a Fundação «Food Cultura,» criada em 2007, em parceria com a Chef Montse Guillén, para refletir a identidade, os rituais, o relacionamento, as tradições abordando a narratividade implícita nas várias dimensões dos alimentos, assim convocando investigadores, curadores, designers, cozinheiros e todos os que exploram os alimentos nas matérias artísticas. É toda uma série dimensional e substancial de exploração fértil e consistente, que é abordada no mundo das matérias, matérias estas digeríveis pelos corpos significantes dos espectadores.

O artigo “Rodrigo Cunha e suas imagens de solidão como dispositivos a unir

pontos distantes” de Sandra Makowiecky (Brasil) apresenta a obra de Rodrigo Cunha (n. 1976, Florianópolis, Brasil) que apresenta uma poética assente na representação da figura humana, em pintura. As suas obras atuam como dispositivos de conexão entre pontos distantes.

Teresa Almeida (Portugal), no artigo “Maria Roldán: luz, forma e atuação numa escolha de material,” introduz a artista colombiana María Roldán (n. 1987, Bogotá, Colômbia) cujo trabalho artístico explora o vidro como expressão artística. Possui de vários prémios e realizou em Portugal o Mestrado em Arte e Ciência do Vidro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL) e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBA/ UL). Na instalação ‘Desfocado’, María faz uma alegoria óptica à cegueira. Ainda que o vidro seja transparente, pode ter opacidades, como é exemplo nas grandes lentes instaladas em grandes dispositivos de jardim que afinal impedem os espectadores de ver.

O artigo “Considerações Sobre os Metaesquemas de Hélio Oiticica,” de Zalina Cartaxo (Brasil), debruça-se sobre a série de guaches sobre papel de 1957, que será intitulada nos anos de 1970 como “Metaesquemas,” do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937, Rio de Janeiro-Rio de Janeiro, 1980). São pinturas abstrato-geométricas que afirmam uma projeção intencional e de certo modo, bem neo-concreta: para o artista, “o espaço é pintura.”

A responsabilidade do artista revela-se como resistente, no caminho da emancipação (Carvalho & Martins, 2014; Dias, 2010; 2016). Esta responsabilidade não ocorre sem contradições: a sua essência identitária pode ser uma agência colonizadora.

O artista pode ser local de oposição ao mesmo tempo que reproduz e é agente de poder. Assim se podem propor recursos descolonizadores. A fronteira entre Arte e educação, se nas vanguardas modernistas parecia distante, no contexto global e neo-liberal contemporâneo parece ter-se consignado em torno da capitalização do público, numa viragem para a educação (Silva & Horn, 2018). A reescrita faz-se por caminhos insuspeitos, trilhados por famílias, junto das escolas, reinterpretados por serviços educativos, numa envolvimento complexa que adiciona ao artista mais camadas de significação mais ou menos intencional.

Referências

- Carvalho, Francione Oliveira & Martins, Mirian Celeste (2014) "The intercultural in Brazilian educator training: Art&culture territories" *Revista Educação Online*, N.15, jan./abr. 2014, p.144-157
- Dias, Belidson (2010) "Fronteiras em fluxo: as malas de Almodóvar" In *Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. pp 1-9 Disponível em URL: http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277967603_ARQUIVO_FRONTIIRASEMFLUXO.pdf
- Dias, Belidson (2016) "Investigação Baseada em Arte em tempos de mudanças na Arte Educação" In Venturelli, S. e Rocha, C. (Org.) #15 *Art International Meeting of Art and Technology*. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/belidson_dias.pdf
- Lampert, Jociele & Facco, Marta (2018) "Caderno Ateliê: reflexões sobre metodologias operativas no estúdio de pintura." *Revista Matéria-Prima*. ISSN 2182-9756 e-ISSN 2182-9829. Vol. 6 (3): 27-36
- Queiroz, João Paulo. (2019a) "O bom consumidor e a imagem/The good consumer and the image." *Revista Estúdio*, n. 28, p. 11+.
- Queiroz, João Paulo. (2019b). "Is it possible to decolonize art?" *Revista Estúdio*, 10(25), 12-17. Disponível em URL: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582019000100001&lng=pt&tlng=en.
- Rekalde Izagirre, Josu (2013) "De la visulidad como evidencia a la percepción expandida." *Arte y Políticas de Identidad*. dic. 2013, Vol. 9, p23-36.
- Silva, Maria Cristina da Rosa Fonseca da & Horn, Maria Lucila (2018) "Espaços de aprendizagem coletiva da Arte: uma trajetória de formação." *Revista Matéria Prima*. maio-agosto, Vol. 6 N. 2, p18-27.

2. Artigos originais
Original articles

Entre realidade e ilusão: Baldassare Peruzzi e o trompe l'oeil da Sala das Perspectivas da Villa Farnesina em Roma

Between reality and illusion: Baldassare Peruzzi and the trompe l'oeil of the Salla of the Perspectives at Villa Farnesina, Rome

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE*

Artigo submetido a 10 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista visual.

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: a.trindade@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: O presente texto centraliza-se na análise perspéctica e na geometria do *trompe l'oeil* ensaiado por Baldassare Peruzzi na Sala das Perspectivas da Villa Farnesina em Roma. Para tal recorremos a uma restituição perspéctica da pintura com o auxílio da fotografia, da perspectiva linear e da geometria da sala que ancora as pinturas ilusionistas. Na eficácia dos efeitos ópticos enganadores destes frescos ensaiados por Peruzzi, que dilatam ou expandem o espaço real através de uma simulação e ilusão óptica, pensamos que tenha sido aplicada pelo autor a sua regra perspéctica, servindo-se do auxílio do ponto

Abstract: *The present text focuses on the perspective analysis and geometry of the Baldassare Peruzzi trompe l'oeil that was tested by him in the Villa Farnesina, Rome, more particularly in the known Perspective Room. For this we resorted with a perspective restitution of the painting with the help of photography, the linear perspective and the geometry of the room that anchors the illusionist paintings. In the effectiveness of the misleading optical effects of these Peruzzi-tested frescoes that dilate or expand the real space through simulation and optical illusion, we think that his perceptual rule has been applied by the author, using the main point and the two distance*

principal e dos pontos de distância da perspectiva que sinalizam a distância de visão. Esta regra, também conhecida de Sebastiano Serlio e que corresponde à segunda regra descrita por Vignolla nos seus escritos, é testemunhada mais tardiamente em 1583 por Egnatio Danti que refere a sua aplicação por parte de Peruzzi, mais especificamente na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole* editada em Roma por Francesco Zanetti.

Palavras chave: Geometria / Perspectiva Linear / Fotografia / Trompe L’Oeil / Restituição perspéctica.

*points from perspective that signal the viewing distance. This rule, also known as Sebastiano Serlio and which corresponds to the second rule described by Vignolla in his writings, is later, in 1583, described by Egnatio Danti in his work *Due Regole della Prospettiva Pratica* by Giacomo Barozzi of Vignole, Rome, Francesco Zanetti.*

Keywords: *Geometry / Linear Perspective / Photography / Trompe L’Oeil / Perspective Restitution.*

Introdução

Baldassare Peruzzi, pintor e arquitecto, nasceu na localidade de Ancaiano próxima da cidade de Siena, na província da Toscânia, no ano de 7 de Março de 1481 e faleceu em Roma no ano de 1536. Trabalhou com Donato Bramante, com o divino Rafael Sanzio e com Giuliano de Sangallo nas obras de São Pedro do Vaticano. De entre várias obras realizadas pelo autor, centramo-nos, no presente artigo, na construção do *trompe l’œil* perspéctico da conhecida Sala das Perspectivas na Villa Farnesina em Roma, c.1518-1519. Nesta obra pictórica, em estreita relação com a arquitectura da sala envolvente que a suporta, Peruzzi de forma notável consegue, a partir de determinados pontos de vista, criar uma ponte na leitura da ilusão de óptica que se observa bem na passagem da arquitectura real da sala para a arquitectura ilusória pintada nas paredes da mesma, criando e interligando de forma ilusória esses dois mundos, o real e o fictício. Para tal contribuem a ciência da perspectiva geométrica, linear, e também a perspectiva atmosférica sobre aquela. Não temos dúvidas que Peruzzi aplicou leis da perspectiva linear. O conhecimento dessas leis é, aliás, testemunhado por Egnatio Danti na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole*, Roma, Francesco Zanetti, 1583, que refere uma das regras perspectivas e a respectiva aplicação pelo próprio autor dos frescos da Farnesina.

1. Do desenho geométrico conceptual dos frescos da Sala das Perspectivas

Para criar a simulação dos espaços sugeridos, Peruzzi utiliza provavelmente a sua própria regra, que é descrita por Egnatio Danti, articulando com grande virtuosismo as falsas arquiteturas ilusórias pintadas com a real da sala, o que se verifica bem na geometria do pavimento. Numa das paredes, Peruzzi introduz uma *loggia* com uma falsa vista panorâmica sobre a cidade de Roma (Milman, 1982:16-17) (**Figura 1 e Figura 2**). É sabido que a rigidez da conhecida *costruzione legittima* albertiana (Garriga I Riera, 1994; Grayson, 1973; Alberti, 1999) poderá inflexibilizar a leitura do *trompe l'oeil* a partir de determinados pontos de vista, devido ao requerimento de um ponto específico de observação. Esta obra de Peruzzi parece obedecer a esse princípio, sobre o qual a perspectiva linear do *trompe l'oeil* apenas se restitui, quer dizer, apenas se interliga com a arquitetura real desta sala do espaço do edifício, a partir de um ponto que não se encontra no eixo longitudinal da mesma, nem tão pouco no centro da sala, mas num lugar específico, descentrado, de forma a que a amplitude visual ou o ângulo de visão compreenda grande parte da sala e que abarque toda a obra e, sobretudo, que seja visível essa fusão entre as arquiteturas ilusórias dos *trompe l'oeils* e as arquiteturas da própria sala que as ancoram. cremos que Peruzzi terá deliberadamente descentralizado a posição do observador, afastando o mesmo consideravelmente do centro da sala e a uma distância considerável da superfície da parede onde está a pintura, obrigando a um recuo acentuado do observador-fruidor. É nesse lugar ou ponto específico, como veremos mais adiante com uma restituição perspetiva, que o observador consegue ler bem essa fusão ilusória entre a superfície pintada e a arquitetura real. De resto, esta descentralização do lugar do ponto de observação ideal e do aumento da distância de visão, observador-parede de fundo, justifica-se porque obriga o fruidor a movimentar-se dentro da sala não só em busca desse ponto de vista ideal, mas também para tentar e poder observar grande parte da superfície pintada e ainda o de atenuar a rigidez da perspectiva das arquiteturas ilusórias que a uma distância longa não provocará cortes de leitura muito perceptíveis. Este convite à mobilidade de observação já fora apontado por Alida Mazzoni (Mazzoni, 2000:191).

A partir dum ponto específico e privilegiado, as linhas da perspectiva do *trompe l'oeil* têm uma continuidade com as linhas reais da sala, o que corresponde a um ponto da sala situado o mais à esquerda da pintura e bastante recuado em relação à parede que a suporta. Nesse lugar, as linhas perspetivas dos ladrilhos da sala apresentam uma continuidade com as linhas simuladas no *trompe l'oeil*, e não apenas as linhas do pavimento, como também todas as outras, apresentando ambos os elementos, reais e ilusórios, os mesmos pontos

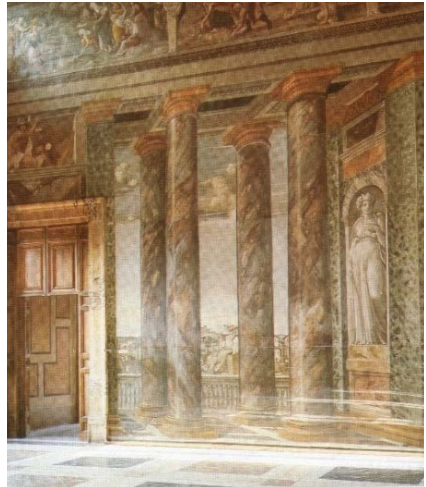


Figura 1 - Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* plano da Sala das Perspectivas do Palazzo Spada, Villa Farnesina, Roma, c. 1518-19. Fonte: site *Palazzo Spada, Falconieri, Farnese (vervolg), de Villa Farnesina en de S. Cecilia*, disponível na Web: <http://www.teggelaar.com/index.htm>?<http://www.teggelaar.com/rome/paginas/6.6.htm>

Figura 2 - Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* plano da Sala das Perspectivas do Palazzo Spada, Villa Farnesina, c. 1518-19. Fonte: Milman, 1982:18.

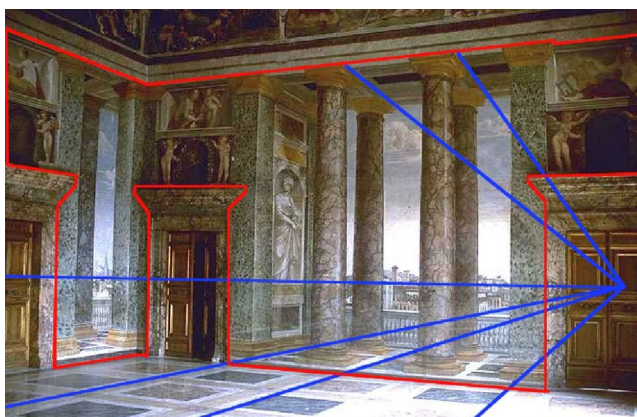


Figura 3 · Baldassare Peruzzi, *trompe l'oeil* da parede de fundo da Salla della Prospettiva, na Villa Farnesina, fig. incluída no site disponível na Web: <http://www.hausarbeiten.de/faecher/hausarbeiten/24509.html>

Figura 4 · Restituição das linhas e dos alinhamentos perspetivos das pinturas ilusórias com o pavimento real da própria sala, a partir da imagem que ilustra uma das pinturas ilusionistas da autoria de Baldassare Peruzzi. Desenho do autor com utilização do software Autosketch 9. Fonte da imagem original: site *LaBoîte à Images*, Agosto de 2005, disponível na Web: <http://laboiteimages.hautefort.com/archive/2005/09/>

de fuga (**Figura 1**). Se nos desviarmos daquele ponto específico, deixa de haver a continuidade das linhas perspécticas, da pintura e da arquitectura da sala e o desfasamento torna-se bastante acentuado (**Figura 2**). O mesmo princípio da presença de um ponto de vista privilegiado de observação, verifica-se na parede oposta àquela, situada do outro lado da sala. Também aqui, a partir de um ponto de vista privilegiado, conseguimos verificar a continuidade perspéctica das linhas reais da sala com as linhas reais do *trompe l'oeil* simulado, como se de um espelho se tratasse, verificando-se também aqui os mesmos pontos de fuga para as direcções rectilíneas dominantes. (**Figura 3 e Figura 4**).

2. Restituição perspéctica da posição do olho príncipe gerador da composição de um dos frescos

Voltando ao primeiro ponto de vista privilegiado referido, é possível determinar rigorosamente a posição desse ponto, o olho-príncipe **O**, se levarmos em conta a geometria da sala do edifício, a pintura em si do *trompe l'oeil*, e a respectiva fotografia do edifício em causa, mas de forma a que na fotografia a perspectiva das linhas do *trompe l'oeil* pintado tenham continuidade com a perspectiva das linhas reais do espaço da sala. Basta, para tal, determinar as distâncias exactas desse ponto, quer à superfície plana da parede do *trompe l'oeil*, quer também a uma das duas paredes que lhe são adjacentes, problema que resolvemos com o auxílio de uma restituição perspéctica, recorrendo também a um troço de vertical que representa a altura de um homem normal, segmento **PL**, o que, considerando também a conversão das escalas de diminuição da fotografia para a escala real, mais a regra de três simples, permitem todas assim determinar as duas distâncias procuradas, **O'DKD** e **O'DRD**, visíveis em planta e que são perpendiculares entre si (**Figuras 4, 5 e 6**).

Mais especificamente, para determinar a posição do observador, olho príncipe **O**, começámos por determinar, partindo da fotografia, a Linha do Horizonte **LH**, mediante a união dos pontos de convergência de rectas paralelas, o que nos permitiu determinar os pontos de fuga **F** e **F1** das duas direcções dominantes. Considerando a amplitude visual registada a partir da fotografia, determinámos por conseguinte o ponto principal **P**, que está na mediana vertical da fotografia e que pertence ao eixo óptico, ou ao raio visual principal perpendicular ao quadro perspéctico ou ao plano da película fotográfica; o ponto **P** determinou-se na intersecção dessa mediana com a linha do horizonte **LH**. Posteriormente, a partir de **P**, conduzimos uma linha perpendicular à **LH** que vai intersectar a semicircunferência, que compreende **F** e **F1**, no ponto **OR**, que corresponde ao raio visual rebatido, onde o segmento **POR** nos garante a distância de visão, onde podemos marcar um dos pontos de distância **D** para

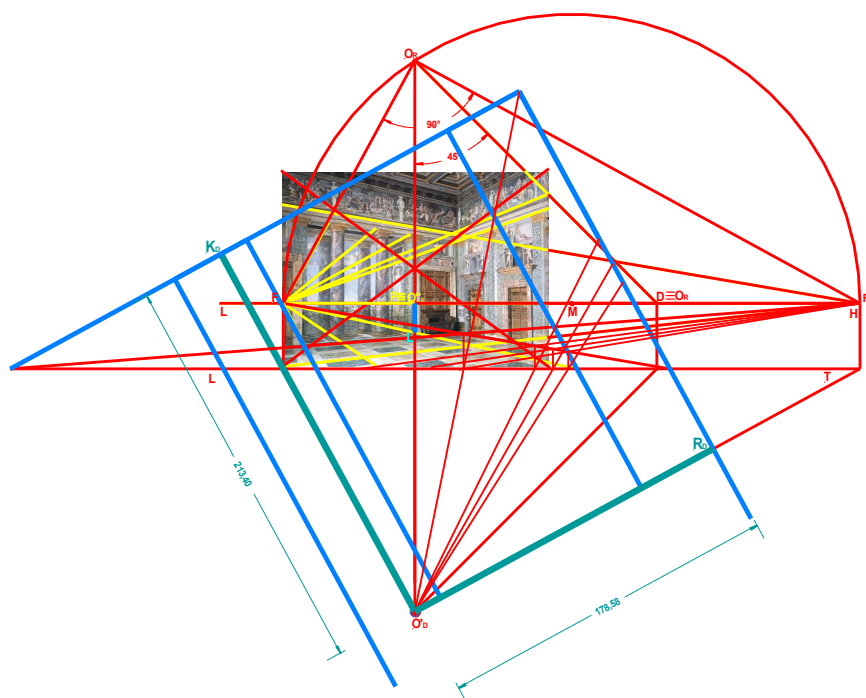


Figura 5 - Restituição perspéctica do olho-príncipe, ou do ponto de vista privilegiado, sobre o qual o contemplador verá a fusão da perspectiva das linhas reais do edifício com as linhas em perspectiva simuladas no *trompe l'oeil*. Fonte própria com desenho e estudo do autor assistido por computador com utilização do software Autorsketch 9.

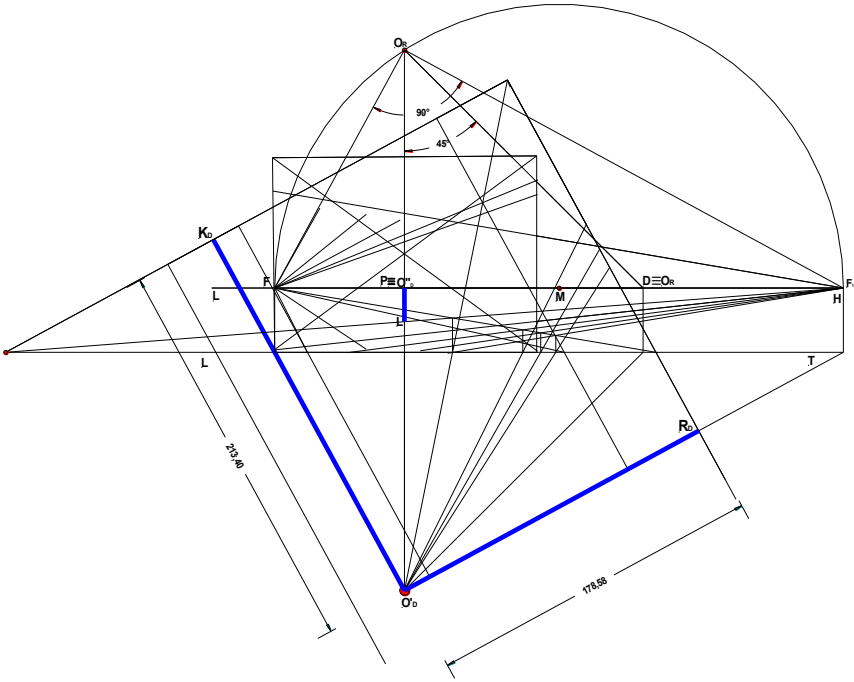


Figura 6 - Restituição perséptica do olho-príncipe, ou do ponto de vista privilegiado, sobre o qual o contemplador verá a fusão da perspectiva das linhas reais do edifício com as linhas em perspectiva simuladas no *trompe l'oeil*. Fonte própria com desenho e estudo do autor assistido por computador, mostrando apenas as linhas de construção, com utilização do software Autorsketch 9.

a direita de **P**. Conhecendo a distância de visão, estamos assim em condições de marcar a projecção ortogonal horizontal do centro de projecção **O'D** que corresponde, ao mesmo tempo, à projecção horizontal do olho-príncipe. Para o efeito, considerámos também a escala reduzida e a lente da máquina em curso, onde arbitrámos de seguida uma Linha de Terra qualquer, **LT**, que escolhemos tomar a posição da margem inferior da fotografia e que nos vai permitir determinar também a projecção ortogonal horizontal das duas direcções rectilíneas dominantes, que partem das projecções horizontais dos pontos de fuga. A partir da perspectiva e conhecendo as duas direcções dominantes em dupla projecção ortogonal, é nos possível traçar uma parte da planta muito aproximada da real, considerando a margem de erro mínima. Uma vez desenhada parte da referida planta da sala das perspectivas, bastou para encontrar as duas distâncias procuradas **O'DKD** e **O'DRD**, conduzir a partir de **O'D**, duas perpendiculares, respectivamente à parede onde está situado o *trompe l'oeil* e à parede que lhe é adjacente, considerada, no caso, a do lado direito em relação ao centro de projecção.

Finalmente, considerando o troço da vertical do segmento **LP**, como a correspondente à altura de um homem normal, e relacionando o respectivo comprimento com o comprimento da distância de visão **PD**, conseguimos determinar em escala real, recorrendo para tal à regra de três simples, as dimensões reais daquelas duas distâncias **O'DKD** e **O'DRD**.

3. Da utilização da regra e do testemunho de Egnatio Danti

É muito provável, como defende Pascal Dubourg Glatigny na descrição do texto do tratado de Danti (Danti, 2003:12-13), que Baldassare Peruzzi nos frescos da Salla das perspectivas na Villa Farnesina, tenha aplicado a sua regra perspéctica para a resolução da perspectiva linear do conjunto dos *trompe l'oeils* representados. A diminuição acentuada das formas quadrangulares em escorço do pavimento, resultantes da utilização de uma distância de visão consideravelmente longa, aparenta de facto a ilustração da regra de Peruzzi e Serlio descrita por Danti. Esta regra corresponde na integra à segunda regra de Vignolla, que Danti refere ter sido o melhor método dos antigos — *et questa è la via ottima de gl' antichi, piu breve & piu facile di tutte l'altre* (Danti, 2003:12-13; e na edição original de 1583:82-83) —, e que Vignolla conheceu.

Esta regra de Baldassare vem designada como “regra ordinária” por Egnatio Danti, na edição que este fez das *Due Regole della Prospettiva Pratica* de Vignolla, mais especificamente na página 82 do tratado, que, traduzida por nós, diz (Figura 7):

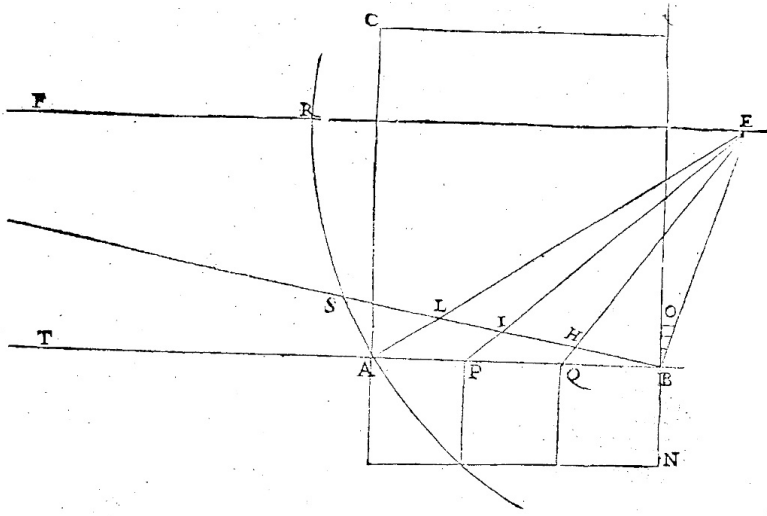


Figura 7 - Ilustração gráfica da regra dita “ordinária” de Baldassare Peruzzi. Fonte: Danti, 1583:82

Para projectar o quadrado segundo a regra comum, procederemos da seguinte maneira. Seja CB a parede e AN os três quadrados a projectar, onde situaremos os geométrais sobre a linha de terra AB, seja E o ponto principal em face do olho, seja AE raio de base do cone visual que compreende toda a superfície da parede CB [...]. Sobre a linha do horizonte ER, marcamos F o ponto de distância tal que EA, raio do cone visual seja três vezes inferior a EF, quer dizer que $EF=3EA$. Depois F o ponto de distância, marcamos BF sobre o qual nós marcamos as intersecções com as rectas que passam nos pontos dos três quadrados A, P, Q, B e no ponto principal E. Pelo ponto H, intersecção entre QE e BF, traçamos uma paralela a AB e obtemos os três quadrados degradados [perspectivados] (Danti, 1583:82).

É interessante que Peruzzi, nas palavras de Danti, refere a “parede” e não o quadro como superfície de projecção, o que mais nos leva a crer que a regra tenha sido aplicada. Neste sentido, Glatiny refere também a vantagem da operação simples que esta regra implica, em relação à regra da *costruzione legittima*, na medida em que evita a combinação de mais do que um desenho para a determinação da perspectiva, como acontece no processo de Alberti, bastando apenas um desenho preparatório para a respectiva resolução (Danti, 2003:12-13).

Conclusões

Creemos que Baldassare Peruzzi terá considerado sem dúvida a regra descrita

por Danti na concepção do desenho geométrico e perspectivado subjacente que está na base da obra da *Sala delle Prospettive*, pois este último refere na sua obra *Due Regole della Prospettiva Pratica* de Vignolla que o artista a utilizou recorrendo aos pontos de distância para o desenho que é subjacente a esta obra realizada com a técnica do fresco. No entanto, cremos também que o autor terá considerado deliberadamente uma distância de visão bastante acentuada, com o observador consideravelmente afastado da superfície da parede onde está representada a arquitectura ilusória que dilata ilusoriamente o espaço da própria sala. Esta opção, permite que os erros que decorrem da leitura da mobilidade do espectador na observação dos frescos ilusórios se tornem menos acentuados ou perceptíveis, conferindo leituras próximas daquela leitura principal que se exige nas técnicas anamórficas, que elege um ponto de vista privilegiado que cremos sem dúvida que Peruzzi tenha considerado, como aliás se demonstra com a restituição perspectivada do centro de projecção, ou ponto de observação, o "olho príncipe. De referir ainda, em termos conceptuais, que para projectar o desenho destas geometrias ou perspectivas nas superfícies parietais e conseguir os alinhamentos com as linhas da perspectiva real do pavimento e de outros pormenores arquitectónicos da sala, os autores ou o autor podiam recorrer a vários estratagemas, como a utilização de fios ou cordas esticadas apoiadas em pontos fixos no lugar dos pontos de fuga, perfeitamente sinalizados pelo pavimento da sala, e considerando os planos projectantes que contêm o observador e as linhas rectas do pavimento.

Referências

- Alberti, Leon Battista (1999), *De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte*, introdução, tradução e notas de Rocío de la Villa, Madrid, Editorial Tecnos, S. A., 1999, ISBN: 8430933360.
- Danti, Egnatio (2003), *Les Deux Règles de la Perspective Pratique de Vignole 1583*, com tradução e edição crítica de Pascal Dubourg Glatigny, que inclui a edição facsimilada romana de 1583, Paris, CNRS Editions, ISBN 2-271-06105-9.
- Danti, Egnatio (1583), *Due Regole della Prospettiva Pratica de Giacomo Barozzi de Vignole*, Roma, Francesco Zanetti.
- Garriga I Riera, Joaquim (1994), "La Interseguazione de Leon Battista Alberti (I)", in *Revista d'ART*, Nº20, *Perspectiva I Espai Figuratiu*, Barcelona, Universidade de Barcelona Publicações, ISSN 0211-0768.
- Grayson, Cecil (1973), *Leone Battista Alberti, Opere Volgari. De Pictura*, I, Vol.III, Bari, Codice ISBN: mancanate: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/html/libro03.htm
- Mazzoni, Alida (2000), "Quadraturismo: costruzione dello spazio prospettico. Analisi tipológica, geométrica, di relazione", in *La Costruzione dell'Architettura Illusoria*, a Cura de Riccardo Migliari, Roma, Gangemi, 189-271. ISBN: 88-7448-987-0.
- Milman, Miriam (1982), *Le Trompe L'Oeil: les ilusions de la Réalité*, Genève, Skira, ISBN 10: 2605000176.

O Designer escultor: João Machado

The sculptor Designer: João Machado

CLÁUDIA RAQUEL LIMA* & SUSANA CRUZ BARRETO**

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

*Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona do Porto, Rua Augusto Rosa, n.º 24, 4000-098 Porto, Portugal / Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto / ID+. E-mail: claudiaaquellima@gmail.com

**Portugal, designer.

AFILIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Curso de Design de Comunicação. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto / ID+. E-mail: susanaxbarreto@gmail.com

Resumo: Este estudo decorre da análise da vida profissional e obra de João Machado realizada através de entrevista ao autor no seu atelier e da observação direta da sua obra gráfica. Perspetiva-se a análise de um conjunto de cartazes que caracterizam a sua linguagem artística ao longo de mais de quatro décadas, e compreender como a evolução das técnicas de criação e produção ao longo deste período temporal, designadamente a introdução dos meios digitais, se refletiu no seu processo de trabalho e na sua identidade gráfica.

Palavras chave: João Machado / cartaz / Cinanima.

Abstract: *This study stems from the analysis of the professional life and work of João Machado carried out through an interview with the author in his studio and the direct observation of his graphic work. It is intended the analysis of a set of posters that characterize his artistic language over more than four decades, and to understand how the evolution of the creation and production technologies over this period, namely the introduction of digital media, was reflected in his work process and in his graphic identity.*

Keywords: João Machado / poster / Cinanima.

Introdução

Nascido em Coimbra, em 1942, João Machado desloca-se para o Porto na década de 1960 para estudar na Escola Superior de Belas Artes (ESBAP), onde conclui a licenciatura em Escultura, em 1968. Desde os tempos do liceu, fazia ilustrações e os seus interesses recaíam nas artes gráficas. Na ausência de um curso de Design, opta pelas artes plásticas, tendo aí o primeiro contacto com a Pintura e Escultura. Não tinha experiência com materiais de desenho como carvão ou miolo de pão (muitos deles nem tinha ouvido falar), nem os conhecimentos de desenho e pintura que colegas seus, vindos da escola Soares dos Reis, já possuíam. A ausência de prática com materiais e técnicas de Pintura e o receio que isso lhe trazia em relação à sua evolução académica, foram fatores que o levaram a optar por seguir Escultura.

Desenvolve, assim, a sua aptidão e competências no desenho, sem vícios previamente adquiridos, beneficiando do contacto com colegas da ESBAP como Zulmiro de Carvalho ou Joaquim Vieira e professores como José Rodrigues, Ângelo de Sousa ou Lagoa Henriques. Este último marcou-o particularmente, nomeadamente pelas aprendizagens adquiridas em sessões extracurriculares noturnas que dava no sótão da ESBAP, e nas quais se juntavam estudantes de arte e de outras áreas como medicina ou engenharia com interesse pela arte. Nestas sessões desenhavam intensivamente, experimentavam técnicas artísticas e debatiam temas teóricos.

Os primeiros anos de atividade profissional de João Machado distribuem-se entre o ensino secundário e um trabalho para a RTP que consistia na criação de ilustrações para as aulas de português e francês da Telescola. Esta colaboração com a Telescola, iniciada no início da década de 1970, manteve-se por 3 anos e marcou o começo de uma vasta produção gráfica ligada à educação que incluiu ilustrações para livros infantis, manuais escolares e jogos didáticos.

Com o 25 de Abril, a ESBAP é renovada e o curso de Design de Comunicação/ Artes Gráficas é criado. João Machado concorre como professor e torna-se docente deste curso, permanecendo desde 1976 até ao início da década de 1980, altura em que decide deixar a atividade letiva e dedicar-se ao design gráfico. Segundo nos confessa, foi preciso coragem para sair da ESBAP (abdicar do seu ordenado de professor) e dizer “a partir de hoje não faço escultura, vou ser um profissional do design”. Mas o gosto que desde sempre nutriu pela ilustração e pelas artes gráficas, um percurso auspicioso para um início de carreira, um cliente de peso que à data surgiu (a editora ASA) e ao qual se juntou, mais tarde, o cliente Associação Industrial do Porto, e um contexto socio-cultural e político favorável ao desenvolvimento do design terão sido preponderantes para uma

decisão ousada e arriscada: a de se dedicar de corpo e alma às artes gráficas.

Neste artigo, é analisado um conjunto de cartazes que caracterizam a linguagem artística de João Machado ao longo de mais de quatro décadas. Recorrendo ao método de entrevista (Quivy & Campenhoudt, 2008), realizada ao autor no dia 1 de março de 2019 no atelier de João Machado, e ao método de observação direta (Banks & Zeitlyn, 2015), procuramos identificar os principais traços da identidade do autor e compreender como a evolução tecnológica neste período temporal se refletiu no seu processo de trabalho e na sua identidade gráfica. No processo da entrevista, foram fotografados materiais gráficos e maquetes de trabalho do autor, permitindo a criação de ferramentas de auxílio à memória (Tinkler, 2013) e uma melhor documentação da investigação em curso.

Este estudo é desenvolvido no contexto do projeto *Transferência de Sabedoria* (POCI-01-0145-FEDER-029038), o qual visa estabelecer as bases para o reconhecimento, a comunicação e a ativação de contribuições para a cultura e sociedade a partir do conhecimento e da experiência de artistas e professores de arte e design portugueses aposentados.

João Machado: do cartaz se fez um quadro

O cartaz era espaço de criação autónomo, lugar de afirmação de uma poética própria (Bártolo, 2016: 46).

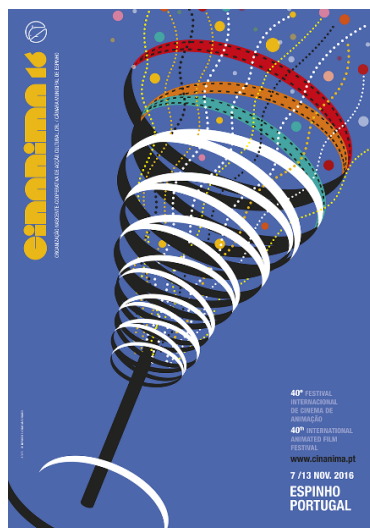
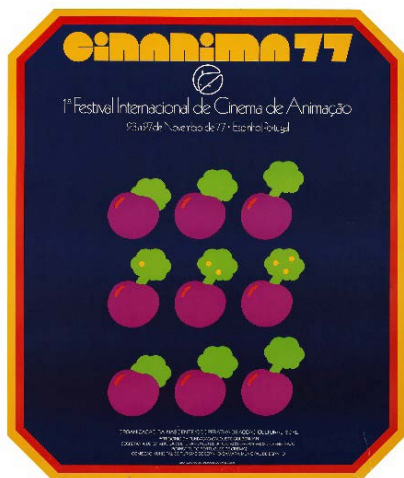
No início da década de 1980, João Machado abre o seu atelier em São Crispim (Porto), tendo como principal cliente a editora ASA, para a qual desenvolveu diversos manuais escolares. Pouco depois, surgem propostas para a criação dos seus primeiros cartazes para a Associação Industrial Portuense (AIP). Segundo o autor, à data, ninguém tinha coragem de largar a linguagem gráfica convencional. As propostas que apresentava à AIP caracterizavam-se por uma linguagem inovadora que corrompia com os tradicionais cânones do design português, propostas que hoje reconhece terem sido de “grande atrevimento”. Em vez de ilustrar os cartazes com fotografias de produtos das empresas, João Machado trabalhava conceitos, optando por ilustrações alusivas que não retratavam figurativamente os produtos (Figuras 1 e 2). Os ambientes eram criados através de elementos simples e geometrizados e de uma paleta de cores vivas e contrastantes. A sua linguagem gráfica revelava-se, efetivamente, inovadora e nem sempre a apreciação das empresas representadas nestes cartazes era consensual, mas Machado fazia questão de manter esta linguagem, construindo aquilo que viria a tornar-se na identidade gráfica do autor.



Figuras 1 e 2 · Cartazes realizados por João Machado para a AIP durante a década de 1980.
Fonte: arquivo do Atelier João Machado.



Figuras 3 e 4 - Maquetização de trabalhos realizados por João Machado antes da introdução dos meios digitais. Fonte: Cláudia Lima.



Figuras 5 e 6 · Cartazes realizados por João Machado para o Cinanima durante as décadas de 1970 e 1980. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

Figuras 7 e 8 · Cartazes realizados por João Machado para o Cinanima durante o segundo milénio. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

Influenciado por estilos como a Pop Art e autores como Shigeo Fukuda (com quem viria a confraternizar no Japão) ou Heinz Edelman (diretor artístico do filme *Yellow Submarine* com quem veio a expôr em “Doze estrelas do Cartaz”, uma exposição realizada na altura da introdução do Euro), João Machado cria um estilo próprio caracterizado pela simplicidade das formas, uso de figuras planas e cores frequentemente saturadas e vibrantes. Ainda que este estilo remonte ao início da década de 1980, o autor reconhece que a influência da Pop Art já transparecia nas ilustrações a preto e branco realizadas no início da sua carreira, ou nas esculturas desenvolvidas enquanto estudante da ESBAP.

Os cartazes realizados num período pré-revolução digital eram elaborados através de colagens de papeis de cor recortados e desenhos em papel vegetal: desenhos de contorno com apontamentos escritos sobre referências cromáticas e outras especificações para produção de fotolitos e subsequente impressão offset. Os textos que deviam figurar no cartaz eram escritos ou compostos com Letraset sobre o vegetal no sítio onde deveriam ser impressos, juntamente com pequenas instruções como tipo de letra a utilizar, corpo ou alinhamento (Figura 3 e 4).

Na ausência de um curso de artes gráficas ou de uma disciplina que o preparasse adequadamente para a atividade de designer, João Machado, por iniciativa própria, recorre a técnicos de empresas gráficas para compreender os processos de impressão. Começa, então, a explorar diversas possibilidades que as técnicas de produção e impressão da época lhe permitiam, procurando compreender a sua essência, perceber os processos de impressão off-set, suas limitações e possibilidades, através de uma estreita relação e colaboração com os impressores da gráfica onde fazia os seus trabalhos, à data a Rocha Artes Gráficas. Reinventa, assim, formas de abordagem ao cartaz, jogando com diferentes formatos e explorando o potencial das tecnologias de impressão.

Apesar dos inúmeros trabalhos gráficos que realizou em áreas do design como identidade corporativa, filatelia ou design editorial, foi através dos seus cartazes que a identidade do autor assumiu maior expressão, elevando o seu trabalho ao estatuto de arte veiculado em diversas exposições coletivas e individuais realizadas no país e além fronteiras. Em 1982, vê os seus cartazes naquelas que seriam as primeiras de várias exposições individuais realizadas ao longo da sua carreira, uma no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e outra na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. Três anos depois a projeção do seu trabalho ganha uma nova dimensão ao participar numa exposição internacional realizada na Richmond Art Gallery, em Montreal (Canada). Seguem-se participações em exposições realizadas em países como a Alemanha, França ou Estados Unidos e o seu trabalho passa a figurar em ilustres revistas de design



Figuras 9 e 10 · Cartazes de cariz social realizados por João Machado. Fonte: arquivo do Atelier João Machado.

como a *Novum*, *Graphis* ou *Design Journal* (Bártolo, 2016: 57). Em 2015, a sua obra é distinguida pelo *International Poster Festival of Shenzhen*, na China, tendo sido João Machado considerado como “um dos 100 melhores designers do mundo” (Providência, 2016: 12).

Entre as centenas de cartazes que realizou ao longo de mais de quatro décadas dedicado às artes gráficas, destacam-se aqueles que criou para o *Cinanima*, desde a sua primeira edição, em 1977, até à atualidade e que constituem, por si só, um verdadeiro retrato da identidade do artista, espelho das suas experiências gráficas e técnicas. Quarenta anos do festival *Cinanima* ilustram quarenta anos de obra gráfica de João Machado, quarenta anos de criatividade e inovação, de ousadia técnica e experimentação de um autor/artista cujas ideias para cartazes deste evento não param de surgir, conforme o próprio nos confessou. Nestes cartazes, Machado experimenta formatos retangulares canteados, acentuados por molduras de cor que remetem para a ideia do cartaz como um quadro; explora contrastes cromáticos criados, por vezes, com paletas que combinam várias cores vivas e saturadas, contrastantes entre si, e, outras vezes, paletas de matizes análogas (tornando as nuances das ilustrações mais subtis) trabalhadas sobre fundo de cor sólida contrastante, dando a ideia de que figura

e fundo se encontram em planos diferentes; joga com cores sólidas produzidas por impressão direta e com gradientes, primeiro produzidos diretamente nos rolos de impressão das máquinas offset, e mais tarde produzidos digitalmente; cria ilustrações que, ao longo dos anos, alternam a simplicidade e complexidade, elementos figurativos e outros mais abstratos, a geometrização das formas, o minimalismo e a multiplicidade de elementos, a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, e, numa fase mais recente, o dinamismo criado por elementos gráficos de grande escala; combina uma tipografia fina, discreta, sem serifa, com um *lettering* pesado e robusto utilizado no logótipo do festival. E assim se observa uma evolução na sua linguagem gráfica que parece reinventar-se a cada ano, em cada cartaz desenhado, sem nunca perdermos o sentido de identidade gráfica do autor, a identidade que fez dele um artista consagrado (Figuras 6-8).

No final da década de 1980, os processos de criação e produção nas artes gráficas são renovados pela introdução dos meios digitais. João Machado adapta-se naturalmente à introdução destes meios, fazendo questão de acompanhar a evolução tecnológica e aprender a utilizar as novas ferramentas digitais no seu processo criativo, em parte, pela troca de conhecimentos com os seus colaboradores. Assim, se para os cartazes que cria no início da sua carreira recorre a técnicas como a aerografia, colagens e desenhos de contorno em folhas de papel vegetal onde escreve referências cromáticas e especificações de impressão, para os cartazes desenhados numa fase posterior, pós revolução digital, ainda que não se alterem os seus processos criativos caracterizados por um pensamento e prática mais artesanal, desenvolve parte do trabalho digitalmente, permitindo-lhe experimentar diferentes abordagens e efeitos cromáticos no processo criativo (e não na fase de impressão), trabalhar gradientes e efeitos de luz-sombra através de ferramentas digitais.

É assim que cria um conjunto de cartazes, já no segundo milénio, relacionados com questões ambientais, pautados pela simplicidade e pelo minimalismo, não deixando, contudo, de ser visíveis as características gráficas deste autor, nomeadamente características de processos mais artesanais que remetem para as antigas colagens e cortantes realizados por João Machado (Figuras 9 e 10).

Conclusão

Sem formação na área das artes gráficas, João Machado torna-se artista gráfico num período em que o design estava pouco desenvolvido no país e as técnicas de criação e produção se baseavam muito na manualidade e numa indústria cujos processos eram ainda rudimentares. Esses fatores, que poderiam operar como condicionantes do seu processo criativo, constituíram pontos de partida

para a definição de uma linguagem gráfica própria construída através de figuras cortadas em papéis de cor, sobreposição de formas ou gradientes feitos manualmente nas máquinas de impressão. Uma identidade visual singular que se manteve numa era pós revolução digital e que o elevou, claramente, ao estatuto de artista: dos seus cartazes se fizeram quadros.

Referências

- Banks, M., & Zeitlyn, D. (2015). *Visual Methods in Social Research*. SAGE Publications.
- Bártolo, J. (2016). "João Machado: a reinvenção do cartaz". In F. Providência, J. Bártolo & H. S. Silva. *João Machado* (pp. 32-71). Matosinhos: Cardume Editores.
- Providência, F. (2016). "João Machado: comunicar com o mundo". In F. Providência, J. Bártolo & H. S. Silva. *João Machado* (pp. 8-29). Matosinhos: Cardume Editores.
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. V. (2008). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Tinkler, P. (2013). *Using Photographs in Social and Historical Research*. Sage Publications.

Resistência às garras da ditadura e do naturalismo dos Escultores José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes da ESBAL '60-'64

Resistance against the dictatorship and naturalism claws by Sculptors José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes at ESBAL '60-'64

ELISABETE OLIVEIRA*

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

*Portugal, Pintora, Professora, Investigadora e Formadora de Professores-Investigadores em Educação Visual/Artes Visuais.

AFLIAÇÃO: 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: elisabeteo@netcabo.pt

Resumo: Investigamos obras de três Escultores que viveram contextos asfixiantes da liberdade de expressão, ditadura reflectida na imposição do naturalismo; e mesmo se truncada a vida, chegaram ao pluralismo estético, sofrendo consequências da sua audácia, desde a ESBAL '60-'64: José Alberto Pereira, Lourdes Serralha e Luísa Constantina Costa Gomes. Reclamamos que urge fazer justiça às obras relevantes de uma tal resiliência, divulgando esse património cultural artístico, incluindo Arte Pública em escolas

Palavras chave: Arte/ESBAL'60-'64/Escultura Resiliente / Naturalismo / Pluralismo Estético.

Abstract: *This research is about the work by three Sculptors that lived contexts of freedom of expression choking, a dictatorship reflected in naturalism imposition; and although their lives could be truncated, they reached aesthetic pluralism, undergoing their audacity consequences, since ESBAL '60-'64: José Alberto Pereira, Lourdes Serralha and Luísa Constantina Costa Gomes. As a conclusion: it is urgent to make justice to the relevant art works of such a resiliency, spreading this artistic cultural patrimony, including Public Art in schools.*

Keywords: *Aesthetic Pluralism / Art / ESBAL '60-'64 / Naturalism / Resilient Sculpture.*

Introdução — Contexto e Metodologia

Há artistas que viveram contextos asfixiantes da liberdade de expressão, ditadura reflectida na imposição do naturalismo; e mesmo se truncada a vida, chegaram ao pluralismo estético (conceito Richter, K. 2001), sofrendo consequências da sua audácia.

Portugal vivia desde '61, lutas académicas, com perseguições, prisões e mobilização para a Guerra Colonial (ou o exílio).

Imperava a mentalidade/dinâmica «do país da não inscrição, onde nada acontece: por inércia e medo interiorizado que a ditadura fomentou; o espaço público manteve-se reduzido, a iniciativa individual e colectiva, praticamente inexistentes» (Gil, J. 2007).

Sendo «cultura - o lugar onde se discute o sentido de tudo quanto somos capazes de fazer: não é a resposta, é a questão», verificava-se que os intelectuais portugueses se dividiam entre considerarem o regime uma prisão (minoría militante com informação internacional), aceitável (minoría liberal) ou modelar (pela Europa vs. União Soviética, na Guerra Fria). (Lourenço, E. 2016)

Quanto à ESBAL, neste contexto:

A Reforma de 1957 (Regulamentação de Lei de 1950) reconheceu a Escola de Belas Artes de Lisboa (EBAL), como Escola Superior (ESBAL); a Arquitectura autonomizar-se-ia em 1979; e a integração em Faculdade de Belas Artes na Universidade de Lisboa (FBAUL) seria em 1991: 7 áreas - Pintura; Escultura; Design de Comunicação; Design de Equipamento; Arte Multimédia; Ciências da Arte e do Património; e Desenho.

Em 1960, a ESBAL era repressiva para os estudantes, sem espaços nem direito a reunião, em Crise Académica desde a Pró-Associação (1963 - 1º Boletim) até ao Associativismo. Um piquenique no Pátio da Cisterna, contestatário da falta de Cantina mas pacífico, foi vigiado por polícia de metralhadora do alto do terraço (ao qual só se acederia por 2014) e motivou que, pela primeira vez, vissemos o Director, Arquitecto Paulino Montez, vir à Escola... mas só para ordenar o encerramento à hora de almoço; e a vinda de jeeps que levaram estudantes presos por um dia, para o Forte de Caxias.

Destacamos, de FFMS (2016): a partida de Unidades Armadas para Angola, em declarada instabilidade territorial (1960), quando o Conselho de Segurança ONU criticava a repressão da população angolana pelas forças portuguesas (1961); e em 19 de Dezembro, era assassinado o Pintor J. Dias Coelho. De abertura, talvez só seja de acentuar a II Expo de Artes Plásticas na FIL promovida pela F. Gulbenkian.

Criado provisoriamente o Secretariado Nacional dos Estudantes no ISECF

e marcado o Dia do Estudante para Fev.^o, é logo proibido em 23 Fev.^o, desencadeando-se a Crise a 24, com carga policial sobre os Estudantes na Cidade Universitária-Lisboa. O Professor Lindley Cintra seria ferido à bastonada por apoiar os estudantes. Sucederam-se lutos e greves estudantis desde 6 de Abril, com greve aos exames desde 11 Jun., devida à suspensão das Direcções AE em todas as Universidades — finda em Junho '61 pela violência do Regime; e sendo emitida uma Carta aberta ao corpo docente por uma Comissão de Apoio aos Estudantes ESBAL presos. (Costa, J. 2016)

A 21 de Junho, é feita a incorporação dos Estudantes em Lisboa e Coimbra, para combate na Guerra Colonial (1961-1974): É assim que, em 1962, é forçado a truncar o curso de Escultura no final do 2º Ano, para vir a morrer em combate, no terrível aquartelamento de Zemba, o primeiro dos três Escultores cuja obra investigamos e damos a VER, para memória futura, actores da transição de mentalidade desde a ESBAL '60-'64, cuja visibilidade consideramos aquém justa:

— José Alberto Pereira ('41, Lisboa - 2 Dez. '64, Zemba-Angola) (JAP)

Sobre a Guerra Colonial, segundo Rocha de Sousa (mobilizado em Angola), «(...) nada disso se transcreve para a sociedade dos media, ou retoma perante a comunidade o peso de um dos acontecimentos mais relevantes da história contemporânea do país». (Sousa, R. 1999). Foram 800 000 combatentes, 8 831 mortos, 30 000 feridos evacuados, 14 000 deficientes físicos, 140 000 neuróticos, 100 000 doentes (Brandão, J. 2015); 100 000 desertores e refractários (Pimentel, I. 2014); e 1,5 milhões Portugueses emigraram para a Europa, 650000 retornados (Barreto, A. 2002).

Abordamos também duas Escultoras que, pela independência dos cânones impostos, viram a sua progressão de curso injustamente prejudicada: só a primeira vive, tendo a segunda falecido aos 49 anos:

— Lourdes Serralha ('38, S. Martinho das Amoreiras, Odemira -) (LS)

— Luísa Constantina (Ataíde) Costa Gomes (1941, S. Miguel-Açores - 1990, S. Miguel) (LCCG).

Segundo Rancière & Al. (2011) sobre 'a inteligência colectiva da emancipação', «As distensões e rupturas podem ser causadas por intervalos e interrupções, quando a máquina que faz funcionar o tempo da dominação é bloqueada pelos que estão encarregues de a fazer funcionar (universidade; multidão na rua), mudando as relações de força e a configuração do que é perceptível e pensável, do possível.» Entender-se-á por este caminho, a fresta de mudança/inação penosamente conseguida na ESBAL onde a nossa investigação apurou que foram determinantes a acção de professores novos e a interacção entre colegas na ESBAL e nos Movimentos Estudantis:

— Não foi fácil, como no caso c. 1965, reportado pela Pintora Fátima Ventura: em Pintura, o Professor Rocha de Sousa propusera um exercício de escalas de cor em suporte de madeira prensada. O Director passou por lá após a aula e, julgando tratar-se de pintura abstracta, mandou retirar as tábuas; quando os alunos regressaram, não as encontraram: tinham sido queimadas!

Sobre a metodologia prosseguida nesta investigação, trata-se de um estudo de caso, descritivo, com levantamento das obras dos três Escultores — da própria LS; e com acesso aos arquivos das famílias de JAP e LCCG — apresentadas com rigorosa selecção.

1. José Alberto Pereira

Após um domínio técnico figurativo depurado, ainda no 2º Ano de Escultura da ESBAL, do que é testemunho a sua escultura de LCCG em 1962 (Figura 01), é mobilizado nesse ano. Mas continua exercitando a mão e experimentando técnicas como mostram a máscara de barro cozido (Figura 02), muito ligada ao seu gosto pelas figuras sensuais de templos budistas (Templo Konarak, S. XIII) e pela elegância das formas egípcias; e o desenho delicado, dinâmico e de raízes ancestrais, do touro, em película fotográfica (Figura 03) — ambos dados à colega de curso Lourdes Serralha.

Desde o destacamento para Angola, Verão 1963, até Dezembro '64, luta pela sobrevivência física, espiritual e artística, alimentando a esperança — tão ameaçada —, de regresso ao curso ESBAL, continuando a treinar o desenho e a responder às necessidades de obra plástica de toda a ordem — do cenário de teatro ao projecto de igreja ou de piscina (e aprende a nadar); ou à pintura - da Ceia no Refeitório do aquartelamento e em restaurantes locais -; e estuda por apontamentos de aulas... (Pereira, J. - 1962-64).

Na criação plástica possível, evoluiu para uma mestiçagem com a envolvente, como em "Cubata", num restaurante local ou na redondez das estátuas do Monumento aos Mortos do Batalhão, Vila Henrique de Carvalho/Saurimo. (Figura 04)

No Memorial em Belém, inscreveram-no como 'FUR': Furriel. Só 27 anos de luta depois, a ESBAL como Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa — FBAUL, e o grau de oficial para Pintores/Escultores, foram reconhecidos.

Escreveu-nos: «Fiz hoje à tarde / uma coisa que me fez esquecer do mundo / estatueta de madeira, representa um chinês de grandes bigodes e barbas, tem uma mão ao peito e outra metida na manga oposta, dei-lhe depois uma patine com fumo de cigarro, ficou com um ar antigo / foi bastante apreciado o que me deu uma certa satisfação. Ao fazê-lo senti-me por momentos, transportado aos tempos antigos. / As minhas 'obras de arte', ainda não pararam, cheguei àquela altura em que não

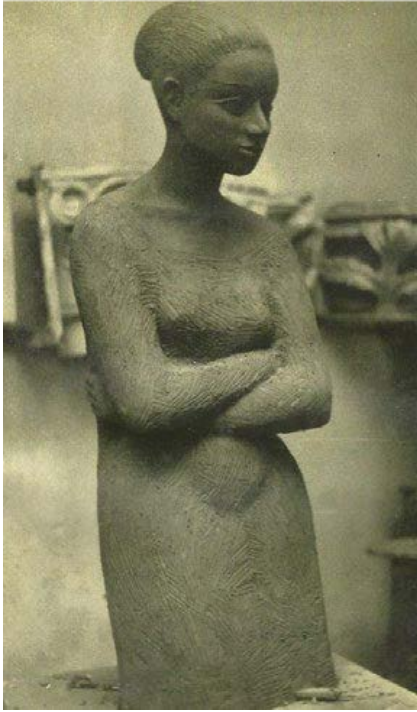


Figura 1 · José Alberto Pereira. Escultura de Modelo Vivo, na ESBAL. 2º Ano. 1962: Luísa Constantina Costa Gomes. Barro. Alt: 99 cm. Esta escultura formada em gesso foi oferecida a JAP pelo Mestre Martins Correia, sendo o original destruído para reaproveitamento do barro na aula: JAP patinou-a em bronze, exemplar da Coleção de Mário Rui Pereira, seu Irmão. Foto: JAP (Arquivo JAP, de Mário Rui Pereira). Agradece-se a "Convocarte 5" - FBAUL, a autorização de republicação desta Figura.

Figura 2 · José Alberto Pereira. Máscara. Barro, 18,7 x 10 x 0,4 cm. 1962. Oferta de JAP a Lourdes Serralha, desde 2020 integra a Coleção de Mário Rui Pereira. Foto: Elisabete Oliveira.



Figura 3 · José Alberto Pereira. Desenho, 5 x 5 cm, em película fotográfica; pormenor de assinatura. 13/5/93. Colecção de Lourdes Serralha. Digitalização de fotocópia do Arquivo de Lourdes Serralha.

Figura 4 · José Alberto Pereira. "Monumento aos Mortos do Batalhão de Caçadores Nº 451", Vila Henrique de Carvalho/Saurimo. Altura das Esculturas: c. 100 cm; altura do pináculo (truncado na foto): c. 300 cm. 1964.08.16. Foto de Correspondência de JAP, Arquivo de Elisabete Oliveira; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital

consigo andar à vontade pois toda a gente sabe que sei fazer bonecos, para a olhar para mim, o que não faz muito sentido com o meu feitio /vou fazer um monumento aos mortos do Batalhão. (...)»

O ponto de chegada que a escassa vida lhe permitiu, em Angola, cremos que foi a sua Arte Pública monumental, explorando a mestiçagem: humanizando o tema — Homenagem aos Mortos do Batalhão —, com uma voluptuosidade curvilínea africana.

Do destacamento na Zemba, (Garcia, M. 2016), a dias da granada final, ficou-nos o desenho de um candeeiro de lata a petróleo e a mensagem em papel aéreo, no limite das condições de viver, quanto mais de criar!... «(...) Ponho-lhe um papel em cima do vidro e com a falta de ar, vai-se apagando, faz pena ver como ele se apaga, a aflição da chamazinha a lutar com a falta de ar, parece alguém a morrer e que não quer morrer». (Pereira, J. 1962 – Nov.º 1964)

2. Lourdes Serralha

Desde a adolescência buscando eliminar o supérfluo, criou obras de sobriedade, numa figuração esguia de grande pureza formal.

Concebeu figuras ou grupos de simplificada figuração, explorando temáticas reflexivas sobre a condição da mulher - diríamos que desarmada -, como em 'A Pate-tinha', aqui não representada, ou em 'As Condenadas' (Figura 05).

Sendo Mestres do curso dos três Escultores abordados, António Duarte, Joaquim Correia, João Fragoso, Martins Correia, António Paiva e Helder Baptista, se estes dois davam liberdade maior, teve de procurar encontrar um caminho próprio liberta especialmente da influência de Martins Correia. Obstáculo maior, o cânone naturalista, preconizado por Carlos Pereira, de Anatomia...

Na Tese do Curso Geral de Escultura em 1964, "Idade Matinal" (Figura 06), situamo-la entre a expressão espiritual e elevação do anjo gótico e um Arp de redondez verticalizada: desafio ao cânone anatómico... 12 valores!... Por esta audácia de não ter mudado a sua proposta para a submeter ao cânone, impossibilitada de ir directamente ao 5º Aº Complementar (o que exigiria 14+ valores), só lhe teria acesso e o completaria em '75-'76. Prosseguiu 36 anos de Ensino, criativamente intervindo em arte pública nas escolas dos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico, especialmente no Barreiro, como em 'Planetário' (Figura 07); e desenvolvendo as capacidades expressivas dos alunos em Projectos de educação estética visual.

Não se alinhou numa continuidade ou carreira. Num excerto dos seus escritos auto-reflexivos inéditos, em «Ela e os seus 'eus'», diz: «(...) Estarei eu a fazer com que ela (a morte) através das minhas múltiplas personagens se perca e atrase? Mas se eu nem sequer tenho medo dela! (...) Logo que o momento passa todas as circunstâncias foram alteradas. O tempo não é como o Eco e o que foi já era o que nos fica é o sonho



Figura 5 · Lourdes Serralha. "As Condenadas" - Escultura na ESBAL. 1963. Barro. Altura: 47 cm: foi formada em gesso com 155 cm de altura pela Escultora. Foto do Arquivo de Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.

Figura 6 · Lourdes Serralha. "Idade Matinal" - Tese do Curso Geral de Escultura da ESBAL 1964. Gesso patinado. Altura: 190 cm. Coleção da Escultora. Pormenor a que faltam os pés e a base. Foto: Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.

Figura 7 · Lourdes Serralha. Arte Pública - "Planetário" - Painel da esquerda - "Ida à Lua": Instalação de globo e pintura em madeira; colado ao separador do Refeitório na Escola dos 2º/3º Ciclos Álvaro Velho, Barreiro. 70 x 70 cm. 1974-75. Concepção do Projecto interdisciplinar (Educação Visual Geografia e Ciências da Natureza): Director Roque Prata. Painéis à direita: 'Continentes' e 'Raças Humanas' (total: 210 x 70 cm). Contraposto a esta abordagem-macro, estava anexado um microscópio para a exploração micro (de bactérias), com lamelas renovadas semanalmente pelos alunos. Este painel foi destruído pela intervenção recente da Parque Escolar. Foto: Lourdes Serralha; retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.

do que poderia ter sido. Fico a aguardar o dia em que, talvez, venha a saber as respostas (...) (Férias do Verão de 1968)..»

Um seu desenho de 2016, cabeça de jovem, volume despojado, a traço firme e tão delicado — quase transparente -, que não suportaria aqui reprodução, deixa-nos ver quanto potencial continua silenciado...

3. Luísa Constantina Costa Gomes

Altamente classificada na ESBAL, e com raízes no vulcânico basáltico dos Açores, na Tese '64 esculpiu um Emigrante em blocos, intencionado à Docca de Ponta Delgada, na sua Ilha natal de S. Miguel.

— Revelou-nos o Filho que a teria impressionado fortemente a emigração do tempo da erupção do vulcão dos Capelinhos, anos atrás. Esta afronta aos cânones foi sancionada com o escândalo maior da nota 10! A maquete foi guardada pelo Mestre Martins Correia no seu atelier do Pavilhão dos Escultores e do Formador Faiunça em Belém, perdendo-se no incêndio deste em 1973.

Licenciada e com o curso de Ciências Pedagógicas, leccionou em Ponta Delgada (1965-1967) e em Macau (1972-1974), concluindo depois o Curso Complementar de Escultura da ESBAL. Aí veio a leccionar Escultura em '83 e foi Agregada por unanimidade em '86.

Este terá sido um dos seus períodos criativos mais fecundos. Expôs colectiva e individualmente nos Açores, Madeira, Lisboa, EUA (N. York, Washington...), até ao Porto em 1990, ano da sua morte. Criou obra pública para Instituições de S. Miguel - Ponta Delgada; Pico; Terceira - Angra do Heroísmo e Macau. Seleccionámos duas:

(1) O dinâmico torso de mármore envolto no logotipo de latão, inicialmente para Banco Totta e Açores de P. Delgada, por 1985 (Figura 09), como se nova energia, austera, esperançosa, colhesse toda uma significância clássica, infundindo-a numa dinâmica contemporânea... Esculpiu cabeças, diríamos que com pousas/cristas solares, pousadas em muros olhando o mar de S. Miguel, que parecem abraçar a cultura grega às antigas culturas sul-americanas. Fundadora da Academia de Artes Livres de P. Delgada, a sua dedicação transcultural às Artes estendera-se ao cargo e investigação como Directora em Escultura/Etnografia Africanas no Museu P Delgada, em 1965.

Também foi Autora na RTP e na RT France (Script).; e Colaboradora em obras de História de Arte, Restauro e Investigação (Canto da Maia, 1986). (Oliveira, A. 1990).

(2) Mas onde julgamos encontrar o topo do carácter da autoria artística de LCCG, é na criação de basaltos telúricos a escopro e martelo e obras que nos evocam Brâncusi, - ou uma ancestralidade Sul-América/Grécia -, com uma visão contemporânea, como na dramática obra 'A saúde e a doença', no exterior do Hospital da Horta, Faial, c. 1985. (Figura 10).

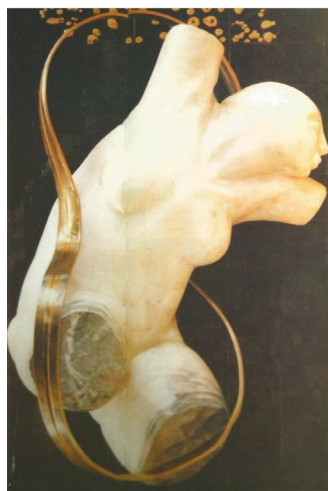


Figura 8 · Luísa Constantina Costa Gomes: Tese do Curso Geral de Escultura - Monumento ao Emigrante. intencionado à Doca de Ponta Delgada. ESBAL. 1964 (Arquivo Luis Bernardo Brito e Abreu, Filho de LCG). Agradece-se a "Convocarte 5" - FBAUL, a autorização de republicação desta Figura

Figura 9 · Luísa Constantina Costa Gomes. Escultura. Torso em mármore e logotipo em latão, para o Banco Totta e Açores, P. Dl. Actualmente em Acervo não exposto, do Banco Santander. Ponta Delgada. S. Miguel. Açores. Alt. c. 1.10m. 1º metade dos anos 80. Foto da própria, pormenor de Oliveira, A. (1990); retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital.

Figura 10 · Luísa Constantina Costa Gomes. Escultura. Conhecida como "A Saúde e a Doença". Basalto. Alt. c. 2.00m. C. 1985, ano da inauguração do Hospital da Horta [Exterior]. Faial. Açores. Fotocópia de pormenor de Oliveira, A. (1990); retoque em Photoshop por C. Pedrosa-Mediadigital

Poderemos reconhecê-la como a mais poderosa escultora da Arte Açoreana recente e com destacado lugar nacional... que maior seria, não fora tão curta a vida...

Conclusão

Esta abordagem revelou-nos:

(1) A validade estética e de intervenção — muitas vezes em Arte Pública — de criadores que viram as suas carreiras truncadas; e que é justo serem reconhecidos.

(2) Os obstáculos das ditaduras de Sistemas e Cânones impostos: podendo matar ou atrasar vidas, exigindo resiliência para se inovar Arte; mas sendo combatidos até onde haja vida.

(3) A necessidade de levantamento/divulgação do património cultural artístico dos que foram forçados a uma carreira curta, mas relevante; e da Arte Pública nas escolas - pelos que aí prosseguiram Ensino ou dos Projectos de alunos que aí orientaram -. Estas obras não são restauradas e perde-se para a História, e para a valorização do presente, o seu valor interventivo, eco-transformador, por vezes inovador e onde se vem plasmando a vocação artística de muitos criadores.

Referências

- Barreto, A. (2002). Mudança Social em Portugal. 1960-2000. ICS.UL. *Working Papers – WP 6- 02, Outº.*(On line).
- Brandão, J. (2015). *A Guerra de África. Cronologia da Guerra Colonial*. Ed. Prefácio.
- Costa, J. (2016) . Crise de 1962: Como a ditadura perdeu os estudantes. *Esquerda. Net*. 2 Agº.
- Garcia, M. (2016). Zemba. *Site Paixão Garcia*. 7 Agº.
- Gil, J. (2007). *O medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água - 1º Ed. port. ISBN. 9789727089369.
- FFMS (2016). *Cronologias '60-'15*. [Site]: Doc.s complementares do Texto principal- '60: 14 dez.º Resol. 1514 Ass. Geral ONU, Anti-Colonialista. / '61: 29 nov.º, Greve Estudantes E. Soares dos Reis, Porto /'62: 26 mar.: "Luto académico", Coimbra solidária c/ Lisboa.
- Lourenço, E. (2016). A cultura não é a resposta à questão - Citação de Leiderfar, L. *Expresso*. 9 Jan.
- Oliveira, A. (1991). Uma escultora açoriana: Luísa Constantina. An Artist. SATA de Bordo Nº10
- Oliveira, E. (2018). A Escola Superior de Belas Artes de Lisboa na década de 60 – Acção dos tempos do Figurativismo à Liberdade e Pluralismo Estético. *Convocarte 5* - FBAUL.
- Pereira, J. (1962 – Novº. 1964). Correspondência para Elisabete Oliveira.
- Pimentel, I. (2014). Desertar ou ir à guerra? Há mais de 40 anos, muitos jovens portugueses confrontaram esta difícil alternativa. *Jugular*. [Site].
- Pró-Assoc. Estudantes ESBAL (1963). *Boletim. ESBAL 63 Nº 1*.
- Rancière, J. & AL. (2011). *A República por vir. Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: FCG. 2º Ed. ISBN 97-972-31-1394-5.
- Richter, K. (2001). *Art from Impressionism to the Internet*. London: Prestel. ISBN 3-7913-2221-4.
- Sousa, R. (1999). *Angola 61*. Lisboa: Contexto. ISBN 972-575-237-6.

Albert Marquet: o pincel que ri

Albert Marquet: the smiling brush

JORGE LEAL*

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

*Portugal, artista visual (Desenho).

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: jrgleal@gmail.com

Resumo: Os desenhos a tinta da China e pincel oriental de Albert Marquet foram realizados, aparentemente, sem conhecer o trabalho de Bada Shanren. A partir da análise da produção gráfica de ambos e pesquisa bibliográfica, o texto evidencia as semelhanças e aparente relação conceptual para construir uma hipótese de trabalho, ainda em desenvolvimento, que possa vir a estabelecer definitivamente a verdadeira natureza das afinidades identificadas entre os dois artistas.

Palavras chave: desenho / pincel / tinta da China.

Abstract: *Albert Marquet's China ink and oriental brush drawings were apparently made without knowing the work of Bada Shanren. From the analysis of the graphic production of both and bibliographic research, the text highlights the similarities and apparent conceptual relationship to construct a work hypothesis, still under development, that can definitively establish the true nature of the affinities identified between the two artists.*

Keywords: *drawing / brush / Indian ink.*

Circunstâncias

O facto de a tinta da China e o pincel chinês terem uma presença destacada no meu desenho, faz com que esteja particularmente atento ao trabalho que outros artistas desenvolveram ou desenvolvem com esses materiais. Por outro lado, tenho vindo a reflectir na relação entre a produção artística ocidental e oriental utilizando esses materiais. Conheci o desenho de Albert Marquet (1875-1947) através de um catálogo sobre desenhos *fauves* (Serrano & Grammont, 2002) onde descobri os seus desenhos a tinta da China com que imediatamente senti uma forte afinidade. A qualidade das linhas desses desenhos parecia indicar que teriam sido realizados com pincel oriental, facto confirmado numa carta de Marquet a Matisse (1869-1954), datada de Março de 1899, onde refere usar pincel japonês (Grammont, 2008: 24), em tudo semelhante ao chinês.

1. O Pincel e o Gesto

O desenho de Marquet é simultaneamente ofuscado pela sua pintura e pela popularidade de alguns dos seus contemporâneos, com Matisse à cabeça. No entanto, o seu contributo para o desenho figurativo a tinta da China utilizando o pincel oriental parece-me de extrema relevância por haver um número reduzido de artistas ocidentais que o utilizaram de um modo tão original e abundante. Por outro lado, é interessante perceber que uma ferramenta tão culturalmente estereotipada como o pincel oriental pode ser adoptada para o uso ocidental e produzir resultados que articulam duas culturas aparentemente irreconciliáveis.

A maioria dos desenhos a tinta da China e pincel de Marquet foram realizados sensivelmente entre os últimos anos do século XIX e a actividade *fauve* na primeira década do século XX, facto confirmado pela datação dos desenhos. Eles serviram como exercícios de síntese de figuras e das suas atitudes, assim como de situações urbanas, e tinham como objectivo disciplinar a linha do desenho (Matisse, 1972: 71), entre o tempo de estudante e o princípio da carreira profissional.

Deste corpo de trabalho é possível identificar um conjunto de desenhos que partilham algumas características comuns: exploração do tema da figura humana; o pequeno formato como plataforma portátil de desenho; o prazer pelo desenho rápido e sintético; a linha de contorno como arabesco; a exploração do manuseamento do pincel na capacidade de transição fluida entre linha e mancha; a deformação caricatural como consequência da velocidade do gesto; a total ausência de um propósito decorativo; e o carácter abstractizante da representação.

No desenho *Homme de Profil au Pantalon Gondolant* (Figura 1), o transeunte é tratado por Marquet como uma presença fugidia, apressada, cheia de uma

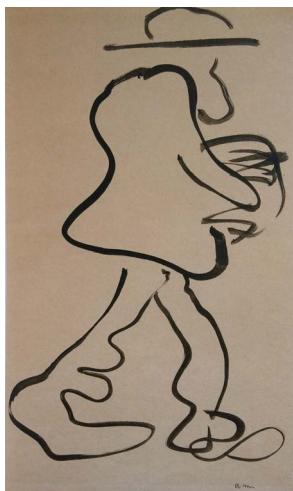


Figura 1 · Albert Marquet, *Homme de Profil au Pantalon Gondolant*, s.d. Tinta da China sobre papel, 32,5x20,5 cm. Coleção particular. Fonte: *Quelque Chose de plus que la Couleur*, p. 125.

Figura 2 · Albert Marquet, *Couple Dansant*, 1903. Tinta da China sobre papel, 15,5x11 cm. Coleção Museu de Belas Artes, Bordéus. Fonte: <http://musba-bordeaux.opacweb.fr/fr/search-notice/detail/q5ng20c2fdb51835qx4a6kbjh9lkkcn8zyagx6qk1ecx4ld4xh>

Figura 3 · Albert Marquet, *Un Homme Heureux*, 1904. Tinta da China sobre papel, 15x9 cm. Coleção Museu de Belas Artes, Bordéus. Fonte: <http://musba-bordeaux.opacweb.fr/fr/search-notice/detail/6ws35h3axtb1gejnd9bhf058hdjn67j4q1vj8i2vygm257ca>



Figura 4 · Albert Marquet, *La Servante en Course*, s.d. Tinta da China sobre papel, 15x8,5 cm. Coleção Museu de Belas Artes, Besançon. Fonte: *Quelque Chose de plus que la Couleur*, p. 75.

Figura 5 · Albert Marquet, *Dandy*, s.d. Tinta da China sobre papel, 18,5x11 cm. Coleção particular. Fonte: <http://www.artnet.com/artists/albert-marquet/dandy-mO-iMUb1L2-Xj7f7LQbfQ2>

energia urbana que ele capta com uma restrição de gestos notável. A silhueta é estabelecida com cerca de doze traços que evidenciam que cada linha é desenhada com o olhar no homem que passa, para depois localizar rapidamente o início da próxima linha na folha e voltar a fixar-se na figura para desenhar. As características do pincel oriental permitem reter uma quantidade de tinta tal que possibilitam uma maior fluidez do desenho, sem necessidade de constantemente reabastecer os seus pelos, ao contrário do que acontece com aparo ou cana. É possível perceber que o pincel estava mais carregado de tinta no momento em que Marquet desenhava o tronco do corpo, e que no nariz e virilha a linha produziu um efeito involuntário em que existem brancos no seu interior, como consequência de haver menos tinta no pincel no momento em que essas zonas foram desenhadas. O desenho ocupa a totalidade da folha de papel, criando uma sensação de extrema proximidade com a figura.

A mesma estratégia de desenho através da silhueta é desenvolvida em *Couple Dansant* (Figura 2), mas neste caso aproveitando a capacidade do pincel poder produzir linhas mais grossas. A figura feminina, apesar da espessura das linhas, continua a ser uma representação configurada por uma silhueta. Mas na figura masculina o interior do corpo é preenchido pela espessura das linhas que se metamorfoseiam em manchas criando uma presença visual com densidade. É interessante que a forma vazia feminina e a forma opaca masculina, à partida conceitos de desenho antagónicos, funcionam em conjunto ao veicular um diálogo entre o diáfano do vestido e a formalidade do fato que se adivinha escuro. O desenho tem alguma respiração na folha, permitindo a sua activação ao ser definido o plano do solo pelos pés do homem e a fimbria do vestido, ao mesmo tempo que existe a construção de espaço entre nós e o par.

Marquet ensaiou a combinação de diferentes espessuras de linhas em *Un Homme Heureux* (Figura 3). Existe a delimitação da silhueta com uma linha fina e muito solta que não fecha a forma como no primeiro exemplo. Sobre este esqueleto, Marquet desenhava linhas grossas que preencheram o interior da figura deixando, no entanto, espaços em branco de respiração pontual quer da linha de silhueta quer das formas. Deste modo a figura veicula uma ideia visual de volume em movimento, uma vez que esses brancos interiores ajudam a caracterizar as diferentes partes. Como no exemplo anterior, temos a definição do plano horizontal, neste caso perspectivado, através da indicação sumária dos pés que constroem espaço por detrás da personagem.

A mancha construída como uma entidade contínua, embora com diferentes intensidades, encontramos-la em *La Servante en Course* (Figura 4). Como no exemplo anterior, o desenho é construído com a delimitação da silhueta

e algumas linhas de dintorno, nomeadamente na definição do braço e bolsa. Sobre esta plataforma, Marquet preencheu a forma do vestido aproveitando a consistência da tinta para criar diferentes negros, caracterizando o material do vestido e o seu comportamento. O branco deixado dentro da mancha permite reconhecer o braço e a bolsa e obter volume. Mais uma vez, o plano da rua é definido pelos pés que nos informam sobre o peso dos passos da empregada, ao contrário do exemplo anterior em que os passos eram leves e elegantes.

No caso de *Dandy* (Figura 5), Marquet adicionou, a uma linha de contorno fechada e manchas de enchimento, linhas de dintorno que constituem praticamente uma trama de preenchimento. Esta estratégia de definição do interior de uma forma é utilizada por ele várias vezes, com a mesma velocidade de execução e perfeitamente integrada na gramática do desenho. Apesar de esta caracterização aparentar ser mais minuciosa, uma vez que representa o padrão do tecido, Marquet evita qualquer efeito decorativo, dando apenas a indicação visual necessária e suficiente para que possamos entender perfeitamente a função visual dessas linhas.

Uma das características transversais destes desenhos de Marquet consiste na investigação gráfica sobre o registo desenhado na fronteira entre o reconhecível e o abstracto, na absoluta confiança de que apenas algumas linhas e manchas são suficientes para que sejamos capazes de reconhecer o referente. Este modo de pensar o desenho retira à marca gráfica a responsabilidade de garantir a verosimilhança do representado, dando origem a um desenho em que os seus elementos constitutivos são os protagonistas.

O interesse pela vida quotidiana, para além da disponibilidade, proporcionou uma variedade de temas de trabalho que estimularam a capacidade gráfica de Marquet. Esse movimento urbano encontrou um equivalente na movimentação desenvolvida do pincel oriental sobre o papel, fomentando a exploração da plasticidade da linha e mancha.

Por último, é importante referir o carácter caricatural dos desenhos que tem origem na rapidez da mão e que evidencia o prazer na acção de os fazer. As linhas e as manchas parecem fixar um profundo divertimento do olhar e da capacidade de improvisar um léxico gráfico que propõe uma alternativa à realidade através do signo de uma presença (Serrano e Grammont, 2002:41).

2. Afinidade Oriental

A observação do desenho de Marquet levou-me a pensar na possibilidade de existir uma afinidade com a arte oriental, uma vez que os materiais são os mesmos e a estética visual parecia indicar essa hipótese.

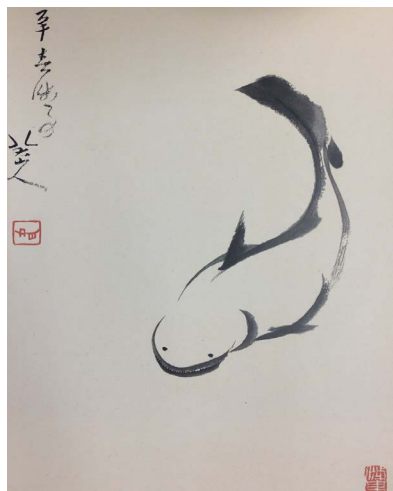


Figura 6 - Zhu Da, *Peixe* (detalhe), 1694. Tinta da China sobre papel, 69x27 cm. Coleção particular, China. Fonte: *Chu Ta, 1626-1705: Le Génie du Trait*, p. 129.

Figura 7 - Zhu Da, *Guarda-Rios sobre uma Folha de Lótus*, s.d. Tinta da China sobre papel, 31,7x27,5 cm. Coleção Sumitomo, Japão. Fonte: *Chu Ta, 1626-1705: Le Génie du Trait*, p. 45.

Figura 8 - Zhu Da, *Peixe*, s.d. Tinta da China sobre papel, 30x30 cm. Fonte: <https://www.pinterest.pt/pin/556616835175554150/>

Na literatura sobre Fauvismo são referidas apenas as influências japonesas através das estampas que os artistas colecionavam (Selz, 1996: 464; Matisse, 1972: 73), e no caso de Marquet o estudo do desenho japonês (Giry, 1981: 54). Hokusai (1760-1849) é a principal referência para o desenho a tinta da China de Marquet, o que justifica que Matisse dissesse que Marquet era o Hokusai do grupo *fauve* (Giry, 1981: 70). No entanto, ao observar a obra gráfica de Hokusai não encontro uma similitude de técnica ou do seu carácter geral com os desenhos de Marquet.

Na bibliografia consultada até ao momento não encontrei nenhuma confirmação de que Marquet estava em contacto com arte chinesa, embora exemplares de arte oriental fossem vendidos em Paris pelo menos desde meados do século XIX (Sullivan, 1967: 294; Floyd, 1996: 440). No entanto, parece-me de particular interesse reflectir na semelhança de atitude dos seus desenhos com os desenhos do artista chinês Bada Shanren (Zhu Da, Chu Ta, Tchou Ta ou Pa-Ta Shan-Jen nas grafias alternativas) (1626-1705), sobretudo nos que têm animais como tema.

A capacidade de síntese de Zhu Da é evidente no desenho do *Peixe* (Figura 6) realizado com treze marcas de pincel que exploram a capacidade deste de produzir linhas de contorno com diferentes configurações, entre a marca linear e a mancha, incluindo o aproveitamento do branco do papel dentro da linha. A folha é activada pelo movimento curvilíneo do animal, que nos informa, desse modo, do carácter líquido do espaço que o rodeia, sem a necessidade de o representar. O desenho, análogo morfológicamente ao da Figura 1, afasta-se do naturalismo e assume francamente uma presença humorística através das marcas sumárias dos olhos e do desenho da boca que parece sorrir, ignorando os lugares comuns da representação (Cheng, 1986:36).

No seu *Guarda-Rios sobre uma Folha de Lótus* (Figura 7) as linhas representam a planta numa estratégia semelhante a Marquet na figura masculina da Figura 2. Neste desenho é também notável o carácter abstractizante da planta, representada através de algumas linhas e manchas sem qualquer pretensão naturalista, a que apenas o pássaro confere significado. O espaço em branco é activado pelo desenho que toca os limites físicos da folha, remetendo-nos para uma aproximação física da cena representada.

A verosimilhança do *Peixe* (Figura 8) é definida vagamente por algumas linhas de contorno no ventre e umas manchas informes no dorso. Apenas o olho do animal torna a imagem definitivamente compreensível, como acontece na cabeça da Figura 3. É também esse olho que caricatura a imagem, característica comum a todos os animais de Bada Shanren. O espaço pictórico existe na

articulação entre o peixe e o nosso entendimento de que o branco que o rodeia significa água, sendo deste modo activada a superfície do papel.

Estes três exemplos do trabalho de Bada Shanren, permitem verificar características comuns com o trabalho de Marquet. As linhas de ambos são precisas e fluidas, produzem um desenho onde apenas está presente o estritamente necessário. As manchas são tratadas pelo francês como enchimento de formas, enquanto para Bada Shanren a mancha longilínea também define as formas em parceria com as linhas. As linhas e manchas de ambos têm variedade gráfica e são genericamente abstractas, ganhando significado visual apenas através do contexto do desenho e de pormenores de representação.

Todos os elementos presentes no desenho de ambos são os necessários e suficientes para garantir a eficácia do desenho, sem lugar a elementos supérfluos ou decorativos. A exploração do vazio da página é estratégia e consequência de um desenho rápido e sintético. No entanto, o branco é activado e integrado na narrativa da representação através de um posicionamento do desenho que permite construir, descrever e caracterizar o espaço pictórico.

Notas Finais

É provável que Marquet nunca tenha visto um desenho de Zhu Da. Existe, no entanto, uma afinidade e continuidade plausíveis difícil de ignorar entre o trabalho de ambos, mesmo que não comprovado por factos históricos. Os animais de Bada Shanren partilham com as figuras humanas de Marquet uma interpretação fortemente pessoal e caricatural da realidade, através de um léxico gráfico relativamente coincidente. Marquet parece ter actualizado graficamente o desenho de Zhu Da ao mesmo tempo que o ocidentalizou, apropriando-se e reinterpretando-o segundo uma sensibilidade europeia. As suas linhas são menos complexas, as manchas têm um campo de acção mais restrito e o papel europeu não permite a expansão atmosférica da tinta da China como o papel de arroz utilizado por Zhu Da. Ambos exploram o branco do papel como espaço que se constrói através da ocupação pela tinta, definindo plano horizontal, profundidade de campo e afastamento em relação ao referente. Por todas estas razões, que o trabalho de Marquet tenha ocorrido sem o conhecimento do seu predecessor é uma circunstância histórica surpreendente que me interessa aprofundar e esclarecer.

Referências

- Cheng, François (1986) *Chu Ta, 1626-1705: Le Génie du Trait*. Paris: Phébus. ISBN: 2-85940-070-2
- Cheng, François (2004) *Toute Beauté est Singulière, Peintres Chinois de la Voie Excentrique*. Paris: Phébus. ISBN: 2-7529-0029-5
- Floyd, Phylis (1996). Japonisme. Em: Turner, Jane (ed.) *The Dictionary of Art* (volume 17). New York: Grove. ISBN: 1-884446-00-0
- Giry, Marcel (1981) *Le Fauvisme, ses Origines, son Évolution*. Neuchâtel: Ides et Calendes. ISBN: 2-8258-0004-X
- Grammont, Claudine (ed.) (2008) *Henri Matisse-Albert Marquet: Correspondance 1898-1947*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts. ISBN: 978-2-88453-148-1
- Matisse, Henri (1972) *Escritos e Reflexões Sobre Arte*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- Selz, Jean (1996). Albert Marquet. Em: Turner, Jane (ed.) *The Dictionary of Art* (volume 20). New York: Grove. ISBN: 1-884446-00-0
- Serrano, Véronique e Grammont, Claudine (eds.) (2002) *Quelque Chose de Plus que la Couleur, Le Dessin Fauve 1900-1908*. Marseille et Paris: Musées de Marseille et Réunion des Musées Nationaux. ISBN: 2-7118-4358-0
- Sullivan, Michael (1967) *The Book of Art: Chinese and Japanese Art* (volume 9). New York: Grolier Incorporated.

Carlos Asp e seus campos relacionais

Carlos Asp and his relating fields

LUCIANE GARCEZ* & SANDRA RAMALHO**

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2020 e aprovado a 20 de janeiro 2020

*Brasil, artista visual, professora, crítica de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Centro de Artes (CEART); Departamento de Artes Visuais (DAV). Av. Me. Benvenuta, 1907. Itacorubi, SC, CEP 88035-901, Brasil. E-mail: lucianegarcez@gmail.com

**Brasil, Professora, crítica de arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Centro de Artes (CEART); Departamento de Artes Visuais (DAV). Av. Me. Benvenuta, 1907. Itacorubi, SC, CEP 88035-901, Brasil. E-mail: ramalho@loripa.com.br

Resumo: A sociedade contemporânea ainda admite a existência de um artista com uma trajetória relevante, mas que tenha encontrado momentos de privação na vida, assemelhando-se a o que se considera hoje um tipo de romantismo, dificuldades típicas das histórias dos primeiros artistas modernistas? Este artigo apresenta um artista brasileiro que apesar das condições e contexto, conseguiu se firmar como relevante no cenário brasileiro, sendo precursor em várias questões que hoje permeiam a arte contemporânea.

Palavras chave: Carlos Asp / campos relacionais / paisagem.

Abstract: *Does contemporary society still admit the existence of an artist with a relevant trajectory, but who has found moments of deprivation in life, resembling what is today considered a kind of romanticism, typical difficulties of the stories of early modernist artists? This article presents a Brazilian artist who, despite the conditions and context, managed to establish himself as relevant in the Brazilian scenario, being a precursor in several issues that today permeate contemporary art.*
Keywords: *Carlos Asp / relating fields / landscape.*

Introdução

A sociedade contemporânea ainda admite a existência de um artista com uma trajetória relevante, mas que tenha encontrado momentos de privação na vida, assemelhando-se ao que se considera hoje um tipo de romantismo, dificuldades típicas das histórias dos primeiros artistas modernistas (embora para eles isso não tivesse sido nada romântico)? Este texto apresenta Carlos Asp (Brasil, 1959), artista cuja obra se revela um tanto biográfica, randômica e que encaixa neste modelo dito romântico, onde as dificuldades de certa feita ditam o caminho por ele trilhado e sua resultante poética.

Expôs pela primeira vez aos 17 anos, recebeu prêmios, mas nunca alcançou uma vida economicamente estável, pois viveu a maior parte de sua existência da sua arte. Um contemporâneo de hoje, *avant la lettre*: precursor dos coletivos, priorizando processo ao invés de obra, usando materiais ordinários, relacionando seu cotidiano ao seu fazer artístico.

1. Uma espécie de biografia, nada linear

Os aspectos de sua vida e obra aqui apresentados são, na sua maioria, fruto de entrevistas realizadas com o artista em 2018 e 2019. Algo que ressalta e inquieta é a inexistência de arquivos de sua trajetória. Asp é desapego, até em coerência com sua concepção de arte, pois muito produziu, mas não constituiu um arquivo pessoal, dificultando um retrospecto por meio de seus trabalhos artísticos. Considerou sua arte um processo experimental, processo em si, bem antes que outros propusessem o mesmo, baseados em grandes teorias. O artista e curador Fernando Lindote diz que Asp ia de Porto Alegre a Belém do Pará, do extremo sul ao extremo norte do país, perdendo as coisas pelo caminho. O artista corrige: ia disseminando arte.

Asp usa algumas metáforas para se autodefinir: eclipse, randômico, árvore de natal, camaleão. E para epítáfio, sugere barroco, colecionista, reciclante. Entre círculos e voltas, nasceu com o cordão umbilical dando três voltas em seu pescoço, amarrado, enrolado. Talvez essas circunferências tenham sido os primeiros esboços da figura geométrica mais presente na sua vida, o círculo (Figura 1). Veio ao mundo com a ajuda de fórceps, instrumento cujo nome já sugere, à força.

Como estudioso de astrologia, reconhece a importância destes primeiros minutos de vida e atribui a este momento ter a paisagem como foco permanente de sua arte: a ânsia pelo ar que invade e enche os pulmões, dando início à vida, ar que vem do céu e que é sua imagem, uma paisagem. Para ele, o Brasil é uma nação virginiana, considerando a data da independência. Tudo começou nos anos 70, quando ele estava no Rio de Janeiro e conheceu a astró-

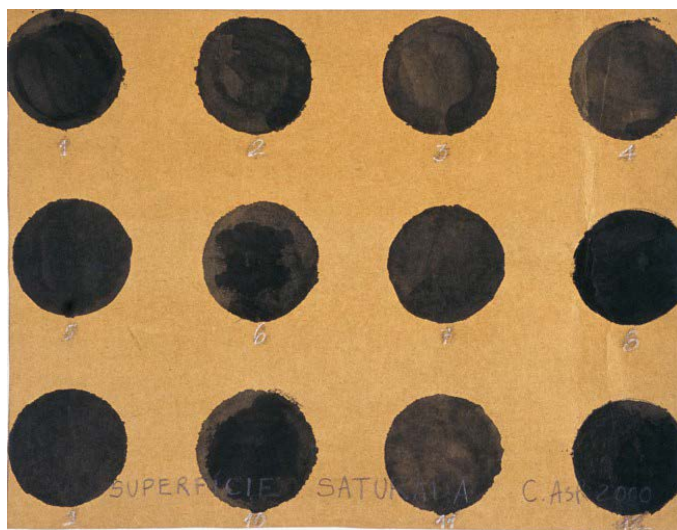


Figura 1 · Carlos Asp, *Superfície Saturada*, 2000. Desenho – aguada de nanquim sobre papel kraft reciclado. Acervo Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC. Fonte: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-xx-e-xxi/attachment/20e21-31/>

Figura 2 · GRUPO NERVO ÓPTICO, *Sarampo*, 1978. Artistas: Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Foto: Centro de Documentação e Pesquisa – CDP – da Fundação Vera Chaves Barcellos. Fonte: <http://abca.art.br/httpdocs/nervo-optico-outra-sismografia-visual-adolfo-montejo-navas/>

loga Sheila Shouders, mas no Rio da época todos faziam astrologia “com livro debaixo do braço”, segundo ele. Voltando a Porto Alegre, em 1973, soube que Emma de Macheville, uma astróloga respeitada, precisava de alguém para dar aulas de cálculo para os mapas astrais. Asp se apresentou e acabou ficando um bom tempo trabalhando com ela. Além dos cálculos, datilografava suas previsões para os consulentes, entre eles muitos artistas conhecidos. Considera-se um perturbador da ordem, o que atribui ao fato de ter Urano, planeta das revoluções, a influenciá-lo.

Quando menino, apanhava nas mãos, mesmo assim desenhava nas paredes da casa. Não que o mural seja seu suporte preferido, mas as superfícies desabitadas e limpas lhe atraíam. Aos 12 anos, pede a seu pai para fazer oficinas de desenho. Este lhe perguntou: “tu queres morrer pobre?” Então, talvez tentando um meio termo entre o útil e o inútil, entre o desejo do filho e as preocupações do pai, matriculou-o num curso de desenho arquitetônico. Com 12 anos sabia fazer fachadas, cortes, mas não poderia ser arquiteto com aquela idade, então pediu ao pai para matriculá-lo em um curso de desenho artístico. Gradativamente, Asp afastava-se dos planos do seu pai e se aproximava dos seus desejos.

Cursou o Instituto de Artes da UFRGS. Nesta época, estudava, trabalhava e convivia com artistas que depois se notabilizaram, como Ana Alegria, Clóvis Dariano, Carlos Pasquetti, criando um grupo que ficou conhecido como “Coletivo Nervo Optico” (Figura 2), com atuação significativa na época (Carvalho, 2017). Asp era a encarnação do jovem rebelde de sua geração, contestando o *status quo* e muitos valores conservadores que não se coadunavam com a sociedade sonhada por ele e muitos dos seus contemporâneos.

2. Poéticas, metáforas e paisagens

Mesmo não tendo informações sobre a *pop art*, acabou produzindo trabalhos sem a intenção de seguir a tendência, mas influenciado pelo que lhe chegava pelos jornais, revistas e pelos primeiros filmes americanos apresentados na TV; usando colagens e tinta, Asp fez *pop art avant la lettre*.

Em uma viagem ao Peru, mergulhou no colorido que os indígenas tingiam as lãs para seu trabalho artesanal. Ficou fascinado pelo resultado do trabalho daquele povo simples da montanha que só na diversidade do colorido já apresentava uma potência visual ímpar, paisagens de cores e padronagens. Asp fazia artesanato para sobreviver, experiência que foi formando sua percepção de cruzamentos técnicos, matéricos e teóricos, que adviria em seus “campos relacionais”.

Nos anos 70, quando fez parte do Jovem Arte Contemporânea, trabalhou com a recuperação das paisagens, desta vez, paisagens internas. Foi também

quando conviveu com Lygia Clark, que lhe passou o bastão, como ele diz, dos objetos relacionais para os campos relacionais. Conviveu com Carlos Fajardo, Cildo Meirelles, entre outros, todos jovens artistas estimulados por Walter Zanini. O Edital Jovem Arte Contemporânea foi nacionalmente importante e Asp foi selecionado. Não tinha participava do circuito nacional até que foi morar em São Paulo, pois o frete da obra enviada de Porto Alegre seria muito caro para seu orçamento. São coisas absurdas como estas que, às vezes, determinam os rumos das carreiras e das vidas de muitos artistas.

Quando lecionou no Centro de Artes da UDESC destacou-se nas experimentações com alunos, como na exposição dos trabalhos em *outdoors*, sendo à época um precursor, de arte pública e efêmera. Hoje, Asp considera que a melhor época é a de ser aluno, quando se trocam opiniões, mostram os trabalhos para professores e alunos e se cresce junto, mais uma vez priorizando processo e experiência. Afirmo que uma pessoa que dá a devida importância à educação não consegue separar a arte do seu ensino, pois ensinar é produzir junto com alunos, fazer arte é experimentar, expor-se ao inesperado, aos incidentes e acidentes. Algo entre o lúdico e a rebeldia juvenil.

Aqui se encontra uma coincidência com os mais contemporâneos estudos de semiótica discursiva, pois segundo seus teóricos, em uma síntese muito arriscada, o tipo de interação que mais profundos efeitos de sentido provoca são aquelas vividas em ato, abertas ao risco, ao imprevisto, às imprevisibilidades. Trata-se do Regime de Interação do Acidente, segundo Landowski (2004; 2014). Complementando, Asp afirma que ser professor, artista e experimentador é ser uma única pessoa: "sempre tentei fazer nas minhas obras o experimento: o melhor para uma pessoa interessada em arte." Ou seja: aprender olhando como se faz e fazendo, um modo educativo de pensar a arte.

Atuando no nordeste do país como professor em 2001, foi surpreendido por um AVE, acidente vascular no encéfalo. Sobreviveu, mas nunca se libertou do uso de fortes medicamentos, surgiu então uma nova fase, radicalizando o uso de restos do cotidiano, salvos do lixo. Desta vez, não por opção. Os suportes de seus trabalhos passam a ser as bulas dos remédios e suas embalagens, para a execução, lápis de cor escolar, guache, grafite, carvão e rolhas queimadas, usadas como carimbo, que passam a ser uma constante. São metáforas de paisagens, sobreposição de imagens sobre as linhas da escrita impressas nas bulas, repetições ritmadas de circunferências formando campos vizinhos distintos, com circunferências de dimensões diferentes. Seus trabalhos então passam a fazer parte da série "Campos Relacionais", apresentam sentidos de ordem, ritmo, força e movimento, talvez qualidades sensíveis que estejam faltando a ele mesmo na condução da sua própria vida (Figura 3).

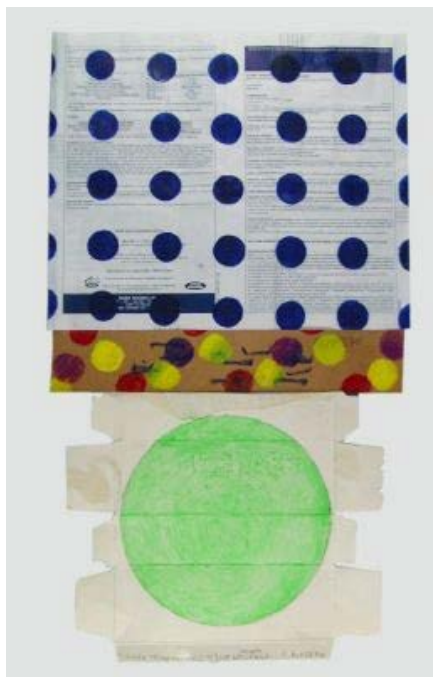
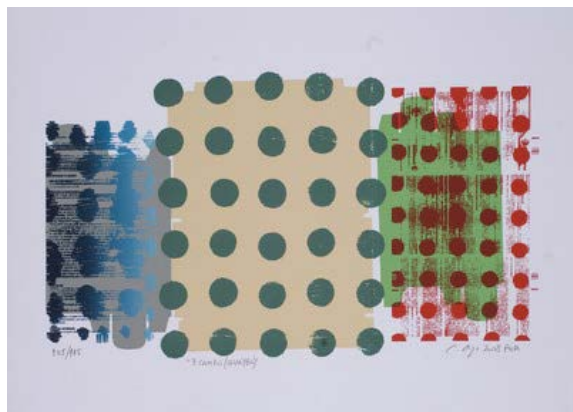


Figura 3 · Carlos Asp, *3 Campos (Guayba)*, 2008. Serigrafia sobre papel - 48 x 66,5 cm - N° de acervo: 859. Fonte: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/gravura/album-museu-do-trabalho/asp-carlos/view>

Figura 4 · Carlos Asp, *Campo Verde Francês*, 2008. Desenho sobre embalagem - 41,5 x 23,8 cm - N° de acervo: 587. Fonte: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/desenho/desenho/carlos-asp/view>

3. Campos Relacionais

Mas foi uma libanesa que trabalhava com física nuclear e quântica quem, em um encontro casual, lhe explicitou de modo objetivo o conceito de campos relacionais: quando uma superfície se aproxima de outra e migram informações entre elas, gera outra superfície, que é sempre uma surpresa.

A materialidade precária, presente muito antes da fase dos Campos Relacionais, diz que começa *dentro* dele; e atribui à Vênus em Capricórnio, diz que usa a precariedade por convicção, para mostrar que qualquer um pode fazer arte, em qualquer lugar, qualquer superfície, qualquer material: "o material caro me intimida", diz o artista. Desenhar nas bulas é uma espécie de hipertexto (Figura 4). E afirma:

vale a pena, sim, vale a pena: o exercício gráfico experimentado feito, contínuo [...] é uma aventura da descoberta de si e por isso faço a metáfora com as caixas, que eu abro a metáfora para mostrar o interior.

Segundo Rafael Rosa (2004:s/p),

Existe em nosso contexto uma arte que prescinde, por suas próprias forças, dos suportes tradicionais. Ela não nega o meio, mas discute-o de uma maneira que o transforma em pretexto. Ela desmancha a narrativa para contar novas histórias. A obra de Asp realiza-se por uma aproximação irremediável entre arte e vida, de tal forma que só com um distanciamento forçado percebemos que se trata de um artista que pode também se utilizar de meios convencionais e que tem um currículo em que se encontram exposições realizadas desde os anos 60.

Além da permanência da precariedade material, como matéria e técnica, e da processualidade como mais importante do que o resultado, a permanência da paisagem como temática é uma realidade às vezes despercebida, pois nem sempre é tão explícita (Figuras 5 e 6). Diz o artista:

após o acidente vascular no encéfalo, conhecido como AVE, um incidente geográfico no interior da cabeça, percebi que a minha audição estava melhor e as canções passaram a se sobressair, assim as letras e o som foram pensados como paisagens emocionais, os textos desenhados como paisagens, paisagens sintéticas (Asp, 2017, s/p).

Segundo Garcez (2019:147),

Sem dúvida, Carlos Asp se mostra além de artista, teórico e educador, um pesquisador em arte, criador de imagens que trazem novos usos e significado ao objeto cotidiano, descartado e descartável. À figura mais simples, o círculo, ele dá novos contornos. Em contraste com a proposta das bulas como pano de fundo das composições, cores que não brigam por atenção, compõem elegantemente, fazendo parte da provocação de Asp: pode o banal se tornar arte?



Figura 5 · Carlos Asp, *Árvores*, da série "in ÚTIL PAISAGEM". Viamão, RS, 2017. Lápis dermatográfico sobre papel.

Fonte: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/agenda-cultural/2017-2/oficina-com-carlos-asp/attachment/asp1-3/>

Figura 6 · Carlos Asp, *Gesto Elegante*, 2011. Fonte: http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/imagens/20_08_2013_19_16_f5de9c5f5883571b2af0ed7d22f3565d.jpg



Conclusão

Esse exercício biográfico não poderia ser linear, com uma cronologia organizada, pois nem sua vida nem suas memórias o são. Mas a noção proposta de “campos relacionais” também tira proveito dessa liberdade poética, desorganizada, resultado da sua ânsia de relacionar tudo a tudo, todos a todos, e tudo a todos; relações em todos os campos.

Referências

- Asp, Carlos. *A Cor da Nossa Tela – Carlos Asp*. Documentário da TV UFSC. Publicado em 9 de outubro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUIZ5YJDjeo>, com acesso em 12 de fevereiro de 2018.
- Asp, Carlos. *Exposição “in Útil Paisagem” de Carlos Asp*. In: Museu Victor Meirelles. Agenda cultural, 2017. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/agenda-cultural/2017-2/exposicao-in-util-paisagem-de-carlos-asp/> com acesso em 01 de março de 2019.
- Asp, Carlos. *Arte&Agenda - 70 anos de Carlos Asp*. Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i9zMNdrZ_Ac&t=2124s. com acesso em 01 de novembro de 2019.
- Carvalho, Ana Maria Albani de. Grupo Nervo Óptico: narrativas visuais e ironia na vanguarda artística brasileira. In: *Revista Gama, Estudos Artísticos*. 5 (9) – Janeiro-junho de 2017, págs. 93 a 100.
- Garcez, Luciane. Carlos Asp: a poética do cotidiano. In: Makowiecky, S.; Cherem, R. (ORGS). *passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC, 2019. Págs. 141 – 147.
- Landowski, Éric. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- Landowski, Éric. *Interações arriscadas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.
- Rosa, Rafael Vogt Maia. Truth Camps: uma leitura e dois testemunhos sobre Carlos Asp. IN: *Carlos Asp*. Arquivo Museu Victor Meirelles, 2004. Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2004-2/carlos-asp/>

O PICTÓRICO é (uma)-*theoria* em Varela Aldemira

The PICTORICAL is (one)-theoria in Varela Aldemira

MARCELO JOSÉ MONTEIRO SIMÃO KRONENBERGER*

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

*Portugal, artista visual.

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: marcelokronen@hotmail.com

Resumo: O Pintor e Professor da Escola de Belas Artes de Lisboa Varela Aldemira (1895-1975), enquanto se tornava Director da Sociedade Nacional de Belas Artes (1932-1935), ao atender ao apelo público feito aos sócios-artistas na Circular do ano de 1930 | 1931, desenvolveu três Conferências sobre Psicanálise. Apresentou a primeira em 28 de Fevereiro de 1931; a segunda em 30 de Novembro do mesmo ano; e a terceira em 17 de Dezembro de 1932. Este artigo aborda o conteúdo das três conferências proferidas pelo Professor Aldemira e que se tornaram o livro “Arte e Psicanálise” editado pelo próprio em 1935.

Palavras chave: psicanálise / arte / pintura / belas artes e conferências.

Abstract: *The Painter and Teacher of the Lisbon School of Fine Arts Varela Aldemira (1895-1975), while becoming Director of the National Society of Fine Arts (1932-1935), in response to the public appeal made to the artist-partners in the Circular of 1930 | 1931, developed three Conferences on Psychoanalysis. He presented the first on February 28, 1931; the second on 30 November of the same year; and the third on December 17, 1932. This article addresses the content of the three lectures given by Professor Aldemira and which became the book “Art and Psychoanalysis” published by him in 1935.*

Keywords: *psychoanalysis / art / painting / fine arts and conferences.*

Introdução

O Professor galego-português Varela Aldemira (1895-1975) sempre afirmava aos estudantes a seu cargo que “a experiência faz o pintor” (Aldemira, 1961: 09). Ao que acrescentava que “cada pintor deve regular a sua vida [pictórica] pela sua experiência [quotidiana].” (Aldemira, 1961: 09) E ainda propunha com arrojo que “os tratados de pintura servem [somente] àqueles que não pintam.” (Aldemira, 1961: 09)

Mas apesar das palavras “libertárias”, Aldemira era estudioso fecundo e meticulado dos assuntos que pendiam às artes. E diante da Circular da SNBA de [1930 | 1931] ao sócios-artistas, resolveu “aproveitar outras manifestações de estudo intelectual” (Aldemira, 1935: 03) para ir além dos seus deveres de Professor e Artista, e como Académico, usufruir da oportunidade e dedicar algum do seu tempo e interesses pessoais, às questões psicanalíticas que, na altura, estavam apontadas às artes e “ocupavam artigos em jornais e revistas, livros e peças de teatro, entre outras manifestações culturais” (Aldemira, 1935: 04) um pouco por todo o mundo.

Interesse que culminou com a apresentação de três Conferências sobre o assunto: a primeira, proferida em 28 de Fevereiro de 1931, intitulada “O Caso Freud – Leonardo da Vinci”; a segunda, proferida em 30 de Novembro do mesmo ano, sob o título de “O Inconsciente na Vida Artística”; e a terceira realizada em 17 de Dezembro de 1932, a qual versou sobre “Os Sonhos e a Inspiração.”

Este artigo atravessa as três conferências, iniciando pela *Sublimação* (Roudinesko, 1997: 734), temática da primeira conferência; avançando ao *Investimento Pulsional* (Roudinesko, 1997: 375), abordagem da segunda conferência; em busca da noção de *Pré-Consciência* (Roudinesko, 1997: 596), relevante à terceira e última conferência.

Todas questões actuais e importantes à Psicanálise, contudo, demasiadamente excogitadas nas conferências proferidas pelo Professor e Pintor Varela Aldemira. Do que se acredita, tenha sido por decorrência da actualidade temática.

1. Da histeria à história: a primeira conferência

Sigmund Freud (1856-1939), nas palavras do Professor Aldemira, “a partir de 1895, abandonou o hipnotismo” (Aldemira, 1935: 05) considerado inútil para o tratamento da histeria, “e começou [nesta mesma altura] a estudar a neurose.” (Aldemira, 1935: 05) Contudo, prossegue, “obrigar [uma pessoa] a falar sobre as suas manias e os seus caprichos doentios era uma imprudência condenável pela terapêutica vigente” (Aldemira, 1935: 06), mas foi, entretanto, a maneira como Freud “revolucionou a terapêutica usual, ao fazer [da fala] o que acreditava ser

para o enfermo, o [seu] caminho de cura.” (Aldemira, 1935: 06) E mais: segundo as palavras do Professor, a psicologia que tinha como “objecto de análise, a limpeza da alma enferma carregada de enigmas” (Aldemira, 1935: 06), a qual se acreditava, desta forma e através da fala, alcançar a libertação almejada. (Aldemira, 1935)

Ao prosseguir, o Professor Aldemira diz-nos que esta condição do animismo psíquico, acontece entre “os humanos [porquê] estes não [estão] adaptados à realidade da sua natureza libidinal. O que [faz com que] concentrem todo o seu hedonismo em objectos” (Aldemira, 1935: 07), e ao fazer desta forma, os humanos realizam representações.

E assim, também a partir de interações com objectos, segue a argumentação de Aldemira, deslocam os objectos para o inconsciente na forma de “fantasias”. O que faz com que os humanos “atinjam [cada um individualmente], o que, [naquela altura], já se definia como [uma] neurose.” (Aldemira, 1935: 07)

Contudo, ao completar o seu discurso, afirma que é exatamente esta condição neurótica o que “fornece aos artistas um ponto de apoio para sua salvação” (Aldemira, 1935: 07), permitindo-lhes atravessar da enfermidade à redenção através da arte como uma sublimação. (Aldemira, 1935)

Assim, a Sublimação é apresentada aos interlocutores por Aldemira em suas conferências. Através de palavras recheadas de paixão e poesia, pois era este o feitio do Académico ao apresentar a Psicanálise enquanto ideia de então, e sobre a arte. Porém, esqueceu-se o Professor de dizer que os “humanos são neuróticos porquê sublimam.” (Freud, 1905)

O que deixa entrever que Aldemira considera os artistas uma classe privilegiada entre os humanos. Pensamento que domina as suas conferências influenciadas pelas peculiares qualidades das personalidades dos artistas e das suas actividades. Para mais, até o próprio Freud interessou-se pela arte somente até a este ponto, abandonando-lha depois à própria sorte.

Entretanto, as palavras de Aldemira avançam ainda através de argumentos que amenizam a descrição auto-imune inicialmente oferecida. Posto que constata que até os artistas são pessoas insatisfeitas e inadaptadas, sofrendo, como todos os demais humanos, das mesmas dores mentais que se impõem à toda gente pelas ambiências que os circundam. E ao constatar que todos precisam de análise, dos artistas aos filósofos, e também os doentes e os saudáveis, deixa entrever um certo amadurecimento do seu pensamento que, nesta altura, desenvolvia-se em comunhão com o crescimento do próprio freudismo e do pensamento freudiano.

E mesmo quando Aldemira fundamenta-se nas palavras do próprio Freud,

ao afirmar que “a personalidade dos artistas encontra regalias quando adquire pela fantasia, o que só existe na sua fantasia” (Aldemira, 1935: 07), ao que acrescenta que “esta síntese da psicanálise, ao reverenciar a arte e os seus cultores, realmente não é uma apresentação nova” (Aldemira, 1935: 07), posto que já se pensava o mesmo desde os tempos de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), quando se afirmava que “não se pode fazer o belo sem fazer o bem.” (Aldemira, 1935)

2. Mas... “falar” para quê... senão para “pintar”

O Pintor em suas três conferências acerca da Psicanálise, ao perguntar-se sobremaneira, e sempre sobreexaltado, acerca “da verdadeira possibilidade de se saber sobre a origem das tendências criadoras?” (Aldemira, 1935: 06); coloca-se frente-a-frente com a Sublimação. O que faz com que teça-e-entreteça muitos dos argumentos que investiga. Mas a verdade almejada por Aldemira, de tão procurada, esvanece, pois não se acha nem na determinação do seu próprio temperamento, nem na precisa construção “fisionômica” deste enquanto autor-artista [e | ou] Pintor e Académico, diante da sua criação ou obra-prima.

Antes e porquê o que permite atravessar a Psicanálise, é um abrir de portas que até então se encontravam encerradas, e mesmo ainda em nossos dias. Entretanto, estas não são as portas das almas aflitas, nem tampouco dos sentidos ou dos sentimentos objectivos, ou ainda das suas formas realizadas.

Pois afinal, a Sublimação é “investimento libidinal”, o que e com “o qual a humanidade principia.” (Aldemira, 1935: 09) E ao erguer o mundo na forma de uma “pedra filosofal”, serve-lhes para formatar “leis e princípios”.

É então aqui que se depara o Pintor com a criação pulsional e as formas da análise enquanto terapia. Pois o que detém, tanto o “vício, [quanto a] virtude, enquanto faculdades [humanas], é o investimento que, ao dividir os campos”, [...] “exacerba a universalidade dos assuntos, afectando as energias e as emoções” dos humanos e também destes enquanto artistas.” (Aldemira, 1935: 60)

Pois, estando Aldemira nesta altura em Foz do Arelho, no Concelho das Caldas da Rainha nas imediações da Lagoa de Óbidos, “a procura de um assunto pictural” que, ao encontrar como drama em um exorcismo para o qual o Prior do Lugar não tinha remédio, pergunta-se “se não lho seria mais eloquente realizar [o assunto] com o auxílio de pincéis e tintas?” (Aldemira, 1935: 61)

Afinal, quem poderia adivinhar que o exorcismo de uma “louca mulher” é o que permitiria, à este Académico em busca de assunto, achar um entendimento?

Pois a cada grito da “louca mulher”: “Não me dêem remédios para o corpo, pois é a minha alma que está enferma! Curem-ma!” (Aldemira, 1935: 61); é que o Pintor apercebia-se que “não conseguia o quadro pictural desejado porque tinha a alma doente dentro de um corpo sadio.” (Aldemira, 1935: 61)

Afinal, “porquê motivo, ao olhar o que está em redor, vemos umas coisas mas deixamos outras desaparecidas?” A partir do que conclui Aldemira: “tudo se encerra neste depósito instável e movediço que é o inconsciente.” (Aldemira, 1935: 62)

Entretanto, acrescenta enganosamente: “existe uma colaboração habitual entre o consciente e o inconsciente”. (Aldemira, 1935: 62) Pois o digo e afirmo que é “enganosamente” porquê, segundo Freud, que segue pelo mesmo caminho de Schopenhauer, a consciência é um impossível. (Masson, 1986: 209)

3. Toda inspiração é uma ILUSÃO

Como há uma realidade quase “cruel” que nos acontece todos os dias aquando de nossa ocupação com o mundo, e esta “crudelidade” é o sonho enquanto uma “acção de invenção” em seus contextos, contudo, “uma coisa é sonhar e outra é estar dormindo” (Aldemira, 1935: 89), sendo certo, que é com estas palavras que Aldemira nos quer transmitir a ideia de que o “espírito criador está sempre activo.” (Aldemira, 1935: 90)

Isto porquê, segundo o Pintor, “não se enriquece dormindo, mas pode-se ganhar sonhando.” (Aldemira, 1935: 90) Entretanto, “mal com o sonho por amor das realidades, mal com as realidades por amor ao sonho.” (Aldemira, 1935: 90)

Pois, é nesta altura, nos idos dias de 17 de Dezembro de 1932, que o pensamento de Aldemira, enquanto Pintor, ainda em sua última conferência, persiste na ideia de que há uma dialéctica entre a consciência e o inconsciente. Sendo isto o que leva cada um dos humanos ao sonho e ao seus actos. Posto que, enquanto forma, isto é o que permite aos humanos ultrapassar a dormir as realidades do mundo, ou sublimá-las acordado e através da arte e criatividade.

Isto porquê os humanos consideram este um mundo crudelíssimo, consideração que se deve a percepção das muitas forças coercitivas, ou pela falta de forças para sequer o perceber. O que, entretanto, leva ao recalçamento dos sentimentos, guardados ou colocados em um lugar ao qual chamou Freud inconsciente.

O que decorre devido as impossibilidades, e faz com que os humanos invisitam líbido na produção pulsional de um “escondimento”, que bem se pode transformar através do que Aldemira identifica como imaginação.

E tudo acontece, ou julga-se como acontecimento psíquico e verossímil, porquê Freud descobriu que “o sonho é a realização disfarçada de um desejo reprimido.” (Aldemira, 1935: 93) E isto acontece porquê os humanos necessitam de “penetrar na sua individualidade” (Aldemira, 1935: 94) “para reclamar os seus direitos” perante todas as forças de coerção profanas e morais. (Aldemira, 1935: 94)

E assim, segundo Aldemira, “o inconsciente é um caçador furtivo sem noção das responsabilidades, [e que] ao exercer [o seu] comércio clandestino,

[permite-nos a realização] das ideias impossíveis." (Aldemira, 1935: 95)

Pois, pergunto-me eu enquanto artista interessado: será que é preciso aos artistas "dormirem" enquanto estão a trabalhar? Será que é o sono o que nos permite alcançar uma libertação de nós mesmos? Ou é o que nos permite um achamento das nossas "vontades" (Schopenhauer, 1819) pulsionais? Será a criatividade uma libertação? Ou é a nossa prisão enquanto humanos acoplados (Maturana e Varela, 1984)?

Segundo Aldemira, "a inspiração não se pode obter em face do vácuo, de olhos postos nas trevas e com a memória vazia de recordações." (Aldemira, 1935: 103) Pois o artista precisa do "sofrimento" que atravessa o processo de "memorialização" para que possa, enfim criar através das técnicas e métodos que são próprias à sua actividade.

E desta forma, Aldemira pinta enfim o seu tão desejado quadro, almejado desde o princípio das suas conferências sobre Psicanálise. E ao atravessar a obra de Giuseppe Tartini (1692-1770), apresenta para além da muita erudição, característica comum a todas as conferências por ele proferidas nesta altura, uma capacidade pouco comum de buscar e pensar sobre um problema sem criar problemas, apesar de o fazer através de muitos questionamentos.

Alcançando assim, através dos "Trilos do Diabo", Sonata n.º 2 Op. 1 de Tartini, uma conclusão viável, e que por isto, não recebe o mesmo título dado por Tartini a sua sonata que apresenta um encadeamento de trilos enquanto terceiro movimento.

Conclusão

A conclusão do Professor Aldemira às três conferências aqui descritas, envolve a história como (uma)-*theoria*: a dele aqui composta em três actos, e com o nome de conferências; mas também a de outros, como a de Tartini, que compôs ao longo de uma vida o que somente foi revelado após a sua morte.

O que aconteceu porquê Tartini, ao casar secretamente com a sobrinha de um cardeal e ter ordem de prisão, refugiou-se em um convento de frades franciscanos, no qual se entregou intensamente ao estudo e pesquisa de novas possibilidades sonoras através de um violino, e assim escreveu o que o celebrizou enquanto "Trilos do Diabo".

Sonata que segundo o próprio Tartini sugeriu, foi-lhe apresentada em sonho pelo demónio. Mas como o próprio "diz no documento que o seu sonho aconteceu em 1713, pode-se deduzir que o autor trabalhou nesta sonata durante [quase toda a vida], porquê esteve inédita até à sua morte em 1770." (Aldemira, 1935: 115)

Referências

- Aldemira, V. (1935) "A Arte e a Psicanálise", Edição do Autor, Lisboa, 1935.
- _____ (1961) "A Pintura na Teoria e na Prática", Edição do Autor, Lisboa, 1961.
- Freud, S. (1905) "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In S. Freud, Obras psicológicas completas", Trad. Paulo César de Souza, Vol. 6. Rio de Janeiro: Imago. ISBN 978-85-359-2783-2
- Masson, J. M. (1986) "A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904", Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras.
- Maturana, H. e Varela, F. (1984) "A árvore do conhecimento", Trad. Jonas Pereira dos Santos. Campinas: editorial Psy II, 1995. ISBN 85.85.480-21-1.
- Roudinesco, E. e Plon, M. (1997) "Dicionário de Psicanálise", Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: editora Zahar, 1998. ISBN 978-85-7110-444-0.
- Schopenhauer, A. (1819) "O mundo como vontade e representação", Trad. Wolfgang Leo Maar. Edição Acrópolis, 2006. E-BooksBrasil.com

Lina Bo Bardi: Memórias de suas joias arquitetônicas

Lina Bo Bardi: Memories of your architectural jewels

MILLY MAN HWA LEE*

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

Brasil, arquiteta e designer de joias.

AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi; Programa de Pós-graduação; Doutorado em Design. Universidade Anhembi Morumbi - Campus Morumbi. Rua Jaceru, 247. Vila Gertrudes. 04705-000 - São Paulo, SP. E-mail: millylee1@gmail.com

Resumo: O artigo apresentado possui como foco o trabalho da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi. De seu extenso trabalho que atuou como arquiteta, artista plástica e cenógrafa, deixou como legado vários desenhos de suas produções no campo da arquitetura, no mobiliário e nas artes. Lina, em sua trajetória sendo essa figura multidisciplinar desenvolveu também joias. Escolheu-se para ser apresentado e discutido alguns desses desenhos. A partir da abordagem sobre memória e o processo criativo dessa artista será feito uma análise para entender esse percurso.

Palavras chave: Lina Bo Bardi / processo criativo / memória afetiva.

Abstract: *The article presented focuses on the work of Italian architect Lina Bo Bardi. From her extensive work as an architect, plastic artist and set designer, she left as a legacy several drawings of her productions in the field of architecture, furniture and the arts. Lina, in her trajectory being this multidisciplinary figure also developed jewelry. It was chosen to be presented and discussed some of these drawings. From the approach on memory and the creative process of this artist will be made an analysis to understand this path.*

Keywords: *Lina Bo Bardi / creative process / affective memory.*

Introdução

O artigo apresentado possui como foco o trabalho da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi. De seu extenso trabalho que atuou como arquiteta, artista plástica e cenógrafa, deixou como legado vários desenhos de suas produções no campo da arquitetura, no mobiliário e nas artes. Lina, em sua trajetória sendo essa figura multidisciplinar desenvolveu também joias. Escolheu-se para ser apresentado e discutido alguns desses desenhos que a partir da abordagem sobre memória e o processo criativo dessa artista será feito uma análise para entender esse percurso, e se há uma aproximação conceitual dos projetos de arquitetura e seus desenhos de joias.

Para melhor entendimento, o presente trabalho será dividido em três partes. Na primeira sobre a vida e trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi no Brasil com a finalidade de situar o contexto histórico e artístico na arquitetura. Na segunda parte a abordagem quanto ao processo criativo nas joias e, na terceira e última parte uma análise do cenário apresentado.

Apesar da censura vivida por Lina no período da ditadura e com uma grande consciência social nunca deixou de produzir os trabalhos e divulgar suas ideias, seja em desenhos ou escritos, seu grande desejo era intervir com a arquitetura na vida real das pessoas. Debates como o papel social da arquitetura, a busca no artesanato como valorização do objeto popular foram temas defendidos por Lina Bo Bardi.

Para a reflexão proposta, busca-se entender os conceitos aplicados por Lina na arquitetura, e entende-se que suas ideias ancoravam e caracterizavam as suas produções e seu processo criativo. Baseados em croquis registrados e documentados de suas obras bem como os desenhos de joias que a artista produziu, de memórias afetivas da infância como descritos no manifesto “Pedras contra Diamantes.”

1. Lina Bo Bardi e a arquitetura

Achilina Bo, mais conhecida como Lina Bo, arquiteta italiana naturalizada brasileira, nascida em Roma, em 1914 vem de uma tradicional família italiana. Formou-se em arquitetura em 1939 na *Università di Valle Giulia*, mas em busca de mais informações e com mais vida cultural, transfere-se para Milão e abre seu escritório juntamente com o arquiteto Carlo Pagani.

Nesse mesmo período casa-se com Pietro Maria Bardi, e em 1946 o casal vêm ao Brasil a convite de Assis Chateaubriand para Pietro receber o cargo de diretor do Museu de Arte de São Paulo, e ambos percebem no Brasil uma amplitude de possibilidades, de sonhos que poderiam ser realizados, um país oposto da Itália do pós-guerra, em ruínas, que haviam deixado.

Após um período no Rio de Janeiro, transferem-se para São Paulo e já instalados, Lina monta seu estúdio de arquitetura e design chamado Palma com o arquiteto Giancarlo Piretti. Projetavam e construíam móveis em madeira, couro e fibras naturais com traços europeus, porém, adaptados aos trópicos.

Em 1951, constrói a Casa de Vidro que atualmente é a sede do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. De suas obras inclui-se o projeto do Masp inaugurado em 1968 e o Sesc Pompéia em 1977, nesses dois últimos projetos percebe-se de Lina o olhar e o raciocínio simples, longe dos ensinamentos clássicos e suas colunas, mas propunha um conhecimento histórico para compreender a lógica do trabalho prático.

Utilizava-se da geometria simples, pura na composição da forma e se preocupava com os pequenos detalhes, percebe-se que em seus trabalhos havia o mesmo contexto dentro e fora, apresentado para dar significados a obra. Podemos definir que sua arquitetura se integra ao urbanismo e o urbanismo se resolve na dimensão antropológico-humanista.

Atenta à cultura nacional, Lina buscava no artesanato a arte popular, as bases para chegar a uma alternativa cultural brasileira e usava em seus projetos os materiais disponíveis para explicar a sua arquitetura, mas sempre procurando as raízes culturais. Para tanto, deixava sempre os materiais e estruturas expostas, concreto, estrutura metálica, vidro e madeira eram os materiais mais utilizados conduzindo-os para as formas livres e marcantes.

Suas produções adquirem sempre um diálogo entre o Moderno e o Popular, a importância do uso de materiais locais como valorização cultural e a preocupação com a integração do ambiente interno e externo da obra retratados pelos usos dos vidros e concretos, o equilíbrio dos cheios e as transparências trazendo leveza para a obra, características percebidas no Masp (Figura 1) e no Sesc Pompéia (Figura 2).

Essa intenção conceitual também foram resgatados nos desenhos de mobiliários, nas artes e nas joias, Lina produziu muito como designer. O desenho era seu maior instrumento para expressar a linguagem universal, tinha um significado, era elaborado. Com o uso de técnicas de desenhos e elementos gráficos, seus croquis carregavam informações pertinentes sobre técnicas e práticas construtivas inovadoras para sintetizar seu discurso.

Como na arquitetura, a artista não seguia os conceitos clássicos em suas obras aprendidos na universidade do modelo europeu, assim ocorreu com seus desenhos de joias, percebe-se interpretações com sinais da natureza, como folhas das plantas ou penas dos pássaros, no entanto, havia a sua marca com traços geométricos puros, características típicas do seu desenvolvimento criativo.

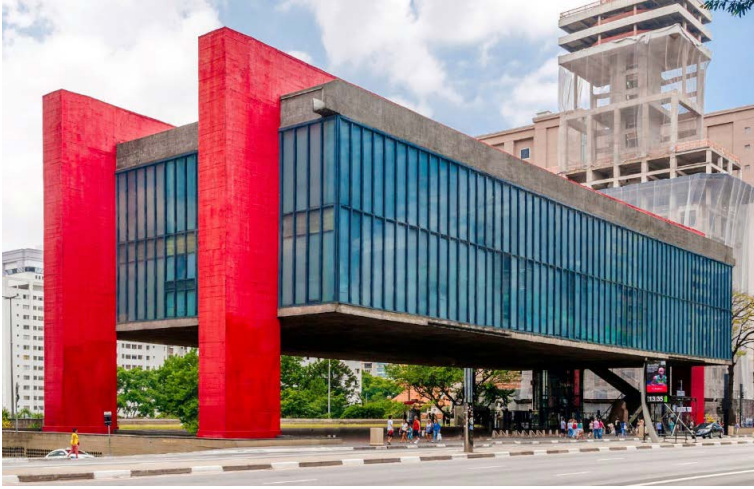


Figura 1 · Museu de Arte da São Paulo, MASP, Brasil. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_de_Arte_de_São_Paulo
Figura 2 · Sesc Pompéia, São Paulo, Brasil. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/781153/the-guardian=elege-sesc-pompeia-entre-os-dez-edificios-de-concreto-do-mundo>

2. Processo de criação nas joias

Para Lina, quando não se podia construir, desenhava. Suas ideias e reflexões estavam pautadas em bloquinhos ou em qualquer pedaço de papel sobre diversos temas desde receitas, lendas sertanejas, reflexões sobre sua própria vida, um manancial inesgotável de propostas não somente de arquitetura como também em outras áreas. Mas se por algum motivo era impedida de desenhar, Lina escrevia, organizando ideias para deixar registrado seu trabalho. De seu caráter múltiplo transitava facilmente entre a linguagem escrita, falada e a linguagem a partir de desenhos, croquis e estudos que estão expostos nos arquivos do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

De uma série de croquis haviam também desenhos de joias autorais, até chegou a escrever um manifesto com um texto de nove páginas em papel de carta com o título de "Pedras contra Diamantes," no qual conta o seu interesse por coleção, fios de ferro, pequenos parafusos, coleção de vidros, conchinhas das rochas do Abruzzi, pedrinhas roladas de diversas cores faziam parte de sua coleção aos 6 anos de idade. Com 15 anos ao passar pela vitrine de uma loja de joias antigas, o dono a convidou para entrar e conhecer as pedras e camafeus. A partir de então deu-se início por admirar as pedras semipreciosas que, para a jovem Lina, o ouro, pérolas e brilhantes não a interessavam em nada. Em 1946, ao vir ao Brasil, ganhou de P. M. Bardi, uma coleção de águas-marinhas e outras pedras brasileiras e sua coleção havia aumentado. Uma demonstração de que era o caminho para o lançamento de um desenho de joias no Brasil com gemas que eram chamadas, segundo Lina, injustamente de semipreciosas. Longe do design de joias produzidas para a alta classe da sociedade que usavam brilhantes e ouro, o que não era de se estranhar, pois resistiu a alguns projetos para não ter que "fazer casas para madames." Em seu manifesto os ornamentos que marcaram a história do homem na antiguidade e que poderia ter se iniciado no Brasil, pedras tão brasileiras, com cristais de quartzo que poderiam ser apanhadas com as mãos no cerrado de Minas e que renderia uma outra história sobre joias "populares", conta Lina.

Em seu processo criativo, Lina se utiliza do mesmo conceito que aplica em suas obras de arquitetura - forma a partir da função. Não há excessos de materiais utiliza-se somente o necessário para cumprir o seu uso, suas obras estão pautadas pela harmonia dos materiais pesados e os mais leves, ora o cheio, ora o vazio, uma arquitetura sensível que migrada para os desenhos de joias torna-as delicadas, no entanto, valorizando as pedras com tantas cores, formatos e tamanhos. A simplicidade de suas obras arquitetônicas trazidas para os desenhos das joias sem perder a sua essência.

Observa-se (Figura 3) o uso do ouro apenas como suporte para a sustentação

das pedras, aparentes, simples, sem esconder os fios que conectam uma pedra da outra, montadas de forma a valorizar as gemas lapidadas.

De uma grande gama de estudos documentados, muitos nunca nem saíram do papel, mas mostravam a sua vivacidade e sua visão do mundo. Lina propõe cerca de 19 documentos de desenhos de joias feitos em lápis de cor, aquarela, nanquin e grafite. São desenhos de colares, broches, brincos, anéis, gargantilhas, dentre outros ornamentos. No entanto, sempre valorizando as cores das pedras brasileiras e as belezas naturais (Figura 4), afirmando o seu total apoio à cultura popular.

Lina era uma mulher à frente de seu tempo, em seus textos propunha um confronto entre o tempo presente e o passado, seus registros são uma obra do tempo, esses documentos guardam um pensamento não-linear de seu processo criativo. São registros feitos no passado, porém, atemporais. Segundo Bergson (2006), somos seres de memórias, portanto, seres de duração em que o passado em contínuo andamento se apresenta novo no presente e Lina se apresentava sempre em movimento.

3. Joias arquitetônicas de Lina Bo Bardi

Lina traz para suas joias uma memória da arquitetura, acende o que há de melhor dos elementos que configuram um contexto. Subtrai os excessos, para valorizar o essencial.

A artista usa uma das técnicas construtivas da arquitetura, as estruturas articuladas para dar leveza e movimento em seus ornamentos, a exemplo do Masp, estruturas internas com tirantes para suspensão da laje nervurada. Característica estrutural como na gargantilha de águas-marinhas, gemas que ganhou de seu marido composto por 62 pedras conectadas por articulações delicadas e flexíveis em ouro para dar liberdade de movimento ao ser vestido no corpo, exaltando a beleza da cor azul escuro das pedras lapidadas (Figura 5) com diversidade de tamanhos, a joia mais emblemática da arquiteta.

Eram propostas inovadoras para a joalheria dos anos 50, em que eram empregados conceitos e técnicas da joalheria clássica.

Convicta pela sobrevivência da cultura popular como defendia em suas obras na arquitetura, foi usado também ornamentos de cabeça inspirados em cocar indígena representando a importância das bases culturais brasileiras e do artesanal.

Ao se falar em cores, para a arquiteta era importante usá-las na medida certa, às vezes em alguns pontos como no Sesc Pompéia, ora mais marcante como no Masp, e quando não era possível empregá-las fazia uso da transparência dos vidros ou do vazio sustentados por delicados pilotis para dar leveza nas obras. Na

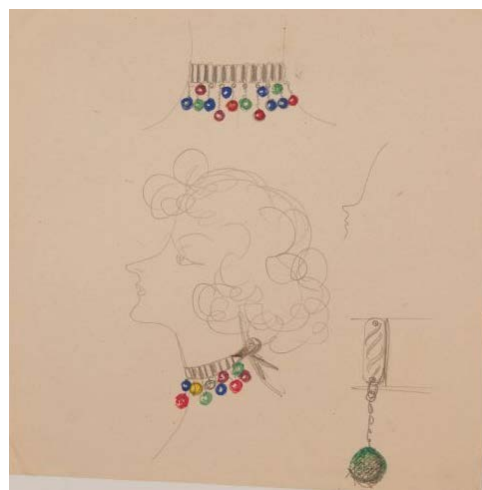
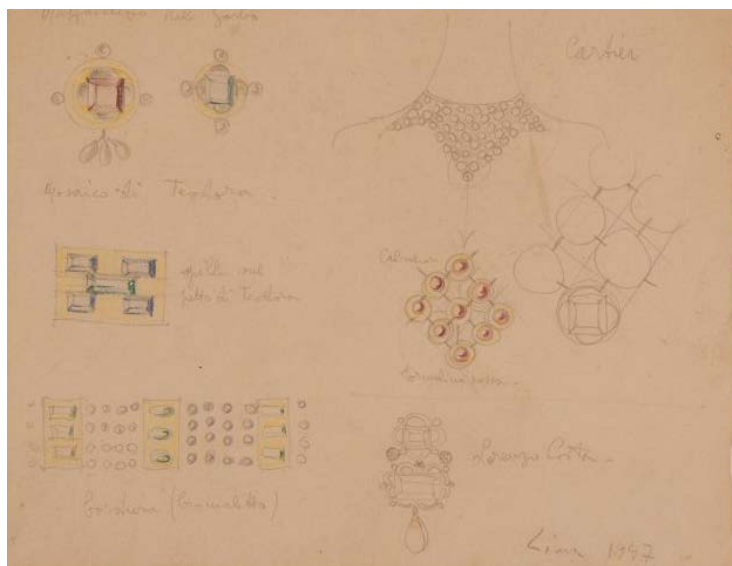


Figura 3 · Colar, bracelete, brincos ou broches, 1947. Técnica com grafite, lápis de cor, sobre papel canson. Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp

Figura 4 · Gargantilha, 1947. Técnica com grafite, lápis de cor, sobre papel offset. Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp



Figura 5 · Gargantilha, 1947.

Acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, Brasil. Fonte: http://www.institutobardi.com.br/banco_desenhos.asp

diversidade de cores encontrados nas gemas brasileiras que tanto era admirado por Lina, esse equilíbrio era aplicado nas joias que até poderiam nas mãos de outros designers se tornarem pesados, sólidos, mas não para Lina, sua maturidade e conhecimento a fazia criar peças delicadas, marcantes, um diálogo entre arquitetura e joias, ornamentos que eram verdadeiras joias arquitetônicas.

Conclusão

Era importante para Lina registrar seus pensamentos e reflexões, demonstrando que há muitas de formas de expressão. De seu caráter multidisciplinar, Lina Bo Bardi, passou da arquitetura para outros campos e que, por ironia do destino bem pouco conhecida pela maioria das pessoas, a de designer de joias. Da menina que colecionava quando pequena pedrinhas e conchinhas, se tornaria quando adulta a desenhar joias com pedras semipreciosas de cores variadas e límpidas, no entanto, não usando a tradicional e clássica joalheria, e sim técnicas inovadoras e conceitos da arquitetura. Foi fidedigna a respeito da preservação cultural e artesanato popular que dava significado em suas obras e em suas joias. Pensadora de seu tempo, desbravava terreno que era tipicamente masculina, trabalhou como ilustradora, editora e jornalista, além da maestria na arquitetura. Essa multiescalaridade fazendo-a passar por vários campos, empregando em seu processo de criação baseados em linhas de geometria simples sem perder a poesia. Suas

referências para as joias se baseavam na memória de infância, uma memória afetiva como descrita no manifesto “Pedras contra Diamantes” que declara a importância da pedra bruta, natural, das joias artesanais. Um processo criativo que dialoga entre a arquitetura e as joias – uma arquitetura para o corpo. Para Lina, seu tempo sempre esteve em movimento, esteve sempre em ação nunca passível ao que acontecia em seu redor. Sua lembrança do passado a fez construir o futuro.

Referências

- Archdaily (2013) Arquitetura de palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi [Consult. 2019-11-29] Disponível em URL: https://www.archdaily.com.br/01-101286/arquitetura-de-palavras-a-escrita-livre-e-exata-de-lina-bo-bardi-marcelo-ferraz?ad_medium=widget&ad_name=navigation-next
- Bardi, Lina Bo (1994) *Tempos de grossura: o design no impasse*. Ed. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo.
- Bergson, Henri (2006) *Memória e Vida*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.
- Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Obra Lina Bo Bardi [Consult. 2019-12-02] Disponível em URL: http://www.institutobardi.com.br/obra_lina.asp?Pagina=7&categoria=
- Oliveira, Olivia (2014) *Lina Bo Bardi: obra construída*, São Paulo: Gustavo Gili.

Nudez, uma invariante: a pintura velada de Pedro Morais

Nudez: the veiled painting by Pedro Morais

RAQUEL AZEVEDO MOREIRA*

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

*Portugal, artista visual.

AFLIAÇÃO: 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 uma reflexão sobre a instalação “Nudez – uma invariante” (2013-2018), concebida pelo artista português Pedro Morais (1944-2018) e integrada na exposição individual que teve lugar no Pavilhão Branco, em Lisboa, nos primeiros meses de 2018. Esta peça estabelece um diálogo entre a pintura e o espaço arquitetónico em que se apresenta, convergindo para uma ideia de desnudamento, questão central no pensamento e na prática do autor. “Nudez” convida o observador a focar a atenção no essencial, e a deixar que as coisas aconteçam, nos lugares solitários da imaginação.

Palavras chave: Nudez / Pedro Morais / Pintura.

Abstract: *This essay is an insight on the installation “Nudez – uma invariante” (2013-2018), conceived by the Portuguese artist Pedro Morais (1944-2018) and integrated into his solo exhibition at Pavilhão Branco in Lisbon, in the first months of 2018. This work establishes a dialogue between painting and the architectonic space in which it’s presented, converging to an idea of denudation, a central question within the artist’s work thought and practice. “Nudez” invites the observer to focus his attention on what is essential; to let things happen, in the solitary places of imagination.*

Keywords: *Nudez / Pedro Morais / Painting.*

1.

Conhecer o trabalho de Pedro Morais, num momento em que o seu ciclo estava já encerrado, impossibilitou qualquer experiência presencial de uma obra que foi sendo partilhada, ao longo de cinquenta anos, em tempos e lugares meticulosamente controlados. Uma aproximação, quer à peça que se apresenta como objeto da presente reflexão, *Nudez – uma invariante* (2013-2018), quer à prática e ao pensamento do artista, torna-se possível somente através de entrevistas e ensaios publicados por diferentes autores.

Os projetos de Pedro Morais são reveladores de um profundo interesse pela pintura, a arquitetura e a paisagem, a alquimia e o budismo Zen. Os seus lugares vazios ou solitários ocuparam o piso térreo do Pavilhão Branco, em Lisboa, entre 27 de janeiro e 1 de abril de 2018, no âmbito da exposição individual *Nudez – uma invariante*, retrospectiva comissariada por Óscar Faria. No primeiro piso, uma instalação homónima, desenvolvida ao longo de cinco anos, reúne um conjunto de elementos que ressurgem no percurso do seu autor, de encontro a um desejo de libertação, despojamento e silêncio.

Dedicada “ao Leonardo Da Vinci – L.H.O.O.Q.”, *Nudez – uma invariante* homenageia simultaneamente a pintura de Da Vinci e a atitude provocatória de Duchamp (Faria & Morais, 2018:44). Seis telas-cápsula, suspensas, contrapõem nas paredes do espaço expositivo as cores primárias e secundárias, alimentadas por máquinas de fumo que provêm da célula-mãe, colocada ao centro, sobre o chão - preto e branco, yin e yang, divididos pela luz de néon. À espiritualidade da forma, da matéria, da cor e do fumo que sobre ela se instala acresce ainda a magia do som – Sutra do Coração, texto em japonês lido pelo mestre zen Hogen Yamahata que continuamente ecoa no espaço, intensificando a dimensão cerimonial da experiência.

Para além das características que motivaram a escolha de *Nudez* como objeto da presente reflexão, este projeto assume uma relevância acrescida por ter sido o último trabalho concluído e apresentado pelo artista.

Nudez, tal como todo o corpo de trabalho de Pedro Morais, pode ser comparado a um exercício de meditação; um fazer que requer atenção e desapego; que sobrevive na solidez e coerência que o definem, ramificando discretamente o seu curso por outras mãos.

2.

Pedro Morais estudou Pintura na Escola António Arroio, na Escola de Belas Artes de Lisboa e na École Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Desenvolveu a fase inicial do seu percurso artístico na capital francesa (1965-1977), tendo

sido bolsheiro da Fundação Calouste Gulbenkian (1967-1968). Neste período parisiense realizou ações iconoclastas e libertatárias que refletem o “espírito da época: conceptual, minimal, “povero”, textual, sempre contrário à pintura de cavalete e à escultura de pedestal”. Esta “vontade de libertação” vai de encontro à “atitude neodadaísta, própria desses anos” (Faria, 2018a:52), alimentada pelas vivências de Maio de 1968 e do Estado Novo português (Faria, 2018b:21). Em 1968, Pedro afirma que os seus objetos “não são construídos para a eternidade de uma “futura história da arte”, que “não querem ser bonitos, agradáveis, decorativos, isto é, “retinianos”, como diria o Duchamp, mas sim prender mentalmente o observador” (Porfírio, 1968).

A esse ímpeto “de não deixar vestígios”, “sobreveio o silêncio” (Faria, 2018a:49-53) em que habita a sua obra posterior, iniciada após o seu regresso a Lisboa em 1977, e à Escola António Arroio, onde lecionou até 2008. As propostas que Pedro Morais concebeu desde então, apresentam-se como “projetos-construções” (Matos, 2018:3), desenvolvidos em três fases distintas (Faria, 2018b:24): 1. rigorosos desenhos técnicos preparatórios, em plantas à escala 1/20; 2. maquetes cuidadas; 3. em alguns casos, a execução da obra.

Embora nem sempre materializados, estes projetos foram concebidos lentamente, através de um “processo próximo da projecção arquitetónica, com o recurso à geometria” (Duarte, 2008:15). Corredores, muros ou “células” projetadas ou construídas em cartão, balsa, gesso, esferovite, cal, cimento, madeira, vidro, lâminas, máquinas, água, chama, terra, musgo, sementes, ouro, cinzas, poeira e caixas vazias, luz e som, dão corpo a instalações que fundem o natural e o construído, numa procura de “tornar habitáveis os lugares da imaginação” (Marquilha, 2018).

Estas construções foram surgindo “como inscrições” (Fernandes, 2006), ocupando determinados espaços específicos e não outros, habitando-os silenciosamente, como se a eles estivessem desde sempre destinados. Um outro aspeto relevante, é a ideia de desvio ou inclinação (Faria & Morais, 2018:43) que Pedro introduz na orientação das peças, indicando que as mesmas não pertencem ao lugar onde são instaladas. Como nota Susana Duarte (2008:26-27), os lugares mantiveram-se intactos após cada intervenção.

Há um conjunto de elementos que se perpetuam, como o pó que acumulava no seu período parisiense e que reaparece mais tarde numa caixa de *Deserto II* (1983); ou o musgo numa pedra de *Deserto II* (Porfírio, 1983), que reaparece trinta e cinco anos mais tarde, em *Roda*, através do cuidado da sua esposa, que o foi regando, mantendo-o vivo. “Simples. Essa é a sua grande obra, simples como as pedras ou a água” (Porfírio, 2018).

Pedro define o seu trabalho como “pintura tridimensional”: é “pintura, no sentido de ilusão, de criar uma ilusão (...) onde se possa ver” (Duarte & Morais, 2007); “ou tocar”, como propõe a curadora Isabel Carlos (2009). A dada altura, o artista definiu os seus trabalhos como objetos “sensoriais”, acrescentando posteriormente: “São coisas. (...) São em volume. É difícil defini-las. Não sei como chamar. Talvez peças” (Duarte & Morais, 2007).

Considera o curador Bruno Marchand que “estamos perante uma tipologia de experiência que institui um corte com a voragem do quotidiano e que estabelece os seus limites entre a concentração e a contemplação”. “Mu” e “Ma”, que na língua japonesa significam “nada” e “intervalo” (Fernandes, 2010:131-132), não são somente títulos de algumas das suas peças, mas uma ideia que Marchand considera transversal a todo o corpo de trabalho de Pedro Morais (Marchand, 2011:4-5).

No seu processo criativo destacam-se duas ideias essenciais: a recusa da convenção e da repetição de modelos instituídos, e uma atenção ao “Aqui-Agora”, esse instante “de que fala o Hôgen e de que falam todos os mestres zen” (Duarte & Morais, 2007). Nesse processo de transferência que ocorre entre o artista e a matéria, sujeito e objeto passam a constituir um só elemento, tal como acontece na meditação.

3.

A centralidade da ideia de nudez no pensamento de Pedro Morais, essencial para o acontecer da sua arte, assume maior visibilidade ao nomear a peça que desenvolveu na fase final do seu percurso, entre 2013 e 2018, como também a exposição em que a mesma se apresentou, pondo a nu uma parte muito significativa do seu corpo de trabalho. Importa referir que, para além do que foi mostrado nesta retrospectiva, quase todo o trabalho que Pedro criou anteriormente terá desaparecido (Duarte, 2008:26).

Se o processo criativo de Pedro Morais surge a partir de uma ideia de esvaziamento, de redução no sentido de uma nudez essencial, *Nudez - uma invariante* é o trabalho a partir do qual se pretende refletir, considerando-se que sintetiza o corpo da sua obra enquanto manifestação visível desses instantes em que a arte acontece, libertando-se da máquina mental do artista, dissipando-se, para regressar invariavelmente à sua etérea condição de ideia, latente.

A peça é apresentada pelo seu autor da seguinte forma: “Nos planos verticais, face a face, as 3 cores primárias e suas complementares, com véus aleatórios; no plano horizontal, a cor branca e a sua ausência o preto, atravessadas por luz. O todo com fundo sonoro constante o “Maka Hannya Haramita Shingyo”

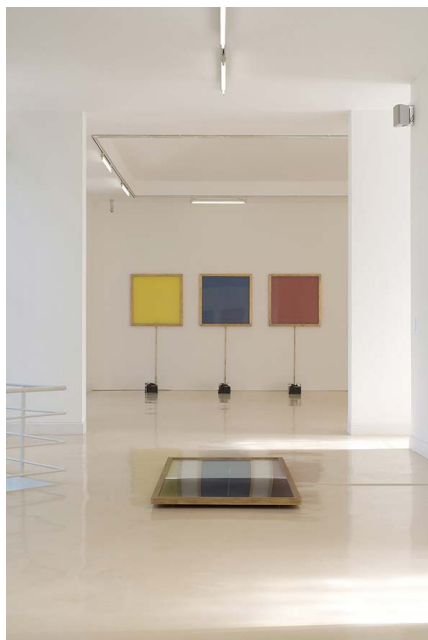


Figura 1 - *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018.
Nú: Maternidade. Óleo sobre tela (branco e preto), néon e moldura com folha de ouro. *Nú Véu A (Amarelo)*, *Nú Véu B (Azul)*, *Nú Véu C (Vermelho)*. Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais / EGEAC. p.31.
Cedência Galerias Municipais / EGEAC.

ou Sutra do Coração” (P. Morais, 2018:11), que vai sendo emanado a partir de *Nú: Maternidade*, tela retangular “pintada com uma pasta de óleo por diluir, para lhe dar textura e volume, que, no meio, tem um néon do mesmo comprimento” (Faria & Morais, 2018:48). *Nú: Maternidade* apresenta-se como origem, símbolo da união entre dois, feminino e masculino, corpo maternal que dá à luz (Figura 1).

A paleta habitualmente restrita de Pedro expande-se nesta instalação, através de uma forte presença da cor. Num dos lados da sala estão suspensas três telas com as cores primárias (amarelo, azul e vermelho) (Figura 2); do lado oposto, outras três, complementares (violeta, laranja e verde) (Figura 3); e, implicitamente, todas as possíveis combinações que a partir delas o olhar pode gerar. Cada um dos sete elementos que integram esta instalação se encontra limitado

pela respetiva moldura, adornada com folha de ouro, superfície refletora da luz, e símbolo barroco de veneração.

A presença do corpo, por vezes impedido de entrar nas células e cubículos criados por Pedro, ocorre também aqui, propondo uma observação distanciada, um olhar que se mantém exterior aos quadros-caixas, nos quais a ação acontece. Seis máquinas vão injetando jatos de fumo no interior das seis telas-cápsulas que compõem *Nudez*. Nesses momentos, cada uma das telas é invadida por uma repentina “ideia de véu/velatura” (Faria, 2018a:37), que fugazmente se dissipa para dar novamente lugar à opacidade do quadrado. Uma possível quietude é ainda perturbada pela reflexão da luz e da sombra das árvores que do jardim se projetam no interior do espaço expositivo, por entre as linhas retas das caixilharias das janelas, concorrendo na superfície do quadro colorido – figuração e abstração, natureza e construção.

Segundo a curadora Sara Matos, a exposição *Nudez* dá continuidade a uma linguagem plástica que revela “a intangibilidade do espaço e a dimensão fenomenológica da arte”; a relação entre objetos, espaço e profundidade, essa “dimensão impalpável, mas imprescindível, na obra de Pedro Morais” (Matos, 2018:3), que melhor podemos compreender à luz da *Fenomenologia da Percepção* (1945) de Maurice Merleau-Ponty. Como propõe Matos, o trabalho de Pedro Morais desconstrói a experiência visual, exigindo do observador “um processo de desnudamento – esvaziamento – interior”, mas também “tempo e silêncio” para o desnudamento da imagem, e dessa “dimensão de perda” que é inerente ao ato de ver (Matos, 2018:5).

Esta peça, tal como toda a obra de Pedro Morais, apresenta-se como um *haiku* (Duarte & Morais, 2007), simultaneamente como “enigma” e como exercício de meditação (Faria, 2018a:47); um fazer que resulta da atenção e do desapego, contrariando o hábito que nos impele à ação, à cegueira do impensado.

O espaço que a obra de Pedro Morais parece deixar em branco, não através de um fechamento ensimesmado, mas antes através de uma abertura a múltiplas interpretações, vai de encontro ao pensamento do artista, acreditando “na abertura do nosso grau de visão” (Duarte & Morais, 2007). A maior ou menos amplitude dessa abertura dependerá, é certo, de quem procura ver além do visível ou do mais evidente.

José Luís Porfírio sintetiza a poética do trabalho de Pedro Morais, observando “que se situa intelectual e sensitivamente nessa fímbria de espaço que medeia entre o ser e o nada – uma fronteira ou um fio estendido sobre o vazio, atravessando o qual nem a arte nem a vida são as mesmas” (Porfírio, 1983). Esse fio sobre o vazio parece atravessar *Nudez - uma invariante*: propagando-se pelo



Figura 2 · *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. Nú Vêu A (Amarelo), Nú Vêu B (Azul), Nú Vêu C (Vermelho). Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC. pp.24-25. Cedência Galerias Municipais / EGEAC.

Figura 3 · *Nudez – uma invariante*, Pedro Morais, 2013-2018. Nú Vêu F (Verde), Nú Vêu E (Laranja), Nú Vêu D (Violeta). Óleo sobre tela, moldura com folha de ouro, tubagem em latão e máquina de fumos. Fotografia: Pedro Tropa. Fonte: *Nudez – uma invariante*. Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC. pp.26-27. Cedência Galerias Municipais / EGEAC.

espaço, alimenta o corpo da obra dessa matéria fugaz que é condição de toda a criação, de toda a existência.

Agradecimentos

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

Referências

- Carlos, I. (2009). *Pintura a Três Dimensões. In Mu - Lua em chão de terra batida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Duarte, S. (2008). *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (Dissertação de Mestrado em Filosofia Estética). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Duarte, S., & Morais, P. (2007). Entrevista a Pedro Morais [13.12.2007]. In *Pedro Morais e a Arte enquanto Acontecimento* (p. Anexo). Lisboa: Susana Duarte.
- Faria, Ó. (2018a). KWATZ! Face a face com a obra de Pedro Morais. In *Nudez - uma invariante* (pp. 35–58). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Faria, Ó. (2018b). *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Fernandes, J. (2006). Encontro com o Pedro. In *Locus Solus | Dokusan*. Porto: Fundação de Serralves.
- Fernandes, J. (2010). Ma: intervalo para uma pedra, no meio do caminho. In *Professores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - CAM.
- Marchand, B. (2011). *MA – A Dança dos Pirlampos*. Retrieved from https://pre2018.culturgest.pt/2011/docs/pedromorais_chiado8.pdf
- Marquilhas, M. B. (2018). Pedro Morais: a forma é o vazio, o vazio é a forma. Retrieved January 15, 2019, from <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/pedro-morais-forma-e-o-vazio-o-vazio-e-forma>
- Matos, S. (2018). Da Perda. In *Nudez - uma invariante* (pp. 3–5). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Morais, Ó. F. e P. (2018). Entrevista inédita a Pedro Morais [07.10.2017]. In *Roda: o último projeto de Pedro Morais* (pp. 41–49). Porto: Óscar Faria.
- Morais, P. (2018). No Title. In *Nudez - uma invariante* (pp. 7–11). Lisboa: Galerias Municipais/EGEAC.
- Porfírio, J. L. (1968, April 10). "Os meus objectos são o resultado de uma atitude mental." *A Capital / Literatura & Arte*, p. 4.
- Porfírio, J. L. (1983, April 16). Um espaço de transformação. *Expresso - Actual*, pp. 34-R.
- Porfírio, J. L. (2018, July 14). Pedro Morais (1944-2018). *Expresso*. Retrieved from <https://expresso.pt/cultura/2018-07-14-Pedro-Morais-1944-2018-#gs.83wdqm>

Fernando Lanhas: Da Pintura Geométrica Abstrata a Uma Arquitetura Neoplasticista

Fernando Lanhas: From Abstract Geometric Painting to a Neoplasticist Architecture

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*
& CATARINA ALVES COSTA**

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

*Portugal, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (FAUP). Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto, Portugal, e Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

**Portugal, arquiteta.

AFILIAÇÃO: Investigador integrado no Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura (CEAU). Via Panorâmica Edgar Cardoso 215, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: costaalvescaterina@gmail.com

Resumo: Este artigo explora cruzamentos entre a obra arquitetónica e a obra artística de Fernando Lanhas. A partir da análise do discurso formal de quatro das suas obras arquitetónicas mais características e considerando algumas inéditas notas do seu espólio pretendem-se enunciar os fios condutores que ligam as opções fundamentais dos seus projetos ao conteúdo e atitude artística patentes na sua reconhecida obra no campo das artes plásticas. Conclui-se que a arquitetura de Lanhas se afasta da arquitetura sua contemporânea portuguesa para comungar dos principais vetores do neoplasticismo.

Palavras chave: Fernando Lanhas / Abstração geométrica / Neoplasticismo / Arquitetura / Pintura.

Abstract: *This article explores intersections between the architectural and the artistic work of Fernando Lanhas. From the analysis of the formal discourse of four of his most characteristic architectural works and considering some unpublished notes of his estate, it is intended to enunciate the guiding threads that link the fundamental options of his architectural design to the content and artistic attitude shown in his recognized art work. It is concluded that Lanhas architecture moves away from its contemporary portuguese architecture to join the main vectors of neoplasticism.*

Keywords: *Fernando Lanhas / Geometric abstraction / Neoplasticism / Architecture / Painting.*

Introdução

Fernando Lanhas (Porto, 1923-2012) foi um polímata que além de ser conhecido por ter sido “pioneiro da abstração em Portugal” e de ter exercido profissionalmente arquitetura, também se inquietava com questões das mais diversas áreas do conhecimento. Seus contributos incluem avanços no campo da ciência através do estudo da órbita da Terra em volta do Sol (1990), a exposição Idades das Trilobites (1994), a descoberta do Castro de S. Paio e a criação de uma sala de astronomia no Liceu Garcia da Orta (1970), entre outras. Em 2005 aos 82 anos, a Universidade do Porto conferiu-lhe o título de doutor *Honoris Causa*.

Na pintura, Lanhas foi mais um introdutor do que um precursor no sentido em que adota em 1942, ainda enquanto estudante de arquitetura na EBAP que frequentou de 1941 a 1947, uma prática pictórica abstratizante e geometrizarante que só a partir de 1947 se tornará radicalmente abstrata e que não mais abandonará. Impulsiona a abstração no país com a organização das Exposições Independentes (1943-1950) onde mostra o seu trabalho e de outros abstratos de então que abandonarão essa prática a favor de compromissos com a figuração. Estas exposições geraram bastante celeuma no meio artístico português de então dominado pelos surrealistas e neorealistas (França, 1985: 415).

Também o seu contemporâneo N. Afonso (1920-2013) segue um percurso semelhante que se radicaliza geometricamente em 1955. Neles é determinante, como estudantes de arquitetura e futuros arquitetos, gozarem de uma liberdade que os colegas de Belas Artes não se permitiriam dado que imergiam numa academia de pendor ainda naturalista. Durante a sua vida, Lanhas aprofunda sem grandes alterações os determinantes plásticos das suas composições abstratas que estabelece aos 24 anos (1947), numa grande “fidelidade ao seu programa original” (França, 1985: 416) (Figura 1).

Em arquitetura, Lanhas explorou os programas da habitação e mais tarde os equipamentos museológicos mas não se fez destacar como arquitetos portugueses da sua geração. De facto, até hoje, pouco se estudou ou divulgou sobre Lanhas-arquiteto. Hoje a situação tende a reverter-se, pois a incitação do autor tem-se alargado a diversas iniciativas.

Considerando a sua obra artística amplamente reconhecida e o emergente interesse na sua arquitetura, este artigo explora cruzamentos entre ambas com base no acervo documental da Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva e as obras em depósito no Museu de Serralves.

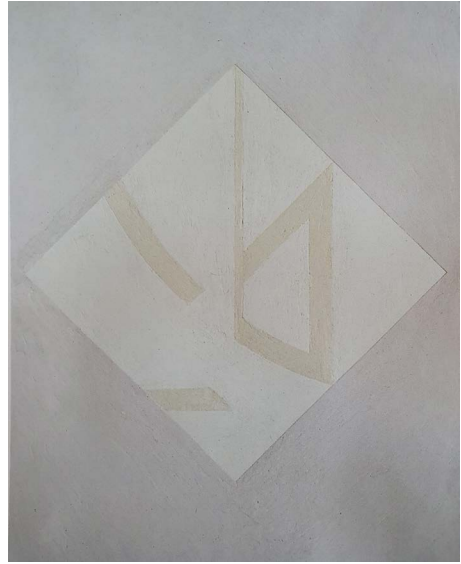
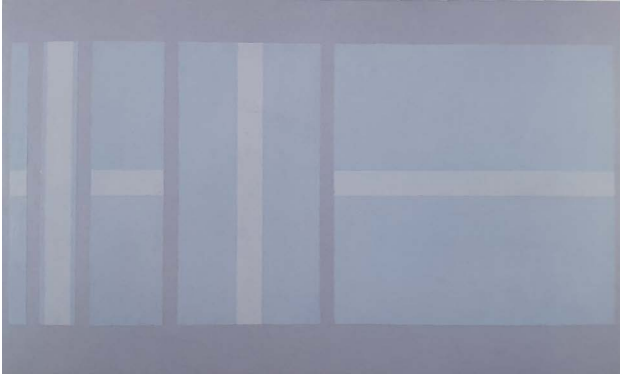


Figura 1 · Fernando Lanhas, O37-66, 1966.

Óleo. Fonte: <https://www.serralves.pt/pt/a-colecao/obras-por-decada/?d=60>

Figura 2 · Fernando Lanhas, O50-86-88, 1986-1988.

Óleo. Fonte: Guedes, F., Almeida, B. P. & Pinharanda, J. (.). *Lanhas*. Porto: Edições Quadrado Azul. ISBN: 972-8243-00-6

1. Da arquitetura à pintura

Em 1942 Lanhas foi aluno de C. Ramos (1897-1969) que começou a lecionar na EBAP a partir de 1940 rompendo com as referências historicistas e introduzindo ideias modernas vindas de W. Gropius (1883-1969) (Costa, 2018) e da construção no Porto de um edifício moderno e polémico do arquiteto V. de Lima (1913-1991) (Gonçalves, 2010: 67-69). Portanto, o ambiente do curso de arquitetura terá sido mais aberto a influências exteriores ao país do que o da pintura explicando porque Lanhas terá tido maior facilidade em procurar e aderir a ideias e práticas exteriores, entendendo-as melhor do que os seus pares artistas, que terá resultado na sua experimentação abstratizante.

Em 1947 Lanhas termina o curso e vai passar uns dias a Paris visitando o seu primo, o pintor J. Resende (1917-2011), segundo cartas entre eles, tal ocorreu em Setembro. Por pouco perde a possibilidade de visitar o Salon des Réalités Nouvelles que decorreu de 21 de Julho a 18 de Agosto no Museu de Arte Moderna que mostrava arte abstrata geométrica e construtivista, mas terá visto aquele que foi o primeiro Cahier dessa grande mostra, trocado impressões com o primo e visitado galerias de arte abstrata já que Paris exibia em galerias como Denise Rene, Colette Allendy e Arnaut arte não figurativa.

Certo é que à volta Lanhas radicaliza a abstração na sua pintura e corresponde-se em 1949 com H. Bérard da direção do Réalités Nouvelles que pretendia fazer uma exposição de arte abstrata internacional em Lisboa, nunca realizada. Dadas as dificuldades do país de então ser capaz de assimilar o abstracionismo, Lanhas, diversificou os seus interesses, dedicou-se à arquitetura e mantendo sempre períodos de produção plástica, isolou-se do meio artístico português mantendo a sua obra artística “numa espécie de circuito fechado, sem contactos nem, por temperamento, desejos de os ter.” (França, 1985: 416).

A obra artística de Lanhas caracteriza-se por “uma extrema, tensão, no ponto último de uma vibração de formas em relação ao espaço” em obras despojadas de “qualquer valor sensual na sua nudez essencial” (França, 1985: 415). Para além da imutabilidade que aí podemos encontrar, há nos signos inscritos num fundo bidimensional como que um movimento em suspensão que caracteriza toda a obra de Lanhas (Figura 2). São figuras geométricas rigorosas e elementares que “nunca se completam, nunca se realizam” (Pelayo, 2012: 36).

2. Da pintura à arquitetura

Lanhas foi um arquiteto prolífico contando com cerca de 112 projetos por entre habitações unifamiliares, conjuntos habitacionais e equipamentos (Costa, 2019a). Inserido no grupo de arquitetos portugueses sensíveis às transformações

modernas do pós-guerra na arquitetura internacional, a sua obra foi pouco valorizada pelos seus pares contemporâneos e hoje é olhada com desconfiança pela história da arquitetura portuguesa, que o tem ignorado. De facto, o valor sua obra arquitetónica é de difícil apreensão quando é analisada isolada das suas outras produções. O que resulta desse olhar limitado é a sua obra parecer menos experimental do que as obras dos seus contemporâneos como as de V. de Lima (1913-1991), R. de Azevedo (1898-1983), A. Losa (1908-1988), C. Barbosa (1911-1998) ou F. Távora (1923-2005) entre outros, parecendo existir uma certa rigidez em Lanhas comparativamente. Enquanto as plantas destes assumem as mais variadas formas adaptando-se aos lotes de forma inventiva, assim levando a experimentação formal dos espaços a soluções mais variadas, Lanhas parte sempre de uma planta retangular o que emerge como empobrecedor. Agrava ainda que Lanhas não deixou escritos sobre arquitetura e não protagonizou a acesa discussão da época relativa à introdução da modernidade na arquitetura portuguesa.

As suas obras focam-se na funcionalidade aparentemente despojadas de exercícios de estilo que levam a um quase que apagamento do arquiteto. A sua atitude solitária faz com que Lanhas pareça cair na tentação do anonimato da arquitetura que é aquilo que a arquitetura “tem de não exibicionista, ou de escusado, ou inútil, mas que está no ritmo da vida de todos os dias e de todas as pessoas” (Siza, 2019).

No estudo de análise de quatro projetos de moradias unifamiliares (Costa, 2019b), constata-se o uso reiterado de certos elementos arquitetónicos e certas constantes na sua distribuição. Salienta-se a colocação da escadaria interior sempre no centro das habitações encostada ao centro de uma das paredes laterais que condiciona a distribuição dos espaços limitando grandemente as possibilidades do projeto. A caixa de escadas assume-se como um elemento vertical replicado no exterior traseira pela presença recorrente de uma escada em caracol e pela sucessão vertical de varandas ligadas pela mesma escada. Estes dois eixos paralelos entre si criam uma tensão latente com o percurso percorrível em planta ser interrompido pelos eixos que lhe são ortogonais, nomeadamente as escadas interiores ou exteriores, ou no percurso vertical pelos pisos horizontais (Figura 3).

Verificam-se ainda, os pontos de contacto invisíveis nas varandas, cujas paredes laterais não tocam a fachada e os degraus de entrada frequentemente se apresentam como que suspensos entre si. Por outro lado, a varanda em Lanhas resulta “desobjetificada” uma vez que permite que haja uma leitura de planos abstratos destacados da fachada e não do objeto varanda, numa clara abstratização da realidade que se opera através da tradução da complexidade do tridimensional para a simplicidade de uma leitura geométrica.

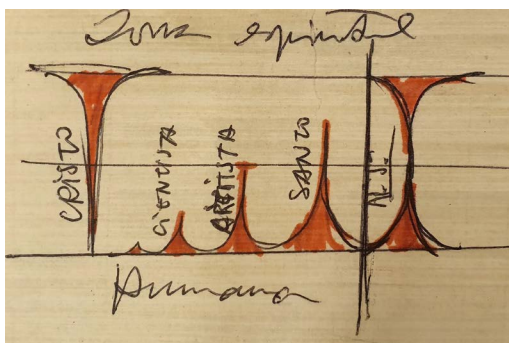
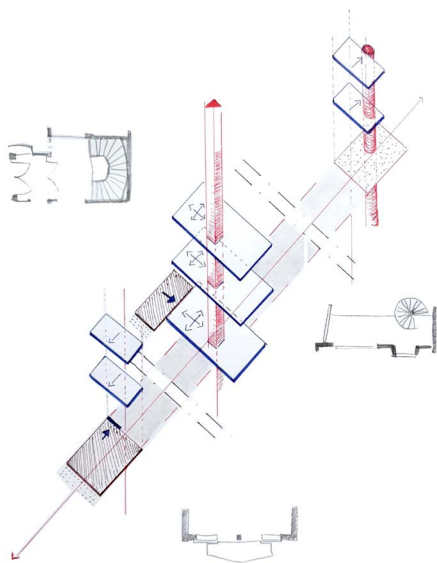


Figura 3 - Catarina Alves Costa, ilustração esquemática de trabalho académico *Elementos Arquitetónicos e Organização do Espaço em Projetos de Habitação Unifamiliar em "e-Nunciar Fernando Lanhas: Tópicos Desenhados"*, julho 2019. Caneta e lápis sobre papel. Fonte: (Costa, 2019b).

Figura 4 - Fernando Lanhas, sem título, s.d. Caneta e filtro sobre papel. Fonte: Espólio de Fernando Lanhas na Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

Uma primeira análise formal entre a sua obra pictórica e a arquitetônica mostra semelhanças no uso de certas formas recorrentes, de uma simplificação do espaço, seja ele bidimensional ou tridimensional. Ambas partilham do mesmo racionalismo, da mesma sobriedade, da mesma contenção, vivendo de variações mínimas entre elementos de formas básicas, onde a depuração liberta tanto a pintura como o edificado de tudo o que não é essencial.

Nos seus escritos sobre arte, Lanhas aspira a um universalismo misticista e algo religioso que ele liga ao ideal da arte como abstração ou geometria (Figura 4). Diz ele “É essa visão simples, elementar, que eu tenho procurado» (Guedes, 1988: 26) e ainda que “eu procuro uma essência (...)” (*ibidem*: 42’). Daqui advém que a sua pintura, que primeiro surgiu e se definiu, manifesta uma inegável influência sobre a sua arquitetura porventura comungando as duas obras dos mesmos princípios universalistas que estão na base do abstracionismo geométrico.

Cruzamentos entre pintura e arquitetura

Os interesses múltiplos de Lanhas revelam um olhar transversal que implica um processo de procura de algo superior que ligaria e daria sentido a tudo. E é no racionalismo abstrato e elementar da geometria que encontra a via para tentar uma síntese, que nas suas palavras devia ser elementar e simples.

Constata-se portanto que há uma grande influência do programa conceitual da pintura de Lanhas na sua arquitetura e não podemos deixar de notar que este percurso corresponde em tudo ao processo histórico da emergência do neoplasticismo na arquitetura. Recorde-se que esta corrente de pensamento nasce no seio da pintura abstrata geométrica e projeta-se no campo da arquitetura, defendendo os seus arautos e entre eles Malevich (1878-1935) que “a obra arquitetônica é uma arte sintética, é por isso que deve unir-se a todos os domínios da arte” (Neret, 2003: 66). Em 1917, Mondrian (1872-1944) em parceria com Van Doesburg (1883-1931) e outros como Rietveld (1888-1964) publicam a revista *De Stijl*, onde lançam as bases do neoplasticismo que não é mais do que uma aplicação de preceitos geométricos elementares e universais à arquitetura.

Mondrian parte da ideia de que “o artista deveria (...) procurar as verdades universais, os valores últimos, essenciais, permanentes das coisas, de forma a contribuir para a construção de um mundo melhor” (Rodriguez et al., 2017) daí o alastramento da abstração pictórica à arquitetura, vista como a área em que se poderia realizar essa ambição. O neoplasticismo é uma corrente radical que lança as bases da modernidade na arquitetura. O discurso místico e a aspiração ao universalismo acompanharam sempre Mondrian, Malevich, Kandinsky (1866-1944), tal como acontece com Lanhas, salvaguardando as diferenças religiosas de cada um.

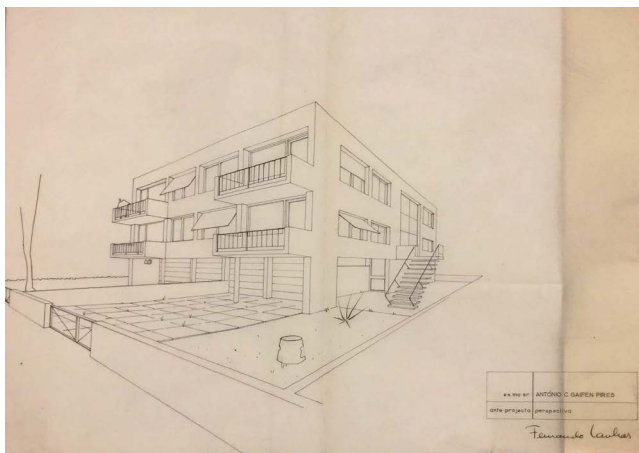


Figura 5 · Desenho de Fernando Lanhas, Perspetiva - Rua António Nobre, Porto, s.d. Caneta sobre papel. Fonte: Espólio de Fernando Lanhas na Fundação Instituto Marques da Silva, Porto.

Figura 6 · Gerrit Thomas Rietveld, Rietveld Schröderhuis, 1950. Aguarela sobre papel. Fonte: <https://www.centraalmuseum.nl/en/collection/rsa/004-a-040-rietveld-schrderhuis-woning-schrder-gerrit-thomas-rietveld>.

Tal como o neoplasticismo vai buscar certas formas recorrentes à obra pictórica de Mondrian, tais como os traços negros e as cores primárias que não existem na natureza, e as traz como elemento estilístico desta nova arquitetura, também Lanhas usa certas formas recorrentes da sua pintura na sua arquitetura, nomeadamente as cores desbotadas e a tensão entre linhas curvas e linhas retas.

Assim como o neoplasticismo introduz uma radical simplificação do espaço também Lanhas assim procede, nomeadamente quando se repete, resultando em ambos uma arquitetura racionalista, sóbria, contida e de variações mínimas, dirigida ao essencial. Diz Lanhas sobre a sua maneira, ela é: “exata, rigorosa, elementar, sem campo para superfluidades... eu não perco tempo.” (Guedes, 1988: 21’).

Esta procura do simples e do elementar estará na base do uso recorrente da planta retangular, por ser uma forma pura, à qual subordina deliberadamente a sua arquitetura. Mostra-se mais purista do que alguns arquitetos que seguiram o neoplasticismo como Oud (1890-1963) que experimentaram “jogos de caixas” afastando-se da simetria que foi cultivada por Lanhas (Figura 5).

Outro dos preceitos do neoplasticismo é o uso da ortogonalidade como grande regra compositiva onde planos horizontais e verticais são enfatizados na sua orientação espacial. Na arquitetura de Rietveld, por exemplo, a forma básica é um cubo decomposto em projeções horizontais por via de parapeitos, marquises e varandas, e a verticalidade é marcada por meio de pilares e por descolamento dos guarda-corpos das varandas (Figura 6). À exceção dos parapeitos também em Lanhas se encontram estes dispositivos sendo que o descolamento das varandas é frequentemente usado para enfatizar a verticalidade e os degraus suspensos para enfatizar a horizontalidade. A já referida distribuição interna dos espaços através da localização dos elementos escadas, que a condicionam, obedece afinal à regra neoplástica da ortogonalidade na distribuição dos espaços.

Conclui-se que a arquitetura de Lanhas se afasta da arquitetura portuguesa sua contemporânea para se aproximar dos principais vetores do neoplasticismo num processo de translocalismo *típico da cultura portuguesa* (Pelayo, 2012: 36) o que explica o desinteresse que se abateu sobre a sua arquitetura. Se houve influências diretas, embora com grande atraso, provenientes do estrangeiro e quais, ou se Lanhas chega lá seguindo apenas uma coerência pessoal só poderá ser apurado em investigação futura.

Referências

- Almeida, B. P. (2016). *A Arte Portuguesa no Séc. XX: uma história crítica*. Porto: Coral Books. ISBN 978-989-8851-08-6.
- Costa, C. (2019a). *A Arquitetura em Fernando Lanhas* [projeto de tese do Programa de Doutoramento em Arquitetura]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Costa, C. (2019a). *Elementos Arquitetónicos e Organização do Espaço em Projetos de Habitação Unifamiliar em "e-Nunciar Fernando Lanhas: Tópicos Desenhados": A primazia dos espaços* [trabalho académico]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Costa, P. (2018). *Habitação Plurifamiliar na Obra de Fernando Lanhas - Um contributo para pensar a modernidade no Porto entre 1954 e 1968* [dissertação de Mestrado Integrado]. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- França, J.-A. (1985 [1974]). *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961* (2.º ed.). Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 978-972-2415-83-5.
- Gonçalves, R. M. (2010). *A Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores. ISBN 972-424-626-4.
- Guedes, F. & Macedo, A. (1988). *Fernando Lanhas – Os Sete rostos* [documentário]. (Consul. 2018-10-29) Disponível em URL: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-lanhas-os-sete-rostos/>.
- Neret, G. (2008) *Kazimir Malevich 1878-1935 e o Suprematismo*. Colónia: Taschen. ISBN 978-382-2826-90-4.
- Pelayo, R. (2012). *Vanguarda e Híbrido em Arte Portuguesa do Século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores*. Leiria: Textiverso editora. ISBN 978-989-8044-60-0.
- Mota, D. (Ed.). (2019). Álvaro Siza Vieira – Arquiteto de Sonhos. (Consul. 2020-01-03) Disponível em URL: <https://www.rtp.pt/play/p6388/e447046/arquitecto-de-sonhos>.
- Rodríguez, A. Vara, M. & Beatriz, A. (2017). *Abstracionismo*. (Consul. 2020-01-03) Disponível em URL: <https://pintura-secxx.blogspot.sapo.pt/abstracionismo-1657>.

Antoni Miralda: O alimento como criação artística

Antoni Miralda: Food as an Artistic Creation

RITA ALEXANDRA RIBEIRO FRUTUOSO DE OLIVEIRA*

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

*Portugal, designer.

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: ritafrutoso@gmail.com

Resumo: O alimento é possuidor de uma riqueza cultural reconhecida por diversas áreas científicas. A identidade histórica do alimento será discutida a partir da abordagem do artista Antoni Miralda, nomeadamente na sua fundação privada “FoodCultura”. Numa reflexão sobre a obra serão abordadas as dimensões plásticas e cromáticas dos alimentos. Num segundo momento reflete-se sobre o lado performativo/instalação artística utilizando o alimento como forma de ação e de relação com o público.

Palavras chave: alimento / cor / plasticidade / performance / instalação.

Abstract: *The food has a cultural richness recognized by several scientific areas. The historical identity of the food will be discussed from the artist Antoni Miralda’s approach, namely in his private foundation “FoodCultura”. A reflection on the work will address the plastic and chromatic dimensions of food. In a second moment is reflected on the performative side / artistic installation using food as a form of action and relationship with the public.*

Keywords: *food / color / plasticity / performance / installation.*

Introdução

O alimento encontra-se num patamar artístico de destaque na atualidade, sendo usado pelos artistas em diversas formas de exploração. Debruçamo-nos no percurso artístico de Antoni Miralda para procurar perceber como o alimento surge na sua obra nos anos 60. Esta retrospectiva permitirá compreender o papel do alimento como meio para construir um discurso no domínio artístico. Antoni Miralda é um artista espanhol nascido em 1942 e a sua carreira de mais de 50 anos está repleta de abordagens sobre a matéria alimentar o que o torna precursor nesta matéria. Assim, tendo como fio condutor o alimento descreve-se um caminho sobre a identidade, plasticidade e cor, terminando na performance e instalação.

1. A identidade cultural e histórica do alimento como material

A relação do ser humano com os alimentos numa dimensão transformadora acontece quando este deixa apenas de colher aquilo que a natureza oferecia, passando a processar e transformar os produtos.

O ser social se diferencia dos animais pela sua capacidade de transformar a própria natureza, de tal modo que ao transforma-la, transforma a si mesmo. O primeiro ato humano e social, segundo os apontamentos marxistas, é a criação das condições materiais para a sua sobrevivência. (MARX, ENGELS, 2007)." (Braghini, Donizeti, & Veroneze, n.d.)

Neste âmbito destacamos três momentos históricos: a arte rupestre, o renascimento e o futurismo, procurando enunciar o modo como o alimento foi sendo observado ao longo da história, numa perspetiva artística.

Na arte rupestre o homem relaciona-se de uma forma primária com o alimento, dando os primeiros passos rumo à sua descoberta. Na era renascentista apresenta-se uma abordagem centrada numa dimensão pictórica e consciente sobre o alimento e fundadora de um discurso visual plástico.

Por último a influência que o Manifesto Futurista teve no alargamento do território gastronómico, com os alimentos à mesa a assumir mais do que um propósito social e nutricional, numa dimensão mais sensorial e interativa com o comensal.

Para Antoni Miralda a identidade cultural do alimento é explorada na fundação "Food Cultura", criada em 2007 pelo artista em parceria com a Chef Montse Guillén ("Food Cultura," 2019). Aqui produz uma reflexão sobre o universo em torno do alimento, debruçando-se sobre questões como identidade, rituais, relacionamento, tradições, interação e práticas sociais contemporâneas. Neste projeto o alimento na sua dimensão narrativa, reflexiva e processual está aberto

a investigadores, curadores, designers, cozinheiros e a todas as disciplinas que abordam o alimento como matéria artística, entendendo que “a comida é talvez o primeiro e mais essencial elemento da coesão da comunidade, pois reflete o condicionamento social, económico e ideológico e, ao mesmo tempo, os re-significa.” (“Food Cultura,” 2019).

A fundação apresenta uma componente documental, criada no separador Arquivo, que se organiza em três categorias: Arquivo de Documentos, Arquivo Etnográfico de “FoodCultura Objects” e a Biblioteca. Na primeira, procura-se documentar o trabalho de Antoni Miralda, na segunda elencam-se objetos e material gráfico associado aos alimentos e no terceiro encontram-se livros, receitas, numa dimensão religiosa ou curatorial, sobre arte e design de alimentos.

A arte para Miralda está tanto no objeto em si como no contexto em que se insere, construindo um território plástico a partir da comida. Em “Situação alimentar para um banquete patriótico” (2010) encena-se um momento de refeição (Figura 1) e desenha-se o campo cultural de identidade de vários povos.

Neste projeto é criado um cenário de um banquete e, sobre a mesa, são criados pratos individuais de arroz colorido representando as bandeiras dos oito países mais poderosos do mundo, disponibilizando um menu com a letra musical de cada hino. Estes pratos são conservados numa vitrine transparente que preserva a refeição de arroz, permitindo ao espetador observar a decomposição do mesmo. A comida, o simbolismo, a cultura, a identidade, são o cerne deste projeto, que reflete a transversalidade de Miralda e a sua intenção de nunca separar a identidade cultural e histórica dos alimentos nas suas intervenções artísticas.

1. Cor e Plasticidade

Os alimentos possuem uma diversidade de características desde a plasticidade, cor, textura entre outros componentes que lhe conferem a possibilidade de criar objetos que após ingeridos passam a fazer parte de nós. A ideia de “objetos comestíveis” transforma o alimento como se ele pudesse existir em duas dimensões, a de suprir uma necessidade nutricional e a de ingrediente ou material capaz de integrar objetos. Esta dualidade desperta uma abordagem questionável “Que razões existem para não podermos utilizar o material alimentar num processo estético se não ético?” (Onfray, 1999:166)

Marti Guixe (Guixé, n.d.) entende que a abordagem de *food design* se distingue do verbo cozinhar, o que liberta o alimento de uma dimensão gastronómica e culinária, permitindo elevá-lo a objeto. No trabalho de Miralda o alimento apresenta claramente uma dimensão plástica.

Cor e plasticidade são conceitos presentes nos projetos ‘Pão colorido’ e

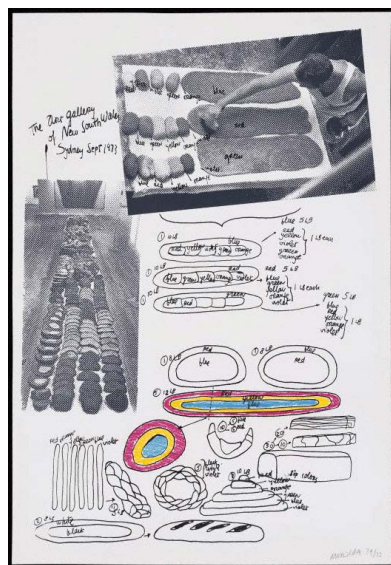


Figura 1 · Antoni Miralda, *Food Situation for a Patriotic Banquet*, 2015. Expos Spain, Espanha. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/28/13/33/281333f93efca25f226af226e1855a0.jpg>

Figura 2 · Antoni Miralda, *Coloured Bread* 1973. Contemporary Galleries, Sidney, Australia. Fonte: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/212.2009/>

‘Banquete colorido’. No primeiro o pão é a matéria alimentar central, detentora de enorme riqueza histórica. Por este ser uma massa é possível modelá-lo, explorando as infindáveis possibilidades formais deste alimento. Associado à forma, Mirada adiciona a cor, o que permite dar outra expressão plástica ao alimento, desconstruindo a imagem que temos do pão, ao mesmo tempo, as cores usadas permitem compreender como o artista desenha o alimento e projeta sobre a forma e cor (Figura 2).

Na figura 2 os desenhos explicam o processo de conformação, desde a sequência das cores aos movimentos de modelar. A esquematização deste processo regista o seu processo criativo, procurando estruturar o raciocínio, definir objetivos e alcançar os resultados. O processo criativo pode apresentar duas abordagens: uma mais conceitual ou processual (com um conjunto de instruções e intenções) e outra mais flexível (que envolve escolhas e mudanças durante o processo) (Allan, 2018). Podemos notar que Antoni Miralda se enquadra na primeira, pois a forma detalhada como descreve os seus métodos de trabalho estes são claramente rigorosos e definidos (Allan, 2018). Os desenhos realizados no decorrer do desenvolvimento deste projeto documentam o saber fazer e tornam perceptível o que esta por trás do objeto final. Neste caso a massa alimentar, nos seus movimentos de modelação desenha uma geometria de cores que se descobre ao seccionar o pão cozinhado (Figura 3). Juntando ingredientes simples, como aqueles que usamos para fazer o pão, é perceber como os alimentos são detentores de uma enorme plasticidade, capazes de ser trabalhados de modo semelhante a um ceramista.

Fruto de uma parceria com uma padaria local, o artista envolve a comunidade no processo de construção deste trabalho, refrescando o universo criativo da produção alimentar, levando aos padeiros uma nova forma de olhar para os alimentos e para os métodos de confeção, impregnando inovação e contemporaneidade num domínio mais padronizado que é a confeção alimentar mais tradicional, que se preocupa em satisfazer as expectativas de um cliente. Este contexto contrasta com a perspectiva de Miralda, pois este pretende ser provocador e desafiante da cultura, ao quebrar o sentido de normalidade na relação que estabelecemos com os alimentos.

O uso da cor é uma marca do seu trabalho embora por vezes seja difícil perceber as simbologias por detrás da escolha cromática. Os simbolismos que estabelecemos com os alimentos são resultado das nossas rotinas alimentares e criam um grau de segurança sobre aquilo que comemos, pelo que cores improváveis em alimentos podem criar sentimentos de insegurança (Hutchings, 2011). Este fator de instabilidade é para Miralda um agente de inquietação do público.

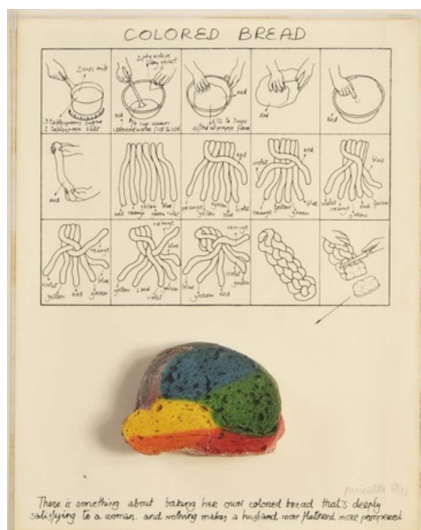


Figura 3 · Antoni Miralda, *Colored bread*, ca. 1967, Fonte: <http://www.artnet.com/artists/antoni-miralda/colored-bread-p7juld6nFnx2sbJdgBN2Lg2>

Figura 4 · Antoni Miralda, *Coloured Bread*, Art Gallery fo NSW, Sydney, 1973, Fonte: <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-04-miralda>

“Pão colorido” foi um projeto exposto na Art Gallery fo NSW, Sydney em 1973 e sobre uma toalha branca foram colocados pães e fatias de pão que coloriam a totalidade da mesa (Figura 4), como um mostruário, um pintura, um desafio aos sentidos. Explora-se o modo como os alimentos despertam sensações e derrubam barreiras, pré-conceitos e normas, numa lógica de questionamento a partir da obra artística, que neste caso se pode tocar e comer.

No projeto ‘Banquete colorido’ continua a exploração cromática dos alimentos, ao apresentar a mesa e como desafio para comer o inesperado, como couve flor azul. A arte tem este poder de desafiar a percepção do espetador/comensal, já que existe no contexto em que é inserida e não no objeto em si, pois essa visão descentralizada dos objetos permite uma percepção do propósito daquilo que deverá ser apreciado. (Heinichi, 2014 : 377)

2. Performance e Instalação

Até ao início da década de 1960 a arte possuía um leque reduzido de materiais mas na era contemporânea a diversificação dos materiais e os modos de apresentação mudaram abrindo espaço para a *performance* e instalação (Heinichi, 2014). Estas dinâmicas presentes na obra de Miralda encontram-se em vários trabalhos, como o *Breadline* (1977).

Este projeto é composto por uma linha de 60 metros de pães que procura representar as filas para a compra de pão durante a Grande Depressão de 1929. Na inauguração da exposição foi realizada uma *performance* no Museu de Arte Contemporânea de Houston (1977) 4000 pães trazidos pelos Rangerettes do Kilgore College, constituído por 65 majorettes. As bandejas cheias de pão foram utilizadas para construir o muro que dividia a parte expositiva do resto (Figura 5), terminando a *performance* com uma batalha festiva de pães. (Miralda, n.d.).

Desta exposição fazia também parte uma zona de instalação de vídeo *Texas TV Dinner*, que pretendia, através de sete écrans de televisão (encastrados no tampo de uma mesa), descrever os processos de preparação e consumos de pratos típicos de Houston. A acompanhar a imagem, uns copos de vidro que funcionavam como fones permitiam identificar o prato que estava a ser visualizado.

Todo o cenário retratado neste projeto mostra em detalhe a cultura do estado do Texas, revelando a sua identidade gastronómica e o valor dos alimentos em contexto cultural e social; expõe-se, na sua forma criativa, a realidade de um povo, uma temática que facilmente desperta empatia com o espetador. A instalação e a *performance* tem a capacidade de ativar outros sentidos e permitir o espetador ser elemento ativo neste processo. Tal acontece porque a *performance* enfatiza a ação si em vez de apresentar uma ficção, desperta o momento vivo (Allan, 2018: 214).



Figura 5 · Antoni Miralda, *Breadline*, Museu de Arte Contemporânea de Houston (1977). Fonte: <http://www.monicaontheroad.com/macba-barcelona-miralda/>

Conclusão

A matéria alimentar apresenta uma extensa diversidade plástica, cromática e sensorial. Antoni Miralda trouxe a desconstrução sobre a cor nos alimentos, despertou novas formas de olhar e de criar a partir deles e procurou envolver o público com o seu trabalho.

Identidade, cor, plasticidade, *performance* e conceitos em contante cruzamento.

Por fim, uma reflexão sobre a forma como os alimentos são entendidos no campo da arte. A revista *Surface*, lança em 2017 o debate a artistas, curadores e chefs a questão: Comida é arte? (Levine, n.d.) As respostas dadas são pouco claras, permanecendo a dúvida se o alimento pode ser entendido como objeto artístico. Se esta dificuldade se verifica com personalidades ligadas às áreas artísticas alimentares, é provável que ainda estejamos longe de encarar com naturalidade o alimento como matéria artística.

Referências

- Allan, D. (2018). *How Art Can Be Thought: A handbook for Change*.
- Braghini, N. C., Donizeti, T. C. de O., & Veroneze, R. T. (n.d.). AS BASES SÓCIO-HISTÓRICAS DA ONTOLOGIA DO SER SOCIAL: O TRABALHO1. *Iii Simposio Mineiro de Assistentes Sociais*. Retrieved from <https://www.cress-mg.org.br/arquivos/simposio/AS BASES SÓCIO-HISTÓRICA DA ONTOLOGIA DO SER SOCIAL.pdf>
- Food Cultura. (2019). Retrieved December 21, 2019, from [foodcultura.org](http://www.foodcultura.org/en/about/) website: <http://www.foodcultura.org/en/about/>
- Guixé, M. (n.d.). *food-designing*. Retrieved December 20, 2019, from <http://www.food-designing.com/>
- Heinichi, N. (2014). *Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico**. *Sociologia & Antropologia*. Retrieved from <http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf>
- Hutchings, J. B. (2011). *Food Colour and Appearance*. Springer Science & Business Media.
- Levine, S. (n.d.). *Is Food Art? Chefs, Artists, and Curators Debate*. Retrieved December 21, 2019, from [surface-mag.com](https://www.surface-mag.com/articles/is-food-art-experts-debate/) website: <https://www.surface-mag.com/articles/is-food-art-experts-debate/>
- Miralda, A. (n.d.). *Stomakdigital*. Retrieved December 20, 2019, from <https://stomakdigital.org/>
- Onfray, M. (1999). *A razão gulosa. Filosofia do gosto*.

Rodrigo Cunha e suas imagens de solidão como dispositivos a unir pontos distantes

*Rodrigo Cunha and his images of loneliness as
devices to unite distant points*

SANDRA MAKOWIECKY*

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

*Brasil, Professora de história da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Departamento de Artes Visuais (DAV), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo: Rodrigo Cunha, nascido em 1976, natural de Florianópolis, Brasil, apresenta uma poética predominantemente centrada na representação da figura humana, em pintura. As imagens de suas obras são como dispositivos capazes de unir pontos distantes. Abordaremos Rodrigo Cunha e outros artistas distantes no tempo e contemporâneos a ele, onde a potência do olhar se dará na impulsão dos trabalhos conjuntos, para abordar a solidão na cena contemporânea, um tema que assola nossas cidades.

Palavras chave: Rodrigo Cunha / solidão na cena contemporânea / dispositivos.

Abstract: *Rodrigo Cunha, born in 1976, born in Florianópolis, Brasil, presents a poetics predominantly centered on the representation of the human figure in painting. The images of his works are as devices capable of uniting distant points. We will approach Rodrigo Cunha and other artists who are distant in time and contemporary to him, where the power of the gaze will be in the impetus of joint works, to address the loneliness in the contemporary scene, a theme that plagues our cities.*

Keywords: *Rodrigo Cunha / loneliness in the contemporary scene / devices.*

Introdução

Rodrigo Cunha, nascido em 1976, natural de Florianópolis, formou-se em pintura e gravura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2002. O artista diz ter uma relação passional com a cidade onde nasceu, sobretudo com o centro da cidade e seu fluxo de pessoas. O flunar nos calçadões centrais (Figura 1) ou nas ruas periféricas causam a ele forte impressão. No ano de 2005, Rodrigo foi um dos artistas selecionados no *concurso Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*, que objetivava mapear, diagnosticar e fomentar a produção visual no País. Aracy Amaral, crítica de arte, participou da seleção dos artistas do projeto e disse que foi possível detectar que a produção emergente no Brasil é apolítica e demonstra preocupação com a arquitetura, urbanismo e design. Constatou que expressões manuais como desenho vinham perdendo força, “pois há muitos artistas trabalhando com imagens de segunda geração, como fotografia e vídeo” (Amaral, 2005). Estas observações seguem atuais.

Todavia, Rodrigo configura uma exceção, ele pinta. Seus quadros retratam a figura humana sob uma perspectiva realista, em cenas intimistas, cercadas por um silêncio enorme, por uma opressiva solidão. A ausência de ação dos solitários personagens pintados em cômodos vazios (Figura 2) pode ser uma impressão, pois as cenas levam o espectador a sair de sua passividade e a elaborar narrativas e explicações a partir de elementos mínimos de ação, tudo subliminarmente escondido num aparente ócio. Foi indicado ao Prêmio PIPA em 2014, um relevante prêmio brasileiro de artes visuais que tem como meta, divulgar a arte e artistas brasileiros e estimular a produção nacional de arte contemporânea.

2. Solidão como dispositivo a unir pontos distantes

Você já sentiu uma enorme solidão, esse estado em que a pessoa não se sente parte de um todo, em um isolamento não apenas físico, mas emocional, em que não nos identificamos com o mundo que está a nossa volta? Poderia ser esse sentimento que perpassa as obras de Rodrigo Cunha? O que seria considerar a solidão como dispositivo? O que seriam dispositivos? Para Giorgio Agamben (2009), trata-se de uma rede de forças externas aos seres viventes que possuem a capacidade de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões, e os discursos” (Agamben, 2009:40-1). O autor sugere que esses *seres viventes* somente se tornam sujeitos a partir da relação empreendida com os dispositivos e que a linguagem é talvez o mais antigo dos dispositivos. Em uma sociedade cada vez mais imersa em dispositivos de controle e de disciplina, como câmeras de vigilância, sistemas de identificação biométrica, meios que possuem a capacidade de transformar



Figura 1 · Rodrigo Cunha. Avenida Central. 50x40 cm, óleo sobre tela, 2007. Acervo da Agência de Fomento do Estado de Santa Catarina S.A. BADESC.

Figura 2 · Rodrigo Cunha. Serão no estúdio (after Freud). 2012. Óleo sobre tela. 140 x 140 cm. Galeria Zipper.

os espaços públicos, de uso comum, em prisões, parece que perdemos nossa liberdade. A saída proposta por Giorgio Agamben (2007) é a profanação dos dispositivos, ou seja, o retirar do lugar de origem os elementos sociais e museológicos e produzir/possibilitar um novo uso e ou sentido, para sentir liberdade. Existiriam nas imagens de solidão, dispositivos profanados? O que delas, fogem ao nosso controle? No que consiste essa solidão? Uma sólida, fixa, constante, densa e espessa incomunicabilidade, solidão, isolamento? A generalização do sentimento de solidão é surpreendente. Sabemos que as “cidades solitárias” se aproximam da praga contemporânea da solidão em um mundo hiperconectado onde é crescente o medo do mundo físico. Vários artistas já se debruçaram sobre o tema, a começar pelos Estados Unidos. Os icônicos quadros de Edward Hopper, a solidão multitudinária de Andy Warhol, a vida nas margens de David Wojnarowicz ou o estranho Henry Darger que demonstraram nos anos cinquenta a necessidade de afeto e calor mesmo que isso cause danos – para exaltar a empatia como única cura possível e defender a tolerância frente à diferença.

Ao dizer que retrata a vida em sua crua realidade, em várias entrevistas, Rodrigo talvez possa nos mostrar aspectos que insisto em ver – talvez a insistência na obra que se apresenta metafísica, com elementos reduzidos à essência, queiram servir como movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por panorama de excessos, estabelecido pela cultura da mídia eletrônica e cibernética. Por que estas imagens limpas, quase sem elementos? Rodrigo disse em entrevista para Carol Macário (2012), que foi a Londres para estudar e visitar a exposição em comemoração aos 90 anos de *Lucian Freud* (Figura 3) e que se postou demoradamente diante do autorretrato de *Rembrandt* de 1669 (figura 4), que considerou o mais pungente dentre todos eles, do retrato de Felipe IV de *Velásquez* (figura 5) e de alguns retratos de autoria de *John Singer Sargent* (figura 6), para ele, uma intensiva aula de virtuosidade na pintura. O que podemos ver em comum entre as obras citadas pelo artista e as obras dele? A pintura de Rodrigo Cunha mostra-se em planos que parecem deslizar os elementos para fora da tela, personagens que habitam a imaginação do artista desnudam sua privacidade, em poses, sua maioria em cômodos fechados. Ao representar, como pano de fundo, telas dentro de suas telas, o artista promove ainda um diálogo entre sua pintura e as de outros movimentos artísticos.

Um jovem artista que ao olhar obras do passado, aprende com os grandes mestres que o antecederam, lança novas luzes sobre este passado e o reatualiza, trazendo-os ao seu momento presente.



Figura 3 - Lucien Freud. *The Painter's Mother Resting*, 1976 Private Collection, Ireland. S.d.

Figura 4 - Rembrandt. Óleo sobre tela . 86 x 70, 5 cm. Autorretrato de 1669. National Gallery, Londres.

Figura 5 - Velásquez. *Retrato de retrato de Felipe IV*. 1628. Óleo sobre tela. 198 cm x 101,5 cm. Museu do Prado, Madrid.

Figura 6 - John Singer Sargent. *Miss Elsie Palmer*, 1889. 1890. Óleo sobre tela. 190.8 x 114.6 cm Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs

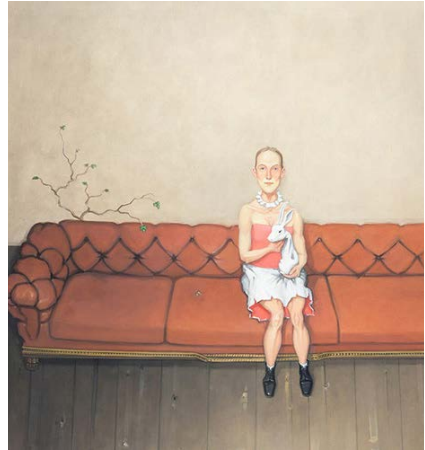
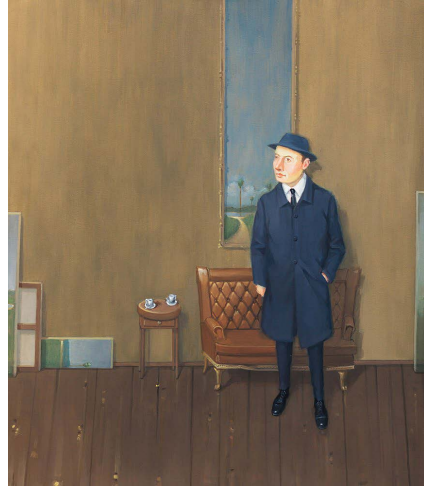
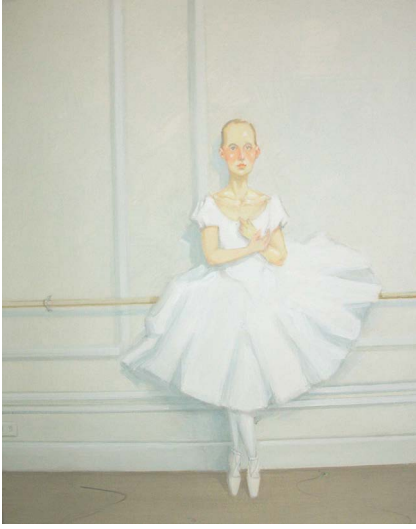


Figura 7 · Rodrigo Cunha. O Tao feminino. 2018. Óleo sobre tela. S.d.

Figura 8 · Rodrigo Cunha. Rodrigo Cunha. Colecionador de paisagens. 2011. Óleo sobre tela. 70 x 60 cm. Galeria Zipper.

Figura 9 · Rodrigo Cunha. Jovem com cães aninhados. 2011. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. Galeria Zipper

Figura 10 · Rodrigo Cunha. Jéssica Rose, a Dona do Coelho. 2012. Óleo sobre tela -140 x 132 cm. Galeria Zipper.

O que então aproxima estes artistas citados de Rodrigo Cunha? Formalmente, o fundo chapado, as poses hieráticas, os olhares, o distanciamento, o silêncio, as cores mais neutras, cenários que beiram ao metafísico e um grande estranhamento (Figura 1, Figura 2, Figura 7, Figura 8, Figura 9 e Figura 10). E no entanto, muito tempo os distancia. Os corpos que aparecem na obra de Rodrigo Cunha estão na mesma corrente da geração 90, em que acabam replicando um campo ilimitado de experimentações, muitas vezes catárticas e autobiográficas, em que o corpo é mutante, simulacro das descobertas da ciência, da solidão que assola a vida urbana. Percebemos também anonimato ou a mostra da privacidade em perigo – esta é imbuída de tonalidades pessoais, íntimas.

No retrato contemporâneo da vida nas cidades, figuram imagens solitárias e amedrontadas, muitas vezes procurando sentido num emaranhado de sentimentos de tédio e impotência, insegurança, abandono, deslocamento. O cotidiano nas grandes cidades também se coloca como pano-de-fundo para um artificialismo que permeia as relações humanas.

Sua obra produz estranhamento, uma sensação de incômodo de se olhar no espelho e não se reconhecer. Uma crise de identidade em que o indivíduo perde seu centro, tanto de si quanto do seu lugar no mundo. Podemos ver também preocupação com a narrativa mesmo que estruturada de maneira indireta. Parece que Rodrigo incorpora e comenta a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades. É perceptível também, uma necessidade de explicitar algum tipo de posicionamento diante do mundo. Em entrevista no ano de 2006 disse:

As imagens que trago para o público são extratos diretos da realidade, sem grandes preocupações decorativas, se ocupando mais com o fato do que com a alegoria. Crio um "tipo" de imagem que pode ser reconhecida através da pintura Holandesa do séc. XVII ou de certos pintores ingleses, como Gainsborough ou Lucian Freud, pois retratam não a fantasia mas a vida em sua crua realidade, seja ela pitoresca, exuberante ou trágica (Cunha, 2006).

Muito do que vejo em *Rodrigo Cunha* me escapa como compreensão. Há sempre insuficiência. Não são imagens de sonhos. Parece que não há histórias para contar, embora tragam a marca do passado e de cenas que vivenciamos. Aliás, parece que as imagens não querem pertencer à existência ordinária: o que elas oferecem é lugar desconhecido. Os olhares sem direção, solidão que apavora, não há paisagem que as ampare, nem referência que as apoie. Elas não se dão de imediato, são imagens de um território que não se pode nomear, de um território que não se pode reconhecer, mas parece que já o visitamos.

Fazem-nos perseguir o que é inalcançável e, com essa procura, acabamos por fazer ficção, acabamos por querer construir um enredo, uma sequência, ver cenas como velórios, salas de visita, quartos. A temporalidade nestas imagens estão lá para anunciar o ambíguo. O jogo proposto é sustentar o enigma. Partes do único enigma, isto é, conforme Mário Perniola, aquele que obtém a sua força da tensão interrogativa que suscita, que possui enorme capacidade.

[...] a capacidade de se explicar simultaneamente sobre inúmeros registros de sentido, todos igualmente válidos, e abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido (Perniola, 2009:30-1).

Não se trata de preencher estes espaços de intervalos suspensivos, se trata de pensar e sentir. Vemos figuras sem a esperança de um encontro final, um desenlace, mas sim, permanece o vagar, a deriva, procura permanente, o eterno retorno. A arte organiza e revela. Ao artista cabe dar significados ao mundo, não construí-lo ou controlá-lo. Segundo Mário Perniola (2006), aquilo que separa a arte das restantes produções é que aqui o assunto está sempre, de certo modo, naquele lugar a que o autor chama de “Sombra”. Para o autor, a arte, hoje, mais que nunca, deixa atrás de si uma sombra que retrata o que de mais inquietante e enigmático lhe pertence. A ingenuidade nossa está na pretensão comum de detectar a arte na sua totalidade, como entidade bem determinada ou como comunicação imediata, ignorando a sombra que inseparavelmente acompanha tanto a obra como a operação artística. As obras de Rodrigo causam estranhamento. Rosalind Krauss (1998), nos fala sobre estranhamentos que provocam ao espectador, diversos artistas e suas obras. É algo que há muito se percebe, que vai e volta, um sintoma que muitos artistas deixam atravessar em suas poéticas. O observador é obrigado a reconhecer, então, dois fatos: “Estas são as minhas coisas, os objetos que uso diariamente”; e “eu me pareço com eles” (Krauss, 1998:274). Nos identificamos com as obras de Rodrigo Cunha, ele fala de nosso tempo. Mostramos acima alguns exemplos que repetem um procedimento que não é novo na arte, é um sintoma que retorna, como um recalque.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, [...] uma eternidade contra a permanência. Sob todos aspectos a repetição é a transgressão (Deleuze, 1988:24).

A repetição a que o autor se refere é o sintoma revelado na arte, é o estranhamento como sensação primeira frente à obra. O autor diz que são “repetições com diferenças”, que a repetição “remete a uma potência singular”. Vimos alguns exemplos de trabalhos que operam por esta via, obras completamente diferentes entre si, mas com uma linha condutora de percepções muito próxima.

Conclusão

As obras aqui mencionadas e expostas, mostram uma arte que traz o espanto, são ações onde não é a admiração do espectador que o artista procura, é um incômodo, um desconforto, a sensação de que algo ali não está dentro dos "mol-des", passou dos limites da arte, talvez uma profanação, na concepção de Giorgio Agamben. Então desconforto e estranhamento com certeza fazem parte deste repertório, assim como fazer com que seu espectador se sinta constrangi-do, subitamente tenso, é também intenção.

[...] as obras de arte gostam da nossa atenção. Mais e mais a elas nos consagramos, mais e mais elas nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados. E com isso fogem constantemente do rigor classificatório (Coli,1993:58)

Entendemos, como o autor, que a obra de arte tem um "núcleo que nos fala", ou seja, ela é também pensante. Entendendo a arte não como forma, nem como objeto, mas como pensamento Jorge Coli (2010) diz esse pensamento não é o pensamento do artista: é o pensamento da obra, que se torna sujeito pensante, um ser autônomo em relação a seu próprio criador e nessa perspectiva, falamos de semelhanças e diferenças, de analogias e proximidades, de dispositivos unindo pontos distantes e de estranhamentos permitidos. Retornando ao enigma, aos intervalos e à sombra, acredito que o que torna a arte mais importante no contexto atual e o que define a sua política é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. Solidão é condição humana e se por um lado, existe uma dimensão repetitiva, por outro, cada época seleciona e elabora determinadas *Pathosformeln* (Didi- Huberman, 2013; Warburg, 2014), de acordo com suas necessidades expressivas. Assim, de acordo com a "vontade seletiva" da época, essas fórmulas são reatualizadas a partir da sua energia inicial e elas se intensificam e se reativam quando evocadas. Para autores como Warburg, Benjamin, Deleuze, e claramente também para Didi-Huberman que trabalha com estes autores, as imagens estão carregadas de forças e delas o tempo emerge, um tempo turbulento, anacrônico onde acontece o encontro do passado e do presente. Solidão é tema eterno, sintoma que retorna, mesmo que seja como dispositivo profanado, unindo pontos distantes.

Referências

- Agamben, Giorgio (2007) *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos.
- Amaral, Aracy (2005). Disponível em vídeo em < <http://www.itaucultural.org.br/rumos-artes-visuais-20052006-paradoxos-brasil>>. Acesso em 18 abr.2019.
- Coli, Jorge. *Elogio das trevas* (1993) In: Barbosa, A.M.T; Ferrara, Lucrecia D’Alessio; Vernaschi, E. (Org). *O ensino das artes nas universidades*. São Paulo: Editora da USP.
- Coli, Jorge. (2010) Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. *Revista 19&20*, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>.
- Cunha, Rodrigo (2006). *Mostra de pinturas de Rodrigo Cunha na Galeria de Arte da UFSC*. (2006). Disponível em < <https://noticias.ufsc.br/2005/02/mostra-de-pinturas-de-rodrigo-cunha-na-galeria-de-arte-da-ufsc/>>. Acesso em 21 abri.2019.
- Deleuze, Gilles (1988) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro.
- Krauss, Rosalind E (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Martins Fontes.
- Macario, Carol (2012). Artista catarinense Rodrigo Cunha fala de sua última exposição em São Paulo, “O Mundo de Dentro”. Disponível em < <https://ndmais.com.br/entretenimento/artista-catarinense-rodrigo-cunha-fala-de-sua-ultima-exposicao-em-sao-paulo-ldquo-o-mundo-de-dentro-rdquo/>>. Acesso em 18 abr. 2019
- Perniola, M (2006). *A arte e a sua sombra*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Perniola, M(2009) *Enigmas: egípcio, barroco e neo-barroco na sociedade e na arte*, trad. Carolina Pizzolo Torquato, Chapecó: Argos.
- Warburg, Aby (2014) *A Renovação da Antiguidade Pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução de Markus Heideger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto.

Muerte y renacimiento de una imagen: Oscar Muñoz y el giro performativo en las artes visuales

Death and rebirth of an image: Oscar Muñoz and the performative turn in visual arts

MARÍA SILVINA VALESINI* & GUILLERMINA VALENT**

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

*Argentina, artista visual, escenógrafa, docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1904 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: silvinavalesini@gmail.com

**Argentina, artista visual, docente e investigadora en Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (UNLP - FBA - IPEAL). Diagonal 78 680, B1900 La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: guillerminavalent@gmail.com

Resumen: Este trabajo se propone analizar la producción del artista colombiano Oscar Muñoz desde una perspectiva que revisa sus estrategias poéticas a la luz de lo que damos en llamar el giro performativo de las artes visuales. Dicho giro pone foco en el proceso artístico-investigativo del artista, que se centra en hacer visible acciones y experiencias en un devenir temporal propio de la obra entendida como acontecimiento.

Palabras clave: giro performativo / acción / acontecimiento / artes visuales / arte contemporáneo.

Abstract: *This work intends to analyze the production of colombian artist Oscar Muñoz from a perspective that reviews his poetic strategies under the light of what we call the performative turn of visual arts. This turn focuses on the artist's artistic-investigative process, which is centered at making visible actions and experiences in a temporal evolution of the work conceived as an event.*
Keywords: *Performative turn / action / event / visual arts / contemporary art.*

Sobre la salvación o destrucción de una imagen

*Si lo efímero se refiere a lo que no dura, lo precario es aquello
que en construcción ya es ruina*
Eleonora Fabião

Este trabajo se propone abordar el análisis de la producción del artista colombiano Oscar Muñoz, desde una perspectiva que revisa sus estrategias poéticas a la luz de lo que damos en llamar el giro performativo de las artes visuales. Para ello pondremos especial atención en la instalación *Aliento* (1995-2019), porque en sus modos de operar reconocemos de manera singular aquel giro que presupone para el campo de las imágenes la asimilación de recursos y estrategias vinculadas a las artes escénicas; entendiendo que la actualización del concepto de *teatralidad* inaugura una perspectiva que asume que quien actúa o quien dispone lo hace en la certeza de estar siendo mirado por otros y con la pretensión de determinar o condicionar esas miradas (Sánchez y Prieto, 2010: 12).

En esta línea, y especialmente a la luz de las obras que ponen en acción estas maneras de producir e interpretar las artes, podemos decir que este giro que comienza a perfilarse en los años 60 en torno al género de la performance hoy extiende sus alcances por fuera de aquel, ofreciendo rasgos particulares al campo de las artes visuales. No se trata por lo tanto de una tendencia, disciplina o estilo, sino más bien de una posición que pone foco en lo que resulta del proceso artístico-investigativo del artista, que se centra en hacer visible acciones y experiencias en un devenir temporal propio de la obra entendida como acontecimiento.

Sabido es que en las coordenadas del arte contemporáneo los objetos artísticos parecen haber desaparecido, para ser reemplazados por dispositivos y procedimientos que persiguen la pureza del efecto estético desligado de sus soportes (Michaud, 2000: 11), en favor de una vivencia del arte que se revela tan accesible como evanescente. Así, el arte de nuestros días ya no produciría cosas sino eventos, por lo que deviene un acontecimiento que, en líneas generales, no se contempla, sino que se *vive*.

Sin embargo en el caso que aquí será analizado -así como en otras producciones análogas del artista-, se relativizan de manera significativa las afirmaciones anteriores sobre las características que asume la desmaterialización de la obra de arte. Porque en sus propuestas hacen manifiesta la dificultad que implica retener una imagen y lo hacen, paradójicamente, operando a través de su propia materialidad, con estrategias que escenifican su muerte y su renacer. Para citar sólo algunos ejemplos de su vasta trayectoria, tanto en *Narcisos*

(1995-2011), en *Intervalos mientras respiro* (2004) como en la ya mencionada *Aliento* (figura 1) Muñoz instituye un espacio de “lo escénico no como lo que desaparece [...], sino como el acto de permanecer y una manera de reaparecer y reparticipar” (Hang y Muñoz, 2019: 20). “*He intentado con mi trabajo acercarme a ese instante crítico y decisivo de salvación o destrucción de la imagen; donde se fija, o no, para formar parte del pasado*” (Muñoz, 2017: s/p), señala el artista. Y por eso durante este proceso no sólo la imagen, sino la obra misma cambia, muta, se destruye y reconstruye. Así se hacen visibles las contingencias de su producción y su recepción en las que se afirma el cuerpo como eje de un discurso narrativo (Sánchez, 2010: 17), y donde la acción, el gesto y el proceso operan como material artístico fundamental.

Esta condición performativa de las obras de Muñoz desdibuja la frontera entre el sujeto y el objeto, y -en consecuencia- entre lo percibido y el que percibe. Por eso nos proponemos en este trabajo analizar de qué manera algunas piezas que operan desde las formas y estrategias de las artes visuales disponen las condiciones para que los sujetos no sólo habiten el espacio de las obras sino que lo generen al incluirse en él, posibilitando una transición entre el espacio de la vida cotidiana y el espacio simbólico del arte.

1. Perspectivas para una mirada de lo performativo en artes visuales

Desde finales de los años ochenta Muñoz ha trabajado principalmente con imágenes cambiantes y tendientes a desaparecer, con las que elabora un repertorio plástico de carácter marcadamente existencial y filosófico. A través de la manipulación de materialidades y procesos -tales como la fotografía sobre superficies mutables y la acción de elementos reflectivos como los espejos y el agua-, el artista reflexiona sobre la vida y la muerte en obras que si bien parecen apoyar sus estrategias sobre la condición efímera de la imagen fotográfica se presentan por el contrario indagando en su precariedad. Eleonora Fabião (2019) profundiza en esta última noción advirtiendo que

Si lo efímero denota desaparición y ausencia (predicando, entonces, que en un cierto momento algo estuvo enteramente dado a la vista), la precariedad denota la incompletitud de toda aparición como su condición constitutiva” (Fabião, 2019: 49).

Por eso esta posición alojada en la precariedad -que para la autora constituye la condición singular de lo performativo- es un recurso valioso para el abordaje de la obra de Muñoz, ya que, en líneas generales:

El interés de Muñoz en torno a los rastros y los reflejos estaba claramente presente en sus obras tempranas, en su mayoría dibujos al carboncillo. Hacia finales de los años



Figura 1 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz. El público en acción acercándose a uno de los espejos donde se devela la imagen impresa. Exhibición MIRROR IMAGE/ IMAGEN ESPEJADA, en INIVA, Londres (2008). Fotografía: Thierry Ball. Imagen recuperada de <https://universes.art/es/magazine/articles/2008/oscar-munoz/oscar-munoz/05>

ochenta profundizó en tal interés [...] por medio de materiales, procesos y superficies alterados por el artista. Al mismo tiempo, incluyó en sus obras fotografías de seres humanos o información visual tomada de éstas que sometió a procesos físicos, haciendo que las imágenes de caras y cuerpos, aparecieran o se disolvieran y desaparecieran. Así, hizo que las imágenes fotográficas y los materiales sufrieran transformaciones que el espectador podía experimentar como procesos que suceden en un espacio y tiempo reales (Malagón-Kurka, 2010: 100).

Desde esta perspectiva podría considerarse que las experiencias que el artista propone se alejan de lo efímero, para ostentar una temporalidad particular que asocia necesariamente el tiempo y la materia, promoviendo un salto de lo transitorio (lo opuesto a lo permanente), a lo inestable (lo opuesto a lo seguro) (Fabião, 2019). Por otro lado, Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019), proponen una interpretación complementaria a la anterior señalando que un aspecto característico de las artes performativas es que se repiten y desaparecen

sobre todo sabiendo que esa repetición está rodeada de azar, al depender del tiempo, de personas vivas y mutables, por nombrar solo algunas de las cosas sujetas a la imposibilidad de una reproducción exacta" (Hang y Muñoz, 2019: 19).

En este sentido, resulta preciso advertir que las autoras establecen una distinción entre lo que dan en llamar las artes performativas respecto del fenómeno de las performances como género -en tanto eventos únicos que desde las artes visuales se manifiestan como irrepetibles-. En este marco, reconocemos en las obras de Muñoz una constitutiva proximidad con las primeras, ya que si bien operan desde el campo de las artes visuales apelan a estrategias vinculadas a la lógica teatral.

2. *Aliento*: una manifestación persistente de lo precario

Consideramos a *Aliento* un caso apropiado para profundizar en estas indagaciones. Se trata de una instalación que involucra la experiencia del público como factor imprescindible para la concreción de la pieza. A primera vista, se compone de una serie de siete pequeños discos metálicos de 20 cm. de diámetro (figura 2), que actúan como espejos en los que el espectador es invitado a reconocer su propia imagen. Sin embargo la obra extiende su complejidad en un momento posterior, ya que cuando éste se aproxima y respira -inevitablemente-, su aliento revela por un breve instante una imagen oculta (figura. 3). Son retratos de personas fallecidas violentamente en el marco de conflictos políticos, recuperados de los obituarios de los periódicos colombianos, que han sido impresos sobre los discos de acero en fotoserigrafía con película grasa.

El proceso de inhalar y exhalar -una acción automática que garantiza la permanencia de la vida- se vuelve una actuación meditada e instrumentada por el

artista, y materializada por la acción del público participante- para “revivir” por un breve instante la imagen desdibujada de un desconocido. En la trama de esta experiencia que el espectador construye se confirma aquella dinámica teatral a la que refieren Hang y Muñoz, que mencionamos más arriba. Una acción que, persistente, se repite para desaparecer; y que en cada nueva ocasión se asume desde las contingencias del tiempo y los sujetos, transformándose en acontecimiento vivencial. En cada nueva oportunidad, cuando la persona se acerca para reconocer su propia imagen descubre en el ritmo de su respiración el mecanismo que pone en diálogo presencia y representación, memoria y olvido, la vida y la muerte.

Allí se encuentra él, vivo y lleno de aliento, con su representación, la fotografía del muerto como su reflejo. En el espejo confluyen como un oxímoron el vivo y el muerto [...] Es su potencial personal lo que actúa para que la aparición instantánea sea un acto creativo: sin el soplo no hay vida, sin mi aliento no hay imagen. (Borja Gómez en Roca, 2011: 88).

El recurso de la disolución de la imagen (y en particular del retrato) que se transfigura ante los ojos del espectador ha sido profusamente explorado en la obra de Muñoz. Al igual que en *Aliento*, en su serie *Narcisos* (1995-2011) también trabaja con imágenes fotográficas fijas, autorretratos que se distorsionan a partir de una técnica inédita que le permite imprimir sobre el agua. Sobre la persistencia de este gesto en su obra, el artista señala que

trabajo la idea del autorretrato pensando que el que mira la obra se está mirando a sí mismo; es un espejo, la imagen mía pasa a ser la imagen del otro es un tema que me ha interesado: cómo nosotros nos miramos y miramos al otro, cómo nos vemos en el otro. (Muñoz en Herzog, 2004: 239)

Consideraciones finales

La recurrente preocupación de Muñoz por la mirada pareciera ser el motor que activa estos complejos dispositivos. Las imágenes, siempre inestables, persisten e insisten en aparecer, pero lo hacen siempre como actos fallidos, construyendo una experiencia que en el mismo proceso de su construcción ya se manifiesta como ruina. Es en este devenir de vida y muerte que sus obras dan cuenta de una condición performativa constitutiva, y lo hacen paradójicamente actuando sobre sus condiciones materiales. Así lo explica el propio artista al reflexionar sobre las características de sus *Narcisos*, pero en una lectura que bien puede aplicarse a la obra que nos convoca: “La imagen se está yendo de los propios ojos y a la vez hay una presencia de la materia, del residuo, de lo que queda, de lo que se ha vuelto otra vez polvo. Hay el rastro, el movimiento quieto” (Muñoz en Malagón, 2010: 123).

En el marco que propone la performatividad toman relevancia la actuación y

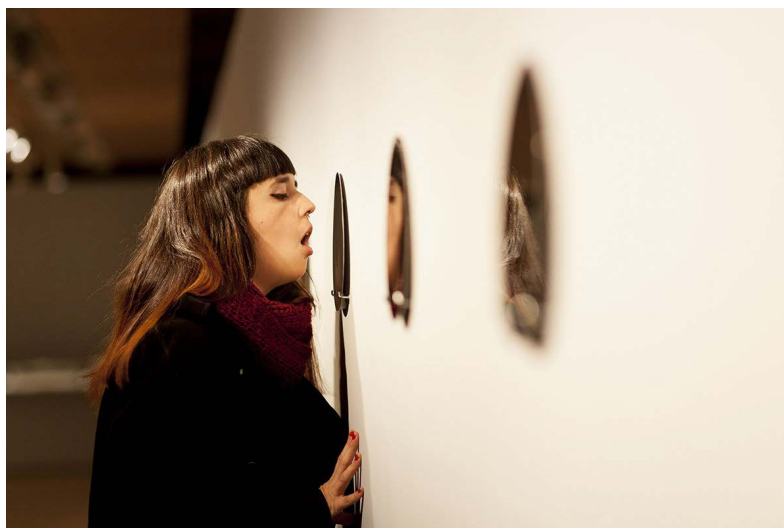


Figura 2 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz.. Imagen de los espejos metálicos montados sobre la pared. Exposición DES MATERIALIZACIONES (2017 —2019). Fuente: Fundació Sorigué, Lleida, España. Imagen recuperada de <https://twitter.com/fundaciosorigue/status/950289239891202048?lang=ga>

Figura 3 · Vista de la instalación *Aliento*, de Oscar Muñoz. Exposición DES MATERIALIZACIONES (2017 —2019). Fuente: Fundació Sorigué, Lleida, España. Imagen recuperada de <https://twitter.com/fundaciosorigue/status/950289239891202048?lang=ga>

la acción redimensionando la noción de presente. En el caso que aquí se analiza ese presente no implica “meramente el instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa” (Sánchez, 2010: 19).

Por todo lo anterior nos animamos a afirmar que la obra seleccionada presenta una condición singular: durante este proceso no sólo la imagen, sino la obra misma cambia, muta, se destruye y reconstruye. Muere y renace. De esta manera, la presencia de los cuerpos y la acción como gesto significativo operan tensionando el concepto de representación, a la vez que la obra entendida como proceso extiende y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en instancias de recepción. Por eso en la obra de Muñoz el gesto enunciativo y el proceso configuran nuevas condiciones de producción, circulación y por lo tanto nuevos niveles de interpretación, aspectos que contribuyen a redefinir tanto la figura del artista en tanto creador de experiencias como también un nuevo rol para los objetos, sus materialidades y formas, desplegados como medios susceptibles de activar una trama compleja de contextos, circulaciones y recepciones, y -en consecuencia- nuevas injerencias para el espectador.

Referencias

- Fabião, Eleonora (2019). "Performance y precariedad". En Hang, B. y Muñoz, A. (comps.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5: 25-50
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (omps.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora. ISBN 978-987-1622-82-5.
- Herzog, Hans-Michael (2004). *Cantos/ Cuentos colombianos. Arte colombiano contemporáneo*. Zurich, Suiza: Daros Latinoamérica. ISBN 10: 3775714839 / ISBN 13: 9783775714839.
- Malagón-Kurka, María Margarita (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes. ISBN 978-958-695-490-7.
- Michaud, Yves (2000). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la Estética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9789681679071.
- Óscar Muñoz: Des/materializaciones. (2016). *En Revista Lupita. Arte de América Latina en el Mundo*. Disponible en URL <https://revistalupita.art/expo/oscar-munoz-des-materializaciones/>
- Roca, José (2011). *Oscar Muñoz. Protografías*. Catálogo de la exposición. Bogotá, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República. ISBN 978-958-664-241-5.
- Sánchez, José Antonio y Prieto, Zara. (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN 978-84-8026-431-0.

María Roldán: luz, forma e atuação numa escolha de material

María Roldán: light, shape and performance in a material choice

TERESA ALMEIDA*

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

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. Unidade de Investigação, Vidro e Cerâmica para as Artes, VICARTE, FCT/UNL. Campus da Caparica 2829-516 Caparica, Portugal. E-mail: talmeida@fba.up.pt

Resumo: Este artigo visa apresentar a artista Colombiana, María Roldán, e o seu percurso artístico com obras compreendidas entre o período de 2013-2018, onde o vidro existe em muitas delas como um elemento integrante e em outras como constituinte principal. Luz e forma são utilizadas na manipulação do olhar do espetador. Os seus trabalhos possuem um simbolismo forte.

Palavras chave: vidro / forma.

Abstract: *This article aims to present the Colombian artist, María Roldán, and her artistic career with works comprised between the period 2013-2018, where glass exists in many of them as an integral element and in others as the main constituent. Light and form are used in the spectator's gaze manipulation. Her works have a strong symbolism.*

Keywords: *glass / shape.*

Introdução

A artista Colombiana María Roldán nasceu em Bogotá em 1987 e vem desenvolvendo um trabalho artístico onde integra o vidro como expressão artística. Professora na Universidad El Bosque da Facultad de Creación y Comunicación em Bogotá, expões regularmente desde 2011. No que refere a exposições coletivas, refere-se 2014 - *'Arte e Ciência no museu'*, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa; 2015- *'muro de la vergüenza'*, artecâmara na feria internacional de arte artbo, Bogotá e *'estudio con vistas'*, open studio, Madrid; 2019 *'premio arte joven'*, galería nueveochenta, colsanitas y embajada de España, Bogotá. Como individuais 2011, *'trampa de polvo'*, galería D21, Santiago de Chile; 2017 *'ante-ojo'*, espacio odeón, Bogotá; 2018 *'transparent borders'*, HAWK, hildesheim, Alemanha.

Concilia o seu trabalho de docente, onde leciona unidades curriculares da área da escultura com a sua formação artística. Possuidora de vários prémios e residências artísticas realiza em Portugal o Mestrado em Arte e Ciência do vidro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL) e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBA/UL), e aqui descobre o fascínio de trabalhar com o vidro. De volta à terra natal, continua a desenvolver trabalho artístico não descurando o vidro como elemento integrante das suas obras.

1. Um País à beira mar plantado

María veio para Portugal em 2013 e inscreve-se no Mestrado Arte e Ciência onde a maioria das aulas eram na altura lecionadas no Campus da Caparica no espaço confinado à Unidade de Investigação Vicarte, Vidro e Cerâmica para as Artes.

Dois dos primeiros trabalhos desenvolvidos enquanto estudante do Mestrado foram: *'Distorted'* e *'Frecuencia Etérea'*, ambos estiveram patentes na exposição individual de 2014 realizada na biblioteca da FCT/UNL. Esta exposição fazia parte do currículo do mestrado, onde os estudantes no primeiro ano apresentavam o(s) trabalho(s) desenvolvido(s) em curso.

'Distorted' (Figura 1) caracteriza-se por um conjunto de peças de 30x16x6cm que nos remetem para óculos e lunetas, onde emprega o vidro soprado e a cerâmica cuja função não é ser um auxiliar de visão uma vez que os vidros colocados distorciam, desfocavam o olhar. María chega a deixar um vidro fosco e no caso da peça que possuía um elemento cerâmico, esta apenas tinha um pequeno orifício de milímetros de espessura no centro.

'Frecuencia Etérea' uma instalação suspensa de 600x300x150cm, caracteriza-se por várias peças de *slumping* onde a ideia de flexão do espaço-tempo é



Figura 1 · *'Distorted'*, biblioteca da FCT/UNL, 2014. Fonte: artista

abordada. A técnica do *slumping* caracteriza-se por realizar moldes de gesso e sílica onde o vidro float (conhecido como vidro de janela) é moldado. A peça detinha um movimento espacial atribuído pelas formas que possuía, e a sua relação luminosidade/escurecimento era enfatizada através das sombras projetadas na parede que para María faziam parte integrante da obra (Lam, 2016).

Em 2016 apresenta a dissertação intitulada '*translating the invisible language of light*' sob a orientação do professor catedrático Fernando Pina. Aqui, María direcionou a sua investigação para explorar a relação científica da natureza da luz através da utilização e criação de objetos em vidro. A artista refere que o seu trabalho funciona como um microscópio para examinar e considerar as probabilidades quânticas relativas ao comportamento do que ela considera como "bactérias leves". Procurou dimensionar as suas principais propriedades para em seguida formular uma compreensão do mundo invisível que se encontra em seu redor (Lam, 2016). Na exposição realizada em 2016 no Espaço Santa Catarina, Palácio Cabral, Lisboa intitulada 'Evidência intangível de uma ação recíproca', expõe um conjunto de obras, '*Seven*', '*Gravity Mirror*', '*Invisible Spectrum*', '*Void*'.

O período em Portugal de três anos permite um aprofundamento no manuseamento do vidro, onde o seu desígnio transpassa a técnica e foca a conceptualidade e materialidade.

2. Obras e influências

Das muitas obras da artista optou-se por enfatizar as seguintes: '*Desequilibrio y Movilidad*' (2013), '*Desfocado*' (2015), '*O muro de la vergueza*' (2015), '*Resistencia Flotante*' (2018).

'*Desfocado*' (Figura 2), caracteriza-se por uma instalação de 5 elementos móveis apresentada no jardim botânico de Lisboa, onde cada peça possui 89x80x166cm e engloba vários materiais como aço, espelho e o vidro nas mais variadas técnicas: soprado, fundido e ainda em *pâte-de-verre*. De facto, os cientistas referem o vidro como o material que se caracteriza pelo 4 estado da matéria, uma vez que é amorfo e possuiu uma característica sólida e líquida (Cummings, 1997), o que permite que este seja manuseado de inúmeras maneiras.

Em '*Desfocado*', María procura abordar o modo como a cegueira é encarada. Segundo a artista, esta não é um defeito ou uma doença, e devemos analisá-la como uma alternativa de percepção (Roldán, 2015). Composta por 5 elementos, cada um constituiu uma referência em si. Ainda que se pense que o vidro é um material transparente, este pode adquirir a forma de translúcidas e opacidade, e foi o que aconteceu nesta obra. Pretendia-se circundar o olhar do espectador



Figura 2 · '*Desfocado*', jardim Botânico de Lisboa, 2015. Fonte: artista

Figura 3 · '*Desfocado*', pormenor, 2015. Fonte: artista

criando umas lentes de dimensões fora do usual, onde o seu funcionamento diferisse também do fim para o qual as lentes são produzidas, pretendendo assim, com este efeito, criar uma inter-relação entre todos os sentidos. As lentes mais não são do que um vidro curvo, cuja finalidade é auxiliar a visão de quem as utiliza, no entanto, ‘*Desfocado*’ visa criar um momento de reflexão onde o espectador está a visualizar algo que não consegue na realidade ver (Figura 3). Herbert Read referiu que a obra de arte é perpetuamente uma surpresa, opera o seu efeito sem que o espectador se tenha conscientemente apercebido da sua presença (Read, 1968).

Parte desta obra esteve patente na exposição ‘*Laboratoire Expérimental*’ no Museu de História Natural e da Ciência em 2016, juntamente com a artista Annabelle Moreau. Na instalação do átrio do museu intitulada ‘*Reflexão Reversível*’, ambas as artistas trabalharam com o conceito de lentes, que segundo Fernando Baptista Pereira:

Invertem o papel da lente, tornando-a, nas suas manipuladas transparências, factor de desfocagem e de deformação, com o objetivo de fazer emergir outras imagens, laboriosamente desconstruídas e inesperadas, de um mundo em permanente metamorfose (Pereira, 2016:22).

Em 2015, María desenvolveu em Bogotá uma obra de grandes dimensões 210x 360x 5 cm, o *muro de la vergueza* (Figura 4). Aqui vários materiais são utilizados, uma malha metálica, vidro reciclado, vidro borossilicato soprado e pedras do rio. Uma parede divide um lugar, impede uma passagem. María utilizou pedras que recolheu no rio e, no aglomerado que constituiu a parede, ela introduziu um elemento transparente – uma pedra de vidro. Ao inserir estes elementos, ela pretende criar uma dupla sensação na visualização da obra. Por serem de vidro e transparentes, surge um “falso vazio” (Roldán, 2015) (Figura 5), na medida em que, ao observador parece nada existir nesse espaço. Pela transparência, ela pretende ver para além de... conseguimos visualizar o interior da obra, ainda que em pequenas partes. A pedra do rio tem um caráter simbólico com o vidro, uma vez que este possuiu areia na sua composição, e as pedras com a erosão e o passar do tempo, transformam-se em areia.

A simbologia do muro pode ser entendida como uma sensação de falsa proteção, como os muros edificados à volta de um edifício, ou a muralha mandada construir por Adriano. No entanto o muro é uma barreira que impede uma passagem....

María volta a esta temática do muro quando realiza uma residência artística na Alemanha em 2018, intitulada *transparente bordens*. Num país onde um muro dividiu uma nação por muitas décadas, um muro que “apartou famílias,



Figura 4 · *Muro de la vergueza*, Bogotá 2015. Fonte: artista

Figura 5 · *Muro de la vergueza* (detalhe), Bogotá 2015. Fonte: artista

estilhaçou vidas, destruiu trajetórias pessoais, penetrou nos pormenores mais ínfimos do quotidiano de gerações inteiras” (Araújo, 2008:161). Os trabalhos realizados por esta artista caracterizam-se por um conjunto de fractais (Madero, 2019), objetos cujas partes possuem a mesma estrutura que o todo, o seu trabalho funciona como um conjunto de elementos agregados entre si, resultando da sua união a obra final.

Muitos são os artistas onde a temática do muro esta representada, a artista Chinesa Shan Shan Sheng, que vive nos EUA, realiza em 2009 uma instalação de vidro soprado incolor que se caracteriza por 228 tijolos de vidro com 220x200x80cm, intitulada ‘*Open Wall*’. Com inspiração na muralha da China, esta artista realiza para a Glasstress, um evento dentro da programação da Bienal de Veneza esta magnífica obra. Glasstress tem por objetivo apresentar obras realizadas com vidro (quer na sua totalidade, quer em parcial), por artistas que usualmente não utilizam este material (Barovier, 2009), no entanto artistas cognominados de “glass artists” também são convidados a participar, como foi o caso de Shan Shan Sheng. A sua obra possui um colorido exuberante, mas em ‘*Open Wall*’ reina a monocromia incolor. Kazushi Nakada, um artista japonês que vive na Finlândia, realizou o trabalho ‘*Wall X*’ em 2005 com 220x170x170cm, constitui-se por ser uma peça de vidro soprado, onde através do jogo de espelhos cria uma ilusão de que a obra é infinita, recriando no real algo irreal, a que o artista refere como ‘*physically dangerous sensation*’. Para Dan Klein o trabalho de Kazushi é sobre descobrir e tentar definir limites entre o real e o imaginado, sobre capturar a magia da luz em forma sólida, onde o importante é a experiência, e os resultados são apenas indicadores de princípios (Klein, 2006).

Para María, também a experiência é importante. Importa que o espetador observe a obra e visualize fragmentos da mesma. A visualização não fica completa e o observador não consegue deslumbrar o que se encontra totalmente no interior da obra e no espaço em que os objetos habitam. Esta sensação é já transmitida anteriormente na obra *desequilibrio y movilidad* de 2013 (Figura 6), uma instalação composta por 4 elementos onde a madeira, veludo e o vidro soprado são os materiais utilizados. Esta obra foi apresentada na exposição ‘*Nuevos Nombres*’ no Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, onde participaram também os artistas: Ana Belén Cantoni, José Olano, Juliana Góngora, Margaret Mariño, María Clara Figueroa, Santiago Reyes e Verónica Lehner. Numa primeira estância esta obra pré intitulada de ‘*atajos para el ojo*’, adquiriu em seguida o nome de ‘*desequilibrio y movilidad*’. O primeiro nome deve-se ao fato de María pretender criar um caminho para o espetador através dos vários materiais utilizados, desenhos e cortes. Esta obra possui diferentes níveis de



Figura 6 · '*desequilibrio y movilidad*', Bogotá 2013. Fonte: artista

Figura 7 · '*muro celosía*', Bogotá 2013. Fonte: artista



Figura 8 · 'Resistencia flotante',
Bogotá 2018. Fonte: artista

transparência. Cada uma das peças é cognominada de *'terciopelo celosía'*, *'silla celosía'*, *'muro celosía'* e *'cubo madera-celosía'*. María refere que esta obra é uma sequência de multiplicidade de olhares, intimidades e estados silenciosos, uma relação analógica entre as redes e o funcionamento dos olhos (Roldán, 2013). Em *'muro celosía'* (Figura 7) a obra possui pequenos orifícios onde são colocados cones de vidro que funcionam como um visor.

Em 2018, a artista realiza a obra *'resistencia flotante'* (Figura 8) na galeria Galería Instituto de Visión, Bogotá. Uma instalação com 330x360x30cm apresenta vidro borossilicato soprado envolto em tecido que se encontra suspensa no espaço da galeria. Num interlaçar de fios coloridos que agregam elementos transparentes, como que protegendo, sustentando para que não caiam no vazio, este trabalho transforma-se num muro suspenso. Volta a temática do muro que para María tem uma resistência flutuante, surge como uma extensão da ideia do que entendemos como *'muro'*, no entanto esta obra já não se encontra ancorada para a terra e abandona seu caráter estático (Roldán, 2018). As peças flutuam no espaço, parecendo moverem-se ao andar do espetador.

A obra *'The Veil'* de Lawrence Ko e Mark Enberg produzida para a exposição *Betweenness* em EUA, realizada na Bullseye Company apresenta também uma analogia a um muro suspenso, que para Ko funcionaria como uma *'cortina'*, um divisor simples, das condições ambientais e estados dos desejos humanos (Ko, 2003). Mas ao contrario do muro, uma cortina pode ser movida e transpassada com muita mais facilidade...

Considerações Finais

Este artigo visou apresentar a artista Colombiana, María Roldán, e o seu percurso artístico com obras compreendidas entre o período de 2013-2018, onde o vidro existe em muitas delas como um elemento integrante.

Para quem conhece a Maria pessoalmente, arrisco a apresentá-la como uma pessoa calma, mas com uma força interior enorme em realizar um excelente trabalho, comprometida com o rigor e qualidade. Para quem a vê pela primeira vez, poderá dizer que possui uma aparência frágil, mas mais não será uma analogia ao vidro, material que tanto gosta de trabalhar. Aparentemente frágil e quebradiço, mas perdurável no espaço e no tempo.

Referências

- Araújo, António (2008) "Muro de Vergonha" *in relações internacionais*, Março 2008, (157-162)
- Barovier, Rosa (2009) "Glass at the Venice Biennale 2009". *News Glass/Neus Glas*. Fall 3/09.K.O.P German Language Publications Inc: 10-19
- Cummings, Keith (1997) "Techniques of kiln-formed glass". Londres: A&C Black Publishers Limited. ISBN:0-8122-3402-2
- Klein, Dan (2006) "Kazushi Nakada and the Shape of Light". *News Glass/Neus Glas*. Fall 3/06.K.O.P German Language Publications Inc: 12-19
- Ko, Lawrence (2003) "Glass Curtin". Turner, Wendy; Elliott, Kit (prod). *Betweenness. A collaboration between design and industry*. Bullseye Glass Co.: 42-45
- Lam, Maria (2016) "Translating the invisible language of light". Mestrado em Arte e Ciência do Vidro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa e da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa
- Madero, Maria Angélica (2019) "Bricks of text". *Transparent Borders*. University of Applied Science and Arts Hildesheim/Holzminden/Gottinger
- Pereira, Fernando António Baptista (2016) "Lentes, Metamorfoses e vestígios e, torno do laboratório Experimental de María Roldán e Annabelle Moreau". Neves, José Manuel, Moreau, Annabelle, Roldán, María, (ed). *Laboratoire expérimentale*. Uzina Books. ISBN: 978-989-8456-90-8: 22-25.
- Read, Herbert (1968) "O significado da arte". Editorial Ulisseia
- Roldán, María (2015) "Muro de la verguenza" *Revista Matera - Especial Artecámara 2015*, ISSN: 2145-9746: 104-107
- Roldán, María (2018) [consult. 26.12.19] disponível em <http://www.mariaroldan.info/resistencia-flotante>
- Roldán, María (2015) [consult. 05.12.19] disponível em <http://www.mariaroldan.info>
- Roldán, María (2013) [consult. 26.12.19] disponível em <http://www.mariaroldan.info/atajos-para-el- ojo>

Considerações Sobre os Metaesquemas de Hélio Oiticica

Considerations on the Helio Oiticica Metaesquemas

ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO*

Artigo submetido a 6 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, Professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Av. Pasteur, 296 - Urca - Cep 22290-240 Brasil. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: Durante o ano de 1957 o artista brasileiro Hélio Oiticica inicia uma série de guaches sobre papel que será nominada nos anos de 1970 de *Metaesquemas*. Trata-se de um conjunto de pinturas abstrato-geométricas de profunda importância, visto que, naquele contexto havia uma discussão sobre as possibilidades de desenvolvimento do pensamento construtivo no Brasil, ainda que tardiamente. Para o artista, essas pinturas abstratas e geométricas representavam a ativação do conflito entre os espaços *pictórico* e *extra-pictórico*.

Palavras chave: pintura / abstração / arte contemporânea.

Abstract: *During 1957 the Brazilian artist Hélio Oiticica begins a series of paper gouaches that will be named in the 1970s Metaesquemas. It is a set of abstract-geometric paintings of profound importance, since in that context there was a discussion about the possibilities of developing constructive thinking in Brazil, albeit belatedly. For the artist, these abstract and geometric paintings represented the activation of the conflict between the pictorial and extra-pictorial spaces.*

Keywords: *painting / abstract / contemporary art.*

Introdução

Yve-Alain Bois, em seu livro *A Pintura como Modelo* (2009: 297), retoma a pergunta de Hubert Damisch – “o que significa, para um pintor, pensar?” Segundo Bois, “não apenas qual é o papel do pensamento especulativo para o pintor enquanto trabalha; mas, acima de tudo, qual a modalidade de pensamento do qual a pintura é suporte”. O autor conclui que “existe (...) a formulação de uma pergunta colocada pela obra de arte dentro de uma estrutura historicamente determinada, e a busca de um modelo teórico ao qual se possam comparar os processos da obra e com a qual se possa comprometê-la”. É o caso da produção **estético**-teórica do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980). A partir de um recorte específico na sua ampla sua produção, seus *Metaesquemas* (Figura 1) constituem-se, aqui, como objeto de reflexão sobre as possibilidades críticas que a pintura tomou num determinado contexto geográfico e histórico (Brasil, anos 50/60) em acordo com a fala de Yve-Alain Bois.

As décadas de 1950 e 1960, no Brasil, foram marcadas pelo desenvolvimento de produção pictórica antagônica: de um lado, existia o exercício de uma pintura abstrato-informal e de outro, uma pintura abstrato-geométrica que, por sua vez, subdividiu-se entre os Movimentos Concreto (1950) e Neoconcreto (1960). Em comum, apenas o fato de praticarem e legitimarem a abstração num contexto tradicionalista que ainda recusava tal linguagem. Outro fator relevante refere-se à abordagem tardia de tais práticas no Brasil. O Concretismo e o Neoconcretismo estavam focados na revisão do modelo construtivo europeu o que, conseqüentemente, trouxe novo olhar e novas experiências que corroboraram no experimentalismo característico da obra de Hélio Oiticica.

De acordo com Celso Favaretto, os *Metaesquemas* de Oiticica (Figura 2) anunciaram as direções tomadas pelo artista que culminaram no Neoconcretismo:

são estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, remetendo-se à matriz neoplástica horizontal-vertical. Esta, entretanto, comparece perturbada pelo dinamismo imprimido pelas operações efetuadas na superfície. Metaesquema, diz Oiticica, é esquema (estrutura) e ‘meta’ (transcendência da visualização), indicando uma posição ambígua do espaço pictórico, entre o desenho e a pintura. (1992:51-2)

Sobre seus *Metaesquemas* Oiticica afirmou:

eu quis limpar a cor e deixava o papelão-cru. Por isso eu não chamo esses trabalhos de desenho. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E para mim, Metaesquema significa que, pelo fato de eu não usar cor, usar pouca cor e usar papelão, continua a ser pintura. Porque o espaço é pintura. Então Metaesquema é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura. (Oiticica apud Santos, 2012: 61)

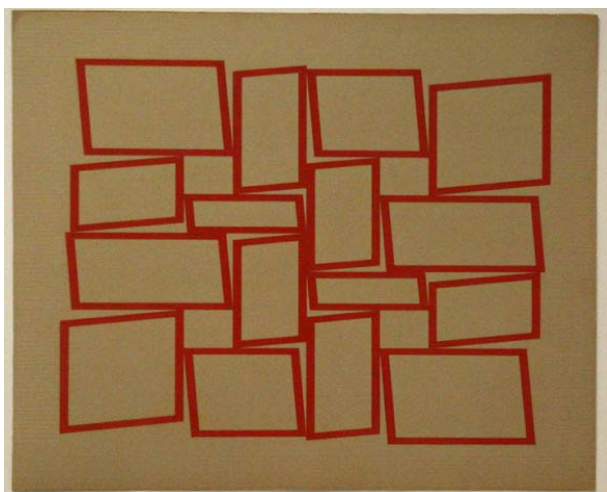
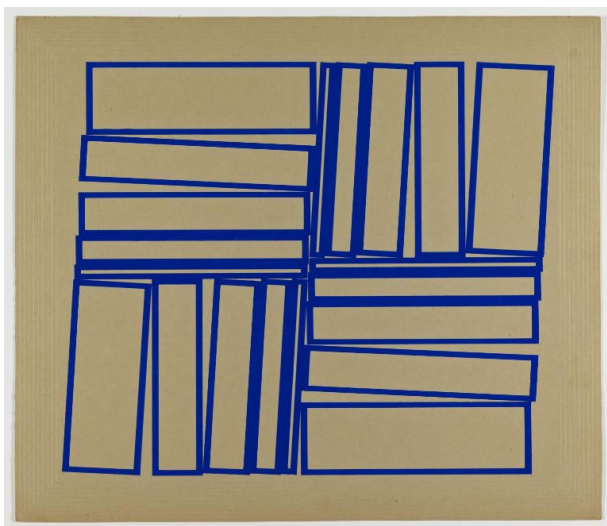


Figura 1 · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.
Guache e papelão. 55 cm x 63,9 cm.

Figura 2 · Hélio Oiticica. *Metaesquema*, 1958.
Guache e papelão. 52,5 cm x 63,9 cm.

A dimensão temporal implícita na estrutura dos *Metaesquemas* com sua geometria vibrátil, assim como a presença (memória) da grade cubista como reguladora da “desordem” promovida por Oiticica, revela a vontade de revisão das diretrizes das Vanguardas

Construtivas do início do século XX, especialmente, da normatividade Neoplástica. A dinâmica temporal promovida por Oiticica em seus *Metaesquemas* difere do modelo europeu do início do século XX, quando os artistas alinhavam as questões estéticas às descobertas científicas daquele começo de século. Segundo Pierre Francastel (1982:197), os artistas da transição do século XIX para o XX “empenharam-se em fixar elementos móveis do contínuo que foge da percepção para integrá-los em sistemas abertos e não mais rigorosamente simétricos (...), eles se esforçaram por aprofundar a experiência do ritmo”, assim como “por conservar à forma um caráter aberto, vivo. O objetivo precípua será a mobilidade em vez do equilíbrio gerador de inércia”. O artista “se esforçará, portanto, por fixar as coisas numa forma que não seja absolutamente livre, pois é determinada, mas que permaneça em movimento, aberta sobre a ambiguidade do devir”. O tempo, para os artistas europeus do início do século XX, estava fundamentado pela ciência, pelo conhecimento. Na obra de Oiticica, aqui, especialmente, seus *Metaesquemas*, o tempo é fenômeno. Daí a relevância do artista. Enquanto Joseph Beuys na Alemanha e Andy Warhol nos E.U.A. anunciavam as novas diretrizes que caracterizariam a arte contemporânea (especialmente no que se refere à recuperação do sujeito, sua conscientização e experimentação como *ser-no-mundo*), Oiticica, construía uma estrutura estética, pela primeira vez na História do Brasil, atual (em relação aos grandes centros), mas que, contudo, levava em conta o percurso e as singularidades da arte no Brasil e, principalmente, a necessidade de revisão crítica do modelo estético moderno europeu.

Considerações sobre os *Metaesquemas* de Hélio Oiticica

O problema da pintura se resolve na destruição do quadro, ou da sua incorporação no espaço e no tempo. A pintura caracteriza-se, como elemento principal, pela cor; esta, pois, passa desenvolver-se com o problema da estrutura, no espaço e no tempo, não mais dando ficção ao plano do quadro: ficção de espaço e ficção de tempo. A pintura nunca se aproximou tanto da vida, “do sentimento da vida”. (Oiticica, 1986:28)

Nos *Metaesquemas* de Oiticica a *cor*, a *estrutura* e o *tempo* alinham-se sem protagonismos. Sobre a *cor* o artista afirma,

a cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência. Esse novo sentido da cor não possui as relações costumeiras com a cor da pintura no passado. Ela é radical no mais amplo sentido. Despe-se totalmente das suas relações anteriores, mas não no sentido de uma volta à cor-luz prismática, uma abstração da cor, e sim da reunião purificada das suas qualidades na cor-luz ativa, temporal. Quando reúno, portanto, a cor na luz, não é para abstrair-la e sim para despi-la dos sentidos, conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação, metafísica mesmo. Na verdade o que eu faço é uma síntese e não uma abstração. (1986:16)

Sobre a *estrutura* Oitícica conclui que, ela “vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura *a priori*, ela se constrói na ação mesma da cor-luz” (1986:17). Sobre o *tempo* o artista afirma que “é preciso que a cor viva, ela mesma; só assim será um único momento, carrega em si seu tempo, e o tempo interior, a vontade de estrutura interior. E preciso que o homem se estruture” (1986:18).

Ao conciliar *cor*, *estrutura* e *tempo* de forma uníssona, Oitícica rompe com preceitos históricos fundados em hierarquias e apriorismos. Seus *Metaesquemas* (talvez, *pintura em distensão*) são, em si, fenômeno, potência cromática, espacial e temporal.

No *Metaesquema 4066* (Figuras 3) observamos o uso do papelão cru como espaço pictórico (não cabe na obra de Oitícica a definição de suporte) e a utilização do guache. Conforme abordado anteriormente, e pelas palavras de Oitícica, seus *Metaesquemas* não se constituíam como desenhos (pelo simples uso dos materiais e suas referências tradicionais), senão, como pinturas, visto que, para o artista, “o espaço é pintura”. Retomamos aqui, portanto, a fala de Yve-Alain Bois quando afirma que a obra de arte conjuga questões específicas da história e a busca de um modelo teórico que colabore na sua construção / constituição. Os *Metaesquemas* de Oitícica refletem criticamente sobre os desenvolvimentos históricos da pintura e as suas possibilidades naquele contexto (período contemporâneo).

Não seria apropriado falar em *composição* ao abordar os *Metaesquemas* de Oitícica. Tradicionalmente, uma estrutura compositiva apresenta as relações entre forma e espaço de modo conclusivo. A *estrutura* que caracteriza os *Metaesquemas* constitui-se *aberta* e *temporal*. Não existe uma “forma” fechada, senão, uma *possibilidade*, um *devir*. O artista toma a própria estrutura cubista (sua *grade* como metáfora do *espaço moderno*) como fenômeno pictórico (*estrutura + cor + tempo*). A ênfase na materialidade (do papelão cru e tinta guache) alimenta a concretude da obra, sua fisicalidade, sua corporeidade, rompendo, assim, com os modelos de representação da tradição europeia. O papelão cru possui o mesmo protagonismo que a tinta e suas cores vermelho e azul. Não existe figura

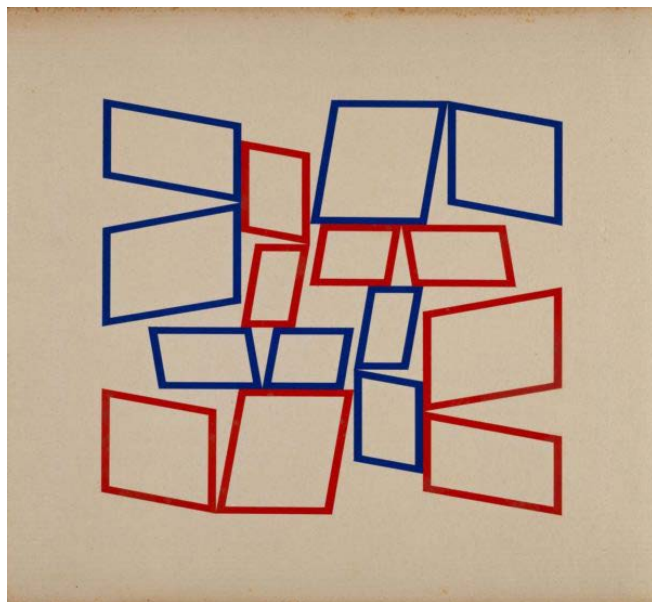


Figura 3 · Hélio Oiticica. *Metaesquema* n° 4066, 1958. Guache e papelão. 53,3 cm x 58,1 cm.

Figura 4 · Hélio Oiticica. Detalhe *Metaesquema* n° 4066, 1958. Guache e papelão. 53,3 cm x 58,1 cm.

e fundo, imagem sobre plano ou profundidades fundadas em sobreposições. Existe apenas a *espessura* fundada em camadas não hierárquicas e temporais.

No detalhe do *Metaesquema* 4066 (Figura 4) observamos que Oiticica marca as bordas do papelão cru com ranhuras (impressões) horizontais, tal qual uma margem. Não se trata da vontade de criar uma moldura, ao contrário, os artistas participantes *Neoconcretismo* pensavam a obra em seu *deslimite* (seja pintura ou escultura). As marcas horizontais, aqui, manifestam uma estrutura vibrátil (quase invisível) que potencializa as suas bordas aproximando obra e mundo real. Uma espécie de *sfumato* concreto. De outra forma, essas marcas, que margeiam a estrutura dinâmica central azul e vermelho, ajudam no equilíbrio igualitário entre as estruturas cor e matéria.

A dinâmica temporal da estrutura-cor em azul e vermelho, em sua incessante performance, cria agenciamentos tectônicos que conciliam uma variedade de vetores que ignoram qualquer lógica. Perspectivas constroem-se e desconstróem-se aleatoriamente, tal qual nas pinturas suprematistas de Kasimir Malevich. Não existe espaço de *representação*, senão, *espaço da pintura*. As estruturas azul e vermelho “vazadas”, ao contrário de se manifestarem como figura sobre um fundo (papelão cru), revelam vontade de conciliação com a estrutura-matéria (papelão cru). Não existem protagonismos, assim como, nenhum apelo que desvie o sentido de *existência* da obra. As cores eleitas são as primárias pelas suas qualidades de pureza absoluta.

Conclusão

Os *Metaesquemas* constituem-se como abordagem crítica da pintura brasileira na transição de um pensamento pictórico moderno para outro contemporâneo. Especialmente no âmbito da pintura geométrico-abstrata esta série desenvolvida pelo artista brasileiro Hélio Oiticica contribui pela valorização de uma abordagem simultaneamente estética e racional, poética e fenomenal. Os *Metaesquemas* são estruturas temporais com importância significativa na trajetória do artista colaborando na compreensão da totalidade de sua obra fundada no *processualismo* e *experimentalismo*. Distante das experiências modernas europeias o Movimento Neoconcreto, do qual Oiticica participou, representou, naquele contexto, segundo o crítico de arte Ronaldo Brito (1985) o “vértice e a ruptura do Projeto Construtivo Nacional”. Singular a necessidade da arte brasileira daquele momento, através dos seus artistas, de experimentar um modelo de espaço moderno europeu para, a seguir, construir uma nova abordagem autônoma. Os *Metaesquemas* são a prova disso.

Referências

- Brito, R. (1985). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, Coleção Temas e debates, 4.
- Favaretto, Celso. (1992). *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp.
- Francastel, P. (1982). *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Santos, N. V. dos. (2012) *Hélio Oiticica: a grande ordem da cor*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.
- Bois, Yve-Alain. (2009) *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes.

Arte contemporânea em Tomás Martínez: percurso de resistência e exercício da liberdade

Contemporary art in Tomás Martínez: a path of resistance and the exercise of freedom

CLÁUDIA MATOS PEREIRA* & LUÍS JORGE GONÇALVES**

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

*Brasil, artista plástica.

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: claudiamatosp@hotmail.com

**Portugal, Professor universitário e curador.

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: lj.goncalves@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Este artigo tem como objetivo refletir sobre algumas obras do artista plástico Tomás Martínez (1927-2017) nascido na cidade de Yecla, província de Múrcia, Espanha. Considerado o Picasso de Yecla, dedicou longos anos de sua vida a homenagear Picasso em suas pinturas. Será analisada apenas uma fase diferente e única do artista: "Homenaje a las gachasmigas", onde a liberdade se sobrepõe ao obscurantismo. A vida, suas conexões com o cotidiano e as práticas na comunidade se entrelaçam em sua pintura.

Palavras chave: arte / pintura / liberdade / imagem e cultura / Picasso de Yecla.

Abstract: *This article intends to reflect on some artworks of the artist Tomás Martínez (1927-2017) born in the city of Yecla, province of Murcia, Spain. Considered the Picasso of Yecla, he dedicated long years of his life to honor Picasso in his paintings. Only a different and unique phase of the artist will be analysed: "Homenaje a las gachasmigas", where freedom overcomes obscurantism. Life, its connections with everyday life and its practices in the community are intertwined in his painting.*

Keywords: *art / painting / freedom / image and culture / Picasso of Yecla.*

Introdução — o artista

Conhecer um artista é fazer uma imersão em seu ambiente e em sua história de vida. O artista plástico Tomás Martínez (1927-2017) nasceu na cidade de Yecla, província de Múrcia, Espanha. Ele era um autodidata. O seu meio familiar era muito humilde, fazendo com que ele trabalhasse desde criança, em algumas atividades. Aos 17 anos, aprendeu o ofício de pintor, na área da construção.

Nos anos de 1970, Tomás Martínez recebeu de um amigo, um livro de Picasso. Diante de um período de muita chuva, sem trabalho, sua esposa sugeriu-lhe que experimentasse fazer uma pintura artística baseada em imagens deste livro. Tomás iniciou este desafio e não parou mais. Foi envolvido pela pintura, tornando-se o “Picasso de Yecla”. Os pincéis lhe acompanharam até os últimos dias de sua vida. Fez diversas exposições em Espanha, sendo a última em 2017.

Conforme o depoimento de seus netos Víctor e Alfonso Martínez, este artista foi um empreendedor, um curioso, um ótimo leitor e sempre se interessou pelas notícias do “outro lado”, buscando informações contrárias às oficiais. Como proletário, ele foi um militante do partido socialista. Suas revistas e leituras favoritas eram as perseguidas pelo regime de Franco, sendo necessário que ele as escondesse, quando havia inspeções da Guarda Civil.

Segundo o seu neto Alfonso, Tomás Martínez sempre se rodeou de boa gente e de pessoas inteligentes com ideias avançadas. Tentou sempre estar na vanguarda. Adquiriu uma das primeiras televisões de Yecla e também uma câmera Super 8mm. Ele comprava filmes de todo tipo, para assisti-los com seus amigos.

Toda a opressão vivida pelo artista, no período da guerra civil e do franquismo, fez com que a pintura lhe surgisse como exercício de liberdade: uma fase pintando como Picasso — como contraponto social — e a fase com cerca de onze telas, que culminou na exposição “Homenaje a las gachasmigas” (comida tradicional de Yecla).

Penetrar em seu atelier é como adentrar em uma caverna repleta de memórias. Caverna esta, onde as sombras do franquismo, toda a repressão e dificuldades encrustadas naquelas paredes, estão sobrepostas pelas obras de Tomás Martínez.

1. Tomás Martínez e Picasso

Segundo Giulio Argan (1999: 422-426) Pablo Picasso não se deixou levar pelas cores e atmosferas dos pintores impressionistas. Inicialmente, dedicou-se ao ideal de expressar o universo dos pobres, ressaltando “a sua beleza moral e até mesmo a beleza deles” diante da “brutalidade moral da burguesia opulenta.” Este foi o ponto central que motivou o artista Tomás Martínez a se encantar



Figura 1 · Tomás Martínez pintando a réplica de Guernica e seu neto Alfonso, com 8 anos de idade. Fonte: foto cedida por Alfonso Martínez.

ideologicamente com Picasso e a copiar incessantemente as suas obras. Ele se identificava mais com a fase azul de Picasso, e com as pinturas que abordavam a vida dos pobres e errantes, cujas circunstâncias eram similares às suas, vividas no início de sua vida. Admirava também obras como: “Ciencia y caridad”, “Las señoritas de Avignon”, “La vida”, “El Guernica” (figura 1), sobre o qual seu neto Alfonso Martínez (2019) relata:

Durante el proceso de la realización de ese cuadro yo acompañé a mi abuelo Tomás. Creo que ésta fue la mayor experiencia artística y pictórica de Tomás, en parte porque la situación en España había cambiado totalmente. Se respiraba aire fresco, la democracia había llegado. El cuadro lo pintó en “la casa del pueblo” de Yecla. (Martínez, A. 2019).

“A visão de Picasso funda-se no princípio da contradição, entendido como princípio fundamental da história”. Para ele, a pintura é “intervenção resoluta na realidade histórica” (Argan, 1999: 424). Um quadro é uma intervenção na história e é uma ação que se realiza — uma imagem que fica.

Quem conhecer o conjunto de todas obras do artista Tomás Martínez, poderá perceber que a sua pintura era também uma forma de dar a voz aos seus

íntimos anseios de contestação à realidade política, um ato revolucionário e de superação.

Outras vertentes decorrentes de suas pinturas foram: mostrar o seu trabalho àqueles que não tinham a possibilidade de viajar, para ver os originais de Picasso e proporcionar o uso de suas “cópias” como material didático para as escolas.

Ele realizou exposições dedicadas a Picasso, mas também de obras de sua criação como “Homenaje a las gachasmigas” (série que será abordada) e “Actualidad” sobre a realidade atual dos músicos e de andantes das ruas.

2. A pintura contemporânea como exercício

Bergson diz que há sempre uma intuição no fundo de todo pensamento criador (Maffesoli, 2010: 6). O que se passa entre o sentimento, o pensamento e as mãos do pintor? Qual é a relação do pintor com o mundo visível? A pintura por si só, *torna visível*.

Segundo Luigi Pareyson (1997: 22-23), o “essencial na obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade.” Para ele, fazer arte significa primeiramente “realizar: é só secundariamente que ela é significação, ou expressão, ou qualquer outra coisa.”

A pintura contemporânea é um exercício da vivência, conectada ao tempo, ao espaço, é um exercício de liberdade que o artista pode realizar, ao refletir sobre o seu mundo. A pintura pode ser visceral. Conforme Marco Giannotti (2009), a pintura contemporânea abarca uma série de contradições, como:

o desenho e a cor, a figura e a abstração, o futuro e o passado, o pessoal e o impessoal, a capacidade de se expressar plenamente, a liberdade, e os percalços inerentes a toda ação que pretende se superar a cada momento (Giannotti, 2009: 93).

Anne Cauquelin (2005: 81) afirma que “a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos da comunicação.” Para Tomás Martínez, a pintura era um exercício de resistência, liberdade, sobretudo um ato de contato e de comunicação. Seu neto Victor relatou que nos períodos de primavera e verão, o artista deixava aberta a porta de entrada de seu atelier, que dava para a rua. Ali próximo colocava o seu cavalete, tela e tintas e conversava com as pessoas que passavam sobre a pintura, sobre a vida e interagiam com a comunidade nesta ação de pintar. A pintura surgia para ele, intuitivamente, como um *ato social*. A pintura era um relacionamento com a realidade. Assim Tomás congregava pessoas ao seu redor, pelas ideias e pelas imagens. Formou grupos de amigos — grupos de partilha e de vivência.

1. As tribos contemporâneas — origem das pinturas sobre as "gachasmigas"

Pode-se dizer que o espírito de congregação e celebração deste artista culminou em inúmeros encontros e partilhas com estes grupos, tanto pela comunhão dos ideais, como pela afetividade. Criou uma pequena tribo urbana. Segundo Michel Maffesoli, em períodos de "anemia existencial" decorrente de uma sociedade racionalizada em demasia, "as tribos urbanas salientam a urgência de uma socialidade empática: partilha das emoções, partilha dos afetos" (Maffesoli, 2010:11).

Este autor supracitado revela que

antes de ser político, econômico ou social, o tribalismo é um fenômeno cultural. Verdadeira revolução espiritual. Revolução dos sentimentos que ressalta a alegria da vida primitiva, da vida nativa (Maffesoli, 2010: 6).

Conforme o autor, esses valores nativos estão no cerne, na essência e origem "dessas rebeliões da fantasia", destas "efervescências multiformes", dessa "miscelânea dos sentidos" de que "múltiplos agrupamentos contemporâneos dão ilustrações incontestáveis" (Maffesoli, 2010: 6). É sob a perspectiva destes agrupamentos contemporâneos que serão analisadas as pinturas criadas pelo artista (Figuras 2 a 10).

Ao ler Eclesiastes: "Os rios retornam à sua fonte para correr de novo" (I,7), Maffesoli ressalta que nas civilizações, atitudes de 'ingresso' "favorecem uma nova revivescência social" (Maffesoli, 2010:7). Para tal, ele propõe:

Eis o que me parece estar em jogo para nossas tribos contemporâneas. Pouco lhes importa o objetivo a ser atingido, o projeto econômico, político, social, a ser realizado. Elas preferem "entrar no" prazer de estar junto, "entrar na" intensidade do momento, "entrar no" gozo deste mundo tal qual como ele é (Maffesoli, 2010:7).

Em "Homenaje a las gachasmigas" a intensidade do momento é um *fato*. Assim como ressalta Maffesoli (2010: 17), "o fato é que esta consideração do sensível do húmus, do corpo é coisa cotidiana em numerosas culturas." Na cidade de Yecla, as gachasmigas promovem essa união como *fato* social, um sentimento de descontração, de ser espanhol — o *prazer de estar junto*.

2. A Série “Homenaje a las gachasmigas” — o estar junto

*Nosso riso é sempre o riso de um grupo.
Cada um dos nossos atos visa uma certa inserção
da nossa vontade na realidade.*

Bergson

Risos, tertúlias, encontros, amizades, sobretudo um sentido de pertença e partilha é que o confere a espontaneidade e a liberdade nas reuniões que envolvem as pessoas no ato de fazer as gachasmigas. Os aromas e sabores dos ingredientes, além do vinho especial que se bebe e todo este contexto, concedem a este ato conjunto, um prazer que se sobrepõe às mazelas vividas.

Este amado prato típico da região de Múrcia, na Espanha, associa-se à ideia de união e celebração. Realizada em várias aldeias, é um pretexto para reunir vizinhos, amigos e familiares, que colaboram na elaboração.

Estes momentos conjuntos, vividos pelo artista inspiraram-no na realização da Série “Homenaje a las gachasmigas”, onde o sentimento de resistência à opressão, se reverte em criatividade e ato de liberdade. É o reflexo da identidade e da resistência.

Esta Série de onze telas foi pintada nos anos de 1993 e 1994. As pinturas retratam a vida vibrante e mais leve na comunidade, expressas na contemporaneidade da Espanha, pós Transição. Todas feitas em óleo sobre madeira, sempre nas dimensões 160 cm x 75 cm. Apresentaremos apenas nove pinturas.

Para Jean-Pierre Zarader (2009), essa resistência — relacionada à criação artística — consiste em reconhecer uma exterioridade que na obra excede a obra. Essa exterioridade pode ser de significado transcendente, como o valor cultural. Para o autor, a criação só pode ser pensada em termos de resistência — essa é a sua única e precária identidade.

Será utilizada a perspectiva de valor cultural, na breve análise desta Série de pinturas de Tomás Martínez. Estas foram inspiradas em fotografias tiradas nas reuniões, em que o artista sempre esteve presente. As fotografias foram ampliadas no desenho e recriadas pelo artista, tanto na composição, como na utilização das cores e elementos.

Segundo Ana Mata (2013: 239), a pintura “é imagem em devir, imagem em revelação, *video* (no seu sentido antigo, *eu vejo*), uma abertura ao movimento da visão.” A imagem pintada, “transparências sob transparências,” realiza-se “no adensar de uma profundidade.”

As pinturas revelam diferentes locais em que estes grupos se reuniam. Soamente as Figuras 2 e 8 mostram ambientes internos. Nas figuras 3 e 6, pode-se



Figura 2 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

Figura 3 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

Figura 4 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1993. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

Figura 5 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.



Figura 6 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

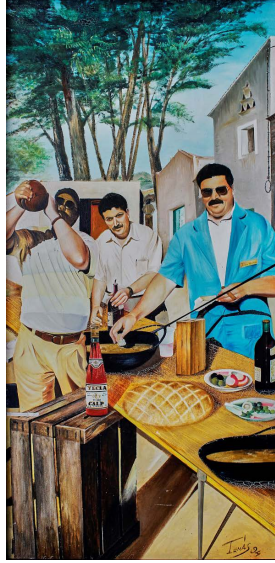


Figura 7 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

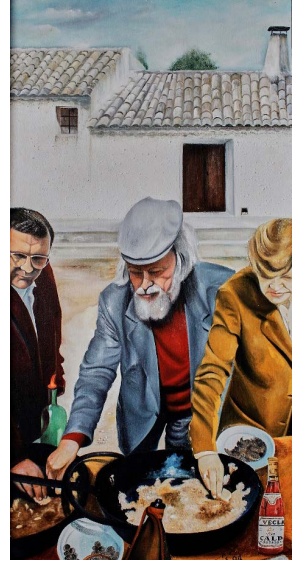


Figura 8 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

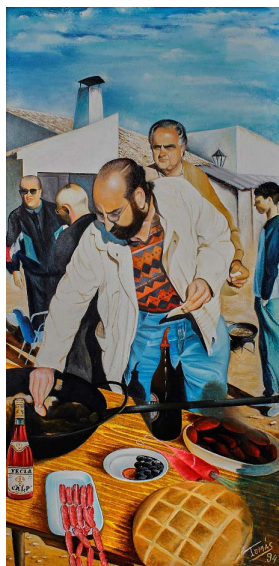


Figura 9 · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez. **Figura 10** · s/título. Tomás Martínez, óleo sobre madeira, 160 cm x 75 cm, 1994. Fonte: foto cedida pelo neto do artista, Alfonso Martínez.

se ver o preparo das gachasmigas, ainda em estado de mingau a ser cozido, na Figura 3. Na figura 4 observa-se a confraternização, o diálogo, diversos elementos da gastronomia local sobre a mesa, vegetais, frutas e elementos da paisagem rural, os automóveis que denotam um pouco do valor aquisitivo das pessoas e a presença de uma pequena capela, ou seja, o caráter religioso. Na figura 6 o valor da música local está presente e o que nos parece em todas as pinturas, é que é possível sentir a movimentação, as conversas e a alegria da partilha conjunta (Figuras 5, 7, 8, 9 e 10).

Na Figura 2 e na Figura 8, as pessoas estão no interior do mesmo lugar de azeite, em ângulos diferentes. Em ambas as pinturas, há a presença da figura feminina (também na Figura 9) e observa-se em todas, a degustação das gachasmigas no tacho. Na Figura 2, percebe-se uma atmosfera mais reservada e intimista entre as pessoas, estando o artista à direita, com um livro ou revista vermelha, abaixo do braço. Não há bebidas nesta imagem. Observa-se o jogo de equilíbrio entre as cores na composição, entre os amarelos e vermelhos. Na Figura 8, é notório o sorriso entre as pessoas na partilha do pão e degustação.

Já se vê o pequeno barril, o copo de vinho e alguns acompanhamentos, como azeitonas e chouriço no prato. Observa-se a composição tonal e peso visual, no jogo entre os marrons do fundo e os vermelhos das roupas, assim como os azuis e amarelos na região central.

Não havendo espaço para detalharmos cada quadro do artista, pode-se evidenciar os sorrisos na Figura 7, e nas demais imagens, diferentes vegetais, azeitonas, linguiças, pães, peixes e frutas que compõem a variedade deste prato típico. Há uma presença evidente na maioria das telas, que é o vinho de Yecla. Os rótulos revelam a importância que o artista conferia ao vinho local e principalmente, o valor de ser Yeclano.

A degustação, o vinho, a comida podem ser efêmeros, mas a união e a celebração conjunta é o que perdura. *A pintura tem a capacidade de eternizar este ato social.*

O passado constitui-se a partir do interior do presente, assim como “o presente constitui-se a partir do interior do passado, em sua potência intrínseca de *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2013:150).

Ser contemporâneo é saber ler, refletir e expressar o seu tempo.

Referências

- Argan, Giulio C. (1992) *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-7164-251-5
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-7866-079-6
- Cauquelin, Anne (2005) *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes ISBN: 85-99102-18-4
- Giannotti, Marco (2009) *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade. ISBN:978-85-883886-71-6
- Maffesoli, Michel (2010) *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN 978-85-218-0375-1
- Martínez, Alfonso (2019) *Tomás Martínez, vida e obra* [texto redigido, enviado *on line*] Yecla, Espanha.
- Mata, Ana (2013) “A pintura transparente.” *Com ou sem tintas: Composição ainda?* CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. ISBN: 978-989-8300-54-6. pp. 227-247.
- Pareyson, Luigi (1997) *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 8533607296
- Zarader, Jean-Pierre (2009) “Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques.” *Alea: Estudos Neolatinos*. vol.11, n°.1. Rio de Janeiro. ISSN: 1517-106X e ISSN: 1807-0299 [Consult.2020/01/02] Disponível em URL:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100002&lang=pt#nt
<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100002>.

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 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 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; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; 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.

Critérios 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 referenciação 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.

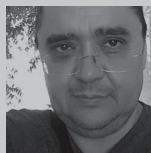


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. 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.



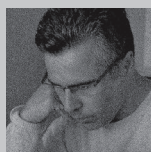
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade 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.

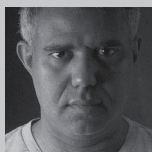


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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, Rumania, 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.



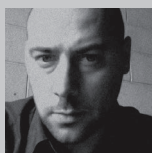
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador 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).



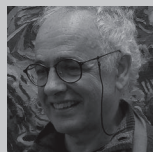
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma 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.

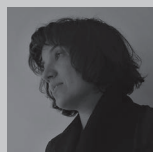


HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTC / ID+). Director na U.Porto do Instituto 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

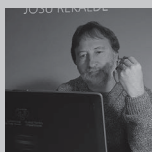
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, 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 y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y 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 (director), 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, Berlim (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 interacção 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 colecções 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.



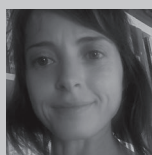
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel 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.



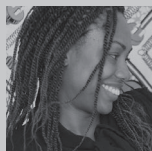
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas [da prática para a teoria]. O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com 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.



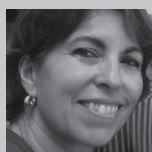
PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas 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

A revista Gama toma como encargo o resgate, em contradiscurso, e na heterodoxia. O resgate do tempo, para revalorizar, reexaminar, reposicionar as formulações, mais ou menos recentes, mais ou menos desvalorizadas, mas merecedoras de um novo olhar descolonizador. As metodologias artísticas incorporam a resistência para novas propostas, num contexto de inovação. Trata-se de voltar a abrir o Estúdio, estudar o seu funcionamento, esvaziar as gavetas e visitar os discursos esquecidos, desafiar a ortodoxia.

Assim se selecionam e se apresentam os 15 artigos que compõem o presente volume da Revista Gama, originários do Brasil, de Espanha, de Portugal, e da Argentina.