

Reuniram-se na Revista CROMA 15, sob o tema maior dos artistas abordando a obra de seus companheiros de profissão, e dentro destes, aqueles com maior intervenção junto das comunidades visando a sua mudança. São 16 artigos que têm em comum a perspectiva sobre um artista interventivo, inquirindo sobre qual a ligação mais forte, e mais fraca, com as ilhas e os continentes locais em necessária descolonização sem abdicar de um “parergom” maior e inclusivo.

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 15, janeiro–junho 2020
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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 **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 15, janeiro–junho 2020
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717
Ver arquivo em > croma.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 Directoryn 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: Enrique Lista, *Poster (arte por
comida)*, 2005. Impressão digital. 100 x 70 cm. Fonte:
<https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8547

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8717



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Croma

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	12-17
Elementos para uma arte neo-urbana JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Elements for a neo-urban art</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-174
Marcus Vinícius: um corpo performático em busca de um lugar no mundo ALMERINDA LOPES	<i>Marcus Vinícius: a performative body looking for a place in the world</i> ALMERINDA LOPES	20-28
A poética do impossível no 'Trabalho Retificado' de Marcelo Chardosim CARLOS CAMARGO	<i>The poetics of the impossible in Marcelo Chardosim's "Rectified Work"</i> CARLOS CAMARGO	29-37
Manual do condutor de carrinho de papelheiro: cidade e colaboração na poética de Cristiano Sant'Anna CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	<i>Paper Cart Driver's Guide: City and Collaboration on the Poetry of Cristiano Sant'Anna</i> CLAUDIA ZANATTA & MÁRCIA BRAGA	38-48
El canto de un grillo: construcción del mito insular en la obra de Alexis Gautier DENNISE VACCARELLO	<i>The song of a cricket: construction of the island myth in the work of Alexis Gautier</i> DENNISE VACCARELLO	49-57
Inventividade nos registros gráficos de Luiz Martins: abordagens sobre o Projeto Ressurreição ISABEL SILVEIRA	<i>Inventiveness in Luiz Martins' graphic records: resurrection project approaches</i> ISABEL SILVEIRA	58-66
Um certo mau olhar: destruidores sobre outras obras ARMANDO JORGE CASEIRÃO	<i>A certain bad look: Destroyers over other works, or iconoclasts from around the world, unite</i> ARMANDO JORGE CASEIRÃO	67-77

<p>O gesto e o chão como componentes de 'desenhos de rio,' de Meire Cordeiro CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA</p>	<p><i>The gesture and the ground as components of 'river drawings,' by Meire Cordeiro</i> CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA</p>	<p>78-86</p>
<p>Um olhar sobre mundo de Jia Zhang-ke sob a ótica de Walter Salles JOSÉ UMBELINO BRASIL</p>	<p><i>A look at Jia Zhang-Ke's world from the perspective of Walter Salles</i> JOSÉ UMBELINO BRASIL</p>	<p>87-96</p>
<p>Susana Guerrero: del mito a la feminidad LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN</p>	<p><i>Susana Guerrero: from Myth to Femininity</i> LETICIA FAYOS BOSCH & BARTOLOMÉ PALAZÓN</p>	<p>97-106</p>
<p>Aproximações ao quotidiano com Enrique Lista MARCO MOREIRA</p>	<p><i>Daily Approaches with Enrique Lista</i> MARCO MOREIRA</p>	<p>107-115</p>
<p>Fragmentos de uma paisagem selecionada: a desterritorialização do jardim na obra de Gabriela Albergaria MARIA REGINA RAMOS & IVAN POSTIGA</p>	<p><i>Fragments of a selected landscape: the deterritorialization of the garden in Gabriela Albergaria's work</i> MARIA REGINA RAMOS & IVAN POSTIGA</p>	<p>116-124</p>
<p>Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan MARINA POLIDORO</p>	<p><i>Prolongation of artistic process in the montages of Paola Zordan</i> MARINA POLIDORO</p>	<p>125-131</p>
<p>Familiaridad y compromiso político en la obra reciente de Tónia Coll MASSIMO COVA</p>	<p><i>Familiarity and political commitment in the recent work of Tónia Coll</i> MASSIMO COVA</p>	<p>132-142</p>
<p>Lidó Rico, el cuerpo: la huella y memoria OLGA POMARES</p>	<p><i>Lidó Rico. The body: footprint and memory</i> OLGA POMARES</p>	<p>143-155</p>
<p>Construyendo una efigie: el devenir del tiempo en las esculturas de Teresa Rancaño Lejárraga PABLO GARCÍA</p>	<p><i>Building an effigy: the evolution of time in the sculptures of Teresa Rancaño Lejárraga</i> PABLO GARCÍA</p>	<p>156-164</p>

Monte Olivia: processo e diferença na obra de Hernando Salles SANDRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER	<i>Monte Olivia: process and difference in the Hernando Salles' work</i> SANDRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER	165-174
3. Croma, instruções aos autores	3. Croma, instructions to authors	176-204
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	176-177
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	178-180
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	181-186
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	187-189
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	192-204
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	192-202
Sobre a Croma	<i>About Croma</i>	203
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	204

1. Editorial

Editorial

Elementos para uma arte neo-urbana

Elements for a neo-urban art

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

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

Resumo: Recordamos Josep Montoya, par académico da Revista Croma, desaparecido a 16 de abril de 2020. Em paralelo faz-se a apresentação de todos os artigos selecionados para esta edição, dentro do critério que norteia esta revista: artigos sobre criadores, escritos por outros criadores, especialmente aqueles que se dirigem às propostas que visam intervenção junto da comunidade, uma inclusão da interação mediadora até ao ponto de o suporte ser constituído, também, pela teia relacional. São dezasseis artigos provenientes dos países de expressão ibérica, Portugal, Espanha, Brasil.

Palavras chave: Josep Montoya / Revista Croma / arte relacional / intervenção.

Abstract: *In memoriam of Josep Montoya, academic partner of Revista Croma, who passed away on April 16, 2020. In parallel, all articles selected for this edition are presented, within the criteria and guidelines of this journal: articles about artists, written by other fellow artists, especially those who address proposals aimed at intervention within the community, including an intermediary interaction to the extent that the support is also constituted by the relational web. We present sixteen articles originated in Iberian language countries, as Portugal, Spain, Brazil.*

Keywords: *Josep Montoya / Revista Croma / relational art / intervention.*



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

1. Josep Montoya: nota de solidariedade e pesar

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

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

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

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

Josep Montoya promoveu ligações entre a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Faculdade de Belas Artes da universidade de Barcelona, de que resultaram em iniciativas que perduraram, envolvendo professores e sobretudo alunos. Era também um apaixonado por Lisboa e pelo seu meio cultural, sendo presença regular junto da nossa Faculdade, acompanhado por Susana, sua mulher.

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

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

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

Obrigado, e até sempre, Pep.

2. As propostas dos 16 artigos desta edição

Reuniram-se aqui, sob o tema maior dos artistas abordando a obra de seus companheiros de profissão, e dentro destes, aqueles com maior intervenção junto das comunidades visando a sua mudança, os 16 artigos que têm em comum a perspectiva sobre um artista interventivo, inquirindo sobre qual a ligação mais forte, e mais fraca, com as ilhas e os continentes locais em necessária descolonização sem abdicar de um “parergom” maior e inclusivo (Prieto, 2012; 2017; 2018).

O artigo “Um corpo performático em busca de um lugar no mundo,” de Almerinda da Silva Lopes (Vitória, Brasil), introduz a obra do precocemente desaparecido Marcus Vinicius (1985-2012), que integrou o coletivo capixaba *Entretantos* (2004-2007). As suas performances e desenhos produzidos na Ilha da Pólvora (Vitória) entre 2006 e 2007, os desenhos experimentais, a partir da explosão de pólvora, espalhada sobre o papel, ou na sua participação em *Transcendências* (Palácio Anchieta, em Vitória, 2010) assim como a peça *Imensidão Íntima* (2010), apresentada no VIII Internacional Festival o Experimental Art, em São Petersburgo, Rússia, apresentam a fragilidade dos corpos significantes na inscrição da sexualidade minoritária.

Armando Jorge Caseirão (Lisboa, Portugal), no artigo “Um certo mau olhar: destruidores sobre outras obras,” apresenta um olhar retrospectivo das instâncias em que tanto artistas como apaixonados pelas artes destruíram as suas obras, seja em museus ou seguindo instruções detalhadas.

O artigo “A poética do impossível no ‘Trabalho Retificado’ de Marcelo Chardosim,” de Carlos Augusto Camargo (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), aborda a proposta imaginária de Marcelo Chardosim Fraga (n. 1989, Porto Alegre) na criação ficcional de um parque ecológico comunitário em Alvorada, cidade-dormitório de Porto Alegre: é o projeto “Abrigo do Sol: interferências na cidade-dormitório”. O artista empreende uma campanha de criação de um parque ecológico com o envolvimento fictício das comunidades vizinhas, o “Parque da Solidariedade” numa ação que recorda as ‘ecologias culturais’ que alteraram o estado local das coisas e produzem ficções que se reforçam mutuamente.

Cláudia França da Silva (Brasil), no artigo “O gesto, a curva e o chão como componentes de desenhos de rio, de Meire Cordeiro,” aborda a instalação de páginas *Desenhos de águas*, de Meire Cordeiro (Belo Horizonte, Escola Guignard, Brasil), que expandem o livro de artista na forma desdobrada de pautas que agitam as águas desenhadas.

O artigo “Manual do condutor de carrinho de papelheiro: cidade e colaboração na poética de Cristiano Sant’Anna,” de Claudia Zanatta Braga (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), apresenta o projeto Zona Farrapos, a avenida de Porto Alegre que Cristiano fotografa pelo método da “Deriva,” de Guy Debord. Os papelheiros Antonio e Jacson Carboneiro, pai e filho, que se dedicam à recolha e revenda de papel pelas ruas da cidade, integram o projeto do artista: começam a fotografar e também a colaborar com Sant’Anna na produção de um *Guia Prático para Viver na Zona*, composto por fotografias que exploram a noção de território resultante do seu uso para além da sua delimitação.

Dennise Sánchez Vaccarello (Pontevedra, Espanha), no artigo “El canto de un grillo: construcción del mito insular en la obra de Alexis Gautier,” apresenta o projeto de uma ilha artificial, feita de canas de bambu nas águas da ilha das Flores, Indonésia. Alexis Gautier (n. 1990, França) propõe esta intervenção referencial que pode ser lida como uma metáfora mais abrangente para a sustentabilidade.

O artigo “Inventividade nos registros gráficos de Luiz Martins: Abordagens sobre o Projeto Ressurreição,” de Isabel Orestes Silveira (São Paulo, Brasil), apresenta o projeto “Ressurreição,” composto por 15 trabalhos, projetos desenhados, que visitam o imaginário indígena e africano, do qual descende o artista Luiz Martins (n. 1970, Machacalis, Minas Gerais, Brasil).

Jose Umbelino de S. P. Brasil (Bahia, Brasil), no artigo “Um olhar sobre mundo de Jia Zhang-ke sob a ótica de Walter Salles,” apresenta a proposta do cineasta Walter Salles e a forma como se relaciona com o cineasta chinês Jia Zhang-Ke no seu filme “Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang.”

O artigo "Susana Guerrero: del mito a la feminidad," de Leticia Fayos Bosch & Bartolomé Palazón Cascales (Saragoça, Espanha), apresenta a obra da escultora e gravadora Susana Guerrero (1972, Elche, Espanha), e a forma como se relaciona com a cultura popular do levante espanhol. As esculturas são objetos de interrogação sobre os géneros e convocam Eros e Tanatos, como na sua instalação dançada *Rito*, de 2016.

Marco Moreira (Pontevedra, Espanha, e Portugal), no artigo "Aproximações ao quotidiano com Enrique Lista," apresenta a obra deste autor nascido em 1977 na Corunha. O sistema da arte é exibido através de peças irónicas e autor-referenciais, onde se inscreve a denúncia e a interrogação lúdica.

O artigo "Fragmentos de uma paisagem selecionada: a desterritorialização do jardim na obra de Gabriela Albergaria," de Maria Regina Ramos & Ivan Postiga (Porto, Portugal), debruçam-se sobre a série "Araucária Angustifolia" (2008) da portuguesa Gabriela Albergaria (n. 1965), que, tomando como referentes as árvores do Buçaco, as desdobra entre a fotografia e o desenho para uma proposta de reapropriação territorial.

Marina Polidoro (Porto Alegre, Brasil), no artigo "Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan," introduz a obra de Paola Zordan, artista e pedagoga com actividade em Rio Grande do Sul, Brasil, concretamente introduz a sua série de colagens "margens," de 2007-19, interrogando a justaposição versus imitação para uma nova referencialidade.

O artigo "Familiaridad y compromiso político en la obra reciente de Tónia Coll," de Massimo Cova (Barcelona, Espanha), apresenta a obra de Tónia Coll (n. 1965), artista das ilhas baleares que revisita os suportes de tradição familiar feminina (os bordados, os trabalhos de agulha) para os ressignificar em novas narrativas e trajetos.

Olga Rodríguez Pomares (Espanha), no artigo "Lidó Rico: el cuerpo: la huela y memoria," apresenta o escultor Lidó Rico (n. 1968, Yecla, Murcia, España) e as suas propostas de autorrepresentação por moldagem, salientando-se o silêncio de um dramatismo eclético, expansivo e mudo.

O artigo "Construyendo una efigie: el devenir del tiempo en las esculturas de Teresa Rancaño Lejárraga," de Pablo García Calvente (Guadix, Granada, Espanha), debruça-se sobre a obra da ceramista Teresa Rancaño Lejárraga (n. Madrid, 1965), que atravessa os materiais da argila oca ao *needle felting*, propondo retratos enigmáticos, de presença feminina.

Sandra Lúcia Pereira Gonçalves & Andréa Brächer (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo "Monte Olivia: processo e diferença na obra de Hernando Salles," reflete sobre a série "Monte Olivia" do artista visual brasileiro

Hernando Salles (n. 1988) que reutiliza o calótipo, de Fox Talbot, numa apropriação histórica e poética.

3. Perspetivas antigas, interferências contemporâneas

A perspetiva é tanto junto das raízes onde a arte se começou a fazer, junto dos antigos, dos testemunhos de leitura e de interpretação (Gonçalves, 2016) como dos contemporâneos, junto dos iguais de hoje (Marques, 2019). A intervenção é uma das vertentes justificativas da arte e da sua relevância global. A intervenção iguala na essência a matéria substantiva, que não é possível apoiar a arte sem ser em primeiro lugar nas relações interpessoais que estes artistas convocam, de forma mediada, através de algumas poeiras, manchas, tintas, objetos e materiais, com as pessoas.

Referências

- Gonçalves, Luís Jorge (2016) *No tempo das grutas: carta arqueológica e espeleológica da Serra da Arrábida (Concelho de Setúbal)*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; Setúbal: Câmara Municipal de Setúbal, 259 p. ISBN 978-989-8771-49-0
- Marques, Inês Andrade (2019). "Uma escultura nunca realizada de Martins Correia." *Revista GAMA*, 7(13), 151+.
- Montoya Hortelano, Josep. (2012 jun) "Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.3, no.5, p.381-387.
- Montoya Hortelano, Josep. (2013 jun) "Furriols: rigor, exigencia y contención." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.4, no.7, p. 252-8.
- Montoya Hortelano, Josep. (2014 jun) "Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.5, no.9, p.240-6.
- Padilla, Oscar (2019 jun) "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya." *Revista Estúdio*, Vol. 10 n°27.
- Prieto, Margarida P. (2017) "*Da pintura: fazer pensar e ensinar*." In *Pensar o fazer da pintura: 31 teses sobre investigar e criar em pintura*. Porto: Afrontamento. ISBN: 9789723615487. Disponível em URL: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30351/2/ULFBA_Da%20Pintura%20Fazer%20Pensar%20e%20Ensinar_MargaridaPrieto.pdf
- Prieto, Margarida P. (2012) *A pintura que retém a palavra*. Tese de Doutoramento em Belas Artes, especialidade Pintura. Universidade de Lisboa. Disponível em URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/12428161.pdf>
- Prieto, Margarida P. (2018). "João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem." *Revista Estúdio*, 9(23), 46-58. Recuperado em 16 de janeiro de 2021, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000300005&lng=pt&tlng=pt.

2. Artigos originais
Original articles

Marcus Vinícius: um corpo performático à procura de um lugar no mundo

Marcus Vinícius: a performative body looking for a place in the world

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

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

*Brasil, professora de história da arte e de gravura, pesquisadora e curadora de exposições.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes (CAR), Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM) e Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). Av. Fernando Ferrari, 514 — Goiabeiras, Vitória — ES, 29075-910, Brasil. E-mail: almerinda.lopes@ufes.br

Resumo: Este artigo reflete sobre ações performáticas de caráter alegórico, ritualístico e político, de autoria do artista brasileiro Marcus Vinícius (1985-2012). Dada a especificidade do texto, a abordagem centra-se em duas inusitadas proposições realizadas em Vitória, cidade natal do artista, e outra em São Petersburgo, Rússia, ações experimentais essas que assumiram importante significado em diferentes momentos da efêmera, mas reconhecida trajetória criativa do jovem.

Palavras chave: Ações Performáticas / Deambulações / Corpo político.

Abstract: *This article reflects on allegorical, ritualistic and political performance actions, authored by the Brazilian artist Marcus Vinícius (1985-2012). Given the specificity of the text, the approach focuses on two of the unusual propositions made in Vitoria, the artist's hometown, and another in St. Petersburg, Russia, experimental actions that assumed important significance at different times of the ephemeral, but recognized creative trajectory of the young.*

Keywords: *Performing Actions / Wanderings / Political body.*

Introdução

O curto espaço temporal decorrido entre a conclusão do Curso de Artes Plásticas (2006), na Universidade Federal do Espírito Santo, pelo jovem Marcus Vinícius de Souza, e sua morte inesperada, prematuramente aos 27 anos, em Istambul, na Turquia, durante uma residência artística, foi de apenas seis anos. Entretanto, já havia deambulado e apresentado encenações performáticas em inúmeras cidades brasileiras e estrangeiras, nas quais seu corpo político e nômade era desafiado e testado em seus limites, transbordamento e potência criativa.

Ao se transferir para a Argentina, em 2007, o precoce e destemido Marcus Vinícius (1985-2012), era reconhecido no Espírito Santo pela ousadia de suas propostas artísticas, executadas individualmente ou como integrante do coletivo capixaba *Entretantos* (2004-2007). A partir daí, executou em mais de vinte países multifacetadas ações propositivas, nas quais seu corpo esguio e franzino reinventava-se e significava-se de inúmeras maneiras. Passou a ser convidado para expor e apresentar performances em eventos institucionais, participar de residências artísticas e realizar curadorias em regiões de diferentes latitudes, atividades que desempenhou com muita competência e êxito. Como artista fez de seu corpo itinerante e ressonantemente político o principal instrumento de variadas e possantes proposições criativas e experimentais, que rapidamente angariaram reconhecimento internacional.

No trânsito empreendido por diferentes espaços físicos e culturais, submeteu-se não raramente a situações imprevisíveis, perigosas e até violentas, que transformou em estímulo ou desafio à realização de ações emblematicamente ritualísticas, ambíguas, alegóricas, irônicas, melancólicas... No legado de registros fotográficos e vídeos criados pelo jovem artista, e em seus escritos, o artista referia-se a esses percalços como “embates éticos e estéticos”. Ao cruzar dimensões simbólicas de ordem política, pessoal, corporal, conceitual, éticas e estéticas, parecia contrapor-se “ao movimento de homogeneização simbólica e a um confronto binário ou fixo” amalgamando com uma sensibilidade e um pensamento particulares, “o que seria específico do Brasil e o que parecia ser próprio das regiões hegemônicas”, tal como observou Moacir dos Anjos, ao analisar a praxe de determinados jovens contemporâneos (2017:43).

As primeiras experiências em que o corpo do artista assumiu posição simbólica ou ritualística foram realizadas em Vitória, na Ilha da Pólvora entre 2006 e 2007, local de tristes memórias, hoje abandonado, inóspito, misterioso, e por isso gerador de narrativas imaginárias. Movido pela curiosidade dos escombros do antigo hospital no topo de uma ilha — que ele avistava da janela de sua casa no alto de um morro não muito distante dali — e pelas as histórias fantásticas

ouvidas desde a infância sobre o local, iria escolhê-lo para realizar ali, anos mais tarde, 19 ações artísticas que integram a série *Território Expandido I – Ilha da Pólvora* (2007). Composta por desenhos experimentais, construídos imprevisivelmente a partir da explosão de pólvora, pulverizada sobre a superfície do papel, além de fotografias, instalações, performances, vídeos, alguns dos quais abordados neste texto. Tais experiências seriam fundamentais para demarcar, pouco depois, sua ação no mundo, propondo a partir daí estabelecer relações simbólicas ou de natureza política com o Outro desconhecido, exercitando a ideia de alteridade. A deambulação por diferentes territórios começava pelo reconhecimento, observação e identificação das peculiaridades locais, além de proceder à análise da complexidade sociocultural e geográfica de cada realidade, elementos que subsidiariam suas propostas.

Embora Marcos Vinícius tivesse sido meu aluno no curso de Artes Plásticas (UFES), somente em 2010, época em que ele já era conhecido internacionalmente, é que tive contato mais efetivo com sua produção criativa, quando o convidei para participar da exposição *Transcendências*, no Palácio Anchieta, em Vitória (dezembro 2010 a março 2011), curadoria dividida com Maria Helena Lindenberg. Participou da mostra com registros fotográficos e vídeos de duas propostas performáticas, executadas durante as intermitentes revisitas às ruínas do citado hospital do Isolamento “Oswaldo Monteiro”, na Ilha da Pólvora, em Vitória (denominação que remonta ao século XIX dada a instalação nessa ilha de um depósito de pólvora e de equipamentos bélicos da Marinha do Espírito Santo). Inaugurado em 1925, o hospital destinava-se ao tratamento de tuberculose, hanseníase, doenças venéreas, entre outras moléstias infecciosas, transmissíveis e letais, enfermidades essas carregadas de estigmas e tabus, o que levou muitas famílias a abandonarem ali definitivamente os doentes à própria sorte. Desconhece-se o número de vítimas fatais e de doentes abandonados, até o fechamento definitivo do hospital em 1990, mas antigos moradores do entorno se encarregaram de engendrar um imaginário fantástico sobre o local. Alguns afirmam ouvir barulhos, gemidos e vozes das almas penadas, ou ver fantasmas rodeando o antigo sanatório, atribuindo ao local o estigma de *Ilha dos Leprosos*, *Ilha do Medo*, *Ilha do Diabo*, *Ilha da Morte*.

A terceira proposta analisada neste texto é *Imensidão Íntima* (2010), executada por Marcus Vinícius no *VIII Internacional Festival o Experimental Art*, em São Petersburgo, Rússia. O recorte escolhido justifica-se pelo significado dessas propostas na trajetória do artista e por tratar-se de ações realizadas em diferentes realidades territoriais, culturais e históricas.

1. Território Expandido I – Ilha da Pólvora (2007) e O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe (2010).

A denominação dos trabalhos produzidos na Ilha da Pólvora entre 2006 e 2007, agrega uma dimensão simbólica. Além de desdobramento de ações anteriores, *Território Expandido* evoca a ideia de expansão, seja pela geração de desenhos resultantes da queima de pólvora sobre a superfície do papel, cujos chamuscados remetem a mapas ou a territórios imaginários; seja por remeter às nuvens de fumaça propagando-se no espaço, produzidas pela queima de pólvora que o artista faria na ilha, que leva o nome do explosivo, bem como pelo redimensionamento que o local assume em sua obra. Dada a especificidade do texto, refletiremos apenas sobre uma das ações performáticas ali realizadas por Marcus Vinicius em 2007, a partir do que revelam os registros fotográficos capturados por Luara Monteiro.

A ação começa com o performer expondo o corpo magro, longilíneo e desnudo ao perigo, ao deambular pelos escombros do antigo hospital, em cujas paredes arruinadas repletas de pichações e parcialmente obstruídas pelo mato, perseveram ainda algumas das antigas placas de identificação de enfermarias e do necrotério. Penetra em diferentes espaços, sobre pisos esburacados e em meio a detritos de toda a ordem: cacos de vidro, de tijolos, ladrilhos materiais cortantes, escadas desabando. Equilibra-se em entablamentos de caibros carcomidos por cupins, portando nas mãos um pequeno recipiente contendo pólvora e fósforos. A possibilidade de ferir-se ou ter o corpo atingido pelos destroços não parece preocupá-lo, diante da vontade de isolar-se para fugir do “caos urbano, em busca de momentos de reflexão, produção e introspecção”, que sua poética requer.

A compulsão pela ilha se confirma na frequência com que o artista a revisitou, em busca de novas revelações, entre elas a de desvelar o aglomerado urbano de Vitória pelas frestas das paredes deterioradas do citado hospital, ou “ver a luz atravessar os andares elevados, deixando esses espaços ainda mais devassados” (Vinicius, 2007, citado por Vieira Jr, 2016: 40). A luz que espreita pelas frestas desse espaço privado revelava-lhe outra geografia de Vitória, situada na fronteira entre real e imaginário. Vista à distância, parecia ao artista mais significativa e deslumbrante ou menos complexa e caótica, do que a cidade se mostrava quando era observada de perto por ele.

Nessas deambulações pela ilha o artista fez do próprio corpo matéria, sujeito e objeto, submetendo-o a um ritual de purificação ou de cura. Numa ação ambígua de transfiguração, seu corpo franzino, indefeso sofredor e masoquista era submetido a uma inquietante e agressiva flagelação provocada pelo fogo que o



Figura 1 - Marcus Vinícius, *Território Expandido I* — *Ilha da Pólvora* (2007). Registro fotográfico da ação performática realizada no antigo Hospital do Isolamento Oswaldo Monteiro, na Ilha da Pólvora em Vitória, ES (Brasil), por Luara Monteiro. Fonte: Vieira, Eryl (Org.), 2016, p.43.

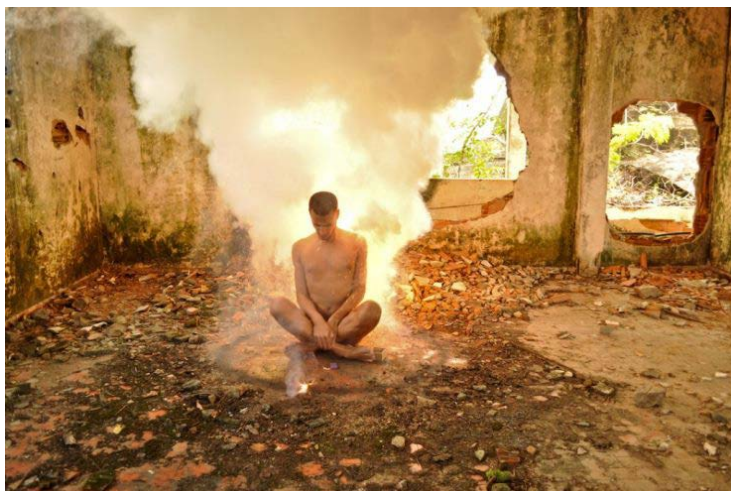


Figura 2 - Marcus Vinícius, *O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe* (2010). Registro de vídeo da ação performática realizada na Ilha da Pólvora em Vitória, ES, em colaboração com Monica Nitz e Yury Aires. Fonte: Lopes, Almerinda e Lindenberg, Maria Helena, *Transcendências*, catálogo da exposição de mesmo nome, Palácio Anchieta, Vitória, 2010:13.

rodeava, gerado pela combustão de pólvora, num jogo entre vida e morte. Como observa O’Dell, a autoflagelação a que muitos artistas contemporâneos se submetem, aponta “simbolicamente para a descoberta dos encargos que assumimos quando tomamos consciência [...] de nosso corpo” (apud Jones, 2011:32). Mas no caso de Marcos Vinícius outra hipótese pode ser aventada: a autoflagelação e a tortura ao corpo metaforizam a vulnerabilidade, o trauma, a violência e a opressão sexual imposta de modo especial às minorias gays, por subverterem as convenções ou as normas morais, os condicionamentos equalizadores e os padrões sociais impostos indistintamente a todos, pelo poder instituído.

O vídeo, *O Imprevisível, o acaso e o que não se sabe*, confirma a Ilha da Pólvora como lugar de refúgio e de solidão, condições essenciais ao processo criativo. Era aí que Marcus Vinícius mergulhava simbolicamente no próprio ser, em completa entrega desafiando seus próprios limites corporais.

Sentado, em posição de borboleta, parece meditar em silêncio e absoluta introspecção, sem esboçar reação facial ao calor torturante do fogo produzido pela queima da pólvora próximo ao corpo. A recorrência a esse explosivo por um número bastante significativo de artistas contemporâneos parece sintomática,

a exemplo do chinês Cai Guo-Qiang. Este o utiliza na produção de desenhos sobre grandes suportes, como aqueles expostos no Brasil em 2013, que, em depoimento, assim se posicionou: "A pólvora foi descoberta há milênios por alquimistas chineses que estavam à procura do elixir da imortalidade e acreditavam no poder medicinal de cura" (Guo-Qiang, apud Deodato, 2013).

A frequência com que Marcus Vinícius lançava mão dessa e de outras matérias produtoras de combustão, imbuía-se igualmente de conotação simbólica, por ser o fogo um elemento contraditório ou dual: violador e purificador, destruidor e renovador, morte e vida.

2. A série *Imensidão íntima*

A saga do artista nômade atingia seu grau máximo em 2010 ao concretizar o sonho de chegar à Rússia, para executar o projeto concebido um ano antes na Argentina: *Imensidão íntima*, título apropriado do livro *A poética do Espaço*, do filósofo francês Gaston Bachelard (Vieira Jr. 2016: 119). Nessa ação performática transitou pela cidade de São Petersburgo, com os olhos vendados por uma faixa preta, que lhe obstruía a visão exterior. Sentia e imaginava, assim, mais profundamente o que apreendia à sua volta, por meio de sons, sensações provocadas pela experiência de tatear espaços e objetos que integravam a paisagem, por onde era conduzido por um guia. Registrou aleatoriamente alguns desses lugares, ou solicitava a seu condutor que o fizesse, instigado pelo que vivenciava, imaginava, apalpava, ouvia, sentia vibrar e perscrutar em seu corpo, provocando diferentes sensações e emoções, como o próprio artista mencionou:

[...] para mim é uma emoção imensa estar aqui. A atitude de entrar em minha memória pessoal e configurar um olhar atento para dentro se torna um movimento de resistência contra a apatia e a amnésia geradas por um panorama avassalador externo de excessos. A imensidão íntima fala do desejo. Do desejo como lugar de transfiguração do nosso ser [...]. E mais, me permito dizer que o desejo está posto no corpo. O corpo, por ser o locus do desejo, produtor de sentidos, se torna potência em si: um corpo vibrátil, político [...] que não se submete à imobilização ou a ser domesticado, escapando dos mecanismos de dominação e controle (Id.Ib).

Colocava-se assim como o etnógrafo, que buscava acessar o mundo desconhecido e inapreensível com um olhar não contaminado lançado de dentro para fora, pois emergia das profundezas da subjetividade e da imaginação. Parecia acreditar ser possível desvencilhar-se das referências ou dos liames da própria cultura, para libertar o corpo de uma inquietude asfíxiante, do sentimento de fraqueza, de incompletude e de vazio, interessado em gerar perceptos e afetos que se potencializavam no diálogo ou na relação com o Outro.

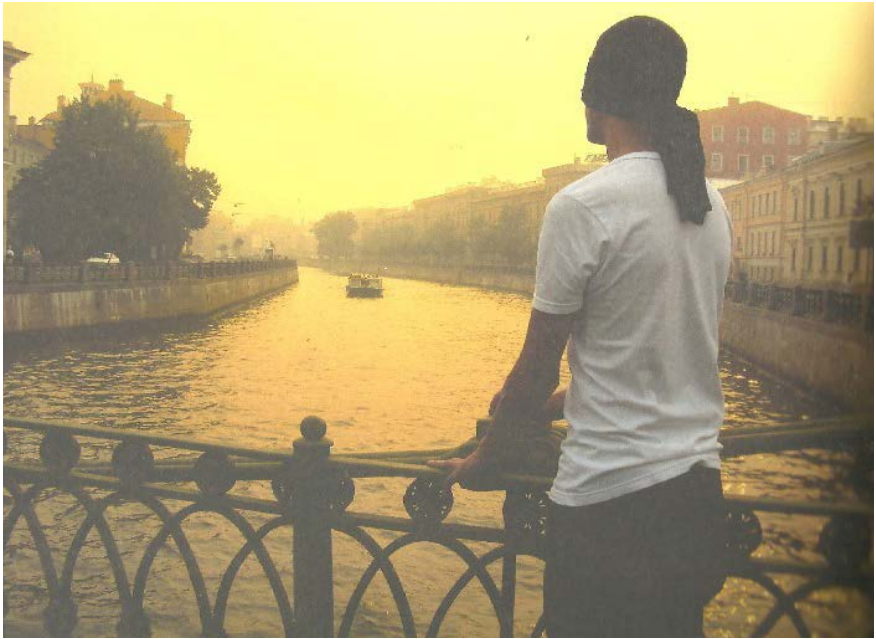


Figura 3 - Marcus Vinícius, *A imensidão íntima*, 2010. Registro fotográfico de ato performativo por Maria Federova. VIII Festival Internacional de Arte Experimental, São Petersburgo, Rússia. Fonte: Vieira, Erly (Org.), 2016:124.

Considerações finais

Impulsionado pelo desejo de acessar e compreender o mundo, o artista empreendeu inúmeras deambulações e incessantes buscas, que fizeram de seu corpo o receptáculo de uma constelação fragmentária de referências culturais, memórias, afetos, experiências sensíveis, pensamentos, levando às últimas consequências os próprios limites físicos e mentais. Assim, não parece ser mera coincidência o fato de uma das performances, apresentada na Suécia, denominar-se *O Horizonte é o limite* (2011), na qual o corpo do artista se transformou em biblioteca ambulante, inteiramente recoberto por livros de diferentes espessuras, formatos, cores, temas e línguas.

Para Marcus Vinícius a arte foi uma necessidade vital e o corpo o principal meio de expressão, matéria, suporte e objeto de sua poética. Inquieto e intenso construiu em tempo muito curto de vida significativa e profícua trajetória artística, o que explica a pressa que ele mesmo profetizou: “Sei que temos muito pouco tempo aqui, e que tudo passa tão rápido...” (2010).

Referências

- Deodato, Livia (2013) Entrevista do Artista Chinês Cai Guo-Qiang. São Paulo: *Veja São Paulo*, 22 abril. Disponível em: www.vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/entrevista-artista-chines-cai-guo-qiang/. Acesso em 26/11/2019.
- Dos Anjos, Moacir (2017). *Contraditório; arte globalização e pertencimento*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó. ISBN 9788555 910395
- Frey, Tales (2013). "Ascender: considerações sobre a vida e a obra de Marcus Vinicius". *ED2*, Ano 1, nº. 2, jan. Porto, Portugal. www.performatus.net/perfil-de-artista/marcus-vinicius/ acesso em 26/11/2019.
- Jones, Amelia. "Retour au Corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale". In: Warr, Tracey (2005). (Direction e Préface). *Le Corps de l'Artiste*. Paris: Phaidon. ISBN 978-0-7148-6167-8
- Lopes, Almerinda e Lindenberg, Maria Helena (2010). *Transcendências*. Vitória: Grafitusa, ISBN 978.85-60952-22-9
- Vieira Júnior, Ery (Org.) (2016). *Marcus Vinicius: a presença do corpo em mim*. Vitória: Pedregulho. ISBN 978-85-67678-18-4.

A poética do impossível no “Trabalho Retificado” de Marcelo Chardosim

*The poetics of the impossible in Marcelo
Chardosim’s “Rectified Work”*

CARLOS AUGUSTO NUNES CAMARGO*

Artigo submetido a 4 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual e professor do ensino superior.

AFILIAÇÃO: Professor Associado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. E-mail: carustocamargo@ufrgs.br

Resumo: Este artigo aborda os deslocamentos poéticos desenvolvidos por Marcelo Chardosim Fraga na criação ficcional, por enquanto, de um parque ecológico comunitário em Alvorada, cidade-dormitório de Porto Alegre, localizada no sul do Brasil. Considera as permeabilidades e responsabilidades de uma poética do impossível que colocou em movimento uma engrenagem, uma utopia coletiva, uma possibilidade de resistência frente as irracionalidades democráticas, ambientais e culturais que vive o Brasil da atualidade.

Palavras chave: ecologias culturais / arte ficcional / Parque da Solidariedade.

Abstract: *This article addresses the poetic displacements developed by Marcelo Chardosim Fraga in the fictional creation of a community ecological park in Alvorada, the dormitory city of Porto Alegre, located in southern Brazil, for now. It considers the permeability and responsibilities of a poetic of the impossible that set in motion a gear, a collective utopia, a possibility of resistance to the democratic, environmental and cultural irrationalities that Brazil is currently experiencing.*

Keywords: *cultural ecology / fictional art / solidarity park.*

O contexto e o lugar de fala

Marcelo Chardosim Fraga, Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nasceu na cidade de Porto Alegre, em 1989. Sua produção artística aborda a finitude da vida humana, animal e botânica, tendo registrado no desenho a enfermidade de sua avó, na fotografia a rinha de galos que existia ao lado de sua casa e em dioramas (Figura 1) o desmatamento nas zonas urbanas de Alvorada, cidade em que reside. Em 2016, integrou a equipe de execução do Núcleo de Instauração Artística da UFRGS (NIA) e desenvolveu uma residência colaborativa na Escola de Samba Unidos da Vila Isabel, em Viamão (RS). O contato com este fazer coletivo e comunitário intensificou a atenção de Chardosim para a cidade em que reside há 18 anos e, a partir de 2017, passou a coordenar projeto de sua autoria intitulado "Abrigo do Sol: interferências na cidade-dormitório".

Alvorada, desde sua fundação, se configura como uma cidade que fornece mão de obra, geralmente de baixa especialização, para Porto Alegre. Em 1942, contava com cerca de 30 casas e na atualidade tem 200 mil habitantes, resultado de uma rápida transição do espaço rural para urbano, a partir de loteamentos mal planejados em processos de gentrificação. A cidade apresenta um baixíssimo índice de Desenvolvimento Urbano, é desprovida de pontos de Cultura e Lazer, 90% de suas famílias são atendidas pelo Programa Bolsa Família e, no Atlas da Violência Brasileira de 2017, é considerada a 12ª cidade mais violenta do Brasil (Chardosim, 2019). Parte das antigas praças e áreas verdes que coexistem na lembrança e na memória afetiva de seus moradores é comercializada pelo poder público ou apropriadas pelas milícias, que realizam "pedágios colaborativos" e comercializam seus espaços de lazer.

1. O Trabalho Retificado

Durante 15 anos, Chardosim cumpriu a saga de seus vizinhos e exerceu diversas funções em órgãos públicos e instituições, localizados na capital. Foi estagiário no Departamento Estadual de Investigações do Narcotráfico da Polícia Civil, bacharelando em artes da UFRGS, montador de exposições em museus e galerias de artes e, como artista e agente cultural, ofereceu oficinas, realizou exposições individuais e foi premiado em vários editais, porém, nas palavras do artista:

Morar numa cidade mas permanecer distante dela me capacitou em um morador confuso, é como se o meu tempo fosse dividido entre dois terrenos distintos, com funções opostas, e ao mesmo tempo não me sentir pertencido a eles, a capital e o terreno dos fundos (Chardosim, 2018: 05).



Figura 1 - De Marcelo Chardosim. "Derrubada para Pedro Weingärther", fotografia 2016, vegetação da casa do artista, corpo de beija-flor encontrado morto na praça e imagem de catálogo da pintura "A Derrubada" de Pedro Weingärther (1853-1929). Foto do artista (2018).

Figura 2 - De Marcelo Chardosim. "Ricinus Communis", instalação 2016 a 2018, estrutura de bambu e replantio de pé de mamona recuperado, durante dois anos, na casa do artista. Foto do artista (2018).

Conforme se intensifica as ações do projeto “Abrigo do Sol”, Chardosim inverte o sentido de seu deslocamento laboral, permanece durante o dia em Alvorada e inicia uma série de intervenções artísticas que busca ativar espaços de convívio cultural e comunitário na cidade. Recorre à sua memória, ao entorno e ao espaço de sua casa para estimular seus processos artísticos. Observa a história política de formação de Alvorada, os conflitos de seus vizinhos com os jovens motoqueiros e, principalmente, a forma como a praça e o parque da infância coletiva dos moradores, localizados na frente de sua casa, são ocupados pelo lixo e por empreendimentos imobiliários. De centro de observação, sua casa se torna um ponto de encontro e resistência, seja dos motoqueiros que buscam uma possibilidade de solução dos conflitos, como da vegetação que é sufocada pelo lixo. Ambos se instalam temporariamente no pátio da residência e no interior da sensibilidade Chardosim. A planta, um pé de mamona, após dois anos de cuidados, retorna à praça na forma da instalação “*Ricinus Communis*” (Figura 2).

Marcelo Chardosim mora em uma casa com pátio e pequeno jardim, na cidade de Alvorada. Sensível observador dos espaços pelos quais trafega e do lugar que habita, cresceu ouvindo rinhas de galo nas casas dos vizinhos e aprendendo a “naturalizar” a cultura da violência. Essa se manifesta na irascibilidade imposta aos animais, mas também nas árvores queimadas, no lixo à deriva, nos cães e gatos abandonados nas vias públicas. O pátio da casa, dessa perspectiva — calçada despojada com plantas em vasos ou rasgando o chão —, funciona como eixo de ligação com a rua e também recinto no qual ele, de modo íntimo, conecta-se com a natureza. “Vejo este canto como um santuário de alguém em busca de fé”, afirma (Ramos, 2016).

A ação que avança sua retomada sensível e política para seu lugar é uma série de lambes “Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada” que são colados nos postes, pontos de ônibus (autocarros) e árvores de ambas as cidades, Alvorada e Porto Alegre (Figuras 3 e 4). Um chamado, uma possibilidade de encontro e inversão das prioridades, o “Trabalho Retificado” de Marcelo Chardosim, que agencia gostos, desejos, pontos de encontro (reuniões, *gatherings*) que estabeleceram materialidades artísticas diversas como as intervenções sonoras externas “*O uivo do lobo na madrugada Alvoradense*” e “*Alvorada dos Pássaros*”, realizadas em seu bairro, e “*A chegada dos Motoboys*” a ativação de um novo ponto de lazer para os motoboys, localizado em um morro que estava sendo desmatado para receber um novo empreendimento imobiliário.

O termo é “*gathering*” e significa, além de coletar e levar o coletado para algum lugar, “aprender ou concluir a partir de uma observação”, “servir como centro de

atração ou atrair”, “envolver-se em torno de alguém ou algo”, “reunir as próprias energias para realizar um esforço”, “reunir-se em torno de um ponto central”, “crescer, por agregações, aumentar”, etc (Ladagga, 2012: 15).

2. “Parque da Solidariedade” – Uma poética do impossível

Os desmembramentos das ações e agenciamentos artísticos e comunitários do projeto “Abrigo do Sol” se ampliam no início de 2018, quando Chardosim percebe, ao observar os mapas da cidade que, por parte do poder político municipal, existe uma rede de divulgação de informações que se antecipam às violências ambientais. Ao mesmo tempo em que as crianças brincam nas áreas verdes, e em seus entornos, as gráficas da cidade e as redes virtuais já apagavam estas áreas dos mapas da cidade.

Em novembro de 2017, conversando com alguns amigos na frente de uma pizzaria, na calçada, chamava a minha atenção um mapa da cidade pendurado na parede. Ao chegar mais perto, no bairro Jardim Algarve, observei que no lugar onde existe uma área verde, que fica a quatrocentos metros da praça extinta, desaparecia debaixo de quadras e ruas numeradas de um loteamento (Chardosim, 2018: 34).

As antigas praças e áreas verdes da memória da comunidade já não existiam, as do presente, recebiam depósitos de lixo, entulho e apropriações indevidas, e as do futuro estavam sendo apagadas do campo das possibilidades e desejos coletivos. Revoltado e munido da legislação e estudos ambientais que apontam várias nascentes na área do futuro loteamento, o cidadão Chardosim se prepara para fortemente confrontar o poder político. O artista, porém, dá um passo “atrás” e instaura uma campanha de criação de um parque ecológico com o envolvimento fictício das comunidades vizinhas da área verde, “*Parque da Solidariedade*” (figura 5 e 6).

A imagem presente no cartaz de divulgação do movimento (Figura 5) foi criada a partir das vistas aéreas atuais da região pretendida para o “*Parque da Solidariedade*” e de mais 4 importantes parques de Porto Alegre. As uniões de moradores, presentes nos cartazes e que também assinam, em ficção, nas redes sociais, os manifestos de implementação do parque, são os nomes dos bairros que circundam a área verde.

No ano de 2018, no Brasil, tivemos eleições estaduais e presidenciais e várias entidades e políticos da região não podiam ficar de fora da criação de um parque que estava sendo “construído” para a comunidade de eleitores. Com o desenrolar da ação, Chardosim recebeu convites de rádios e de políticos importantes da cidade, deu início a mutirões e ocupações culturais no entorno do parque e criou um blog do Parque, <https://oblogdoparque.wordpress.com/> que



Figura 3 - De Marcelo Chardosim. "Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada" e "Parque da Solidariedade", lambes colados em paradas de ônibus (autocarros). Foto do artista (2018).

Figura 4 - De Marcelo Chardosim. "Procuram-se pessoas que gostem de Alvorada", lambes colados na cidade de Alvorada-RS. Foto do artista (2018).



Figura 5 - De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", lambe desenvolvido em 2018. Foto do artista (2018).

Figura 6 - De Marcelo Chardosim. Detalhe do cartaz "Parque da Solidariedade". Foto do artista (2018).

Figura 7 - De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", ponto de encontro marcado no GPS Google Maps e UBER, 2019. Foto do artista (2019).

Figura 8 - De Marcelo Chardosim. "Parque da Solidariedade", mutirão de limpeza, plantio e convivência. Foto do artista (2019).

é alimentado por estudos e vídeos ambientais, contextualizações históricas, lei orgânica do Município e registros reais das ações artísticas e comunitárias como os *Mutirões de limpeza, plantio e convivência* e as *trilhas de reconhecimento e ativação artística*. O "Parque da Solidariedade" foi ocupando o imaginário e o cotidiano da cidade e de suas organizações e, no momento, existe um movimento real de criação do parque, com participação do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Campus de Alvorada, da Secretaria de Meio Ambiente de Alvorada e dos moradores do entorno que, inclusive, auxiliam na fiscalização da área.

O possível é, na verdade, o mínimo pensável. Crer nele significa ter feito uma censura preventiva sobre a possibilidade do risco, da esperança e do sonho. No mundo do possível, o ser humano é apenas prisioneiro do medo e da indiferença. Diante do possível, ele é tão impotente quanto diante da morte (Dagerman, 2017: 08).

Hoje, o parque tem um ponto de encontro (Figura 7), com localização virtual no GPS Google Mapas e no aplicativo do UBER e uma apresentação de um parque real nas redes sociais, <https://oblogdoparque.wordpress.com/>, muito mais elaborada e ativa que os parques de Porto Alegre que foram usados como referência. Parte de seu entorno se encontra limpo, Figura 8, e a prefeitura tem direcionado as contrapartidas ambientais para sua região. O Grupo Habitasul, proprietária do terreno do parque, responsável pelas erosões que acontecem desde o desmatamento realizado para a construção do empreendimento imobiliário, na década de 80, se mantém em silêncio tático.

Conclusão

Ao não mais aceitar o estigma de Alvorada como cidade-dormitório, Chardosim unifica o cidadão, o político, o artista, o indivíduo e o coletivo que o habitam. Os modos de fazer do artista podem ser analisados no campo da realidade e da ficção. O movimento real de criação do "Parque da Solidariedade", que ocorre hoje, apesar da manipulação digital de imagens e relatos sobre valorizar os acontecimentos nas redes sociais, se encaminha para uma estrutura de ação semelhante às *ecologias culturais*. Mecanismos que segundo Ladagga (2012) permitem alterar o estado local das coisas e produzir ficções, fabulações e imagens que se reforcem mutuamente.

Talvez no futuro, o "Parque da Solidariedade" se torne uma realidade consolidada e coletiva, um mecanismo de agenciamento e sobrevivência política e ambiental a ser amplificado e estudado, como os projetos que Ladagga (2012) considerou em sua *Estética da Emergência*, ou mesmo, os coletivos que Paim (2012) aborda em *Táticas de Artistas na América Latina*. No momento, nas redes sociais, em ficção ou realidade hipervalorizada, somos *afectados* pelas ações de

Chardosim e observamos um desejo que se move, um rizoma que cresce, uma rede que tece novos territórios da utopia e do impossível e se apresenta como uma possibilidade de resistência frente as irracionalidades democráticas, ambientais e culturais que vive o Brasil da atualidade.

Surpresas valem muito mais do que desilusões (Dargerman, 2017: 57)

Referências

- Chardosim, Marcelo (2018) "Abrigo do Sol: interferências na cidade-dormitório". TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) Bacharelado em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Chardosim, Marcelo (2019) "A última árvore da praça", palestra conferida na exposição *Match der Vervielfältigung*". Hannover. [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL: <https://marcelochardosim.wordpress.com/a-ultima-arvore-da-praca-marcelo-chardosim/>
- Dargerman, Stig(2017) "A Política do Impossível". Belo Horizonte: Editora Âyiné. ISBN: 9788592649258.
- Laddaga, Reinaldo (2012) "Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes". São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-8063-071-8.
- Paim, Cláudia (2012) "Tática de artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados". Porto alegre: Panorama Crítico Editora. ISBN: 978-85-63870-06-3.
- Ramos, Paula (2016) "Resistências", texto curatorial para a exposição *Esperando uma lagartixa*. Porto Alegre: Casa Baka [Consult. 2019-12-30] Disponível em URL: <https://marcelochardosim.wordpress.com/resistencias-por-paula-ramos/>

Manual do condutor de carrinho de papelero: cidade e colaboração na poética de Cristiano Sant'Anna

Paper Cart Driver's Guide: City and Collaboration on the Poetry of Cristiano Sant'Anna

CLAUDIA VICARI ZANATTA* & MÁRCIA BRAGA**

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

*Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: claudiazanatta@ufrgs.br

**Brasil, artista visual, arquiteta, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 — Centro, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: bragamarcia@hotmail.com

Resumo: O presente artigo aborda a poética do artista brasileiro Cristiano Sant'Anna, enfocando principalmente a proposição Manual do condutor de carrinho de papelero, realizada em 2019 a partir de uma metodologia participativa na qual atuam o artista e dois papeleros (Jacson e Antônio Carboneiro) residentes na cidade de Porto Alegre, RS.

Palavras chave: Cristiano Sant'Anna / fotografia / papeleros / cidade / colaboração / participação.

Abstract: *This article discusses the poetry of Brazilian artist Cristiano Sant'Anna focusing mainly on the Manual proposition of the driver of the cart, made in 2019 from a participatory methodology in which the artist and two papermakers (Jacson and Antonio Carboneiro) residing in city of Porto Alegre, RS.*

Keywords: *Cristiano Sant'Anna / photography / papermakers / city / collaboration / participation.*

Introdução

Cristiano Sant'Anna é um artista brasileiro, que vive e trabalha em Porto Alegre, RS. É graduado em Comunicação Social — Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2004) e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Desde 2015, Sant'Anna vem desenvolvendo ações em arte colaborativa mediadas pela fotografia em uma poética que envolve encontros, deslocamentos, conversas, tempo e cidade.

Observa-se que dois momentos são especialmente marcantes na relação de Sant'Anna com a fotografia: o encantamento com a primeira câmera e, mais tarde, o entendimento do objeto e da técnica como mediadores de processos de comunicação/aproximação entre as pessoas. Aos oito anos de idade, Cristiano ganha sua primeira câmera fotográfica. Registrar as viagens da família torna-se sua brincadeira favorita, “era como estar inventando um outro mundo” (Sant'Anna, 2019:19). Muitos anos depois, já no contexto do curso de Jornalismo, realiza um ensaio fotográfico junto à jogadores de dama na Praça da Alfândega, área central de Porto Alegre, e percebe uma nova instância da fotografia que extrapola a relação fotógrafo e objeto para estabelecer uma relação entre sujeitos. Estar na praça, vivenciar seus fluxos e conviver com os frequentadores do local despertou no artista o interesse pelo espaço público para o qual, desde então, não deixou de olhar.

1. Entre derivas, fotografias e encontros

A cidade, seus bairros, seus fluxos e, principalmente, as dinâmicas geradas por seus habitantes interessam ao artista, que começa a se valer de caminhadas como estratégia poética para ampliar sua percepção do espaço urbano e buscar uma relação de proximidade com seus habitantes. Sant'Anna entendeu nesses movimentos que estar atrás da câmera já não bastava e sobreveio o desejo de vivenciar os processos juntamente com as pessoas que fotografava. (Sant'Anna, 2019).

Em 2015, o artista participa de uma atividade chamada *Oficina de Documentação do 4º Distrito*. Nesse exercício, que consistia em gerar uma série de registros dessa área da cidade, seu interesse recai sobre uma via de acesso bastante movimentada próxima à área central - a Avenida Farrapos, um local de muitos contrastes que revela a complexidade de uma cidade com grandes diferenças econômico-sociais como Porto Alegre (Figura1). Trata-se de uma avenida com tráfego intenso de veículos, calçadas estreitas e, ao longo da qual, estão distribuídas lojas, empresas, igrejas, bares e boates (locais frequentados tanto por pessoas com alta quanto por pessoas de baixa renda).



Figura 1 · Montagem com fotos da Avenida Farrapos. Porto Alegre, 2017. Fonte: Cristiano Sant’Anna.

É nesse lugar e em seu entorno, o qual Sant’Anna passa a chamar de Zona Farrapos, que o artista começa a fotografar, empregando a metodologia da deriva. A deriva, simplificada, é um método teorizado pelo situacionista Guy Debord no qual a pessoa anda por um determinado espaço sem um rumo previamente definido. Segundo Debord, as grandes cidades são propícias para esse tipo de caminhada (DEBORD, 1958).

Em suas derivas pela Zona Farrapos, Sant’Anna reencontra dois moradores das proximidades da avenida: Antonio e Jacson Carboneiro, pai e filho que se dedicam à coleta de resíduos urbanos, um trabalho informal que, no Brasil, dá-lhes o título “papeleiros”. Esse encontro aciona no artista o desejo, já manifesto, de vivenciar a realidade de certos grupos de pessoas mais de perto, mais que isso, o artista se interessa por fazer algo em conjunto com os Carboneiro.

2. Um processo de colaboração por meio da troca de saberes

A partir do reencontro, Sant’Anna e os Carboneiro passam a trabalhar em parceria e estabelecem uma dinâmica constituída pela troca de saberes, na qual o artista aportou conhecimentos da área da fotografia e os papeleiros ensinaram a Sant’Anna a arte da condução do carrinho de coleta de resíduos secos urbanos. Tal metodologia foi relacionada por Sant’Anna à atividade denominada “escambo”, uma prática bastante comum em contextos populares do Brasil e que se constitui na permuta de bens (materiais ou imateriais), sem o uso de dinheiro (moeda). Assim, enquanto Jacson Carboneiro aprendia a fotografar com o artista, Sant’Anna aprendia com Jacson a arte da condução do carrinho de coleta de resíduos secos pelas ruas de Porto Alegre (Figura 2 e 3).

O escambo produziu uma alteração no cotidiano dos três parceiros, os quais passaram a realizar atividades “que não lhes competiam naturalmente”. A partir da troca de funções (e da ampliação de conhecimentos) entre papeleiros e fotógrafo, um mundo de saberes foi reconfigurado, embaralhando os tempos

e espaços que estavam destinados a cada um desses atores na escala produtiva. Tais saberes foram reconsiderados no encontro entre artista e papeleiros. (RANCIÈRE, 2000; SOUSA SANTOS, 2006).

Ao longo dos processos de trabalho entre os parceiros, ocorreram situações limites que os marcaram significativamente. Uma delas é descrita por Sant'Anna ao ser exposto à experiência de estar dentro de um contêiner de lixo:

Ocorre que entrar num container de lixo é uma experiência transformadora. Há aquele cheiro de decomposição de podre desviamos na calçada quando temos que abrir um container começamos colocamos o lixo rapidamente para não ter que aspirar aquele odor fétido. Não é à toa que é um pedal para abrimos. Não queremos nem pôr as mãos naquele lugar sujo ponto imagine entrar ponto na verdade eu teria que me agarrar as bordas e pular para dentro ponto estar ali e março na putrefação de comidas e fezes. Foi a essa experiência que Jackson me expôs (Sant Anna, 2019:143).

Tal descrição denota que a proposta artística passa a estar ligada diretamente à vida feita de um cotidiano compartilhado e à necessidade da presença física dos parceiros para que sejam acionadas as partilhas e diferenças que o trabalho em coletividade implica.

Em 2018, Jacson Carboneiro começa a colaborar com Sant'Anna na produção de um *Guia Prático para Viver na Zona*, composto por fotografias que tratam do que chamaram de soluções de forma-conteúdo encontradas na Zona Farrapos (Figura 4). O conceito de forma-conteúdo vincula-se ao pensamento do geógrafo Milton Santos, o qual indica, em seu livro *A Natureza do Espaço* (2006), que a noção de território seria resultante tanto do espaço geográfico que o constitui quanto de seu uso. Nessa relação, Santos aponta, portanto, para a indissociabilidade entre forma e conteúdo na constituição do espaço (espaço material mais espaço social). Ambas seriam, para o autor, categorias que não poderiam existir de modo independente, sendo ao mesmo tempo produtoras do espaço social e subordinadas a ele (SANTOS, 2006).

No *Guia*, as soluções de forma-conteúdo surgem a partir da necessidade prática e criativa que os moradores da Zona Farrapos encontram para enfrentar pequenos problemas ou resolver necessidades cotidianas. O *Guia Prático para Viver na Zona* traz, por meio de imagens, essas soluções de forma-conteúdo no uso e apropriação do espaço vivido por diferentes moradores da Zona (Figuras 5 e 6).

O *Guia Prático para Viver na Zona* funcionou como uma espécie de inventário no qual foram associadas, a partir da subjetividade dos dois parceiros, imagens de moradores, suas ações e os usos cotidianos que davam a alguns instrumentos disponíveis à mão. Tal guia permitiu ao artista e papeleiro mapear e



Figuras 2 e 3 - Jacson Carboneiro fotografando e Cristiano Sant'Anna no container. Porto Alegre, 2018.

Fontes: Cristiano Sant'Anna e Jacson Carboneiro

Figura 4 - Sant'Anna e Carboneiro trabalhando na parede de edição das fotos. Porto Alegre, 2018. Fonte: Cristiano Sant'Anna

pensar criativamente (e com certa dose de humor) a região pela qual perambulou por mais de dois anos com a câmera fotográfica. O *Guia* revela também a escolha fotográfica feita por Sant'Anna e Jacson Carboneiro ligada a uma paleta de cores específica e a situações cotidianas bem definidas.

3. Manual do condutor de carrinho de papelero

Em 2019, Sant'Anna, Jacson e Antônio Carboneiro desenvolvem juntos um projeto do início ao fim, participaram de um edital público denominado *Virada Sustentável* no qual propuseram um *Manual do Condutor de Carrinho de Papelero* resultante dos processos de trabalho realizados pelos três parceiros desde o momento em que haviam se reencontrado.

O trabalho produzido constituiu-se em uma estrutura metálica oferecida pelo evento da Virada Sustentável que foi instalada em um espaço público de grande circulação em Porto Alegre. Em tal estrutura foram dispostas fotografias do processo de trabalho realizado entre os três parceiros durante o período de seis meses (Figura 7). Anexas à estrutura foram colocadas miniaturas de carrinho de papelero feitas artesanalmente por Antônio Carboneiro e amigos, com madeira reciclada encontrada no lixo urbano (Figura 8). O artesanato, realizado com dedicação, cuidado e lentidão, apresentou-se como um contraste à produção de objetos massificados e industrializados e visava aproximar os visitantes do evento do trabalho dos papeleiros. No dia do evento, o público pôde trocar uma sacola de resíduos secos por uma pequena escultura de carrinho de coleta feitos artesanalmente (Figura 9).

Ao observar o caminho que a poética de Sant'Anna realiza, nota-se a passagem de uma instância de âmbito privado do artista-fotógrafo que deriva inicialmente solitário pelo espaço urbano para uma dimensão compartilhada da experiência. Há um foco em relações processuais a partir do encontro e das vivências com os Carboneiro, cada qual com seu conceito e entendimento da cidade.

O que é realizado colaborativamente nas proposições de Sant'Anna passa a ser considerado como de autoria coletiva. Muitas práticas participativas e colaborativas têm essa preocupação com o tema da autoria compartilhada, especialmente quando as obras são resultantes de processos horizontalizados, de modos de produção menos hierarquizados. No caso de Sant'Anna, há uma negação explícita da criação individualizada, pois o trabalho desenvolvido é sempre referenciado como proveniente da colaboração entre os três parceiros. As decisões, narrativas e documentações são sempre coletivas, o que ocasiona a produção conjunta de significados. Segundo a teórica Claire Bishop,



Figuras 5 e 6 · Imagem do *Guia Prático para Viver na Zona*. Porto Alegre, 2018.
Fonte: Cristiano Sant'Anna



Figura 7 - Estrutura do Manual do Condutor do Carrinho de Papeleiro e Distribuição dos Carrinhos de papeleiro na Orla do Guaíba. Porto Alegre, 2019. Fonte: Cristiano Sant'Anna.

Figura 8 - Imagem da feitura dos carrinhos de papeleiro por Antonio Carboneiro e parceiros. Porto Alegre, 2019. Fonte: Jacson Carboneiro.



Figura 9 · Imagem do público participando. Porto Alegre, 2019. Fonte: Jacson Carboneiro.

Figura 10 · Fotomontagem da Condução do Carrinho. Porto Alegre, 2019. Fonte: Cristiano Sant'Anna.

The gesture of ceding some or all authorial control is conventionally regarded as more egalitarian and democratic than the creation of a work by a single artist, while shared production is also seen to entail the aesthetic benefits of greater risk and unpredictability (BISHOP, 2007:12)

Outro ponto que pode ser considerado fundamental no processo de trabalho entre os três parceiros é o envolvimento físico (Sant'Anna passa a vivenciar o cotidiano de catador de Jacson e este começa a fotografar). Ou seja, há uma troca de papéis no desejo de estar mais próximo ao outro, sentindo e experimentando a cidade mediante pontos de vista que não somente individuais (Figura 10).

Conclusão

A poética de Sant'Anna envolve um fazer relacionado a contextos específicos do espaço público da cidade contemporânea. Tal fazer tem a presença constante da prática fotográfica.

Observa-se que, paulatinamente, o artista vai abrindo-se à alteridade ao ser provocado a buscar uma metodologia colaborativa de trabalho. Ao valer-se da metodologia do escambo no trabalho com os papaleiros, artista e parceiros apresentam uma obra constituída de troca de saberes e vivências compartilhadas, o que permitiu experienciar a potência da arte no espaço público e o entendimento da cidade a partir de pontos de vista muito diferenciados. A própria metodologia de trabalho passou a ser a “obra”, composta de conversas, trocas de saberes e atitudes abertas à experimentação da cidade por meios não previsíveis, desconhecidos para cada um dos colaboradores.

A responsabilidade do artista-coletor e de seus parceiros ao trilhar, mas também narrar a cidade, gerando imagens, sensações, memórias advém de trocas de saberes que, obviamente, originam resultados completamente diferentes dos que teriam sido produzidos pelo artista, caso tivesse agido isoladamente. Atualmente, Jacson segue a conduzir o carrinho de coleta (mas com pausas para fotografar). Sant'Anna segue fotografando, mas talvez sua fotografia tenha se alterado nesse processo, pois agora trilha a cidade de um modo muito diferente, sentindo seu cheiro, seu peso, o cansaço e o desânimo de alguém que caminhou, por exemplo, um dia inteiro para receber onze reais (cerca de dois euros) correspondentes ao trabalho de coleta de resíduos secos em uma cidade de 1,6 milhões de habitantes.

Referências

- Bishop, Claire. (2007) *Participation*. London and Massachusetts: Whitechapel and MIT Press. ISBN-10: 0262524643.
- Sousa Santos, Boaventura. (2018). *Construindo as Epistemologias do Sul. Antologia*. Vol. I. Buenos Aires: CLACSO. ISBN 978-987-722-383-5.
- Debord, Guy. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Guy Debord. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997. ISBN-10: 8585910178.
- Rancière, Jacques. (2000). *A partilha da sensível: estética e política*. São Paulo: Editora: Editora 34. ISBN978-8573263213.
- Sant'Anna, Cristiano. *De um Guia Prático para Viver na Zona a um Manual do Condutor de Carrinho de Papelão: saberes, experiências e colaborações em arte*. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 198pp. Disponível em: [Consult. 2019-12-18]. Disponível em URL: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200912>.
- Sant'Anna, Cristiano. *Arquipélago*. Porto Alegre: Publicato Editora. 2014.
- Santos, Milton. (2006) *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 85-314-0713-3.

El canto de un grillo: construcción del mito insular en la obra de Alexis Gautier

*The song of a cricket: construction of the island
myth in the work of Alexis Gautier*

DENNISE VACCARELLO*

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

*España, artista visual e investigadora predoctoral.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas de Pontevedra; Departamento de Dibujo; Grupo de investigación dx5 digital & graphic art_research. Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: dennise.cc@gmail.com

Resumen: Este artículo aborda el proceso del artista Alexis Gautier en su pieza titulada “Pulau Jengkerik (Cricket Island)”. A través del registro y la documentación, nos acerca a un proyecto que parte del contexto cultural indonesio, donde colabora con los artesanos locales para idear una isla artificial que re-crea el espacio mitológico del paisaje en el que se inscribe. Y en el que se puede imaginar un nuevo comienzo.

Palabras clave: isla / mito / creación / antropoceno.

Abstract: *This article addresses the process of the artist Alexis Gautier in his piece entitled “Pulau Jengkerik (Cricket Island)”. Through registration and documentation, it brings us closer to a project that starts from the Indonesian cultural context, where he collaborates with local artisans to devise an artificial island that re-creates the mythological space of the landscape in which it is inscribed. And in which you can imagine a new beginning.*

Keywords: *island / myth / creation / anthropocene.*

Introducción

Alexis Gautier (1990) es un joven artista francés especialmente interesado en la ficción y el mito, tratados desde la intención procesual. Es un autor multidisciplinar que busca siempre el medio más adecuado para plasmar cada una de sus obras, pasando por el vídeo, la escultura, el dibujo o el ámbito textil. En su trabajo juegan un papel determinante la cultura local y la artesanía.

Actualmente es investigador en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y asiste a la Städelschule de Fráncfort. En su currículum destacan las exposiciones individuales: *Pulau Jengkerik* (BOZAR, Bruselas, 2017), *Stairs, Zebras, Bees and Light Purple Jackets* (Blue Projects, Londres, 2018), *Frikadelle on a Mirror* (BASIS, Fráncfort, 2019) y *Sandy & Mulberry* (Island, Bruselas, 2020). Ha recibido, entre otros el premio de la Fundación Horlait-Dapsens y el *Dorothy Waxman Textile Design Prize*.

Pulau Jengkerik (Cricket Island) —o Isla Grillo— es la obra que articula el presente artículo. Está compuesta por distintos elementos —un vídeo, fotografías, objetos, dibujos y un folleto (Figura 1)—, que se complementan entre sí para documentar de manera rica y global el diseño, la construcción y la conquista de una isla artificial en las aguas de la Isla de Flores, Indonesia. Son expuestos, asimismo, los mitos y tradiciones de los que bebe y aquellos que se generan en la deriva del propio proyecto.

El paisaje de la isla ocupa en nuestro imaginario un lugar privilegiado para el descubrimiento, la experimentación y la ficción. Como un microcosmos o mundo condensado donde el ser humano puede plasmar sus ideas a escala reducida. Es por ello que este espacio servirá como punto central para plantear cuestiones en torno a la creación del mito y la especulación ficticia que imagina la re-creación del mundo.

1. Pulau Buatán (Isla artificial)

La obra comunitaria que desemboca en la creación de islas se lleva a cabo de modo que quienes viven en común crean a partir de un fondo escénico compartido de situaciones interiores y reproducen éstas en una exterior diferente. Es así como un grupo fuertemente coherente se convierte en uterotopo, es decir, en metáfora escenificada del cuerpo de la madre (Sloterdijk, 2006: 301-302).

Indonesia está conformada aproximadamente por 17.500 islas. Con frecuencia algunas emergen, mientras que otras se hunden y desaparecen. Los mitos relativos a la creación del mundo, siendo la isla su representante metafórico, varían según las distintas tradiciones e influencias de la zona.

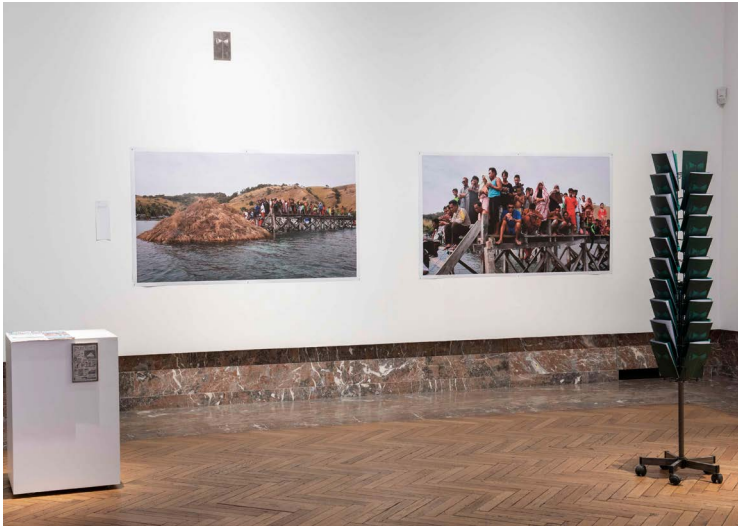


Figura 1 - Fotografía de la exposición *Pulau Jengkerik (Cricket Island)*, en BOZAR, Bruselas, 2017.

Fuente: cortesía del artista.

Figura 2 - Alexis Gautier, *Cricket Island*, 2017.

Fotografía. Fuente: cortesía del artista.

Con esta obra, Gautier proyecta la realización de una isla artificial —o *pu-lau buatan*— que entronca con la cosmogonía de la primera isla indonesia. Para ello, el autor forma un grupo de trabajo en el que integra artesanos locales y entre todos deciden llevar a cabo el boceto de Heronimus Sada (Figura 2), basado en el patrón tradicional que se emplea para la construcción de la casa comunal. A propósito de esta propuesta y su simbología, el antropólogo Reimar Schefold (en conversación con Gautier, 2017c: 17) comenta: “es como siempre dicen ellos: una isla es como una casa, una comunidad es como una casa y una casa es como un bote”. Lo que convierte a esta isla en el reflejo de un contexto donde territorio y comunidad están plenamente integrados.

El interés del autor por el proceso se hace patente en el vídeo que forma parte de la instalación, de catorce minutos de duración. En él, por orden cronológico, se muestra la elaboración de la isla, su inauguración y finalmente su deriva. Comienza con una narración subtitulada, de Reimar Schefold, que dice lo siguiente:

¡No puedes creer lo que he visto! Quiero decir, fue una locura cuando estaba en la orilla del mar en Indonesia, de repente vi que algo pasaba en el horizonte, pensé que era un bote, pero no fue así ... ¿Te imaginas lo que fue? Era una isla, no estaba anclada en el suelo, pero nadaba como tú y yo nadamos. Fue de este a oeste, hacia el sol poniente, y pensé, bueno, cuál sería la aventura, si me sentara allí, ¿a dónde llegaría? (Gautier, 2017a).

A continuación podemos ver escenas de la recolección del bambú que servirá para elaborar el almacén, así como su transporte en barco. El siguiente paso es subir a la cima de una montaña que, como también podemos ver en las ilustraciones de la Figura 3, servirá de recubrimiento vegetal para la estructura. Mediante esta construcción aparentemente rudimentaria pero sin duda destilada por la tradición indonesia, Gautier consigue emular varios mitos indonesios en los que un dios arranca la cima de una montaña y la arroja al mar, creando así una isla.

Para apropiarnos del poder de la cumbre de la montaña, quitamos la vegetación de una colina y la trasplantamos a la isla. Para transferir la cantidad correcta de hierba desde la colina, creé un molde blando a escala de la isla, anudando cuerdas alrededor de la estructura y poniéndola sobre la cumbre (Gautier, 2017c: 27).

Una vez terminada esta pieza cubierta de la montaña sagrada, vemos cómo es conquistada por un grupo de niños que llegan nadando (Figura 4) y descubren en su interior una casa. Como punto final a la construcción de la isla, esta recibe la plegaria del imán y es despedida con una canción que dice lo siguiente (Figura 5):

*A todos mis hermanos, os pido perdón.
A todas mis madres, os pido a vuestro corazón abierto.
A todos mis padres, me disculpo.
Oh mi madre.
Este es tu hijo, buscando una buena vida (Gautier, 2017a).*

Tras la realización del proyecto, el artista se pregunta qué uso podría dársele a esta nueva isla, a lo que los lugareños le responden que podría servir como *rompong*: una estructura para la pesca que se elabora colgando hojas de palmera de la base y que sirve para atraer a los peces que buscan un espacio seguro en el que refugiarse y que, a su vez, sirven de cebo involuntario, atrayendo a otros peces más grandes. Se cerraría así el círculo isla-casa-comunidad-barco, que parte, como se ha dicho, del concepto colectivo de isla del pueblo indonesio. Como un apéndice o prótesis construido por el hombre para re-imaginar el origen del mundo. En palabras de Deleuze (2005: 20), la re-creación de una isla, su segundo origen, es más esencial que el primero. Ya que mediante el movimiento de re-hacer el mundo se vuelve al comienzo mismo y al mito.

2. Pulau Jengkerik (Isla Grillo)

Siguiendo los procedimientos habituales del gobierno Indonesio para la nomenclatura de las islas, que en su empresa de hacer un registro exhaustivo de su geografía preguntó a los habitantes el nombre de todas ellas, el autor pregunta a cinco personas cómo se podría llamar la isla recién creada. Dos niños responden que Pulau Jengkerik (Cricket Island) sería un nombre adecuado, pues habían encontrado un grillo escondido en un bambú de la isla y todavía lo escuchaban (Gautier, 2017b). El nacimiento del mito, entendido como algo fantástico o fabuloso que tiene el cometido de explicar la realidad en que habitamos, en este caso comienza con un origen sonoro o un eco:

— Cricrí. Cricrí.

Schefold argumenta que “creas otro mundo en el mito, en el que los problemas de tu construcción normal de la vida parecen estar resueltos” (Gautier, 2017c: 21). Cabe preguntarse ¿qué problemas de nuestra construcción de la realidad pueden resolverse a través del mito animista de la Isla Grillo?

Como hemos visto, la isla simboliza un modelo de Planeta Tierra en miniatura, un paradigma de sus elementos esenciales que, si bien se sirve necesariamente de un lenguaje metafórico para extrapolar sus cualidades a un plano más amplio, se desarrolla bajo las mismas reglas básicas.

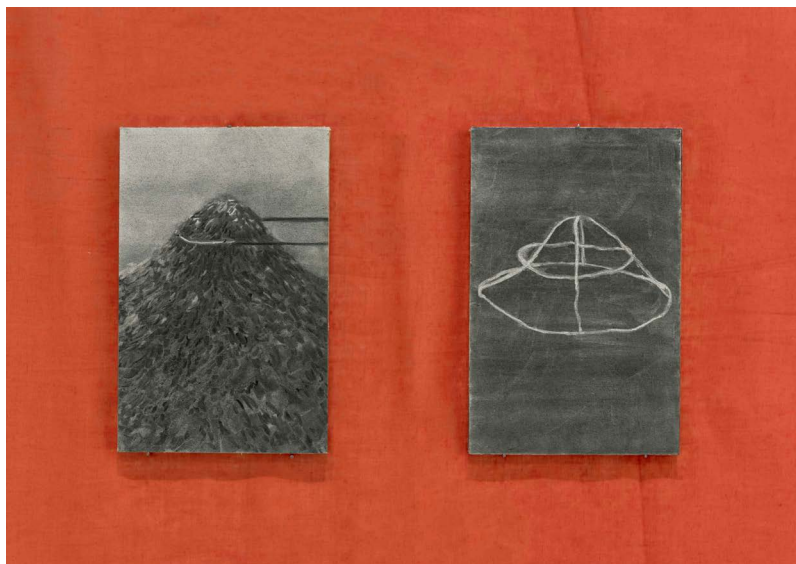


Figura 3 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.
Fotografía. Fuente: <https://www.alexisgautier.com/>

Figura 4 · Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.
Fotografía. Fuente: <https://www.alexisgautier.com/>

Actualmente, nuestro planeta, que podríamos denominar aquí “Isla Tierra” —o Pulau Bumi— para proseguir con la metáfora inaugurada por el autor, ha entrado en una era geológica bautizada como Antropoceno. Dicha era, marcada por el impacto de nuestra actividad industrial corrosiva y el consumismo inherente al estilo de vida global, ha impulsado un calentamiento global sin precedentes que, si no le ponemos freno a corto plazo, desembocará en una gran extinción masiva que ya ha empezado a dar sus primeros coletazos.

Habría que atribuir la proliferación del concepto (antropoceno), ante todo, al hecho de que, bajo el ropaje de objetividad científica, transmite un mensaje de urgencia político-moral casi insuperable, un mensaje que en lenguaje más explícito reza: el ser humano se ha convertido en responsable de la ocupación y administración de la Tierra en su totalidad desde que su presencia en ella ya no se lleva a cabo al modo de una integración más o menos sin huellas (Sloterdijk, 2018).

En este escenario de catástrofe inminente, que sin duda supone una situación de grave emergencia medioambiental, comenzamos a escuchar un sonido, un habitante inesperado que se cuela por sorpresa en el espacio imaginado, proyectando e inaugurando un ecosistema singular. Un habitante que responde a un llamamiento primario y que actúa como conciencia catalizadora del paisaje. Un habitante que, al igual que el Grillo de Pinocho, proclama a viva voz:

— Yo soy el Grillo parlante y vivo en esta habitación desde hace más de cien años. (Collodi, 2018).

Solo en Europa, en el caso que afecta a los saltamontes y grillos de arbusto endémicos, se estima que el 31% de las especies están en peligro de extinción (European Commission, 2019). Un dato en absoluto exclusivo de esta especie. Por lo que tenemos que plantearnos ¿Cómo puede producirse ese segundo origen al que se refiere Deleuze incluyendo el sonido de un grillo en la ecuación del ecosistema?

Con este pequeño ejemplo, vemos que la ficción del paisaje y el mito pueden cumplir un papel reflexivo a la hora de re-pensar el mundo. Es la isla artificial, re-creada desde el espacio cultural un lugar para la especulación de ecosistemas sostenibles.

Conclusión

Alexis Gautier nos ofrece en su obra un método eficaz para construir una isla a partir del relato, bebiendo de los mitos del origen en la cultura indonesia, desde donde crea una isla artificial o metáfora de isla-casa-comunidad-barco. Con



Figura 5 - Alexis Gautier, Cricket Island, 2017.

Fotograma. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=YbacJZYAoQ>

esta segunda isla, estimula nuestra imaginación para re-pensar el mundo y re-crear lo real.

Tomando como excusa el canto de un grillo, invitado especial de esta pieza, se propone la necesidad de reflexionar sobre la manera en la que habitamos el mundo. Y se valora la urgencia de adoptar ideologías con mayor conciencia ecológica.

En definitiva, Pulau Jengkerik sirve activamente como evidencia de que la isla es un elemento eficaz con el que trazar un puente desde los mitos, la tradición oral, la fábula o cualquier realidad ficticia, hasta los rudimentos del mundo en que vivimos. La isla se impone como una metáfora útil capaz de unir de forma consecuente aquello que desconocemos, sometido necesariamente a especulación, y el mundo en que habitamos y que, por simple cercanía, rara vez logramos apreciar con verdadera perspectiva.

Referencias

- Collodi, Carlo (2018) *Las aventuras de Pinocho*. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-4641-7
- Deleuze, Gilles (2005) "Causas y razones de las islas desiertas." En Lapoujade, D. Ed. *La Isla Desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos, pp. 15-20. ISBN: 84-8191-651-X
- European Commission (2019) "Grasshoppers, Crickets and Bush-crickets". En *European Red List*. [Consult. 2020-01-05]
Disponible en URL: <https://ec.europa.eu/environment/nature/conservation/species/redlist/orthoptera/summary.htm>
- Gautier, Alexis (2017a) *Pulau Jengekerik (Cricket Island)*. [Consult. 2020-01-05]
Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YbacJZyYaoQ>
- Gautier, Alexis (2017b) "Pulau Jengekerik (Cricket Island)." Entrevista para *FluxNews*. [Consult. 2020-01-05] Disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=17mMZfZQiQM>
- Gautier, Alexis (2017c) *Pulau Jengkerik*. Bélgica: Bozar y Europalia Arts Festival Indonesia. [Folleto editado con motivo de la exposición]
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-951-4
- Sloterdijk, Peter (2018) *¿Qué sucedió en el siglo XX?* Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-17308-23-0

Inventividade nos registros gráficos de Luiz Martins: abordagens sobre o projeto ressurreição

Inventiveness in Luiz Martins' graphic records: resurrection project approaches

ISABEL ORESTES SILVEIRA*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Brasil, artista visual, cenógrafa, ilustradora.

AFILIAÇÃO: Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (Fapcom S/P); Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). R. Maj. Maragliano, 191 - Vila Mariana, São Paulo - SP, 04017-030, Brasil. E-mail: isasilveira@mackenzie.br

Resumo: O Projeto Ressurreição é composto por 15 trabalhos, os quais refletem o imaginário ancestral indígena e africano, do qual descende o artista. O objetivo é refletir sobre os processos de criação da série, utilizando a metodologia bibliográfica em que leva em conta a abordagem semiótica (Pierce 1990) e os pressupostos teóricos de Salles (2006) juntamente com a entrevista realizada com Luiz Martins. Conclui-se que o artista traduz em suas obras sua vocação polêmica, as quais foram gestadas a partir das múltiplas redes de conexões que articularam seu pensamento e sua prática artística.

Palavras chave: processos de criação / projeto ressurreição / poética visual.

Abstract: *The Resurrection Project consists of 15 works, which reflect the indigenous and African ancestral imaginary, from which the artist descends. The objective is to reflect on the processes of creation of the series, using the bibliographic methodology in which it takes into account the semiotic approach (Pierce 1990) and the theoretical assumptions of Salles (2006). It is concluded that the artist translates in his works his polemical vocation, which were gestated from the multiple networks of connections that articulated his thought and his artistic practice.*

Keywords: *creation processes / resurrection project / visual poetics.*

Introdução

Luiz Martins (1970) nasceu em Machacalis, Minas Gerais - Brasil, e a rica mistura cultural dos povos africanos e indígenas, dos quais descende, passou a ocupar seu imaginário e seus procedimentos técnicos, os quais revelam a força expressiva de sua produção visual.

O objetivo da pesquisa é investigar os processos criativos do artista que o levaram a desenvolver o Projeto Ressurreição, composto por 15 obras que podem ser interpretadas como pinturas ou estudos para criação de objetos ou instalações em espaços públicos. Por isso, a proposta metodológica segue duas tendências: observar as imagens, sob o ângulo da significação, implica uma abordagem semiótica pois considera o modo de produção de sentido, isto é, a maneira como as obras evocam significações ou interpretações. Interessa como cada signo visual pode provocar uma atitude interpretativa na mente daqueles que o percebem (Pierce, 1990). Em segundo lugar, pretende-se lançar luz sobre os conceitos teóricos de Salles (2006), sobre o “processo de criação em rede em construção”, os quais podem auxiliar no desafio que consiste em descrever os caminhos não lineares do pensamento do artista que está envolvido por inúmeras variáveis enquanto elabora projetos.

Nesse sentido, Luiz Martins não obtém uma inspiração excêntrica, mas trabalha enredado por fatores internos e externos: percepção, pensamentos, sentimentos, memória, temporalidades, história e cultura, além de outros aspectos. Desenvolve, assim, uma produção cuja autenticidade e liberdade expressiva se mostra e deixa ver seu gosto pelo assimétrico e pela rusticidade voluntária da imagem.

1. Projeto Ressurreição

O Projeto Ressurreição pode ser interpretado em seu duplo sentido: ora apresentam-se como pintura acabada com a técnica aquarela, ora são estudos do que poderão vir a ser - peças tridimensionais. Então, a série toda ganha autonomia quanto a definição da imagem.

A materialidade escolhida pode, sob a rude ação da técnica, possibilitar uma reflexão sobre as funções dos elementos compositivos. O suporte em concreto é transpassado pela madeira e destaca a estrutura das peças que remetem, pelos títulos, aos postulados sagrados.

Quando vistas, sem os nomes, se decompõem o sentido religioso pela aparência instigante dos objetos (Figura 3).

Aquilo que ocupa o imaginário da cultura, sobre o que significa ser a Santa Ceia (Figura 1), As Chagas de Cristo (Figura 2), Descanso eterno (Figura 3) ou a

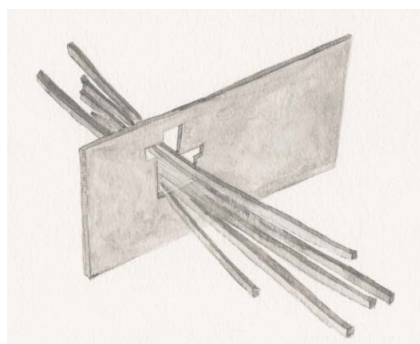


Figura 1 · Santa Ceia. Fonte: Acervo do autor.

Figura 2 · As cinco Chagas de Cristo. Fonte: Acervo do artista.

Figura 3 · Cristo em descanso eterno. Fonte: Acervo do artista.

Via Crusis (Figura 4), se esvazia para pôr em evidência a erupção imprevista e subversiva do material bruto. Assim, a aparência do objeto e a temática da obra se fundem na composição nada realista.

Pelo contato com o artista que planeja e executa a série, é possível compreender a intencionalidade simbólica da escolha dos materiais, pois ainda que Luiz Martins não imponha uma bandeira ideológica, escolhe com plena consciência a madeira, como lança que penetra e perfura (Figuras 1, 2 e 5) - rastros ancestrais do qual o povo indígena foi subjogado. Assim, em toda série, sua polêmica social está implícita na sua poética.

O artista incorpora elementos minimalistas como o cálice (Figura 5), a placa de madeira na horizontal (Figura 3) e o pão (Figura 6), os quais sugerem, ao observador, o impacto do contraste entre a imagem real e a abstração. Assim, Luiz Martins confere à bidimensionalidade uma especial visualidade inventiva e informativa.

O projeto abarca uma peça intitulada Ressurreição (Figura 7), cuja proposta será criar uma instalação interativa com público. No espaço vazio e escuro, somente um ovo dourado ficará suspenso. Como nas demais imagens, intenta ser uma obra minimalista com poucos elementos que se destinam tanto a provocar o olhar sensível quanto a estimular a reflexão através da linguagem visual, cujos títulos também as complementam.

A série distingue-se do mundo real e relativiza sua interpretação, ao mesmo tempo que revela a liberdade do artista. Assim, as obras detêm qualidades duplas: intencionalidade por parte do que a concebe e a livre interpretação ou a leitura do espectador que capta o sentido, baseando-se no que suas categorias mentais permitem pensar ou no que sua curiosidade interessada procura.

A significação global da mensagem visual é construída pela interação de signos diferentes e a interpretação desses tipos diferentes de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador de cuja mente é solicitado um trabalho de associações (Martine, 1996:113).

Por mais que se busque conhecer ou interpretar a intenção do artista e a função simbólica da imagem, nossa mente continuará interpretando a partir das nossas próprias experiências subjetivas, dependendo das mudanças que operam em nosso imaginário e no plano das interações entre nossa vivência com a cultura. Assim também acontece com a obra intitulada Os Sete Pecados (Figura 8), que é composta por 07 peças independentes: fragmentos que se unificam pela aproximação do conjunto, emolduradas em formato vertical e deslocadas do seu eixo central. Essa dinâmica obriga o movimento do olhar que

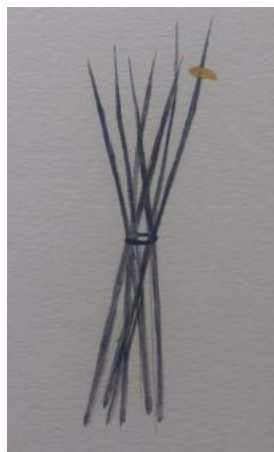
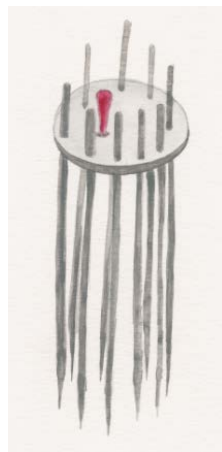
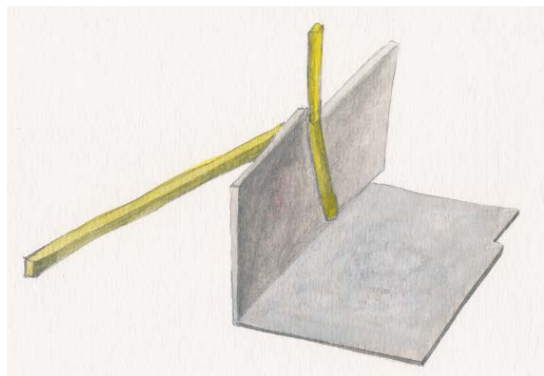


Figura 4 · Via Crucis 1. Fonte: Acervo do artista.

Figura 5 · Cálice do meu Sangue. Fonte: Acervo do artista

Figura 6 · O Pão nosso de cada dia. Fonte: Acervo do artista.

Figura 7 · Ressurreição. Fonte: Acervo do artista

percebe a forma como também a textura do fundo que é composto por letras e palavras retirados dos impressos das páginas de livros sagrados como a Bíblia.

Sob as grossas camadas de tinta a óleo, os textos as vezes aparecem, outras, se ocultam e, ainda pelas manchas, são encobertos parcialmente. A cor escura do desenho pintado salta para o primeiro plano mas também destacam as linhas em curvas e as camadas transparentes das primeiras peças. Surge na composição uma figura simples, orgânica, rústica, primitiva e ancestral, como que rupestre. Tem-se um sinal gráfico arcaico que assume personalidade geradora de múltiplos sentidos ou leituras.

Com isso, pode-se aferir que, em toda a série, Luiz Martins usa as cores e as formas para transmitir seu estado de espírito e a ideia do que quer representar. Assim, articula sua experiência em criação com uma possível leitura do fenômeno cultural e religioso no qual está imerso.

Para se conhecer a intenção racional do artista na produção da obra e como ele estabeleceu conexões entre a temática religiosa com a cultura, a opção será refletir sobre seu processo criativo. Isso pode nos remeter a universo particular do artista que nos convida a estabelecer, com ele, associações de toda ordem. Então, o receptor da imagem pode acolher o implícito convite: exercitar a interpretação, a imaginação e a fruição.

2. O processo criativo de Luiz Martins

O artista recriou a temática religiosa a partir de seu próprio olhar, numa atitude fundamentalmente idêntica as sensações que sua imaginação permitiu ter em uma manhã fria, na cidade de Lisboa. Sobre isso, comenta:

O silêncio, o horizonte, o vazio daquela manhã fria de Lisboa. Eu só, observava do 10. andar, a calma da cidade em um domingo chuvoso. Só um único ruído, o badalar dos sinos da Catedral da Estrela, e eu, sentado em frente a janela, contemplava a cidade e o nada (Martins, 2019).

Nesse momento de pausa, Luiz Martins trouxe à memória as imagens de um documentário que assistiu na noite anterior. Tratava-se do Renascimento Italiano e, a lembrança dos personagens como Michelangelo, da Vinci e Rafael, se misturou a sua percepção visual e auditiva. Os sons vindos da igreja impulsionaram as recordações dos ícones do cristianismo e introduziram em sua consciência as tensas memórias sobre os fatos históricos passados entre Brasil e Portugal: invasão, colonização, povos indígenas e africanos, escravidão, sofrimento e genocídio.



Figura 8 · Os sete pecados. Fonte: Acervo do artista.

Figura 9 · Caderno de esboços de Luiz Martins. Fonte: acervo do artista.

O pensamento do artista, entre paradas e recuos, se forma e deforma, se modifica numa ação permanente de tendências ao estabelecimento de nexos e associações com os sentimentos que lhe sobreveem. Essa desordem contínua abarca todo o passado que conhece sobre os fatos da história cultural brasileira, e suas respectivas catástrofes, com os elementos do cristianismo: a traição, o julgamento e a morte de Cristo. O pensamento e o sentimento do artista se encontram conectados num processo circular, o que equivale a dizer que um impulsiona o outro, completando-se e corrigindo-se. Surge a possibilidade de tornar visível, através da imagem artística, os significados cognitivos de sua percepção. As ideias iniciais, antes obscuras, permanecem atual e atuante, tornando-se o gatilho para que Luiz Martins crie algo absolutamente novo. Ele mesmo comenta: “Então desenhei e desenhei, por toda aquela manhã chuvosa. Decidi deixar os rabiscos e ir para a aquarela para começar a definir a estética da série” (Martins, 2019).

Suas sensações foram consideradas juntamente com a dimensão reflexiva e ao sabor de sua imaginação as ideias foram sendo esboçadas (Figura 9). Desse modo, utilizou o gosto pessoal para exprimir seu pensamento sem levar em conta o aspecto real tal como os objetos se apresentam na temática religiosa. Entende-se que:

O artista observa o mundo e recolhe aquilo que por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer” (Salles, 2006:51).

O artista está imerso no ato de criar, envolvido em uma interdependência de relações, a par com um “todo maior”, evidentemente, junto aos diferentes contextos: psíquicos, socioculturais e históricos. Consequentemente, seu imaginário conduziu o processo evolutivo de sua criação que ganhou aspectos litúrgicos, expressos pela linguagem estética. Afinal, “é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais [...] em signos ou linguagens (produtos da consciência) (Santaella,1987:15).

Na História da Arte ocidental, pode-se perceber o uso das várias linguagens para a temática do sagrado. Se as imagens religiosas do passado foram objetos de representação figurativa e traziam o conteúdo religioso corporificado pela arte, em Luiz Martins tem-se um estilo pessoal na produção das formas e ideias sobre a sacralidade e a religiosidade. Ele reinventa a noção de espiritualidade, antes porém denuncia seu imaginário que acolhe, pelo constante experimento, novas significações e possibilidades expressivas.

Conclusão

A série pode ser considerada simbólica por expressar ideias subjetivas que são percebidas por meio de formas, as quais ganham sentido enquanto signo para além do simples objeto. Sua visão crítica, em relação ao seu meio, ativou seu pensamento e favoreceu a intersecção entre história sociocultural, religião e Arte.

O esforço progressivo do pensamento que move os processo de criação nos parece inseparáveis das experiências da vida, com os estados profundamente internos, sensações, desejos e toda sorte de conexões em que o artista está enredado. É trabalho, um fazer intencional e produtivo que gera soluções criativas. (Ostrawer, 1991: 31). Trata-se de uma área do saber que se manifesta na incompletude de qualquer ordenação rigorosa e que, por isso, desafia a previsibilidade, porque trabalha com o acaso, com a incerteza e com o inesperado e com as múltiplas bifurcações do pensamento.

Ao observador implica se aproximar da abstração enquanto experiência estética visto que Luiz Martins coloca sua poética como fundamento para a idealização do projeto.

Referências

- OSTRAWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petropolis, Editora Vozes, 1991.
- MARTINE, Joly. Introdução à análise da imagem. Trad. Marina Appenzwller. Campinas, São Paulo. Pairus, 1996.
- MARTINS, Luiz. Entrevista sobre o Projeto Ressurreição, concedida no Centro Histórico e Cultural Mackenzie (CHCM/ SP). Concedida no dia 19 de novembro de 2019, às 14h30.
- PIERCE, Charles Sanders. Semiótica. 2o. ed, São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SALLES, Cecília de Almeida. Redes da Criação. Construção da obra de arte. Vinhedo. Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. O que é Semiótica. Coleção Primeiros Passos. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.

Um Certo Mau Olhar: Destruidores sobre outras obras, ou iconoclastas de todo o mundo uni-vos

*A certain bad look: Destroyers over other works,
or iconoclasts from around the world, unite*

ARMANDO JORGE CASEIRÃO*

Artigo submetido a 7 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Portugal, artista plástico, professor.

AFILIAÇÃO: Afiliação: Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: Levantamento e análise da destruição, ataques ou tentativas de ataque a obras de arte, tanto a obras nacionais como a obras e museus internacionais. A destruição de obras de arte pelos próprios artistas, ou a pedido destes. porque destruir obras de arte? Algumas delas inócuas, penduras silenciosamente em paredes esquecidas de museus sombrios foram alvo dos mais bárbaros e insanos ataques. O que terão visto nessas obras os atacantes para cometerem tal acto? E que obras foram atacadas ou vítimas de tentativa de destruição? Ou mesmo destruídas? Será sobre essas tentativas de destruição que este artigo se irá debruçar.

Palavras chave: Destruição / vandalismo / arte.

Abstract: *Survey and analysis of destruction, attacks or attempted attacks on works of art, both in national works and international works and museums. The destruction of works of art by the artists themselves, or a request from them. why destroy artworks? Some of them, hanging silently on forgotten walls of shadowy museums, were the target of more barbarians and air strikes. What will the attackers have seen in these works to commit such an act? And what works were attacked or victims of attempted destruction? Or even destroyed? It will be about these attempts at destruction that this article will become poring over.*

Keywords: *Destruction / Vandalism / Art.*

O fervor, ou mesmo o fanatismo, revela-se em universos vários. São conhecidos o fanatismo religioso ou desportivo ou mesmo nacionalista. Em qualquer dos casos parece ser uma necessidade de fazer valer os valores e dogmas ou as causas primárias em que acreditam. Muitas das vezes o alvo de tal fervor são obras de arte inócuas, inocentes e silenciosas. Não incidiremos este artigo sobre ataques de causa religiosa, nem tentaremos fazer um levantamento exaustivo de ataques, apresentando assim os mais significativos. Incidentes de destruição de obras de arte foram registados na história desde os antigos tempos quando um povo germânico da Europa central, os Vândalos, em 455 aC invadiram Roma e destruíram obras de arte. O vandalismo passou a estar associado à destruição. Do séc.VII ao IX, surgiu um movimento religioso no imperio Bizantino contra a veneração de imagens religiosas, de onde surgiram os iconoclastas, destruidores de icons ou imagens.

Contactados por mail alguns museus e instituições de Portugal, Museu de Arte Contemporânea, Museu do Chiado e Museu Nacional de Arte Antiga, fomos informados que não se registaram quaisquer ataques a obras de arte nesses espaços.

No entanto, em Novembro de 2016, uma obra necessitou de ser restaurada devido à negligência de um turista, visitante do MNAA, que ao recuar para fazer uma fotografia e debaixo dos avisos do vigilante derrubou uma escultura de madeira, São Miguel Arcanjo do séc. XVIII. Mas tratou-se de um acidente. Já em 3 Maio de 2016, um jovem subiu ao nicho da estátua de D. Sebastião de Gabriel Farail, de 1891, na porta da Estação do Rossio, para tirar uma fotografia, tendo provocado a queda e destruição da escultura que se encontra em Património do Estado, sendo o jovem acusado de ato de puro vandalismo.

Após o Concílio de Trento (1545-1563), concílio onde se discutiram as imagens, o culto dos santos e relíquias e o valor dessas imagens e, quais seriam objeto de devoção e quais deveriam ser abolidas pela sua carga pagã ou erótica, surgiram os censores de imagens que tinham como função visitar e verificar as instituições religiosas, ficando conhecidos como visitantes apostólicos. Tinha como função banir as heresias e muitas delas encontravam-se nas imagens. Pinturas e frescos foram corrigidos e pintados por cima, enquanto esculturas e outros elementos artísticos foram simplesmente destruídos.

O quadro *Juízo Final* de Miguel Ângelo esteve por três vezes para ser destruído. Os nus e a lascívia eram elementos chocantes e proibidos na época pelo que o quadro foi repintado. Para além deste, outros temas excluídos da pintura seriam: Senhoras da Expectação e Virgens de leite.

No universo desportivo o vandalismo e o hooliganismo são uma realidade:

O Passeio das Glórias Buenos Aires, Argentina é um espaço público onde se podem admirar estátuas de desportistas de relevo argentinos tal como o jogador de basquete Munu Ginóbili, os tenistas Guillermo Vilas e Gabriela Sabatini, o jogador de rugby Hugo Porta, ou Luciana Aymar, jogadora de hóquei em campo, o golfista Roberto de Vicenzo e o boxer Pascual Perez, assim como Juan Manuel Fangio, reconhecido corredor de automóveis de Formula 1, assim como a estátua do futebolista Lionel Messi.

A estátua deste em bronze, já foi vítima de vários ataques, desde ligeiros aos mais brutais, tais como ter aparecido de cabeça e braços cortados, a 10 de Janeiro de 2017, e de pernas cortadas a 4 Dezembro 2017, logo totalmente derrubada. A estátua do escultor realista Carlos Benavidez foi inaugurada a 28 de Junho de 2016 e devido aos ataques sucessivos terá sido transferida para a Direção de Monumentos e Obras da cidade.

Também a estátua de Cristiano Ronaldo, considerado o melhor jogador de futebol do mundo, inaugurada a 21 de Dezembro de 2014, situada na Av. Francisco Sá Carneiro, no Funchal, Madeira, foi já vítima de vários ataques. A 13 de Janeiro de 2016, surgiu pintado nas costas a vermelho o número 10 e o nome do seu adversário direto, Lionel Messi. Curiosamente, estes ataques sucederam a cerimónia de entrega da Bola de Ouro.

Apesar do Marquês de Pombal não ter jogado futebol, a sua estátua situada em Lisboa tem sido alvo de vários atos de vandalismo ao longo dos anos. Por altura da final do campeonato de futebol apareceu coberta de pinturas, pichagens e graffitis. Com a vitória no campeonato, e sendo o largo do Marquês de Pombal local habitual de festejos futebolísticos de final de campeonato, a referida estátua surgiu a 23 Abril de 2014 com vários graffitis alusivos ao Sport Lisboa e Benfica. Nos anos seguintes e com a antecipação da vitória no campeonato nacional a estátua apresentou graffitis com a inscrição “reservado”, uma alusão às comemorações evidentes que aí teriam lugar.

Outra estátua de Lisboa foi alvo de ataques sucessivos, sem razão aparente, ou simplesmente pela nudez da figura feminina, com pedras lançadas que lhe partiam os dedos: Eça de Queiroz ampara uma figura feminina representando a Verdade, assenta num plinto onde se pode ler uma frase de “A Relíquia”: “*Sobre a nudez forte da Verdade o manto diaphono da phantasia*” que se encontra no Largo Barão de Quintela, perto do Chiado, onde se situaram muitas das passagens da sua obra literária, junto ao quartel dos bombeiros. A estatua de mármore branco seria substituída por uma igual mas de bronze. A Verdade, como figura alegórica é repleta de simplicidade e simbolismo, representada de braços abertos, com o corpo nu, branco e rijo de uma mulher do povo que serviu de modelo.

A substituição foi realizada a fim de preservar o original, da autoria de António Teixeira Lopes, de 1903. O original encontra-se desde 2001 nos jardins do Museu da Cidade, no Campo Grande.

Nos últimos dias de Dezembro de 2019, a Câmara de Matosinhos apresentou queixa-crime contra desconhecidos por ato de vandalismo contra a obra, *A Linha do Mar*, da autoria de Pedro Cabrita Reis inaugurada a 15 de Dezembro junto ao farol da Boa Nova em Leça da Palmeira. Na obra, constituída por um conjunto de vigas de ferro ao alto sobre viga igual na horizontal e pintadas de branco, surgiram pintadas a negro palavras como: *vergonha, os nossos impostos, Isto é Leça, e 300Mil €*, preço que a autarquia pagou pela obra, sendo essa uma das maiores críticas apontadas.

Ainda nos últimos dias de Dezembro de 2019, o jovem de 20 anos Shakeel Ryan Massey, danificou propositadamente com cortes um quadro de Picasso com retrato de Dora Maar na Tate Gallery, obra de 1944, intitulada *Busto de Mulher*. A pintura está avaliada em 23,5 milhões de euros. O jovem foi ouvido em tribunal de Camberwell negando a autoria do ataque, no entanto foi detido pelos seguranças em flagrante, sendo o seu julgamento a 30 de Janeiro de 2020. Por agora desconhecem-se as razões do ataque.

A Tate Gallery de Londres foi alvo de outro ataque por parte de um visitante, Vladimir Umanets, com 26 anos a 7 de Outubro de 2012. Foi posteriormente detido após ter *tagado* e borrifado com *spray* preto a obra do artista Mark Rothko, *Black on Maroon* de 1958. Escreveu o seu nome, o número 12 e a frase: *uma potencial peça de yellownismo*.

Nascido na Rússia, mas naturalizado americano, Rothko é um dos mais importantes artistas do pós-guerra, tendo uma das suas pinturas batido recorde de venda em leilão. Umanets disse em entrevista que não era um vândalo e estabeleceu comparações com o trabalho de Marcel Duchamp, parafraseando que a arte permite pegar no que algum já fez e colocar uma nova mensagem nesse trabalho. *A Potencial Piece of Yellowism*, qualquer coisa como a criação de uma peça potencialmente Yellowista (amarelenta).

A filosofia Yellowista não faz distinção entre objetos de arte, anti-arte ou mesmo objetos não artísticos. Umanets e Marcin Lodyga criaram o fenómeno de cultura contemporânea, não sendo arte, tendo sido iniciada a 15 de Novembro 2010 em Giza numa primeira exposição intitulada *Flattened to Yellow* e Umaniec afirma que o ato era algo semelhante à apropriação; que, ao assinar uma obra de arte não feita por ele, ele a transformava num objeto mais valioso. "Acredito que se alguém restaurar a peça e remover minha assinatura, o valor da peça seria menor, mas depois de alguns anos o valor será maior por causa do

que eu fiz”, disse Umanets. A obra foi seriamente afectada e sofreu danos profundos, uma vez que a tinta spray usada no ataque penetrou varias camadas de tinta da obra chegando mesmo ao linho da tela. Para o Juiz *o ato é completamente autorreferencial e quase inteiramente desprovido de conceito.*

Um outro incidente similar envolveu o trabalho *Cruz Branca* de Malevitch, exposta em Amesterdão, na qual o artista russo Aleksander Brener, pintou um cifrão verde na obra do conterrâneo Malevitch. Para Brener foi um ato simbólico com uma mensagem para o mercado da arte: *Eu crucifiquei o dollar, como Jesus*, justificando o seu cifrão verde e que o produto final era uma obra conjunta dele e de Malevitch. O tribunal Holandês não entendeu assim e enviou Brener para a prisão exigindo uma indemnização de 10 mil dólares, tendo o cifrão verde sido removido da pintura de Malevitch.

Também o russo Aleksandr Petrusko, terá lançado em 2016 urina, que ele chama de lama terapêutica, sobre fotos de Jock Sturges. O fotógrafo habitualmente fotografa famílias de nudistas o que terá provocado indignação entre os movimentos mais conservadores, que consideraram provocadora a exposição no centro de fotografia Irmãos Lumiere. O agressor foi detido por oito dias, sendo a exposição temporariamente encerrada.

Será de mencionar também artistas que destruíram ou atacaram a sua própria obra, geralmente como um ato de controlo de qualidade.

Miguel Ângelo que, por volta de 1547, já com 72 anos de vida, iniciou trabalhos numa deposição que retrata o corpo de Cristo sendo retirado da cruz, hoje conhecido como *A Pieta* de Florença, em exposição no Museu dell’Opera dell Duomo. Segundo Giorgio Vasari, o escultor queixava-se de uma falha da pedra de mármore que dificultava o desenvolvimento da escultura: hoje acredita-se que fosse um problema de composição centrada na perna de Cristo, que se encontra ao colo de Virgem Maria. Esse problema tanto irritou o escultor que atacou a sua peça à martelada de forma irracional após oito anos de trabalho. A obra foi salva por um funcionário da igreja e parcialmente restaurada, continuando a perna esquerda perdida, testemunha da explosão violenta de Miguel Ângelo.

Não poderemos deixar de mencionar a obra de Guilherme de Santa-Rita, ou simplesmente Santa-Rita Pintor, promessa do modernismo portugues, que nunca expos em Portugal e que ao morrer aos 29 anos de tuberculose pediu ao seu irmão para que todas as suas obras fossem queimadas, restando apenas algumas obras, essencialmente desenhos e as ilustrações que foram publicadas.

Tambem se acredita que algumas obras de Amadeu Souza Cardozo tenham sido queimadas, por medo de contágio da gripe espanhola, ou por serem desenhos ou mesmo fotografias de nus, que o artista vinha realizando.

Em 1972, Lazlo Toth, de origem húngara, abriu passagem entre a multidão de peregrinos que esperavam a bênção papal na Praça de São Pedro. Lazlo, munido de um martelo de geólogo, desferiu várias marteladas à *Pieta* de Miguel Ângelo. A virgem perdeu um braço, um olho e parte do nariz. Enquanto Lazlo atacava a estátua gritava: *-Sou Jesus Cristo, Sou Jesus Cristo*. Após o ataque a estátua foi recuperada e reconstruída e passou a estar protegida por um painel à prova de bala.

Claude Monet, pioneiro do impressionismo, trabalhador incansável e obsessivo, pintou cerca de 250 vezes as *Water Lily* nas últimas três décadas da sua vida. No entanto, apesar do número elevado de pinturas do mesmo tema, havia mais. Numa seleção para uma exposição em 1908, Monet destruiu um grupo delas, num número indefinido mas balizado entre 15 e 30, que considerou não estarem à altura das que mais lhe agradavam. Também perto da sua morte Monet terá instruído a filha Blanche Hoschede Monet a destruir grande parte dos seus trabalhos restantes, preocupado que estava com a forma como eles seriam interpretados pelas gerações vindouras.

Gerhard Richter cresceu na Alemanha no Nacional-Socialismo nazi para depois estar 16 anos na Alemanha Oriental. Meses antes da construção do muro de Berlim em 1961, fugiu da abstração e do realismo socialista da Alemanha Oriental para a Alemanha Ocidental. Iniciou em 1962 experiências de pintura com base em fotografias que poderiam ser dos seus álbuns de família ou recolhidas na média. Décadas depois fez algo semelhante com fotografias do grupo Baader-Meinhof. A sua história familiar, que incluía nazis e as suas vítimas, e o seu contacto com os vários "ismos" deu-lhe um crédito elevado como artista. Ele próprio destruiu pelo fogo cerca de 60 pinturas do período de transição da sua carreira. No entanto, as obras destruídas foram fotografadas e as imagens encontram-se nos arquivos do pintor.

Dias antes de uma exposição, nos idos anos 80, Georgia O'Keeffe pretendia entrar num armazém para destruir algumas das suas pinturas que ela achava serem menores. Segundo a curadora Barbara Haskell do Whitney Museum of American Art, quando Georgia chegou perto do fim de sua vida, ela queria fazer prevalecer só as suas obras maiores, destruindo as menores para que a sua reputação permanecesse forte e inabalável. Supostamente esse foi sendo um hábito ao longo da sua carreira. Ela teria o hábito de listar em cadernos as obras que executava, assim como todo o seu destino posterior. *Red & Green II* de 1916, uma aguarela, está registada como destruída após ter estado exposta em 1958 na Galeria Downtown de Nova Iorque. Curiosamente, o trabalho surgiu em Novembro de 2015, num leilão na Christie's de Nova Iorque e recentemente numa

exposição sobre Giorgia no Texas, no Museu Histórico de Panhandle Plains.

Em Setembro de 1983, numa entrevista para a revista Warhol com Andy Warhol e Juan Hamilton, Giorgia O' Keeffe admitiu ter destruído uma grande quantidade de negativos fotográficos a pedido de Alfred Stieglitz, (1864-1946) seu falecido marido. O fotógrafo que controlava pessoalmente toda a sua produção e imprimia todas as suas imagens, desejou que os negativos fossem destruídos para que mais ninguém pudesse imprimi-los e escapar ao seu controlo de qualidade. Também é sabido que a relação entre os dois se iniciou com sessões de fotografia de nu, tendo o casal sido interrompidos a meio de uma sessão pela então mulher de Alfred.

A pintura *A Ronda da Noite* do mestre holandês Rembrandt já foi alvo de três ataques e de várias tentativas. Sendo a mais famosa pintura do Museu Rijkmuseum, em Amsterdão, foi desfigurada três vezes, tendo sido a primeira vez em 1911, quando um cozinheiro da marinha atacou a obra com uma faca. Curiosamente, mesmo face ao ímpeto do ataque, as várias camadas de sólido verniz não deixaram a faca penetrar. O segundo ataque terá tido lugar em 1975, quando o professor William Rijk, conseguiu esfaquear e cortar a tela registando-se desta vez rasgos repetidos na obra. A demência parece ter estado na razão do ataque uma vez que garantiu que foi Jesus que o incitou e forçou a atacar a obra. Rijk era professor estando na época desempregado e foi internado num hospital psiquiátrico. A obra apesar de ter sido restaurada, ficou marcada e ainda se podem conferir os cortes pois estes são bem visíveis. Certamente pelo realismo da obra e pelas suas dimensões, a obra voltou a ser atacada por outro doente psiquiátrico, em 1990, que regou a obra com ácido sulfúrico, no entanto foi salva mais uma vez pela forte camada de verniz, mas que desta vez sucumbiu ao ácido, salvando a obra. Os seguranças reagiram rapidamente e diluíram o ácido com água, no entanto a obra teve de ser restaurada a nível de pintura. Durante a segunda guerra mundial, com o receio que as tropas nazis roubassem a ronda da noite e a enviassem para Berlim, a obra foi retirada do museu e escondida. Hoje por baixo da obra existe uma abertura ao longo da dimensão da pintura de modo que a obra pode deslizar, passar pela dita ranhura e sair de camioneta, ficando a salvo.

Outra obra de Rembrandt, comprada para o Hermitage pela imperatriz Catarina a Grande, sofreu ataque violento em 1985, levado a cabo por um cidadão soviético da Lituânia, Bronius Maiguis, que lançou ácido sulfúrico sobre a tela e depois a atacou com uma faca. Os motivos do ataque foram expostos como o de defender a independência da Lituânia, mas depois disse ser contra a nudez exposta, tendo apresentado mais tarde problemas psíquicos erguendo uma luta

contra toda a nudez. (a verdadeira razão poderá ter sido manipulada pelas autoridades soviéticas). Bronius passou oito anos num hospital psiquiátrico, enquanto *Dânae* passou 12 anos em restauro. Hoje esta atrás de um vidro blindado.

A 10 de Março de 1914, Mary Richardson, uma sufragista munida de um cutelo de talhante, golpeou a obra de Velasquez exposta na Galeria Nacional de Londres. Mary desfechou sete golpes sobre a tela, explicando mais tarde a sua ação como vingança em protesto: *Tentei destruir a pintura da mais bela mulher da história da mitologia como um protesto contra o governo por destruir a Sra Pankhurst, que é a pessoa mais formosa da história moderna*. Só que Vénus não é uma mulher mas uma divindade. A *Vénus ao Espelho* de Velasquez foi a escolhida não somente pela acesa luta política na defesa dos direitos das mulheres, mas numa entrevista anos mais tarde em 1952, ao Sindicato Político e Social das Mulheres, acrescentou que: *Não gostava do modo que visitantes masculinos olhavam para ela todo o dia*, ou seja da maneira como a Vénus era apresentada nua para os homens. Emmeline Pankhurst era a sua companheira e tinha sido presa no dia anterior.

Em 9 de Outubro de 2007 a artista Rindy Sam foi multada por ter beijado um tríptico *Phaedrus*, do artista Cy Twombly, exibido na Coleção Lambert, Avignon, France. Beijar a obra pode parecer inofensivo, mas Rindy deixou uma forte e visível marca de batom. Em audiência no tribunal Rindy, acusada de degradação voluntária de obra de arte, disse que foi possuída pela paixão quando viu a tela em branco avaliada em 2,8 milhões de dólares. Condenada a indemnizar a galeria e o artista, a indemnização foi estabelecida em 1940 dólares para a galeria e 1 dólar para o autor, Cy Twombly.

Em 2010, a pintura do holandês Jan Victors, *Booz recebe a herança de Elimelec*, patente na galeria 302 no Museu Guggenheim de Bilbao, integrada na exposição temporária de empréstimos *A idade do ouro Holandesa e Flamenga* foi atacada e danificada por uma jovem estudante da Faculdade de Bellas Artes de 25 anos com as faculdades mentais aparentemente alteradas. A garota utilizou uma faca e do ataque resultaram seis arranhões e um furo de três centímetros na camada de tinta. O museu diz que se trata de danos facilmente reparáveis.

Em 2012 um homem perfurou a soco a tela de Manet de 1874, *Argenteuil Basin with a Single Sailboat*, exposta na Galeria Nacional da Irlanda, Dublin desde 1924. A tela acabou rasgada e o homem sendo preso. A obra esteve 18 meses em restauração, tendo sido necessário juntar fragmentos microscópicos.

Também em 2012, uma escultura de Damian Hirst, conhecida como *Charity*, que se encontrava na frente da *Royal Art Academy*, foi alvo de graffiti. A estátua com 6.70m de altura, encontra-se num pedestal e pesa cerca de 3,5

toneladas, estando avaliada em 2,4 milhões de dólares, representa uma garota com um urso de pelúcia e um aparelho ortopédico numa perna. A imagem era usada para a fundação de caridade de pessoas com deficiência, *The Spastics Society*, sendo que a saia da figura foi pintada com *spray* por agressor desconhecido. A escultura estava coberta por um seguro e o graffiti veio a ser removido.

A *Liberdade Guiando o Povo*, de Eugene Delacroix, exposta no Museu do Louvre foi danificada em 2013 por uma mulher que escreveu com um marcador grosso na parte inferior da tela, *AE911*. A mensagem, está relacionada com as chamadas teorias da conspiração referentes ao ataque do 11 de Setembro as torres de Nova York. A mulher foi detida e a *Liberdade* de Delacroix foi restaurada.

As estátuas talvez por se encontrarem no exterior estão mais expostas ao vandalismo, como na cidade de Copenhaga, Dinamarca. É o caso da escultura de Edward Erksen *A Sereia*, personagem de um conto de Hans Christian Andersen. A obra tem sofrido vários ataques desde 1960, tendo sido decapitada duas vezes, a primeira em 1964 e a segunda em 1998. Em 1999, uma tentativa de decapitação ficou a meio, tendo falhado. Perdeu um braço em 1984, e em 2003 foi arrancada da base, uma pedra, com uma carga explosiva. Foi várias e repetidas vezes pintada e base de graffiti. Mas também, por ser uma figura nua, foi-lhe colocada uma burka e em 2006, foi-lhe colocado um brinquedo sexual na mão. De modo a minimizar os ataques as autoridades resolveram afastar a escultura do porto, e movê-la vários metros tornando-a menos acessível.

Também a obra mais famosa e mais protegida sofreu ataques: Mona Lisa de Leonardo da Vinci, peça vista anualmente por 8,5 milhões de pessoas foi em Dezembro de 1956 quando lhe lançaram ácido durante uma exposição em Montauban, França. No mesmo ano, um boliviano atacou a pintura à pedrada tendo saltado parte do pigmento junto da sobancelha esquerda. Em 1974, quando por empréstimo a obra se encontrava no Museu Nacional de Tóquio, Japão, uma mulher lançou tinta vermelha sobre a tela. Este protesto terá sido contra a decisão local de não permitir que pessoas com deficiência visitassem a exposição.

A 2 de Agosto 2009, a Mona Lisa viu-se novamente ameaçada quando uma russa lhe terá lançado uma caneca que comprou no próprio museu do Louvre, alegando a razão do facto com as autoridades francesas lhe terem negado a cidadania. A pintura está salvaguardada por um vidro à prova de bala, numa caixa que a protege de vibrações, calor e humidade.

Outra obra de Da Vinci, foi alvo da furia iconoclasta: avaliado em 35 milhões de usdollares, *A Virgem e o Menino com Santa Ana e São João Batista*, foi danificada duas vezes, quando exposta na Galeria Nacional de Londres. A primeira em 1962, quando um alemão lhe lançou uma garrafa de tinta, e a segunda em 1987,

quando Robert Cambridge desempregado encontrou na tela motivos para o seu protesto contra a situação política e econômica do Reino Unido. Cambridge entrou no museu minutos antes do fecho e munido de uma pistola disparou vários tiros contra a tela, no entanto as balas só atingiram o vidro que protegia a tela.

De qualquer forma, os russos parecem ser os vencedores de ataques a obras de arte. Em Junho de 2018, na cidade de Voronej, um homem bêbado de 37 anos rasgou uma pintura de 1885, que representava Ivan o Terrível, de Iliá Repin batendo-lhe com uma estaca após ter bebido 100ml de vodka, danificando significativamente a pintura. A própria tela é violenta pois Ivan segura nos braços cobertos de sangue o cadáver do filho após o ter matado acidentalmente. A pintura esteve sempre envolta em rumores sombrios, tal como o Czar Ivan. O próprio Iliá Repin afirmou ter perdido a força na mão depois de pintar a obra, e o público reclamava que a pintura os deixava zonzos. Em 1913, Abram Balachov, um jovem até então sem quaisquer perturbações mentais esfaqueou a obra gritando: *Chega de sangue!*, fazendo-lhe três longos rasgões ao alto. Repin o autor que ainda estava vivo procedeu ao seu restauro.

Em 2006, um francês, Pierre Pinoncelli, atacou com um martelo o *Fontanário* de Marcel Duchamp, no centro Pompidou em Paris. O trabalho exposto era uma cópia do original avaliado em 4 milhões dólares. Pinoncelli ouviu a sentença suspensa de três anos e foi condenado a pagar 280 mil dólares, uma vez que já era reincidente em ataques e especificamente ao Fontanário de Duchamp, no qual terá urinado em 1993, numa exposição em Nimes no sul de França, argumentando que a ação era uma expressão artística pois estava indignado pelo modo como a obra de arte radical e de charneira havia sido institucionalizada. *Eu criei algo novo, algo que Duchamp teria aprovado*, disse Pinoncelli.

A *Baía*, pintura abstrata de 1963, de Helen Frankenthaler, avaliada em 1,5 milhões de dólares, viu ser necessário um restauro após um garoto de 12 anos ter colado uma pastilha elástica na obra. Isto aconteceu no Instituto de Artes de Detroit em 2006. A pastilha não deixou grandes danos, tendo o garoto sido suspenso após a visita de estudo.

Após termos visto muitas obras de arte serem atacadas por graffiti, desencadeia-se a controvérsia se será possível atacar um graffiti, pois muitas das obras de Banksy foram desfiguradas ou simplesmente destruídas. O próprio criou mecanismos de auto destruição para as suas obras...Quando licitada em leilão e por um mecanismo acionado à distância, um quadro de uma menina com um balão iniciou um processo de auto fragmentação. Vários dos seus graffiti de rua foram limpos ou cobertos por trabalhadores das limpezas ou pelos proprietários, muito dos quais desconhecendo o valor do graffiti. Recentemente, um

trabalho de Banksy em Bristol, um gorila com uma máscara rosa, foi limpo pelo proprietário que nunca tinha ouvido falar do artista nem conhecia o valor da obra, tendo sido a pintura parcialmente recuperada.

Referências

- BBC News, 2012, *Obras de arte famosas que han sido atacadas*, Artigo disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/10/121009_mark_rothko_obras_vandalismo_mr
- BBC News, 2012, *Desfiguram uma pintura de Rothko en galería londinense*, Artigo disponível em: https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2012/10/121007_ultnot_rothko_mural_desfigurado_jgc
- ABC Cultura, 2014, *Los peores ataques contra obras de arte*. Artigo disponível em: https://www.abc.es/cultura/arte/20140705/abci-obras-arteadas-201407021556_1.html
- Publico.pt, 2020, *Jovem danifica quadro de Picasso com retrato de Dora Maar na Tate Modern*. Artigo disponível em: <https://www.publico.pt/2020/01/01/culturaipilon/noticia/quadro-picasso-retrato-dora-maar-danificado-tate-modern-1898936>
- Informações e serviços.lisboa.pt, s.d. *A Verdade (Eça de Queiroz)*. Artigo disponível em: <https://informacoeseservicos.lisboa.pt/contactos/diretorio-da-cidade/a-verdade-eca-de-queiroz>
- Publico.pt, 2001, *Estatua de Eça substituída por réplica em bronze*. Artigo disponível em: <https://www.publico.pt/2001/07/24/local/noticia/estatua-de-eca-substituída-por-replica-em-bronze-32842>
- The Telegraph, *Yellowism neither art nor anti art... it's about the yellow*. Artigo disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9593690/Yellowism-Neither-art-nor-anti-art...-it-is-about-yellow.html>
- Megan Udell, 2016, *Destruction & Owership: A kiss is Just a kiss*. Artigo disponível em: <https://meganudell.wordpress.com/2016/04/05/destruction-ownership-a-kiss-is-just-a-kiss/>
- Megan Udell; 2016, *Art Rant: "A Potencial Piece of Yellowism"*. Artigo disponível em: <https://meganudell.wordpress.com/2016/03/21/art-rant-a-potential-piece-of-yellowism/>
- Observador, 2019, *Maria Martinho e Joana Ascensão, Matosinhos apresentou queixa por vandalismo à obra de Cabrita Reis. Artista fala em assinatura política*. Artigo disponível em: https://observador.pt/2019/12/30/matosinhos-apresentou-queixa-por-vandalismo-a-obra-de-cabrita-reis-artista-fala-em-assinatura-politica/?fbclid=IwAR02aAZukzq8Uypc0UqSNkjC6Ukg1UBxukdkMfHRdruL1Sqy_HFq6Y6MyOO
- Veja, 2009, *Mona Lisa é atacada com uma caneca*, Artigo disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/mona-lisa-e-atacada-com-uma-caneca/>

O gesto e o chão como componentes de 'desenhos de rio,' de Meire Cordeiro

The gesture and the ground as components of 'river drawings,' by Meire Cordeiro

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA*

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

Brasil, artista visual, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Av. Fernando Ferrari, 514 - Goiabeiras, Vitória - ES, 29075-910, Brasil. E-mail: claudiamfsg@yahoo.com.br

Resumo: Análise de uma instalação da artista brasileira Meire Cordeiro, licenciada em Artes Plásticas e especialista em Artes Visuais (Escola Guignard, Belo Horizonte — MG). A análise trata da correspondência dos desenhos com pautas para caligrafia; menciona a repetição como diferença, a partir de Gilles Deleuze e também lida com a água como matéria imaginativa agente na conformação da instalação da artista.

Palavras chave: desenho contemporâneo / repetição / caligrafia / caderno.

Resumen: Análisis de una instalación de la artista brasileña Meire Cordeiro, graduada en Bellas Artes y especialista en Artes Visuales (Escuela Guignard, Belo Horizonte — MG). El análisis trata de la correspondencia de dibujos con pautas de escritura a mano; menciona la repetición como diferencia de Gilles Deleuze y también trata el agua como agente de la materia imaginativa en la configuración de la instalación.

Palabras clave: dibujo contemporáneo / repetición / escritura a mano / cuaderno.

Considerações Iniciais

A instalação *Desenhos de águas* é constituída de desenhos e áudio. Sobre cada suporte, a artista segura um pincel macio pela extremidade; este, embebido de nanquim (aguadas), constrói uma trajetória horizontalizada desde a extremidade norte do suporte, deixando o mínimo de margens entre o início e o fim do percurso gráfico. A ação contínua de preenchimento total da superfície gera, ora certo paralelismo entre as linhas, ora uma intercepção de trajetórias: cria-se uma trama peculiar (Figura 1). Esta revela as sutis irregularidades do gesto: horizontalidades onduladas e diferenças internas de valor, pela saturação de tinta. O desenho nos remete às pautas, conjunto de fileiras horizontais e paralelas impressas em cadernos, guias para o exercício da caligrafia. Essa evocação revelaria, talvez, a disparidade entre a intenção (ato mental) de realizar uma trajetória contínua e retilínea e a manualidade (ato motor), o esforço entre estes atos, resultando em trajetórias sinuosas, como as primeiras tentativas da escrita cursiva.

Em cada sessão de trabalho, diversas “pautas”, pela escala e dificuldade de uma guarda desejável, são acondicionadas em rolos, em recipiente próprio para esse fim. Dispostos em conjunto sobre o chão, cada desenho contribui com sua singularidade para a sensibilização do chão como superfície (Figura 2).

A organização da instalação

As sessões configuraram um conjunto de 60 unidades, feitas em condições homogêneas de ação. É possível perceber a repetição do gesto no processo, visando ao seu entendimento e domínio. Por isso, a artista estabeleceu uma normativa, que respeitou a homogeneidade da escala, suporte, materiais e a direção da trajetória gestual. Isso permitiu-lhe, repetindo, avançar na visualidade pretendida, observando, ainda, o nascimento das diferenças, dentro do mesmo. O fazer repetido dos desenhos proporcionou-lhe um repertório de ações manuais. O processo de aprendizagem do desenho e da escrita aproximaram-se, especificamente no modo de uso dos instrumentos comuns a essas linguagens. Essa aproximação é relevante pelo fato de que a artista, por atuar com o Ensino de Arte no nível fundamental, está consciente da relação estreita entre a aprendizagem do letramento e a aprendizagem do desenho. Embora cada qual tenha seu método e finalidade próprios, Meire Cordeiro está atenta a diversas interfaces desses processos; uma delas se dá no momento em que o ato de traçar é tido também como ato de inscrição no papel, ou seja, a linha, quando desenha, também escreve”. Ao trabalhar com o vocabulário do desenho, a artista tem

um entendimento de que tais produções são também formas de escritas plásticas. O próprio fazer desses trabalhos requer um desenhar tão concentrado e ao mesmo tempo sensível que se assemelha ao processo caligráfico. (Cordeiro, 2019).

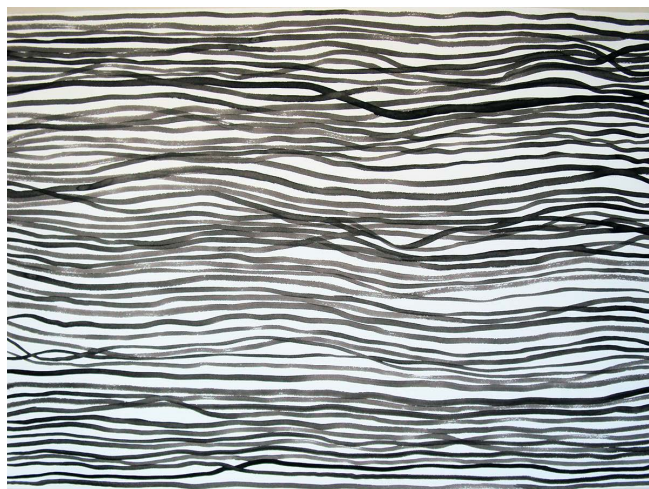


Figura 1 · Meire Cordeiro, unidade de desenho finalizada, 50 x 70 cm, 2014. Foto: Carlos Henrique Machado Cordeiro.

Figura 2 · Meire Cordeiro, detalhe das unidades de desenho ao chão, com vestígios dos rolos, modos de acondicionamento dos desenhos. Dimensões variáveis, 2014. Foto da autora.

A “caligrafia muscular” foi adotada por escolas brasileiras desde a década de 1930 e, mesmo havendo posteriores metodologias para a caligrafia, é frequente até os dias atuais (Fetter et alli, s/d); antes, a caligrafia era entendida apenas como prática copista e ornamental. A caligrafia muscular é a relação da escrita com a fisiologia do movimento manual, com a psicologia da aprendizagem, a linguagem e a objetividade do pensamento. Ormindia Marques destacou-se nesse âmbito, preocupada com o impacto da máquina datilográfica na caligrafia dos estudantes, o que, para ela, determinou uma perda na clareza e elegância das letras. Marques também se preocupava com a racionalidade do processo de escrita, por meio da legibilidade e rapidez do gesto e controle motor, como prática mais abrangente que é a escrita como linguagem. (Vidal, 1998). O uso preferencial de lápis ou pena sobre o caderno pautado permitia o controle da espessura das letras, bem como o correto espaçamento entre as frases.

Neste caso, a prática constante de exercícios especializados, pautada na repetição, era condição básica para o alcance de bons resultados. Isso implica a repetição como um conjunto de operações e escolhas feitas para a resolução de um problema; há métodos fornecidos pela história das técnicas ou pela própria prática do/a estudante. Inferimos que essa heurística auxilia no estabelecimento de sínteses, padrões e questões recorrentes. Aqui cabe uma ideia genérica de repetição como reposição das semelhanças e equivalências ou a manutenção da identidade de uma ação, pois ela reincide sobre si mesma. O método científico, a aplicação das leis ou mesmo os nossos hábitos são premissas desta intenção na repetição, em que prevalece a generalidade de sua aplicação.

Gilles Deleuze compreende, no entanto, a repetição, como pura presentidade. Em “Diferença e repetição”, percebe a repetição como a própria diferença no interior do processo. Na repetição genérica, uma reincidência da ação seria a confirmação de um princípio; as repetições, por si, são substituíveis; há a troca de uma ação pela outra, pois são do mesmo fundamento. Na repetição como diferença, apresenta-se a singularidade em que cada ação é única, mesmo que feita, refeita ou rerepresentada. Com Deleuze, a repetição *“talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a anima.”* Desse modo, ele propõe como ação potencializar n vezes a primeira repetição (Deleuze, 2000:22 et seq). Tudo é como se fosse a primeira vez, nas repetições que se seguem.

É assim que compreendemos as linhas tortuosas produzidas por Meire Cordeiro. Cada traçado inaugura seu próprio caminho, mesmo mantidos os pontos de partida e de chegada e a direção horizontal. Na caligrafia muscular, o uso do lápis ou outro instrumento de ponta dura favorece a coordenação motora na

produção de linhas precisas. Nos desenhos de Meire, o pincel macio dificulta a racionalização do gesto e sua percepção em termos de equivalência, clareza e homogeneidade gráfica. A própria artista tem consciência de que as diferenças confluíram poeticamente para algo mais informe e que foi tomando seu “desenho” (forma de rio), lentamente, no fazer.

Se em todos os desenhos, havia um “enunciado” homogêneo para gesto, material e suporte, o conjunto passou a apresentar uma nova pulsação: o quantitativo das “repetições” não cabia mais na mesa ou parede. Foram para o chão. Lado a lado no chão, construíram um grande fluxo de linhas-águas no esforço de dar continuidade e extensão desmesurada a grafismos que pertenciam a folhas avulsas. Outra pulsação veio pelo acondicionamento e guarda das dezenas de desenhos. Permanecendo enroladas dentro de canudos, as folhas não retornavam prontamente à bidimensionalidade de sua condição inicial. Assim, ocuparam o chão construindo pequenas “ondas”, dando outra rítmica à superfície sensibilizada. A percepção do “rio” foi se dando em “cascatas”: nas aguadas de nanquim; nas nuances de cinzas, oferecendo tramas translúcidas e uma sutil profundidade nessas diferenças; nas ondas dos desenhos enrolados - tudo deu-lhe a ideia de um fluxo de águas: “o rio se formou, ele se fez com toda força visual que possui, então foi só deixar ele existir e se ouvir” (Meire Cordeiro, entrevista por e-mail, 20 de dezembro de 2019).

O caderno e o fluxo das águas

Nos desenhos sobre papel, em crescente Meire Cordeiro foi percebendo a presença da água. Desde a obtenção das aguadas, a água lhe chamava a atenção; a tinta “acontecia (...) em ondas com muita fluidez e beleza”, até que compreendeu a necessidade do som dos riachos para proporcionar a percepção sinestésica do ambiente. No entanto, ainda havia uma ideia inicial de que as folhas evocassem cadernos: a montagem dos desenhos “se apresentava em inúmeras possibilidades conceituais, quais sejam, um caderno fechado ou aberto e tantas outras formas de leituras possíveis.” (Meire Cordeiro, entrevista por e-mail, 20 de dezembro de 2019).

Pensando no conjunto como caderno, acreditamos que a montagem resgata a leitura de um texto como modo de fruição; as tramas como pautas são possivelmente compreendidas como a *narrativa* do embate entre a intenção e a ação, gerando um jogo de diferenças qualitativas.

A simples menção a um caderno implica ainda, outras dialéticas. Fechado, aticaria no leitor a permissividade ao secreto. Lacrado, o caderno remete-nos ao silenciamento e à interdição. Aberto, torna-se um convite à apreciação de



Figura 3 · Meire Cordeiro, vista em detalhe da instalação *desenhos de águas*. Sala de Experimentações da Oficina Cultural de Uberlândia, 36m², 2014. Foto: Carlos Henrique Machado Cordeiro.

Figura 4 · Meire Cordeiro, vista em detalhe da instalação *desenhos de águas*. Sala de Experimentações da Oficina Cultural de Uberlândia, 36m², 2014. Foto: Carlos Henrique Machado Cordeiro.

seu conteúdo interno. Em todas as possibilidades apontadas, há uma disparidade entre como manipulamos um caderno de dimensões comuns e compreendemos o silêncio das confissões, tudo cabe entre nossas mãos — e a escala maior em que o objeto de Meire Cordeiro se nos apresenta. Tal escala remete ao peso e a uma “presença” no lugar em que se instala, configurando-se em uma potência vocal; seriam elementos dificultadores de sua remissão ao intimismo e à manipulação costumeira dos livros e cadernos.

No caderno aberto desdobra-se ainda a dialética da continuidade e descon-tinuidade informacional, pela interrupção do fluxo de leitura. Como suporte físico, ele tem sua página como totalidade relativa, mas o texto/imagem pode desdobrar-se na página seguinte. Virar a página é interromper o fluxo de uma ação, ilustração e/ou descrição. Ler, nesses termos, é um jogo entre a presentidade na interação com a superfície textual e a memória, no brevíssimo momento entre-páginas.

Outra dialética refere-se ao agrupamento das páginas avulsas. Construir cada singularidade para depois agrupá-la em um corpo único é um esforço de homogeneidade do diverso. A numeração das páginas e a encadernação são índices do caderno que permitem o agrupamento de heterogeneidades de autoria e de estilos de inscrição. Agrupado no após e não no antes das intervenções, o novo conjunto nos dá a *impressão* de que houve também uma sucessão lógica e contínua na ocupação de suas páginas. (França, 2014: 73).

No caso dos desenhos de Meire Cordeiro, mesmo que as unidades de papel tenham sido iguais, acreditamos que as inscrições em aguadas tenham produzido ondulações singulares (ou repetíveis, a partir de Deleuze). Quanto à realidade da instalação, inferimos que o trabalho final se constituiu na abertura perceptiva de caderno e rio, simultaneamente. No entanto, as folhas abertas, justapostas, favoreceram uma leitura tendente à continuidade dos grafismos; a sonoridade pesou na tendência de vincular a composição a um riacho. “As caixas de som foram instaladas de modo quase imperceptível na galeria que (sic) compondo com os desenhos que cobriam o chão formando assim o rio como um ambiente instalacional.” (Meire Cordeiro, entrevista por e-mail, 20 de dezembro de 2019) (figura 3)

Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, quer compreender obras de Edgar Allan Poe — aquelas em que o elemento água tem presença ativa. Tomamos as considerações do filósofo para quaisquer outras ações artísticas que possuam, nas águas, seu mote, matéria e visualidade. A água esteve presente durante toda a elaboração de *desenhos de águas*: imprimiu sua marca nos papeis, pela concentração aquosa das tintas. Como trajetórias visíveis, as diversas tramas

deitaram-se no chão, entre paredes, constituindo o solo possível para o deslocamento contínuo do olhar, interrompido somente pelas ondas e os mínimos intervalos entre uma folha e outra (Figura 4).

Quando Bachelard (2002:13 et seq) escreve que é pela água que o Poe intelectual e lógico prova e comprova a irracionalidade da matéria e sua vida, compreendemos as motivações emergentes na realização de *desenho de águas*, bem como o impacto da imaginação material da água e sua singularidade matérica em nós mesmos. “A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação”, ele escreve; o termo refere-se à necessidade patente de flexibilizar a lógica e o significado unívoco das coisas. Nessa lógica, folhas, caderno, tramas, curvas e contracurvas, sombras luzes e chão se desobjetivam para representarem o curso possível de uma água imaginada.

Bachelard nos lembra também que determinada característica da matéria permitirá sua dupla inserção no mundo: aquela própria de sua materialidade na composição dos objetos e das formas, bem como sua inserção *poética*. A água é muito flexível em sua pertença a esses dois campos. Essa “dupla participação” carrega uma dialética que nos permitirá experimentar uma dimensão ativa da linguagem. Atrelado à evocação da materialidade fugidia das águas, o som contínuo do áudio, edição de sons captados de riacho, oferece-nos o fundo ideal para o exercício de fruição e leitura das “pautas” deitadas ao chão. Não é sem sentido que Bachelard (2002:195) diz: “na imaginação, o rio é uma palavra sem pontuação”. O áudio reforça o desejo de deslizamento do gesto, do olhar e do tempo, no chão.

Considerações finais

Meire Cordeiro ainda menciona a relação desenho-devir, como continuidade processual na transformação das formas: “o devir se manifesta no ser e no mundo, semelhante ao correr das águas do rio que desenho.” (Meire Cordeiro, entrevista por e-mail, 20 de dezembro de 2019). A constatação da artista vem pela compreensão de que a intencionalidade da instalação se estabeleceu frouxamente, abrindo-se a percepções do acaso: no quantitativo alcançado e na escala dos desenhos, ao deitá-los ao chão, justapostos; nos rolos e suas ondas. Se de início, o caderno apontava-se como horizonte organizacional, narrativo e formal para o conjunto de folhas avulsas, talvez tenha sido pela pregnância da experiência em salas de aula. Apresentar o desenho para o ensino fundamental implica ser consciente daquela linguagem como *experiência formadora*, em estreita ligação com o letramento, a corporeidade e o imaginário de um grupo.

No entanto, os limites físicos e a metodologia da sala de aula tornaram-se informes para a artista, como a água que nossas próprias mãos podem reter. Gaston Bachelard (2002:13) menciona o poder das águas em proporcionar “*um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos.*” Pensando com Bachelard, acreditamos que *desenho de águas* não é mera imitação de um rio; é o devaneio e a sintaxe possível de heterogêneos, a ligação contínua entre o ensino e a atividade artística, entre o desenho e o som, entre o chão e a folha, entre o espaço e o tempo, afluindo no gesto manual repetido.

Referências

- Bachelard, G. (2002) *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Fetter, S. et alli. (s.d.) “O Ensino da Escrita Manual no Brasil: Dos Modelos Caligráficos à Escrita Pessoal no Século XXI.” BOCC: Biblioteca On line de Ciências da Comunicação, Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/fetter-sandro-lima-edna-lima-guilherme-o-ensino-da-escrita-manual-no-brasil.pdf>
- França, C. (2014, 10 de dezembro). “Cadernos de notas: (des)folhamentos de tempo”. *FAROL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, Vitória, UFES*, n.º 12, ano p.70-76.
- Vidal, D. G. (1998). “Da caligrafia à escrita: experiências escolanovistas com caligrafia muscular nos anos 30.” *Revista da Faculdade de Educação, São Paulo, USP*, v. 24, n. 1, jan/jul. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000100009

Um olhar sobre mundo de Jia Zhang-Ke sob a ótica de Walter Salles

A look at Jia Zhang-Ke's world from the perspective of Walter Salles

JOSÉ UMBELINO BRASIL*

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

*Brasil, documentarista.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação. E-mail: umbelino@ufba.br

Resumo: Em “Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang”, realizado em 2014, Walter Salles penetrou num universo peculiar de propriedade estética única, e por sua vez reforçou de maneira sutil como olhares se compõem e recompõem na atmosfera cinematográfica

Palavras chave: Walter Salles / Jia Zhang-Ke / Documentário / Poesia / Vida / Memória.

Abstract: *Jia Zhang-Ke, Fenyang's Man*”, conducted in 2014, Walter Salles has entered a peculiar universe of unique aesthetic property, and in turn subtly reinforced how looks compose and re-compose themselves in the cinematic atmosphere.

Keywords: *Walter Salles / Jia Zhang-Ke / Documentary / Poetry / Life / Memory.*

Introdução — A viagem ao Jardim Chinês

Um olhar pode ser regido no sentido da aspereza contida na feição contraída de quem observa e, ao mesmo tempo, dissolve-se dessa suposta crueza se tornado terno, aconchegante, tomando para si a feição meiga exposta pelo outro observado, aquele que não é seu semelhante e parece oposto. Embora, os opostos se atraem e se traem. Nesse sentido, o olhar de Walter Salles, realizador brasileiro, vai de encontro ao olhar do cineasta chinês Jia Zhang-Ke. São homens que empunham suas câmeras criando um cinema, tanto na forma ficcional, quanto no modelo documental. Jia Zhang-Ke molda uma China, que ultrapassou do cajado comunista de Mao Tsé Tung ao xadrez socialista/capitalista de Deng Xiaoping, retratando-a dos meados do século XX ao início do conturbado século XXI, esfacelando com a sua câmera uma sociedade que usa da bigorna do capital para sufocar os resquícios do socialismo. Walter Salles, por sua vez, expôs o seu olhar num país despedaçado, o Brasil. Adentrou numa terra estrangeira na velocidade de uma motocicleta guevarista, atropelando os valores retrógrados do capitalismo arcaico e devastador enraizado não somente em seu país, ícone terceiro mundista, mas por toda a América Latina.

1. A porta do jardim chinês

Walter Salles refletiu, de forma delicada e sutil, sobre a maneira de como olhar para dissecar e penetrar num universo tão particular, e próprio, do seu admirado cineasta chinês Jia Zhang-Ke, afirmando: “Como falar de um cineasta que me é tão fundamental? Talvez relatando a experiência que tive vendo aqueles filmes de Jia que voltam incessantemente à memória” (Salles, 2014:45). O percurso escolhido por Salles é genealógico, segue os traços da vida e da personalidade de Jia: cores, sons e formas são indicados pela bússola dos seus filmes, configurando-se num trajeto sinuoso, cujo deslocamento requer de quem nele navega a habilidade de se locomover em espaços desconhecidos. Nesse campo, Walter Salles tem a destreza cinematográfica acumulada, muito antes, nos seus filmes plasmados em outros territórios: “*Terra Estrangeira*” (Portugal, 1996), “*Diários de Motocicleta*” (América Latina, 2004), “*Água Negra*” (EUA, 2005), “*Paris, je t’aime* (França, 2006), “*On The Road* (EUA, 2012).

Em “*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*”, a câmera conduzida por Salles estabelece uma cumplicidade à de Jia compartilhando no sentido metalinguístico de um cinema de desejo único, o da natureza errante dos seus personagens. Tanto nos filmes realizados por Walter Salles, a exemplo de *Terra Estrangeira*, *Central do Brasil*, *Diários de Motocicleta*, quantos nos elaborados por Jia, a característica vagante torna-se um traço comum. Cecília Mello aponta o percurso dos personagens elaborados por Jia:



Figura 1 · Walter Salles e Jia Zhang-Ke. Fonte: Divulgação do filme.

“Seus filmes apresentam figuras que vagam pelo espaço urbano, a exemplo, do anti-herói Xiao Wu em suas andanças por Fenyang; os artistas da trupe itinerante em Plataforma; migrantes da chamada ‘geração flutuante’ chinesa, vistos em O Mundo. Em busca da vida e Um toque de pecado; bem como aqueles movidos por um desejo frustrado de mudança, como os jovens de Datong em Prazeres desconhecidos” (Mello, 2004: 300).

É evidente que se tratam de cinemas que são antagônicos no rígido sentido estético – o brasileiro e o chinês – mas, também, são opostos complementares, ou seja, são cinemas cuja prioridade é a de ter como alimento aspectos essenciais da vida humana, vistos num sentido poético do deslocamento da viagem, do estado permanente de se viver em trânsito, das incertezas de encontrar um destino ou, por fim, do elemento humano somente localizar-se, apenas, nos destroços do acúmulo insano dos restos do capitalismo, no qual os seus personagens, geridos na forma fílmica, são condenados a viver e morrer na e da síndrome da natureza errante: um estado crônico do mundo moderno.

Reforçando o estado de causas próprias da construção do seu cinema, que vive em permanente processo de ebulição, Jia Zhang-Ke traçou um paralelo entre a tradição poética chinesa e a sua forma de cinema: “No passado, os poetas chineses tinham o hábito de compor poemas na estrada. Do mesmo modo, eu também amo viajar, ir a pequenas cidades ou vilarejos desconhecidos” (Mello, 2014:299). Por sua vez, Salles comentando que quando Jia se propõe a compor sequências, as quais se tornam memoráveis ao espectador e, enquanto admirador dos filmes do cineasta chinês, reflete que essas imagens se fixam definitivamente na mente de quem se predispõe a viajar num mundo coreografado, asseverando:

“Se isso é possível é pela coexistência de aparentes contrários: o cinema de Jia Zhang-Ke é, ao mesmo tempo, de uma extrema inventividade e descrição. É essa posição do diretor que permite seqüências de uma ordem poética raramente igualada (...) A ação do tempo na vida dos personagens é muitas vezes silenciosa. Em outros momentos, é brutal” (Salles, 2014: 47).

Walter Salles e Jia Zhang-Ke ao que tudo indica partilham das mesmas posições de elaborar uma poética que não perde a sua densidade lírica, mesmo que o lirismo poético seja a custa de uma brutalidade feita de forma estúpida na transformação dos seus espaços cênicos, mas que são reprocessadas nos seus filmes de maneira antagônica, pois seus trabalhos carregam nas composições evidentes traços de ternura refletidos nos closes dos seus personagens. Lembrando que ambos ocupam territórios devastados pelo acentuado modelo da capitalização contemporânea, aspecto universal de uma geopolítica predatória colocada em prática nos dois países de proporções gigantescas. Embora distintos em suas culturas, Brasil e China, se assemelham irmanados na destruição dos seus aglomerados urbanos, enaltecendo, segundo a trilha poética de Caetano Veloso, composta na canção Sampa, “a grana que ergue e destrói coisas belas” (Veloso, 1978).

1.1 O passeio no jardim chinês

O primeiro passo a se destacar em “*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*” é o ato da direção, ou seja, da condução do filme. Quem dirige? Quem é o autor do filme? Salles coloca Jia no volante de um autocarro sugerindo que ele aponte e indique o rumo a ser trilhado, pondo em xeque-mate o conceito de cinema de autor. Nesse sentido, o espectador é induzido numa bifurcação, uma via de mão dupla na qual trafegam no mesmo tempo e espaço dois processos de construção; o proposto por Walter Salles e o que já havia sido elaborado por Jia Zhang-Ke através dos seus filmes elaborados ao longo do final do século XX e início da primeira década do XXI.

A narrativa do filme “*Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang*” segue carregada dessa intensa subjetividade, Salles enxerga através do olhar de Jia e expõe os traços mais significativos da existência da sua vida e dos seus filmes, enfatizando a memória que armazenou e codificou nas cenas construídas por Jia:

“Não há filmes de Zhang-Ke que não tenha me transportado para territórios que eu desconhecia. Assim como não há filmes de Jia que não reverberem muitos anos depois da primeira projeção ou sobrevivam a uma releitura. Se um filme começa quando a luz do cinema se acende, como sugere Amos Gitai, então os filmes de Jia são aqueles que, para mim, nunca terminam” (Salles, 2014:45).



Figura 2 · Cena do filme Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme

Figura 3 · Cena do filme Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.

Figura 4 · Cena de Jia Zang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.

Os dois diretores compartilham com afeto e paixão de uma densidade documental que descreve minuciosamente os percursos de um passado que se faz presente, já que Salles opta por caminhar ao lado de Jia por espaços urbanos desmornados de maneira avassaladora. O núcleo narrativo do filme é o de andar por lugares sobre os quais Jia filmou e registrá-los refletindo sobre eles. Numa das cenas tocante, vemos um palco de um teatro público, agora abandonado, que serviu de cenário no filme *Plataforma* (Jia Zhang-Ke, 2000). Jia se posiciona na frente do que lhe fora outrora cenário. Podemos assegurar nessa cena o que se denomina de dramaturgia natural, ou seja, quando a encenação dramática no documentário é caracterizada pelo próprio personagem, processo subjetivo contido no filme documental desde o momento da adoção do som direto – gravação simultânea do som e imagem – que permitiu aos retratados se expressarem, também, por sua própria voz e que essa expressão aparecesse integrada e mutuamente comentada, o som criticando a imagem e vice-versa.

Dessa maneira, o efeito da cena transcorrida no palco teatral quase totalmente destruído transborda no momento em que são projetadas as imagens criadas, anteriormente, por Jia, evidenciando ao espectador, através da montagem simultânea, o contraste entre o mesmo espaço: o que já fora e o que restou. Walter Salles enfatiza o método dramático de Jia Zhang-Ke:

“O que mais me surpreendeu de início em Plataforma foi a maneira como Jia Zhang-Ke trata cada um dos seus personagens com um misto de pudor e afeto, e também sem nenhum sentimentalismo – algo que se torna cada vez mais incomum no cinema. Sente-se o quanto a matéria filmada lhe é próxima: cada situação parece vivida, ter uma alta espessura dramática, e muitas vezes nos leva para caminhos inesperados. Os momentos de silêncios são plenos e expressivos. Estamos em face a evidência, o surgimento de um grande cineasta” (Salles, 2014:46).

Observamos, nós espectadores, um Jia Zhang-Ke, ator de si mesmo, contido e silencioso da mesma forma dramática exigida por ele aos seus atores/personagens. A sua face será sempre contida, dando a impressão da não-existência de sinais de emoção, a qual só é revelada na intensidade vocal nas cenas em que descreve a história da família e, particularmente, a do pai, figura ímpar na sua formação de vida e na adoção da profissão de fé: o cinema. A família fora atingida pela Grande Revolução Cultural Proletária posta em prática pelo líder Mao Tsé-Tung entre os anos de 1966-1976. O pai de Jia Zhang-Ke, educador e intelectual, foi vítima da perseguição executada pela Guarda Vermelha e enviado a um campo de reeducação.

A respeito do *Plataforma* o pai de Jia após uma projeção privada falou para o filho, depois de passar uma noite em silêncio: “se este seu filme tivesse sido

realizado durante a Revolução Cultural você estaria preso”. Jia não foi detido pelo regime chinês, mas é evidente que a censura e a repressão, hoje, impostas pelo estado repercutem na sua trajetória de vida, acrescentada a ausência da liberdade de expressão, são traços reproduzidos, constantemente, nas suas películas. Jia exprime a sua reflexão do árduo contexto político que transformou bruscamente a sua vida e das pessoas:

“A Revolução Cultural terminou no ano anterior à minha entrada na escola primária. Assim que um movimento termina outro é criado. Os adultos ficaram ocupados então em reprimir os distúrbios revolucionários em suas unidades de trabalho. (...) Naquela época, acho que nas ruas só havia jovens, nós, as crianças e os jovens desempregados de uns vinte anos, que vinham dos assentamentos camponeses florestais. Flanávamos para passar o tempo. Naquele momento, com exceção do cinema, não podíamos ir a lugar nenhum” (Zhang-Ke, 2014:183).

A memória fere a sensibilidade de Jia Zhang-Ke da mesma forma que o seu ato artístico se esbarra na censura estatal. Numa conversa com os seus pares – fotógrafo e produtor - em determinada cena, quase ao final do documentário, Jia ao receber a notícia de que o seu filme *Um toque de pecado* (Jia Zhang-Ke, 2013), inspirado em fatos reais que explora o custo humano da ascensão econômica da China havia sido censurado, reage demonstrando cansaço e desilusão para continuar filmando. Trata-se de um momento aonde angústia e a incerteza atingem frontalmente o criador. Somos levados a uma situação de extrema realidade, incomum num documentário, Jia parece se desmoronar como as paredes da antiga casa em que habitava quando jovem, postas ao chão para dar vez às novas configurações do reordenamento urbano. Também, nos comovemos as cenas do seu reencontro com os familiares e amigos, Jia não é mais o mesmo menino cuja imagem ficará armazenada na lembrança dos que ficaram para sempre, para atrás, eternamente na Fenyang, quase não mais reconhecida ao olhar de Jia Zhang-Ke.

Conclusão – As flores do jardim do homem de Fenyang

O homem de Fenyang visita a Academia de Cinema de Beijing aclamado por professores e participantes. Jia fala aos jovens alunos e alunas, respondendo perguntas e tentado amenizar a ansiedade daqueles que pretendem seguir a árdua carreira no campo cinematográfico. Sua história e seu percurso acadêmico são assim, por ele, descritos:

“Eu estava com 23 anos quando entrei para a Academia de Cinema de Pequim. A maioria dos meus colegas de turma eram adolescentes que tinham acabado de sair do colégio. Eu era cinco anos mais velho e, ao contrário deles, não tinha tempo a



Figura 5 - Cena de Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang. Fonte: Divulgação do filme.

perder (...) Os outros acreditavam que eu tinha me tornado uma pessoa tranquila e sábia, mas, na verdade, eu estava esgotado pela realidade e angustiado com o futuro” (Zhang-Ke, 2014: 187).

Nessa sequência, deslocada da narrativa do roteiro original do documentário protagonizado por Walter Salles, Jia tem o seu momento reflexivo sobre o ato de criar, traçando um vínculo entre a arte e a resistência, aproximando-se, involuntariamente, ao pensamento esboçado pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Para estreitar um vínculo a afirmação de Jia, recorremos ao texto de Alain Badiou no qual dissectiona os conceitos de Deleuze, formulados sobre filosofia e cinema:

“A primeira questão que Deleuze formula aqui é o que é uma ideia de cinema, e a última é qual é o vínculo entre arte e resistência, como pode uma arte se constituir em uma resistência contra a sociedade de controle” (Badiou, 2015:83).

O que se sabe e é reconhecido de Jia Zhang-Ke são os seus atos de agitador cultural que ultrapassa as suas funções de criador de obras de arte. Jia proibido de acessar as salas de cinemas da China recorreu, sistematicamente, a transgressões que são proporcionadas pelo advento da tecnologia. Os seus filmes foram os primeiros a serem distribuídos em cópias piratas de DVD no território chinês, projetados em espaços alternativos e posteriormente disponibilizados em redes e sites da internet, ampliando o círculo de cinéfilos admiradores do seu exponente trabalho. O fato é que logo, Jia Zhang-Ke foi reconhecido no seu país e em festivais internacionais que o consagram mundialmente.

Sobre o fato de ser glorificado como o diretor mais importante do cinema chinês do século XXI e um dos mais significativos do cinema mundial, uma vez

que o seu destaque no cenário internacional é fruto de um eterno e permanente trabalho em constante progresso, o crítico Jean-Michel Frondon é enfático:

“Jia Zhang-Ke ocupa um lugar a um só tempo essencial e difícil de ser definido na história do cinema chinês, e na história do cinema em geral. O primeiro motivo dessa dificuldade é, certamente, o fato da obra desse cineasta, que nasceu em 1970, estar muito longe de ter chegado ao fim. Se entre 1995 (o curta metragem Volta para casa) e 2013 (Um toque de pecado), ele assinou dez longas metragens e o mesmo número de curtas, mostrando uma grande diversidade de inspiração, de meios técnicos e de estilos, podemos esperar uma continuação e uma renovação igualmente rica nas próximas décadas” (Frondon, 2014:32).

O texto de Frondon, citado, é datado de 2014. No transcurso desses cinco anos passados, os trabalhos de Jia Zhang-Ke se prologaram como era esperado: “Amor até as cinzas” (2018); “Em tempo em que vivemos” (2017); “The Hedonists” (2016); “As montanhas Separam” (2015); “Song Journeys” (2015) e “Ciquing Shidai” (2014) são os mais recentes filmes de longa metragens dirigidos pelo cineasta, afora um outro considerável número de filmes nos quais assumiu a produção e, também, a função de ator. Tanto para críticos e cinéfilos acompanharem e seguirem a viagem coreografada por Jia Zhang-Ke nesse trem de alta velocidade que atravessa tempo, espaço e jardins de forma estonteante, associado à transformação tecnológica que modificou visceralmente o cinema, transpondo os filmes do modelo tecnológico analógico ao digital, é uma tarefa de Sísifo, ou seja, somos nós condenados a elevar uma pedra ao alto da montanha e vê-la despencar até o seu topo, ou seria, então a de caminhar pelo jardim chinês? Como faz Walter Salles perdendo-se e achando-se, no sentido lispectoriano, “um bicho conhece a sua floresta e mesmo que se perca, perder-se também é caminho” (Lispector, 2019:129). Salles, conclui o seu percurso estético traçado em cenas líricas e árduas oriundas da brutalidade poética de “Jia Zhang-ke, o homem de Fenyang”.

Referências

- Badiou, Alain. (2015) "Sobre 'O ato da criação: o que é ter uma ideia em cinema?', de Gilles Deleuze" in: Pensar o Cinema - Imagem, Ética e Filosofia. YOEL, Gerardo (Org.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540508699
- Frondon, Jean-Michel, "Para além das gerações" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON Jean-Michel, (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.
- Lispector, Clarice (2019). A cidade Sitiada - Edição Comemorativa - Rio de Janeiro: Editora Rocco ISBN 9788532531612.
- Mello, Cecília (2014) "A arquitetura de Jardins Chinesa" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.
- Salles, Walter (2014), "Em busca de Ulan Baton" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.
- Veloso, Caetano (1978) "Sampa" in: Muito -Dentro da Estrela Azulada. Rio de Janeiro: CBD Phonogram.
- Zhang-Ke, Jia (2014) "Minha Cidade Desolada" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON Jean-Michel, (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.
- Zhang-Ke, Jia (2014) "Quantas árvores são necessárias para cobrir a Praça Tianamen?" in: O mundo de Jia Zhangeke, SALLES Walter e FRONDON, Jean-Michel (Orgs.) São Paulo: Cosac Naify ISBN 9788540507876.

Filmografia

- SALLES, Walter. (2014). Jia Zhang-Ke, o homem de Fenyang (Jia Zhang-Ke Fenyang's Man). Documentário Duração 105 minutos – Produção VideoFilmes – Brasil, China , França.

Susana Guerrero: del Mito a la Feminidad

Susana Guerrero: from Myth to Femininity

LETICIA FAYOS BOSCH* & BARTOLOMÉ PALAZÓN CASCALES**

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

*Espanha, artista plástico.

AFLIACÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanos de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, Espanha. E-mail: lfayos@unizar.es

**Espanha, artista plástico.

AFLIACÃO: Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanos de Teruel, Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (UZFCSH). C/ Ciudad escolar S/N Teruel, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, 44.003 Teruel, Espanha. E-mail: palazon@unizar.es

Resumen: La artista visual, Susana Guerrero (1972, Elche, España), especializada en escultura y grabado, desarrolla su trabajo con una clara vinculación a la cultura popular del levante español. Teniendo como referente su pueblo natal, Elche, de gran belleza paisajística con su histórico palmeral, recrea en sus propias obras el trenzado de la palmera y el uso que se hace de ella en sus calles. La obra de Guerrero viene marcada por la propia experiencia, la vida y la muerte, el mito y la historia, la feminidad y el cuerpo. Representa su experiencia más íntima, reformulando conceptos como lo físico, lo onírico, pasando por lo ritual o mágico, con una clara intención de unir lo visible y lo oculto.

Palabras clave: mito / onírico / vida / muerte / ritual.

Abstract: *The visual artist, Susana Guerrero (1972, Elche, Spain), specialized in sculpture and engraving, develops her work with a clear link to the culture of the east side of Spain. Having as reference its native town, Elche, of great scenic beauty with its historic palm grove, recreates in its own works the braided palm tree and the use made of it in its streets. Guerrero's work is marked by experience, life and death, myth and history, femininity and body. It represents his most intimate experience, reformulating concepts such as the physical, the dreamlike, going through the ritual or magical, with a clear intention to unite the visible and the hidden.*

Keywords: *myth / dream / life / death / ritual.*

Introducción

Realizar un estudio o análisis sobre artistas que todavía están desarrollando su obra es un proceso difícil o costoso. Y valorar el interés que puede causar dicho artista en el mundo del arte es complejo. Pero este no es el caso de la artista representada. Susana Guerrero nos envuelve con sus creaciones y nos lleva a un mundo de sueños y misticismo en el que la autobiografía está siempre presente en cada una de sus piezas.

Desde sus inicios el trabajo de esta artista alicantina representa su experiencia más íntima: la experiencia física, la omnipresencia de la materia onírica de los sueños, del subconsciente, la ofrenda y lo mágico, aunando lo visible y lo oculto. De este modo, como si de una mitología contemporánea se tratase, la artista fusiona su obra con la experiencia de lo sagrado obteniendo con sus piezas una gran carga poética de tradiciones y leyendas, de supersticiones o de revelaciones intuitivas vinculadas a la sabiduría de la magia ancestral (Matos y Sarabia, 2019). Toda esta carga mitológica y mística, unida al eje principal de sus creaciones, el dolor, conforman la obra de una de las artistas más activas y con mayor reconocimiento del levante español. *La Sangre, El mal en Mí, La Entrega* son algunos de los títulos de sus proyectos creativos, que conforman un entramado personal con el que construye y modela una nueva mitología contemporánea. Como bien dice Mircea Eliade “los mitos revelan la actividad creadora y desvelan la sacralidad de sus obras. No hablan de lo que ha sucedido realmente, pero tratan de explicar y describir las irrupciones, a veces dramáticas, de lo sagrado” (Mircea, 1983).

Cabe destacar que durante toda su trayectoria está patente una gran influencia de las culturas antiguas: de la Grecia clásica y de la cultura mixteca. Es claro el peso de ésta última en la obra de Guerrero, pues como ella misma ha argumentado en una entrevista “en México todavía se sientan a comer con los mitos” (Martínez, 2013). El carácter onírico en su obra tiene una similitud a la interpretación de sueños como reflejo del inconsciente. A su vez, también vemos en todas ellas un automatismo psíquico.

No podemos olvidar los referentes que marcan su maduración creadora: las influencias de artistas como Frida Kalho o Louise Bourgeois, conocidas por su tradición feminista y su coincidencia en la forma de ejecutar las obras, se puede observar claramente en la obra de Guerrero tanto en sus procedimientos como en sus inquietudes. Materializa sus obras tanto de forma bidimensional como tridimensional: dibujos, esculturas e instalaciones. El conjunto de su obra artística se caracteriza por el empleo de materiales orgánicos, extraídos de la propia naturaleza (Figura 1), y elementos sintéticos (cables, plástico, hilos...) que la

artista alicantina sabe manejar con delicadeza para construir objetos que representan máscaras, órganos humanos, prendas de vestir, etc. Todo un universo plástico que forma un simbolismo de los hechos reales de la vida de la artista.

Gran defensora del collagraph, muestra un especial interés en la forma en que la artista cubana, Belkis Ayón, empleaba esta técnica, creando así una obra distinta y con identidad propia. Ella utilizaba la porosidad de los materiales con los que construía la matriz, obteniendo imágenes visualmente calcográficas, alejándose del efectismo y exceso de color y relieve que caracteriza esta técnica. Es por esto que el trabajo de la artista cubana atrajo la atención y el interés de Guerrero, dedicando su tesis al trabajo calcográfico de ésta, cuya obra estaba envuelta de misterio debido a la inesperada y pronta desaparición de Belkis.

Para poder comprender la trayectoria de Susana Guerrero, analizaremos algunos de sus proyectos con el fin de construir un itinerario a través de su obra. Como se podrá observar el discurso artístico de esta creadora ilicitana no es hermético puesto que no cierra proyectos, sino que los mantiene en constante evolución.

Esculturas oníricas

Desde sus inicios centró su proceso creativo en los problemas de la intimidad, de lo familiar y de la sensibilidad. Con el proyecto *¿Cómo te gustaría que fuera tu cama?*, Susana Guerrero realiza un trabajo de reflexión sobre la idea de este elemento.

Este objeto tan común en los hogares no es un espacio público ni de trabajo. La cama, como la conocemos, es un espacio privado, de descanso, blando y acogedor. Guerrero muestra tal interés que rompe con todos los estereotipos sobre este objeto y crea unas camas no como la cama de sus sueños, sino como los sueños de su cama (Figura 2). Utiliza la cama como un reflejo de los posibles sueños o caracteres de sus amigos o familiares.

En la construcción de estas esculturas, se abría un abanico de sensibilidad, de intimidad y, a su vez, de feminidad. No se trataba del lecho conyugal como lo conocemos, sino de un ámbito más sensible y emocional.

La piel marcada. Placer y castigo

Más adelante, esta analogía con la feminidad le llevó a crear el proyecto denominado *De cómo crecieron las espinas*. La propia artista lo considera como una doncella convertida o como una virgen armada, una suerte de Juana de Arco. Susana lo describe de la siguiente manera: "Así que la doncella continuó corriendo con su camión pendón al aire. Con su camión como pendón, como estandarte, como aviso protector, mostrándolo colgado al viento para que no duela, para que se marche y ya no se clave. Será bueno cargar siempre estandarte, armadura, escudo y espada" (Guerrero, 2002).



Figura 1 · *Armadura para Medusa: casco y collarín. Armor for Medusa: helmet and collar. Latón y penca de agave 2016.* Imagen cedida por Susana Guerrero.

Figura 2 · *¿Cómo te gustaría que fuera tu cama? Imagen cedida por Susana Guerrero.*

En este trabajo escultórico se manifiesta claramente la cultura mexicana, con la utilización de materiales como los cactus, las espinas, el maíz o las chumberas. Es en este proyecto cuando empieza a integrar objetos femeninos como camisones, medias, corsés con elementos, sobre ellos, punzantes, violentos, duros, que nos produce una contradicción al espectador: lo suave y frágil frente a lo duro y cortante (Figura 3).

Esto nos lleva a pensar en la relación y el juego creado por la artista que claramente transita por la erótica cristiana, en la que el placer es contrario al castigo, en la que se puede llegar al éxtasis a través del dolor y en la que la mortificación de la carne es una simbiosis del pecado y el perdón.

El triunfo de la muerte en las manos de Guerrero

La serie *Las Fuerzas. ¡No me cortes la cabeza!* surge de otra vivencia personal de la artista, fuera de su tierra y lejos de su casa, mientras realizaba una beca en Munich. El temor de enfrentarse a su destino le hizo recopilar información acerca de mujeres que tienen como referencias en común la tortura, la mujer maltratada, sacrificada o mujeres mitológicas que han sido utilizadas como chivo expiatorio. Como es el caso de Medusa, decapitada por Perseo, o Coyoixahuqui, decapitada y desmembrada por su hermano Huitzipochtli, ejemplos que hacen que surja la idea de crear una serie de obras en las que la acción de decapitarse no sea negativa, sino una manera de quitarse una carga cultural heredada y, a su vez, una acción terapéutica para recuperar las fuerzas perdidas.

La artista insiste en el sentido positivo que tiene la auto decapitación a través de estas palabras: “Las fuerzas, para acercarse a ellas, cortarse la cabeza y llevarla en las manos, manar leche de tus pechos y amamantar a esa cabeza cortada convertida en fuente de leche” (Cereceda, 2006).

En una de las obras que forman esta serie, podemos observar como la fuerza emerge a través de las partes desmembradas de Coyoixahuqui de la que brotan serpientes. La propia serpiente es aquí un símbolo de renovación, representado mediante la muda anual de su piel.

Guerrero crea una singular mitología, reinventando los mitos ancestrales para reinterpretar las leyendas y crear un nuevo lenguaje visual en el que la vida brota de sus cabezas y bocas. Crea armaduras protectoras, reconstruye órganos y extremidades dotándoles así de una nueva simbología (Charpa y Peria, 2009).

Las heroicas mujeres son protegidas por las llamas y las lenguas de cerámica rojas (Figura 4), las cuales curan sus heridas y las hacen salir triunfantes, como el triunfo de cortarse la cabeza y despegarse de todo problema.



Figura 3 - *Camisón de espinas / Thorn nightdress*. Tela de algodón y espinas de agave cosidas. 90 x 44 x 40 cm, 2000. Imagen cedida por Susana Guerrero.

Figura 4 - *Coyolxauhqui desmembrada*. Cerámica, cuerno, terciopelo y mármol, 2008. Imagen cedida por Susana Guerrero.

Figura 5 - *La Desollada / The Skinned*. Latón, cerámica esmaltada, terminales y cable tejido, 2018. Imagen cedida por Susana Guerrero.

Entramado de entrañas

En su última exposición, *El mal en mí. La desollada*, incorpora a su obra la tradición de su tierra, de la cultura popular de Elche, a través de la técnica del tejer, combinándola con el uso de medios contemporáneos como son los cables eléctricos.

Susana entreteje cables, latón y materiales totalmente artificiales para crear órganos internos, vísceras, piel, cuerpos (Figura 5). Estas obras se caracterizan por su acentuado colorido y por su carácter escultórico y de instalación, mezclando elementos abstractos y figurativos en una misma obra.

Uno de sus proyectos más recientes es *La Desollada*. Emplea en esta obra el tejer como un ritual, siendo un ensalzamiento de la labor femenina dentro de la propia creación del arte contemporáneo. Pieza que nos hace pensar en el contraste del material, hilos de latón, para crear algo tan delicado y frágil como los órganos vitales.

Ritual con jaguar

Rito surge del trabajo conjunto de Susana Guerrero y la coreógrafa Asun Nogales. El carácter simbólico de esta representación artística es la celebración de un mito a través de una danza como ofrenda a los dioses. Una imagen que, a través del cuerpo, la escultura, la luz y la propia coreografía, nos muestra la condición humana y las fuerzas de la naturaleza.

Este proyecto es un culto ancestral a Eros y Tánatos y consta de tres movimientos: llamada, ofrenda y catarsis. En él la llamada se produce a través de un sonido de campanas que nos lleva hasta el lugar de la ceremonia. Allí nos encontramos con una ofrenda de cien cabezas de jaguares blancos que definen un círculo como símbolo de lo eterno e infinito (Figura 6). En el interior del mismo, encontramos a dos cuerpos yacentes con la cara hacia abajo, unidos por la boca y cubiertos por la misma materia de la que están realizados los jaguares.

Unas voces de coro entonan el Kyrie Eleison, un cántico litúrgico pagano que invoca la compasión de lo divino. Es en este momento cuando los cuerpos comienzan a describir giros sin más centro que sus propios labios. Flexiones y contorsiones surgen ante la búsqueda del encaje de ambos cuerpos.

En ese mismo momento los labios se separan pero están unidos por un hilo rojo que les hace provocar un cortejo armonioso. Durante este baile enredan y desenredan el hilo rojo sobre sus propios cuerpos, acompañados por el contacto, su mirada y su olfato. Finalmente se produce la caída del hilo de sangre entre sus propias contorsiones y sacudidas en el suelo.

La arena del tapiz ya no es uniforme, los bailarines se han convertido en cuerpos míticos, son la encarnación de la labor física aunque siguen siendo



Figura 6 · *Rito*. instalación bailada, 800 cm de diámetro 2016
Imagen cedida por Susana Guerrero.

Figura 7 · *Rito*. Instalación bailada, 800 cm de diámetro,
2016. Imagen cedida por Susana Guerrero.

seres vulnerables. Sus movimientos y su fricción hacen que la capa de barro se vaya desmoronando, se escucha como los cuerpos se descuajan (Figura 7), como resuenan dentro del círculo y es en ese momento cuando se produce una niebla por el polvo de cerámica que hace adentrarte aún más en el ritual. Finalmente, unos compases suenan y sus cuerpos se quedan sentados con los ojos cerrados en el suelo.

En palabras de Tatiana Sentamans “después del rito abandonamos el santuario, pero algo ha cambiado: ya no somos lxs mismxs” (VV. AA. 2019).

Conclusiones

En definitiva la obra de Susana Guerrero forma un corpus global, completo y holístico, un ente evolutivo y creciente que está totalmente ligado a ella, a su vida y a la forma de entender y relacionarse con el mundo. A través de sus proyectos y piezas vemos la materialización de una idea, de un sentimiento y, sobre todo, de una intencionalidad concreta y personal, donde se reflejan y tienen cabida, los mitos, la espiritualidad, la feminidad, la tierra, lo sagrado y lo ancestral. Consiguiendo de este modo una producción con un marcado carácter personal y transgresor, llena de marcas y símbolos que la identifican como propia y de una fuerza y plenitud que lo rodea todo.

Acercarse a las creaciones de esta artista es dejarse seducir por lo íntimo y salvaje, por las fuerzas de la naturaleza que habitan nuestro fuero más interno, es llegar y abrazar lo místico, aquello que resulta inexplicable y lejano pero a la vez cotidiano y querido.

Es la fuerza, la espina, es el rito...

Referencias

- Cereceda, M (2006) *Las fuerzas*. Alicante. Ed. Ajuntament d'Elx, Instituto municipal de cultura.
- Charpa, y Peria i Gomez, JL. (2009) *Para llamar a las fuerzas* Valencia. Ed. Palau de la Música de Valencia. Atrio de los Bambús.
- Guerrero, S. (2002) *Semana Santa con Armadura de cómo crecieron las espinas*. Alicante. Ed. Centro Cultural de Mislata.
- Matos, D. y Sarabia Marchiran, F, (2019) *Anatomía de un Mito* Alicante. Ed. Fundación Caja Mediterráneo.
- Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-susana-guerrero/> Martínez Meseguer, JL. (2013). *Entrevista a Susana guerrero*. PAC Plataforma de Arte Contemporáneo.
- Mircea, E. (1983) *Mito y realidad*. Barcelona. Ed. Labor
- VV. AA. (2019) *El Mal en mí* Alicante. Ed. Ajuntament d'Elx

Aproximações ao quotidiano com Enrique Lista

Daily Approaches with Enrique Lista

MARCO ANTÓNIO COSTA MOREIRA*

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

*Espanha, artista visual, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes de Pontevedra. 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. Estância de Investigação de 6 meses. E-mail: m.a.moreira@gmail.com

Resumo: Observar como Enrique Lista, na sua prática artística e criativa, ao lidar com objectos em busca de uma síntese, procura entender, elaborar e reduzir, enquanto forma, a sua prática a uma hermenêutica transformadora e metafórica, é o que se pretende analisar em algumas das suas obras. Pois compreender o “modum” como Lista cria o seu discurso estético e expressivo, e o relaciona não somente como actividade, mas também, como ocupação vital e formal é o que, ao atravessar as metáforas, relacionando objectos e formas, realiza uma transformação das existências, manifestas estética e criativamente, na obra deste autor.

Palavras chave: quotidiano / arte / vida / criatividade e metáfora.

Abstract: *To observe how Enrique Lista, in his artistic and creative practice, when dealing with objects in search of a synthesis, seeks to understand, elaborate and reduce, as a form, his practice to a transformative and metaphorical hermeneutics, is what we intend to analyze in some of his works. For understanding the modum as Lista creates its aesthetic and expressive discourse, relates it not only as an activity, but also as a vital and formal occupation which, by going through metaphors, relating objects and forms; performs a transformation of existences, manifested aesthetically and creatively, in this author's work.*

Keywords: *everyday / art / life / creativity and metaphor.*

Introdução

Nascido em 1977, em Malpica de Bergantiños, na Corunha em Espanha, Enrique Lista licenciou-se pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo. A mesma instituição na qual também fez o Mestrado e o Doutoramento em Investigação e Criação Artística.

Actualmente, Lista tem no seu currículo um grande número de exposições individuais e colectivas, tanto em Espanha como no estrangeiro. Já foi premiado com uma bolsa de colaboração do Ministério de Educación y Cultura de Espanha para investigar junto do Departamento de Escultura da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Instituição na qual foi também docente na licenciatura em Belas Artes, nas disciplinas de desenho e escultura.

Além disso, Enrique Lista também fez parte do programa de Residências Artísticas do *Museo de Arte Contemporáneo (MAC)* da Corunha, com o qual posteriormente colaborou como assistente de apoio aos artistas residentes.

Foi também membro organizador do festival de fotografia da Corunha (*FFoco*), e é membro-vogal da associação de artistas da Galiza - *A Colectiva*.

Já comissariou e organizou diversas exposições, cursos e workshops. Sendo também bastante activo como artista-agente no contexto artístico da Galiza. O seu trabalho artístico encontra-se representado em diversas colecções nacionais e internacionais.

Neste artigo vou refletir sobre um conjunto de obras seleccionadas para mostrar como Enrique Lista convoca o quotidiano para criar uma aproximação íntima à sua actividade enquanto autor. Estas obras têm também a peculiaridade de serem sínteses nas quais Lista assume, na forma de um "sentido de humor", e com o qual mostra uma perspicácia aguçada e inteligência estética, objectos que reduzidos a uma existência formal e hermenêutica, transformam questões ou condições, em metáforas da vida (Campos, 2007).

Portanto, o que pretendo apresentar são estas condições no desenvolvimento artístico das actividades visuais e plásticas de Lista, porém, enquanto estruturas agregadoras de "valor".

Formas naturais e quotidianas que se transformam, através de artificios intelectuais, em criações formais de discursos estéticos pessoais, que ao tomar expressão através dos objectos com os quais Lista se relaciona, não apenas enquanto actividade, mas também e essencialmente como uma ocupação vital, formal e metafórica, realizando-os, pragmática e objectivamente, como formalidades elaboradas e transformadas como um ser "atravessado intelectualmente", e que se revela, desta forma, como poético (Bachelard, 1985).

Aproximações ao quotidiano

Enrique Lista desenvolveu no início da sua carreira artística uma preferência pela utilização da fotografia como médio expressivo, pois a partir daqui obtinha resultados plásticos que lhe permitiam desenvolver a metodologia da obra baseada na repetição e sobreposição de imagens. Uma procura para edificar “memórias imagéticas” a partir de imagens fotográficas quotidianas.

Neste projecto inicial, Lista desenvolveu um conjunto de trabalhos nos quais ao apropriar-se de um álbum fotográfico da sua família, e ao manipulá-lo metodologicamente, recorrendo a técnicas analógicas de impressão e digitalização, repetindo várias vezes a mesma construção representativa, transformou espectacularmente as fotografias originais em vestígios memoriais que, ao trespassar as formas e as figuras, uma nas outras, tornaram-se, apesar da familiaridade, em figuras irreconhecíveis. Tendo como título *(Des)conocidos* (Figura 1) este trabalho de 2004 surge como um conjunto imagético no qual estão representados os seus familiares, no entanto, retratados como se de fantasmas se tratassem. Isto porque o método de trabalho aplicado indeterminou-lhes a identidade individual, fazendo-os habitar numa superfície-temporal como humanos representados, porém, de difícil identificação (Levinas, 2002).

Acerca deste trabalho, Lista escreve o seguinte:

As imaxes que aquí se presentan foron tomadas en orixe de fotografías privadas con máis de vinte anos que foron desprovistas, na medida do posíbel, de trazos descritivos ou informativos, sociolóxicos, históricos ou biográficos, de modo que, como consecuencia, irán perdendo a referencia ás identidades persoais concretas. Serán algo así como ruínas da imaxe como memoria. (Lista, 2020).

O que evidencia, já nesta altura, que Lista tem um grande interesse por uma aproximação do quotidiano à sua actividade artística. Condição que se reflecte no seu trabalho como um todo e nos métodos que lhe dão origem. Pois é transformando e manipulando imageticamente o mundo, que Lista cria uma obra que ao ganhar uma nova subjetividade, de alguma maneira surpreende, sem que se perca de vista o ponto referencial que iniciou a obra (Levinas, 2002).

É deste seu interesse pela fotografia e pelos métodos fotográficos, que se desemboca em objectividades extremamente apuradas, que rapidamente notamos um enveredamento do seu trabalho por características conceptuais. A partir do que, é possível identificar que Lista se mantém, formal e caracteristicamente sintético noutras obras. Condição que eleva até a uma austeridade formal que ao materializar-se nos trabalhos desta altura, resulta em obras como a que se intitula *Poster (arte por comida)*, realizada em 2005 (Figura 2).

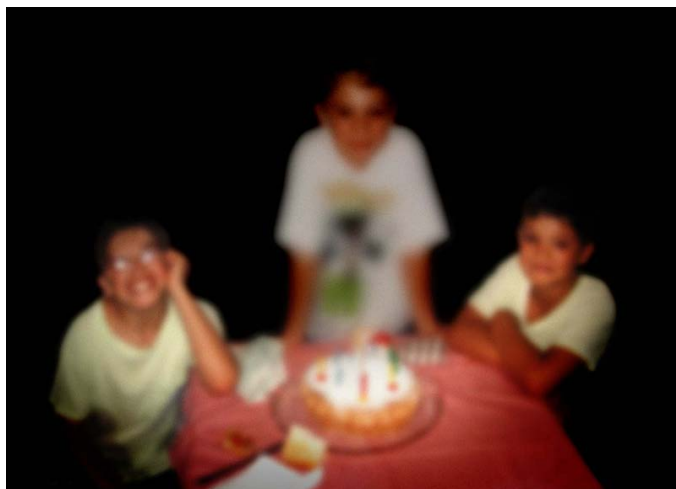


Figura 1 · Enrique Lista, *Os dous, Nai, Reis, Defuntos y Cumpreanos*, 2005. Cópia fotográfica digital (Durst-Lambda) montada sobre alumínio. 50 x 70 cm. Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/Fotografia>

Figura 2 · Enrique Lista, *Poster (arte por comida)*, 2005. Impressão digital. 100 x 70 cm. Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

Se no caso de *(Des)conocidos* de 2004, Lista procurou por uma aproximação ao quotidiano que enquanto método, ao utilizar um álbum de fotografias de família, leva-nos a questionar a própria condição da representação enquanto formatação imagética, já no novo trabalho de 2005, Lista interessa-se pela aproximação ao quotidiano, mas desta vez, insere-se ele próprio nesta quotidianidade que enquanto formalidade, acontece como forma e tema para o seu trabalho. O que, neste caso, é a própria condição de “valor” que se associa à edificação da metáfora como sua actividade enquanto um artista no mundo. O que serve de condição fundamental para o seu trabalho, e também para a sua sobrevivência enquanto ser humano produtivo. Desta forma, este trabalho de Lista estabelece uma relação com todos os demais humanos através de um quotidiano (Bergson, 2001).

Sobre estes novos desenvolvimentos no seu trabalho, Lista escreve:


Híbrido entre petición de limosna y objeto de merchandising. Un ejemplar fue vendido por el importe equivalente a 10 menús del día en un establecimiento próximo al domicilio del autor. La galería se queda con la mitad del valor-comida.” (Lista, 2020).

Neste período, o seu trabalho faz lembrar e relaciona-se com outros trabalhos de outros artistas de outras gerações, como é o caso da obra *Trouser Word Piece*, do artista americano Keith Arnatt (1930-2008), que em 1972, através de uma fotografia, retratou-se com um cartaz preso ao corpo contendo as palavras “*I’m a real artist*”, com o qual reivindicava a sua condição real de artista, que de tão real, fazia com que fosse igual a qualquer outra pessoa. Pois precisava de espectadores para credibilizar a sua actividade laboral como algo comum enquanto arte. O que ao estabelecer-se no mundo como trabalho, faz deste que é o artista, o que é preciso enquanto ser produtivo (Arendt, 2001).

Lista supera esta necessidade produtiva, como também a reivindicação inerente à produção, pois a condição de artista trabalhador no mundo que ele reivindica acontece como preocupação vital: já que há uma necessidade de se subsistir através do “valor” que se atribui ao seu trabalho. Condição determinante a cada uma das relações de “valor” que estruturam uma sociedade (Levinas, 2002).

Ou seja, se por um lado o desempenho de uma actividade artística, desenvolvida na forma de um ser criador, coloca-o dentro da quotidianidade como temporalidade indeterminável (Bergson, 2001). Por outro lado, as coisas e os acontecimentos quotidianos, permitem que a sua vida flua como o que se define enquanto “valor” numa sociedade (Levinas, 2002). E isto, numa perspectiva bergsoniana, é determinante racional e intelectual, para um entendimento da forma dinheiro como “valor”. Paradoxalmente, também é o que apresenta a precariedade como um ser produtivo (Levinas, 2002), pois aqui na forma de

PVP Enrique Lista. 2008



PVP DE ESTA PIEZA*

PRODUCCIÓN.....	200€
AUTOR.....	400€
GALERÍA.....	400€
TOTAL.....	1000€

*Copia #1 de 5



Figura 3 - Enrique Lista, *PVP*, 2008. Cópia fotográfica digital (Durst-Lambda). 100 x 70 cm.

Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

Figura 4 - Enrique Lista, *Tres cenas*, 2006. Caixas de pizza invertidas. 27 x 27 x 27 cm cada uma.

Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

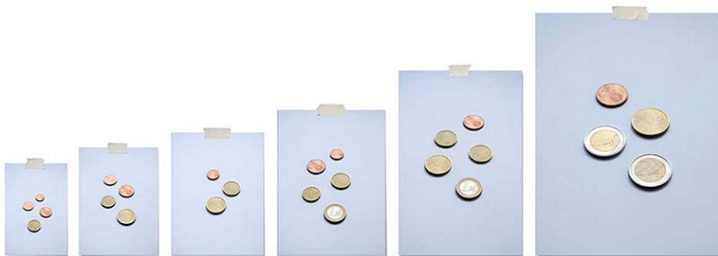


Figura 5 · Enrique Lista, *Factura de su propio enmarcado*, 2006. Impreso A4 emoldurada. 50 x 40 cm.

Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

Figura 6 · Enrique Lista, *Formatos y costes*, 2007. Fotografias digitais sem moldura, formatos standard. 10 x 15, 13 x 18, 15 x 20, 18 x 24, 20 x 30 e 30 x 40 cm.

Fonte: <https://cargocollective.com/enriquelista/condiciones>

artista, como o seu produto e enquanto trabalhador (Arendt, 2001), Lista desta maneira, atravessa a sua actividade, permitindo ao espectador aceder à efemeridade subsistencial, enquanto “valor”, da sua própria sobrevivência como um ser produtivo mas, cujo trabalho não é a arte (Levinas, 2002).

Estas condições são novamente realizadas e reflectidas num trabalho desenvolvido em 2008, *PVP*. (Figura 3) Nesta nova obra, Lista constrói a representação de um poster publicitário como ideia comum e quotidiana no mundo da arte. Assim, brinca e joga com as percentagens que ganham os agentes artísticos implicados na realização e comercialização do trabalho dos produtores de arte: os artistas. Ao tratar da venda de uma obra de arte, Lista fá-lo com a forma de um “bolo” que, ao ser fatiado, deixa para si uma “fatia”, a qual chama de “autor”, e evidencia – mostrando – que as outras “fatias” destinam-se aos demais custos de uma “obra de arte”.

É possível desta forma compreender e apreciar como Lista utiliza o quotidiano para formalizar sínteses entre o que é a arte e o que representa a vida de um artista. Acção que ao “confundir” a obra com o lugar, e também com a própria existência e concepção metodológica enquanto artista, realiza como objecto marcante e distinto, que enquanto obra de arte, é uma metáfora artística (Levinas, 2002).

Algo que também podemos ver no trabalho (*Tres cenas*), de 2006, (Figura 4) onde o artista recolhe 3 caixas de pizza utilizadas que, ao inverter e as colocar na parede, evidencia as marcas deixadas pela gordura das próprias pizzas nas caixas. Um trabalho que sintetiza, de alguma maneira, trazendo-nos recordações do trabalho das gerações de artistas minimalistas desde os anos 60. Concedendo uma nova dimensão conceptual, a partir da qual se pode pensar na indeterminação de quem é o autor da obra (Bergson, 2001), sendo que Lista apenas teve a ideia e o gesto ao recolher e inverter as caixas, pois as figuras representadas resultam de uma actividade quotidiana de outrem (Levinas, 2002).

Do mesmo modo acontece noutras duas obras, também de 2006, *Factura de su propio enmarcado* e *Formatos y costes*, (Figura 5). Na primeira, Lista manda emoldurar a “factura do custo da sua emolduração”, tornando a obra, desta forma, “na factura da obra emoldurada”. E na segunda (Figura 6), quando ele ao fotografar moedas que representam “o custo de impressão da fotografia no tamanho específico impresso”, demonstra como o custo do que se produz, realiza-se como quotidianidade, na forma do “valor” das moedas representadas e fotografadas presentes na escala do impresso.

Sobre esta peça Lista refere:

“Pieza “pedagógica”: cada fotografía contiene la imagen del dinero en metálico correspondiente al coste del tamaño de la ampliación.” (Lista, 2020).

Conclusão

A partir destas obras de Lista, podemos concluir que há, para além de um jogo de humor, o que à partida pode ser visto como uma ingenuidade, também uma formalidade que existe, ao realizar-se como trabalho (Arendt, 2001) e apresentar-se no limiar de uma representação da própria representação que Lista apresenta como obra de arte (Levinas, 2002).

Ou seja, como se o artista, através da sua actividade (Arendt, 2001), “brincasse” com o limite (Bergson, 2001), fundindo-o e intrelaçando-o às partes de uma mesma objectividade (Levinas, 2002). O que ao torná-las em uma simultaneidade, como obra de arte, aproxima arte e vida, escala e “valor”, método e técnica, criatividade e trabalho. Ofertas únicas que na forma de objectividades indivisíveis, realizam-se como produto.

Uma fusão entre a síntese de “valor”, que se pretende para o trabalho na forma de uma sociedade, porém, como um objecto que tem origem, e estabelece novos significados e subjectividades, que atravessam estruturas de “valor” para edificarem-se como objectos de arte no quotidiano sobre a quotidianidade.

Referências

- Arendt, Hannah (2001) - *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água. ISBN 9789727086375.
- Bachelard, Gaston (1985) *O direito de Sonhar*. São Paulo: Difel. ISBN: 852-860-278-8.
- Bergson, Henri (2001) *A Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-441-072-2.
- Campos, Álvaro (2007) - *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Nova Ática. ISBN 978-972-617-206-2.
- Levinas, Emmanuel (2002) - *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme. ISBN: 84-301-0486-0
- Lista, Enrique (2020) - *Condiciones de producción (2005-2011)*. Disponível em: <https://cargocollective.com/enriquelista/Condiciones>
- Lista, Enrique (2020) - *Selección de trabajos fotográficos (1998 – 2006)* Disponível em: <https://cargocollective.com/enriquelista/Fotografia>

Fragmentos de uma paisagem selecionada: a desterritorialização do jardim na obra de Gabriela Albergaria

Fragments of a selected landscape: the deterritorialization of the garden in Gabriela Albergaria's work

MARIA REGINA MARTINS RAMOS* & IVAN MIGUEL SALGADO POSTIGA**

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

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: maregira@hotmail.com

**Portugal, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: ivanpostiga88fbaup@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa refletir acerca do modo como o jardim, enquanto território de ação e de representação, desempenha hoje um papel preponderante no campo do pensamento e da prática artística atual. Para tal, recorreremos à série “Araucária Angustifolia” (2008) da artista portuguesa Gabriela Albergaria, de modo a demonstrarmos como este pode ser utilizado como um instrumento operativo e poético, a partir do qual na obra tudo se deforma, transforma e reconfigura em novos contextos, figuras e significações que, sob a forma de paisagens intangíveis e imaginadas, reivindicam novas “territorialidades”.
Palavras chave: Paisagem / Jardim / Arte / Desterritorialização / Reterritorialização.

Abstract: *This article aims to reflect on how the garden, as a territory of action and representation, plays a major role in the field of thought and current artistic practice. For this, we analyze the series “Araucária Angustifolia” (2008) by the portuguese artist Gabriela Albergaria, in order to demonstrate how it can be used as an operative and poetic instrument, where in the work everything deforms, transforms and reconfigures in new contexts, figures and meanings that, in the form of intangible and imagined landscapes, claim new “territorialities”.*

Keywords: *Landscape / Garden / Art / Desterritorialization / Reterritorialization.*

Introdução

Ao longo da história da arte ocidental os artistas realizaram infindas representações de jardins que, apesar das inúmeras e extensas transformações no que diz respeito aos conceitos simbólicos, aos contextos temáticos e às formas estilísticas ocorridas de uma era para a outra, bem como de região para região, permaneceram de forma constante e apelativa no seio das sociedades, geralmente, refletindo atitudes e preocupações culturais, assentes no relacionamento do homem com o mundo natural (Clayton, 1990: 11-12).

Com efeito, enquanto tema, género e modelo, o jardim atravessou, efetivamente, um forte processo periódico de transformação e de renovação, que marcou vigorosamente toda a tradição pictórica e artística ocidental, desde a Antiguidade Clássica até aos dias de hoje. Todavia, e ainda que nos diferentes períodos da história, a representação artística do jardim tenha sido vítima de intensas transformações, factual é que o jardim continua a prevalecer nas artes visuais atuais, como um símbolo preponderante e heterogéneo, onde o homem, mediante a ocupação, o confronto e a interpretação do território, visa impor a sua marca ao espaço e à natureza. Perante este panorama, podemos afirmar que ainda existe por parte de muitos artistas uma clara tentativa de verificação e recuperação de alguns dos vestígios de apreciação da natureza cultivados outrora, revelando-se, assim, a relação da arte contemporânea com o passado, e a ideia de que a paisagem continua a nortear e a atravessar todos esses modelos, recuperando para a arte atual, categorias como o “sublime”, o “pitoresco” e o “maravilhoso” (Castro, 2010: 188-189).

De facto, no contexto da Arte Atual, muitas são as propostas artísticas que continuam a debruçar-se em torno de questões ligadas à exploração dos conceitos de natureza, paisagem e jardim, tendo em conta que os artistas continuam a encontrar nestes uma rica e consistente fonte de inspiração, capaz de espelhar o seu envolvimento afetivo, cinestésico e multisensorial com o mundo natural. Nesta linha de pensamento, procuraremos, de seguida, através da confluência de relacionamentos possíveis e de abordagens, métodos e práticas multidisciplinares, refletir acerca do modo como o jardim, enquanto território de ação e de representação, se apresenta hoje como um palco de constantes torções, desvios e dilatações, que aparecem na obra como registo documental/ficcional da experiência do artista com o jardim, convergindo para novas “territorialidades”. Neste sentido, e a partir da série “Araucária Angustifolia” da artista portuguesa Gabriela Albergaria, juntamente com conceitos como “desterritorialização” e “reterritorialização” (1972) dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, tentaremos demonstrar a forma como a obra pode assumir esse duplo papel desterritorializante e reterritorializante, deslocando o espaço do jardim do seu contexto original para um outro, onde as suas características se deformam, transformam e reconfiguram em novas paisagens “intangíveis” e “imaginadas”.

1. Um outro olhar sobre o jardim

Um exemplo notável de novos caminhos em questões da natureza, é a artista portuguesa Gabriela Albergaria que, nos últimos anos, tem vindo a desenvolver uma linha de intervenção artística em torno de questões ligadas à exploração dos conceitos de natureza, paisagem e jardim (Synek, 2006: 2). Contudo, a sua pesquisa conceptual, mais do que incidir num mero envolvimento contemplativo com o mundo natural no seu estado mais “selvagem”, tem-se concentrado, sobretudo, na natureza enquanto cultura trabalhada e intervencionada pelo homem, em articulação com a vida no espaço urbano (Macedo, 2014). Por outras palavras, tem-se centrado numa natureza sujeita a sucessivos processos de humanização e que se apresenta como incapaz de sobreviver num mundo onde a proliferação de espectros e simulacros de ambientes naturais supera a própria realidade (Martins, 2008). Daí, para Gabriela, o jardim surgir como o mecanismo privilegiado para pensar a organização do mundo, no sentido em que, de acordo com a artista, “se o jardim é o lugar onde a natureza se humaniza, o jardim é também o lugar onde o homem se naturaliza” (Albergaria cit. Synek, 2006: 2).

De facto, ao enveredar por uma natureza manipulada, plantada, transportada, falada, catalogada, hierarquizada, estudada, sentida e lembrada, a artista assume o jardim como uma ferramenta, simultaneamente, narrativa, estética,

antropológica e mnemónica, capaz de convocar no espectador a redescoberta do lugar, através de referências às memórias coletivas que por eles perpassam (Sardo, 2010). É neste sentido, que Gabriela percorre o jardim, em busca de uma experiência fenomenológica mediada por um processo físico e sensorial do corpo com o lugar, que regista não só na memória, como também, através de fotografias ou de anotações sobre papel que, posteriormente, transporta para o espaço do atelier, convertendo as suas experimentações em novas propostas artísticas que, apesar de baseadas em jardins existentes, abrem espaço de total liberdade à fantasia e à imaginação (Macedo, 2014).

Com efeito, a artista parte de processos de organização preestabelecidos que têm em consideração o espaço envolvente para reproduzir um conjunto de ações de mediação entre os elementos naturais e a tecnologia, enquanto aplicação do conhecimento (Martins, 2008). Para tal, inicia a sua relação com o espaço “domesticado” do jardim a partir da fotografia digital, visto considerá-la, por um lado, uma espécie de prolongamento da pintura e, por outro lado, um processo fácil de controlar, possível de visualizar no seu imediato, e de apagar e tornar a fazer caso o resultado ainda não seja o desejado (Id., *Ibid.*). Contudo, o seu trabalho não se cinge unicamente à exploração plástica isolada desta técnica, já que a artista também recorre a outros meios de expressão, como o desenho, a instalação e, até mesmo, a performance, para intervir ativamente consoante os contextos, com propostas cheias de mensagens de teor social, político, histórico e cultural (Synek, 2006: 2 & 5).

Um dos trabalhos de Gabriela que exemplifica, de um modo bastante claro, as múltiplas conexões que a artista procura estabelecer entre a perceção da natureza em “estado bruto” ou “construída”, e a sua viabilidade de representação numa visão contemporânea (Id., *Ibid.*:12) é, por exemplo, a série “Araucária Angustifolia” (2008), exposta em 2008 na Galeria Vermelho, em São Paulo, no Brasil, realizada a fotografia e a lápis sobre papel, numa verdadeira mistura entre realidade e ficção (Figura 1).

De facto, a artista utiliza, propositadamente, uma dupla linguagem plástica – a fotografia e o desenho –, para provocar uma tensão entre o real e o ficcional, transportando a peça para uma outra dimensão que não a do mero retrato, onde o jardim apresenta-se como o lugar ideal, onde realidade e fantasia se encontram (Macedo, 2014). Se por um lado, numa primeira impressão, é possível reconhecermos nesta série um lugar aparentemente real, captado pela fotografia, por outro lado, esse reconhecimento, através do desenho, é transportado de imediato e, em simultâneo, para o palco da imaginação, subsistindo dele uma “paisagem imaginada”, indissociável das memórias e sensações dos lugares

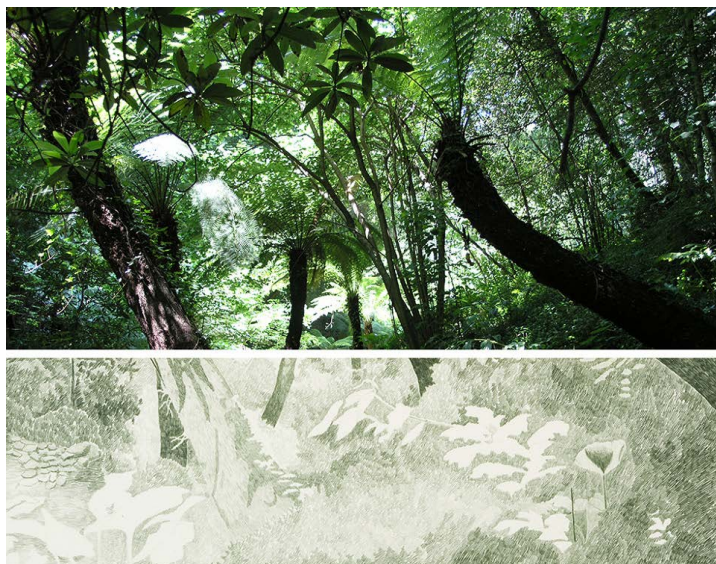


Figura 1 · Gabriela Albergaria, Exposição "Araucária Angustifolia" (2008), Galeria Vermelho, São Paulo. Acedido a dezembro 28, 2019, em <http://www.saparcontemporary.com/gabriela-albergaria>

Figura 2 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #700" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em <http://www.gabrielaalbergaria.com/Araucaria-Angustifolia>

experienciados pela artista. Por outras palavras, o desenho é utilizado por Gabriela, para falsear perspectivas e manipular as imagens que, misturadas com as fotografias reais do local, criam novos cenários inventados que se fundem numa espécie de colagem (Id., Ibid.) (Figura 2). Isto porque, e de acordo com a artista, se a fotografia agarra uma coisa real o desenho permite-lhe divagar para esse lado mais derivativo da criação (Id., Ibid.).

No geral, podemos então depreender que, através da utilização híbrida de desenhos e fotografias como duas instâncias niveladas de representação, Gabriela introduz um campo de ficcionalidade que afirma percursos e propõe deambulações, já que mais do que serem um registo exato da realidade, procuram representar uma encarnação exemplar da natureza, tal como ela é experienciada (Gisbourne, 2005). Daí, a artista fundir nestes desenhos o elemento observado, captado através da fotografia, com aquilo que sente e ao qual reage, nomeadamente, o elemento subjetivo e psicológico, traduzido através do desenho (Id. Ibid.), que nos remetem para uma nova plasticidade, assente em imagens manipuladas que adquirem uma segunda vida baseada nos subprodutos da memória.

2. Deambulações entre múltiplos territórios

Numa leitura mais geral de análise e de reflexão à obra de Gabriela Albergaria, podemos depreender, num primeiro momento que, através da utilização de diversos espaços discursivos, nomeadamente, o desenho e a fotografia, a artista procurou traduzir as suas vivências sensoriais e afetivas com a natureza, num diálogo em que as experiências com o lugar foram transpostas para o plano da imagem, criando verdadeiras paisagens construídas e imaginadas.

Com efeito, e ainda que de uma forma muito particular, estes registos demonstrem a existência de um grau de interferência entre a experiência real com o lugar e a sua deslocação para o plano da prática e do pensamento artísticos, estes serão sempre vistos como um ato de mediação, em que os horizontes definidos entre aquilo que é realidade e aquilo que é ficção aparecem esbatidos. É precisamente a partir deste ato experiencial e, ao mesmo tempo, simulado, que Gabriela seleciona fragmentos do espaço natural, construindo, através de processos de transformação e desconstrução, novas paisagens que, embora aparentemente reconhecíveis e com ressonâncias do referente real, são descontextualizadas do seu sentido original, proporcionando novas leituras e significados.

Perante este facto, torna-se quase inevitável deduzirmos que estas propostas artísticas possuem uma intenção implícita de “desterritorializar” (Deleuze & Guattari, 1972) o mundo natural, intenção essa que é trazida pela artista para



Figura 3 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #693" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em <http://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-ia>

Figura 4 · Gabriela Albergaria, "Parque do Buçaco #711" (2008), Impressão Lambda e lápis de cor verde sobre papel, 76 x 100 cm. Acedido a dezembro 28, 2019, em <http://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-ia>

o plano da imagem, mediante uma descaracterização formal do espaço e da sua descontextualização, existindo, contudo, uma familiaridade, mais ou menos direta, com a noção convencional de paisagem. Ora, esta intenção de criar um “outro” espaço a partir de um já existente é visível, sobretudo, na mistura de linguagens plásticas, nomeadamente, a fotografia enquanto ferramenta capaz de captar o real e o desenho como ferramenta que o falseia e o manipula (Figura 3).

Aqui, o resultado apresenta-se ao espectador, como uma espécie de “colagem”, onde realidade e ficção se fundem num mesmo espaço adulterado e, por conseguinte, intáctil. Isto porque, a artista não recorre à fotografia para preencher as partes que são ocupadas pelo desenho, mas antes, este surge como um prolongamento intuitivo dos vestígios ainda restantes da fotografia e da experiência mais imediata com o jardim, onde a paisagem é reorganizada num “outro” espaço imaginado, em que a ordem das relações entre as formas acaba por ser descaracterizada e distorcida, dando origem a uma reencenação do lugar (Figura 4).

Face ao ato de “desterritorializar” identificado na obra de *Albergaria* poderíamos concluir que estamos perante aquilo que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari identificaram na sua obra “*O Anti-Édipo*” (1972), isto é, de que “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte” (Deleuze cit. Haesbaert & Bruce, 2002: 7). Ora, esta ação de deslocamento e de recolocação noutra espaço, contexto ou lugar é evidenciada na obra de *Albergaria*, através da trasladação da experiência sensorial com o espaço natural para o contexto cultural da prática e pensamento artísticos. Neste sentido, podemos concluir que os diferentes dispositivos técnicos utilizados pela artista, para além de direcionarem o espectador, por um lado, para questões relacionadas com a perceção e a interpretação especulativa ou conceptual do tema da paisagem, por outro lado, também comportam uma dupla posição da artista sobre a natureza, nomeadamente, a de quem contempla e a de quem atua, que acabam por se refletir nas diferentes expressões do seu trabalho, mediante a materialização e a reencenação, através dos diferentes meios, da sua experiência com o lugar.

Contudo, não poderíamos aqui deixar de ressaltar que estes conceitos de “território”, “desterritorialização” e “reterritorialização” não são aqui tomados como a totalidade de um pensamento, mas são antes empregues para cartografar um modo de atuação, composto por processos fragmentados. Assim, não tem haver com o ato de deixar ou adquirir territórios geográficos, mas antes com o modo como a artista, perante esse movimento de deslocamento, é capaz de se reposicionar e produzir caminhos próprios e condições para colocar em

ação projetos e desejos, a partir da invenção de novos espaços que provocam, seduzem, chamam a olhar mais de perto e convidam à experiência.

Conclusão

Em suma, podemos depreender que é através das suas produções que Gabriela encontra uma multiplicidade de formas de se deslocar não só fisicamente no lugar, já que este deslocamento, mais do que mudar de lugar, é feito através da experiência que permite criar, inventar e delirar novos caminhos, pelos quais é potencialmente afetada e transformada, e que só existem na experiência individual de cada um. A verdade é que nos oferece paisagens verdadeiramente fugidias, disjuntivas e maleáveis, resultantes dos mundos imaginados e construídos pelas suas experiências individuais. Nestas paisagens, a nosso ver, estes processos de “desterritorialização” e “reterritorialização” surgem como processos de abertura ao novo e ao desconhecido, proporcionando novas vinculações que permitem conquistar e adquirir novas “territorialidades”.

Referências

- Castro, Laura (2010). *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Problemática e Práticas*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- Clayton, Virginia Tuttle (1990). *Gardens on paper: prints and drawings, 1200 – 1900*. Washington: National Gallery of Art / University of Pennsylvania Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1972). *L'Anti-OEdipe: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Gisbourne, Mark. (2005). *As coisas como elas são (Natureza e Reparação na obra de Gabriela Albergaria)*. Acedido a dezembro 21, 2019, em <https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos>
- Haesbaert, Rogério & Bruce, Glauco (2002). A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF*, v. 4, nº 7, pp. 7-22. Acedido a dezembro 21, 2019, em <http://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419/8619>
- Macedo, Pedro (Realizador). (2014). *Entre Imagens: Gabriela Albergaria* [Documentário]. Lisboa: RTP2.
- Martins, Ivo (2008). *Gabriela Albergaria*. Acedido a dezembro 21, 2019, em <https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos>
- Sardo, Delfim (2010). *Térmico*. Acedido a dezembro 21, 2019, em <https://galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/textos>
- Synek, Manuela (2006, junho 28). Reflexões sobre o tema da Paisagem na Arte. Novos caminhos em questões da Natureza nas obras dos artistas plásticos: Gabriela Albergaria; Rui Chafes/Fernando Calhau; Samuel Rama e Bruno Côrte. *Associação Portuguesa de Historiadores da Arte: A Paisagem*, boletim nº 3, pp. 1-35. Acedido a dezembro 21, 2019, em <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim3/ManuelaSynek.pdf>

Prolongamento do fazer artístico nas montagens de Paola Zordan

Prolongation of artistic process in the montages of Paola Zordan

MARINA BORTOLUZ POLIDORO*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: marina.polidoro@ufrgs.br

Resumo: O artigo discute a estratégia de desdobramento e prolongamento do fazer artístico a partir da série Margens da artista brasileira Paola Zordan, que envolve colagem, fotografia e montagem. Motivada pelo processo de criação da série, realiza-se uma reflexão sobre a fragmentação da colagem em diálogo com a ideia de detalhe.

Palavras-chave: montagem/colagem/detalhe.

Abstract: *The paper discusses the strategy of unfolding and prolonging the artistic process from the artwork Margens by Brazilian artist Paola Zordan, which involves collage, photography and montage. Motivated by her creative process, a reflection is made on the fragmentation of collage in dialogue with the idea of detail.*

Keywords: *montage / collage / detail.*

Introdução

O artigo discute a estratégia de desdobramento e prolongamento do fazer artístico a partir da série *Margens* da artista brasileira Paola Zordan. Realizou sua formação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde graduou-se em Desenho e Educação artística e posteriormente desenvolveu as suas pesquisas de mestrado e doutorado em Educação. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre (Brasil) e é professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

Como artista visual, Zordan expõe regularmente desde 1992. Traços marcantes da sua produção artística são o acúmulo e a repetição que coleciona e classifica diferentes matérias-primas para os trabalhos. A visita ao seu ateliê impressiona pela diversidade de materiais ali presentes: caixas de recortes, impressos publicitários, linhas e contas, tintas e materiais de desenho, coleções de santinhos e outras miniaturas, pilhas de trabalhos acadêmicos, pinturas de diferentes períodos ocupam as paredes, um mural de recortes que acompanha o processo criativo da artista e, portanto, é impermanente.

A constituição do espaço do ateliê denuncia um universo poético e as subjetivações de quem o ocupa. Como documentos de trabalho (Gonçalves, 2009; Polidoro, 2009) os elementos escolhidos para povoar o espaço de criação são auxiliares na construção e formação do pensamento visual do artista. No caso específico de artistas que trabalham com apropriações, como é o caso de Paola Zordan, os materiais coletados, produzidos e acumulados por vezes irão figurar diretamente nas obras.

Ainda que o espaço ateliê seja bastante habitado por elementos de diferentes naturezas, percebe-se a organização própria da artista, que criou diferentes ambientes, dedicados a cada fazer específico. O excesso e a multiplicidade revelam-se também no trânsito entre linguagens que a artista utiliza: pintura, desenho, instalação, performance, colagem, assemblagem, fotografia. Cada projeto exige um meio específico para o seu desenvolvimento.

De toda a sua produção, interessa a esta pesquisa a série *Margens* e o processo de trabalho que a artista estabeleceu a partir da colagem, envolvendo fotografia, ampliações, impressões e novas montagens. Percebe-se uma estratégia de prolongamento da ideia, quando a artista desdobra o primeiro resultado em novas séries e assim sucessivamente.

A abordagem dos trabalhos e do processo de criação motiva também uma reflexão sobre a colagem, especialmente a partir de Werner Spies (1984), pensado em diálogo com o estudo sobre o detalhe de Daniel Arasse (1996), em que ele aponta que os meios de reprodução fotográfica despertaram interesse na identificação e isolamento de detalhes de obras.

1. Margens

Paola Zordan tem um projeto de inspiração dadaísta chamado *Recortações* (Zordan, s/d), daí a sua vasta coleção de recortes de figuras e planos de cor, retirados de diferentes materiais impressos, como revistas, livros didáticos e panfletos comerciais. A série que motiva este texto inicia-se com uma colagem manual realizada em 2007 (Figura 1). Sobre o suporte de papel preto, a artista compõe a colagem pelas bordas preservando o centro vazio. Nas margens do suporte temos alta densidade de diferentes animais, plantas, como frutos e flores, pedras, pérolas, conchas, olhos e mãos humanas. A exuberância das cores no conjunto dos fragmentos colados é notável, destacada em contraste com o fundo preto. O resultado é pleno de simbologias ligadas ao feminino e à natureza.

Desde então e a partir dela, Zordan produziu longa série de fotografias digitais e de fotografias das fotografias. Elas são enquadramentos e reenquadramentos de partes da primeira colagem que selecionam, ampliam e criam outros sentidos (Figuras 2 e 3). A ampliação evidencia as especificidades do meio, como características da impressão *offset* das revistas; salienta os rastros da manipulação dos fragmentos de papel, as marcas dos recortes e a pequena distância entre um plano e outro quando acontecem sobreposições. O reenquadramento, direciona nosso olhar para determinados detalhes e seleciona encontros específicos.

Em algumas das fotografias a artista inclina a câmera, criando distorções das formas, deixando áreas em desfoque e perturbando a nossa percepção de profundidade em relação ao plano achatado da colagem (Figura 4). A cor também sofre alterações durante esse percurso, seja pela iluminação da colagem ou da fotografia no momento do novo registro, seja pelas diferenças provocadas pela impressão digital.

Cada fotografia configura um trabalho individual, apresentadas na forma impressa, mas também retorna ao ateliê com a possibilidade de ser elemento de novas montagens. Para exposição de 2019 a artista realizou grande composição com as impressões das fotografias, em parte sobrepostas. Nessa montagem, ela seguiu uma lógica de construção que foi do centro em direção às margens, ampliando gradualmente as figuras, que se repetem parcialmente, criando um ritmo próprio. Aqui, Paola Zordan utilizou as impressões sem recortes, de maneira que apresenta-se novamente a borda do papel, como na colagem inicial, porém agora no corte reto da gráfica e não como resultado da mão que contorna cada figura.



Figura 1 · Paola Zordan, *Margens*, 2007. Colagem sobre papel, 48cmx68cm. Fonte: registro da artista.

Figura 2 · Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.

2. A colagem, a montagem e o detalhe

Como a colagem se dá nas relações, a cada novo enquadramento Paola Zordan seleciona uma parte da rede de relações iniciais e, assim, direciona a percepção, o significado e as interpretações. A montagem é um princípio de construção no qual os elementos que compõem a imagem permanecem irreconciliáveis, contraditórios. Nesse sentido, podemos dizer que é no equilíbrio entre a cisão e a sutura que encontra-se a eficácia da colagem enquanto técnica de montagem, já que são “[...] as transformações realizadas na borda que ganham significado” (Monroe, 2008: 32).

Daniel Arasse (1996) fez um estudo do detalhe e sua relação com o quadro no âmbito da pintura europeia clássica “de imitação”. Ele percebe que o desenvolvimento dos meios de reprodução fotográfica despertou grande interesse na identificação e isolamento de detalhes de obras pela sua beleza intrínseca - procedimento que se aproxima, mesmo que com outro objetivo, do adotado por Zordan na série aqui analisada. No caso da pintura, reconhecer o detalhe poderia significar encontrar o indivíduo e no que ele se diferencia do estilo coletivo, da mesma maneira que o detalhe se destaca do todo da pintura.

Nesse sentido, o detalhe se constrói como marca íntima de uma ação que apela à aproximação e provoca um deslocamento do foco da representação – uma vez que seria, em geral, secundário diante da monumentalidade da figura principal (Arasse, 1996: 379). Os detalhes se revelam como surpresas e recompensas àqueles que olham as pinturas com mais atenção. De maneira que o estatuto do detalhe pode trazer uma dupla revelação: do processo de representação utilizado pelo pintor e do processo de percepção utilizado pelo espectador. O olhar que detecta essa presença discreta, latente ou escondida é bem diferente do olhar distante e generalizante.

Ainda assim, Svetlana Alpers (2010: 22-23) alerta que, ao pensar os pequenos personagens de Velázquez, percebe que concentrar-se nos detalhes pode ser enganador. O foco pode deformá-los, já que são por natureza periféricos e, ainda que muito presentes e densos, podem desaparecer quando focalizados. Alpers faz esse alerta desde seu lugar de crítica e historiadora. Como artista, nos procedimentos da Paola Zordan, parece que o interesse está justamente nessas possibilidades de distorção e desvio.

Em se tratando de um procedimento que parte da colagem, interessa abordar essa questão pela compreensão da colagem que se da sua fragmentação interna. É por isso que Werner Spies (1984: 13) afirma que há a diferença entre extrair um detalhe de uma pintura e de uma colagem:



Figura 3 - Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.

Figura 4 - Paola Zordan, Fotografia da série *Margens*, 2007-2019. Fotografia digital impressa. Fonte: registro da artista.

[...] o elemento isolado extraído de uma colagem, reduzido à sua própria existência, se dissocia da obra. Ao contrário do detalhe de uma pintura, de um desenho, ele perde a sua correlação com o todo. Por isso a colagem poderia ser definida justamente como uma estrutura cuja característica peculiar é a de impedir que produzam-se fragmentos que sejam apreciados como tal.

Nesse sentido, ainda que de modo geral a estratégia da colagem seja colocar os elementos juntos em uma composição, pela escolha e criação de parâmetros para essa montagem, eles não “desaparecem no uso” (Stezaker apud Hoptman, 2007: 10). De forma dialética, é justamente a sua fragmentação intrínseca que impede que detalhes sejam isolados. No entanto, os reenquadramentos de Paola Zordan não destacam as figuras ou desmontam a colagem, mas revelam o olhar atento da artista que busca explorar os caminhos revelados pelo trabalho.

Conclusão

A partir de uma visão fragmentada do mundo, a colagem possibilita a reconstrução de novas imagens, porém sem deixar de afirmar a sua descontinuidade interna. A série de fotografias feitas a partir de reenquadramentos da colagem pode indicar a vontade da artista em continuar o gesto que não se esgotou, tentar novamente, com algum aprimoramento na estratégia ou testando novas possibilidades, explorando as brechas – o gesto nunca é o mesmo. A experiência é multiplicada, o fazer é prolongado.

Referências

- Alpers, Svetlana (2010) *Velázquez est dans les détails*. Lyon: Les presses du réel; Presses universitaires de Lyon. ISBN: 978-284-06-6385-0
- Arasse, Daniel. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996. ISBN: 978-208-12-2064-5
- Gonçalves, Flávio (2009) “Uma Visão sobre os Documentos de Trabalho.” *Panorama Crítico*, v. 2. ISSN: 1984624X.
- Hoptman, Laura (2007) “Collage now: the seamier side.” In: FLOOD, R.; HOPTMAN, L.; GIONI, M. *Collage: the unmonumental picture*. London: Merrell; New York: New Museum. ISBN: 978-185-89-4447-0
- Monroe, Ian (2008) “Where does one thing end and the next begin?” In: O’REILLY, Sally et al. *Collage: assembling contemporary art*. London: Black Dog Publishing. ISBN: 978-190-61-5539-1.
- Polidoro, Marina (2009) “Sobre as coisas que escolhemos guardar ou que não conseguimos descartar: documentos de trabalho”. *Panorama Crítico*, v. 03. ISSN: 1984624X
- Spies, Werner (1984) *Max Ernst: les collages, inventaire et contradictions*. Paris: Gallimard. ISBN: 978-207-01-1082-7
- Zordan, Paola (s/d) *Página pessoal de Paola Zordan*. [Consult. 2019-12-03] Disponível em URL: <https://www.paolazordan.xyz>

Familiaridad y compromiso político en la obra reciente de Tónia Coll

Familiarity and political commitment in the recent work of Tónia Coll

MASSIMO COVA*

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

*Italia, artista plástico, professor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Artes Visuales y Diseño, Sección de Producciones de Arte Contemporáneo. Carrer Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Catalunya (España). E-mail: mcova@ub.edu

Resumen: En este ensayo proponemos una aproximación a unas obras recientes de la artista menorquina Tónia Coll, unas piezas significativas de su producción realizadas en esta última década con las que explora las profundidades de su naturaleza como mujer-artista en relación con su identidad y con su contexto contemporáneo a través de una mirada poética y sensible, pero a la vez lúcida y elocuente.

Palabras clave: Memoria / Identidad / Arte Contemporáneo / Menorca / Tónia Coll.

Abstract: *In this essay we propose an approach to recent works by the Menorcan artist Tónia Coll, some significant pieces made in this last decade with which he explores the depths of his nature as a woman-artist in relation to his identity and his contemporary context through of a poetic and sensitive look, but at the same time lucid and eloquent.*

Keywords: *Memory / Identity / Contemporary Art / Menorca / Tónia Coll.*

Introducción

La producción reciente de la artista de origen menorquín Tónia Coll se configura como una investigación plástica inmersa en la contemplación introspectiva de su historia como mujer-artista y como artista-hija, en relación con su contexto cultural, principalmente familiar y territorial. Estas obras pretenden poner en valor aquellas experiencias efímeras, en apariencia banales, que surgen en los espacios/tiempos de la cotidianidad, en los entornos relacionales de hábitos y costumbres compartidos por aquellos colectivos sociales a los que pertenece. Como lo define Bourriaud:

...un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado. (Bourriaud, 2008: 13).

La memoria, como ella afirma, “es un presente que nos interpela”, es la construcción evocada de lo que nos ha influido, de lo que ha sido importante y significativo en la definición de nuestra personalidad. En sus obras se entrelazan el tiempo (presente) con los recuerdos, la historia (social) con el lugar (la isla) y el linaje familiar (la figura de la madre) con su mar mediterránea, dando forma a unas cartografías íntimas y subjetivas, que en el lenguaje del arte se vuelven universales.

Cartografías que se configuran como atlas visuales del saber y del sentir, abiertos y en devenir, que comienzan por recuperar aquellos recuerdos de relaciones intensas, duras, amorosas, pero también conflictivas, propias de su mundo doméstico, considerado muy precario, para trascenderlo y modelar nuevas narrativas del propio bagaje humano. Atlas artísticos que reúnen, según expone Didi-Huberman, el paradigma estético del ver y el paradigma epistémico del saber:

Un atlas suele comenzar (...) de manera arbitraria o problemática, de modo muy diferente al comienzo de una historia o la premisa de un argumento; en cuanto a su final, suele aplazarse hasta que se presenta una nueva región, una nueva zona del saber que explorar, de suerte que un atlas casi nunca posee una forma que quepa dar por definitiva. (Didi-Huberman, 2010: 14).

En un mundo internacionalizado y de homogenización de los valores culturales, y además fuertemente contaminado por la narrativa del poder, la Tónia se hace responsable de su propia visión y su obra se pone como fuerza antagónica a este aplanamiento de las diferencias, valorizando y ahondando en aquellos microrrelatos personales y reafirmando, a la vez, su compromiso reivindicativo de artista-mujer:

Desde una consciencia feminista como artista y como mujer, me interesa jugar con esos espacios de vacío o de silencio de lo que ha sido la gran historia, en mayúsculas, todos aquellos aspectos que, por ser mujer, han sido despreciados. (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

La Tónia confiesa que de más joven rechazaba las prácticas femeninas del hogar con anhelo de emancipación, pero ahora recupera esas experiencias y tradiciones en su praxis artística, y parte de algo muy anecdótico, de una chispa, de una anécdota explicada por su madre, y profundiza en ella como estrategia procesual de su práctica creativa.

1. Anécdota primitiva

Anécdota primitiva es el título de un poema del escritor americano del siglo pasado Wallace Stevens, en el que habla de una imagen de cuando era pequeño y que lo acompaña para toda la vida, y que inspira la Tónia y le hace poner la atención sobre aquellos momentos significativos de su propia historia que le acompañan a lo largo de los años, los que Joyce llama "epifanías", y que ella rescata y reinterpreta en el lenguaje del arte.

El punto de partida es el de un recuerdo significativo que marcó la infancia de su madre a raíz del cual imagina una especie de transferencia simbiótica y ambivalente de su condición de artista, de mujer y de hija. La autora involucra la madre en una praxis conjunta y circular de elaboración de obra plástica donde los dibujos y los planteamientos formales parten de los recuerdos de la madre niña, para ser luego realizados por la hija artista y finalmente acabados con la técnica del bordado, dominio propio de la madre anciana. Una especie de proceso de elaboración colectiva del sentido, en la que, según palabras de Bourriaud,

...la esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones. (Bourriaud, 2008: 23).

Estas obras, y las obras de arte en general, no dejan de postularse como dispositivos para construir universos posibles, mundos personales, interiores o compartidos; el proceso de intercambio que la artista propone sugiere, o revela, que puede haber

...diversas maneras de hacer mundos y la fuerza de la visión no depende de la complejidad de los instrumentos puestos en juego. (...) Un mundo tiende a estar habitado por más de un individuo, así "el hacer" gira, en este caso, alrededor de la

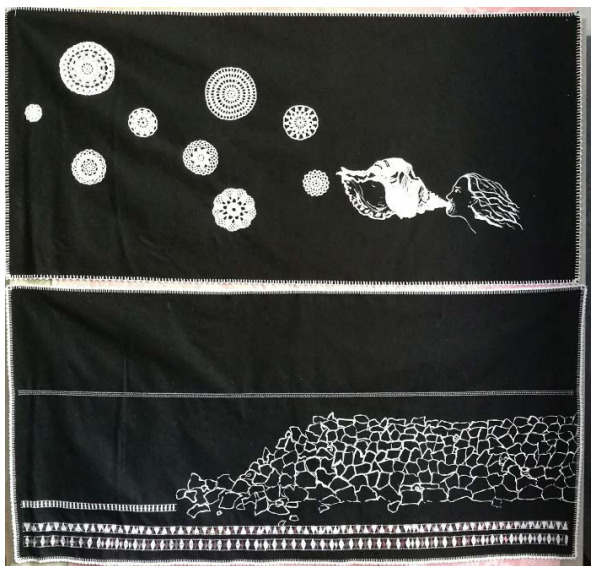


Figura 1 · *Anécdota Primitiva*. Ganchillo y vainicas per Rosalia Florit, y pintura textil sobre loneta. 71×151cm, 73×153 cm. Barcelona y Menorca, 2016.

idea de construir algo en común, algo que sea posible compartir. Quizás emerjen nuevos mundos allá donde los mundos se encuentran. (Birnbbaum, 2009: 7, trad. a.).

La anécdota que la madre recuerda es la de ella misma, pequeña, tocando un cuerno marino para avisar de la hora de la comida a los trabajadores de la familia dispersos en los campos, y que la ha acompañado toda la vida como un gran momento de poder (Figura 1). Referida a este relato, la artista nos transmite el alcance de su interés:

Esto me gusta hacerlo crecer, ahondar en esta relación con el cuerno, a partir de unos documentos arqueológicos sobre el hallazgo de unos cuernos marinos de hace aproximadamente 4000 años, objetos que servían para comunicarse de un pueblo a otro y establecía la relación entre pueblos, que era definida por el sonido. (Tònia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Este intercambio da lugar a una serie de lienzos que, por un lado, transmiten un aire de tradición y de afectividad, y por otro favorecen una reflexión sobre dramas contemporáneos como son los naufragios migratorios, las muertes en el mar o las cicatrices como evidencias de nuestros recorridos vitales.

2. Family

La obra titulada *Family* (Figura 2) se configura como un conjunto de piezas que componen un único mosaico y que

...nació de una discusión un día en la que mi madre afirmaba que sus ganchillos eran tan obras de arte como las mías. Le dije que mientras ella hacía copias, sólo decoración, no trascendía y en cambio si lo mismo lo haces implicándote en transmitir cosas, si te implicas, entonces ya se puede convertir en arte... y aquí fue un poco el proyecto... (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Nace así toda una serie de pequeños croquis, pañuelos, trozos de tela bordados con pequeñas historias familiares, recuerdos no sólo de la madre, sino también de la artista, recuerdos de la infancia, recuerdos de las islas, anécdotas que le explicaba su padre:

...la de un halcón que cazaba y se quedó clavado en una rama seca de un árbol, casas que sacan raíces... Cada pieza es un pequeño detalle de cada historia, a veces de emociones, y todas son parte de un mosaico de lo que eres y de cómo eres y todo siempre muy relacionado con el territorio insular... Imágenes que parecen anodinas pero que todas juntas generan un territorio, se preserva lo efímero de los recuerdos. (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Para confeccionar estas obras, Tónia Coll utiliza la técnica del ganchillo como vehículo para explicar a su madre lo que ella hace como artista; valoriza aquel bagaje artesanal con gran poder expresivo que es dominio de la madre, maestra en esto, y lo lleva a su terreno, lo carga de sentido en una especie de hibridación de los dos territorios:

...usar lo que ella domina, pero poniéndole el sentido que para mí debe tener el arte, cosa que no tienen sus labores artesanales. (...) Esta pieza me interesa también como pieza en proceso, es muy extensa... tiene detrás toda la carga de este relato, de esta metodología... algo tan sencillo como: "¡mamá yo te explicaré lo que es el arte!" risas... (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Vemos entonces unos lienzos bordados donde aparecen fragmentos visuales de esas historias preservadas por el encuentro entre la creatividad artística y su sentido discursivo con una práctica artesanal de calidad, un formato legitimado en la producción artística contemporánea:

El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. (Bourriaud, 2008:22).



Figura 2 - *Family*. Ganchillo sobre lienzo. Medidas variables. 2010-2019.

Figura 3 - *Eclipsi*. Detalle de la obra *Family*.

Figura 4 - *Mar Mare*. Detalle de la obra *Family*.

En este mosaico/atlas aparece, entre otras, la pieza *Eclipsi* (Figura 3) “un trozo de tela donde intenté iniciarme a la práctica del ganchillo, en la que no conseguí avanzar...”

Otra “anécdota primitiva” que la madre le contó, la primera de todas, fue la de un accidente de caza en el que su hermano (el tío de la artista) resultó herido gravemente, afortunadamente con un desenlace positivo, y que dio vida a la pieza titulada *Mar Mare*, una clara referencia al tema histórico-artístico de “la piedad” (Figura 4).

El mar aparece como trasfondo constante, como presencia implícita de la cultura de las islas, pero también el mar se connota como un espacio de tumba sobre el cual la artista enlaza su propia experiencia con la tradición. Ella rescata un elemento, una imagen que vio en una exposición de época romana de unos pequeños esqueletos metálicos articulados que ponían en los banquetes, delante de los postres, como recordatorio de que nos podemos llenar la barriga, pero todos acabaremos allá (Figura 5). Un “memento mori” trascendente de los romanos que se convierte también en elemento de relación con el drama que vivimos actualmente de los naufragios por la aspiración de ir hacia un mundo mejor y de huir del dolor y del sufrimiento:

...así como los romanos, Tónia Coll invita a repensar el presente, activando el poder de estos objetos para hablarnos de quien somos, de dónde venimos y hacia dónde queremos ir. (Coll, 2019: 25, trad. a.)

Estos grandes temas, estas grandes implicaciones en los dramas sociales, la Tónia los aborda con respeto desde su posición y aclara que los tiene siempre que sustentar desde una motivación mucho más cercana:

...si no, se parecería mucho a esta especie de hipocresía occidental, desde esta Europa complaciente y auto centrada... lo hago con una cierta cautela... prefiero hablar de cosas más personales, estoy muy lejos de sentir el dolor que sienten ellos y esto hace que moralmente no me sienta legitimada... (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

3. La Camali

Uno de los tesoros de la casa familiar siempre había estado la caja de los retales. Con la distancia que te da el tiempo, aquella caja me evoca una frase de la poeta Marosa di Giorgio: “Las muñecas y nosotras éramos iguales” (Pons-Coll, 2010: 49, trad. a.).



Figura 5 - *Efecte crida*. Ganchillo sobre lienzo. 37x73 cm., 33x37 cm., 62x42 cm., 20 cm. de diámetro. Menorca, 2018.

Figura 6 - *Las muñecas y nosotras éramos iguales*. Acrílico sobre tela de Jouy, 40x40 cm., 2003.



De esa caja de retales salen unos trozos de tela residuales de cuando su madre le hacía los vestidos de niña y con las que confeccionaba también vestidos para sus muñecas, que, admite, le ha generado un “imaginario muy bonito”. *La Camali* era el nombre un poco despreciativo que la Tónia le daba a su muñeca, que los padres le regalaron pero que no era la que había pedido y que no correspondía a su ideal infantil: quería una pequeña, dulce y con el pelo rubio y rizado que había visto en un escaparate y, en cambio, la que recibió era “grandullona, piernuda y de pelo castaño”.

La fecha de esta obra (Figura 6) la sitúa en los orígenes del proyecto presentado en este ensayo, y su principal interés reside en que, además de ser uno de los prototipos, es también “obra pendiente”, obra que la artista nos hace saber que está en proceso de maduración, que los retales de tejidos que sobran de la confección de sus vestidos y que vestían sus muñecas, están “sobre la mesa”.

4. *Pell de barca*

De prácticas artesanales domésticas se impregna también la obra titulada *Pell de barca* (Figura 7, Figura 8), en la cual la autora, a través de la referencia a la piel mutante de la serpiente, propone una metáfora sobre la condición silenciada de la mujer-artista (¡y de la mujer!).

Coll, en su afirmación reivindicativa, no renuncia tampoco aquí a las alusiones íntimas y personales utilizando más de aquellos retales de la caja, o aflozados de algún olvidado rincón doméstico: tejidos de colores que convierte en una manifiesta paradoja —“barca y tejido se perciben como una contradicción, como un imposible, un fracaso”— sobre el valor y la necesidad de desvelar la verdadera historia, aquella historia no-oficial que ha sido y es ocultada por la supremacía de quienes la pueden manipular.

Conclusiones

Este proyecto/proceso tiene valores introspectivos... dejar de mirar hacia afuera y hacerlo hacia adentro, hacia mis propios orígenes... (Tónia Coll, comunicación personal, Barcelona, 13 de diciembre de 2019).

Con esta poética reflexión la Tónia concluye la entrevista en la que nos ha ayudado a comprender, a través de la experiencia estética provocada por la contemplación de sus obras recientes y de sus ilustrativas explicaciones, el sentido más íntimo y profundo de su creación.

Concluyo con un recuerdo personal mío —pero profundamente relacionado con ella— que ha sido muy significativo en mi sucesivo desarrollo artístico:



Figura 7 - *Pell de barca*. Barca de madera del siglo XVIII forrada con retales de telas, 340x130 cm. Barcelona y Menorca, 2010.

Figura 8 - *Pell de barca*. Barca de madera del siglo XVIII forrada con retales de telas, 340x130 cm. Barcelona y Menorca, 2010.

cuando fui alumno suyo en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, hace casi dos décadas, e iba bastante perdido en mi investigación pictórica en la que estaba explorando geometrías inestables, la Tònia me incitó a “mirar para adentro” a escarbar en mi bagaje, en mi propia historia de arquitecto y me hizo ver (y sentir) la relación directa que tiene que haber entre la experiencia personal y lo que es su transposición en obra de arte, un precepto que he interiorizado y que abandera mi enseñanza artística actual.

Referencias

- Birnbaum, Daniel (2009) *Fare Mondi – Making Worlds*. Catálogo de la LIII Bienal de Arte. Venezia: Marsilio Editori.
- Bourriaud, Nicolas (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Ariadna Hidalgo editora. ISBN: 978-987-1156-56-6
- Coll, Marta (2019) *Petra – Aproximacions contemporànies a la cultura talaiòtica*. Catálogo de la exposición. Consell Insular de Menorca. Depósito legal: ME-391-2019
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 978-84-8026-428-0
- Pons, Joan - Coll, Tònia. (2010). *La flor i la presó*. Catálogo de la exposición. Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura. ISBN: 978-84-96816-99-2

Lidó Rico. El cuerpo: la huella y memoria

Lidó Rico. The body: footprint and memory

OLGA RODRÍGUEZ POMARES*

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

*Artista plástica, docente e investigadora.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Murcia. C/ Hermanos González Selva, 62, 4ª planta. 03206 Elche, Alicante, España. E-mail: olgaiarte@hotmail.com

Resumen: Esta propuesta de comunicación supone un acercamiento a la obra del escultor Lidó Rico (1968, Yecla, Murcia, España). A través de esta investigación, se pondrá de manifiesto que ha permanecido fiel a una coherente e incesante labor de investigación y a su constante oficio de crear. Su trabajo ha girado en torno a la utilización de su propio cuerpo como una herramienta y un elemento más dentro de la propia obra, estableciendo nuevos parámetros, y desarrollando nuevos conceptos en relación al cuerpo, al espacio y a las naturalezas que surgen entre ellos. El trabajo de Lidó Rico destaca por la utilización de su propio cuerpo (cabeza, brazos, torso,...), siendo él, el sujeto, una herramienta más de trabajo, con procesos de inmersión de partes de su cuerpo en sustancias, como un ritual para llegar al resultado final, donde en el camino, abandona muchas cosas para obtener el molde, son procesos de dolor y vulnerabilidad, con una fuerza que le mueve a contar algo, ésta es la esencia de su acto performativo y lo expresa en lo escultórico, entre el sujeto y el

Abstract: *This proposed communication involves an approach to the work of the sculptor Lidó Rico (1968, Yecla, Murcia, Spain) from 1990 to 2019. Through this research, it will be revealed that he has remained faithful to a consistent and incessant research work and to his constant job of creativity. His work has revolved around the use of his own body as a tool and another element within the work itself, establishing new parameters, and developing new concepts in relation to the body, the space and the natures that arise between them. In his works Lidó Rico use his own body (head, arms, torso,...), being he, the subject, one more work tool used in the immersion moulding process of his body in substances, as a ritual to reach the final result. The complexity and difficulty of the process requires to stretch the physical limit of the body to obtain the mold. The pain and vulnerability are reflected in his work as the force that drives him to tell something. This is the essence of his performative act and he expresses it in a sculptural work between the subject and the object, giving rise to sculptures in polyester resin and bronze, among other elements.*

objeto, dando lugar a esculturas en resina de poliéster y bronce, entre otros materiales. Su trabajo es una indagación sobre el tratamiento representacional del cuerpo, son recuerdos y presentes convertidos en estructuras con volumen, es la escultura como algo autobiográfico, y donde toma el pulso entre el arte y la vida, la vida como fuente inagotable de material artístico. El análisis de la obra abarcará desde 1990 hasta 2019, con la evolución de su quehacer creativo en 30 años, donde se tratará desde sus primeros proyectos pioneros en España, con el trabajo de la escultura en el uso de la resina, hasta los planteamientos más conceptuales que aborda en sus esculturas e instalaciones.

Palabras clave: arte contemporáneo / escultura / instalación / acto performático / cuerpo humano / molde / resina.

His work is an inquiry into the representational treatment of the body. The memories and presents turned into structures with volume, the sculpture as something autobiographical, where it takes the pulse between art and life, life as an inexhaustible source of artistic material. The analysis is focus on the evolution of his creative work in the last thirty years covering from his first pioneering projects in Spain, with the innovative use of resin, to the most advanced approaches with conceptual works address in his sculptures and installations.

Keywords: contemporary art / sculpture / installation / performance act / human body / mold / resin.

Este artículo se plantea como un acercamiento a la obra de Lidó Rico, una de las figuras más destacadas dentro del Arte Contemporáneo español. Lidó Rico (apellido y nombre artístico), nace en 1968, en Yecla (Murcia), España, donde reside y tiene su estudio. Es licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia (España), en 1991, posteriormente completa sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de París en 1990. Desde sus inicios profesionales hasta la actualidad, ha realizado más de un centenar de exposiciones individuales en todo el mundo, estando presente en numerosas ferias y bienales. Su obra se encuentra en museos, instituciones y colecciones públicas y privadas, en ella se pone de manifiesto la incesante investigación acerca del "cuerpo como lugar de conflicto" que ha sido una constante en sus proyectos. En sus instalaciones y esculturas, Lidó debate sobre nuevas concepciones del cuerpo y múltiples identidades, que le conducen a una tendencia hacia la desmaterialización del cuerpo humano, la fragmentación y la ausencia.

Las estrategias de significado y las políticas de representación de las prácticas artísticas posmodernas se sitúan más acá de los monolíticos relatos sobre el cuerpo como arquetipo, ya sea de género, raza o cualquier otra consideración canónica relativa a la belleza, la salud o el estatus social. Así, el arte de nuestros días se centra sobre un cuerpo disgregado, concebido como campo de batalla *-como locus performativo-*; un cuerpo transitado por múltiples identidades

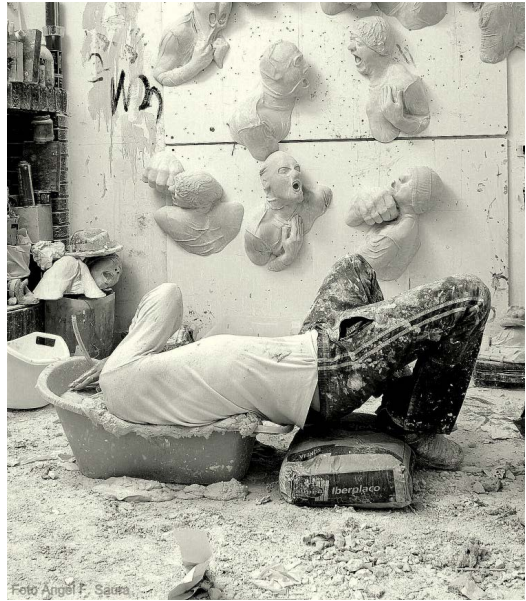
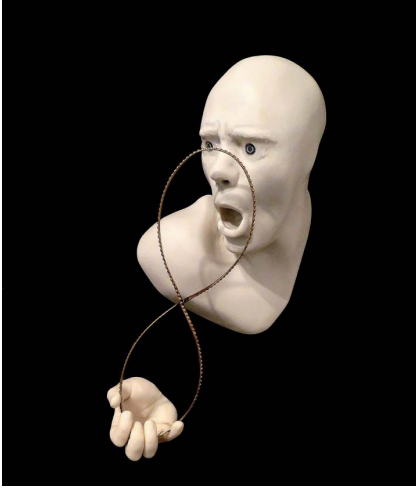


Figura 1 · *Autorretrato mirando al infinito* (2016). Resina de poliéster, latón y ojos de pollo.

Figura 2 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.

-derivadas de múltiples postdiscursos-; una corporalidad infiltrada por una microfísica del poder presente en los órdenes material y simbólico de la sociedad. No sorprende, pues, que el cuerpo ya no sea un ente puramente orgánico o anatómico sino que ante todo sea cultural y social... y, como cada vez comprobamos con más frecuencia, también tecnológico, un ser biónico. El concepto de cuerpo que articula la obra de Lidó Rico se incardina de lleno en estas claves estéticas e intelectuales de nuestro tiempo.

Sus esculturas representan un cuerpo desmembrado -el suyo propio- como alegoría de un ser escindido y doliente, posiblemente desubicado, desposeído de aquellas narraciones -la de la religión y las utopías sociales- que los habían construido como ese sujeto, individual y colectivo, en torno al cual toda parecía girar, un sujeto a cuyo patrón moral todo se podía supeditar. El conjunto de la producción de Lidó Rico viene a dibujar una personal grafía de lo corpóreo, a modo de escritura hecha de brazos, piernas y cabezas escorzadas, de gestos petrificados y gritos sordos (Mira, 2016:31).

Los cuerpos de Lidó son simulaciones que se deconstruyen, deforman y transforman, mostrándonos de una forma cruda, su inestabilidad y fragilidad. El cuerpo se fragmenta, se mutila o se presenta herido, alterado y casi irreconocible.

Es complicada y compleja la relación con nuestro cuerpo pues aparece designado como un elemento extraño, una especie de contenedor, una caja con fecha de caducidad que sufre y envejece. Toda esa apariencia del cuerpo "natural" ha acabado deformándose y desapareciendo, además de permitir que a partir de esos fragmentos que ahora lo caracterizan, el cuerpo se acaba transformándose en metáfora. Metáfora del deseo, de los problemas, de las reivindicaciones... fragmentos convertidos ahora en un cuaderno en blanco utilizado por los artistas para escribir su discurso. Un cuerpo lleno de abismos que reclama la complicidad del espectador para reconstruirlo con su mirada, si es que es posible... (Vidal, 2003:103)

En su proceso creativo, Lidó sumerge literalmente su cuerpo en distintos materiales para conseguir el molde de las piezas que después traduce en resina de poliéster o parafinas, entre otros materiales (Figuras 2, 3, 4 y 5). Utiliza su propio cuerpo como una herramienta y un elemento más dentro de su obra, ha ubicado su producción dentro de un horizonte donde lo performativo y lo escultórico son parte esencial de su obra. El trabajo de Lidó Rico destaca por la utilización de su propio cuerpo (cabeza, brazos, torso,...), siendo él, el sujeto, como una herramienta más de trabajo, con procesos de inmersión de partes de su cuerpo en sustancias, es un ritual que para llegar al resultado final abandona muchas cosas por el camino para obtener el molde, son procesos de dolor y

vulnerabilidad, con una fuerza que le mueve a contar algo, ésta es la esencia de su acto performático y lo expresa en lo escultórico, entre el sujeto y el objeto, dando lugar a esculturas en resina de poliéster, bronce, entre otros materiales. Su trabajo es una indagación sobre el tratamiento representacional del cuerpo, son recuerdos y presentes convertidos en estructuras con volumen, es la escultura como algo autobiográfico y donde toma el pulso entre el arte y la vida, la vida como fuente inagotable de material artístico.

Lidó al formar parte del proceso de construcción de sus piezas, integra un arte de acción normalmente efímero, recogido posteriormente en formatos audiovisuales para que quede constancia del acto performático, con una técnica fundamental de la escultura matérica a lo largo de la historia del arte, como es el vaciado. En la realización de los moldes, nadie colabora en las sesiones de trabajo, y parece imposible que se haga sin ayuda, ya que en ocasiones se sumerge casi todo el cuerpo en recipientes con la colada de escayola, incluida la cabeza, como hemos comentado anteriormente, lo cual dificulta la respiración, y una vez que esta fragua, tiene que luchar contra la materia rígida para conseguir salir. Al forzar la masa rígida, evidentemente, los moldes se fracturan, lo cual conlleva posteriormente un trabajo de restauración muy exhaustivo, esto le obliga a hacer los moldes planteándose la manera de modificarlos. Hay que señalar que los moldes no son obras definitivas, pero el acto performativo sí. En sus piezas une la reflexión con la acción, busca una relación directa y humana siempre a partir del cuerpo, en este caso, con el propio.

Alonso (2017), hace alusión a ese peculiar trasfondo casi performático que su trabajo conlleva de manera solapada, invisible por completo para cualquier espectador que se plante delante de sus piezas ya terminadas. La inmersión literal en la materia -en los materiales- que configura la obra de arte, cuya forma se adquiere por contacto con un cuerpo sufriente y doblegado, en posturas forzadas, humillantes para la dignidad pública, mancillado, ensuciado y al borde de la asfixia (p. 63).

Entender la práctica escultórica de nuestro autor, es conocer sus cambios y transformaciones, que se han mantenido e identificado con sus principios, y de forma constante en el tiempo de la dualidad de lo performativo (sujeto) y lo escultórico (objeto), dando numerosas y diversas respuestas. En los procesos de trabajo, Lidó utiliza los discursos performativos guiado por su interés en las peculiaridades de los procesos de subjetivación y en las diferentes derivas teóricas sobre el cuerpo humano, con la idea de construcción del sujeto. El cuerpo tiene para Lidó, entidad con estatuto propio, es el dique que contiene nuestra subjetividad y que además la integra, el ser como cuerpo en el mundo, como ser

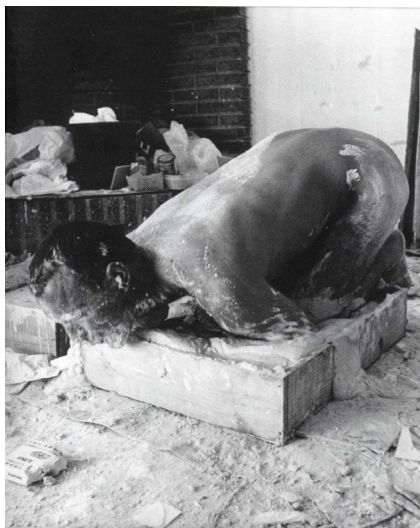


Figura 3 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.

Figura 4 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.

Figura 5 · La fotografía documenta el proceso de trabajo y muestra a Lidó Rico en su estudio.

Figura 6 · *Tondo objets* (2009). Resina de poliéster.

encarnado, como experiencia sensorial-afectiva, no sólo racional e intelectual.

Para Lidó Rico, tiene una amplia y nutrida trayectoria, su trabajo es concebido a modo de dispositivo al establecer una relación, y es el espectador quien teje el discurso con el planteamiento de preguntas sobre nuestra condición humana. El ambiente (environment) que crea Lidó con sus instalaciones, envuelve al público en un lugar donde este se puede mover y trasladar. En este espacio y medio visual, el espectador como participante se rodea de una compleja actividad sensorial, se verá impulsado a explorar el espacio que le rodea y los objetos que se sitúan en él. En sus instalaciones, genera un ambiente como mera referencia y apropiación creativa del espacio circundante, que adquiere un clima psicológico y una extensión hacia el exterior, algunos de sus objetos se funden irremediabilmente con el espacio.

Lidó Rico, deja en su obra un mensaje consciente de sus inquietudes y emociones, de su percepción del mundo, de sus sentimientos del entorno que le rodea. En sus obras existe una infinidad de temas sociales, políticos, personales o simplemente estéticos. Su forma de ser y entender su oficio y actividad como escultor, es una actitud ante la vida, el mundo, y su concepción del arte hace que sea un artista en constante crecimiento, muchas de sus producciones se debaten a su propia oposición con determinadas realidades, y a su forma de entender el mundo actual donde vivimos en una sociedad que muestra un franco deterioro en la capacidad de convivencia y en las prioridades vitales. De esta forma, reivindica la problemática social a través del arte, como una forma de luchar, contra la positividad y la homogeneidad cultural y social que nos acercan a esa desaparición anunciada.

El carácter social de los cuerpos que representa, encierran aspectos de la identidad personal, hace del cuerpo, base de una investigación antropológica, como se viene haciendo, especialmente desde finales de los ochenta. G^a Sandoval (2017) afirma:

Lidó Rico, cree en la facultad del arte contemporáneo para formular preguntas y buscar respuestas sobre la naturaleza y los misterios que caracterizan la existencia del ser humano, sus obras a modo de dispositivos nos dan argumentos para moldear nuestra actitud ante la vida, a la par que plantea interrogantes con un intento de agitarnos y llevarnos a la reflexión, de convertirse en un vehículo de ideas y emociones. Trabaja el mito de la existencia de la humanidad, son de los que hablan de la aventura humana y reflejan cómo es el hombre, que después de miles de años escasamente ha cambiado. Para Lidó todos somos Prometeo porque estamos encadenados a la tierra donde tenemos que desarrollar nuestro destino y Lidó, con su lenguaje artístico, interpela a la vida y a la propia existencia del individuo contemporáneo (p. 15).

Este artículo se centra en una parte de su obra, "el cuerpo como campo de batalla", desde las primeras décadas de 1990 hasta la actualidad, y es una reflexión en torno a la expresividad, irrepetible y sin límites, que sigue desarrollando en sus esculturas, y que aquí se convierte en composiciones articuladas con volúmenes y formas que lo hacen único. La muestra deja latente una de las metas de Lidó Rico que siempre ha sido avanzar con la anterior, la considera una renovación que rompe con el pasado, pero si bien, la actual ya ha dejado de ser presente. Lidó se sumerge en su mundo de pensamientos escultóricos, y va sacando nuevas obras que resignifican todo lo anterior.

En la obra de Lidó Rico se manifiesta con luminosa transparencia este carácter de mediador del arte que a través del modelado de lo inerte produce transmutaciones en lo sensible [...]. Los artefactos constituyen la cultura material de la especie humana: bombillas, teléfonos, recipientes, armas,... son algo más que puros objetos (Figuras 8 y 9). Son productores de subjetividad y no meros sistemas funcionales [...]. El artista produce a través de sus artefactos flujos de conciencia que circulan entre los espectadores, que se reconcilian con su condición emocional al compartir la experiencia estética. Esta producción de sensibilidades es la que caracteriza el arte que no es mera decoración ni escenografía. Pertenecer a lo más profundo de nuestras modalidades de relación: aquellas que mantienen unidas nuestras comunidades mediante gestos, objetos, actos, que abandonan su función material para adquirir función simbólica. Como los abrazos y besos con los que nos saludamos, para recordarnos que nuestros afectos siguen intactos, las obras de arte se elevan desde su materialidad al territorio simbólico en el que se producen y reproducen los estratos más profundos de la sensibilidad humana (Broncano:25-27).

Otra técnica muy recurrida y que está presente en la obra de Lidó es la repetición como variación y la utilización de la serie, que la han utilizado para analizar la realidad, para profundizar en el conocimiento, para experimentar vías (Figura 10). El problema de la representación, de la construcción de análogos, simulacro de lo real, recorre toda la historia de la humanidad, todas las distintas culturas se han planteado la opción de repetir lo que el mundo real oferta. El saber científico avanza por medio de la repetición, el valor de la prueba, la repetición del ensayo permite reconocer las condiciones en las que se producen los descubrimientos y se asienta el conocimiento experimental.

Podríamos decir, que hoy en día se concibe el desarrollo de la obra como un proceso de investigación artística, base de la función del trabajo plástico y principio filosófico y motor de un amplio sector de artistas contemporáneos.

El uso de la serie, además de favorecer el proceso de investigación artística,

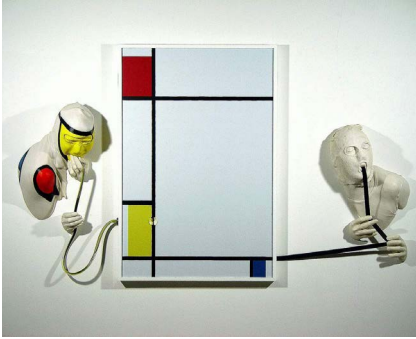


Figura 7 · *Composition in red blue yellow and glup* (2006). Resina de poliéster e imagen digital.

Figura 8 · *Reo* (2012). Resina de poliéster.

Figura 9 · *En todas tus manos* (series mano, lupa y bombilla), de 1996. Resina de poliéster y diferentes objetos.

Figura 10 · *Pensavientos* (2005). Resina de poliéster cristal y collage, medidas variables.

facilita la idea de la obra de arte como forma de entendimiento, en el sentido de que ayuda al reconocimiento por parte del espectador. Así pues, se pueden entender las obras como pertenecientes a un mismo problema, segundo a una misma etapa del artista, dados los rasgos estilísticos comunes, y tercero facilita la comprensión del problema planteado, pues ya no tiene que descubrir los planteamientos del artista por la visión de una sola obra, sino que la diversidad de soluciones presentadas le ofrecen visiones parciales y le permiten ir entendiendo los conceptos que quiere transmitir el artista. De esta forma el espectador va viendo aspectos reconocibles en todas y en cada una de las obras (Vidal, 2003:103).

En sus obras establece un compromiso entre la plasticidad y lo autobiográfico, sus indagaciones le llevan al interés por la huella y los registros, el objeto que emerge del relleno son las conceptualizaciones tangibles de la disolución del sujeto. Su trabajo entronca con el cuerpo, ha pasado a ser comprendido como un lugar de intervención, como un espacio de investigación para las artes visuales y para la estética. Su arte cumple un rol rebelde en tanto que se utiliza como mecanismo para dar cuenta de la inferioridad de lo orgánico en relación a lo inorgánico, sus obras están llenas de sutileza y, por otro lado, te llevan hacia un cierto sentimiento, de elevar la voz de forma profunda e intensa, Lidó da palabra a una determinada realidad y a su propia indignación moral ante el descredito de la sociedad, como en las composiciones, *Presagio* de 2002, (Figura 11), anuncia el hecho futuro. En otras ocasiones, nos habla de la incomunicación y de la desesperación, crítica la sociedad mal informada, globalizada, y como sufrimos dramáticos aislamientos, obsesiones que desarrolla hacia el objeto. En general, también nos habla de la supervivencia y la esperanza, o en la serie *Estiramientos* (Figura 12) donde el desasosiego y la angustia se trasladan al espectador, al llegar a este estado siente realmente la fuerza de sus esculturas.

En otras obras, el artista establece con la naturaleza, con el señor del viento, composiciones realizadas con hojas recogidas durante años en su Yecla natal, como, *Cuando el cuerpo quiere quedarse*, de 2014 (Figura 14) en medio cuerpo el artista es invadido por los secretos de la madre tierra, es la huella de su cuerpo, a modo de epidermis que recubre toda la superficie de las piezas, son memorias del tiempo y de la carne. Cada escultura de Lidó tiene sus huellas y sus gestos que la hacen irreplicable como *Espalda*, 2015 (Figura 15). Generalmente, trabaja con resina pero, en ocasiones, crea piezas en fundición de bronce (Figura 13), cada detalle que forman las instalaciones son esculturas autónomas, sus volúmenes en el espacio hablan de la presencia y la ausencia humana. Son composiciones con enfoque narrativo, es un manifiesto sobre como el arte tiene que ser necesariamente autogenerado.



Figura 11 · *Presagio* (2002). Resina de poliéster.

Figura 12 · *Estiramientos* (2005-2006). Resina de poliéster.

Figura 13 · *Estiramientos de bronce* (2015).

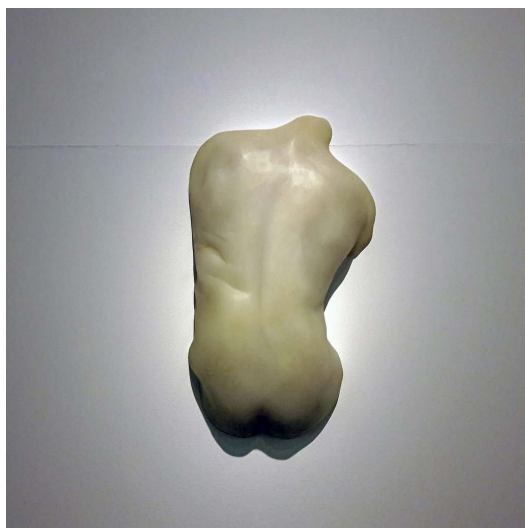


Figura 14 · *Cuando el cuerpo quiere quedarse* (2014). Resina de poliéster y hojas.

Figura 15 · *Espalda* (2015). Resina de poliéster.

Lidó Rico comprende como nadie los sistemas clásicos de medición espacial y la inserción como sujeto en la escultura. Crea escenarios de esencia barroca donde pone decenas de cabezas y torsos en diversas actitudes, testimonio de la decadencia de la simiente clásica y a la vez zona conflictiva de lo que significa habitar un presente basado en la hegemonía del racionalismo. Son instalaciones que delimitan la anatomía emocional, escenografías que narran y expresan la esquizofrenia que habita los espacios simétricos, con resinas pigmentadas de colores o neutras que acentúan los efectos de escala. Lidó Rico en sus proyectos crea tensión, son frisos y metopas de raigambre clásica que emulan el clamor de las piedras antiguas, de la columna de Trajano, los arcos triunfales de Septimio Severo o Constantino de la ciudad eterna, e incorpora su poética con muchos matices, narra sus historias en la incomunicación social del mundo de la postmodernidad.

Referencias

- Alonso, O. (2017). Dolor de los otros. Cómo interpretar esos cuerpos que Lidó Rico extrae del suyo. En Lidó Rico, J. G^o Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 62-65). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Broncano, F. (2017). La representación de lo irrepresentable. En Lidó Rico, J. G^o Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 24-28). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- G^o Sandoval, J. (2017). Corpus. En Lidó Rico, J. G^o Sandoval (comis.), *Lidó Rico Corpus* (pp. 12-16). Murcia, España: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Mira, E. (2016). Genoarquitecturas. En E. Mira, J. Segura y L. Rico, *Inestablos; De las adicciones como deslinde de lo humano* (pp. 31-33). Alicante, España: Museu de la Universitat d'Alacant. MUA.
- Navalón, N. (2003). Métodos de creación plástica: La serie como estrategia creativa. En Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos (Eds.), *1^{er} Congreso internacional nuevos procedimientos escultóricos ¿qué es la escultura, hoy?* (pp. 201-208). Valencia, España: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos.
- Vidal, S. (2003). La fragmentación del cuerpo en instalaciones y la escultura contemporánea. En componentes del Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, *1^{er} Congreso internacional nuevos procedimientos escultóricos ¿qué es la escultura, hoy?* (pp. 103-106). Valencia, España: Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos.

Construyendo una efígie: el devenir del tiempo en las esculturas de Teresa Rancaño Lejárraga

*Building an effigy: the evolution of time in the
sculptures of Teresa Rancaño Lejárraga*

PABLO GARCÍA CALVENTE*

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

*España, artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte de Guadix (Granada). Plaza Catedral, 4, 18500 Guadix, Granada, Espanha. E-mail: ppgc39@gmail.com

Resumen: La obra de Teresa Rancaño Lejárraga (Madrid, 1965) gira en torno a la construcción de una forma escultórica, que se desarrolla y se expande a lo largo del tiempo en una serie de piezas de múltiples perfiles en continua mutación, erigiéndose como eje vertebrador de su configuración la difícil retórica de la aparente simplicidad. Estas cabezas, como gusta denominarlas a su autora, combinan, en el núcleo de su propia esencia, una feminidad elegante y sosegada con el vigor de una morfología que no sólo las conecta con la raíz misma de concretas expresiones artísticas históricas, sino que reflejan también el decurso vital de nuestra autora.

Palabras clave: Teresa Rancaño Lejárraga / escultura cerámica / needle felting.

Abstract: *The work of Teresa Rancaño Lejárraga (Madrid, 1965) centers on the construction of a sculptured form that expands and evolves over time into a series of heads in profile continually changing and mutating as the artist transforms herself into the essence of these complex creations while producing them with conspicuous simplicity. The heads, as the artist likes to call them, combine in their nucleus, an elegant and calm femininity with the vigor of a morphology that not only connects them to concrete historic artistic expression but also reflects the vital discourse of the author.*

Keywords: *Teresa Rancaño Lejárraga / ceramic sculpture / needle felting.*

Introducción

“Busco una forma armónica que se exprese desde la quietud”. Con estas breves palabras, Teresa Rancaño Lejárraga nos desvela la enigmática creación de su obra, donde intenta “expresar emociones a través del equilibrio, la composición, las proporciones” (Rancaño, 2007). El interés que suscitan las esculturas de esta artista radica, a mi parecer, en la sabia combinación de la aparente simplicidad que las configura con las técnicas tradicionales que usa para construirlas. Estas cabezas atienden, por lo general, a formas contundentemente simplificadas, compuestas por unos potentes perfiles que conforman la estructura ósea de la figura, que a su vez se yuxtaponen con elementos más superfluos a modo de tocados: el todo se funde en un primer plano para, por un lado, dar una singularidad a cada una de las piezas, que de alguna manera las identifica respecto del resto de piezas con las que habita y, por otro, permitir el avance mismo en el proceso de experimentación en el que esta autora trabaja de manera incansable.

Además, un condicionante primordial que envuelve su singular proceso de trabajo es el hecho de que Rancaño Lejárraga lleva desarrollando una intensa labor docente desde hace más de treinta años como profesora de la especialidad de volumen en la Escuela de Arte de Granada, donde ha formado a ceramistas, decoradores o diseñadores de moda, entre otros. La impartición de estas disciplinas le ha otorgado una versatilidad plástica, que ha revertido en el desarrollo de su trabajo como artista. Es un ejemplo el uso de materiales tan antagónicos como las pastas cerámicas, que trabaja con una perfecta pulcritud, o el vellón de lana, elemento predilecto este último que le permite de manera asombrosa, y algo más sosegada, encontrar nuevos caminos de desarrollo de este proyecto que, lejos de tener una fecha límite, se convierte en algo parecido a un “diario escultórico” de su propio devenir.

1. Ojo horizontal, nariz vertical

Para tener una visión veraz del trabajo de Teresa Rancaño, en el que lleva profundizando más de dos décadas, hay que hacerlo a través de la comparativa de las piezas que elabora, así como de las diferentes vías que abre y cierra según el transcurso de su propia trayectoria como artista. Nuestra escultora descubrió “casi por encargo” las posibilidades expresivas de estas piezas a través de la creación de unos maniqués para la exposición del Archivo Manuel de Falla sobre la *Sonatina* del compositor Ernesto Halffter, “figuras que apenas se podían intuir, pero que desprendían ya una personalidad contundente” (Durán, 2007). Desde los comienzos de este proyecto, nuestra autora une el estudio y desarrollo de estos armazones a los aspectos de las épocas o de las corrientes artísticas de

la historia del arte que más le interesan, conformando así en estas piezas una especie de estructuras tridimensionales muy versátiles que, a modo de maniqués en eterna mutación morfológica, en continua simbiosis, recogen aspectos estilísticos y/o conceptuales de esos periodos artísticos, asimilándolos en una perfecta comunión, apropiándose de ellos, y cobrando un nuevo sentido. De este modo, podemos encontrar ecos del arte de civilizaciones muy primitivas como Egipto, donde realizó una estancia y expuso sus obras en la IV Bienal Internacional de Cerámica de El Cairo, hasta las propias vanguardias artísticas, periodo predilecto de nuestra autora.

Es tremendamente significativo que en el comienzo de este proyecto, Teresa Rancaño haya escogido para la elaboración de sus ideas la arcilla refractaria de alta temperatura con chamota de varios grosores (fina, media y gruesa) y colores (blanca y negra) y, en ocasiones, la denominada impalpable, que aporta una plasticidad extra a la masa, permitiendo que la construcción de la pieza sea más factible. En su taller, este material se trabaja fundamentalmente con herramientas muy simples, como palillos de modelar de hueso y ébano, de maderas muy duras y poco porosas para pulir bien las superficies. Y es que, proviniendo de una formación clásica muy bien consolidada ha sabido valerse de ella para, como en su momento hicieron algunos artistas de la vanguardia como, por ejemplo, Brancusi, despojar a la forma de todo elemento superfluo e intentar llegar a la raíz misma de su propia existencia. Este valor tan preciado y sincero se retroalimenta desde su propia esencia de este material tan básico, tan primitivo y, a la vez, tan generoso, que facilita a la autora el desarrollo, sin mucha complejidad, de sus planteamientos, dando rienda suelta a la certera intuición de la artista.

Además, Teresa Rancaño Lejárraga, desde la realización de sus primeras esculturas, se basa en la técnica cerámica del churro, uno de los procedimientos más primitivos que existen en la elaboración de piezas cerámicas dentro de la historia del arte. Una técnica ancestral, basada fundamentalmente en la superposición de rollos o churros de arcilla de grosor variable dependiendo del tamaño de la pieza, superpuestos en espiral (Midgley, 1993), que se compactan conformando, al antojo del diseño de la autora, la forma, siempre en hueco, de las cabezas. Así pues, esta escultora consigue, gracias a un dominio perfecto no sólo de la técnica, sino también de su capacidad para representar e intuir la forma tridimensional, unos resultados muy efectistas, bien contruidos, que le permiten no tener que ahuecar la pieza posteriormente, además de poder construirla con mayor rapidez. De este modo, en muy poco tiempo, en estas primeras etapas de trabajo, consiguió forjar un itinerario muy sólido con el que, por



Figura 1 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

Figura 2 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

Figura 3 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

Figura 4 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

un lado, marcó las directrices estéticas de sus esculturas y, por otro, consolidó las vías de experimentación tanto formales como conceptuales. Este proceso de trabajo me parece tremendamente sugerente y atractivo, ya que al acotar la forma construida, la artista se centra en la inmersión y el análisis de los aspectos subjetivos que habitan en el arte, apropiándose de ellos, combinándolos y profundizando en el porqué y el para qué de los mismos.

Indagando en el trabajo de Teresa Rancaño me percaté de que estas esculturas no son más que los ecos en un plano paralelo y semi-codificado de la existencia de la propia artista. Envueltas en un elegante misterio, estas cabezas, que grácilmente atraviesan la corporeidad del espectador sin establecer una comunicación visual, sino solo permitiendo que las admire, se configuran, a mi parecer, como un sinfín de autorretratos de la propia autora que recogen aspectos significativos de su evolución como artista, que, en definitiva, no es más que la propia madurez como persona.

Otro de los aspectos más destacables del trabajo de Teresa Rancaño es la ausencia de elementos superfluos. En sus obras, que se muestran en formas sólidas, bien definidas, no hay atisbo de superficialidad. Sus cabezas, sustentadas en un perfil contundente que las define, defienden de manera casi solemne los elementos competitivos que las atavían, como formas puras, más angulosamente geométricas en las propuestas de los primeros años de creación, en las que la pasta cerámica, "material algo duro y tosco que contrasta con las formas delicadas de los rostros" (Durán, 2007: 6), o mucho más orgánicas y naturales, en sus últimas creaciones, las realizadas en vellón de lana virgen que la autora, en ocasiones tiñe y que le permite una ductilidad refinada y equilibrada. Pero todas ellas, como denominador común, poseen una sincera elegancia contenida en la honesta fuerza que las conforma.

2. De pura lana

Como ya se ha dicho, la labor de experimentación en la obra de esta autora se basa, en gran medida, en su trabajo como docente, desde donde, a través de la preparación de las clases de las diferentes disciplinas artísticas que imparte, profundiza en el uso de diversos materiales. En uno de estos procesos didácticos llega a sus manos el vellón de la lana, que aprende a manejar rápidamente viendo en él, a pesar del antagonismo con la pasta cerámica que hasta ahora había sido su medio de expresión plástica, un novedosa e insólita materia con la cual elaborar no sólo sus nuevas piezas, sino también un nuevo proceso de construcción parecido al denominado *needle felting*. Con esta técnica Rancaño Lejárraga, por medio de varias agujas de acero de diferente grosor, va



Figura 5 · *Sin título*. Arcilla SiO blanca y negra 1250 °C (2005). Fuente: Mónica Fernández Roldán.

compactando el vellón de lana que ella misma prepara y tiñe, construyendo en hueco desde la base, controlando la tensión de la propia lana e insuflando con determinación la elegancia que, de manera innata, caracteriza la obra de esta artista. En la entrevista que matuvimos para la realización de este trabajo, Teresa Rancaño recalca la importancia, curiosamente inexplicable, de que estas piezas sean huecas, descartando la utilización de un soporte rígido, como suele usarse en la técnica del *needle felting*, llegando así a complicar la configuración de las mismas al entrelazar la fibra compactándola por dentro y por fuera del elemento con la indispensable precisión de la aguja (Mackay, 2012), cuyo manejo no depende de la fuerza, sino del ritmo preciso y continuado, que para la escultora se convierte en pura meditación activa.

Para ella, según sus propias palabras, este material es "infinito" en sus posibilidades plásticas, puesto que se suma con facilidad, no pesa y le permite conformar una estructura acorde con su expresividad dentro del campo de la experimentación como escultora, estableciendo un diálogo abierto entre autora y obra, donde "la capacidad de transformación y por tanto de tomar decisiones creativas es permanente" (Ortega, 2018). Proceso mediante el cual la construcción de las piezas no es lineal, sino que, como admite la propia autora, debe dejarlas reposar para acometer con posterioridad su finalización sin una intención determinada, sino sumergiéndose de manera intuitiva. Y es que para Rancaño Lejárraga el trabajo con este material es adictivo, ya que le permite elaborar fácilmente varias piezas, transitando entre las variantes morfologías que estas figuras inacabadas le sugieren y que, generalmente, se inspiran en los procesos de investigación, tanto técnicos como estéticos, que la artista lleva a cabo de manera continuada. Ello es posible porque este material y esta técnica, como señala nuestra escultora, le abren infinitas posibilidades plásticas que evolucionan a la par que el concepto y la forma.

De esta manera, sus esculturas que, por imposición del material cerámico anteriormente utilizado, tenían un carácter más rígido, pétreo y monocromo (blanco y negro, básicamente) se adaptan ahora con generosa ductibilidad a este nuevo elemento para fluir de una manera mucho más natural, como si se tratara de los tallos de una planta selvática que emerge desde su propia raíz, configurando una forma puramente orgánica, rematada con unos toques de colores vivos (fundamentalmente azul, amarillo, negro, rojo) que, estratégicamente ubicados, coronan de manera sublime el blanco natural que conforma cada una de sus virtuosas cabezas. Asimismo, en algunas ocasiones, las más escasas, las piezas son contundentemente monocromas, teñidas, por ejemplo, de un rojo intenso o un azul noche.

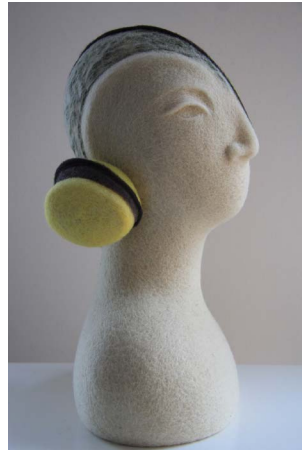
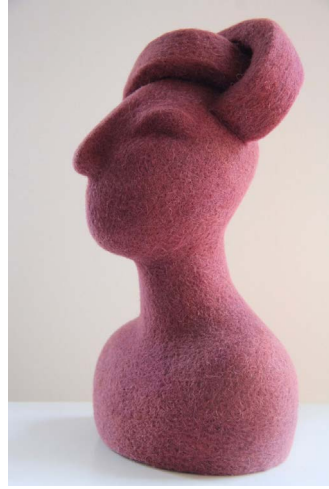


Figura 6 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.

Figura 7 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.

Figura 8 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.

Figura 9 · *Sin título* (2013) Técnica: Neeedle felting con vellón de lana. Fuente: Maribel Sanjuán Milla.

Conclusiones

Es relevante que, en este proyecto, Teresa Rancaño Lejárraga se ciña exclusivamente al análisis y desarrollo de estas cabezas, que se muestran como armazones versátiles y, en cierto modo, competitivos en pro de su singularidad, capaces de atesorar en la convergencia de los elementos que la autora les otorga, un discurso propio, individualista, que las personifica, al tiempo que las singulariza, retroalimentándose y conformando cada una de ellas, como si de una antología escultórica se tratase, una nueva propuesta o planteamiento. Y así, en la continua revisión de la misma idea, las diferentes respuestas resuelven los continuos enigmas que envuelven su proceso creativo.

El trabajo de esta autora transcurre en el estudio y la elaboración de unas esculturas figurativas elegantes, simplificadas y contenedoras de una complejidad plástica y estética admirables. Singulares y únicas, sus cabezas transitan entre los diferentes materiales, algunos tan opuestos o incompatibles como la arcilla y el vellón de lana, pero que, en sus manos, se convierten en pura poesía visual; una propuesta que entrelaza sutilmente con los entresijos de la psique de la autora, codificando, en la magnética atracción que atrapa al espectador, el devenir de su propia existencia. Y es que una vez más se constata que, cuando el arte o la expresión artística son sinceros, el vínculo entre el artista y la obra es inmutable.

Referencias

- Durán, Blanca (16 de mayo de 2007). La fuerte personalidad de las formas inacabadas. *Granada Hoy*, p. 6.
- Jaramillo Ortega, Juan José (2018). Pura lana, esculturas enigmáticas y delicadas. Recuperado de: <https://www.despiertaymira.com/index.php/2018/04/pura-lana-esculturas-enigmaticas-y-delicadas/> [Fecha de consulta: 21.12.2019].
- Mackay, Moy (2012). *Art in Felt & Stitch: Creating Beautiful Works of Art Using Fleece, Fibres and Threads*. Kent: Search Press.
- Midgley, Barry (1993). *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*. Madrid: H. Blume.
- Rancaño Lejárraga, Teresa (2007). *Ojo horizontal, nariz vertical*. Catálogo de exposición en Espacio de Arte Arrabal & Cía. Granada.

Monte Olivia: processo e diferença na obra de Hernando Salles

*Monte Olivia: process and difference in the
Hernando Salles' work*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES* & ANDRÉA BRÄCHER**

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

*Brasil, artista visual.

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

**Brasil, artista visual, professora universitária e pesquisadora.

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

Resumo: O artigo proposto reflete sobre a série Monte Olivia do artista visual brasileiro Hernando Salles (1988). Na série, o mesmo negativo fotográfico é impresso repetidamente em superfícies diferentes de papel pelo processo da Calitipia. Enfoca-se o trabalho do artista a partir de dois aspectos principais interligados: o percurso processual e a diferença gerada. Para tanto, usaremos o conceito de imagem Cristal (Fatorelli, 2003) e o de Intercissors (Deleuze, 1992; 2012) como guia. Salles (2004) e Fernandes Júnior (2002; 2006) nos auxiliam no tocante à criação em artes visuais e o processo artístico.

Palavras chave: Fotografia Expandida / Intercissors / Imagem Cristal.

Abstract: *The proposed article reflects on the Monte Olivia series by Brazilian visual artist Hernando Salles (1988). In the series, the same photographic negative is repeatedly printed on different paper surfaces by the Calitipia process. The artist's work is focused on two main interconnected aspects: the procedural path and the generated difference. For this, we will use the concept of Crystal image (Fatorelli, 2003) and the concept of Intercissors (Deleuze, 1992; 2012) as a guide. Salles (2004) and Fernandes Júnior (2002; 2006) help us in the creation of visual arts and the artistic process.*

Keywords: *Expanded Photography / Intercissors / Crystal Image.*

Introdução

O artigo que se inicia aborda parte da produção do artista visual brasileiro Hernando Salles (Porto Alegre/RS, 1988), formado na área de Farmácia (2014), mas que atua como fotógrafo e artista gráfico desde 2015, podendo ser considerado um artista jovem. No ano de 2019 começa sua graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e também sua participação no Grupo Lumen de Processos Fotográficos Históricos e Alternativos Fotográficos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde o início de sua carreira, Salles participa de exposições coletivas, individuais, festivais de fotografias, é finalista em prêmios - o que confirma um amadurecimento em seu processo de trabalho no campo das artes, da fotografia e da fotografia chamada hoje de analógica e experimental. Dois exemplos são suas participações em 2019 da Exposição Coletiva "CUBIC #4" da 14ª Bienal Internacional de Curitiba, e em 2017 do Festival de Fotografia "Paraty em Foco" com a série *Isla Navarino*.

É em sua produção recente, de 2019, na área da fotografia experimental, que elegemos obras para analisar neste artigo. As obras participam do catálogo artístico "Expressões Kallitipianas" (XXXXXXX; XXXXXXXXX, 2019). A série chamada *Monte Olivia*, exemplificada aqui pela Figura 1, possui uma mesma imagem impressa repetidamente em superfícies diferentes de papel. O trabalho final conta com 08 imagens.

O nome da série *Monte Olivia* é homônimo da montanha que possui 1.326 metros acima do nível do mar e está localizada nos arredores de *Ushuaia*, na Terra do Fogo, Argentina. O negativo utilizado pelo artista foi obtido durante uma viagem fotográfica ao sul do continente Sul Americano. De barco retornava da *Isla Navarino* na cidade de Ushuaia. Nas palavras do artista, as fotografias obtidas através deste processo fotográfico histórico, a Calitipia, não permite uma reprodução fiel nas várias e diferentes imagens retiradas de um único negativo. Tal fato agrada ao artista que de um mesmo intercessor (Deleuze, 1992; 2012) constrói o novo, imagem pensamento.

Sempre uma imagem que contenha menos. Menos definição, menos resolução, menos qualidade, menos significado. Estas variações, estes vazios e faltas e distorções, estão sendo exploradas de maneira que, no seu conjunto, surja a possibilidade de entender a imagem possível, assim como a possibilidade de entender que uma montanha está no processo de escalada e não na sua ascensão final (Salles, 2019: documento não paginado).

Além da falta de definição, resolução, qualidade, se comparado com imagens digitais de grande resolução, que hoje se tem à disposição, também se destaca a relação que o fotógrafo faz com o processo de trabalho: a analogia de

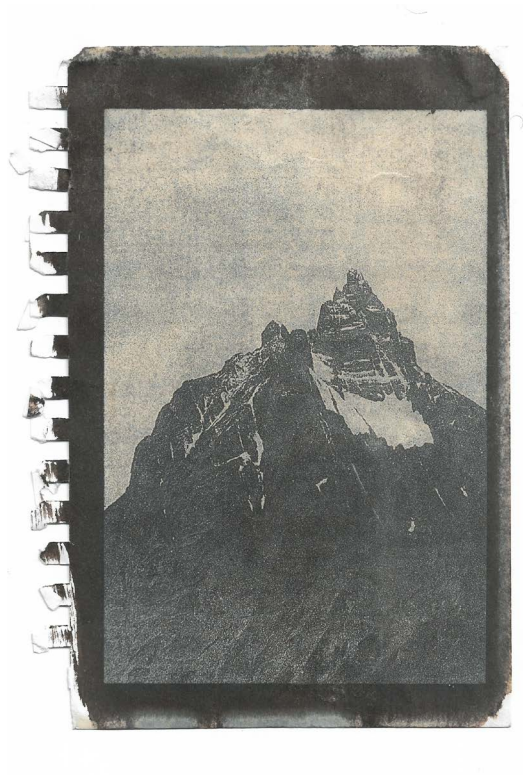


Figura 1 · Hernando Salles, *Monte Olivia*, 2019. Calitipia sobre folha de caderno, 21x15 cm. Coleção do artista.
Fonte: do artista

produção de uma obra similar ao de escalar uma montanha. Nesse sentido, a ênfase está mais no processamento do que no resultado final. Ou seja, descobrir sempre o novo transformando esse “escalar” em processo de criação.

Assim sendo, pretende-se focar o trabalho de Hernando Salles a partir de dois aspectos principais e interligados: o processamento e a diferença no que aparentemente é o mesmo. Para tanto, será utilizado o conceito de Imagem Cristal, desenvolvido por Fatorelli (2003) a partir de Deleuze (1990) e o de Intercessores (Deleuze, 1992; 2012) como guia. Cecília Almeida Salles (2004) e Rubens Fernandes Júnior (2002; 2006) auxiliam no tocante à criação em artes visuais, o processo artístico, e o processo de criação na fotografia. Tais autores não esgotam as fontes de pesquisa. Assim, acredita-se dar conta da poética, processo e diferença, da série *Monte Olivia* do artista Hernando Salles.

1. Um pouco de teoria

Como posto acima, alguns conceitos teóricos auxiliam a entender e caracterizar o trabalho de Hernando Salles dentro da Fotografia como matéria para a arte contemporânea. O processo artístico de Hernando Salles também permite apontar características importantes que aparecem em sua série *Monte Olivia*, como, por exemplo, uso de intercessores como gatilhos para a criação e a consequente presença da Imagem Cristal.

1.1. A Crítica Genética e a Fotografia Expandida

Para iniciar a reflexão sobre o trabalho de Hernando Salles, utiliza-se o conceito de “Crítica Genética” desenvolvido por Cecília Almeida Salles (2004):

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando o seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção (Salles, 2004: 12-3).

Tal modo de trabalhar é orgânico, aproxima o observador do artista e de sua obra como nenhum outro e permite recriar (criar junto) o caminho percorrido pelo artista. Envolve indagações que partem da gênese da obra, seu processo de criação. *O crítico genético quer saber como é criada uma obra. Para tanto, analisa documentos vindos do próprio autor, arquivos íntimos não publicados, conversas, marcas, edições. Desse modo, tenta entender como se dá todo o*

processo: da gênese ao surgimento da obra. Informa-se que o conceito de Crítica Genética nasceu no âmbito da análise literária e migrou para as artes visuais. Esse, portanto foi o caminho aqui percorrido.

O próximo conceito é o de Fotografia Expandida, desenvolvido pelo crítico de arte, professor e pesquisador na área da fotografia, Rubens Fernandes Júnior (2006; 2002). O conceito de Fotografia Expandida refere-se à Fotografia que se atreve a “[...] ampliar os limites da fotografia enquanto linguagem, sem se deter na sua especificidade” (Fernandes, 2002: 17). Uma fotografia livre de dogmas e pressupostos. Nessa fotografia o artista subverte a câmera e os seus modos de captação de imagem (ou não), bem como trabalha a imagem após sua tomada com mestiçagens de meios e materiais que se articulam para a realização de seus objetivos – o processo criativo do artista sugere as normas de realizar esse exercício empírico. A fotografia torna-se matéria expressiva, um lugar de questionamentos e experimentações do artista. Existe nela um inconformismo com aquilo que a câmera produz diretamente, desejos de experimentações que a libertem do *click* fotográfico e burlam o modo tradicional de produção de imagens. Seja a fotografia realizada analogicamente ou pelo processo digital, demande o uso do laboratório químico ou do programa *Adobe Photoshop*, tudo isso é matéria plasmável para a expressão do artista. Em relação ao observador da imagem, a Fotografia Expandida exige dele ser cúmplice do artista, de seu percurso criativo, possibilitando a esse observador uma abertura para novos modos de perceber o mundo e a si mesmo. Nos parece ser isso o que realiza o trabalho de Salles.

1.2. A Imagem Cristal e Os Intercessores

O conceito de Imagem Cristal tem sua origem em Deleuze (1990) para pensar algumas imagens produzidas pelo cinema. Fatorelli (2003) se apropria desse conceito e o traz para o campo da fotografia. Fatorelli divide as imagens fotográficas em Imagem Orgânica e Imagem Cristal. As imagens orgânicas para ele, são aqueles que guardam uma relação direta e de dependência com a referência que lhe deu origem. São imagens realistas e documentais. Já a Imagem Cristal é de uma outra espécie, ela provoca uma inflexão, uma contração/explosão da percepção, um curto-circuito interpretativo que exige daqueles que a observam novas posturas para as decifrar. A Imagem Cristal não é submissa a sua referência no real, ela guarda realidades que não se confundem com ela mesma (Fatorelli, 2003). São, de acordo com esse autor, “[...] uma suspensão do aqui e agora que prioriza os nexos possíveis da imagem tornada autônoma com um imaterial, uma potência de pensamento ou uma intensidade [...]” (Fatorelli,

2003: 33). A Imagem Cristal não demanda o reconhecimento de algo, mais sim, o conhecimento do novo, do nunca visto. Ela é um pôr em devir.

Nesse sentido, a Imagem Cristal tem relação com os Intercessores deleuziano (Deleuze, 1992). Para Deleuze os Intercessores tornam possível o pensamento (do novo) e a criação artística. Eles são intensidades, livres de pressupostos da filosofia do mesmo, provocam o pensamento da diferença no que aparentemente é igual. Os Intercessores para Deleuze são forças externas, que podem ser pessoas, coisas, plantas, animais, fictícios ou reais. Segundo Vasconcellos, estudioso da obra de Deleuze, "Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor. Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento: o essencial são os intercessores" (Vasconcellos, 2005). Acredita-se que a série *Monte Olivia*, com sua repetição e variáveis processuais, causadora de estranhamento e dificuldades, produz diferença e um pensamento pulsante, intenso que se completa nos encontros cristalinos que provoca.

2. O Processo

Hernando Salles desenvolveu a série *Monte Olivia* durante o ano de 2019, quando participa como integrante do *Lumen* (Grupo de Estudos em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos) - Projeto de Extensão do Instituto de Artes e da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. A série aqui analisada também participa do catálogo artístico "Expressões Kallitipianas" (XXXXXXXX; XXXXXXXXXXX, 2019).

O Grupo *Lumen* em sua quarta edição/ano de realização, elegeu o processo conhecido como *Kallitype* ou *Calitipia* para os estudos experimentais de 2019. Patentado por William Walker James Nicol (1855-1929), químico e fotógrafo escocês, com menções e descrições na literatura por Sir John Herschel antes desta data, o processo faz parte da família dos *Siderotype* - do grego *sideros*, que significa ferro (James, 2015: 272), devido a sua fotossensibilidade aos sais de ferro. Encontramos também em sua fórmula nitrato de prata. Já nos primórdios da fotografia a prata não foi a única alternativa para a impressão de imagens produzidas pela luz. Sir John Herschel, 1842, descobriu que sais de ferro sensíveis à luz podiam ser usados para fazer impressões no pigmento azul da Prússia (cianótipo) ou nos metais preciosos: ouro (crisótipo) e mercúrio (celae-nótipo). Em 1889, William Walker James Nicol ampliou o uso de sais de ferro sensíveis à luz a técnica da *Calitipia* (James, 2015: 275). Um papel, preferencialmente de algodão, é revestido à mão com os produtos químicos ferrosos, sobre esse papel é posto um negativo e o conjunto é exposto a uma lâmpada

ultravioleta. A cor da impressão pode ser escolhida de acordo com a intenção expressiva do artista para a imagem. É possível alcançar tonalidades que variam do marrom-sépie, vermelho, berinjela ao preto achocolatado. Geralmente, na Calitipia, a busca é pelo negro. Em sua história, as fórmulas originais de Nicol não chegaram a ganhar popularidade devido a problemas com a permanência do processo (James, 2015).

Durante os experimentos do *Lumen* foi utilizado apenas uma fórmula de emulsão, uma fórmula para o revelador, interruptor e fixador. As variações de coloração entre os trabalhos de Salles, devem-se aos diferentes papéis utilizados, densidades de negativos e tempos nos banhos do processamento dos químicos.

O nome *Kallitype* tem origem no termo grego *Kali*, significando “bonito”. Em sânscrito, língua antiga falada pelos indianos, *Kali* (काली) significa “a negra”, “deusa negra”, referência a deusa da morte e do renascimento da mitologia Hindu. Tal Deusa possui inúmeros braços, com diferentes funções de uso. Não por acaso, nos parece, o processo escolhido (Calitipia) para a série possui uma relação quase que direta com a poética de Salles nesse trabalho: beleza da impermanência, da deriva provocada por novos arranjos e visadas, um trabalho que não se esgota e se constrói através de aproximações e afastamentos, escuridão e luz, rasgos, marcas e mortes. Os braços de *Kali* são possibilidades/compossibilidades, devires presentes na série desenvolvida por Salles.

3. A Diferença

O signo da montanha, um Intercessor utilizado por Hernando Salles para pensar questões filosóficas e existenciais na série *Monte Olivia*, vai além da simples e esperada representação. São nas brechas, ranhuras de seu escalar a montanha, por meio de aproximações, cortes cada vez mais próximos, tudo a partir de um mesmo negativo, que surge a possibilidade de um pensamento vivo e potente e que não se representa por imagem, mas sim por intensidades e devires. A conjugação da imagem negativa original, sempre em busca de um *blow up*, ampliadas e impressas com papéis de qualidade e formatos diversos (figuras 1, 2 e 3), indicam já no processo do artista uma busca em ritornelo (uma busca que se pode chamar de cristal) – para Deleuze e Guattari (2012) o ritornelo pode assim ser definido:

“[...] O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria, portanto, do tipo cristal ou proteína” (Deleuze; Guattari, 2012: 167).

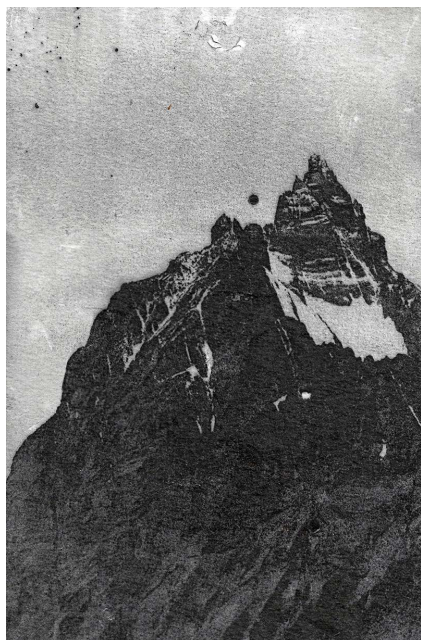


Figura 2 - Hernando Salles, *Monte Olívia*, 2019.
Calitíпия sobre folha de caderno, 21x15 cm.
Coleção do artista. Fonte: do artista

Figura 3 - Hernando Salles, *Monte Olívia*, 2019.
Calitíпия sobre folha de caderno, 21x15 cm.
Coleção do artista. Fonte: do artista

Então, essas imagens são como cristais (Deleuze, 1990), se apresentam em forma de ritornelos e aspiram ser percebidas aonde não estão. São potências, devires a serem atualizados; colisão entre passado, presente e futuro; escondem-se em brechas, escuros ou como diz Ornette Coleman, saxofonista e compositor de Jazz americano, - e aqui se faz uma aproximação com a imagem fotográfica: “O tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura” (2019: documento não paginado). O pensamento sai da imobilidade, do *déjà-vu* propiciando encontros inesperados e mestiçagens. É um pensamento da deriva, um desalinho da ordem (Abes, 2010) indo em direção a um espaço estriado e nômade.

Conclusão

Um trabalho artístico tocado pelo pensamento da diferença impele o observador da obra a uma viagem suplementar. Aqui, além de ter sido possível ‘escalar’ a montanha com Hernando Salles, acompanhar e partilhar de sua busca incessante de algo que está no “entre” e que não termina nas 8 imagens da série (essas são apenas algumas das possibilidades oferecidas pelos Intercessores a criação e reflexão do artista), também foi possível ser co-criador de sua obra. A qualidade suplementar (Deleuze, 1992) do trabalho proposto pelo artista, permite o mergulho nas ranhuras, marcas e densidades das imagens apresentadas. Escalar (o processo de criação) junto com Salles torna possível uma nova tessitura reflexiva e, nesse sentido, a viagem passa a ser o processo, mais que resultado final, sempre inconcluso.

Sobre a questão posta pelo artista na introdução deste artigo sobre a busca da imagem possível, arrisca-se dizer que todas as imagens propostas são possíveis, formando uma espécie de imagem viva, moldável e ao mesmo tempo fugidia - não é uma imagem representável em sua multiplicidade. A imagem proposta por Salles traga e engole o observador tornado montanha e escalada.

Referências

- Abes, Gilles Jean (2010) " (Des) ordem e (de) formação do pensamento na literatura: percurso e deriva para outro conhecimento". *Revista da Anpoll*. ISSN: 1982-7830. v. 1, n. 28 (2010). [Consult. 2020-01-02] Disponível em URL: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/162> ou DOI: https://doi.org/10.18309/anp.v1i28.162
- Xxxxxx, Xxxxxx; Xxxxxxxx, Xxxxxx Xxxxx Xxxxx Xxxxxxxx (2019). *Expressões Kallitypianas*. Xxxxx Xxxxxxx: XXXX. ISBN: XXX-XX-XXXX-XXX-X
- Deleuze, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 85-11-22028-3
- Deleuze, Gilles (1992). "Os Intercessores". In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992. p. 151-168. ISBN: 9788511220285
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2012) *Capitalismo e esquizofrenia*. Mil Platôs, volume 4. Rio de Janeiro: Editora 34. ISBN: 9788573260502
- Coleman, Ornette (2019) "Deleuze - Ritornelo (e o Jazz)". [Consult. 2019-12-05] Disponível em URL: <https://razaoinadequada.com/2017/03/12/deleuze-ritornelo-e-o-jazz/>.
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Fernandes Junior, Rubens (2002). *A Fotografia Expandida*. 2002, 275p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dez. 2019.
- Fernandes Júnior, Rubens (2006). "Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica". *FACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2. Semestre 2006. ISSN: 1676-8221
- James, Christopher (2015) *The Book of Alternative Photographic Processes*. 3rd. ed. Boston: Cengage Learning. ISBN: 978-1-285-08931-7
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. 2ª. Edição. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X
- Salles, Hernando (2019) *Texto de apresentação da série "Monte Olívia"*. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxxx@xxxxx.xxx.xx>. Em: 26 nov. 2019.
- Vasconcellos, Jorge (2005) "A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia". *Revista Educação e Sociedade*, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./dez. 2005. [Consult. 2019-12-20] Disponível em URL:< http://www.cedes.unicamp.br> ISSN: 0101-7330

3. Croma, instruções aos autores

Croma, 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 Croma 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.

Croma — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Croma* 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 Croma, 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 *Croma* 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 Croma* 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 Croma* 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 Croma 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 perspetivas 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 Croma* 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 *Croma* 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 Croma* 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 Croma*, 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) 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.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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/cafés 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

Croma, um local de criadores
Croma, 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 iterativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

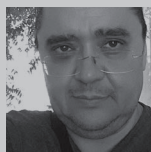


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes — UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista *Farol* (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros e capítulos de livros sobre processo de criação e arte contemporânea, artigos em revistas especializadas. É consultora Ad-Hoc da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.

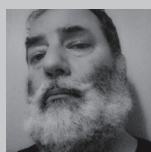


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.

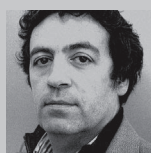
Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.

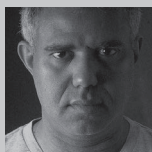


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto, e de doutoramento, Retrato: o Desenho da Presença. A representação da figura humana, desde as questões anatómicas até ao domínio da fisionomia passando pela identidade e idealização, tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao desenho de património e em particular ao desenho de reconstrução.



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de

Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: "FUGAS E INTERFERENCIAS," Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



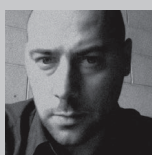
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo games, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Poéticas Interdisciplinares e em Estudos Culturais pela UFRJ, e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP.



EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



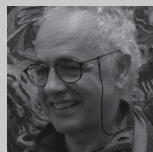
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnaeus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de "O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial". É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve



trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org

LÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Auxiliar com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Vice-presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais das Revistas *Estúdio*, *Croma Gama*, *Matéria Prima* e *Teorias da Arte*. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curador desde 2011 com os projetos *GAB-A*, *Galeria Abertas das Belas-Artes* (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (agosto de 2015, Casa das Artes de Tavira), *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa) e *Dinheiro* (projeto expositivo internacional de colaboração entre a Universidade de Múrcia e Faculdade de Belas Artes da UL).



INÊS ANDRADE MARQUES (Portugal). Artista plástica, professora e investigadora. É doutorada em Arte Pública pela Universidade de Barcelona - Faculdade de Belas Artes (2012); tem o grau de Máster em Desenho Urbano (2008) pela mesma universidade e é licenciada em Artes Plásticas - Escultura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2000). Foi bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2004-2009). É professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, onde leciona desde 2010 e é investigadora integrada no Hei-Lab (ULHT).



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

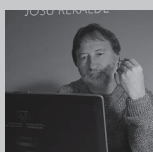
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas: *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea e la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales e formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



LUÍSA SANTOS (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na 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 — Criabilis.



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.



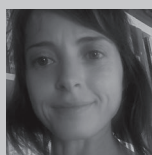
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



MARILICE 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.



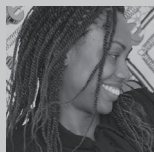
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com 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 (FACTT) 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 Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º 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.



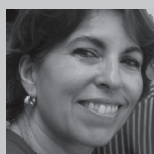
PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas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

About Croma

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Croma* 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 Croma* 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 Croma* 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 Croma* 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 Croma* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

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 Croma na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/croma>

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

Reuniram-se na Revista CROMA 15, sob o tema maior dos artistas abordando a obra de seus companheiros de profissão, e dentro destes, aqueles com maior intervenção junto das comunidades visando a sua mudança. São 16 artigos que têm em comum a perspectiva sobre um artista interventivo, inquirindo sobre qual a ligação mais forte, e mais fraca, com as ilhas e os continentes locais em necessária descolonização sem abdicar de um “parergom” maior e inclusivo.