



Revista CROMA, Estudos Artísticos
Volume 8, número 16, julho–dezembro 2020 | semestral
ISSN 2182-8547 | e-ISSN 2182-8717
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

croma 16

A Revista Croma procura as intervenções que a arte proporciona, sejam as mais implicadas ou as que provocam posições que contrariam a indiferença e favorecem a cidadania. São propostas de artistas, sobre outros artistas, tendo como foco uma intervenção na comunidade. São propostas mediadoras que posicionam a audiência no interior do discurso, promovendo uma atualização das retóricas críticas contemporâneas.

Para uma consciência ambiental, ou estética numa perspectiva educativa, ou de cidadania e responsabilidade social, a arte propõe-se em desafio ao público como um mergulho: o mergulho da arte. É campo para a Cultura Visual no plano da construção, e também campo para a intervenção. Os dezasseis artigos compreendidos nesta edição da Revista Croma são instância e exemplo da intervenção construtiva e assertiva junto das comunidades.

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos
Volume 8, número 16, julho–dezembro 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 16, julho–dezembro 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 informação para la evaluación
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index
> <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música)
> <https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly
Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: semestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

Divulgação: Isabel Nunes

Logística: Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

Gestão financeira: Isabel Vieira, Cláudia Pauzeiro

Propriedade e serviços administrativos:

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

Crédito da capa: Anderson Valentim, *Alguns lutam com
outras armas*, 2019. Fonte: arquivo da artista.

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



belas-artistas
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

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

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

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

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

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

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

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

Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HEITOR ALVELOS

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

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE

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

JUAN CARLOS MEANA

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

LUÍSA SANTOS

(Portugal, curadora independente)

LUÍS HERBERTO

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

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

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

MARILICE CORONA

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

MARISTELA SALVATORI

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

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

PAULO GOMES

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

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

RENATA FELINTO

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

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

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

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

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

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-18
O mergulho da arte: da auto-referencialidade à emancipação JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The plunge in art: from self-referentiality to emancipation</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-160
A tatuagem como cultura popular: um olhar através do trabalho do Artista Dave Paulo BRUNO CORDEIRO	<i>Tattoo as a popular culture: a look at the work of artist Dave Paulo</i> BRUNO CORDEIRO	20-27
Enriqueta Rocher: arte y agroecología en Trastellaor CELIA PUERTO	<i>Enriqueta Rocher: art and agro-ecology in Trastellaor</i> CELIA PUERTO	28-35
Anderson Valentin em Favelagrafia: a comunidade do Borel e sua imagem, na luta contra o estereótipo da violência DANIELA CIDADE	<i>Anderson Valentin in Favelagrafia: The Borel community and his hore in fighting the stereotype of violence</i> DANIELA CIDADE	36-43
Múltiplos de suavidade e ironia: um recorte na obra de Alicia Candiani HELENA KANAAN	<i>Multiples of smoothness and irony: a cut in Alicia Candiani's work</i> HELENA KANAAN	44-52
O labor dos dias na obra de Vanessa Freitag: <i>Soft Sculptures</i> JOEDY MARINS	<i>The labor of the days in the work of Vanessa Freitag: Soft Sculptures</i> JOEDY MARINS	53-61
El Paisaje alegórico en Amaya González Reyes, el proceso creativo a través de la acumulación y lo cotidiano JOSÉ MANUEL VIDAL	<i>The allegorical landscape in Amaya González Reyes, the creative process through accumulation and everyday life</i> JOSÉ MANUEL VIDAL	62-70
La resistencia del cuerpo en la obra escultórica de Johanna Hamann JUDITH LEONOR AYALA	<i>The resistance of the body in the sculptural work of Johanna Hamann</i> JUDITH LEONOR AYALA	71-77

Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar LILIAN JUNQUEIRA	<i>Lia Menna Barreto turning the cultivation of her home inside out</i> LILIAN JUNQUEIRA	78-85
Del caos al orden: espacios al margen en la obra de Toña Gómez MARÍA MAR GARRIDO	<i>From chaos to order. Spaces on the sidelines in Toña Gómez's work</i> MARÍA MAR GARRIDO	86-96
Contraideologia nos desenhos de Fernanda Gassen MARINA POLIDORO & AUGUSTO NEFTALI DE OLIVEIRA	<i>Counter-ideology in the drawings of Fernanda Gassen</i> MARINA POLIDORO & AUGUSTO NEFTALI DE OLIVEIRA	97-106
A narrativa desobediente de Grada Kilomba MARISE BERTA DE SOUZA & CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA	<i>The disobedient narrative of Grada Kilomba</i> MARISE BERTA DE SOUZA & CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA	107-114
La semiótica de las instancias en el proyecto 'Mujeres Armadas' de Rustha Luna Pozzi-Escot MIHAELA RADULESCU DE BARRIO	<i>The semiotics of the instances in the project WOMEN ARMED by Rustha Luna Pozzi-Escot</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO	115-122
A escolha pelo desvio: um modo de operar utópico no atualizar de situações da vida como obra de Gentil Porto ORIANA DUARTE DE ARAUJO	<i>The choice for deviance: an utopian way of operating in actualizing life situations as a work by Gentil Porto Filho</i> ORIANA DUARTE DE ARAUJO	123-130
O corpo na obra gravada de Hans Steiner: a atuação do artista gravador e sua dedicação às comunidades indígenas brasileiras REGINA LARA SILVEIRA DE MELLO & PAULO VERGOLINO	<i>The body in Hans Steiner's work: the performance of the recording artist and his dedication to some Brazilian indigenous communities</i> REGINA LARA SILVEIRA DE MELLO & PAULO VERGOLINO	131-138
EXIT/EXIL-Lina El-Herfi SANDRA REY	<i>EXIT/EXIL-Lina El-Herfi</i> SANDRA REY	139-148
Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine TERESA MATOS PEREIRA	<i>Duplicity, Irony and Palimpsest in Yonamine's Work</i> TERESA MATOS PEREIRA	149-160

3. Croma, instruções aos autores	3. Croma, instructions to authors	162-190
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	167-172
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	173-175
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	178-190
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	178-188
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About Croma</i>	189
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	190

1. Editorial

Editorial

O mergulho da arte: da auto-referencialidade à emancipação

*The plunge in art: from self-referentiality
to emancipation*

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: Para uma consciência ambiental, ou estética numa perspetiva educativa, ou de cidadania e responsabilidade social, a arte propõe-se em desafio ao público como um mergulho: o mergulho da arte. É campo para a Cultura Visual no plano da construção, e também campo para a intervenção. Os dezasseis artigos compreendidos nesta edição da Revista Croma são instância e exemplo da intervenção construtiva e assertiva junto das comunidades. Ao terminar, interroga-se se a emancipação desejada, através da arte, pode ser obtida sem autorreferencialidade, e testam-se os seus limites, afinal coincidentes com os da linguagem que nos suporta.

Palavras chave: Responsabilidade social / intervenção / Cultura Visual / Revista Croma / Autorreferencialidade.

Abstract: *Towards an environmental awareness, or aesthetic awareness in an educational perspective, or citizenship and social responsibility, art challenges the public as a if it took a plunge: the plunge of art. It is a field for Visual Culture in terms of construction, and also a field for intervention. The sixteen articles included in this edition of 'Revista Croma' journal are an example of constructive and assertive intervention within communities. At the end, it is questioned whether the desired emancipation, through art, can be obtained without self-referentiality: and its limits are tested, after all coinciding with those of the language that supports us.*

Keywords: *Social responsibility / intervention / Visual Culture / Croma Journal / Self-referentiality.*

1. O mergulho da arte

Pode-se interrogar a arte através das suas obras, ou melhor, através das relações que estes logram estabelecer através das suas propostas (Melim, 2008; Ortuño Mengual, 2012; 2017; 2019). O mergulho da arte é a corrente simbólica que de uma ou de outra forma é desencadeada junto dos outros, próximos ou distantes, de hoje ou de amanhã. A ativação de inter-relações é uma das possibilidades: a de mediação construtora, seja, de gosto, seja de consciência estética, consciência ambiental, ou de temas de responsabilidade social, seja enfim, de cidadania (Monteiro, 1998). Campo de descoberta e de debate, é também a área da exploração para uma Cultura Visual (Monteiro, 2001; 2008), assente na desapropriação ideológica, desafio para uma reinterpretação emancipada.

2. O tecido é tecido

O tecido é tecido no processo da intervenção horizontal: as suas fibras são propostas e estendidas pelo próprio processo, como uma aranha que se segura na própria teia, e nela se justifica. A teia é o suporte, a teia tecida.

A Revista Croma procura as intervenções que a arte proporciona, sejam as mais implicadas ou as que provocam posições que contrariam a indiferença e favorecem a cidadania. São propostas de artistas, sobre outros artistas, tendo como foco uma intervenção na comunidade. São propostas mediadoras que posicionam a audiência no interior do discurso, promovendo uma atualização das retóricas críticas contemporâneas.

3. Dezasseis artigos

O artigo “A tatuagem como cultura popular: um olhar através do trabalho do Artista Dave Paulo,” de Bruno Cordeiro (Portugal), debruça-se sobre a expressão de um tatuador contemporâneo, o luso-americano Dave Paulo (n. Philadelphia, Pennsylvania, Estados Unidos da América) que começou a tatuar aos 35 anos.

Celia Puerto Espinós (Espanha), no artigo “Enriqueta Rocher: arte y agroecología en Trastellaor,” apresenta Enriqueta Rocher (Valencia, 1968) artista que em 2012 fundou a associação “Mandarina Borda” visando entrecruzar arte e paisagem através da geometria, da permacultura, promovendo ateliers e residências e a criação de obras de “food-art.” Em 2013 organizou o I Encuentro de arte y agroecología a que se seguiram outros encontros, designados “Trastellaor,” a tampa de betão que permite abrir ou fechar os canais de irrigação. “Recetario hecho con amor borde” foi o título dado por Enriqueta a uma peça de *food-art*. Tal como Enriqueta Rocher, a artista Chiara Sgaramella seleccionada para o Trastellaor 2016 com a peça “Ad infinitum,” mostra a etapa de compostagem, regeneração e aproveitamento dos restos orgânicos.

O artigo "Anderson Valentin em Favelagrafia: a comunidade do Borel e sua imagem, na luta contra o estereótipo da violência," de Daniela Cidade (Brasil), debruça-se sobre a série fotográfica de Anderson Valentin (Rio de Janeiro, Brasil) executada em estúdio e dedicada à favela do Morro do Borel. O fotógrafo Anderson Valentin é um dos elementos do grupo "Favelagrafia."

Helena Kanaan (Brasil), no artigo "Múltiplos de suavidade e ironia: um recorte na obra de Alicia Candiani," reflete sobre os procedimentos matriciais, e as gravuras híbridas de Alicia Candiani (n. 1953, Argentina). Formada em Belas Artes na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, mestre na mesma área, e cursou Arquitetura e Urbanismo e também Arte e Crítica de Arte Latino-Americanas. Candiani em 2005 fundou o Proyecto ACE, num casarão antigo, restaurado e adaptado, em Buenos Aires, propõe três aspectos de intervenção: produção-exposição, discurso crítico e, trabalho pedagógico colaborativo. Ai se insere um programa residência artística, com a galeria na sua sala Políglota e onde lidera o projeto "Autorretratos."

O artigo "O labor dos dias na obra de Vanessa Freitag: Soft Sculpture," de Joedy Bamonte (Brasil), introduz a artista têxtil Vanessa Freitag (n. 1982, Santa Rosa, Rio Grande do Sul, Brasil). A sua obra parte do fazer têxtil de tradição familiar ampliado para as práticas escultóricas. Formada em Desenho, Plástica e Poética Visual, e doutora em Ciências Sociais, desde 2012 é professora na Universidad de Guanajuato, México, onde desenvolve as obras "Soft Sculptures," de 2018-2020 em tecidos e linhas em crochet que reflectem as vivências do feminino na contemporaneidade.

José Manuel Vidal Vidal (Espanha), no artigo "El Paisaje alegórico en Amaya González Reyes, el proceso creativo a través de la acumulación y lo cotidiano," apresenta uma perspectiva das exposições, instalações e performances de Amaya González Reyes (n. 1979, Sanxenxo, Espanha). Desde a performance "Alegoría," apresentada nas X Jornadas de Performance Chámalle X, em 2013, em Pontevedra, passando pela instalação e exposição "Yo gasto" onde os recibos e talões de gastos da artista são exibidos. O seu projeto "Quiero ser un poco como On Kawara," (2007-2008), aprofunda esta rotina a par da necessária justificação dos gastos durante a sua bolsa Montehermoso: são reproduções ampliadas pintadas sobre tela, dos 719 recibos, que se venderam pelo preço que neles figurava.

O artigo "La resistencia del cuerpo en la obra escultórica de Johanna Hamann," de Judith Leonor Ayala Martinez (Peru), apresenta a obra da escultora peruana Johanna Hamann (1954-2017) que se constrói em torno do corpo. É uma escultora que se afirmou nos anos 80, juntamente com Sonia Prager,

Susana Roselló, Margarita Checa e Martha Cisneros. A realidade peruana dos anos 80 e 90 foi um ponto de partida para exploração poética do corpo que resiste: o receptáculo da realidade, sofrendo as consequências, e assim propondo uma coagulação do sentido. Assim sucede na peça “Barrigas” (1978-1983) sobre a gravidez onde o corpo, depois do parto, se mostra fragmentado e vazio.

Lilian Maus Junqueira (Brasil), no artigo “Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar,” utiliza o conceito de “femmage”, de Miriam Schapiro e Melissa Meyer (1977-78) para caracterizar certos trabalhos de Lia Menna Barreto (n.1959, Rio de Janeiro, Brasil) mais próximos de um universo feminino de um aproveitamento de sobras, de um registo diário íntimo, de uma caligrafia, de uma estética. É talvez exemplo a instalação “Pele de Boneca”, no Atelier Subterrânea (2009).

O artigo “Del caos al orden: espacios al margen en la obra de Toña Gómez,” de María Mar Garrido Román (Espanha), evidencia a processualidade de Toña Gómez (n. 1954, Málaga, Espanha), e o seu uso realista dos materiais mais imprevistos. Os pigmentos, carvões, ramos, raízes, esponjas, palhas, ervas, restolho são usados para retirar o carvão e o pigmento do PVC utilizado como suporte. O resgate do caos em direção a uma analítica da realidade.

Marina Polidoro & Augusto Neftali Corte de Oliveira (Brasil) apresentam o artigo “Contraideologia nos desenhos de Fernanda Gassen.” Na série “Manobra em Doze Lições” Fernanda Gassen (n. 1982, São João do Polêsine, Rio Grande do Sul, Brasil) faz doze desenhos de contorno representando as mãos em diferentes poses de Michel Temer. Cada gesto desenhado é acompanhado de pequeno texto indicando a lição: “Desconsiderar,” “Comedido,” “Abandonar a Virtude,” “Tomar para si,” “Favorecer,” “Impelir,” “Tornar odioso,” “Obtuso,” “Silenciar,” “Obscuro,” “Desconfiança notória,” “Renúncia.” Os desenhos são feitos a partir de fotografias da imprensa sobre o impeachment de Dilma Rousseff e a posse de Temer. Gassen, formada na Universidade Federal de Santa Maria, mestre e doutora em Artes Visuais: Poéticas Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul e professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realiza em 2019 a obra -46186. Em folhas A3 escreve com letra diminuta os nomes de mulheres que morreram de janeiro a março deste ano, vítimas de feminicídio.

O artigo “A narrativa desobediente de Grada Kilomba,” de Marise Berta de Souza & Caroline Dias de Oliveira Silva (Brasil), debruça-se sobre a exposição “Desobediências poéticas” da artista multidisciplinar Grada Kilomba onde apresenta as instalações “The Dictionary” e “Table of Goods.” Grada Kilomba nasceu em Lisboa em 1968, onde viveu e se graduou em Psicologia e

Psicanálise, mas com origens em São Tomé e Príncipe e em Angola. Atualmente vive em Berlim, atuando como escritora, psicóloga e investigadora na Universidade Humboldt. Os temas da sua obra remetem para uma interpelação para uma nova descolonização das narrativas.

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza (Peru), no artigo "La semiótica de las instancias en el proyecto 'Mujeres Armadas' de Rustha Luna Pozzi-Escot," introduz um projeto fotográfico iniciado em 2009 e durante 10 anos registou a performance através de um desfile de ação, e de pequenas esculturas: é o projeto "Mujeres armadas" de Rustha Pozzi-Escot (n. 1973, Lima, Peru e vive em Bordeaux, França) interrogando o corpo interior, o corpo exposto, o corpo objeto, o corpo vestido, o corpo espaço e o corpo social.

O artigo "A escolha pelo desvio: um modo de operar utópico no atualizar de situações da vida como obra de Gentil Porto," de Oriana Duarte de Araujo (Brasil) apresenta as manifestações de rua, em Pernambuco, Brasil, organizadas pelo artista visual Gentil Porto Filho, Arquiteto e Urbanista pela UFPE, com mestrado e doutoramento em Arquitetura e Urbanismo pela USP. Gentil Porto é também professor do Departamento de Design da UFPE, com experiência nas áreas de Artes Plásticas, Arquitetura e Urbanismo, abordando a estética e arte contemporânea. O seu primeiro "Dark Show" aconteceu em 2016, e assim desde esse ano, sem periodicidade estabelecida, podem surgir performances de artistas, conhecidos ou não, nas madrugadas nas ruas do centro da cidade do Recife, como a 9 de setembro de 2016, na Rua do Imperador com a Siqueira Campos, com as performances de Paulo Meira e Isabela Stampanoni. A autora do artigo, Oriana Duarte de Araújo refere "...ainda derramo lágrimas por não haver sentado na calçada da praça Joaquim Nabuco no dia 26/4/2019 quando o Coletivo Grupa + Ocupira, em suas vestes de práticas sadomasoquistas, dançaram ao som do remix de discursos de ódio bradados por políticos da extrema direita em campanha nas eleições para o poder executivo e legislativo do Brasil em fins de 2018." Gentil Porto designa por M.E.S.H. uma trama conceptual. São as iniciais de quatro proposições-guias da sua apropriação do espaço: o "Momento" (Henri Lefebvre), o "Espaço" (Michel de Certeau), a "Situação" (Guy Debord) e a "Heterotopia" (Michel Foucault).

Paulo Vergolino & Regina Lara Silveira Mello (Brasil), no artigo "O corpo na obra gravada de Hans Steiner: a atuação do artista gravador e sua dedicação às comunidades indígenas brasileiras," introduzem o artista austríaco Hans Steiner (Graz, Áustria, 1910 - Gorizia, Itália, 1974) chegado ao Brasil em 1930. Aluno do ítalo-brasileiro Carlos Oswald (1882-1971), foi precursor do ensino da gravura em metal no Brasil e responsável pelos esboços do Cristo Redentor.

Desde então Steiner produziu inúmeros óleos, nanquins, aguarelas, desenhos e um total de 517 gravuras de temas brasileiros. A última série da sua obra é “Viagem ao Araguaia: ciclo indígena, primitivos do Brasil,” antes de morrer aos 64 anos, em 1974, de malária: são peças artísticas e antropológicas, abordando os cacicados indígenas brasileiros.

O artigo “EXIT/EXILT,” de Sandra Rey (Brasil), apresenta a obra de Lina El-Herfi, artista de origem palestina, vivendo na França onde defendeu tese em artes plásticas. Lina apresentou uma obra na exposição “Cá e lá: UTOPOS,” no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em 2019. Constituída por três fotografias, em EXIT/EXIL apresenta placas de sinalização de saída. As palavras EXIT e EXIL justapõem ao cotidiano confortável o silêncio do movimento persistente dos refugiados. Lina El-Herfi tem o Master II em Arts Plastiques, Paris I Panthéon Sorbonne, e iniciou em 2015 o doutoramento em Arts Plastiques, estando hoje ligada à produção de exposições e à dinamização do mercado da arte.

Teresa Isabel Matos Pereira (Portugal), no artigo “Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine,” aborda a obra do artista plástico Yonamine, nascido em Luanda em 1975. A série de serigrafias de 2008, que integraram a exposição Tuga Suave, e as duas peças *Wash* e *Microlife*: o tema da imigração clandestina por via marítima, e ao mesmo tempo apresenta-se em vídeo a mão com uma luva de borracha preta, que lava incessantemente uma superfície translúcida de cor branca. Os temas são os da sociedade global e pós colonial, como em “China International Foundation” de 2012 com um logotipo de detergente, composto por avatares de dólar. Em 2016 apresenta o “Pão Nosso de Cada Dia,” um painel composto por fatias de pão de forma torradas, onde o queimado apresenta retratos de José Eduardo dos Santos.

4. Da Autorreferencialidade à emancipação

Poder-se-á ser emancipado sem autorreferencialidade, arrisca-se perguntar. Ou se haverá discurso sem uma referencialidade subjetiva. Entre as performances, instalações e propostas em revista nesta edição, pode-se ponderar uma centrifugação emancipadora, e uma gravidade centrípeta, subjetiva, que enraíza a linguagem em torno do próprio código: tem de haver redundância para se partilhar a informação na forma de comunicação (Corona, 2009; 2018). Redundância mais ou menos invisível porque coincidente com as condições partilhadas no código, condições necessariamente autorreferenciais. Para além destas temos os aspetos fáticos, de interpelação contextual, em que se joga com as convenções, tem-se o carácter necessário dos canais culturais, ou seja, os

gêneros (Bonani & Almozara, 2019): uma obra de arte é uma obra de arte, uma instalação é uma instalação, uma escultura é uma escultura: depende-se de pequenas coisas, invisíveis, que limitam a novidade das propostas, numa cadeia de expectativas.

Referências

- Bonani, André Amarante & Almozara, Paula (2019, janeiro) "Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):89-96.
- Corona, Marilice Villeroy (2009) Autorreferencialidade em território partilhado Tese de doutoramento. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/17956>
- Corona, Marilice Villeroy (2018). The 'Série Trágica' of Flávio de Carvalho: drawing as an emergency and a process. *Revista :Estúdio*, 9(22), 113-118. Recuperado em 28 de janeiro de 2021, de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000200011&lng=pt&lng=en.
- Melim, Regina (2008) "A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais." *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez.
- Miriam Schapiro and Melissa Meyer (1977-78, Winter) "Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled: FEMMAGE." *Heresies* I, no. 4: 66-69.
- Monteiro, Rosana Horio (1998) "Inventing women science, technology and gender." *Cadernos PAGU*. n. 10. pp.445-448. Disponível em URL: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8638830/6436>
- Monteiro, Rosana Horio (2001) *Descobertas múltiplas: a fotografia no Brasil, 1824-1833*. São Paulo: Mercado de Letras/ FAPESP
- Monteiro, Rosana Horio (2008) "Cultura Visual: definições, escopo, debates." *Domínios da Imagem*. Londrina: I, N. 2, P. 129-134, MAIO 2008.
- Ortuño Mengual, Pedro. (2017) "Activismo Transmedia. Narrativas de participación para el cambio social: Entre la comunicación creativa y el media art." *Obra digital: revista de comunicación*, [en línea], n.º 12, pp. 123-44. Disponível em URL: <https://www.raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/328402>
- Ortuño Mengual, P. (2011). "El fin del videoarte: Un cruce de narrativas culturales entre Occidente y España." *Arte Y Políticas de Identidad*, 5, 179-180. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/146331>
- Ortuño Mengual, Pedro. (2012) "Video: una arte comprometido / Contemporáneo." *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, ISSN 1578-214X, ISSN-e 1887-7370, N.º. 19.
- Ortuño Mengual, P. (2019) "Arquitecturas del afecto: arte como acción social e intervención urbana en la cárcel y en la calle con La Lleca." *Arte y sociedad: Revista de investigación*, ISSN-e 2174-7563, N.º. 16. P.241-255.

2. Artigos originais
Original articles

Tatuagem como cultura popular: um olhar através do trabalho do Artista Dave Paulo

Tattoo as a popular culture: a look at the work of artist Dave Paulo

BRUNO JOSÉ RODRIGUES CORDEIRO*

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

*Portugal, atividade artística: designer e tatuador.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: bruno.cordeiro91@gmail.com

Resumo: Enquanto expressão artística, a tatuagem é uma das formas de arte mais antigas do mundo, mas prosseguiu ao longo da sua história à margem daquilo que é consensualmente aceite pela sociedade. O presente artigo tem como objetivo abordar a tatuagem contemporânea, tomando como referência o trabalho do Artista Dave Paulo e expor a importância da cultura POP enquanto via de promoção da tatuagem tendo em vista a aceitação social. Dave fez a sua formação académica em arquitetura, mas, aos 35 anos distanciou-se profissionalmente dessa área para se dedicar à tatuagem. Dave afirma-se no mundo da tatuagem, sobretudo pelo seu trabalho em fotorrealismo e retrato, marcado pelas cores intensas e influências POP, e toda a iconografia que dela deriva.

Palavras chave: tatuagem / cultura POP / underground / Dave Paulo / Realistic Pop Art.

Abstract: *As an art expression, tattooing is one of the oldest art forms in the world but throughout its history it has been on the fringes of what is commonly accepted by society. This article aims to approach contemporary tattoo, taking as reference the work of Artist Dave Paulo as well as to expose the importance of POP culture as a way to promote tattoo and its social acceptance. Dave concluded his studies in architecture, but at the age of 35 he professionally distanced himself from the field to devote himself to tattooing. Dave asserts himself in the world of tattooing, especially for his work in photorealism and portraiture, marked by the intense colors and POP influences, and all the iconography that derives from it.*

Keywords: *tattoo / POP culture / underground / Dave Paulo / Realistic Pop Art.*

Introdução

A tatuagem é uma das manifestações artísticas mais antigas do mundo. É uma prática de origem Pré-Histórica, a principal forma de expressão artística-informativa; é a escolha de símbolos, linhas e pontos para adornar o corpo, carregados de significados e motivações dos mais variados tipos, cuja finalidade é a autoexpressão de um indivíduo (Bittencourt, n.d.). Historicamente, as tatuagens estão associadas à cultura *underground*, porém, nas últimas décadas, o paradigma tem vindo a mudar e a tatuagem transformou-se num produto de consumo. O culto de tatuar tornou-se *mainstream* e os indivíduos que se tatuam transcendem os padrões da idade, da classe e dos limites étnicos, deixando assim de ser possível padronizar ou associar os sujeitos a grupos identitários específicos (Larsen, Patterson, & Markham, 2014).

A tatuagem transformou-se desde a sua origem histórica, todavia, no seu estado mais elementar, resume-se à introdução de pigmento na pele e, apesar da evolução dos materiais, técnicas e tecnologia utilizada, o ato em si em nada difere dos seus primórdios.

1. Contexto histórico-cultural

Historicamente, não existe um momento exato que se possa indicar em definitivo como o início da tatuagem. Foram encontrados vários indícios da sua presença/existência em diferentes locais e culturas que, ao longo do tempo, nunca se cruzaram, descartando-se, assim, a hipótese de ter existido algum tipo de influência. Um dos primeiros registos foi Ötzi, o Homem de Gelo, uma múmia congelada com 5000 anos, encontrada nos Alpes italianos (Posner & Klein, 2018).

Muitas das tatuagens produzidas hoje, são provenientes das tradições culturais que sobreviveram ao longo dos anos. Essas tradições são oriundas das comunidades indígenas das ilhas do Pacífico, em que a tatuagem fazia parte do ritual de transição para a idade adulta (Posner & Klein, 2018).

Em 1769, o Capitão britânico James Cook desembarcou na ilha do Taiti, onde descobriu esta prática indígena e fez registo da mesma. Após a expedição, a prática da tatuagem foi levada para a Europa; expressão original utilizada pelos indígenas era “*tattow*” que, se converteu na palavra inglesa *tattoo*, que atualmente possui várias traduções em diferentes línguas. Posteriormente, os europeus começaram a colonizar as ilhas do Pacífico, levando as suas ideias ocidentais para as suas terras e, graças ao colonialismo e à Igreja, a tatuagem foi banida, sendo estas as duas principais causas da destruição desta tradição cultural. A tatuagem tornou-se, assim, incomum na Europa durante mais de mil anos, pois o Cristianismo, o Judaísmo e o Islamismo, viam as tatuagens como uma profanação do corpo (Posner & Klein, 2018).

Durante séculos as tatuagens foram usadas no Japão como forma de punir os criminosos, castigo esse que dura até ao final do século XVII. Em 1827, as tatuagens tornaram-se populares devido ao artista Utagawa Kuniyoshi, que fazia trabalhos de xilografia baseados no livro *Suikoden*, que apresentava criminosos lendários cobertos de tatuagens. Rapidamente as pessoas de Edo (atual Tóquio) passaram a ser portadoras de tatuagens inspiradas nesses heróis. Este estilo de tatuagem é conhecido como tradicional japonês ou *Irezumi* e têm como principais características as cores vivas e as grandes dimensões, focadas numa figura central, inspiradas em mitos e monstros, com detalhes exagerados e rodeado por elementos naturais, como nuvens e ondas. O governo japonês proibiu as tatuagens no século XIX e o *Irezumi* acabou por se popularizar entre grupos de criminosos organizados. Este culto tornou-se um símbolo visual da máfia japonesa, os *Yakuza*, e o estilo japonês tornou-se popular por todo o mundo (Posner & Klein, 2018).

Passando para a tatuagem tradicional americana, a sua origem está vinculada aos marinheiros que, tal como os princípios tribais, faziam tatuagens para mostrar a própria identidade. Corações e faixas, temas náuticos e símbolos patrióticos, são exemplos de figuras usadas. Os marinheiros também colecionavam marcas de viagem e faziam questão de marcar na pele os seus feitos no mar. Em 1891, surgiu a máquina de tatuar elétrica que impulsionou a indústria, permitindo uma mais rápida produção da tatuagem. Com esta inovação, os tatuadores começaram a cobrir rapidamente os corpos dos marinheiros na totalidade e, conseqüentemente, transformaram-nos em atrações de circo e devido à estranheza da sua aparência, criavam interesse no público. O estilo cresceu, passando a ser conhecido como tradicional americano, composto por ícones de contornos arrojados, cores vivas e sombras negras, símbolos tatuados por marinheiros durante séculos, continuam a ser motivos de inspiração e de uso na atualidade (Posner & Klein, 2018).

Nas décadas de 50 e 60 do século XX, dá-se uma transformação do público consumidor da tatuagem, surgindo associada a gangues, seguidores da cultura *hippie* e ao movimento *punk*, como símbolo de contracultura. Esta era uma das formas que estes grupos usavam para afirmar as suas ideologias políticas, éticas e estéticas, contrárias àquilo que era considerado norma social da época (Leitão & Schmitz, 2004).

Na década de 70 a percepção da tatuagem começou a mudar, começando a aparecer fotos de tatuagens em revistas americanas influentes. As lojas de tatuar e os pedidos dos clientes evoluíram: tatuar tornou-se uma moda, o estereótipo começou a evoluir e isso atraiu novos clientes. A visibilidade das tatuagens explodiu em 1981 com o surgimento da MTV e a influência do *rock and roll*,

com os seus artistas tatuados. Ter uma tatuagem passou a ser “cool” (Posner & Klein, 2018).

No final do século XX, a prática de tatuar intensificou-se, começando gradualmente a desassociar-se da marginalidade e a afirmar-se como forma de expressão corporal em novos contextos sociais, ganhando assim novos significados (Rodríguez & Carreteiro, 2014).

O surgimento do *Instagram* também impulsionou o mundo da tatuagem e exemplo disso é o facto de, nos Estados Unidos, o número de americanos tatuados quase ter duplicado. Os indivíduos querem expressar-se, querem marcar a sua diferença e a tatuagem representa esse ato de afirmação individual (Posner & Klein, 2018).

2. A popularidade da tatuagem

Devido aos *media* a tatuagem tornou-se popular e libertou-se do estigma *underground*, apresentando-se como uma prática artística no auge da sua ascensão e aceitação social. A evolução das técnicas e dos materiais também contribuiu para a sua promoção enquanto negócio que, por consequência, fez surgir cada vez mais tatuadores. A ascensão social da tatuagem permitiu aos tatuadores trabalharem o próprio estilo e inspirações. Entre os tatuadores, as inspirações para tatuar surgem das mais variadas fontes, desde artistas históricos como Michelangelo, Da Vinci, Van Gogh, Mondrian, Miró, Picasso, até ao cinema ou personagens de banda desenhada assim como cultura Pop em geral (Gusso, 2016).

A influência da tatuagem na contemporaneidade não serve apenas para marcar a pele, também serve outros propósitos, como suportes de telas, paredes, roupas, carros, salas de museus, enquanto inspiração (Gusso, 2016). A tatuagem também se associou à moda e à arte, e é importante realçar o papel dos *media* na popularização da tatuagem (Larsen, Patterson, & Markham, 2014).

Tomando como referência o Artista Dave Paulo, observamos no seu trabalho a relação da tatuagem com a cultura POP, apresentada nas imagens seguintes; na figura 1 a representação realista do famoso ator Mr. T, conhecido pela série televisiva *Esquadrão classe A*. Na segunda imagem uma figura feminina, que nos remete para a icónica Marilyn Monroe, acompanhada de uma das personagens mais conhecidas da Disney o Pateta; os dois trabalhos usam como base ícones populares, cores intensas, fundos sólidos e *bold lines*, do qual é característico o trabalho de Dave Paulo.

Foi realizada uma entrevista a Dave Paulo, de modo a compreender o seu percurso até se tornar tatuador e a sua experiência como artista. Foi-lhe pedido para explicar o seu processo criativo e as suas influências, que conduziram à

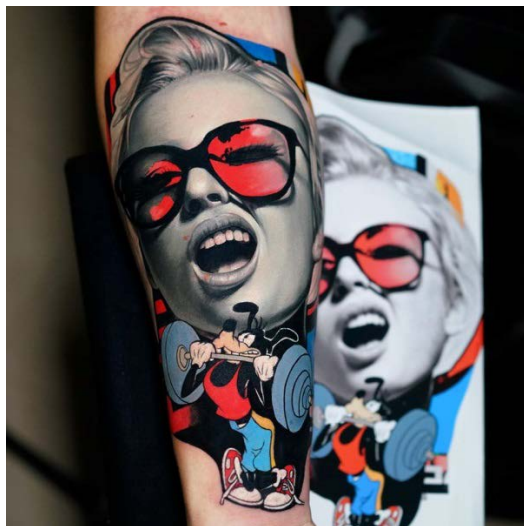


Figura 1 · Tatuagem Mr. T, artista Dave Paulo.

Fonte: <https://www.facebook.com/davepaulotattooartist/photos/a.679003525483115/2528836597166456/?type=3&theater>

Figura 2 · Tatuagem Pateta tentando impressionar raparigas, artista Dave Paulo. Fonte:

<https://www.facebook.com/davepaulotattooartist/photos/a.679003525483115/2640959415954173/?type=3&theater>

criação do próprio estilo. O artista expôs também a sua opinião, relativamente à atualidade da tatuagem; quais as diferenças de Portugal com outros países e como se perspetiva a tatuagem no futuro.

Dave Paulo nasceu nos Estados Unidos, filho de pais portugueses e aos oito anos veio para Portugal, onde fez a sua formação académica. Aos 35 anos quando fazia a primeira tatuagem conheceu o seu tatuador e ficou fascinado pelo seu percurso, decidindo assim começar a tatuar. Dave Paulo já tinha interesse pela tatuagem, mas não seguiu esse caminho por impedimento dos pais e foi estudar arquitetura. As primeiras tatuagens foram feitas em amigos e a única formação que fez foi um curso de higiene quando percebeu que para atingir um nível de excelência teria de optar e dedicar-se inteiramente à tatuagem.

Podemos considerar que existem dois tipos de tatuadores, os de estilo versátil e os que optam pelo desenvolvimento de um estilo próprio e desde o início o artista sabia que queria focar-se no realismo. Procurando fazer algo diferente Dave Paulo criou o seu próprio estilo, ao qual chama *Realistic POP Art*. Ao fazer as primeiras tatuagens percebeu que realismo puro e duro seria aborrecido e começou a adicionar elementos gráficos, composto por fundos sólidos, cores intensas e *bold lines* e naturalmente surgiu uma visualidade mais POP. No processo de aprendizagem Dave Paulo estudou outros artistas plásticos e de *street art* e percebeu que existem muitos artistas desconhecidos cheios de talento. Antes de começar a tatuar Dave Paulo já pintava e tinha como influência artistas que pintassem a figura humana de forma diferente e dramática, como Schiele, H.R. Giger, Paula Rego e Picasso. Do mundo da tatuagem, uma das suas maiores influências é o artista Dmitriy Samohin, cujo trabalho se assemelha à pintura a óleo. Ao direcionar o seu trabalho para uma vertente mais POP, naturalmente surgiu a influência de Andy Warhol. Dave Paulo afirma que a sua evolução se deve à aprendizagem constante e tentativa de aperfeiçoamento.

Para Dave Paulo a tatuagem sempre foi comum em países como a Inglaterra e a Alemanha, mas diz que Portugal é um país mais conservador e a tatuagem tem sido um tema *taboo*. Porém, devido aos programas *Miami ink* e *LA ink*, as pessoas começaram a apreciar a tatuagem que começou a ser vista de forma menos negativa. Dave Paulo considera que nos últimos cinco anos deu-se o “boom”, ao nível tecnológico e da aceitação, aparecendo cada vez mais artistas interessados em tatuar.

Com maior facilidade de acesso à informação (internet, redes sociais e programas de televisão), tem sido mais fácil o aparecimento de artistas, que aproveitam a sua capacidade de desenhar para começarem a tatuar.

Dave Paulo não consegue prever o futuro da tatuagem, porém sabe que a

tecnologia vai continuar a avançar e que hoje é possível fazer coisas que há dez anos seria impensável. A tatuagem está cada vez mais diversificada e a mudança irá continuar naturalmente, com a evolução da tecnologia e novos artistas criativos que percebem que é possível fazer pintura através da tatuagem e consequentemente criar novos estilos.

Apesar do fator estético, as tatuagens são também uma história por de trás de quem as possui (Gusso, 2016). São uma necessidade de sentir à superfície da pele a própria existência, uma narrativa da própria história. O culto ao corpo relaciona-se como uma demonstração de autorrealização, o corpo é hipervalorizado como sede de acontecimentos e há um imperativo para a sua apreciação e é neste contexto que se dá o “boom”. A imagem conquistou um lugar privilegiado nas práticas de modificação corporal (Rodriguez & Carreteiro, 2014).

Conclusão

Durante anos a tatuagem foi vista como um símbolo de marginalidade e só em meados do século XX é que a sua percepção social começou gradualmente a mudar até aos dias de hoje. Os *media* foram os principais responsáveis por tornar a tatuagem popular, contudo a aceitação social ainda não é uma realidade absoluta. A tatuagem tem crescido a vários níveis e são cada vez mais as pessoas a querer tatuar. O número de tatuadores a emergir também tem aumentado e com isso surgem novos estilos, novas inspirações, motivações e novos públicos.

Foi considerado como referência o artista Dave Paulo, cujo trabalho se relaciona com a cultura POP. A entrevista realizada contribuiu para conhecer o percurso do artista até à criação do estilo *Realistic Pop Art*. Dave Paulo afirma que a tatuagem está em crescimento ao nível tecnológico e de aceitação. Dave prospera que a tatuagem continue a crescer, com o surgimento de novos artistas e estilos, bem como a nível tecnológico.

A tatuagem tornou-se mais *mainstream* devido à necessidade que as pessoas têm de se autoexpressar.

Referências

- Bittencourt, S. T. (n.d.). Corpo informativo: a tatuagem como história de vida.
- Gusso, F. B. (2016). A Tatuagem como linguagem artística na contemporaneidade. *Revista Vernáculo*, ISSN 2317-4021. (37):112-131. [Consult. 2019-11-16] Disponível em URL: <https://doi.org/10.5380/rv.v0i37.38520>
- Larsen, G., Patterson, M., & Markham, L. (2014). A Deviant Art: Tattoo-Related Stigma in an Era of Commodification. *Psychology and Marketing*. Vol. 31 (8): 670-681 [Consult. 2019-12-08] Disponível em URL: <https://doi.org/10.1002/mar.20727>
- Leitão, D. K., & Schmitz, V. R. (2004). Mudança de Significado da Tatuagem Contemporânea. *Humanitas*.
- Posner, J. & Klein, E. (2018). Explained: Tattoo [Documentary Television Series]. Netflix.
- Rodriguez, L. da S., & Carreiro, T. C. O. C. (2014). Olhares sobre o corpo na atualidade: Tatuagem, visibilidade e experiência tátil. *Psicologia e Sociedade*. Vol. 26 (3): 746-755 [Consult. 2019-11-18] Disponível em URL: <https://doi.org/10.1590/s0102-71822014000300023>

Enriqueta Rocher: arte y agroecología en Trastellaor

Enriqueta Rocher: art and agro-ecology in Trastellaor

CELIA PUERTO ESPINÓS*

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

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València (UPV), Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Centre de Investigación Arte y Entorno (CIAE). Camino de Vera, s/n, Edificio 8B, acceso L, semisótano. 46022, Valencia. E-mail: cepuees@upv.es

Resumen: El trabajo artístico vinculado con la agroecología de la artista y docente Rocher, así como los proyectos que nacen desde su asociación sin ánimo de lucro Mandarina Borda, son un motor de difusión y creación artística que fomentan las buenas prácticas agroecológicas. A través de convocatorias artísticas, bajo el nombre de Trastellaor, hace un llamamiento a creadores de cualquier edad y nacionalidad que tengan interés en relacionar ambos mundos. Además, ofrece la posibilidad a los seleccionados de alojarse en su residencia para la creación de las obras.

Palabras clave: arte ecológico / agroecología / Trastellaor.

Abstract: *The artistic work linked to agro-ecology of the artist and teacher Rocher, as well as the projects that are born from her non-profit association Mandarina Borda, are an engine of dissemination and artistic creation that promotes good agro-ecological practices. Through artistic calls, under the name of Trastellaor, she appeals to creators of any age and nationality who are interested in relating both worlds. In addition, it offers the possibility for those selected to stay in its residence for the creation of the works.*

Keywords: *ecological art / agro-ecology / Trastellaor.*

Introducción

El trabajo artístico de la creadora y docente Enriqueta Rocher (Valencia, 1968) abarca diferentes aspectos, pero todos ellos se vinculan con el paisaje. En 2012, fundó la asociación sin ánimo de lucro *Mandarina Borda* donde, movida por su intuición, empezó a trabajar el paisaje a través de la geometría como punto de unión con la naturaleza, a trabajar aspectos como la permacultura, el territorio y sus recursos, a impartir talleres y la creación de obras de *food-art*. Su inspiración se fomenta tras la observación de los procesos naturales, llevándola a crear en consonancia con la naturaleza.

Algunas de sus creaciones se pueden observar en su huerto situado en Palmera (Valencia), donde cultiva en mandala, cuida de sus naranjos y mandarinos y recoge todos aquellos elementos naturales que le sirven para investigar y crear. Algunos de sus referentes se remontan a los años 70-80 con el movimiento artístico Land Art, como Agnes Denes y su obra *Wheatfield — Confrontation*, donde la artista eligió un vertedero de Manhattan, cerca de Wall Street para plantar un campo de trigo dorado de dos acres. Una vez realizada la cosecha el grano recorrió “veintiocho ciudades alrededor del mundo en una exposición llamada *La Muestra Internacional de Arte para el Fin del Hambre Mundial*” (Brown, 2014: 14).

Enriqueta Rocher además de invertir en su vocación artística y docente también se siente sensibilizada con el medio ambiente, con un marcado interés en la investigación de las pieles y la pulpa de la naranja para la realización de utensilios desechables totalmente orgánicos. La artista, a pesar de ser consciente de las dificultades que puede llevar el trabajo en colectivo, apuesta por compartir, crear e investigar con colectivos y artistas afines a su línea de estudio. En 2013, organizó el *I Encuentro de arte y agroecología* y, dado el gran acogimiento que tuvo, ha seguido organizando encuentros bajo el título de *Trastellaor*.

1. El nacimiento de Trastellaor

En las zonas de huerta de la comarca de la Safor, en la Comunidad Valenciana (España), encontramos el uso del término *Trastellaor*, comúnmente utilizado en estas tierras para denominar al elemento que sirve de tapa para cerrar las acequias, pudiendo guiar y controlar el agua de riego hacia sus campos. El uso de esta palabra fue dado por el propio agricultor y agricultora al resultarle una molestia tener esta pieza de cierre por el campo y la acequia, convirtiéndose en un trasto para él/ella. En la figura 1 podemos observar la fotografía de la artista Pau López, seleccionada en *Trastellaor* 2019, donde se muestra un almacén que fabricaba *trastellaors*.

Este nombre, *Trastellaor*, ha encabezado las tres últimas convocatorias de arte y agroecología que ha lanzado Rocher desde su asociación cultural *Mandarina Borda*. Este lugar de creación está ubicado en la población de Palmera, Valencia (España), ubicación donde permanecen los artistas seleccionados en *Trastellaor* para la realización de las obras. Es interesante observar la diversidad de obras presentadas en cada uno de los encuentros, trabajándose diferentes conceptos, pero con una clara vinculación al paisaje y más concretamente a la agroecología.

En el primer encuentro se trabajó el concepto de ecosistema, un término amplio que abarco obras de happening, intervención en el territorio, escultura y *food-art*. Además, se organizaron mesas redondas y momentos de picnic más distendidos para seguir compartiendo conocimiento. El segundo de los encuentros tuvo lugar en 2016 y se convocó a creadores que quisieran presentar proyectos donde primara la utilización de los recursos naturales que nos ofrece la huerta, generando un vínculo entre el ser humano y el territorio. Uno de los elementos que se repitió en cada una de las obras seleccionadas en esa edición fue la caña.

La tercera convocatoria se produjo en 2018 centrando la atención en la Tierra como planeta y como elemento, bajo la premisa de utilizar materiales orgánicos en la creación de las obras. La más reciente de las convocatorias tuvo lugar en 2019 bajo el concepto de agua, siguiendo con los parámetros de utilizar materiales orgánicos, pero con libertad de técnica y creación. Todas las ediciones de *Trastellaor* han mantenido un vínculo de respeto, admiración y contemplación hacia la naturaleza el cuál consideramos que se puede recoger en siguiente fragmento de Schelling:

Las artes plásticas, como el arte poético, deben expresar pensamientos del espíritu o conceptos cuyo origen es el alma, pero no mediante el lenguaje, sino como la llamada naturaleza: mediante la figura, mediante la forma, mediante obras sensibles e independientes de ella. Así pues, las artes plásticas funcionan manifiestamente como un vínculo activo entre el alma y la naturaleza y solo pueden ser entendidas y captadas en el contexto de ese vivo medio entre ambas (Leyte y Cortés, 2004: 116).

2. Los creadores en Trastellaor

Hemos realizado una selección de obras de creadores y creadoras que han dejado su semilla en *Trastellaor*, incluidas también las piezas de la artista y fundadora Enriquetta Rocher. Dado que el objetivo de las diferentes convocatorias es generar un vínculo entre el arte y la agroecología, la elección de obras a desarrollar ha sido pensada con la intención de crear una narración con diferentes procesos agroecológicos.



Figura 1 · Pau López Anquela, *Trastellaors*, 2019.
Fuente: cesión del artista.

2.1. Cápsula I

Iniciamos este primer subcapítulo con la obra de Darío Escriche de la edición 2019, titulada *Cápsula I*. Esta pieza es una escultura interactiva donde el artista, utilizando materiales como la caña y el hilo de cáñamo, ha creado una semilla gigante que al mismo tiempo sirve de banco de semillas. La obra pretende poner en valor la importancia de la conservación de las variedades autóctonas y favorecer mediante ese espacio el intercambio de las semillas entre los agricultores y agricultoras y visitantes.

Nos situamos en un momento importante de pérdida de biodiversidad, dado por el aumento exponencial de los monocultivos en el sector agrícola, entre otros. La pieza de Escriche ofrece la semilla para facilitar la recuperación, la conservación y la variedad de especies, poniendo en valor nuestro patrimonio natural, cultural e histórico. Semillas de unos cultivos que durante siglos se han ido adaptando a las inclemencias del lugar, adquiriendo gran fortaleza y adaptación al medio.

2.2. La Naranja Borde

Siguiendo con procesos agroecológicos, pasamos a la etapa de crecimiento y maduración del cultivo, donde nos detenemos a observar e investigar la naranja y la mandarina borde. La artista, Miriam Martínez Guirao seleccionada en el *Trastellaor* 2019, fue la que abarco estos aspectos en su obra. Configuró una serie de sutiles y bellas ilustraciones que muestran la naranja borde y sus partes, las cuales podemos observar en la figura 3.

La artista estuvo alojada en la residencia que ofrece Rocher a los seleccionados y durante los quince días que permaneció allí, pudo observar el lugar, los árboles, el fruto y las hojas con detenimiento. Además, su inspiración la llevo a experimentar y realizar saquitos relajantes con las flores de azahar, crema facial, suero calmante para la piel e infusiones con las hojas de la naranja borde. Todas estas propuestas naturales y orgánicas las reflejó en el catálogo que se editó posteriormente, donde también se presentaron las ilustraciones. Si bien consideramos el trabajo de esta artista una fuente de inspiración y conocimiento en el aprovechamiento de los recursos de este amargo fruto.

2.3. Recetario hecho con amor borde

En este apartado hemos escogido la obra presentada por Enriqueta Rocher en la edición de *Trastellaor* 2019. Bajo el título que ampara este subcapítulo, la artista presentó una obra de *food-art* contribuyendo a generar una conexión con las obras presentadas por el resto de los artistas en esa convocatoria. Cada una de las recetas fue meticulosamente estudiada, posteriormente se publicaron en el catálogo para su conocimiento y difusión. La naranja borde fue el ingrediente que inspiró a Rocher para la creación de cada una de las piezas.

En la figura 4 podemos observar la obra de *food-art* presentada por la artista el día de la inauguración de la convocatoria en abril de 2019, fue la pieza que culminó el encuentro. Tras una detallada explicación por parte de Rocher, los visitantes pudieron experimentar tanto por la vista como por medio de las papilas gustativas todo el conjunto propuesto en el encuentro, pudieron saborear el amargor del naranja borde combinado con el dulzor de frutos y vegetales de la huerta.

2.4. Ad infinitum

Hemos elegido la obra de la artista Chiara Sgaramella, seleccionada en la edición de *Trastellaor* 2016 bajo el título de *Ad infinitum*, como muestra de la etapa de compostaje, regeneración y aprovechamiento de los residuos orgánicos. La artista generó una relación entre el concepto de infinito, utilizando su representación gráfica (∞), y los ciclos cerrados del compostaje de la materia. De una



Figura 2 · Darío Escriche, *Cápsula I*, 2019. Fuente: cesión del artista.

Figura 3 · Miriam Martínez Guirao, *La naranja borde*, 2019. Fuente: cesión del artista.



Figura 4 · Enriqueta Rocher, *Recetario hecho con amor borde*, 2019. Fuente: cesión del artista.

Figura 5 · Chiara Sgaramella, *Ad Infinitum*, 2016. Fuente: cesión del artista.

forma muy poética, Sgaramella creó una pieza escultórica que al mismo tiempo tiene la funcionalidad de generar abono orgánico, contribuyendo a difundir las buenas prácticas agroecológicas.

Cabe señalar que en la construcción de la pieza utilizó únicamente los recursos que pudo encontrar en la misma huerta, realizando una estrategia estructura con cañas apoyadas sobre una cama de piedras. Sgaramella consiguió con esta propuesta integrar con sutileza un elemento artístico y funcional en el paisaje, sin dañar el entorno de la huerta. “El proceso creativo de los artistas es muy especial y difiere del de cualquier otro profesional” (Grande, 2005: 149).

Conclusión

El trabajo de la artista Enriqueta Rocher con la asociación *Mandarina Borda* y, más concretamente con el proyecto *Trastellaor*, ha dado la oportunidad de encuentro a artistas sensibilizados con el medio ambiente. Gracias a su dedicación, se ha dado la posibilidad a creadores de cualquier edad, ámbito y nacionalidad de generar proyectos que inspiren y promuevan prácticas más sostenibles vinculadas a la agroecología. Se ha lanzado un mensaje de cuidado, valoración y respeto por el paisaje agrícola y su entorno. La cantidad de propuestas presentadas en las diferentes ediciones son una prueba del nivel de sensibilización cada vez más elevado de la sociedad en mantener la biodiversidad, favoreciendo a la conservación de tradiciones y de las semillas autóctonas. Es de agradecer que se promuevan proyectos donde se nos acerque a la naturaleza como fuente de vida, “en la naturaleza hay vida y muerte y la naturaleza está llena de gozo. En la sociedad humana hay vida y muerte, y la gente vive en la tristeza” (Fukukoa, 1978: 60).

Referencias

- Brown, Andrew (2014) *Art & ecology now*. United Kingdom: Thames & Hudson. ISBN: 978-0-500-23916-2
- Fukukoa, Masanobu (1978) *La revolución de una brizna de paja*. [consult. 2019-12-28] Disponible en URL: https://www.webislam.com/media/2012/07/54112_la_revolucion_de_una_brizna_de_paja.pdf?fbclid=IwAR0_H6IB2V1xBP8yNWZvvBmGklYjKzwZp3Ha4bkEH0YIYR2QSFfspxCswQ
- Grande, John K. (2005) *Diálogos Arte Naturaleza*. Islas Canarias: Fundación César Manrique. ISBN: 84-88550-59-6
- Leyte, Arturo y Cortés, Helena (Ed.) (2004) Schelling, F.J.K *El “Discurso de la academia” Sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza (1807)*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L. ISBN: 84-9742-223-6
- Rocher, Enriqueta (Ed.) (2019) *IV Trastellaor 2019*. Palmera: Mandarin Borda. ISBN: -13 978-84-09-17663-2

Anderson Valentin em *Favelagrafia*: a comunidade do Borel e sua imagem, na luta contra o estereótipo da violência

*Anderson Valentin in Favelagrafia: The Borel
community and his hore in fighting the stereotype
of violence*

DANIELA MENDES CIDADE*

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

*Brasil, artista visual.

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

Resumo: Este artigo trata da série dedicada à favela de Valentin, artista brasileiro morador do Morro do Borel, RJ, Brasil, integrante do coletivo Favelagrafia. Nele, Valentin retrata moradores do lugar e busca, através de uma poética pessoal, desconstruir o preconceito de que a favela carioca é um lugar de violência. O texto aborda a obra do artista, e reflete sobre a cultura e as produções criativas que são realizadas na área da fotografia e das imagens, em reflexão sobre o território e identidades, e sobre a atuação dos coletivos de criação.

Palavras chave: photography / urban space / urban tribes / slum.

Abstract: This article deals with the series dedicated to Valentin's favela, a Brazilian artist living in Morro do Borel, RJ, Brazil, member of the Favelagrafia collective. In it, Valentin portrays locals and seeks, through personal poetics, to deconstruct the prejudice that the Rio de Janeiro slum is a place of violence. The text addresses the artist's work, and reflects on the culture and creative productions that are carried out in the area of photography and image, reflecting on the territory and identities, and on the performance of the creative collectives.

Keywords: photography / performative gesture / collaborative creation.

Introdução

Os grupos coletivos como o *Favelagrafia*, além de um símbolo de união e de resistência, desconstróem a imagem do artista gênio que faz seu trabalho criativo na solidão do atelier. Suas atuações vem atualizando, nos últimos anos, a noção de autoria, colocada em cheque por Duchamp (1987). Temáticas ambientais, políticas e sociais são comuns nestes trabalhos que defendem causas coletivas. Uma outra característica dos coletivos é a mistura entre elementos de arte e vida, não apenas dividindo o mesmo espaço de criação como os de habitação.

Questões ligadas ao preconceito, à periferia e à autoestima, a representatividade negra serão abordadas no ponto de vista da instauração da obra de um destes integrantes do grupo, o fotógrafo Anderson Valentim, e da maneira que um artista oriundo da favela consegue uma inserção e um trânsito em todos os sectores da cadeia cultural, através da utilização da tecnologia e das redes sociais. Pretende-se situar neste trabalho a ideia da exclusão, da privação, do abandono e do desejo de reconhecimento e do inconsciente ligados a lugares à margem, como os escolhidos para o trabalho do artista. A possibilidade de acesso viria através do pensamento sobre a vocação da utopia, da resistência sendo a arte apontada como a possibilidade de ultrapassagem de preconceitos impostos pela mídia tradicional como sinônimos de carência, tráfico e perigo. A capacidade da prática fotográfica como valor epistemológico e experimental, no sentido em que aponta Fabio La Roca (2018), aparece como a construção de um “conhecimento comum” que permitem ler a essência da cidade. Pretende-se também pensar sobre a construção de um novo olhar sobre esta situação em países como o Brasil, e da relação entre as práticas fotográficas e os sistemas de análise teóricos e críticos, em uma ampla gama de disciplinas intelectuais como a antropologia, a psicanálise, a geografia e as culturas populares, e de reexaminar o lugar da fotografia na cultura de imagem frente aos meios de comunicação de massa e as redes sociais. Ao abordar o trabalho deste artista visual e músico, pretende-se analisar seu processo de criação a partir de imagens pré-estabelecidas pela sociedade e efetivando a criação de uma obra original que transforma uma angústia de um cotidiano hostil em uma angústia por mudança.

1. Que país é esse chamado favela?

Segundo dados oficiais, o Brasil tem 13,6 milhões de habitantes morando em favelas. O Rio de Janeiro é a cidade brasileira com a maior população vivendo em aglomerados urbanos formados por becos e vielas com casas de dois ou mais andares. A comunidade do Morro do Borel localiza-se no bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio. Sua história está ligada à remoção da população que morava no

Morro do Castelo, no centro histórico do Rio de Janeiro em 1921. Hoje com uma população estimada em 25 mil habitantes, a favela se tornou um entreposto do crime organizado desde os anos 80 e 90 do século passado. No entanto, existe uma diversidade dentro do território favela em termos social, econômico e cultural.

A ideia de favela como um espaço homogêneo de exclusão, segregação e violência é o que move muitos artistas na busca de gestos transgressores para romper com a previsibilidade histórica e causar uma ruptura entre o que é dado e o que se pensa saber. Se por um lado as ações do governo e suas políticas públicas visam a segregação do território ocupado pelos pobres, a vida dentro das favelas parece ultrapassar os limites espaciais rompendo a falta de interação entre grupos sociais distintos através da arte. A arte surge como uma potência conforme definição de Aristóteles, lembrado por Didi-Huberman (2017:311): princípio do movimento ou da mudança em todas as coisas.

O desejo de mudança para desconstruir o preconceito de que favela é lugar de violência é o que move o coletivo *Favelagrafia* e o faz surgir como um levante: “levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre os nossos ombros e entrava o movimento. É quebrar certo presente e erguer os braços ao futuro que se abre.” (Didi-Huberman, 2017:117). A cidade por sua natureza é um processo contínuo de transformações e transfigurações dos seus espaços principalmente pela presença do corpo e seus gestos. “Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma ação voluntária e compartilhada, o levantar-se se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos” (Didi-Huberman, 2017:117).

2. *Favelagrafia*

Favelagrafia foi um projeto de fotografia idealizado pelo diretor de arte André Havt e a designer Karina Abicalil em 2016, com o objetivo de mudar a visão estereotipada sobre a favela, valorizar os gestos criativos de dentro da favela de forma compartilhada e, com isso, provocar um movimento em busca de novas perspectivas. O projeto reuniu jovens de comunidades próximas, com o objetivo de mostrar a favela por quem vive nela. O projeto abriu inscrições em redes sociais, e acabou selecionando nove moradores de outras favelas. Todas as imagens foram feitas com *smartphones* cedidos. O mote inicial foi a busca de um olhar sobre os fragmentos e facetas das comunidades, buscando as dimensões multissensoriais e a diversidade do lugar. O projeto inicial, além de buscar artistas de diferentes áreas e dar formação na área da fotografia, também promoveu o deslocamento da favela para os espaços institucionais de exposição, sendo essa ação uma forma de ultrapassar os limites espaciais e sociais.



Figura 1 · Anderson Valentin, *Alguns lutam com outras armas*, 2019. Fonte: arquivo da artista.

Dessa iniciativa o *Favelagrafia* se afirmou como coletivo, forma contemporânea de atuação através do gesto como levante e resistência fazendo surgir uma insurreição poética e ultrapassar limites. Assim, Anderson Valentim, da comunidade do Borel, passou a trabalhar em conjunto com os fotógrafos e moradores de outras comunidades, como Josiane Santana do Complexo do Alemão, Omar Brito da Babilônia, Magno Neves da Cantagalo, Jéssica Higino da Mineira Saulo Nicolai da Prazeres, Joyce Marques da Previdência, Rafael Gomes da Rocinha e Elana Paulino da Santa Marta. Eles produziram também pequenos curtas, que foram selecionados em 18 vídeos e 36 fotos que integraram a *Favelagrafia 2.0*, segunda exibição do coletivo acontecida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em novembro de 2019. Hoje os artistas do *Coletivo Favelagrafia* promovem cursos nas suas comunidades e se tornaram referência no lugar onde vivem.

3. Anderson Valentim , a tribo urbana e o gesto performático

Dar voz e imagem àqueles que não se sentem ouvidos pelos governantes. De coadjuvante, Anderson Valentim passou a protagonista com um olhar que representa seu desejo, e o desejo de sua comunidade. O que faltava para um desejo deixar apenas de ser vontade? Dublê de guarda de segurança e músico amador, Valentim, 35 anos, passou sete anos vigiando um abandonado estúdio da Herbert Richers, para que o prédio não fosse invadido. Depois de uma reunião com Aline Pimenta, uma das organizadoras que lhe passou a intencionalidade do projeto ele reuniu seus amigos músicos que tocavam com ele em um templo, e teve uma ideia de propor uma performance não musical com os instrumentos. Pediu que o grupo ficasse descalço (Figura 1) e pusessem as camisetas na cabeça, em uma imagem mimética àquela padronizada pelos soldados do tráfico de drogas. A diferença, notada após um olhar despido de preconceito, revela a sutil ironia: instrumentos musicais, como saxofones, trompetes e trompetes ocupavam o lugar das armas, os comuns fuzis e metralhadoras do noticiário policial do morro.

Valentim postou a imagem no perfil *Favelagrafia* do Instagram na manhã do dia 13 de outubro de 2016, com a legenda: “Foto original: alguns lutam com outras armas”. Antes da noite, a foto havia corrido o mundo, com exibição na CNN Internacional. O que surge nas imagens de *Favelagrafia* é um processo de reelaboração do espaço da vida cotidiana, que permite a construção do gesto que lhe dá sentido. Uma continuidade de significação é redescoberta nesta “relação espaço/indivíduo”, como diria La Roca, (La Roca 2018:20) que constituiria em uma expressão essencial do clima urbano e das ambiências quotidianos.



Figura 2 · Anderson Valentin, *Às vezes, nem sempre é o que parece*, tio III, 2016. Fonte: arquivo da artista.

Figura 3 · Anderson Valentin, *Às vezes, nem sempre é o que parece*, tio, II, 2016. Fonte: arquivo da artista.

Assim, a imagem e a performance fotográficas seriam uma força contra a lógica unificadora, que tende a “condenar, a marginalizar, e mesmo tornar invisíveis as características próprias do imaginário dos microcosmos urbanos, como lugares simbólicos frequentados habitados e vividos pelas múltiplas tribos” ((La Roca 2018:21). Esta teatralização das ruas, traria a transfiguração, própria ao coração do clima e dos meandros da cidade pós-moderna. A fotografia performática nos traria um espaço rico em imaginação dos espaços coletivos para pensar a cidade, no sentido que Ítalo Calvino nos apresenta na literatura, com suas *Cidades Invisíveis* (Calvino, 1990). “As cidades são um conjunto de várias coisas: de memória, de sinais de uma linguagem; as cidades são lugares de permuta, como explicam todos os livros de economia, mas essa permuta não se reduz apenas a troca de mercadorias, são trocas de palavras, de desejos, de recordações” (Calvino, 1990: 75).

O trabalho em coletivo pressupõe também uma solidariedade que conecta os sujeitos aos seus desejos. Para Didi-Huberman Didi-Huberman (2017), para sublevar o mundo são necessários gesto desejos, profundezas. A criança fotografada por Valentin (Figura 2 e Figura 3) torna seu corpo presente em um cenário hostil e ao mesmo tempo de desejo de movimento e de mudança, ou um desejo de emancipação da esperança infantil. A divulgação das imagens de Valentin como levante, como resistência e como corpo coletivo orientam e tornam perceptíveis uma outra realidade possível.

Conclusão

No âmbito da arte conceitual, a imagem de Valentin pode ser lida como um discurso que passa do essencial ao performativo, político, como bem apresenta David Green e Joana Lowry (Green e Lowry, 2007), gesto que traria uma nova indicialidade à fotografia, a partir dos efeitos da tecnologia eletrônica e digital sobre os antigos suportes fotográficos.

A imagem de Valentin estaria incluída nos gestos de declarar, proclamar, identificar, e até informar que *isto é uma obra de arte*, atitude comum aos artistas da vanguarda dos anos 60 e 70 do século passado. Em outras palavras, significaria encontrar uma força performativa nas imagens, transformando a indicialidade em discurso. Efetivamente, a presença corporal do fotógrafo como ator ou diretor é fundamental neste processo. Quando se falava de uma possível “morte da fotografia” (ibid: 49), a nova geração de artistas e fotógrafos, mesmo que intuitivamente no caso de Valentin, viria a recuperar o especial compromisso com a realidade e com a crítica social e com a realidade. Esta aura perdida da velha fotografia estaria sendo substituída pela noção de pertencimento, de integração a um

meio e a uma comunidade, no trabalho do artista em questão bastante ampliada pelo gesto performático. Este fenômeno estaria relacionado com a maneira como construímos a nossa relação da fotografia com a realidade, e de nossa compreensão das tecnologias e das redes sociais que ajudaram a gerá-la.

Referências

- Didi-Huberman, Georges (2017) *Levantes*. São Paulo: Edições SESC São Paulo. ISBN: 978-85-9493-058-3
- Duchamp, Marcel (1987) *Le processus créatif*. Paris: L'éhoppe. ISBN: 978-2905657251
- La Roca, Fabio (2018) *A cidade em todas as suas formas*. Porto Alegre: Sulina. ISBN: 978-85-205-0816-9
- Calvino, Italo (1990) *Cidades Invisíveis*. São Paulo: companhia das Letras. ISBN: 978-8571641495
- Green, David e Lowry, Joana (2007) *Que ha sido de la fotografia?* Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN: 978-84-252-2132-3.

Múltiplos de suavidade e ironia: um recorte na obra de Alicia Candiani

Multiples of smoothness and irony: a cut in Alicia Candiani's work

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN*

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

*Brasil, artista visual, gravura contemporânea, professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes. Departamento Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: harkanaan@gmail.com

Resumo: Apresenta-se um recorte na produção artística de Alicia Candiani, comentando também atividades que desempenha como curadora e produtora cultural. Acercando-nos de seu repertório em gravura contemporânea, com vistas à Arte Impressa Expandida, abordaremos dois modos de leitura; um que parte das técnicas utilizadas e o outro, que aponta para o feminino como assunto replicado em sua trajetória.

Palavras chave: Arte Impressa Expandida / Feminino / Resistência / Residência Artística.

Abstract: *It presents a cut in the artistic production of Alicia Candiani, also commenting activities that she performs as curator and cultural producer. Approaching his repertoire in contemporary printmaking, with a view to Expanded Printed Art, we will approach two modes of reading; one that starts from the techniques used and the other, which points to the feminine as a subject replicated in its trajectory.*

Keywords: *Expanded Printed Art / Feminine / Resistance / Artistic Residence.*

Introdução

À luz da obra de Alicia, propõe-se ressaltar características expansivas pertinentes ao modo gravura. Operando além das convenções históricas de uso e apresentação da imagem impressa, a artista atualiza-a ao contexto contemporâneo. Uma poética compartilhada, com reflexões políticas e sócio-culturais, ampliando conceitos da técnica e advertindo para a complexidade das relações humanas.

Qual o lugar da Arte Impressa nos dias atuais? A materialidade do papel, da tinta, ainda importa? Escolas de Arte Impressa atraem artistas? Construir a história crítica, refletindo o passado e oferecendo novos meios que reciclam as concepções básicas de matriz, transferência e multiplicação está no cerne das inquietações da artista.

Observa-se em sua temática, subjetividades femininas, desarmando ‘verdades intocáveis’, promovendo zonas que despertam para a construção do sujeito (Foucault, 1994). Suas imagens contestam sem ser agressiva, e se apresentam em proposições compostas por intersecções técnicas entre o tradicional e o inovante.

1. Uma artista, curadora e produtora cultural

Alicia trabalha com procedimentos matriciais, criando estampas híbridas em seu ateliê, onde também é um espaço para investigadores. Em 2005 fundou o Proyecto ACE, do qual é diretora. Em um antigo casarão, restaurado e adaptado com projeto pessoal, em um bairro tranquilo da capital Argentina, propõe três modos de desenvolvimento de trabalho: produção-exposição, discurso crítico e, trabalho pedagógico colaborativo. Um programa internacional de Residência Artística em Buenos Aires, onde tive a oportunidade de ampliar minha pesquisa e realizar mostra individual na sala Políglota, aos cuidados de sua curadoria. Tal programa tem muitos formatos, promovendo intercâmbios entre visitantes e moradores da cidade, abrangendo arte pública e debates dentro do estúdio. Uma troca profícua para ambas as partes, na qual, a própria artista sempre se alimenta, participando ativamente das ações.

Alicia Candiani teve formação em Belas Artes na Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, tornou-se mestre na mesma área e cursou Arquitetura e Urbanismo. Outros estudos de pós-graduação foram realizados na Universidade de Buenos Aires, em Arte e Crítica de Arte Latino-Americanas (entre 1989 e 1993). Sua prática artística se alastra desde as Américas, Europa, até o mundo oriental, onde expõe, profere palestras, atua como curadora e membro de juris internacionais e ministra aulas a convite das instituições.

Em alguns desses eventos suas gravuras já se transformaram em intervenções arquitetônicas em grandes formatos e, muitas de suas proposições estão

na área da arte colaborativa: desde 2005, Candiani lidera o projeto internacional Autorretratos (<https://episodesanditineraries.com/self-portrait-project-proyecto-autorretratos/>), no qual artistas desvelam suas inquietações pessoais, numa experiência de auto conhecimento.

Um trabalho que amplia, aprofunda e divulga a Arte Impressa, passando pela Arte Gráfica, abarcando já há alguns anos, inserções na Arte Digital e no Vídeo, sempre com olhar no ser humano e suas relações.

2. Matrizes de um corpo social

Em sua poética Alicia fotografa mulheres, na maioria jovens, por vezes apenas os pés, as mãos, lábios. Delicados e sutis, emaranham-se em texturas impressas sobre índices reservados ao gênero, num corpus de trabalho que não impõe, mas demonstra na imponência do gesto, da pose, ou mesmo de uma conquista, destacada pela composição visual: mapas, folhas de corte e costura, manchas de batom, palavras ilegíveis. Elabora situações corporais sem apelo (Figura 1), apurando momentos que evocam tensões culturais e de intervenções críticas com um corpo político que enuncia a cultura da América Latina.

Vivemos ao extremo sul das Américas onde suportamos uma vastidão de acontecimentos: são "várias Américas Latinas, não apenas determinadas pelos contrastes geográficos, mas também pelos contrastes políticos, culturais e econômicos" (Bruit, 2000:10). Corpos multiplicados em historicidades convergentes e dissonantes, colonialismo, invisibilidades, censura, violência e apagamentos da história. Tais exuberâncias são pensadas pela produção de mulheres artistas que observam as diferenças, propondo imagens críticas aos discursos regimentais, rompendo com generalizações, reivindicando direitos.

Las obras de arte demandan ser leídas como prácticas culturales que negocian los significados conformados por la historia y el inconsciente. Piden que se les permita cambiar la cultura en las que intervienen a través de ser consideradas creativas: poética y transformativas (Pollock, 2010:54).

Nesse contexto, Alicia propõe construir por camadas, sobrepondo imagens em suas escolhas pessoais, numa poética de transformação, como na produção de gravuras em que se apropriou da textura do papel de moldes de costura, fazendo-os de fundo ou de ornamento do próprio corpo. Nessa série a artista cria visualidades entre um material doméstico, quase ingênuo e quase já não utilizado, e o corpo feminino, instaurando sentidos que podem se associar aos desmantelamentos e aos desaparecimentos na política Latino Americana. Um corpo suporte, um corpo que se suporta. Notemos que nessas tramas (Figura 2)



Figura 1 - Alicia Candiani. Mão e pé atados.
Fotolitografia, 57x74cm, 1999. Foto: acervo da artista

o corpo é quase uma provocação pela airosidade feminina que transparece nos tecidos e delicadezas mas, a tarja preta e o título interrompem e nos apontam leituras sobre fragmentação e enlutamento da/na história.

Especificidades cores e texturas próprias às obras, desconstroem e criticam o papel social da mulher, ignorado e silenciado, acionando novos olhares para os conflitos de gênero.

Em outra série (Figura 3), Alicia passa a usar mapas, em linhas delicadas mas abrangentes. Imprime coordenadas não só da Argentina, circunscrevendo situações geográficas de todo o mapa mundi. Uma luta pela conquista territorial, nação e corpo, espaço e lugar num denso sentido poético.

Para pensar tais imagens recorre-se ainda a Foucault (2001), quando entende a conformação política moderna enquanto controle dos corpos sem individualidades permeados pelos confrontos com enunciados androcêntricos. Alicia alerta para a ausência de leituras críticas sociais no espaço íntimo do lar, do valor das memórias de cada mãe, esposa, filha, cartografando caminhos da perda e da forçada alienação política.

3. Processos e procedimentos matriciais

O amplo treinamento técnico sempre foi exigência determinante na produção artística de Alicia. Nos EUA, China e outros países, residiu em ambientes com longa tradição em trabalhos gráficos, além de sempre atualizar-se com as inovações tecnológicas.

Ao ser convidada ou atraída para participar de Bienais, Trienais ou mostras de gravura, os estúdios do Proyecto ACE fecham suas portas e, as inúmeras bancadas, computadores, máquinas fotográficas, mesas solarizadoras, prensas, rolos, tintas e papéis ficam exclusivamente para a produção da artista em sua dedicação máxima. No silêncio da dúvida brotam as ideias e, suas assistentes preparam o ambiente em seus mínimos detalhes.

A mão conhecedora da umidade do papel, do ajuste da prensa, da quantidade de cola no chine collè se movimenta em rebuscados e certos gestos que realizam a construção da imagem em sobreposições de ironia e requinte.

Sua opção pela gravura vem de longa data, a qual, provavelmente lhe instiga por ser um modo inserido na tendência de interlocução entre linguagens desde a origem e como esse campo híbrido é retomado na contemporaneidade.

Na interface entre esferas da criação visual, paralela a gravura, Candiani persegue a fotografia, ou melhor o ato fotográfico (Dubois, 2011). Alicia escolhe sua modelo, sua pose, humanizando a potencialidade maquínica. É sentir a técnica a favor do deslocamento, do sujeito em processo. Do outro lugar que



Figura 2 - Alicia Candiani. Não te preenchas de calma. Glicee, 100 x 80cm, 1998. Foto: acervo da artista

Figura 3 - Alicia Candiani. La conquista. Impressão digital, Fotolitografia. 2004/2005. Foto: acervo da artista

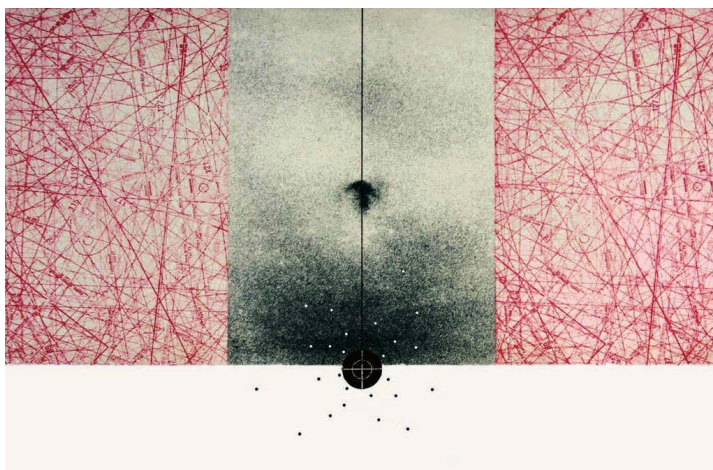
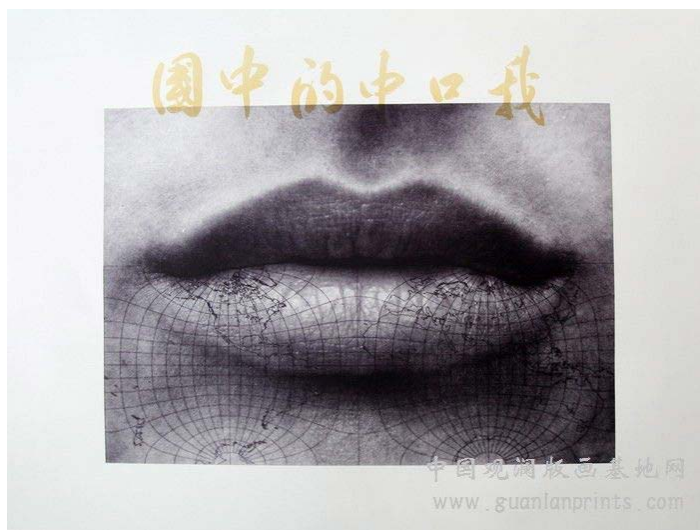


Figura 4 - Alicia Candiani, s/título, fotolitografia e serigrafia, 2009. Foto: acervo da artista

Figura 5 - Alicia Candiani, Target I, Aguaforte, aguafinta, litografia e chine collé (papel tibetano sobre rives BFK), 2014. Foto: acervo da artista.

podemos ocupar, sem deixar de usar os pressupostos da imagem impressa por transferência e, originadas em uma matriz, seja de madeira (xilografia), de metal (calcografia) de pedra (litografia), ou numérica (digital). É uma questão de produção que nos aponta ao “... conceito de fotograficidade que não designa nem a foto obtida, nem suas condições de possibilidade, nem suas condições de recepção, mas suas condições de produção.” (Soulares, 2007)

A fotografia digital e o processamento com softwares se entrecruzam com a xilografia, para apresentar a obra sem título (Figura 4). Esta nos traz sensualidade, corporeidade, um grito para o mundo em uma boca que cala.

Na obra que segue (Figura 5), o chine collé agregado com maestria sobre folhas de algodão, cria uma pele muito tênue que recebe a imagem executada por diferentes matrizes, alterando por vezes a ordem da impressão, criando a diferença. Repetir para diferir. A gravura nasce associada à ideia de multiplicação da imagem e com ela podemos produzir a diferença (Deleuze, 1998). Um corpo mapa, corpo território, linhas de corte e de costuras ou, delicadezas de uma alma.

Considerações finais

Tudo é concebido com muita atenção e respeito aos corpos que ali se expõe. Linhas se cruzam, inferindo o papel feminino nas sociedades mais além de questões regionais ou partidárias. Contexturas que hibridizam e desvelam imagens existenciais. Condições sócio históricas, memórias coletivas e individuais construídas na subjetividade.

São imagens ligadas à manualidade, na produção da artista e nas estampas criadas. Um diálogo entre o outrora e o agora, perdas e atualizações a partir de uma valorização da experiência que revisa criticamente o imaginário, entreabrindo feridas sociais, imprimindo índices da violência que ainda hoje permeiam nossa condição de mulher. O corpo-memória, marcado, balizado, seletivo. O corpo estampado dá sentido à memória, ao sofrimento coletivo, alertando às contradições e tensões a fim de ressignificá-las.

Estas reflexões conectam-se a inúmeros desdobramentos políticos e eticamente relevantes em nosso tempo e, indicam novos campos de investigação relativos à história das mulheres artistas em países como Brasil e Argentina, aonde com certeza permanece e se difunde a Arte Impressa Expandida.

Referências

- Bruit, Héctor. 2000. *A Invenção da América Latina*. Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC, Belo Horizonte,.
- Deleuze, Gilles. (1998) *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal,.
- Dubois, Philippe. (2011) *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus,.
- Foucault, Michel. (2001) *História da Sexualidade I : A Vontade de Saber*. 14^o ed., Rio de Janeiro : Edições Graal,.
- Pollock, Griselda. (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual : tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Projecto ACE visualizar em <http://www.proyectoace.org/en/home>
- Soulages, François. (2007) *A revolução paradigmática da fotografia numérica*. ARS (São Paulo), vol.5 no.9 São Paulo.

O labor dos dias na obra de Vanessa Freitag: *Soft Sculptures*

The labor of the days in the work of Vanessa Freitag: Soft Sculptures

JOEDY MARINS*

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

*Brasil, artista plástica, pesquisadora e professora Universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista / Departamento de Artes e Representação Gráfica. Av. Eng. Luís Edmundo Carrijo Coube, 14-01 - Vargem Limpa, Bauru - SP, 17033-360, Brasil. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

Resumo: A pesquisa plástica de Vanessa Freitag tem na arte popular mexicana e nas práticas artesanais tradicionais, suas principais referências. Por meio do crochê, do bordado e da costura, uma organicidade dá vida a esculturas repletas de cores, características observadas nas obras *Soft Sculptures*, eixo central do presente trabalho. Para tanto, os textos de Cecília Salles, Gaston Bachelard e Yi-Fu Tuan subsidiam o estudo da poética na arte têxtil contemporânea, a partir da intimidade do lar e da concepção de lugar.

Palavras chave: arte têxtil / processo criativo / arte contemporânea / escultura / Vanessa Freitag.

Abstract: *Vanessa Freitag's plastic research has its main references in Mexican folk art and traditional craft practices. Through crochet, embroidery and sewing, an organicity give life sculptures full of colors, characteristics observed in the works Soft Sculptures, central axis of the present work. To this end, the texts of Cecilia Salles, Gaston Bachelard and Yi-Fu Tuan subsidize the study of poetics in contemporary textile art, from the intimacy of home and the conception of place.*

Keywords: *textile art / creative process / contemporary art / sculpture / Vanessa Freitag.*

Introdução

Vanessa Freitag (1982-) é natural de Santa Rosa (Rio Grande do Sul, Brasil). Sua obra nasce da identificação com o fazer têxtil apreendido no contexto familiar aproximado às práticas escultóricas. Com formação em Desenho, Plástica e Poética Visual, é doutora em Ciências Sociais, tendo exposto em Porto Rico, México e Brasil. Desde 2012 é professora em tempo integral na Universidad de Guanajuato, onde pesquisa sobre a arte popular mexicana, com ênfase para a presença da cor nessa cultura.

Dentre a produção da artista, serão enfatizadas nas linhas a seguir, as obras *Soft Sculptures*, desenvolvidas entre 2018 e 2020 em tecidos e linhas, tramadas em crochê e formas compostas por enchimentos. O interesse do texto se volta para a urgência criativa e as “contaminações” que permitem o surgimento de uma criação artística, o que exige deslocamentos, esgarçamentos, muitas vezes íntimos e pessoais, outras empáticos e coletivos. O contexto nos traz uma proximidade entre técnicas tradicionais, artes visuais, ressignificação.

A abordagem está pautada nas teorias de Cecília Almeida Salles, que destaca a compreensão do processo criativo; de Gaston Bachelard, nos estudos sobre os espaços da intimidade aprofundados pelo filósofo francês em *La poétique de l'espace* (1957), em sua fase noturna; e nas pesquisas de Yi-Fu Tuan a respeito de Topofilia, o sensível voltado às concepções de espaço e lugar. Com esse aporte, pretende-se esmiuçar as reflexões entre obras tridimensionais, o têxtil artesanal, a permanência do imaginário e dos espaços recônditos na produção em questão.

O contexto das *Soft Sculptures*

Freitag tem em suas primeiras referências, a vida no campo, onde as brincadeiras estavam relacionadas à natureza e o aprendizado, vinculado aos fazeres tradicionais. Da infância, os desenhos a carvão e com pedaços de mandioca seca direcionaram à arte, mais especificamente à escultura e ao barro. Mais tarde, a docência a levou ao México, sua segunda terra natal. Ali, retomou suas criações, evocando temas que remetem a suas origens, no crochê, no bordado e na costura.

Ponto a ponto, a poética da artista foi delineada no questionamento ao seu trabalho como educadora e às opções de meios expressivos. No labor diário, em um período de imersão nas complexidades decorrentes de uma doença congênita do filho, as respostas surgiram de agulhas e linhas. Da necessidade em re-direcionar sua vida, o têxtil manual foi a maneira de criar “(...) uma realidade alternativa a dos hospitais” (Freitag, 2019, www.freitagvanessa.com).

Gradativamente, as obras foram ganhando tridimensionalidade, conciliando interesses intrínsecos à poética. No reaproveitamento de materiais, os fios

entrelaçados no crochê foram integrados às tramas do tear, ampliando profundidades, recortes, texturas e relevos às composições. Dessa forma, o processo criativo deu origem a estruturas fofas e complexas, as *Soft Sculptures*.

Tais obras integram séries criadas entre 2018 e 2020, caracterizando a poética de Freitag. *Espaço interior III* (Figura 1), *Simbiosis I* (Figura 2), *Transbordar II* (Figura 3), *Flor para Marielle* (Figura 4) e *Nido Domesticado I* (Figura 5) são constituídas pela apropriação do fazer têxtil em esculturas. Têm em comum, o uso do crochê para envolver cordões; da costura para envolver materiais macios com tecidos de cores intensas; de nós para sustentar formas orgânicas suspensas, em complexas sinuosidades. Ao vê-las, temos a impressão de nos deparar com obras de grandes proporções, entretanto, surpreendemo-nos ao saber que várias delas são pequenas e delicadas, mas que por sua intensidade e expressão, envolvem-nos.

Para a artista, suas influências advêm (além do contexto de sua infância), do contato com artistas e artesãos têxteis do mundo todo, nas obras de Louise Bourgeois, Ruth Asawa, na produção das “(...) arpilleras chilenas, das artistas ñanduti do Paraguai, das bordadeiras de Goiânia, das bonequeiras do Ceará.” (Idem). A expressividade do têxtil entre o final do século XX e início do XXI enfatiza a contextualização da produção de Freitag na atualidade, podendo remeter-nos a diversos artistas como o brasileiro Ernesto Neto ou à portuguesa Joana Vasconcelos, por exemplo. Entretanto, serão salientadas a seguir, características presentes nas *Soft Sculptures* afins a três outros artistas: Louise Bourgeois, Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário.

Louise Bourgeois, Hélio Oiticica e Arthur Bispo do Rosário

Soft Sculptures nascem da identificação de Freitag com o fazer manual apreendido no contexto familiar aproximada às práticas escultóricas. Nessas influências, os elementos compositivos trazem emoções, percepções e histórias, que por sua vez se encontram com o repertório de outros.

Ao aproximar os raciocínios plásticos de Bourgeois e Freitag, observa-se a presença da costura inserida nos espaços íntimos habitados pela mulher e mãe, em laços e composições afetivas ousados, que deslocam o tecido, a linha, as agulhas para a terceira dimensão (Figura 6).

As histórias das duas artistas parecem conduzir, das influências familiares, à materialização do tridimensional, colocando técnicas e funções tradicionais a serviço da expressão, sob um viés autobiográfico.

Nas proximidades entre ambas, destaca-se a maneira como o têxtil está atrelado à presença feminina no contexto familiar, o que pode ser observado,



Figura 1 · Vanessa Freitag, *Interior III*, 2018. Crochê sobre fios e tecido (fios e tecido). 20x23x20cm . Coleção particular. Fonte: <https://projetocuradoria.com/vanessa-freitag/>.

Figura 2 · Vanessa Freitag, *Simbiosis I*, 2019. Crochê, tecido e alfinetes, 18x22x23cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

Figura 3 · Vanessa Freitag, *Transbordar II*, 2018. Entramado em tear de prego, cadarços reciclados, 72x27x35cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

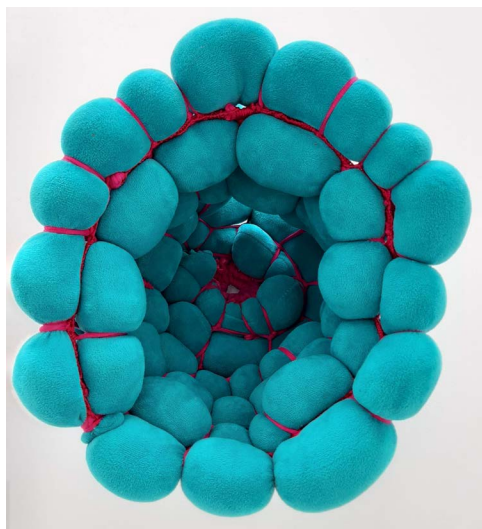


Figura 4 · Vanessa Freitag, *Flor para Marielle*, 2018. Costura, tecido e fios, 40x35x42 cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

Figura 5 · Vanessa Freitag, *Nido domesticado I*, 2019. Costura em tecido e fios. 100 x 60 x 30cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

não somente nas vivências da artista brasileira, quanto nos depoimentos de Louise Bourgeois:

Quando eu estava crescendo, todas as mulheres em minha casa usavam agulhas. Sempre tive fascínio pela agulha, o poder mágico da agulha. A agulha é usada para consertar os danos. É um pedido de perdão. Nunca é agressiva, não é uma ponta perfurante. (Bermadac, 2001: 222)

No caso de Hélio Oiticica, identifica-se a proximidade entre a artista investigada no presente texto e os valores do cotidiano de uma cultura específica. A exemplo do artista, que viveu nas favelas do Rio de Janeiro para vivenciar a organização e manifestações espontâneas características daquele contexto, Freitag dispõe-se a aprender com a cultura mexicana, local onde reside desde 2012. Em suas palavras: “É muito apaixonante o modo como esses criadores conseguem usar a cor em suas obras sem medo e de forma espontânea . Ou como a cor está relacionada com códigos culturais simbólicos de cada contexto deste país.” (Freitag, 2018, <https://projetocuradoria.com/vanessa-freitag/>)

Nos dois artistas destaca-se a importância da experiência como geradora de interpretações, criações. No caso de Oiticica, as favelas foram tão importantes para dar origem aos Bóldes, Parangolés (Figura 7) e Penetráveis e, no caso de Freitag, o contato com artesãos mexicanos é essencial para incorporar a cor a suas obras. Em ambos, o fazer é aguçado pela experiência, conforme Yi-Fu Tuan: (...) a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. (Tuan, 1983: 10)

Na aproximação de Arthur Bispo do Rosário e Vanessa Freitag, pontua-se as seguintes considerações a respeito do artista carioca: sua influência dentro da arte têxtil contemporânea brasileira, principalmente no que diz respeito à valorização da produção espontânea; o fazer enquanto ferramenta terapêutica. Nos dois criadores podem ser observados a potência da trama e do fio enquanto linguagem, assim como a influência da cultura tradicional e o fazer artístico como exercício curador. Para contextualizar essas identificações, cita-se texto de Cecília Salles a respeito de como são delineadas as regras nas redes de criação:

O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. (Salles, 2008: 33)



Figura 6 · Louise Bourgeois, *Sem título*, 2001.
Escultura em tecido e linha. Coleção particular. Fonte:
<https://wsimag.com/art/41679-louise-bourgeois>.

Figura 7 · Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1967. Tecido
e linha, dimensões variáveis. Coleção Fundação Hélio
Oiticica. Fonte: [http://www.edgarlisboa.com.br/
parangoles-de-oiticica-fazem-sucesso-em-dublin/](http://www.edgarlisboa.com.br/parangoles-de-oiticica-fazem-sucesso-em-dublin/).



Figura 8 · Arthur Bispo do Rosário, *Manto da apresentação (detalhe)*. Costura e bordado (tecido, fio e corda), 219 x 130 cm, s.d. Coleção Museu Arthur Bispo do Rosário, Rio de Janeiro. Fonte: 72x27x35cm 2019. Fonte: <http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/>

Figura 9 · Vanessa Freitag, *Mulher-semente*, 2018. Costura em tecido, crochê e fios. 15 x 18 x 19 cm. Coleção particular. Fonte: freitagvanessa.com.

No contexto mencionado, é possível compreender a importância do momento de realização da obra e do ímpeto que o guia, questões essenciais para os dois artistas.

Considerações finais

Nas obras de Vanessa Freitag, a atenção do espectador é desperta ao materializar um imaginário cheio de entranhas e organicidade, metáforas da introspecção em momentos de reflexão e renovação (Figura 9). Ao mesmo tempo, as obras nos instigam à compreensão do contexto das mãos femininas que tecem, dos lugares e ações onde o labor ocorre. Nos recônditos desse fazer, há um espaço de intimidade que integra o zelo, o afeto, ao mesmo tempo em que transcende a dor, a adversidade. A artista parece ter encontrado um refúgio, do qual pode emergir trazendo consigo generosidade em forma de cores expandidas. O tempo para o processo foi fértil e o acolhimento restabeleceu a vida ou, nas palavras de Gaston Bachelard:

A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho. (...) ninho, crisálida e roupa constituem apenas um momento de morada. Quanto mais condensado é o repouso, quanto mais fechada é a crisálida, quanto mais o ser que surge daí é o ser de outro lugar, maior é a sua expansão (Bachelard, 1993:78-9).

Referências

- Bachelard, Gaston (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0234-0.
- Bernadac, Marie-Laurie. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. (2001). São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 978-8586374746.
- Ferrari, Nini. *Projeto curadoria*. [Consult. 2019-12-26]. Disponível em URL: <https://projetcocuradoria.com/vanessa-freitag/>.
- Freitag, Vanessa. *Vanessa Freitag*. [Consult. 2019-12-03]. Disponível em URL: <http://vanessafreitag.com/>.
- Museu Arthur Bispo do Rosário (2016). [Consult. 2019-12-29]. Disponível em URL: <http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/>.
- Tuan, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2015. ISBN: 978-85-7216-807-6.
- Wall Street International. *Louise Bourgeois*. [Consult. 2019-12-26]. Disponível em URL: <https://wsimag.com/art/41679-louise-bourgeois>.

El Paisaje alegórico en Amaya González Reyes, el proceso creativo a través de la acumulación y lo cotidiano

The allegorical landscape in Amaya González Reyes, the creative process through accumulation and everyday life

JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL*

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

*España, artista.

AFILIAÇÃO: artista independente. E-mail: jmvidalv@yahoo.e

Resumen: Este artículo presenta un recorrido por la obra de la artista Amaya González Reyes, deteniéndonos en aquellas piezas que nos resultan más significativas para abordar las cuestiones del paisaje alegórico, abordando cómo los recursos empleados para ello son parte de la actividad cotidiana de la artista, actos repetitivos, conscientes e inconscientes son requeridos para materializar su práctica artística, haciendo hincapié en su uso de la acumulación.

Palabras clave: acumulación / paisaje / Amaya González Reyes.

Abstract: *This article presents a tour of the work of the artist Amaya González Reyes, stopping at those pieces that are most significant for us to address the allegorical landscape issues, addressing how the resources used for it are part of the daily activity of the artist, acts Repetitive, conscious and unconscious are required to materialize your artistic practice, emphasizing your use of accumulation.*

Keywords: *accumulation / landscape / Amaya González Reyes.*

Introducción

Para el presente artículo me he acercado al proceso creativo del artista Amaya González Reyes (Sanxenxo, 1979) para, mediante algunas de sus obras, realizar un acercamiento a su modo de hacer a través de lo cotidiano.

Amaya González Reyes es una artista gallega que realizó estudios de Bellas Artes en la Facultad de Pontevedra, donde continuó cursando un programa de doctorado y comenzar su carrera como investigadora. Actualmente, desarrolla su labor investigadora en las artes escénicas, pues sus intereses son amplios e indefinidos, como su obra, en la que podemos encontrar piezas de, casi, cualquier disciplina artística.

He seleccionado obras en las que Amaya utiliza el recurso de la acumulación y a través de él construye piezas en las que se desvelan paisajes con un contenido alegórico, pues me ha resultado llamativo este curioso método de trabajo. Veremos pues cómo, a través de obras muy diferentes, la artista recurre a la acumulación como punto de partida para su trabajo.

1. *Alegoría y Transportador de sueño e ilusiones*

La primera obra que vamos a nombrar para trabajar en relación al trabajo de Amaya González Reyes es una performance, que tiene por título *Alegoría*. Esta obra fue presentada por la artista en las X Jornadas de Performance Chámalle X, en el año 2013, en Pontevedra. En el programa se citaba a los asistentes a una hora y en un lugar concreto. Tomando como escenario la calle Michelena, a la hora citada y bajo la puntualidad del reloj de la torre de la iglesia de La Peregrina, llegó Amaya vestida de riguroso negro, portando una carreta de aspecto envejecido y herrumbroso estado, que contrastaba con el deslumbrante brillo dorado que emanaba de una gran cantidad de objetos variados que transportaba en la carreta; al acercarse, despertaba la atención y el interés de las personas que se cruzaba, desconcertados por la escena, algunos más curiosos la siguieron con cierto recelo, pues aquello que parecía perturbador al mismo tiempo era deslumbrante y seductor. Al llegar a la plaza se detuvo y descansó la carreta, al mismo tiempo que los asistentes se acercaban, Amaya fijó su atención en los objetos que portaba para poco a poco recoger alguno tras otro y mirarlos con interés para interactuar con ellos (un monedero, cadenas, polvo dorado, una bola de adorno navideño de gran tamaño, una pinza del pelo, una pieza de una gramola, etc...)

Para esta performance Amaya reutiliza una pieza suya, una escultura que ya había expuesto con anterioridad. La carreta oxidada que contiene y porta una gran cantidad de objetos variados, todos de color dorado, es una antigua pieza



Figura 1 · Amaya González Reyes, Fotografía de la acción *Alegoría* 2013. Cortesía de la artista.

titulada *Transportador de sueños y desgracias*, que en *Alegoría* saca a la calle, a la plaza, para mostrar toda esa cantidad de tesoros acumulados durante años.

Más aún que la casa, la ciudad es un instrumento de función metafísica, un instrumento intrincado que estructura la acción y el poder, la movilidad y el intercambio, las organizaciones sociales y las estructuras culturales, la identidad y la memoria. Sin duda el artefacto humano más complejo y significativo, la ciudad controla y atrae, simboliza y representa, expresa y oculta. Las ciudades son excavaciones habitadas de la arqueología de la cultura que exponen el denso tejido de la vida social. (Pallasmaa 2016:47)

Ella interactúa con objetos que han sido recopilados y guardados durante años, para ahora lucirlos con elegancia ante la ciudad, sin dosificación; los tesoros reunidos son parte de su ser, la complementan y definen su carácter, es un ser social que saca a la calle la obsesión en exceso de reunir alhajas, un hábito que comenzó por reconocimiento social dentro de una cultura de consumo y se convierte en un trastorno.

Uno de los objetos que sacó de la carretilla para interactuar con él fue una esfera dorada de superficie pulida en la que se reflejaba todo el escenario, Amaya era el centro de las miradas y al mismo tiempo tenía en sus manos la imagen del contexto y podía jugar con ello, todo condensado en una escala que la engrandecía. *En una palabra*, “la imagen no es este o aquel sentido expresado ahí por el director, sino todo un mundo que se refleja en una gota de agua”. (*Tarkovski*, 2008: 134 y 135)

Tras depositar la bola continuó sacando elementos variados y fue haciendo una minuciosa selección modificando al mismo tiempo su aspecto. Comenzó a colocarse alguno de ellos: cadenas que colgó del cuello como collares, una bocina de gramófono como sombrero, pegatinas doradas que adhirió a su rostro para, poco a poco y junto con una pinza en forma de pico, hacerse un antifaz que enmascara su auténtica personalidad, transformándose, asumiendo su rol construido dentro de una sociedad que ahora la observa y la juzga. Tras haber cambiado su apariencia sustancialmente Amaya cesa su acicalamiento, se agarra a la carretilla y cuando parece que se dispone a tomar el camino de ida, vuela rápida e inesperadamente el contenido de la carretilla, creando un gran estruendo con la caída de las múltiples cosas. El contenido queda esparcido y ella abandona el lugar. La reacción de la mayoría de los que estaban allí presentes e incluso de los que transitaban la calle, fue abalanzarse sobre los restos, para conseguir alguna de esas cosas doradas a la que la artista había renunciado.

Lo singular de ver a una mujer elegante transportando una gran cantidad y variedad de objetos dorados despertó la atención y curiosidad de las personas que por allí pasaron, se sintieron atraídas y a medida que transcurría la acción la empatía y el deseo se hacía palpable, para acabar despertando en los presentes el sentimiento de codicia por aquello que veían, confirmando que, tal y como enuncia-ba Aníbal Lecter en *El silencio de los Corderos*: “*Codiciamos lo que vemos, Clarice*”.

Ella diseña un espacio lúdico a su propia escala, toma las medidas de lo que tiene delante y acciona la estética de una metodología. ¿Qué se puede hacer con...?. Sería, podría... expresarse en subjuntivo o condicional o hipotético. ¿Y si hago esto...? ¿lo otro...? Propositiva y expansiva, entrópica y retroalimentada, acumula conceptos, gestos, objetos, a veces cree que el síndrome de Diógenes va pisándole los talones y otras veces limpia tanto la página que se le queda en blanco. Cualquier cosa que dure

demasiado la obstina y si se aburre piensa algo para hacer con el aburrimiento. Pasar las hojas de una libreta, llamar a las cosas por su nombre, clasificar alfabéticamente los verbos, coleccionar coleccionistas, empaquetar regalos vacíos o empapelar la ciudad, las farolas y los tabloneros de anuncios con necesidades imposibles de cubrir. Reunir piezas inservibles para mecanismos poéticos, perderse en un buzón lleno de correo comercial o en las estanterías de souvenirs importados de China y en un arrebato de austeridad entusiasmarse con el mailart. (Díaz, 2008)

2. Yo gasto

Yo gasto es una acumulación, fruto casual de otra acumulación anterior. El origen está en el hecho de guardar los tickets de gastos que la artista había hecho, si bien la causa de tener que guardar un ticket es que te digan en un establecimiento “para devoluciones o cambios guarde el ticket”, o “la garantía es el ticket de compra”, guardar la totalidad de los tickets no es necesario, pero en caso de hacerlo sabes cual es la cuantía de los gastos que has tenido en un momento determinado.

Coincidiendo con el período de la beca Montehemoso en el que Amaya estaba trabajando en el proyecto *Quiero ser un poco como On Kawara*, (2007-2008), y teniendo como referente la rigurosa rutina de On Kawara, y además el hecho de tener que justificar los gastos generados durante el período de beca, la acumulación de tickets se convirtió en una prioridad. Unos meses más tarde el volumen de gastos se trasladó a reproducciones ampliadas hechas a mano, sobre lienzo, de los tickets guardados, un total de 719, que se vendieron al precio que figuraba en el ticket reproducido. De este modo se vuelve a representar el gasto ocasionado anteriormente por el mismo importe, pero esta vez la mercancía es metafórica, como un fetiche que posibilita la experiencia ya vivida y recuperada por otro.

3. En efectivo (2006)

En efectivo fue una exposición realizada por la artista con el dinero como tema vertebral. Las piezas tenían diferentes técnicas y soportes, destacando la fotografía y el vídeo como las que mayor relevancia adquirirían.

El dinero en esta exposición se ha banalizado de tal modo que en las imágenes aparecían monedas y billetes pero lo realmente destacado no era el valor del dinero mostrado, sino la plasticidad que un material tan frívolo puede alcanzar. El dinero de por sí reúne unas cualidades estéticas exquisitas, en un pequeño pedazo de papel o metal se condensa un cuantía de información bastante abrumadora, fruto de la experiencia de un minucioso oficio que diseña un producto en masa, un producto con alta demanda, capaz de lo incapaz, desde las más generosas de las bondades hasta la más superlativa de las desgracias, tal vez por ello maldito.



Figura 2 · Amaya González Reyes, Yo gasto,
Dibujo a grafito sobre lienzo, plástico. 2008.
Cortesía de la artista.

Figura 3 · Amaya González Reyes, Yo gasto,
Vista de la instalación en ARCO. 2009. Madrid.
Cortesía de la artista.

Poética polimorfa del dinero. Obsérvese que podríamos hablar incluso de un cierto tipo de arte religioso. En la medida en que el dinero ha venido a sustituir a las religiones ancestrales, por lo menos en la sociedad abiertamente mercantil de Occidente. Pero hablar de él supone todavía una profanación, acaso una infamia, al menos en lo que aún hoy en día se entiende como la dimensión sublime y kantiana (desinteresada) de la obra de arte moderna. Por tanto: aquí está la única transgresión posible. Mostrar la usura como el valor más secreto ypreciado que sostiene el circuito social. Este discurso es sin duda la base de la transgresión mayor, la que pone en su contra a todo el mundo: los cristianos, los marxistas, los freudianos, el hombre bienintencionado de la calle. Pues qué duda cabe que para todos ellos el dinero sigue siendo un material condenado, en el mejor de los casos un fetiche, en el peor: sublimación de lo excrementicio. ¿No hay una fábula sobre la venta y la adquisición de Dios gracias a una moneda? (Samaniego, 2006:17 y18)

Sin título (Paisaje) es la fotografía que hemos seleccionado, entre las que formaron parte de la exposición, en la que quizá de forma más evidente se puede hablar de la creación de un paisaje a través de la acumulación. La acumulación, en este caso, abandona las connotaciones del objeto retratado para hablar de profundidad, de luz y cromática, de apilamiento y estrato, de superficie y forma. Hay que fijarse en los cantos de los billetes para reconocer lo que son, pues en una primera vista vemos estratos, capas, en las que el color y la forma nos trasladan hacia otra realidad.

4. No hay nada tan importante

No hay nada tan importante es el título de la exposición que Amaya realizó en el MAS de Santander, en ella estaba definido el estado de uno de los momentos más importantes que le había tocado vivir hasta la fecha, el nacimiento de su hija. En el centro de la sala una acumulación de cajas cerradas de embalajes guardan todas las obras que había realizado hasta el nacimiento de su hija y que aún tenía en su haber, presentes e inexcusables como esa parte genética de la identidad. En todo el perímetro una dilatada serie de retratos de su hija, realizados en la intimidad, a oscuras, sin ver, con la única orientación del sentir, del ser uno.

No hay nada tan importante es un punto de inflexión en el camino, que coincide con una breve pausa de descanso, para alzar la mirada y comprobar que los pasos dados permanecen firmes y seguros, mientras vemos al futuro con la certeza de seguir en el camino afortunado.

Colecho (2015-2016) es una serie de dibujos que surge como un trabajo de campo a partir de pequeñas libretas de apuntes. Vida y arte cohabitan como una solución metodológica operativa, pero también como consecuencia de un instinto que se alimenta de obsesión y ternura. En estas piezas la mirada se vuelve háptica, deseosa de alcanzar el corazón vivo de las cosas, de perseguir su esencia. Su escritura se vuelve tacto en un sentido deleuziano, estableciendo una nueva categoría: el dibujo-caricia. (Covelo, 2016)



Figura 4 · Amaya González Reyes, Sin título (paisaje), 2006. Colección MICA. Vigo. Cortesía de la artista.

Figura 5 · Amaya González Reyes, *No hay nada tan importante*, 2016. MAS. Santander. Cortesía de la artista.

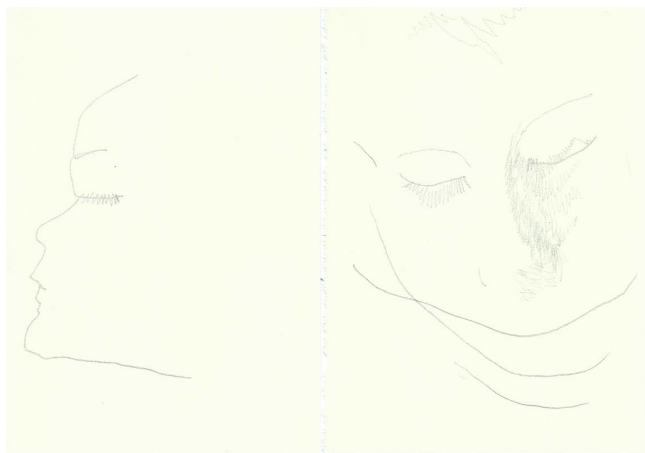


Figura 6 · Amaya González Reyes, *Colecho*, 2016. MAS. Santander. Cortesía de la artista

Conclusiones

Tras esta pequeña revisión de algunas de sus obras hemos podido advertir que la artista recurre a la acumulación como mecanismo de producción, como germen o como modo de existencia. Su gesto acumulativo está presente en varios niveles, por un lado, nos encontramos con su acumulación de objetos y de acciones en la performance, por otro, en la rutina de gasto, y en el modo de presentarnos sus tickets, también en su juego con el dinero, como si de elementos modulares se tratase, y en su memoria a través de toda su obra almacenada, enfrentada en la sala de exposiciones con los dibujos que cada noche hace, de forma casi obsesiva, mientras mira a su bebé dormir. Se trata de acumulaciones vitales, pasionales, pero también espaciales y rítmicas.

Referencias

Covelo, María (2016) "Cómo voy a mirar (al dibujo) teniéndote a mi lado". Catálogo de la exposición *No hay nada tan importante*. Museo MAS. Santander.

Díaz, Vanesa (2008). "Ensayo sobre lo impredecible. Por arte de Amaya." Visto en [www.amayagonzalezreyes.com/wp-content/uploads/5-POR-ARTE-DE-AMAYA.](http://www.amayagonzalezreyes.com/wp-content/uploads/5-POR-ARTE-DE-AMAYA.pdf)

pdf [Consul: 2020-01-03]

Pallasmaa, Juhani (2016) *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, ISBN: 978-84-252-2923-7

Samaniego, Alberto R. de (2006). *En efectivo*. Fundación Laxeiro.Vigo.ISBN: 978-84-933756-5-2

Tarkovski, Andrei (2008). *Esculpir en el tiempo*, Ed. Rialp, Madrid. ISBN: 978-84-321-2791-5

La resistencia del cuerpo en la obra escultórica de Johanna Hamann

The resistance of the body in the sculptural work of Johanna Hamann

JUDITH LEONOR AYALA MARTINEZ*

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

*Perú, Escultora.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Escultura. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: jlayala@pucp.pe

Resumen: La ponencia enfoca un tema central en la obra de la escultora peruana Johanna Hamann, el cuerpo como reflexión sobre la condición humana en determinado tiempo-espacio. El análisis destaca la dinámica de la identidad, teniendo como fuente la interacción entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno. Los cuerpos se construyen en torno a significaciones que los relacionan con la sociedad, poniendo de manifiesto la fragilidad y la resistencia del cuerpo, al mismo tiempo, ante las condiciones adversas.

Palabras clave: cuerpo / identidad / contexto / resistencia.

Abstract: *The paper focuses on a central theme in the work of the Peruvian sculptor Johanna Hamann, the body as a reflection on the human condition in a given time-space. The analysis highlights the dynamics of identity, having as its source the interaction between the inside and the outside, the own and the other. Bodies are constructed around meanings that relate them to society, showing the fragility and resistance of the body, at the same time, to adverse conditions.*

Keywords: *body / identity / context / resistance.*

Introducción

La obra de la escultora peruana Johanna Hamann (1954-2017) se construye alrededor del cuerpo, símbolo de la resistencia ante lo impuesto y lo establecido, de enfrentamiento abierto a las amenazas en tiempos de riesgo e incertidumbre. La intensidad que exaltan los cuerpos de sus esculturas remite a una lógica de la urgencia desde la cual se tejen sentidos que participan en una construcción afectiva de la condición humana de la mujer, enfocada desde diferentes ángulos, la presión de las imágenes culturales que la definen en su contexto, la temporalidad y la fragilidad del cuerpo en el mundo y el reconocimiento de la mujer hacia sí misma desde su instancia corporal. El cuerpo se vuelve expresión de esta lógica de la urgencia que exige cambios, exponiendo los problemas, simbólicamente; se revela como una fuente de significaciones para las cuales es soporte y matriz discursiva. Con este propósito, la escultora va tras las huellas que el pensamiento deja en el cuerpo, para manifestar su percepción de la fragmentación, la deformación o la alteración de la identidad, con efectos severos que dará a conocer a través de las modificaciones corporales, que reducen su complejidad natural y la someten a las exigencias amputadoras de la sociedad. Hay un irrefrenable deseo de saber y de capturar en rasgos metafóricos las consecuencias del contexto en el ser humano, particularmente de la mujer. La fuerza subversiva de este discurso que nutre la obra de Johanna Hamann se da a conocer a través de una representación figurativa alterada, con rasgos expresionistas y experimentales.

1. Imagen en contexto

Walter Benjamin se refería en "La obra de arte en la época de la reproducción técnica" (Benjamin, 1989) al sentimiento estético que debe su existencia a su surgimiento en un aquí-ahora, como expresión de la interioridad del artista en la cual se elabora una respuesta a las condiciones externas, sociales y culturales. El encuentro entre lo de adentro y lo de afuera, lo propio y lo ajeno es lo que confiere el carácter único a la obra artística, su profundidad e intensidad, así como su capacidad de llegar a lo esencial. La obra de Johanna Hamann, con sus cuerpos abiertos, incompletos, fragmentados, tiene su origen en una época de muchas tensiones en el Perú, los 80 y los 90, años de violencia y pérdidas, de valores humanos ignorados, con grandes problemas por resolver en un contexto de enfrentamientos y marginación. El ser humano se veía expuesto en un universo que se descomponía pero donde aun no se definía un nuevo horizonte de sentidos y valores. Vivir en el Perú en los 80 y 90 fue, para Johanna Hamann, el punto de partida para una poética del cuerpo que resiste, haciendo puente



Figura 1 · Johanna Hamann: "Cuerpo IV" (Transición), 1997. Resina, fibra de vidrio, hueso, madera de pino oregón, látex y cera de abeja, 300 x 110 x 40 cm.



Figura 2 · Johanna Hamann: "Cuerpo II" (Libertad), 1994-1997. Madera de olivo, 250 x 190 x 90 cm.

entre la historia vivida y la reflexión sobre la vida y muerte del cuerpo, como condición inherente (fig.1).

El arte de Johanna Hamann, con su impulso analítico-metafórico, abordó - siguiendo un enfoque dialógico entre el deseo o voluntad de ser y las imposiciones del contexto - una nueva práctica de representación y significación de la identidad de la mujer, en tiempos adversos con límites visibles, para expresar las consecuencias de la vulnerabilidad, pero sin plantear inseguridad o miedo. Las esculturas son presencias discursivas afirmativas, llenas de ímpetu y fuerza, que optan por una composición vertical orientada dinámicamente hacia arriba. La energía esencial que confiere a los cuerpos resistencia, permanencia y proyecciones hacia nuevas posibilidades, emerge del cuerpo - envoltura intervenido y modificado, básicamente por fracturas y reducciones, dejando a la vista el sufrimiento del cuerpo-carne y la resistencia del cuerpo-esqueleto: son trazas, inscripciones de los efectos que el entorno de su existencia ha dejado en el cuerpo, que exigen respuestas y cambios, con una violencia intrínseca que afecta la percepción del observador y lo encamina tanto hacia la autoreflexión, como ser en el contexto, como hacia el desciframiento del misterio de la vida y de la muerte y de los efectos que este misterio tiene en la percepción de sí mismo del ser humano. En este proceso, la resistencia que los cuerpos exhiben asume un rol subversivo en contra de lo impuesto o establecido, generando al mismo tiempo una semiótica de las huellas (Fontanille, 2008).

2. El cuerpo de la mujer

Es significativo en este contexto el modo en que la artista abordó el cuerpo femenino, desde la convergencia de lo emocional con lo espiritual en la materialidad de las creaciones. Son figuras - cuerpo (Fontanille, 2008) en las cuales hay que buscar las huellas de un entorno que traza historias. Son cuerpos desnudos, cuerpos sin órganos, en el sentido que Deleuze y Guattari asignaban a este término para diferenciarlo del cuerpo organismo, el cuerpo natural y vital. El cuerpo sin órganos en la obra de Johanna Hamann se vuelve esencial y conceptual, sin perder el poder sensorial de la existencia corporal. Denuncia y expone la existencia de un mundo de pérdidas y fracturaciones del ser, en la intersección entre la cultura en la cual vive inmerso y su condición humana.

El modo de tratar la figuratividad de los cuerpos los transforma en signos complejos, por el carácter relevante de cada una de las modificaciones que sufren para llegar a mostrarse fragmentados e incompletos. Hay una evidente coherencia en el conjunto de la obra cuyo núcleo semántico sería la reducción, inspiradora de resistencias y levantamientos compositivos de la corporeidad / espiritualidad



Figura 3 · Johanna Hamann: "Barrigas" (1978-1983)

Figura 4 · Johanna Hamann: "Mujer de papel", 1994. Resina, papel craft, y papel periódico, 173 x 40 x 35 cm.

afectada. Para Jacques Fontanille (2014) este enfoque corresponde al principio de inmanencia, asociado a la esencialización y modelización dinámica interna de los objetos semióticos. La transformación del cuerpo como receptáculo de la realidad, sufriendo las consecuencias del modo de internalizarla y expresarla, produce una coagulación del sentido, producto de las huellas, capaz de sustentar un discurso complejo en el cual convergen las supresiones y las adiciones, como en el caso de cuerpo sin brazos ni cabeza, pero con alas que se despliegan a manera de un árbol (Fig.2). Hay en esta figura – cuerpo el proceso complejo de la reacción ante las amputaciones que la sociedad opera en sus miembros, particularmente en las mujeres: ante las pérdidas, referentes al hacer y pensar de las mujeres, se produce un levantamiento, alas que comienzan a alzarse, que coronan el cuerpo y lo extienden hacia arriba, derecha e izquierda.

Hay, en este mismo espacio conceptual y estético, cuerpos “reventados”, reducidos a una presencia incompleta, abiertos, comenzando con “Barrigas” (1978-1983), una pieza escultórica instalacionista sobre el embarazo, donde el cuerpo, tras el parto, se muestra fragmentado y vacío. Es una lectura particular de la maternidad, de la mujer como fuente de vida y de la interacción ausencia – presencia en el ritmo de la existencia (fig.3).

Seguirán otros cuerpos que expondrán el desgarramiento de la existencia y la fragilidad del ser humano pero al mismo tiempo harán un homenaje al cuerpo como última resistencia obstinada ante la fragilidad y lo transitorio de la vida. Es así como el cuerpo se hace expresión del ímpetu de trascendencia espiritual del ser, dejando atrás su materialidad, su carne, como en “Espinazo” (1985), donde el esqueleto se enfrenta al tiempo y expande su humanidad más allá de su presencia carnal. O en las obras que recogen y exponen las memorias del sufrimiento unido al anhelo de superación, de la enfermedad y la muerte (fig.4), ante las cuales el cuerpo se proyecta desafiante y luchador, superando las pérdidas sufridas.

Los referentes icónicos con los cuales se construyen los cuerpos contribuyen con un particular tratamiento de la presencia y la ausencia al surgimiento de una dinámica de la resistencia y del ímpetu de superar las dificultades. La presencia del cuerpo fragmentado o incompleto es imperante, focalizada desde la ausencia de otras partes del cuerpo, hasta la multiplicación de elementos, a veces en la construcción del mismo cuerpo-figura. Hay un “demasiado”, que altera la condición natural del cuerpo, que se impone con su dinámica de supresiones y adiciones cuya composición tridimensional, en cuya estructuración participan, aporta ritmos y sentidos en la recepción interpretativa del discurso emergente, donde requiere del reconocimiento de contenidos por parte del observador, participe en la generación de sentido a través de su interpretación. Los referentes con los

cuales Johanna Hamann trabajó dejan entrever un proyecto conceptual y sensorial al mismo tiempo, de contextualización y de diálogo con el observador. Es relevante el poder de integrar concepto, afectividad y sensaciones: la escultora, al incorporar signos en base a sus significados, para darles forma en significantes escultóricos, generó en la composición tridimensional la posibilidad de acusar y destruir estereotipos, reemplazados por nuevas lecturas que implican la sensibilidad ante lo particular, lo vivido y lo diferente a la vez que advierten sobre las amenazas a las cuales el ser humano, la mujer en particular, se enfrenta. Para generar sentido, su escultura dio al cuerpo una estructura narrativa, una discursiva y una expresiva, que interactúan y se sostienen recíprocamente. Los cuerpos cuentan sus historias, desde un discurso de la resistencia, que relaciona la obra de la escultora con otras obras de artistas mujeres que reflexionaron y plasmaron en arte su propia condición. Si profundizamos en este discurso encontraremos no solo huellas y reacciones, sino también rasgos que lo vinculan al imaginario humano y cultural, así como a diferentes contextos, histórico, geográfico, artístico, cultural, social, etc. El universo creado por su obra, su semiosfera (Lotman, 2018), es un espacio artístico, imaginario y metafórico, de investigación y reflexión, un laboratorio cuyo objeto es el ser humano, visto desde adentro, desde sus deseos y temores, sus pérdidas y sus aspiraciones; un laboratorio –escenario que nos pone frente a nuestra propia existencia.

Conclusiones

Johanna Hamann, quien formó parte de la generación de escultoras peruanas de los años 80, junto a Sonia Prager, Susana Roselló, Margarita Checa y Martha Cisneros, intervino en la historia del arte peruano con una exploración intensa de la humanidad del ser, enfrentado al tiempo y al espacio, al dolor y a las pérdidas, reducido a su cuerpo pero persistente en el vuelo de su ímpetu vital. La presión del contexto, la inherente vulnerabilidad del cuerpo y su atormentada existencia son objetos de reflexión y creación metafórica que valora más allá del aquí-ahora, la conciencia que la mujer toma de sí misma y la expresa en su visión del cuerpo.

Referencias

- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Deleuze G. y F. Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS:
- Fontanille, J. (2008). *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Fontanille, J. (2014). *Prácticas semióticas*. Lima. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Lotman, Y. (2018). *La semiosfera*. Lima: Universidad de Lima.

Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar

Lia Menna Barreto turning the cultivation of her home inside out

LILIAN MAUS JUNQUEIRA*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: lilimaus@gmail.com

Resumo: Este artigo reflete sobre o processo de criação da artista visual brasileira Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, Brasil, 1959). A pesquisa foi desenvolvida a partir da leitura de entrevista, além do convívio com a artista em seu atelier e casa e das trocas estabelecidas durante a produção da instalação 'Pele de Boneca', realizada no espaço artístico Atelier Subterrânea, em Porto Alegre, no ano de 2009. O trabalho de Lia M. B. neste artigo é analisado por meio do conceito de 'femmage', cunhado por M. Schapiro e M. Meyer em 1978.

Palavras chave: Lia Menna Barreto / femmage / arte contemporânea.

Abstract: *This article reflects on the process of creation of Brazilian visual artist Lia Menna Barreto (Rio de Janeiro, Brazil, 1959). The research was developed from the reading of an interview, in addition to living with the artist in her studio and house, as well as exchanges established during the production of the installation 'Pele de Boneca', held at the Atelier Subterranea artistic space, in Porto Alegre, in 2009. The artist's work in this article is analyzed through the concept of 'femmage', coined by M. Schapiro and M. Meyer in 1978.*

Keywords: *Lia Menna Barreto / femmage / contemporary art.*

Introdução

Lia Menna Barreto nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 1959, passou a infância no interior de São Paulo e, posteriormente, mudou-se para Porto Alegre, onde se formou no Bacharelado em Desenho, no Instituto de Artes da UFRGS. Possui obras nos acervos do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museum of Contemporary Art San Diego. Vive e trabalha na sua casa e atelier na cidade de Eldorado do Sul, Rio Grande do Sul. No presente artigo, será analisado o processo de criação das obras *Diário de uma boneca* e *Pele de boneca*, a partir de depoimentos de Lia M. B.. Associa-se, ao longo do artigo, a sua prática artística ao conceito de *femmage*, cunhado por Miriam Schapiro e Melissa Meyer em 1978, e que será desenvolvido no Capítulo 1, a seguir.

1. *Femmage* no Diário de uma boneca

O artigo “Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage”, escrito pelas artistas Miriam Schapiro e Melissa Meyer e publicado, em 1978, na revista “Heresies: Women’s Traditional Arts: The Politics of Aesthetics”, reflete sobre a expressão artística feminina trazendo o termo *femmage* para definir procedimentos realizados por artistas mulheres a partir da prática de colagem, *assemblage*, *découpage* e fotomontagem. No texto, as artistas resgatam brevemente a história da colagem, através da visão de Harriet Janis e Rudi Blesh em “Collage: Personalities, Concepts and Techniques Hardcover” (1967), publicação na qual se reforça a ideia de que a colagem seria considerada arte apenas no século XX, sendo anteriormente atribuída à mera atividade do cotidiano, ou seja, um passatempo doméstico de donas de casa e estudantes, não sendo digna dos “artistas sérios”.

Schapiro e Meyer, tanto neste artigo como em suas próprias obras, buscam relacionar as ações artísticas e domésticas a fim de unir estética e política. Para tanto, elas enfocam seus olhares sobre as técnicas artesanais tradicionalmente atribuídas a mulheres, tais como: corte, costura, patchworks, tecelagem, culinária, etc. Todavia, ao utilizar o termo *femmage*, as autoras não compreendem este procedimento como mero conjunto de técnicas artesanais, mas, sim, como um conceito que possibilita criar um campo poético subversivo, inserindo a arte na vida ordinária. Além disso, esta prática permite revolucionar também os conteúdos de trabalhos que passam, então, a ser considerados artísticos. Visando facilitar a identificação de obras que podem ser classificadas dentro da categoria *femmage*, as autoras listam alguns dos seus critérios fundamentais:

1. É um trabalho de uma mulher. 2. As atividades de salvar e coletar são ingredientes importantes. 3. As sobras são essenciais ao processo e são recicladas no trabalho. 4. O tema tem um contexto de vida das mulheres. 5. O trabalho possui elementos de imagens encobertas. 6. O tema do trabalho se dirige a uma audiência de pessoas íntimas. 7. Celebra um evento público ou privado. 8. O ponto de vista de um diarista se reflete no trabalho. 9. Há desenho e/ou caligrafia costurada no trabalho. 10. Contém imagens de silhuetas que são fixadas no material. 11. Imagens reconhecíveis aparecem em sequência narrativa. 12. Formas abstratas criam um padrão. 13. O trabalho contém fotografias ou outros materiais impressos. 14. O trabalho tem uma vida funcional e estética. (Schapiro; Meyer, 1978:69, **tradução nossa**)

Podemos identificar procedimentos de *femmage* na obra da artista Lia Menna Barreto, principalmente, pela recorrência da prática diária de coleta de materiais e objetos, além da utilização de recorte, colagem, costura e reciclagem nos trabalhos que são manufaturados a partir dos mesmos gestos diários provindos das atividades realizadas por mães e donas de casa. A artista costuma criar também em suas instalações formas abstratas e decorativas com procedimentos que têm origem nas artes decorativas. Segundo Schapiro e Meyer (1978:68) os objetos funcionais decorativos como bordados, colchas, tapetes e livros de recorte, historicamente, resguardam mensagens implícitas e servem de suporte para aludir a um alinhamento político, para discutir as relações amorosas e, até mesmo, para estampar um pedido de ajuda. Frequentemente os espectadores dessas obras são a própria família e amigos próximos à sua autora.

Lia Menna Barreto confessa em entrevista à jornalista Isabel Waquil (2014:17) que o nascimento de sua filha a estimulou a criar um dos trabalhos mais emocionantes da sua vida: o *Diário de uma boneca*. Nas palavras da artista:

Quando eu engravidei e fiquei com o 'barrigão', eu já não conseguia mais ir para o ateliê. Eu ia muito ao ateliê, vivia lá. Mas com a gravidez começou a ficar muito incômodo. Quando minha filha nasceu, eu tive muito trabalho! Porque mãe, com filha pequena, sem babá ou avó, é muito difícil. Um trabalho 'do cão'. (...) Então eu já estava há 2 anos sem trabalhar, só cuidando da Lara. Um dia, eu resolvi fazer uma boneca pra ela. Depois que ela dormiu, eu fui para o ateliê, espanei o pó, coletei restos de tecido e fiz uma boneca com um prazer enorme. No outro dia, ela adorou, brincou um monte. Então eu fiz um conjunto com outro boneco de cabelo azul – até hoje eu gosto muito desse conjunto. Então, quando eu decidi voltar ao ateliê para fazer outras bonecas, eu percebi que aquilo significava que precisava voltar ao trabalho e eu passei a ir ao ateliê depois que ela dormia. Fiz uma boneca em um dia, outra boneca no outro... Quando completou sete dias, dei-me conta que eu havia feito uma semana de boneca e já associei com um calendário: a boneca da segunda-feira, a boneca de terça-feira, a da quarta-feira, etc. Então eu pensei: 'Vou fazer um mês de boneca!'. Eu me senti muito feliz porque havia arranjado um trabalho! Até então, parecia impossível arranjarr um trabalho naquela situação. Aí, sabe como é mãe... Há dias que tu estás muito cansada! Há dias em que tu estás muito irritada! Então não eram todos os dias que eu ia ao ateliê 'feliz da vida', mas eu havia me proposto àquela meta. Era o meu trabalho.

O processo dessa obra de Lia Menna Barreto durou pouco mais de um ano e foi concluída com cerca de 400 peças. O conjunto é composto por bonecas manufaturadas a partir de retalhos de tecidos, linhas e materiais domésticos variados e, recentemente, no ano de 2019, a obra foi incorporada ao acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre. Na ocasião foi editado o livro homônimo com fotos e textos sobre a obra. Na (figura 01), é possível visualizar a coleção completa de bonecas e, na (figura 02), é possível observá-las em detalhe.

Lia Menna Barreto, nesta mesma entrevista a Waquil (2014:19-20), diz que seu trabalho mudou muito depois do nascimento da filha Lara, ganhando uma brutalidade até então ausente. Nas palavras da artista, a maternidade apresentou a ela uma experiência feminina instintiva e profunda:

Antes eu fazia trabalhos limpinhos, com costura, era toda caprichosa. Depois, eu comecei a lidar com a terra, comecei a fazer vaso de planta. Fiquei mais perto da natureza. Comecei a mexer com as coisas orgânicas. O bebê é orgânico, ele mama no teu seio. Quando o bebê recém nasce, a mãe fica com este pique um pouco animal. O trabalho artístico é 'fichinha' perto disto. Este lado da urgência, da brutalidade, também é feminino. Feminino não é só algo bonitinho, pelo contrário. É algo mais profundo.

Ironicamente, apesar de utilizar brinquedos em seus trabalhos artísticos, Lia M. B. pouco brincou de boneca na infância. Preferia, segundo ela, “subir em árvore, pular muro”. (Waquil, 2014:15) Foi enquanto cursava as disciplinas de escultura no Instituto de Artes da UFRGS que a artista se deu conta de que era mais instigante manipular objetos prontos de plástico carregados do princípio de imitação do que repetir as técnicas artísticas tradicionais. Em depoimento Lia M. B. confessa: “estava caminhando e vi em uma loja umas bonecas, umas cenouras, uns chuchus de plástico. Eu olhei e pensei: nossa, mas isso é uma escultura.” (idem)

Com frequência os espectadores das obras da artista destacam o aspecto da perversidade simbólica evocada pela manipulação bruta dos objetos cotidianos que compõem suas peças. A curiosidade e o desejo são despertados pelo estranhamento diante das *assemblages*, que podem vir a nos causar sensações ambivalentes de atração e repulsa, por meio da imitação de corpos reconfigurados. O princípio da mimesis antiga, de acordo com Aristóteles apud Woodruff (1992:86, **tradução nossa**), nos faz crer em um equívoco profundo que provoca dor e prazer, ou seja, durante a imitação “aparentemente, devemos crer ao mesmo tempo em que um mal está sucedendo e não está.” E é sob este princípio mimético fundador da arte que Lia Menna Barreto nos provoca.



Figura 1 · "Diário de uma boneca", 1998, de Lia Menna Barreto, Fundação Vera Chaves Barcellos. Foto: Leopoldo Plentz

Figura 2 · "Diário de uma boneca", 1998, de Lia Menna Barreto, Fundação Vera Chaves Barcellos. Foto: Leopoldo Plentz

2. *Femmage* em Pele de boneca

O que pode ser mais banal do que o gesto de descascar laranjas? Pois foi a partir da visualização de cascas de laranjas, tantas vezes descartadas na cozinha, que a artista Lia Menna Barreto deu início ao projeto *Pele de boneca*, no qual descascava cabeças de bonecas feitas de material flexível como borracha ou silicone para construir uma espécie de cortina de corda. Ver (figura 03).

Em 2009, o Atelier Subterrânea, espaço artístico independente que atuou em Porto Alegre de 2006 a 2015, convidou a artista Lia Menna Barreto a propor um projeto a ser realizado no espaço expositivo. A partir da conversa dos artistas gestores em visita ao seu ateliê e casa em Eldorado do Sul, Lia M. B. propôs a instalação *Pele de Boneca*. Ela queria comemorar os seus 25 anos de produção artística fazendo uso de bonecas. Mas, para tanto, precisava que os gestores angariassem uma centena de cabeças para construir uma grande cortina no espaço expositivo. Assim, ela repassou o principal problema do projeto – a obtenção de material – para os artistas solucionarem.

Em relato, os gestores disseram que começaram a perambular pela cidade em busca de pistas para conseguir as cabeças de bonecas antigas, ainda produzidas com borracha, já que a produção contemporânea chinesa desses objetos vem sendo feita com plásticos mais duros, que não podem ser descascados como laranja. Descobriram, nesse percurso, locais de reparo de brinquedos, onde obtiveram doação de máscaras de silicone de bonecas expressivas, além disso, frequentaram centros de reciclagem, mercados de pulgas e casas de acumuladores para encontrar o volume de material necessário ao projeto. Lançaram no jornal local e na newsletter do Subterrânea a campanha: “Doe sua boneca velha para arte”, transformando o projeto em um agenciamento coletivo de redes que atingiram um público amplo.

A segunda etapa do trabalho envolveu a preparação do material a partir de um evento aberto em que doadores e demais interessados foram convidados a descascar juntas essas cabeças de bonecas. Alguns ficaram com remorso e com o passar de uma tarde de trabalho coletivo no ateliê, todas as cabeças transformaram-se em um monte de cascas justapostas e prontas para serem penduradas no cabo de aço que cruzava toda a sala expositiva. Além de planificar esses volumes, Lia M. B. propunha, com este gesto corriqueiro, modificar nossa percepção sobre esses objetos, dando a ver o seu avesso.

Não apenas o avesso das bonecas foi revelado, como o do próprio Atelier Subterrânea, pois a cortina formada pelas cabeças descascadas não vedava totalmente a vista do interior do ateliê a quem passava do lado de fora da vitrine para a Av. Independência, rua bastante movimentada em Porto Alegre em que



Figura 3 · "Pele de Boneca", Lia Menna Barreto, 2009, instalação no Atelier Subterrânea.
Foto: Fabio Del Re

o espaço se situava. Além de mesclar espaço público e privado com sua cortina, Lia criou uma sensação de espelhamento com o piso superior do Atelier Subterrânea, onde funcionava a Barber Shop, também com vitrine para rua. Materializava-se, diante dos transeuntes, uma dupla vitrine: em cima se cortavam cabelos e aparavam-se barbas e abaixo se esticava uma grande cortina de cabelos e tiras de pele de boneca.

Conclusão

Quando observamos o processo de criação de Lia Menna Barreto, fica evidente a necessidade da artista em nos provocar e desconcertar a partir do princípio de que a arte imita a vida. Quando analisamos o conjunto de sua obra, percebemos um grande sistema cultivado por gestos ordinários, que envolvem a curiosidade, o afeto, o cuidado e a subversão do dia-a-dia. Sua obra causa-nos estranhamento diante daquilo que nos parece estar tão próximo. O seu trabalho parte da simplicidade contida no ato de coletar, guardar, cortar, desmontar, juntar e distribuir materiais dentro de uma rotina regrada que resulta em instalações complexas, que alegorizam o ambiente do lar e formam uma paisagem habitada e em permanente mutação.

Referências

- Barreto, Lia M. *Diário de uma boneca*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos; Livretos, 2019.
- Janis, Harriet; Blesh, Rudi. *Collage: Personalities, Concepts and Techniques Hardcover*. New York: Chilton Book Co., 1967.
- Schapiro, Miriam; Meyer, Melissa. "Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled – Femmage", in *Heresies: Women's Traditional Arts: The Politics of Aesthetics*, New York, winter, 1978.
- Waquil, Isabel, et al. *A palavra está com elas: diálogo sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Panorama Crítico: Porto Alegre, 2014.
- Woodruff, P. "Aristotle on mimesis", in *Essays on Aristotle's poetics*, A. O. Rorty (org.), Princeton University Press, Princ, New Jersey, 1992
- Zimovsky, Adauany, et al. *Atelier Subterrânea*. Panorama Crítico: Porto Alegre, 2010.

Del orden al caos. Espacios al margen en la obra de Toña Gómez

*From chaos to order. Spaces on the sidelines
in Toña Gómez's work*

MARÍA MAR GARRIDO ROMÁN*

Artigo submetido a 31 de dezembro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*España, artista Visual, profesora universitaria.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada (UGR); Facultad de Bellas Artes (FBUGR); Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Espanha. E-mail: margr@ugr.es

Resumen: Este artículo analiza la investigación plástica de Toña Gómez, diferenciando dos objetivos en la conexión que por medio de la pintura, la artista establece entre vida y Naturaleza. Por un lado, mostrar el orden y el caos como parte integradora y referente donde situar sus series pictóricas y, por otro, aludir al concepto de lugar -entendido como espacio donde poder habitar y ser-. Sus piezas parten del caos para llegar al orden, reivindicando la observación del medio como proceso de conocimiento y aprendizaje.

Palabras clave: Toña Gómez / caos / orden / Naturaleza / márgenes / lugar.

Abstract: *This article analyzes the plastic research of Toña Gómez, whose approach to nature pursues a double intention. On the one hand, to show order and chaos as an integrating part and reference where to place her pictorial series and, on the other, to refer to the concept of place - understood as the space where to live and be -. Her images start from chaos to reach order, claiming the approach to nature and its observation as a process of inner knowledge and life learning.*

Keywords: *Toña Gómez / chaos / order / Nature / sidelines / place.*

Introducción

Aunque este escrito se centra en la producción artística que Toña Gómez (Málaga, 1954) ha realizado en las dos últimas décadas, trazaremos un breve recorrido por su trayectoria para facilitar la comprensión de su trabajo. Comenzó su formación artística en la Escuela de Arte de Almería a principios de los años setenta, especializándose en pintura y escultura. Entre 1973 y 1983 reside en Barcelona, donde experimenta con el grabado y la serigrafía, técnicas que tendrán una significativa influencia posterior en su obra. A lo largo de estos diez años, alterna sus exposiciones entre Barcelona y Almería, destacando las dos primeras muestras individuales, ambas realizadas en 1977. Una de ellas en la Galería Taller de Picasso de Barcelona y la otra, en la Sala de Exposiciones del Banco del Bilbao de Almería.

En los años 80 comienza a incorporar a su obra fibras vegetales, textiles, barro, ramas, hojarasca... materiales con los que arrastra el pigmento y utiliza como pincel para dejar huella en el soporte. Es un periodo donde encuentra verdades e imágenes para reconstruir el entramado introspectivo capaz de conectar vida y Naturaleza, dos conceptos que emanan de su producción artística. Así, cuando en 1983 regresa a Almería, la utilización tanto de estos elementos naturales como de los recursos pictóricos de la zona, se transformarán en una reflexión sobre sus propias raíces. Ya en la década de los 90, profundiza sobre la relación entre el espacio natural y esas complejas estructuras de convivencia que son las ciudades.

La investigación plástica de Toña Gómez, ha pasado por procesos cíclicos de adaptación y cambio, siendo a partir del año 2003, cuando los vínculos entre Naturaleza, observación y vivencias se hagan más evidentes.

Toña Gómez trabaja desde el caos al orden y reivindica, cuando escucha a cada brizna de hierba susurrar que estamos vivos, el contacto con la Naturaleza como medio de aprendizaje.

1. Pensar la mirada

De la obra de Toña Gómez emana una profunda comprensión de procedimientos y materiales que avalan la novedad y sabiduría de sus concepciones pictóricas. Su formación incluye tanto el conocimiento de la pintura de los grandes maestros como la de sus coetáneos. En cuanto a los primeros, podríamos hacer referencia a la utilización del *sfumato* de Leonardo da Vinci para crear profundidad (Figura 1) (Figura 2).

A la Escuela Holandesa - con Rembrandt y los claroscuros conseguidos al densificar las sombras. O a la Escuela Flamenca -destacando la innovación del

planteamiento de Rubens en *Atalanta y Meleagro cazando el jabalí de Caledonia* (h. 1635), donde la escena mitológica cede protagonismo al bosque y a los juegos de luces y colores bajo la influencia de Tiziano -. Y también, a la interpretación del paisaje compuesto por las masas oscuras de los árboles entonados con betún de Judea por Watteau o la trascendencia de los paisajes cercanos a la abstracción de Turner.

Recordemos que no fue hasta el siglo XVII, cuando el contexto social y cultural de los países del norte de Europa, propició que la pintura, además del retrato y los temas heroicos, incluyera asuntos cotidianos. Se incorporan argumentos deliberadamente sencillos pero igualmente aptos para ser representados. Entre ellos estaba el paisaje, que pasó a convertirse en un género pictórico independiente, donde el tema se relega a un segundo plano y se convierte en pretexto para reproducir elementos de la Naturaleza. Esto mismo sucedería con la fotografía en las primeras décadas del siglo XX, pudiendo extrapolar la experiencia a la temática de la obra de Toña Gómez. S. Sontag explica como la fotografía modificó radicalmente la noción de belleza, cuando en 1915 E. Steichen fotografió una botella de leche en la escalera de incendios de una casa de vecindad (Sontag, 1981:38). Por su parte, Walt Whitman, el poeta americano que descubrió los espacios de libertad del corazón humano, habla así de la belleza del mundo: "Creo que una hoja de hierba no es menos que el camino recorrido por las estrellas" (Wittman, 1972:48).

Son propuestas coincidentes con la sensibilidad de la filosofía oriental que concibe el universo como una totalidad en constante mutación, donde todos sus elementos y fenómenos están relacionados.

Desde la fotografía, una referencia que establece analogías contemporáneas con el discurso de Toña Gómez es Axel Hütte (Essen, 1951), cuya obra se enmarca dentro de una tradición de fotógrafos alemanes herederos de la estética conceptual y las enseñanzas de Bernd y Hilla Becher, la Escuela de Dusseldorf (Figura 3).

Sus paisajes fotográficos prescinden de la figura humana, intentando atrapar lo intangible de la Naturaleza. Lo que no se ve, es tan importante como lo que se muestra, pudiendo ligar esta tensión entre lo escondido y lo mostrado con la desposesión del Romanticismo, cuando desaparecen las figuras y los horizontes se abren hacia lo absoluto. El silencio interior (indispensable para la creatividad y la construcción del *yo*), está presente tanto en los paisajes de Hütte como en los de Gómez, incitando al espectador a adentrarse en el misterio de sus enigmáticas obras, con claras referencias al Romanticismo (Figura 4).

En nuestra opinión, la obra de Toña Gómez asienta sus raíces en el Romanti-



Figura 1 · Toña Gómez, *Encuentro*, serie orden y caos, 2018. Técnica mixta sobre PVC, 70 x 90 cm. Fuente: propia

Figura 2 · Toña Gómez, *Materia dormiente*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Políptico. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/materia-durmiente_210x210cm

cismo, revolución artística e ideológica de los siglos XVIII y XIX y herramienta para explorar la condición humana. Clave esencial de ruptura y modernidad que abrió las puertas a los posteriores movimientos de vanguardia que aún hoy nos es familiar. En este sentido, vinculamos la intensidad de su trabajo con la opinión de Rafael Argullol sobre la representación de la Naturaleza en la pintura romántica:

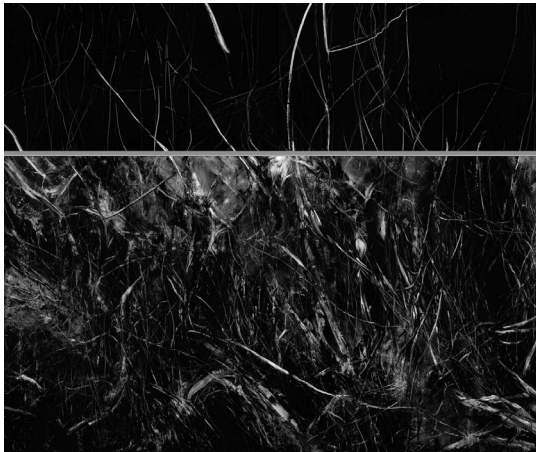
La Naturaleza, tal como la ven o, mejor dicho, la interpretan y expresan los pintores románticos, no es puramente un marco físico al que se accede mediante una descripción de su corteza, de su epidermis, sino, al contrario, un espacio omnicompreensivo, profundo, esencial, con valor cósmico mas, asimismo, con valor civilizatorio (Argullol, 1987: 11). (Figura 5).

Los cuadros de Toña Gómez encarnan el aspecto emocional de la Naturaleza, trascienden los escenarios físicos para transformarse, a través del arte y la cultura, en “lugares” ocupados por el asombro y la fascinación. Precisamente convertir aquello que pasa inadvertido ante la mirada en “lugar” es, - en contraposición a los “no lugares” y los espacios del anonimato sobre los que teorizara Marc Augé-, uno de los objetivos de la autora. Si Augé identifica el “no lugar” con los espacios de tránsito de la ciudad contemporánea (Augé, 2008:122), Gómez reivindica como realidad generadora del concepto de “lugar” la proximidad del paisaje de las zonas de transición entre lo rural y lo urbano, donde se hacen visibles las tensiones generadas en los procesos de transformación del territorio. (Figura 6) (Figura 7).

Las obras de Toña Gómez son constructos mentales apprehendidos desde la contemplación, elaborados y transformados a partir de su percepción y sensibilidad. Se trata por tanto de hechos culturales que a través del arte, reflejan una manera de entender el mundo y una posición ante aquello que nos rodea. En una entrevista realizada por TqPlusArt con motivo de la Bienal Miradas de Mujeres (BMM 2016), la autora subraya esta posibilidad transformadora del arte y de la cultura:

El arte forma parte inseparable de la cultura a la que pertenece, en ella no solo queda reflejada nuestra forma de ser, sino también nuestra comprensión sobre todo aquello que nos rodea. Nos define como colectivo social, al igual que nos condiciona e influye como individuos aisladamente.

Arte y cultura son un medio de transformación, de posicionamiento, de evolución; de ahí su importancia en la elección y compromiso que adoptamos todos los que trabajamos en ella (Gómez 2016).



- Figura 3** · Toña Gómez, *Ciclos. Memoria del lugar*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/ciclos_memoria-del-lugar_202x150cm
- Figura 4** · Toña Gómez, *Broza*, 2013. Técnica mixta sobre PVC, 30 x 40 cm. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/broza_30x40cm
- Figura 5** · Toña Gómez, *Cuando la nada oculta al todo* (fragmento), 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/la-nada-oculta-el-todo_280x150cm

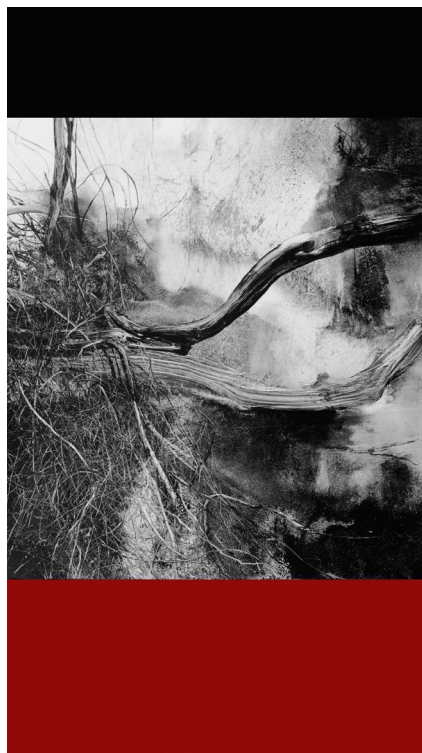


Figura 6 · Toña Gómez, *Acierto*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/acierto_70x140cm

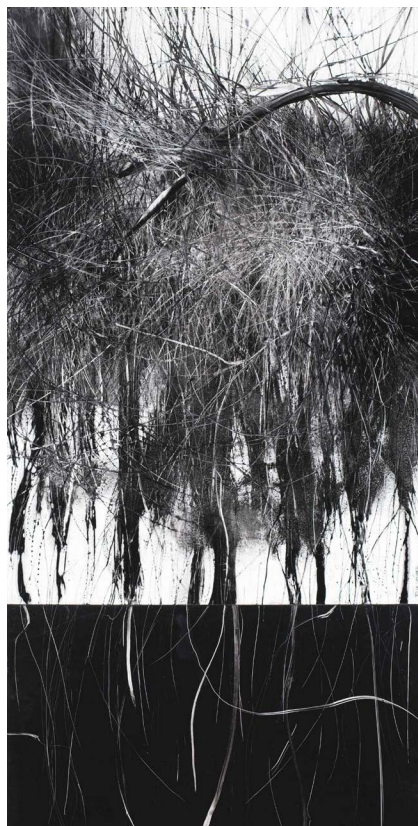


Figura 7 · Toña Gómez, *Anidar*, 2000. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/anidar_70x140cm



Figura 8 · Toña Gómez, *Paisaje próximo*, 2018. Técnica mixta sobre lienzo. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/paisaje-proximo_146x89cm

Figura 9 · Toña Gómez, *Arrastre*, 2017. Técnica mixta sobre PVC. Fuente: https://cargocollective.com/tonagomez/orden-y-caos/arrastre_100x70cm

Javier Maderuelo nos recuerda la delimitación cultural del concepto de paisaje respecto a la Naturaleza: "el término paisaje se elabora a partir de aquello que se ve al contemplar un territorio, un país, palabra de la que deriva país-aje que, en un principio, significaba lo que se ve en un país" (Maderuelo, 210:575).

La definición lleva implícita la existencia de un observador y de un objeto observado, de una visión subjetiva y diferente en cada cultura. Así, frente al escenario limitado del paisaje, como elaboración intelectual y fragmento abarcable desde la mirada, la artista reflexiona sobre el rechazo que produce lo ilimitado, lo desconocido, aquello que no entendemos, trasladando ese malestar a nuestra propia percepción del paisaje (Figura 8).

Para Toña Gómez la complejidad de la Naturaleza no puede ser sometida a control y para intentar dominarla se simplifica y cataloga, extrayendo sólo lo que consideramos útil o bello, ignorando todo cuanto queda fuera de esa delimitación y designamos peyorativamente: malas hierbas, rastros...

La autora revierte este límite al centrar su atención en los márgenes, espacios fuera de campo aparentemente caóticos que su conocimiento y sensibilidad conseguirán ordenar. No trabaja desde el natural ni con referentes fotográficos, sino desde la impronta que deja en ella adentrarse en el paisaje, observarlo, retenerlo, hacerlo suyo. Posteriormente recupera en el estudio las emociones vividas, transformando el supuesto caos de las formas orgánicas, en el orden de sus espléndidas piezas.

1.1 Del caos al orden

En sentido epistemológico, el cosmos implica orden y está ligado al logos (teoría, explicación) y el caos, hace referencia a lo impredecible, vinculándose con las nociones de azar e incertidumbre. Platón, para explicar la formación del universo distingue dos mundos: el celeste, asociado con el cosmos -inmutable, perfecto y eterno-, y el terrestre -cambiante, imperfecto y transitorio-, regido por la diversidad de los cuatro elementos (agua, aire, fuego, tierra) y relacionado con el caos (citado en Natali & Maso, 2003: 65-84). Según Deleuze, el caos se revela en las tres grandes formas del pensamiento -las caoideas-, conformadas por el arte la filosofía y las ciencias (Deleuze, 1993: 209).

Pensamos que todo proceso de creación artística intenta establecer orden dentro del caos. Pues si bien el referente es la realidad caótica y fragmentada, el resultado será una obra que en su finalidad, *telos*, constituya un orden visual y discursivo.

Toña Gómez ordena el caos al elegir y situar cada elemento, técnica y material utilizado, estructurando su mirada y organizando su poética para estimular

la experiencia del espectador. Reorganiza el espacio y reconstruye la realidad a partir de los siguientes planos: conceptual, simbólico y procesual.

En el plano conceptual, la eliminación del color como recurso formal, permiten a la autora encontrar el orden subyacente de una realidad aleatoria. Los matices de la escala de grises, proporcionan depuración compositiva y dimensión atemporal a su trabajo; en este sentido afirma:

Solemos decir que la naturaleza nos invita a pensar libremente, cuando en realidad ni ella es libre ni nos hace libres; simplemente nos invita a liberar nuestra dimensión universal y participar de lo inabarcable. ... Tal vez esa dimensión inabarcable, cercana al silencio esencial, se explique mejor en blanco y negro (Gómez 2019).

En cuanto al plano simbólico, haremos referencia a las herramientas utilizadas, pues para no someterse a rigidez de la huella que dejan los pinceles, Toña Gómez construye sus propios utensilios. Tallos, hojas, raíces atadas a ramas ... esponjas, trapos, hojarasca, maleza, esos elementos que habitualmente despreciamos, son precisamente los que utiliza para arrastrar el pigmento y aplicar las veladuras que componen su obra. De la impronta realista que dejan estos materiales, nace un mundo onírico irrealmente real, inquietantemente verosímil (Figura 9).

Procesualmente utiliza pigmentos orgánicos -casi siempre obtenidos a partir del carbón de parra- y técnica al agua. El soporte (lienzo, laminados de PVC o melanina), actúa como una pizarra donde se superponen, sin fijar, las oscuras manchas pictóricas que compondrán la imagen. Dependiendo de sus características y preparación, se obtendrán diferentes densidades de negro o se podrá rescatar la luz del blanco del fondo para crear volumen. Son capas vivas, vulnerables ante cualquier roce, cuyo barrido proporciona los ritmos visuales que sólo se fijarán con barniz al agua cuando el orden final esté definido.

Conclusiones

Toña Gómez construye su mirada extemporánea dialogando con la tradición y el presente, sitúa su trabajo al margen de una localización concreta y nos acerca a la comprensión atemporal del hecho pictórico. Su proceso creativo parte de lo indeterminado e impredecible para llegar al orden, establecer el equilibrio y estructurar el caos. Desde aspectos formales, su lenguaje visual aparentemente fotográfico, incide en las emociones y sensibilidad del espectador.

Detrás de cada una de sus imágenes hay una toma de decisiones, una cierta aplicación de procedimientos y materiales que dan como resultado ese orden imaginario que propone la obra, el texto artístico entendido como naturaleza única y singular.

Referencias

- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera.
- Augé, M. (2008). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (10ª reimp.). Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama
- Gómez, T. (2016) Entrevista realizada por TqPlusArt a Toña Gómez. ARS VISITILIS III en MECA (2019). Recuperado 28 de diciembre 2019, de <https://www.centromeca.com/exposiciones/2016-ars-visibilis-iii/entrevista-to%C3%B1a-g%C3%B3mez/>
- Gómez, T. (2019). *La Ventana del Arte* — Galería Movart - Exposición Toña Gómez, *Lo que tiene lugar*. Recuperado el 17 de diciembre de 2019, de <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/galeria-movart/madrid/madrid/tona-gomez/45582>
- Maderuelo, J. (2010) "El paisaje urbano." *Estudios Geográficos*. ISSN: 0014-1496 e-ISSN: 1988-8546. Vol. LXXI, 269: 575-600
- Natali, C., & Maso, S. (2003). *Plato physicus : Cosmología e antropología nel Timeo*. Amsterdam: A.M. Hakkert.
- Sontag, S., & Gardini, C. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Whitman, W., Nolasco Juárez, G., Borges, J., & Berni, A. (1972). *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.

Contraideologia nos desenhos de Fernanda Gassen

*Counter-ideology in the drawings
of Fernanda Gassen*

MARINA BORTOLUZ POLIDORO* & AUGUSTO NEFTALI CORTE DE OLIVEIRA**

Artigo submetido a 6 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

**Brasil, artista visual colaborador.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Escola de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Avenida Ipiranga 6681 - Prédio 8 - Partenon, Porto Alegre - RS, 90619-900, Brasil. E-mail: ancolive@gmail.com

Resumo: O artigo analisa desenhos da artista brasileira Fernanda Gassen e reflete sobre relações entre arte e política, mais especificamente sobre trabalhos que são informados por crítica social e política no Brasil atual. Desde 2016 a artista vêm realizando trabalhos gráficos motivados pelo contexto político brasileiro. O artigo discute como na dimensão poética desses trabalhos reside uma potência de experiência contraideológica, pensada a partir de Paul Ricoeur.

Palavras chave: arte e política / contraideologia / desenho.

Abstract: *The paper analyzes drawings by Brazilian artist Fernanda Gassen and reflects on relations between art and politics, more specifically on artworks that are informed by social and political criticism in Brazil today. Since 2016, the artist has been developing graphic works motivated by the Brazilian political context. The article discusses how in the poetic dimension of these works resides a power of counterideological experience, thought from Paul Ricoeur.*

Keywords: *art and politics / counter-ideology / drawing.*

Introdução

Este artigo volta-se sobre desenhos recentes da artista brasileira Fernanda Gassen e reflete sobre as relações entre arte e política, mais especificamente sobre trabalhos que são informados por crítica social e política.

Gassen nasceu em São João do Polêsine em 1982 e atualmente vive e trabalha em Porto Alegre (Brasil). Tendo iniciado sua formação (Desenho e Plástica) na Universidade Federal de Santa Maria, é mestre e doutora em Artes Visuais - Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS, 2014) e professora do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Como artista, expõe regularmente desde 2002 e a sua produção envolve diferentes linguagens, dentre as quais destacam-se a fotografia encenada e publicações de artista.

Desde 2016 a artista realiza trabalhos gráficos motivados pelo contexto político brasileiro. Nas duas obras analisadas aqui encontra-se uma declaração política e um desejo de discutir a realidade coletiva. Para além, notamos que na sua dimensão poética residem experiências contraideológicas. Definimos ideologia, no estudo, a partir de Ricoeur (1991). O interesse da pesquisa reside em pensar proposições artísticas que discutam a realidade e apontem as distorções de discursos ideológicos.

1. Contraideologia e arte: um esboço metodológico

Marx recuperou o termo ideologia de seu uso primitivo para designar um conjunto interdependente de construções de sentido derivado das relações de produção da vida material em determinada sociedade. A ideologia distorce a percepção de algo anterior e essencial (a luta de classe, a práxis).

Na tradição marxista, Ricoeur (1991) encontra a possibilidade da crítica da ideologia na própria teoria, capaz de revelar o essencialmente real das relações de produção. Sua contribuição sobre a função de distorção da ideologia está em desligar a crítica do conhecimento do real. Se o real é fixado, toda crítica da ideologia se reduz à repetição desta outra construção de sentido e, mais importante, nega-se a possibilidade de que as relações humanas tenham outro critério além do materialmente necessário (Ricoeur, 1991: 285). Em Ricoeur, a distorção é contingente. Passa a ser apreendida como abuso da pretensão de legitimidade inerente às construções de significado.

Existe um elemento ideal na contraideologia, que dialoga dentro da tensão entre o que é e o que deveria ser. Não basta buscar um refúgio no real, na crua compreensão do arbitrário das relações humanas. Uma crítica nülísta da ideologia ou, nas palavras de Zizek, a reação cínica "tem perfeita ciência da distância entre a máscara ideológica e a realidade social, mas, apesar disso, continua a insistir na máscara" (Zizek, 1996: 313).

Ou a denúncia da ideologia expõe uma contradição nos significados como base de sua superação, ou a experiência é regressiva e tende para o desvelamento do arbitrário como humanamente elementar. Entendemos que a arte pode valer-se de uma experiência contraideológica quando produz algo que dá a ver a distorção da ideologia e tensiona a percepção do real. Permite criar uma brecha para as contradições dos significados que estruturam expectativas e revestem a experiência do real.

2. Manobra em Doze Lições

Em *Manobra em Doze Lições* (Figuras 1 a 4) Fernanda Gassen realiza doze desenhos de linha de contorno, das mãos em diferentes poses de Michel Temer. Ele é o personagem da obra: político tradicional, tornou-se vice-presidente do Brasil na chapa liderada por Dilma Roussef nas eleições de 2010 e 2014. Em 2016 assumiu a presidência da república em decorrência do impeachment da presidenta pelo parlamento brasileiro. Devido à ambivalência dos motivos, das amplas denúncias de corrupção cruzando a classe política e de pressões favoráveis por parte de sindicatos empresariais, o impeachment passou a ser lido como golpe parlamentar ilegítimo visando destituir a presidenta eleita e remover seu partido do poder. Posteriormente, revelou-se que o vice-presidente atuou nos bastidores para que o processo fosse aprovado.

Os desenhos de Gassen são feitos a partir de fotografias da imprensa sobre o *impeachment* e a decorrente posse de Temer. O tipo de desenho realizado é característico da ilustração, como representações visuais descritivas. A predominância da linha de contorno nesses desenhos não é por acaso. Rose (1976: 10) afirma que a primeira e mais simples maneira de desenhar é o delineamento, que despreza modulações de luz e sombra e traz apenas a linha de contorno. Essas figuras são esquemas gráficos: as qualidades e diferentes aspectos do objeto da representação são sintetizadas ao máximo, reduzidos a uma imagem ideal que visa uma apreensão direta e eficiente.

Assim, pelas escolhas formais, pode-se afirmar que a imagem restringe-se ao essencial à comunicação, cada elemento presente é importante para a compreensão da lição. O desenho foca no gestual, ignorando o restante da figura e da cena. Embora a obra não expresse uma referência a Michel Temer, as mãos desenhadas indicam um homem de posição. A pele é flácida, indicando idade. O gestual é moderado, com as mãos mantidas em proximidade e que não expressam simbolismos evidentes, descartando-se uma linguagem de sinais. As mãos terminam na linha que insinua a manga da camisa ou do paletó; a aliança de casamento marca o desenho da mão esquerda.

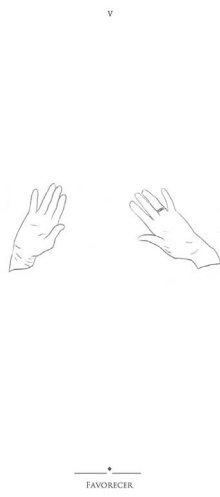


Figura 1 - Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - I Desconsiderar*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.

Figura 2 - Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - V Favorecer*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.



•
SILENCIAR



•
OBSCURO

Figura 3 - Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - IX Silenciar*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.

Figura 4 - Fernanda Gassen, *Manobra em Doze Lições - XI Obscuro*, 2016. Caneta nankin sobre papel. Fonte: registro da artista.

Cada gesto desenhado vem acompanhado de pequeno texto numerado em romanos, indicando a lição a ser tomada. Eles são grafados em versalete e ornados por elementos gráficos que apoiam o texto visualmente como vinhetas. Alguns são adjetivos, outros verbos no infinitivo, e complementam a figura: I - Desconsiderar; II - Comedido; III - Abandonar a Virtude; IV - Tomar para si; V - Favorecer; VI - Impelir; VII - Tornar odioso; VIII - Obtuso; IX - Silenciar; XI - Obscuro; X - Desconfiança notória; XII - Renúncia.

Na poética de *Manobra em 12 lições* pode ser encontrado três estratégias de contraideologia. A primeira está em implicar uma desconexão entre a comunicação escrita ou falada e a expressão gestual. Demarca o fato de que o conteúdo do falado não esgota o significado do que se pretende informar, fato em relação ao qual o auxílio das mãos não resolve – mas salienta. A segunda está na caracterização das mãos: masculina, contida, flácida, em trajes formais, portando uma aliança. As mãos não trazem vestígio de universalidade, mas são personalizadas. Ao forçar esta identidade, a obra salienta o impacto do enunciador na comunicação.

A terceira estratégia consiste em dar à obra o sentido de “lições”, da apresentação de algo feito com técnica que pode ser organizado, comunicado, aprendido. A repetição do formato em 12 diferentes imagens geradas com os mesmos elementos e posições, expostas em ordenação, reforça a noção de racionalidade. Trata-se de um esquema para ser compreendido e replicado. A referência é o manual de *Chirologia* de John Bulwer, de 1644, que visava auxiliar um orador a memorizar e melhorar sua retórica.

A contraideologia é passível de ser reconhecida a partir do contexto político do Brasil entre os anos de 2014 e 2016, data da produção da obra. No título, o termo “manobra”, liga-se ao comportamento estratégico para obtenção de uma finalidade (manobrar tropas no campo de batalha, manobrar um veículo no estacionamento) e, figurativa e pejorativamente, influenciar outras pessoas em direção ao próprio objetivo. Neste último sentido, aproxima-se de “manipular” e relaciona-se com o uso das mãos.

As noções de manobrar e manipular reforçam as estratégias anteriormente referidas e criam um ambiente incômodo, de desconfiança e apreensão. Aguçam a percepção para expectativa de algo enganoso, algo que esteja sob a aparência. As legendas, que expõem o conteúdo do gesto em palavras, consolidam este ambiente.

Chega-se ao contexto político que levou Michel Temer à presidência da República. A forma do processo político-jurídico reside algo que foge da visão pública em objetos não ditos, falsas motivações e intenções veladas. Nesse

sentido, a aparência de julgamento - a investigação, as provas, o jogo de acusação e defesa - tiveram o efeito de distorcer a compreensão sobre outros fatores subjacentes e potencialmente preponderantes em seu desfecho. As denúncias de corrupção que atingiam pessoas e parlamentares próximas de Michel Temer e de seu partido (bem como do partido de Dilma Rousseff, mas não ela pessoalmente); o revanchismo dos derrotados por uma pequena margem na eleição de 2014; a crise econômica; o interesse em implantar uma agenda política liberal. Outro destes fatores se encontra em uma evidência machista para substituição de Dilma Rousseff, então primeira presidenta mulher do país.

A dimensão contraideológica atraída para o conteúdo da obra está no paralelismo que se refuta em seu próprio interior, espelhando o paralelismo entre o *impeachment* (legítimo) e o golpe (ilegítimo).

3. -46186

Em 2019 Gassen realiza o trabalho -46186 (Figura 5 e 6). Em sete folhas de papel no formato A3 ela escreve com letra diminuta os nomes de mulheres que morreram de janeiro a março deste ano. Cada nome é repetido tantas vezes quantos registros de feminicídios de 2003 a 2013, baseada na pesquisa Mapa da Violência 2015 - Homicídios de Mulheres no Brasil (Waiselfisz, 2015). No final de cada ano, a artista anota o número de feminicídios, quantas mulheres a menos a cada ano até chegar no número que intitula o trabalho.

A palavra escrita tem uma dimensão visual que influencia no entendimento do trabalho, já que diferentes formas de fixar um texto alteram a nossa percepção. Além de lidas e ouvidas, as palavras podem ser vistas; e quando colocadas em sequência têm ritmo, como texto corrido, que: “pode ser visto como uma coisa - um objeto impávido e robusto - ou como um fluido derramado nos continentes da página e da tela” (Lupton, 2006: 63). Temos aqui a possibilidade do texto ser gerador de uma superfície.

O pequeno tamanho da letra, a escrita que não deixa espaço entre as linhas e palavras para além do mínimo necessário para leitura, exige proximidade do espectador, já que pouca distância já transforma o texto em textura, mancha gráfica. Ainda que cuidadosamente alinhado pela margem esquerda, o texto manuscrito acaba criando diferentes tonalidades de cinza, pelas variações de pressão, de tamanho do corpo da letra, de entrelinha, de maneira que a mancha se adensa em algumas partes e suaviza em outras. Além disso, a margem direita é desenhada de forma irregular, também por essas diferenças.

Para Barthes (2008: 17) uma leitura integral não acontece com os textos, já que “não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se

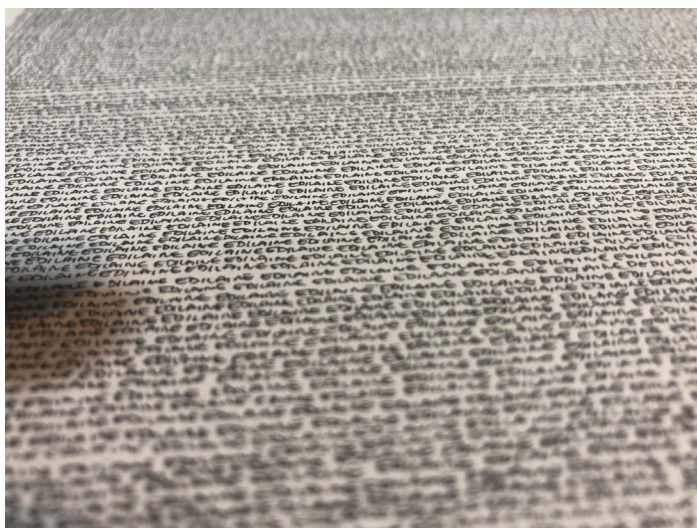


Figura 5 - Fernanda Gassen, - 46186 (vista da exposição), 2019. Caneta nankin sobre papel. Fonte: fornecida pela artista.

Figura 6 - Fernanda Gassen, - 46186 (detalhe), 2019. Caneta nankin sobre papel. Fonte: fornecida pela artista.

estabelece, desenvolve, pouco respeitosa em relação à integridade do texto”. Ainda que para realizar o trabalho Gassen realizou a tarefa de escrever nome por nome, a nossa percepção diante do trabalho não é a mesma da escrita, pois antes de mais nada vemos o conjunto. A artista pode esperar que todos lêssemos cada nome, palavra por palavra, repetidas como um mantra: 3.937 vezes “Daniela”, 3.830 vezes “Nicolly”, 3.884 vezes “Luciana”? Na obra, oscilamos entre ler o texto escrito e ver a mancha desenhada.

Mesmo que o espectador não complete a leitura, aqui a repetição não é vazia ou generalizante. Ao contrário. Escrever um nome para cada mulher assassinada é afirmar a existência uma a uma. A artista se demora na constituição deste trabalho, dedica o tempo e o esforço manual de repetir o mesmo gesto tantas vezes, de forma persistente contar cada mulher e não permitir que sejam banalizadas na estatística.

A obra evidencia o feminicídio no Brasil, o assassinato por questão de gênero reconhecido como tipo penal em 2015. Revelar o crime em sua especificidade chama uma resposta à normalização da violência de gênero. Na poética usada, torna-se visual a dimensão do fenômeno social pela densidade do grafismo e extensão das linhas do texto que correm pelas páginas. Ao mesmo tempo, há o nome feminino que individualiza e ressalta o caráter pessoal. Evidenciamos o elemento contraideológico do trabalho nestas estratégias que fraturam a ideologia patriarcal, apropriando-se poeticamente da defasagem entre o dado estatístico e o pessoal.

Conclusão

A dimensão poética dos dois trabalhos de Fernanda Gassen analisados neste artigo incorpora uma potência de experiência contraideológica. *Manobra em Doze Lições* evidencia a manipulação e o caráter pessoal do processo de impeachment em contraposição ao argumento formal pretensamente neutro. A repetição dos nomes em -46186 humaniza e individualiza o dado estatístico e dá expressão à violência contra a mulher em uma sociedade patriarcal. Elementos gráficos e poéticos são utilizados pela artista na marcação destes significados contraideológicos.

Referências

- Barthes, Roland (2008) *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0091-9
- Lupton, Ellen (2006) *Pensar com tipos: um guia para designers, escritores, editores e estudantes*. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978-85-405-0283-3
- Ricoeur, Paul (1991) *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0739-X.
- Rose, Bernice (1976) *Drawing now*. Nova York: Museum of Modern Art. ISBN: 978-08-707-0288-4
- Waiselfisz, J. J. (2015) *Mapa da Violência 2015: homicídios de mulheres no Brasil*. Brasília: Organização Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde; Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres; Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos; Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais.
- Zizek, Slavoj (1996) "Como Marx inventou o sintoma?" In: *Um Mapa da Ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto. ISBN: 978-85-85910-12-9

A narrativa desobediente de Grada Kilomba

The disobedient narrative of Grada Kilomba

MARISE BERTA DE SOUZA* & CAROLINE DIAS DE OLIVEIRA SILVA**

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

*Brasil, produtora e diretora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Professora do Bacharelado Interdisciplinar em Artes, do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade e do Mestrado Profissional em Artes, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos - IHAC, Universidade Federal da Bahia - UFBA. Av. Adhemar de Barros, s/nº - Ondina, Salvador - BA, 40170-110, Brasil. E-mail: mariseberta@uol.com.br

**Brasil, artista multidisciplinar.

AFILIAÇÃO: Mestranda do Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Av. Adhemar de Barros, s/nº, Ondina, Salvador, BA, 40170-110, Brasil. E-mail: diasdecarol@gmail.com

Resumo: Este artigo discorre sobre duas das quatro instalações que compõem a primeira exposição individual da artista multidisciplinar Grada Kilomba, “Desobediências poéticas”: “The Dictionary” e “Table of Goods”, através das quais Kilomba desmonta a maneira ocidental de contar uma história, articulando memória e criação de novos imaginários por meio da linguagem artística e instituindo a mesma enquanto território de descolonização.

Palavras chave: narrativas pós-coloniais / arte interdisciplinar / instalação.

Abstract: *This article discusses the first solo exhibition by multidisciplinary artist Grada Kilomba, “Poetic Disobediences”, more specifically, about two of the four exhibited installations - “The Dictionary” and “Table of Goods” - through which Kilomba dismantles the Western way of telling a story, articulating memory and creating new imaginary through artistic language, establishing it as a decolonization territory.*

Keywords: *postcolonial narratives / interdisciplinary art / installation.*

Introdução

Este texto faz uma visita à exposição “Desobediências poéticas” da artista multidisciplinar Grada Kilomba, que ficou em cartaz de 06 de julho a 30 de setembro de 2019 nos quatro anexos laterais do segundo andar da Pinacoteca de São Paulo apresentando quatro trabalhos que contaram com a curadoria de Jochen Volz e Valéria Piccoli. Mais especificamente, discorre sobre duas das quatro instalações expostas pela artista - “The Dictionary” e “Table of Goods”, uma vídeo-instalação e uma escultura, respectivamente.

Grada Kilomba nasceu em Lisboa em 1968, onde também viveu um período da vida e graduou-se em Psicologia e Psicanálise, porém suas origens encontram-se nas ilhas São Tomé e Príncipe e em Angola. Atualmente vivendo em Berlin, atua no trânsito interdisciplinar como escritora, psicóloga e pesquisadora na Universidade Humboldt. Seu trabalho possui dimensões híbridas que articulam escrita, performance, encenação e audiovisual tratando de questões centrais da discussão sobre colonialidade como racismo e memória.

Neste artigo recorre-se às contribuições teóricas da própria Kilomba, extraídas do seu livro “Memórias da plantação” - recém lançado em língua portuguesa - em conexão com outras autoras racializadas latino-americanas, em especial as brasileiras, que dialogam com a ideia de narrar nossas histórias em primeira pessoa.

1. As desobediências poéticas dentro da perspectiva decolonial

Antes de adentrar nas obras escolhidas para reflexão, importa destacar o lugar da obra de Kilomba para os estudos e práticas decoloniais, a fim de compreender ao final quais horizontes a artista vislumbra e mostra como possível para artistas e pensadoras/es cujas memórias, corpos e vivências cotidianas são ainda atravessadas pelas efeitos da colonização europeia, como as/os brasileiras/os, por exemplo.

Nessa perspectiva, a obra de Kilomba insere-se num contexto onde o imperativo da descolonização faz-se cada vez mais emergente e robusto, tanto em teoria e pensamento, quanto em prática e ação. Na academia e fora dela, nomes como Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, entre tantas outras são (re) lembrados, articulando-se com contribuições contemporâneas de pensadoras como Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Catharina Martins, entre outras.

O fato é que, atualmente a “longa história de silêncio imposto” que Kilomba (2019: 27) afirma, vem sendo desmontada diante da ruína do modelo de progresso da sociedade e da cultura ocidental. E uma parte importante desse paradigma é, sem dúvidas, a reivindicação pelo lugar de sujeito, ou seja, da autodeterminação e a partir daí, de voz, de fala. (Ribeiro, 2017; Gonzalez, 1983; Akotirene, 2019).

Djamila Ribeiro (2017:15) é enfática e necessária quando afirma que “há

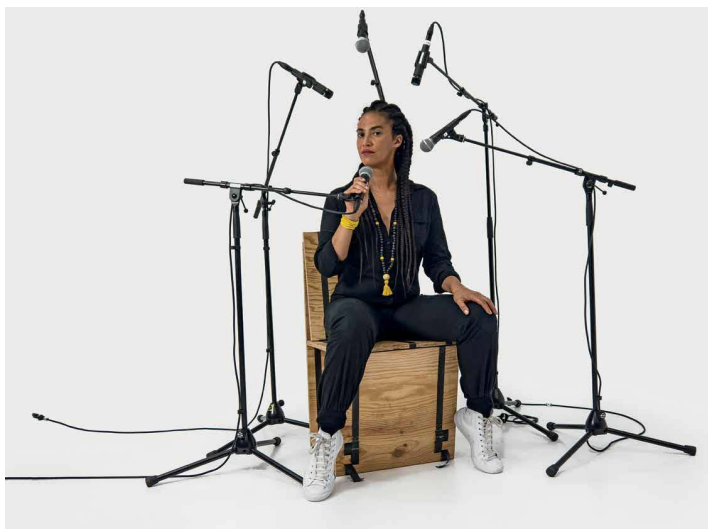


Figura 1 · Grada Kilomba no papel de contadora de história. Fonte: Catálogo da exposição.

uma tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras, latinas ou que propõem a descolonização do pensamento.” Mas, como traz Grada Kilomba (2019:27), diante de “uma história de vozes torturadas, línguas rompidas, idiomas impostos, discursos impedidos e dos muitos lugares que não podemos entrar, tampouco permanecer para falar com nossas vozes” temos agora conseguido falar em primeira pessoa “sobre resistência, sobre uma fome coletiva de ganhar a voz, escrever e recuperar nossa história escondida.”

Aqui recorreremos a duas pensadoras latino-americanas para entender a ideia de que mulheres negras quando narram suas histórias em seu próprio nome estão praticando o exercício de “dizer o não dito”, rompendo o silenciamento imposto ao longo da história, restituindo o lugar de suas vozes. Gloria Anzaldúa (1981) também afirma essa prática por meio da escrita em primeira pessoa, dizendo que não podemos deixar que nos rotulem, que falem sobre nós como objetos e não sujeitos de nossas próprias histórias. No mesmo sentido, Silvia Cusicanqui (2010) propõe tornar evidente o não dito, uma vez que, num presente que mantém vigente situações de colonialismo, as palavras servem mais para ocultar do que nomear a realidade, de modo que a imagem e o simbólico ganham uma relevância ainda mais acentuada.

Assim, fica evidente a imprescindibilidade de falar em primeira pessoa, de recontar a história colonial, em especial para as mulheres crivadas pelo colonialismo, uma vez que, conforme aponta Carla Akotirene (2019:33), estas mulheres, “posicionadas em avenidas longe da cisgeneridade branca heteropatriarcal [...] mulheres de cor, lésbicas, terceiro-mundistas, interceptadas pelos trânsitos das diferenciações”, principalmente as “mulheres negras, na condição de Outro [sempre] propuseram ação, pensamento e sensibilidade interpretativa contra a ordem patriarcal racista, capitalista, sem nenhuma convivência subjetiva com a dominação masculina.” A polifonia dessas vozes femininas se insurge contra a modernidade inventada a partir de uma violência colonial, na qual as classes dominantes europeias elegeram a sua razão como universal, negando o Outro, o não europeu.

2. *The Dictionary*

Entendida esta necessidade, a primeira obra destacada, *The Dictionary*, concebida especialmente para a Pinacoteca, “é uma videoinstalação multicanal que examina cuidadosamente o significado das palavras ‘negação’, ‘culpa’, ‘vergonha’, ‘reconhecimento’ e ‘reparação’ [...] criando um caminho de consciência” (Volz, 2019: 6), sendo que, cada um desses termos é projetado na tela branca que circunda toda a sala um após o outro em forma de verbetes.

Em um jogo de luz e sentidos multifacetados as cinco palavras são reveladas e projetadas nas paredes até desvanecerem, deixando a reverberação sonora preencher o espaço na ausência das palavras.

O encadeamento dessas cinco palavras - que cobrem o arco da conscientização - foi teorizado por Kilomba no primeiro capítulo do seu livro “Memórias da plantação”, no qual a autora traz a “máscara” como elemento que simboliza o colonialismo, e a partir da qual traça uma relação entre essas cinco palavras enquanto “um percurso de responsabilização” no sentido de “criar novas configurações de poder e de conhecimento.” (Kilomba, 2019: 11).

Ainda utilizando as palavras da autora, interessante destacar que:

Quando falo em vocabulário ou linguagem não é apenas em termos semânticos. Tem que ver com o discurso e com as imagens e com o desenvolvimento de novos formatos que devolvem ao público uma perspectiva que não existia antes. Há essa urgência de descolonizar a linguagem. (Kilomba, 2016: 1).

Com efeito, a obra é uma mostra visual dessa urgência de descolonizar a linguagem, tensionando o vocabulário colonial, encontrando nele fissuras. Sobre o assunto, Kilomba é enfática quando afirma:

denial (di'naɪ(ə)l/*, noun, n. 1. the action of denying something; synonyms: repudiation; antonyms: confirmation; n. 2. a statement that something is not true; synonyms: contradiction; antonyms: agreement; n. 3. the refusal to recognise the reality; synonyms: rejection; antonyms: acceptance; n. 4. the refusal to admit or to acknowledge an emotion, a wish or a fact, into consciousness; synonyms: disavowal - used as a defence mechanism; n. 5. the act of asserting onto someone else the responsibility for that unacceptable emotion, wish or fact.

*to differentiate from negation, in which an emotion, wish or fact is admitted only in its negative form:
"I am not (...)." The not with which the fact is first denied is immediately followed by a confirmation of it.

recognition (rɛkəg'nɪʃ(ə)n/, noun, n. 1. the action or process of recognising or being recognised; synonyms: identification, acknowledgment; antonyms: misidentification; n. 2. the process of acknowledging the existence, validity, or legality of someone or something; synonyms: acceptance, admission; antonyms: exclusion, misrepresentation; n. 3. the process of accepting, appreciating, validating or acclaiming someone or something for an achievement, ability, knowledge or perspective one might not possess; synonyms: gratitude, respect; antonyms: disregard, indifference.

Figura 2 · Instalação "The Dictionary".

Fonte: Catálogo da exposição

Figura 3 · Instalação "The Dictionary".

Fonte: Catálogo da exposição

a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana. (Kilomba, 2019: 13).

Ao expor as fissuras do vocabulário colonial Kilomba cria uma narrativa singular. O sentido que se configura no acontecimento, isto é, na construção estabelecida a partir da relação entre a obra e o observador, faz com que o público, ao adentrar no espaço imersivo criado pela artista através das cinco palavras que se tornam instalação, percorra os estágios de tomada de consciência da culpa à reparação. Nesse novo arranjo as palavras-imagens desestabilizam o ordenamento colonial e impõem a (re)construção de uma nova epistemologia que questiona a hegemonia ocidental e a invisibilidade do(s) outro(s).

3. The Table of Goods

Com o intuito de evidenciar a necessidade de desaprender e transformar as formas e as plataformas que utilizamos para falar, inclusive a própria língua, Kilomba traz, na última etapa de suas desobediências a obra "Table of Goods", que consiste numa escultura de terra vegetal, café, açúcar, cacau e velas.

A obra "relembra séculos de mortes de africanos escravizados que trabalhavam em plantações de café, cacau e açúcar", destacando-se a dimensão do "indizível" "como uma metáfora para o trauma causado pelo colonialismo, que, como uma doença, nunca foi adequadamente tratado na sociedade" (Volz, 2019: 7).

Aqui o que mais salta aos olhos é justamente a materialidade conferida à imagem, em contraste à instalação anterior, que utilizou a palavra na tela como recurso questionador da colonialidade. A artista expõe a relação colonial do extrativismo e da exploração do trabalho nas plantações, que foi feita com o suor e o sangue dos/as colonizados/as.

Contrapondo-se diretamente a tudo que está do lado de fora da instalação, a imagem criada tem impacto instantâneo, a terra vegetal fazendo um círculo no centro da sala, rodeado de velas, traz a dimensão de oferenda terrosa, terra esta que traz as cores, as texturas, os cheiros, enfim, o aspecto material das principais mercadorias coloniais, acionando a memória desses elementos para remeter a história transatlântica da escravidão.

Sobre o assunto, interessante dialogar com Beatriz Nascimento (1989) que explica a centralidade da imagem para a (re)construção da identidade da pessoa negra, no sentido da "perda da imagem que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora".



Figura 4 · Instalação "Table of Goods".
Fonte: Catálogo da exposição.

Ainda segundo a intelectual transatlântica “é preciso a imagem para recorrer a identidade”, uma vez que “a invisibilidade está na raiz da perda da identidade” (Nascimento, 1989), o que cresce ainda mais a importância do deslocamento visual provocado pela obra de Kilomba, que, de forma única, convoca a redescoberta da história colonial do ponto de vista das/os colonizadas/os.

Conclusão

Diante do exposto nesse artigo, queremos concluir com a evidência de que Kilomba, com sua narrativa desobediente, desmonta a maneira ocidental de contar uma história, articulando memória e criação de novos imaginários, de maneira que, as obras da sua exposição recontam, por meio da linguagem artística, uma narrativa histórica que institui a arte enquanto território de descolonização.

Assim, a partir da exteriorização/representação do “trauma” contido na experiência da exploração colonial exercida sobre os corpos e as mentes submetidos à violência, as instalações referem-se a temas centrais da discussão sobre a colonialidade, que busca entender seus efeitos enquanto um passado e também um presente, a fim de que seja possível pensar em um outro futuro.

Produzindo conhecimento em arte, transformando as reconfigurações de poder, ressignificando e recontando histórias, a artista apresenta obras que

ensionam o sistema dominante da produção de conhecimento intelectual e artístico e que mostram ser possível dizer aquilo que atravessa nossa vida por meio da prática de desaprender a forma convencionalmente imposta de se narrar uma história, retomando saberes e transformando a maneira como nos comunicamos. Assim, Kilomba tem o mérito de tornar visível o que está escondido, o que não se diz, despontando como horizonte para que nós contemos nossas histórias em primeira pessoa e da nossa maneira.

Referências

- Akotirene, Carla (2019) *Interseccionalidade*. São Paulo: Pólen.
- Anzaldúa, Gloria (1981) *Falando em línguas: uma carta as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Estudos Feministas, ano 8, 2000. (publicado originalmente em 1981).
- Cusicanqui, Silvia Rivera (2010) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gonzalez, Lélia (1983) *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília: ANPOCS.
- Kilomba, Grada (2019) *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Nascimento, Beatriz (1989) In: Gerbber, Raquel (Dir.) *Ori*. São Paulo, Angra Filmes. 90 min.
- Ribeiro, Djamila (2017) *O que é Lugar de fala*. São paulo: perspectiva, 2017.
- Volz, Jochen (2019) *Grada Kilomba: desobediências poéticas*, Apresentação. São paulo: pinacoteca de São Paulo

La semiótica de las instancias en el proyecto MUJERES ARMADAS de Rustha Luna Pozzi-Escot

The semiotics of the instances in the project WOMEN ARMED by Rustha Luna Pozzi-Escot

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*

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

*Peru / Roménia, Artista visual.

AFLIÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño, Especialidad de Diseño Gráfico. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Escuela Profesional de Arte. Ciudad Universitaria - UNMSM, Av. Amezaga, Cercado de Lima, Peru. E-mail: mradule@pucc.edu.pe

Resumen: La ponencia se basa en el estudio de la intervención sociocultural del arte en la problemática actual global y local, según toma forma en la obra de la artista peruana Rustha Luna Pozzi.-Escot (Lima, 1973), específicamente a través de su proyecto “Mujeres Armadas”, presentado en los últimos 10 años en varias exposiciones y performances en el Perú, Francia y Alemania. Se trata de representaciones de la mujer luchadora, que transforma sus referentes cotidianos tradicionales en signos de combate, para asumir un rol activo y transformador en la sociedad, re-significando su historia.

Palabras clave: referencia / arte crítico / mujer / instancia / semiótica.

Abstract: *This paper is based on a study of socio-cultural intervention of art in the current global and local problems, as it takes shape in the work of the Peruvian artist Rustha Luna Pozzi.-Escot (Lima, 1973), specifically through his “Armed Women” project, presented in the last 10 years at various exhibitions and performances in Peru, France and Germany. These are representations of the woman fighter, who transforms her traditional everyday referents into signs of combat, to assume an active and transforming role in society, re-meaning her story.*

Keywords: *reference / critical art / woman / instance / semiotics.*

Introducción

El proyecto “Mujeres armadas” de Rustha Pozzi-Escot se construye en torno a un enfoque particular de la escultura que articula lo orgánico con lo anorgánico, a través del ensamblaje del cuerpo de la escultora con el cuerpo escultórico de las vestimentas femeninas de combate, representativas para varias culturas del mundo. El resultado es una instancia performática donde lo material del cuerpo vestido, producido como escultura – fusión y como símbolo del potencial de la mujer en circunstancias adversas, se vierte en lo inmaterial de la fotografía que captura sus gestos arquetipales de combate ritual en 10 imágenes emblemáticas. “Mujeres armadas” presenta a la escultora en una performance fotográfica que no solo va en contra de los estereotipos femeninos, generalizados en lo local y lo global, sino que revierte los significados establecidos de lo femenino desde una morfología de lo cotidiano, con pequeños objetos de la vida diaria de la mujer, que se transforman en los elementos constituyentes de la vestimenta de combate, racionalizando el discurso a la vez que el objeto escultórico se carga de un orden simbólico. La lectura de este dinamismo transformador produce una semiosis hipertextual, capaz de reformular la historia de la mujer, desde la percepción de su vida diaria hacia el adentramiento en sus múltiples opciones, incluyendo la mujer guerrera, por ejemplo la mujer andina que afirma su decisión y poder (figura 1).

El proyecto comenzó en 2009 y durante los 10 años transcurridos ha registrado variaciones como la activación de la performance a través de un desfile – acción, esculturas de pequeño tamaño en 3D e instalaciones incorporadas a las muestras fotográficas. El proyecto generó por consiguiente un espacio flexible en el cual proliferan signos y cuya puesta en escena opera con códigos y referencias que se integran en una poética de lo femenino que amplía el territorio de su definición de género.

1. La intención comunicativa

Según la artista, su intención comunicativa fue la siguiente: “Mi investigación artística se centra en la cuestión de la identidad y el género. Mi historia personal y mis diferentes experiencias, así como la observación de los códigos sociales, constituyen la materia prima de mi trabajo. Me interesan las oposiciones entre la feminidad y masculinidad que existen en lo cotidiano. No se trata de militar o reivindicar una causa, más bien de observar y constatar las relaciones (de fuerza o no) existentes”.

<http://www.mujeresarmadas.com/texte.html>

Presenta su proyecto destacando las constantes discursivas que tejen su red de significados a través de las variaciones expresivas de las 10 obras:

“La serie « Mujeres armadas » está compuesta de diez retratos donde aparezco como intérprete de gestos y clichés del imaginario sobre unas “otras” mujeres. En ningún caso se trata de un autorretrato, más bien de una puesta en escena donde esa “otras”, se materializan en las figuras de la mujer africana, asiática, mujer mitológica, occidental, árabe, de guerrillera latinoamericana, china e indu. Estas mujeres, armadas y vestidas integralmente con elementos del cotidiano femenino, responden a una imagen fija, que se liga principalmente con la idea del «otro/a ». Una especie de imagen universal, sin pasado y sin futuro. Imágenes que se caracterizan por su carácter consensual, donde la singularidad de cada una de «ellas » o de cada una de « nosotras » se exilia. Estos clichés, transformados aquí en las “Mujeres armadas” interpelan a nuestro imaginario, y nuestras convenciones en relación a la identidad y género de los sujetos.” <http://www.mujeresarmadas.com/texte.html>

La variación en la repetición de los componentes estructurales (gestualidad, vestimenta cultural , expresividad) se basa en una selección crítica que funciona como afirmación de 10 historias de vida, construidas en en nivel simbólico. La construcción semántica relaciona la realidad de la construcción escultórica capturada en fotografías con las realidades referencializadas del contexto, el adentro con el afuera del universo reivindicativo generado. La mirada explora primero los referentes externos, los que relacionan a las mujeres con el concepto de combate, con sus respectivas representaciones geográfico-culturales; luego se descubren los referentes internos, los que componen la morfosintaxis de la vestimenta, rulos, esponjas de baño, toallas, lápices labiales etc. los mismos que son la fuente de la significación de la transformación propuesta en el concepto de mujer. Los ritmos propios de cada creación se ensamblan en una meta-narrativa donde lo implícito proviene de la memoria colectiva y cuyo eje enunciativo-comunicativo es la representación y exposición de mujeres luchadoras de la historia pasada y contemporánea que no han sido visibilizadas.

2. La semiótica de las instancias

Hay una semiótica de las instancias que convergen e interactúan en la construcción de los personajes de la serie “ Mujeres armadas”. Hay dos instancias que tomamos en cuenta, la corporal y la judicial, empleando en este sentido los conceptos desarrollados por Jean - Claude Coquet (1997; 2007) y expuestos en varios de sus libros. La instancia corporal, objeto de una semiótica del cuerpo, establece la relación del cuerpo del personaje con el mundo, es la captura que lleva las huellas del universo sensible. La instancia corporal está provista por el estatuto del cuerpo, que enuncia su relación con el mundo: es la instancia



Figura 1 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.

Figura 2 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.

enunciante. Coquet identifica en esta instancia los predicados de realidad, precisamente los predicados somáticos, que expresan la relación cuerpo - mundo, con énfasis en la presencia de lo sensible. Con este fin, la artista hace uso de su propio cuerpo, en posiciones expresivas y comunicativas, que expanden su acción a un plan cultural, usando códigos propios de la expresividad de las diferentes regiones abordadas (figura 2) , que pueden ser enfocados a través de la ethosemiótica. Las expresiones corporales son signos universales humanos pero al mismo tiempo son signos de pertenencia e integración cultural.

La instancia judicial da a conocer su juicio con respecto a una realidad, el rol de la mujer en la sociedad, y establece el marco referencial de la rendición de cuentas de la experiencia captada e interpretada, es el discurso interpretativo de la artista con respecto a la condición y potencial de la mujer con respecto al rol activo, interventor y transformador, atribuido tradicionalmente al hombre. La instancia judicial retoma la primera captura del mundo proporcionada por la instancia corporal; en ella está incluida, internalizada una “persona” que se enuncia como yo - intérprete del mundo. Es la instancia en la cual la artista asume el personaje representado para construir y hacer funcionar el discurso de la mujer armada. Se da en esta instancia la puesta en marcha de un proceso de objetivación que, recibido por el observador, activa el proceso de re-constitución del discurso, para remontar al origen del proceso generativo del proyecto, a su intención comunicativa, para llegar a la comprensión de la interpretación de la artista. Es así como se llega a participar en el discurso de cada construcción de personaje, a la comprensión y aceptación del potencial activo, luchador de la mujer. Son los procesos objetivantes que se desarrollan en esta instancia los que conducen paulatinamente a dejar en un segundo plano la experiencia sensible para centrarse en la experiencia del pensamiento, sustituyendo la dualidad enunciar - enunciarse con la dualidad contar-contarse.

Para cumplir con esta vocación discursiva comunicativa se apela a la interdisciplinariedad para construir un sujeto referencial y simbólico al mismo tiempo, que emerge en condiciones de liminalidad (Dubatti, 2017). Las significaciones del cuerpo (gestualidad, postura, mímica, etc.) y de los discursos apoyados en las referencias y los elementos compositivos de la indumentaria hacen de los personajes creados unos ensayos subjetales que intervienen con efectos participativos en varios espacios, cultural, social, artístico.

3. El cuerpo significativo

La dinámica de las interacciones del cuerpo significativo en “ Mujeres Armadas”, transversales a las dos instancias, la corporal y la judicial, traza las si-



Figura 3 · Rustha Pozzi-Escot. Mujeres armadas.

guientes esferas de realización que funcionan de manera imbrincada: el cuerpo interior; el cuerpo desnudo; el cuerpo –objeto; el cuerpo vestido; el cuerpo – espacio; el cuerpo social. El cuerpo interior es el en-sí del cuerpo, el que reconoce, recuerda, evoca y considera para sus acciones lo vivido y lo conocido; es fuente de la identidad y de la reflexión sobre si mismo, Es donde se construye la percepción del género y dejan sus huellas los parámetros socioculturales. El cuerpo interior se forma continuamente entre interacciones, causas y consecuencias; a el se le debe la percepción del mundo y de su lugar en el mundo, la relación entre lo colectivo y lo individual. Es hacia el cuerpo interior y su configuración semántica que se dirigen las contrucciones semióticas de las 10 representaciones, en un espacio reflexivo donde se articulan lo biológico, lo psicológico, lo antropológico y lo social (Figura 3).

El cuerpo desnudo es el cuerpo de la artista, identificador no solo de su presencia e identidad física sino también de su capacidad de acceder a la expresión de “ la otra “, destacando la hipótesis de la comunidad de mujeres, más allá de los cánones e interpretaciones que las diversas culturas dan al cuerpo desnudo. Se crea una relación dialógica (Bakhtin, 1992: 320) , cuyo núcleo es el tema de la mujer como identidad. Los personajes creados desde su propia identidad promueven la libertad de expresión y el poder de la intervención en el espacio circundante, cruzando convenciones imperantes o subyacentes. La creación de las 10 representaciones ha tomado en cuenta este dialogo entre lo individual y lo colectivo, desde el cuerpo femenino. El cuerpo-objeto es el objeto – soporte, parte de la escultura – fusión, completamente integrado al personaje a través de la captura fotográfica. Como objeto fue envuelto y armado con otros objetos, para formar un conjunto material mixto y complejo. El cuerpo vestido se centra en la escultura – vestimenta, en su semántica y morfosíntaxis; es el generador de formas, sentidos y efectos, para lo cual internalizó las variables del cuerpo interior y del cuerpo desnudo, para proyectarse en tanto que cuerpo sujeto, estático y/o dinámico, en el espacio físico en el cual interviene y en el espacio contextual, con sus características culturales. El cuerpo vestido practica la apropiación, la intertextualidad y la interculturalidad; para constituirse, opta por la hibridez y a la integración. El cuerpo – espacio es el resultado de la expansión del dominio espacial del cuerpo a su entorno inmediato. Crea un universo inmediato a raíz de las formas irregulares y fragmentarias del cuerpo vestido en posturas expresivas, aportando vitalidad y movimiento. Finalmente, el cuerpo social es el cuerpo visto desde la mirada que trata de interpretar su discurso, desde sus propios valores. El cuerpo social es la conclusión interpretativa del observador, interesado en su proyecto de acción comunicativa. Para

llegar a esta conclusión, el proyecto “Mujeres armadas” valora el papel de las relaciones dialógicas entre las 10 representaciones como forma de conocimiento (Bakhtin, 1987), desde la relación parte - todo que implica reciprocidad, implicación, presuposición (Calabrese, 1989) .

Conclusiones

Los personajes escultóricos (esculturas vivas) de construcción performática, de la serie “ Mujeres armadas “ de Rustha Pozzi-Escot, capturados en fotografías, donde la misma artista es el cuerpo que asume las posiciones - expresiones de los personajes con una gran variedad cultural, que recorre Asia, África, América y Europa, participan en un mismo discurso, que se construye sobre el potencial femenino de acción , en representación de la región cultural abordada. Son textos icónicos con identidad cultural. El discurso se propone a través de los elementos compositivos que “arman” el cuerpo: vestimenta, armas, accesorios. Además, la misma vestimenta está compuesta de elementos referenciales de la vida cotidiana de las mujeres, con carácter universal, que incorpora a la diversidad cultural de los personajes creados el universo cotidiano de la artista, compartido con las demás mujeres.

Referencias

- Bakhtin, M. (1987), *The dialogic imagination; four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. Sao Paulo: Martins Fontes.
- Calabrese, O (1989). *La era neo barroca*. Madrid: Cátedra.
- Coquet, J.-C. (1997). *La quête du sens*. París : PUF.
- Coquet, J.-C. (2007). *Phusis et Logos*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- Dubatti, J. et al. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

A escolha pelo desvio: um modo de operar utópico na atualização de situações da vida como obra de Gentil Porto Filho

The choice for deviance: an utopian way of operating in actualizing life situations as a work by Gentil Porto Filho

ORIANA MARIA DUARTE DE ARAUJO*

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

*Brasil, Artista Visual, Professora universitária.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pernambuco/ Centro de Artes e Comunicação/ Depto.de Design/ Programa de Pós graduação em Design / Bacharelado em Design. Av. da Arquitetura, S/n - Campos Universitários, Recife - PE, 50740-550, Brasil. E-mail: orianaduarte013@gmail.com.br

Resumo: A investigação é sobre a obra de Gentil Porto Filho, artista brasileiro, nascido no sertão de Pernambuco e que vive na cidade do Recife. Investigamos suas propostas em espaço urbano com foco no seu projeto de agenciamento coletivo Dark Show, cujos acontecimentos aqui são abordados, tanto a partir do escopo teórico de Gentil, por ele denominado MESH, quanto pelo relato autoral da experiência vivida enquanto espectadora da obra. Propomos o adentrar no Dark Show como via de acionarmos uma outra atitude de enxergar em ambiente escuro: atitude-arte, que realça o potencial utópico de um pensar em escape, uma urgência da nossa atualidade.

Palavras chave: performance / cidade / utopia / vida-artista.

Abstract: *The investigation is about the work of Gentil Porto Filho, a Brazilian artist, born in the backlands of Pernambuco and who lives in the city of Recife. We investigated his proposals in urban spaces focusing on his collective project Dark Show, whose events are discussed here, both from the theoretical scope of Gentil, which he called MESH, and from the author's account of the experience lived as a spectator of the work. We propose to enter the Dark Show as a way of triggering another attitude of seeing in a dark environment: attitude-art, which highlights the utopian potential of a thinking in escape, an urgency of our times.*

Keywords: performance / city / utopia / life-artist.

1. O projeto

O primeiro Dark Show aconteceu em 2016 e desde então, sem periodicidade regular, performances de artistas conhecidos ou não do circuito de arte ocorrem em madrugadas nas ruas do centro da cidade do Recife. O proponente e agenciador do Dark Show, o artista visual Gentil Porto Filho, há muito problematiza as práticas de performance em espaços públicos fora do aparelhamento artístico, seja institucional ou comercial. Professor do Departamento de Design da Universidade Federal de Pernambuco, responsável por aulas teóricas de arte moderna e contemporânea, Gentil há dez anos conduz o grupo de pesquisa Inteligência Artística, cujo foco são práticas artísticas na cidade. Como artista, seus projetos comumente coletivos, também expressam o quanto a sua atividade de professor universitário não enclausura teorias, mas antes as lançam para fora por movimentos que através da arte criam lugares outros de operar pensamento. Exemplo disto é o Dark Show, onde o pensar toma forma no enfrentamento do espaço público proposto por artistas por ele convidados. Gentil, por sua vez, diz ser o Dark Show um contraespaço, e nesse sentido cria uma *trama conceitual* nomeada MESH, pela qual contextualiza sua afirmação. Mas, seguindo o desdobrar das proposições, antes de MESH vir a público em texto de expressivo vigor transdisciplinar (Porto, 2020) havia tão somente o Dark Show, de modo que aqui propomos, não somente para fins de iniciação, algumas experiências no escuro.

2. Dark Show

Quando se recebe pela primeira vez o convite (figura1) somos chamados a desvendar um enigma. Quase nada é dito, um retângulo preto remete a ausência de uma imagem e o texto, iniciado com forte apelo estilístico, apenas lista nomes de artistas e os dados referencias de endereço (*sempre* um local na região central do Recife), data (*sempre* em uma sexta-feira) e o horário (*sempre* próximo ou a meia-noite). *Sempre* emitidos por publicação no Facebook, esses convites não deixam de causar estranhamento com o passar do tempo. Ao contrário, parecem corresponder expectativas da ambiência virtual, pois *sempre* são confirmados por expressivo número de pessoas. Mas este grande público, em boa parte, *sempre* não comparece na ambiência *real*. Contudo, um outro público menor *sempre* se faz presente como um encontro entre amigos, artistas, boêmios e curiosos transeuntes da noite. Assim, ao longo do triênio 2016-2019, este *sempre* que buscamos aqui enfatizar, seguiu contrário ao efeito redutor sobre o que não mais anuncia novidade no campo fluído das relações em rede. Envolto na maresia notívaga da cidade, o Dark Show foi sendo tomado como um



Figura 1 · Convite Dark Show 7, publicado por Gentil Porto Filho no Facebook em 29/05/2018

Figura 2 · Dark Show 7 com Edson Barrus, Bia Rodrigues, Carolina Consentino, Cristiano Lenhardt, Diogo Cardoso Andrade, Elly Ciriaco, Luiz Henrique Chipan, Marie Carangi, Marina Pessoa, Marina Mahmood, Pollyanna Monteiro e Gentil Porto Filho.

acontecimento de raro carisma na cena cultural do Recife, de certo em muito pela sua insistência em provocar corpos a desafiarem o cômodo lugar, tanto da ação, quanto da fruição artística. Nesse sentido, também contribui a sua continuidade processual, capaz até de despertar a experiência do caminhar pela cidade, para muitas pessoas uma difícil experiência, pois:

Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal (Careri, 2013:170).

De certo o Dark Show desafia outros receios dos brasileiros em caminhar nas ruas de suas cidades, tais como o mal-estar causado pelo inevitável tropeço na desigualdade social, e o iminente perigo causado do abandono das vias públicas a toda sorte de violência, não rara, institucionalizada. Receios potencializados nas ruas do centro do Recife, quando ao encerrar do expediente comercial (uso preponderante das edificações) emana o duplo efeito de cidade fantasma e *zumbilândia*. Fantasmagoria rasgada por artistas em busca de inventar outras possibilidades de mundos, mundos sem portas e janelas cerradas.

3. Na rua (I)

Há diversos modos de atravessar a noite mais escura. Um exemplo se vê em Nietzsche/Zaratustra ao iniciar seu último caminho, logo após a revelação da “hora mais silenciosa, a hora dos acontecimentos realmente grandes, como em uma décima segunda e última badalada (Machado, 1997:118).” A décima segunda badalada, também se entende como a hora do caminho mais árduo, não à toa a hora posta para *O Andarilho* iniciar sua jornada: “Era cerca de meia-noite quando Zaratustra seguiu para o cume da ilha, a fim de chegar a outra costa de manhã cedo: pois lá pretendia tomar um barco (Nietzsche, 2011:145).” Hora de lançar-se ao mar, hora mediadora do que já foi e do que será. Certa vez, nesse entreposto temporal, vi um homem em sofrida caminhada, indo e voltando na calçada de pedras em frente ao Gabinete Português de Leitura com uma cadeira amarrada na sua perna esquerda a lhe somar mais quatro pernas. Enquanto rangia dentes em seu estranho esforço, sua bela companheira oferecia a todos que por ali estavam, em uma suntuosa bandeja de aço inox, biscoitos amanteigados ainda quentes, pois recém saído do forno, com formas de vogais do abecedário ocidental. Assim aconteceu o Dark Show 4 (9/9/2016), na Rua do

Imperador com a Siqueira Campos, com performances de Paulo Meira e Isabela Stampanoni. Lembro do quanto escuro estava essa noite, escuridão não vista na meia noite acendida no cruzamento da Rua da Imperatriz com a Bulhões Marques, ao irromper do que parecia uma trupe de saltimbancos atemporais conduzida por Edson Barrus em seu traje de Xamã (figura 2). Deste modo encantado, no Dark Show 7 (2/6/2017), vi diversos artistas atravessarem bifurcações e incendiarem em um beco antes deserto, resíduos de trajes desnudados, suportes e objetos auxiliares para gestuais cênicos e tudo o mais que fora utilizado naquela noite, onde por cerca de duas horas o corpo histórico da arte foi desperto no reviver de performances extremas. Ao final, fui uma das pessoas que saíram em correria provocada pelo acaso de uma fogueira em instante sem controle. Mas quase sempre o inesperado está no comando das horas nada silenciosas do Dark Show, não à toa a cena política do Brasil (desdobrar de acasos manipulados) vem provocando a emergência de performances cujo corpo é posto em desafio as ameaças sobre a liberdade e o direito da diferença na vida e na arte do país. Por isso, ainda derramo lágrimas por não haver sentado na calçada da praça Joaquim Nabuco no dia 26/4/2019 quando o Coletivo Grupa + Ocupira, em suas vestes de práticas sadomasoquistas, dançaram ao som do remix de discursos de ódio bradados por políticos da extrema direita em campanha nas eleições para o poder executivo e legislativo do Brasil em fins de 2018. Não estive presente nesta meia noite do Dark Show 13 (figura 3), e desde então sinto um grande oco por não ter visto aqueles corpos que enquanto dançavam, e gritavam e se abraçavam em festim de lua cheia, tomaram litros e litros de leite até vomitarem branco, vomitarem pastoso, e por fim limparem os lábios, aqui ouso imaginar, em riso sutil.

4. MESH

Segundo suas palavras trata-se de uma trama conceitual. E já por essa denominação podemos desalinhar alguns fios, pois MESH é palavra criada por iniciais de quatro proposições-guias da sua apreensão de espaço, sendo essas, o “Momento” (Henri Lefebvre), o “Espaço” (Michel de Certeau), a “Situação” (Guy Debord) e a “Heterotopia” (Michel Foucault). Assim, elencado teorias e autores, dificilmente não somos levados a encaixar Gentil no campo da arte no espaço público, arte e urbis. Sobretudo quando se sabe da extensa pesquisa por ele conduzida acerca do desvio, iniciada pelo esmiuçar da operação do *detournement* proposta na Internacional Situacionista. Contudo, a ideia de desvio em suas pesquisas toma uma dimensão autônoma, esborra os limites dos referenciais teóricos, torna-se atitude e captura assim o espírito almejado por aqueles



Figura 3 - Frames de vídeo-registro Dark Show 13, com COLETIVO GRUPA + OCUPIRA e Gentil Porto Filho

Figura 4 - Gentil Porto Filho em ação no Dark Show 9 (22/9/2017), na Rua do Fogo com a Rua da Indústria, com Isabela Stampanoni e Thelmo Cristovam.

que desde as vanguardas artísticas do século XX propuseram estreitar, quando não fundir, arte e vida. Exemplo disto temos no modo interessante como Gentil opera o entendimento da sua concepção de espaço para afirmar o Dark Show enquanto uma singularidade, e a qual entende tratar-se de um contraespaço. Na verdade, o procedimento de Gentil se faz pela captura de conceitos que lhe interessam para pensar como desses pode escapar. A começar pela “Teoria do Momento” de Henri Lefebvre, após longo discernimento, inclusive reconhecendo a pertinência desta a características do Dark Show, Gentil conclui fazer-se “necessário questionar a adequação de certos postulados desta teoria, se quisermos evitar uma tradução simplista do Dark Show (Porto, 2020)”. E assim segue por cada qual das suas palavras-chave, ora aproximando-as, ora contradizendo-as, e ao final, na letra H de Heterotopia, conceito tido como o mais alinhado à sua trama, lança um salto abismal do negar para realizar o seu contraespaço não preso ao contraespaço heterotópico foucaultiano, e sim a uma outra possibilidade que o reinventa na utopia. Contudo, não se trata da utopia presa ao não realizar, mas antes aquela que bem podemos reconhecer numa voz poética: “Caminhando, vemos o horizonte e seguimos para aquela direção, e, embora o horizonte se distancie à medida que nos aproximamos, ir em direção ao horizonte nos permite caminhar. A utopia é o horizonte (Neruda, apud Berardi, 2019).” Esse escape, por sua vez, sem a lente do desvio não é visto em sua real potência, pois trata-se de uma linha de fuga que nunca deixará de se estender na transversal de todas as outras linhas traçadas em MESH Há de se entender, portanto, o desvio não apenas como ferramenta conceitual, mas antes como modo de constituição de contraespaços atratores de horizontes de mundos. Já o Dark Show, um instante, um recorte de tempo, uma heterocronia na qual Gentil instiga artistas a incorporar suas visões de mundo em ações performáticas, e também, como artista atizador de faíscas (figura 4), cria o tapete em brasa onde ele próprio se lança as multiplicidades das proposições dando a ver seu corpo aberto a processos intensos - corajoso exercício de entrega e partilha. Atitude-desvio: corpo *sempre* sensível ao outro em um *sempre* seguir no sentido do realizar arte no espaço-tempo comum a experienciar outras formas de vida, formas de vida capaz da boa saúde tal como sugerida pelo pulsar militante de palavras ativistas:

A boa saúde se obtém no contato da vida, mediante a paciente articulação dos membros disjuntos do nosso ser. É possível viver uma vida inteira sem fazer experiência de nada, guardando-se de sentir e de pensar. A existência se reduz então a um lento movimento de degradação. Ela desgasta e danifica, em vez de dar forma. As relações, passado o milagre do encontro, só podem ir de ferida em ferida em direção a sua consumação. Ao contrário, para quem se recusa a viver ao lado de si mesmo, para quem aceita fazer

experiencia, a vida lhe dá progressivamente forma. Converte-se, no pleno sentido do temor, em forma de vida (Comitê Invisível, 2017:170).

5. Na rua (II)

Suponhamos que tenhamos dito sim a um só e único instante, e teremos dito sim não apenas a nós mesmos, mas a toda a existência. Pois nada é isolado, nem em nós mesmos, nem em todas as coisas. E ainda que uma única vez a felicidade tenha feito nossa alma vibrar e ressoar como uma corda musical, todas as eternidades foram necessárias para criar as condições desse único acontecimento, e toda a eternidade foi aprovada, resgatada, justificada, aceita, nesse instante único em que dissemos sim (Nietzsche apud Hadot, 2019:162).

Preciso ressaltar algumas outras apreensões sobre o estar no Dark Show, em sua ambiência efêmera, mutante, capaz de hibridizar corpos e espaço da ação: noites de espernear desamparado. Chega-se um por um, também em duplas, nunca bandos de uma única vez. Aos poucos os corpos vagantes trocam olhares, risos de reconhecimento, perguntas quase não ditas surgem, gestos de estranhamento. Alguém encosta ao lado: "e aí?" Por vezes coincide com o início do acontecimento: "é ali?" Até o surgir de modos diferenciados — está acontecendo: dos corpos artistas radia uma estranha luz, abruptamente nas calçadas e ruas rachaduras desalinhadas evidenciam a mutação em curso. Gramas, ervas daninhas, filamentos de farpas e os mais variados insetos redesenham o chão a tremer sob nossos pés escondidos em botas alagadas. Ao final, gargalhadas prenunciam a chegada do momento de festejar outra travessia pela noite escura. E lá seguem todos fazendo vingar o enorme potencial de energia utópica desencadeada por mais um Dark Show em seu atravessar outro pela vida artista.

Referências

- Berardi, Franco. *Depois do futuro*. – São Paulo: Ubu Editora, 2019. (Coleção Exit). ISBN:978857126214
- Careri, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. I.ed. – São Paulo: Editora G.Gili, 2013. ISBN:9788565985499
- Filho, Gentil Porto. *MESH: Espaço-Tempo divergente no projeto "Dark Show"*. – Recife: Publicação Independente, 2020 (no prelo).
- Hadot, Pierre. *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*. I.ed. – São Paulo: É Realizações, 2019. ISBN:9788580333473
- Invisível, Comitê. *Motim e destituição agora/ Comitê Invisível*. – São Paulo: n-1 edições, 2017. ISBN:9788566943498
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011. ISBN:9788535919998
- Machado, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. ISBN:857110400X

O corpo na obra de Hans Steiner: a atuação do artista gravador e sua dedicação a algumas comunidades indígenas brasileiras

The body in Hans Steiner's work: the performance of the recording artist and his dedication to some Brazilian indigenous communities

PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO* & REGINA LARA SILVEIRA MELLO**

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

*Brasil, artista Visual, gravura.

AFILIAÇÃO: Doutorado em andamento no programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPG-EAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Rua da Consolação, 930, São Paulo - SP CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: paulo@cultarte.com.br e paulo@unicbuilding.com.br

**Brasil, artista visual, professora.

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

Resumo: Este artigo faz um cruzamento analítico entre os aspectos visuais e antropológicos destacado pelo artista e gravador Hans Steiner entre 1956 e 1964. Nesse período, Steiner inicia a produção de seu último ciclo de gravuras, direcionado ao retrato corporal e cultural dos cacicados indígenas brasileiros, em um trabalho que, apesar de relevante do ponto de vista antropológico e artístico, foi eclipsado ao longo da história da gravura e precisa ser difundido.

Palavras chave: Hans Steiner / Gravura brasileira / História da Arte / Antropologia Visual.

Abstract: This article makes an analytical cross between visual and anthropological aspects highlighted by artist and engraver Hans Steiner between 1956 and 1964. During this period, Steiner begins the production of his last cycle of engravings, directed to the body and cultural portrait of the Brazilian indigenous groups, in a work that, although relevant from an anthropological and artistic point of view, has been eclipsed throughout the history of engraving and needs to be disseminated.

Keywords: Hans Steiner / Brazilian engraving / Art history / Visual anthropology.

Introdução

Em 1930, o artista austríaco Hans Steiner (Graz, Áustria, 1910 - Gorizia, Itália, 1974) chega ao Brasil. Matricula-se no antigo Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, quando vive em um ambiente preparado para o aprendizado da técnica da gravura e se apaixona pela vivência no ateliê, passando a ter aulas com o ítalo-brasileiro Carlos Oswald (1882-1971), precursor do ensino da gravura em metal no Brasil e responsável pelos croquis do Cristo Redentor. Por mais de quarenta anos, Steiner percorre o Brasil, produzindo óleos, nanquins, aquarelas, desenhos e gravuras sobre temáticas brasileiras, incluindo flora e fauna tropicais, além de aspectos urbanos e sociais de norte a sul do país – obras essas que foram objeto de análise durante os últimos seis anos.

Penso na ambiência de oficina em que vivem, em meio a buris e pontas, a raspadores e "grattoirs", a régua e compassos, a martelos e a pedras de afiar, a travessieiros de couro e a agarradores e a escovas, a esponjas e a funis, a ruletas e a tampões, a latão e a zinco, a aço e a ferro, a cobre eletrolítico e a ácidos, a percloretos e a ceras, a resinas e a asfaltos, a terebintina e a betume. E penso nas tiragens, na prensa, nos montantes, nos cilindros... (Vieira, 1966: 2).

1. Análise do processo criativo

Para compreender o processo criativo de Steiner, a visualidade das obras e suas ações em ateliê, inicia-se em 2013, de forma inédita, um processo de resgate do conjunto gráfico do artista por meio de pesquisas feitas no Brasil e na Europa.

São consultados instituições culturais, museus, documentos e acervos particulares no Brasil e no exterior (mais especificamente em Gorizia, na Itália, e Viena, na Áustria), visto que não havia praticamente nenhuma bibliografia significativa sobre o gravador. As obras analisadas resultam em dissertação de mestrado *O olhar estrangeiro: a obra gravada de Hans Steiner como recorte-modelo para o resgate da história da gravura no Brasil*, concluída na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 2015.

1.1 Ciclo indígena

Vinte e seis anos depois de chegar ao Brasil, em 1956, Steiner inicia o oitavo ciclo de sua obra: "Viagem ao Araguaia - ciclo indígena, primitivos do Brasil", selecionado para reflexão neste artigo dentre sua imensa produção.

Antes de voltar à Itália, em 1964, e morrer aos 64 anos, em 1974, de malária (doença que, por ironia, foi contraída em visita a povoados indígenas), o artista finaliza o último ciclo de sua jornada como gravador.

Em toda a sua vida, Steiner produz 517 chapas, marcadas por oito séries

iniciadas em 1941: Niterói, Guanabara, Mata-Pau, Penitenciária, Urubu, Vegetação, Miniaturas e Indígena. Mas foi para esta última série que criou o maior número de matrizes em metal, cujas calcogravuras, algumas produzidas em buril (Figura 1), estão hoje, principalmente, na cidade italiana de Gorizia. As demais obras estão nas instituições brasileiras Biblioteca Nacional e Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Na gravura em cobre, ou calcográfica, emprega-se uma ferramenta especial, chamada buril, para riscar a lâmina de cobre. A linha que se grava na superfície do metal conservará qualquer cor ou tinta de impressão que se espalhe sobre toda a lâmina. Portanto, o processo consiste em cobrir a lâmina de cobre gravada com tinta de impressão e depois limpar o metal não gravado. Se depois apertarmos a lâmina com muita força contra uma folha de papel, a tinta que se conservou nas linhas cortadas pelo buril é espremida sobre o papel e a impressão está pronta (Gombrich, 2015: 282-283).

1.2 Karajás

O primeiro contato de Steiner é com os karajás (Figura 2). Num período de oito anos, iniciado a partir da visita à região Xingu-Araguaia, no Mato Grosso, Steiner busca o que ele considera os “verdadeiros habitantes do país”: os índios. De sua pesquisa antropológica, retrata artisticamente cenas observadas a partir da visita a diversos cacicados, com destaque aos Karajá, Xavante, Cajabi, Camaiurá, Waurá e Tapirapé. Do olhar estrangeiro de Steiner, que batiza os índios como povos primitivos, nascem gravuras de teor figurativo, de excelente qualidade técnica e representativa beleza visual.

2. Livro de Tombo

O resgate do livro de toambo (Figura 3) do artista, que se encontrava na cidade de Gorizia, Itália, foi de fundamental importância à análise de sua obra, especialmente as gravuras da série indígena. Ali o artista anotou meticulosamente, de próprio punho, detalhes técnicos e medidas de suas gravuras.

2.1 Visibilidade, ilustração e antropologia

Nas gravuras de Steiner observa-se obras figurativas de um povo que pintava a pele com tinta de jenipapo, coloria os cabelos com urucum, alternavam as dormidas entre as redes e o chão e se curavam de doenças com danças e pajelanças. Da observação, da percepção sensorial e visual, Steiner retirou sua criação artística, em uma ação próxima ao que se chama de gramática da comunicação visual (Arnheim, 2004: 346). Quase que uma fotografia em tempo não real, a obra de Steiner é altamente ilustrativa (Figura 4), um momento idílico capturado em um croqui e reproduzido “a posteriori” em uma chapa de metal. Ali se cruzam elementos visuais com informações artísticas e antropológicas.

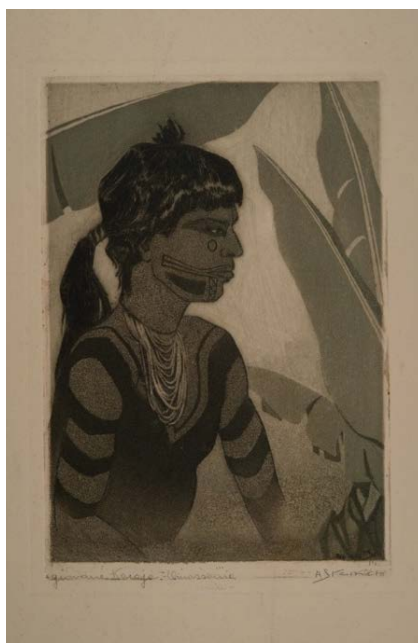


Figura 1 - Hans Steiner, *Idílio Karajá*, 1959. Ponta seca, buril, água tinta e verniz mole, 630 x 450 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Figura 2 - Hans Steiner, *Jovem Karajá*, 1957. Ponta seca, água-tinta, 198 x 135 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Num sentido restrito, nenhum elemento de uma obra de arte pode ser compreendido sem a entrada concomitante de cada um dos outros elementos contidos na obra como um todo. No entanto, como a complexidade de muitas obras ultrapassa a medida da atenção do cérebro humano, elas são aprendidas somente de forma aproximada – pelos observadores e também, desconfio, pelos seus próprios criadores (Arnheim, 2004: 71).

Suas gravuras mostram um artista tecnicamente potente. Os cenários, os planos e os movimentos são muitas vezes roteirizados, dando ao observador o máximo de informação possível, como as decorações corporais dos índios, arrematadas por algum tipo de torniquete ou labret (um tipo de adorno unissex indígena preso na parte inferior da boca, acima do queixo, e que também pode ser chamado de botoque) (Figura 5).

A tinta no corpo não só transforma apetências, como também tinha a função de criar símbolos, caracterizar ritos e, sobretudo servia como um meio de comunicação[...] Os grupos humanos de tradição oral tiveram de desenvolver meios para preservar sua memória e concretizar a partilha de seu acervo cultural (Pessis, 2004: 144).

2.3 Realidade indígena

A produção milenar da cerâmica com a pintura de bonecas cuja modelagem, queima e decoração são realizadas por mulheres que ofertam esses objetos a crianças, à semelhança das próprias índias, tem caráter lúdico e educacional, voltado a uma sociedade iminentemente ágrafa, com transmissão do conhecimento pelos mais idosos aos mais novos pelo sistema da comunicação verbal.

Essas figuras, com penteados, olhos, nariz, boca, vestimentas, adornos e pinturas corporais produzidas com algum tipo de ponta seca – um pedacinho de graveto ou qualquer material encontrado de dura resistência à cerâmica ou de certa maciez para a pintura – são retratadas por Steiner (Figura 6) como referência muito próxima de objetos verdadeiramente produzidos pelos índios (Figura 7).

Entre as manifestações das culturas indígenas nacionais, a ornamentação dos utensílios cotidiano, dos objetos rituais e dos corpos é um traço permanente e comum a todas as comunidades. Os grafismos geométricos, que são os mais típicos dos desenhos, e as cores de extração vegetal cumprem funções não apenas estéticas, decorativas, mas igualmente de distinção ou representação. [...] Como povos ágrafos que são, essa “arte” visual e iconográfica compensa ou substitui, em muitas oportunidades, a linguagem escrita, transmitindo ideias ou sugerindo comportamentos (Cunha, 2003: 52-53) .

Numero	Título-comentário	Técnica	Material-em	Tiragem-provas
1956	"Viagem ao Araguaia" - Ciclo Indígena-primitivos do Brasil Eribu Karaja-Xavante-Tapieté (Anonimizado pelo Dr. Darcy Ribeiro, Dir. Museu de Indol)			
1957				
301	Lenda indígena (no Tifora) ex. minicada em natureza.	agua-forte	latão	19 - Itália
302	uba Karaja, hauuoi aldeia de Tomba. chefe Atava	ou D ponta-seca	latão	17 - Itália
303	"Matolri" atelisa P. Tumbel, com C Miniatura-D	agua-forte	latão	-
304	Hawakawac, minicada - D aldeia S. Isabel - com elegant	agua-forte linear / aqua-forte	latão	3 - Itália
305	acompanhante ka - C Miniatura	agua-forte	latão	3 - Itália
306	rio Araguaia, fam. ka-cansa - - -	ponta-seca	latão	-
307	família Karaja - canoa -	ponta-seca	latão	24 - Itália
308				
309	Ketaria, moço ka, filho de Alari execução de desenho - S. Isabel	I ponta-seca II aqua-tinta	latão	18 - Itália
310	flechando, ano e flecha, saguão e chissas execução desenho-moldo a tintura	buril - 2/3	latão	8 - Itália
311	rio Araguaia, amanh-heser - abegginne execução de croquis-linha Araguaia para S. Isabel - -	I Forma: I B e aqua-tinta	latão	10 - Itália

Figura 3 · Hans Steiner, Livro de tomo de Hans Steiner, 1937 a 1970: 36, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

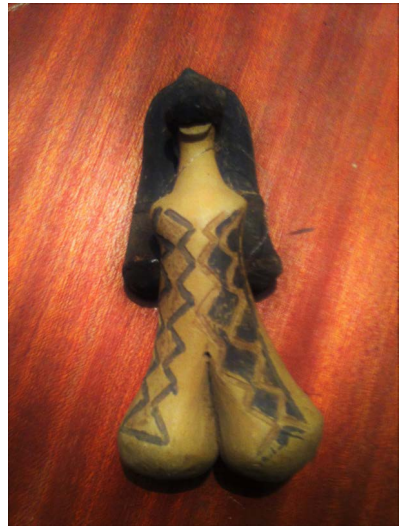


Figura 4 · Hans Steiner, *Kuarup, a luta no Xingu*, 1960. Ponta seca e água-tinta, 555 x 390 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Figura 5 · Hans Steiner, *Moço Karajá, no morro Tapirapé*, 1963. Ponta seca, 495 x 373 mm. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Figura 6 · Hans Steiner, *Licocó*, s/d. Metal, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Figura 7 · Fotografia de Boneca Karajá: Licocó, s/d. Cerâmica não queimada, sem medidas descritas. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Conclusão

Entre 1956 e 1964, Steiner produziu peças artísticas documentalmente antropológicas, focadas em cacicados indígenas brasileiros. O artista não se furtou à necessidade de ilustrar nessa série o maior número de matrizes para a representação de um índio guerreiro, brasileiro e original. Justamente por ser pouco conhecida (ou reconhecida), o resgate de sua obra mostra-se hoje essencialmente importante à luz artística e da relação dos povos indígenas com o mundo contemporâneo e seus desafios atuais ligados à preservação de suas culturas.

Referências

- Arnheim, Rudolf (2004). "Intuição e Intelecto na Arte." *Editora Martins Fontes*. ISBN: 85-336-1973-1. Vol. 2: 71, 346
- Cunha, Newton (2003). "Dicionário SESC, a Linguagem da Cultura." *Editora Perspectiva S.A.*, Volume único: 52-53.
- Gombrich, Ernest Hans (2015). "A História da Arte." *Editora LTC*. Vol. 16: 282-283. ISBN: 978-85-216-1185-1.
- Verbetes Labret, *Wikipedia, the free encyclopedia*. [Consult. 2019-11-06]. Disponível em URL: <https://es.wikipedia.org/wiki/Labret>.
- Pessis, Anne-Marie (2004). "Antes: Histórias da Pré-História.", catálogo de exposição do Centro Cultural Banco do Brasil. *Editora Gráficos Burti*. Volume único: 144.
- Vieira, José Geraldo (1966). "Gravadores de São Paulo", folder de exposição na Galeria de Arte 4 Planetas. Vol. único: p. 2.

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi

EXIT/EXIL-Lina El-Herfi

SANDRA REY*

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

*Brasil, Artista Plástica, Curadora.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PP-GAV-UFRGS). R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: sandratrey@gmail.com

Resumo: O artigo analisa a obra EXIT/EXIL exibida na exposição Cá e lá: UTOPOS, apresentada Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2019. Para compreender o dispositivo visual e semântico proposto pela artista situamos a contexto político-social do tema exílio abordando-o através do aporte teórico do termo “exilience”. A análise estende-se numa perspectiva poética abordando a obra em relação à experiência multicultural da artista, e as implicações estéticas do processo de criação.

Palavras chave: exit / exílio / exilience.

Abstract: *The article analyzes the art-work EXIT / EXIL exhibited at Here and there: UTOPOS, exhibition presented by the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul, 2019. To understand the visual and semantic device proposed by the artist, we situate the political-social context of the theme exile by approaching it through the theoretical contribution of the term “exilience”. The analysis extends from a poetic perspective, addressing the work in relation to the artist’s multicultural experience and the aesthetic implications of the creation process.*

Keywords: exit / exile / exilience.

Introdução

Para compreender o dispositivo visual e semântico proposto por Lina El-Herfi em "EXIT/EXIL" precisamos situar a obra em seu duplo campo de pertencimento, primeiramente num contexto geral em relação aos fenômenos migratórios que alcançam, em escala global, amplitão inédita no planeta, e numa perspectiva poética, no tocante à experiência de vida e processo de criação da artista.

O quadro teórico da análise fundamenta-se no conceito de *exilience*, que preferimos manter na língua original, termo que caracteriza a situação vivencial comum a todos os sujeitos migrantes como *condição* e *consciência* (Nuselovici, 2013).

"EXIT/EXIL" configura-se como uma obra conceitual apresentada em três fotografias onde se pode ler em imagens de placas de sinalização, descontextualizada do ambiente em que se encontram, as palavras EXIT e EXIL.

Que relações se pode estabelecer entre placas de sinalização e a experiência de exílio?

A obra coloca em cena a indecisão entre o ativo e o passivo, oscilação que acolhe a experiência no exílio, em decorrência da desterritorialização da identidade social e neutralização do sujeito nas suas potencialidades de ator político. Para além do jogo de palavras, "EXIT/EXIL" aborda o tema do exílio de maneira econômica, austera, e sucinta, possibilitando pensa-lo enquanto experiência numa dimensão tanto coletiva, quanto individual, em relação à experiência da artista.

1. A obra e o contexto de apresentação

Constituída por três fotografias, em *EXIT/EXIL* vemos placas de sinalização. Nas duas colocadas à esquerda, lemos as palavras *EXIT* e *EXIL* e, no painel à direita, a sobreposição das últimas letras "T" e "L", precedida pelo sufixo "EXI".

Como se pode observar, a montagem ordena as três imagens como se fosse uma equação cujo resultado é a sobreposição dos termos.

Lina El-Herfi, artista de origem palestina, vivendo na França onde defendeu tese em artes plásticas, apresentou uma obra sucinta na exposição *Cá e lá: UTOPOS*, exibida Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, fins de 2019.

Percebe-se, de imediato, que a artista propõe um jogo de palavras entre os termos EXIT e EXIL. O termo *exit*, signo que vemos indicando a saída nos aeroportos, seguidamente o associamos à origem anglo-saxônica mas é um cultismo tomado do latim *exitus*, participio do verbo *exire* (sair). O prefixo *ex*, sabemos, indica a ação de separar do interior. Substituindo-se a última letra *t*, pela letra *l*, obtemos *exil*, que na língua francesa significa exílio.



Figura 1 · Lina El-Herfi, *EXIT/EXIL*, 2019. Instalação bidimensional, Fotografia. Fonte: própria.

Antes de avançar na análise, primeiramente alguns dados sobre a mostra em que a obra foi exibida, em atenção à proposta da curadoria. *Cá e lá: UTO-POS* (Figura 2) organizou-se em torno da possibilidade de mostrar produções contemporâneas desenvolvidas em contextos de pesquisas na pós-graduação. A proposta centrou-se em estabelecer um debate em torno da noção de *território*, conceito que orientou a seleção das obras com o propósito de colocar à mostra certas fraturas em relação às políticas do presente no que diz respeito a questões ambientais e eventos migratórios que, por diversas razões, aumentaram de escala nos últimos anos.

A curadoria propunha refletir sobre as profundas transformações de nosso tempo em amplo espectro, desde questões com base em fatos relativos à natureza e o meio ambiente, envolvendo a derrocada de modelos econômicos e políticos, incluindo assimetrias a que estamos subordinados na vida contemporânea em relação ao lugar que podemos, enquanto indivíduos, construirmo-nos como *sujeitos* em uma sociedade abalada por transformações abruptas.

No conjunto de 27 obras apresentadas (Figura 3), soluções técnicas bastante variadas, compostas por instalações, fotografias, objetos, vídeos, vídeo-instalação, desenhos, cartões postais e cianotipia. Dez artistas compuseram a mostra, entre os quais cinco locais, residindo e produzindo em Porto Alegre, e cinco convidados internacionais. Em comum, processos artísticos e trajetórias pessoais construídas numa relação de práticas artísticas ancoradas em pesquisas que vinculam pesquisas técnicas e reflexão teórica. Experiências e vivências multiculturais fazem parte dos currículos e experiências de vida dos artistas.

Como problema, foi colocado o desafio de pensar os fluxos de acontecimentos nas cadeias de macro e microrrupturas recorrentes, induzindo trajetórias pessoais novas e diferentes, de forma cumulativa e não linear. A questão colocada: como, diante da realidade atual, podemos pensar a cultura em que estamos inseridos, quais suas potências e fraturas, e como pode a arte inserir-se nesse contexto?

2. Exílio como saída

Na primeira abordagem *EXIT/EXIL* se dá a perceber como um processo mental e apresenta-se como um enigma que interpela a imaginação do observador.

O que quer a artista dizer com esse alinhamento de signos? Que relações se pode estabelecer entre imagens de placas de sinalização e a experiência de exílio?

Verifiquemos a etimologia da palavra exílio cuja origem do latim *ex(s)ilium* significa “residente temporariamente no estrangeiro, banido”, ou de *ex(s)ilere* que significa “cair fora”.



Figura 2 · Montagem da exposição *Cá e lá*: UTOPOS, 2019, MACRS. Autor: Carlos Donaduzzi.

Figura 3 · Vista da exposição *Cá e lá*: UTOPOS, 2019, MACRS. Fonte: própria.

O tema do exílio, abordado conceitualmente na obra, diz respeito a enfrentamentos que atingem milhões de pessoas na contemporaneidade. O exílio configura-se como uma situação particular de um fenômeno em escala mundial cuja lista de substantivos que o descreve compreende um repertório extenso que foge aos nossos propósitos enumerá-los, citamos apenas alguns: estrangeiros, emigrados, imigrados, expatriados, deportados, refugiados, clandestinos, exilados...

A noção de exílio requer o estudo de um corpus multiforme e multilíngue favorecendo uma compreensão mais ampla dos fenômenos migratórios. Atualmente conta-se cerca de 272 milhões de migrantes no mundo, o que corresponde a 3,5% da população mundial, e essa cifra não computa os milhares de migrantes clandestinos e ilegais. Os movimentos migratórios dão-se por diversas causas — econômicas, políticas, ecológicas, — necessidade de emprego é a principal razão para pessoas migrarem internacionalmente, mas também a maior mobilidade e o cenário comunicacional promovido pelas tecnologias exercem influências no pensamento do lugar, e do território. Os fenômenos ligados à globalização questionam profundamente o pertencimento às nacionalidades, e as migrações em escala internacional crescem exponencialmente.

A relevância semântica do termo exílio diz respeito à sua envergadura conceitual, na medida em que,

a experiência exílica representaria um núcleo existencial comum a todas essas realidades migratórias. (...) Esse núcleo existencial, comum a todos os sujeitos migrantes, nós o nomeamos exilance, ao mesmo tempo condição e consciência (Nuselovici, 2013-43: 4/11).

O sufixo *ance*, explica o autor, toma como modelo o conceito de “différance” em Derrida, pelo fato da terminação em *ance* apontar para uma indecisão entre o ativo e o passivo. O termo *Exilance* determinaria a oscilação que acolhe a experiência exílica que define-se

entre uma passividade diante da paisagem cultural, mais ou menos conhecida, que se impõe ao exilado e que ele não tem certeza de dominar completamente, e uma intensa atividade, atualizando o conhecimento que possui da antiga paisagem cultural a fim de não se perder no novo, e de se proteger (Nuselovici, 2013-43: 4/11).

Na medida que *EXIT/EXIL* aponta para essa oscilação entre o ativo (*exil*) e passivo (*exil*), a obra coloca em cena a instabilidade própria à experiência no exílio. Ou seja, a primeira foto com a placa de sinalização *EXIT* aponta a saída, a desterritorialização geográfica (Figura 4).



Figura 4 · Lina El-Herfi. Exit.
Fotografia. 2019. Fonte: própria.

Figura 5 · Lina El-Herfi. Exit.
Fotografia. 2019. Fonte: própria.

Enquanto a segunda foto com a placa de sinalização *EXIL* evocaria o efeito que se produz, a desterritorialização da identidade social (Figura 5).

3. *Exilience*

A perspectiva poética, no tocante à experiência da artista, compreende desde seu lugar de nascimento: Lina El-Herfi nasceu em Chipre, em 17/7/1982. Seus pais, de origem palestina, foram obrigados a deixar a Palestina muito precocemente em suas vidas, uma história comum para numerosos palestinos.

Eles partiram de Nakba (que em árabe quer dizer catástrofe), sinônimo de perda da terra natal e do êxodo. Do dia para a noite, a Palestina foi riscada do mapa e sua população teve de lutar para existir. Esse trauma original os exilados o transmitiram para as gerações seguintes (Lina El-Herfi, 2019).

A artista narra que deveria ter nascido em Beirute, mas em decorrência da invasão de Israel no Líbano, sua mãe partiu às pressas e teve o bebê em meio do caminho. O atestado da embaixada indica que ela “nasceu em Nicosie, onde a família tinha feito uma escala antes de partir em direção à Tunísia ” (Lina El-Herfi, 2019).

Em decorrência do fato passou grande parte de sua vida sem ter certidão de nascimento, o que a tornava duplamente exilada: em razão do desenraizamento de seus pais e por não possuir papéis de identidade.

Com os acordos de Oslo, iniciados em 1993 entre o governo de Israel e o presidente da OLP, os processos políticos de negociações permitiram a alguns palestinos obter um passaporte com o carimbo “Autoridade Palestina”, um documento de viagem, mais do que uma real nacionalidade. De posse desse passaporte, Lina El-Herfi obteve a ratificação de seu pertencimento à Palestina, apesar da desaparecimento de suas referências. Ela relata:

o exílio de meus pais eu o trazia comigo e isso me causou uma série de embaraços nos pontos de controle de fronteiras em qualquer lugar do mundo, em decorrência do fato de ser palestina (Lina El-Herfi, 2019).

Há pouco tempo atrás ela obteve a nacionalidade francesa. Tendo frequentado escolas francesas nos diferentes países onde residiu, diz-se não ter se tornado francesa, pois há bastante tempo sentia-se como tal. Hoje considera-se francesa de origem palestina.

4. *Insigth*: origem da obra

Uma experiência recente está na origem da obra que analisamos e permitiu à artista a tomada de consciência de seu novo estatuto. Ela tinha acabado de pouso em Chipre com seu novo passaporte francês em mãos e, automaticamente, dirige-se à fila de espera “Todos Passaportes”. Como que arrancando-a de seu exílio, o marido puxa-a pelo braço convidando-a a juntar-se à fila, mais rápida, dos passaportes europeus...

Reuni-me à nova fila de espera, a mão segurando firme o passaporte de medo de perde-lo. Além da linha delimitando a zona de confidencialidade, percebi atrás da cabine do oficial de polícia, a sinalização EXIT. Inconscientemente, eu li EXIL... (Lina El-Herfi, 2019).

A substituição inconsciente do termo *exit* pelo *exil* na placa de sinalização que apontava para a saída do aeroporto, a faz tomar — abruptamente — consciência da marca que a condição de exílio imprimiu em sua trajetória de vida, e a desopressão que o passaporte europeu promove em sua condição de exílio.

Sempre partindo de um lugar a outro (Chipre, Tunísia, África do Sul, France e Chipre novamente), sente-se continuamente dilacerada entre um *exit* e um *exil*. Daí a sobreposição entre as duas menções em uma imagem desfocada onde se distingue com dificuldades, um e outro termo (Figura 6). Psicologicamente habituada a estar sempre pronta para um enésimo desenraizamento, para uma nova partida, o exílio tornou-se um *ser-território* (Lina El-Herfi, 2019).

Conclusão

O texto da artista a ser publicado no catálogo da exposição, é um elemento chave para a decodificação da obra EXIT/EXIL. Seu depoimento contribui para cogitar em que medida a experiência no exílio recai sobre sua trajetória de artista.

O exílio pode ter inúmeras causas e diversas circunstâncias, mas a consciência que nasce dessa experiência requer potencialidades afirmativas sem as quais o sujeito não poderá construir-se, escapando ao determinismo exclusivo dos fatores exteriores.

Assim, ao responder à proposta da curadoria com *EXIT/EXIL*, Lina El-Herfi não pensou o exílio a partir de critérios territoriais, repensou o território em função de sua experiência exílica.

“[...] estranhos cidadãos do mundo, escreve Camus, [os homens são] exilados nas suas próprias pátrias” (Camus A., 2011:326, apud: Nuselovici, FMSH-PP-2013-09). Mas para quem desde o nascimento só conheceu o exílio como pátria, a Palestina onde jamais pisou simbolizaria o que Ítaca representava para Ulisses: o desejo que retornar para casa (origem).



Figura 6 - Lina El-Herfi. *Exit ou Exil?*.
Fotografia. 2019. Fonte: própria.

A tomada de consciência da saída da condição política de exilada desencadeia para a artista uma potência heurística onde saída (*exit*) confunde-se com exílio (*exil*). Seria a sobreposição desfocada dos dois signos (na terceira fotografia), a Palestina que a artista jamais conheceu, mas continua a habitá-la como um vazio?

A indecisão entre o ativo e o passivo, presente em *EXIT/EXIL*, enceta a perspectiva da arte promover elaborar a oscilação e instabilidade que se produz no exílio. Para a artista que não conheceu outra condição senão aquela do desenraizamento que a condição de exílio engendra, a origem torna-se um não-lugar que reivindica uma construção identitária que opera sobre um trabalho de memória.

Referências

- Alexis Nuselovici (Nous), *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013. halshs-00861243
- Alexis Nuselovici (Nous), *L'exil comme expérience*, FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nous), *Exilience: condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre, 2013.
- Camus Albert (2011), *L'homme révolté*, Paris, Folio/Essais.
- Lina El-Herfi. *Exit/Exil*, Catálogo UTOPOS, Ed. UFRGS, (No prelo). <https://nacoesunidas.org/oim-migrantes-internacionais-somam-272-milhoes-35-da-populacao-global/> (consulta realizada em 2/1/2020).

Duplicidade, Ironia e Palimpsesto na obra de Yonamine

Duplicity, Irony and Palimpsest in Yonamine's Work

TERESA MATOS PEREIRA*

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

*Portugal, artista plástica e professora.

AFLIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), Centro Interdisciplinar de Estudos Educativos (CIED) Campus de Benfica do IPL, 1549-003 Lisboa, Portugal, e Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, (n.1975). A sua prática criativa convoca inúmeros recursos técnicos como a pintura, serigrafia, desenho, vídeo, graffiti, para criar instalações onde se entrecruzam múltiplas temporalidades dos processos históricos e vivenciais, culturas urbanas, ícones dos mass media. A acumulação palimpséstica de referências, matérias e imagens é, finalmente, assinalada por um olhar irónico sobre a história e sobre o presente.

Palavras chave: Ironia / Intervisualidade / pós-colonialidade.

Abstract: *The text proposes an approach to the work of the artist Yonamine, (n.1975). His creative practice involves numerous technical resources such as painting, screen printing, drawing, video, graffiti, which dialogue in installations where multiple historical and experiential temporalities, urban cultures, mass media intersect. The palimpsestic accumulation of references, materials and images is finally marked by an ironic perspective on history and the present.*

Keywords: *Irony / Intervisuality / Postcoloniality.*

Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra do artista plástico Yonamine, nascido em Luanda em 1975. As suas vivências passam por Angola, Zaire (atual República Democrática do Congo), Reino Unido e Brasil. A participação em seminários, conferências e sobretudo workshops realizados no âmbito da Trienal de Luanda, possibilitou-lhe consolidar conhecimentos de natureza estético-artística. O seu percurso integra inúmeras exposições internacionais em países como o Brasil, Cuba, Espanha, Portugal, Zimbábue ou nas Bienais de Veneza (2007), Havana (2009), Sharjah nos Emirados Árabes Unidos (2009), S. Paulo (2010, 2014) ou Istambul (2017).

Desenvolve uma prática criativa que convoca inúmeros recursos técnicos tais como a pintura, serigrafia, vídeo, graffiti, ou desenho, na criação de instalações nas quais se entrecruzam as múltiplas temporalidades inscritas nos processos históricos e vivenciais. A emigração, as referências a culturas urbanas e os trânsitos (vivenciais e estéticos) integram um processo pontuado pela acumulação e pela sobreposição palimpséstica de referências, matérias e imagens.

1. Apropriação e Ironia

A intertextualidade e intervisualidade são dois mecanismos que travessam transversalmente a obra de Yonamine e a tornam um corpo composto por variadas camadas de sentido. Aberta a múltiplas leituras exteriores, comporta, na estrutura interna, uma dimensão crítica, forjada num discurso visual marcado pela apropriação, pela duplicidade e pela ironia. Mobilizando referências que atravessam a memória e a vivência do presente, o artista propõe uma visão cruzada entre experiência autobiográfica, narrativa histórica, política e social no âmbito da qual Angola se assume como eixo para uma reflexão mais alargada à escala das dinâmicas da globalização económica e cultural. Este aspeto é destacado por Yonamine quando considera que a prática artística enquanto uma construção multireferencial, rizomática que anula pretensas leituras identitárias, unívocas e essencialistas. Nas suas palavras:

Quero fazer um trabalho sem identidade. Sinto-me cidadão cósmico, cosmopolita. Estou a seguir a minha vivência, os caminhos por onde passei. O meu trabalho podia ser feito por um japonês, um português, um alemão, um africano. (Yonamine, 2012)

As estratégias de apropriação a que recorre constituem-se como base de uma prática palimpséstica que mistura signos da cultura de massas, *street art*, páginas da imprensa (angolana, chinesa, ...), imagens que remetem para episódios de natureza histórico-política, *slogans* ou anúncios comerciais, aos quais

imprime uma ação transformadora que lhes confere, intencionalmente, uma espessura irónica.

Na verdade muitos artistas contemporâneos adotam como prática criativa a apropriação de imagens ou formas artísticas de outrem, herdando uma atuação que conhece extenso historial no contexto da arte moderna ocidental. Como sabemos, o ato de apropriação assume um primeiro protagonismo no campo das artes visuais durante vanguardas do início do século XX com colagens cubistas ou os *ready made* e *objets trouvés* de dadaístas e surrealistas, prolongando-se mais tarde, na segunda metade, com a integração das linguagens de uma cultura de consumo massificado. Aqui a apropriação apresenta-se como modalidade crítica de uma superabundância e superprodução de imagens pelos *mass media*, na senda da teoria do simulacro desenvolvida por Jean Baudrillard, ao afirmar que “estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (Baudrillard, 1991:102).

A contestação, paródia, simulação, ironia, hibridação, *remix*, recombinação são, deste modo, algumas das estratégias plásticas/visuais e discursivas utilizadas por diversos artistas contemporâneos cuja obra integra um espetro mais alargado da crítica pós-moderna (Evans, 2009), pós-colonial, pós-socialista com inúmeras reconfigurações atuais, no contexto daquilo a que Ralph Keyes designou em 2004 como “era da pós-verdade”.

A apropriação de ideias, objetos, imagens, textos, sons e elementos culturais que se constituem como referências à obra de outros artistas ou de outros contextos exteriores à esfera artística, problematiza, por um lado, o estatuto da obra de arte ao estabelecer planos de rutura com as noções de autenticidade, originalidade e autoria; por outro, abre espaços de reflexão crítica acerca de questões transversais à cultura, arte, sociedade, interligando a esfera individual do artista à esfera do coletivo social.

Esta problematização incorpora, por vezes, a ironia como dispositivo discursivo, numa ligação de reciprocidade. Na verdade a imitação, a apropriação e a inversão são eixos fundamentais da ironia que, segundo Linda Hutcheon compreende dois níveis: um nível superficial e um nível secundário, implícito. O primeiro atua através da forma, da configuração externa, visível, enquanto o segundo, inclui simultaneamente o conteúdo e o contexto (Hutcheon, 1989). Deste modo poderemos dizer que a ironia transporta uma dimensão pragmática que observa as propriedades formais da obra, o reconhecimento dos códigos discursivos e a interpretação de duplos sentidos – muitas vezes reforçada pelo(s) contexto(s) de enunciação e receção. Elege igualmente uma dinâmica discursiva de natureza relacional que coloca o discurso na fronteira entre duas

realidades ao compreender um conjunto de aproximações entre ideias, conceitos e formas de pensamento por vezes afastados, propondo linhas de tensão entre a imediatez do que é visível e a leitura do sentido dissimulado - entre o dito e não dito. Deste modo, a ironia, entendida enquanto modalidade discursiva no âmbito das práticas artísticas, tem concretizado, sobretudo ao longo do último século, propósitos de uma auto reflexibilidade através de estratégias de apropriação, desocultação, “desfamiliarização”, “transcontextualização” ou de fuga “às normas estabelecidas pelo uso” (Hutcheon, 1989: 52), capazes de fixar um olhar crítico acerca das próprias construções de enunciação, receção e disseminação.

2. “Lusofobia”

No percurso de Yonamine a multirreferencialidade e a escrita palimpséstica cruzam-se com a ironia marcando indelevelmente a sua obra desde o início da década de 2000. À apropriação de páginas de jornal/revistas, imagens e marcas publicitárias vêm juntar-se, entre outros, logotipos de diferentes organizações (políticas, culturais, ...) *slogans* e fotografias de líderes políticos, em peças onde dialogam de forma orgânica a colagem, assemblagem, graffiti, impressão, desenho, a pintura, o vídeo e a instalação. Estas, caracterizadas pela ação sucessiva de acumular, sobrepor, acrescentar, retirar, apagar/rasurar, ocultar, descultar, assumem-se como o suporte de múltiplas escritas que ampliam significados e proporcionam, simultaneamente, um espaço aberto a diferentes leituras. Este facto é bem visível na série de serigrafias de 2008, que integraram a exposição *Tuga Suave*. Aqui, a imagem dos maços de cigarros Português Suave é alvo de apropriação e suporte de uma intervenção nas inscrições que alertam para os malefícios do tabaco. Através da rasura precisa da mensagem inicial são propostas outras leituras através das expressões remanescentes tais como “Português prejudica gravemente a sua saúde e a dos que o rodeiam” ou “Português bloqueia as artérias e provoca ataques cardíacos e enfartes” (Figura 1). De uma forma despojada Yonamine propõe uma “transcontextualização” de objetos de uso comum sugerindo um duplo sentido: por um lado, não deixam de ser identificados como imagens de maços de cigarro e, por outro remetem para o passado colonial entre Portugal e Angola. Uma história colonial que o lusotropicalismo, apropriado pelo discurso propagandístico do Estado Novo, descreve igualmente como sendo uma colonização baseada na mestiçagem, na disseminação da fé cristã e portanto mais “suave” dos que os regimes coloniais congêneres (inglês, francês, ...). O que Yonamine propõe, antes, uma “lusofobia” que inverte o mito lusotropical (Salles, 2014). A duplicidade e a inversão



Figura 1 - Yonamine *Tuga Suave*. 2008 Serigrafia. Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 2 - Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:55". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=flQmcbnxxYI&feature=emb_logo

Figura 3 - Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo

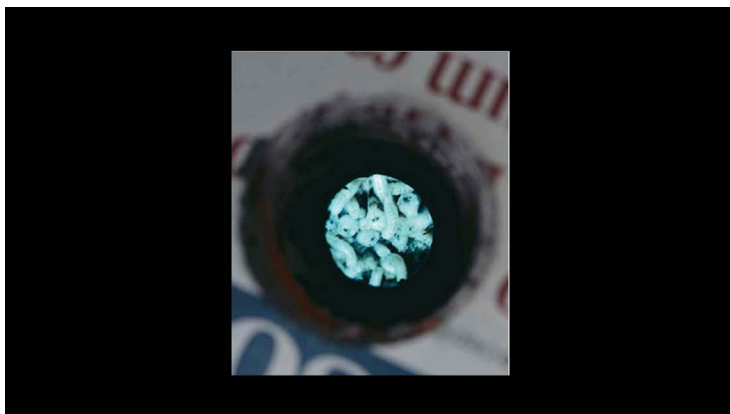


Figura 4 · Yonamine. *Wash*. (detalhe). Video, 9:58". Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=hRU0bsD4Vks&feature=emb_logo

Figura 5 · Yonamine. *Micro Life* (detalhe). Videoinstalação. Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

constituem-se assim como eixos centrais de uma abordagem irónica à memória histórica que se estende ao próprio título da exposição, no qual prefigura a alcunha depreciativa dos portugueses, popularizada durante a guerra colonial na década de 1960 (“tuga”).

Os atos de rasurar, apagar, desvanecer e/ou limpar constituem-se como peças chave para descodificar um conjunto de outras obras que integraram esta primeira exposição individual do artista em Portugal. Neste sentido destacam-se outras duas peças *Wash* e *Microlifê*. A primeira integra um vídeo que é projetado simetricamente nas duas faces de uma tela. Numa das faces, sobre uma página de jornal na qual se destaca uma notícia sobre a imigração clandestina por via marítima, é projetado um vídeo que mostra uma mão com uma luva de borracha preta que lava incessantemente uma superfície translúcida de cor branca (Figura 2). Na face oposta, o vídeo mostra o próprio artista a atear fogo a um plano/parede formado por jornais (Figura 3) deixando, finalmente, um espaço vazio (Figura 4). Ambas as sequências prefiguram dois gestos simétricos de apagamento, através da limpeza e do fogo. Transformam-se em gestos simbólicos que remetem para uma metáfora mais ampla da própria história de Angola no último século, composta por sucessivas camadas sedimentares que se acumulam sob a forma de presenças, rasuras, memórias e supressão (colonialismo, guerra colonial, independência nacional, guerra civil, presenças portuguesa, russa, cubana, chinesa...).

Uma segunda obra dialoga com este dois vídeos. Trata-se uma videoinstalação composta por uma pilha de jornais no centro da qual se abre um orifício com um vídeo que mostra vermes a devorar uma (suposta) carcaça, cujo título é *Micro Life* (Figura 5). Remetendo para a uma imagem captada por microscópio, revela contudo, outras possibilidades de leitura se pensarmos que estes vermes consomem a substância que se encontra sob a pele observável, formada pelas páginas dos jornais. Aqui não se trata já de uma rasura imediata das camadas visíveis, provocada por uma ação exterior, mas de uma corrosão mais ou menos lenta consubstanciada a partir do próprio interior do complexo histórico-temporal. As páginas de jornal que se acumulam, sobrepõem ou justapõem como suportes plásticos, surgem como metáforas de um tempo autofágico que sobrevém à voracidade da informação, da notícia do momento que, paradoxalmente, assume a condição de memória quando a temporalidade confronta o limite que separa a presença do esquecimento.

A metáfora do desvanecimento, do branqueamento e da corrupção da tessitura histórica e social, é recorrentemente evocada através da inscrição de logotipos de marcas de detergente de limpeza (OMO, CIF, Neo Blanc) que se



Figura 6 · Yonamine. *China International Foundation*. 2012.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 7 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

Figura 8 · Yonamine. *A Vitória é Certa*. 2012. Técnica mista.

Fonte: <https://www.yona-mine.com/>

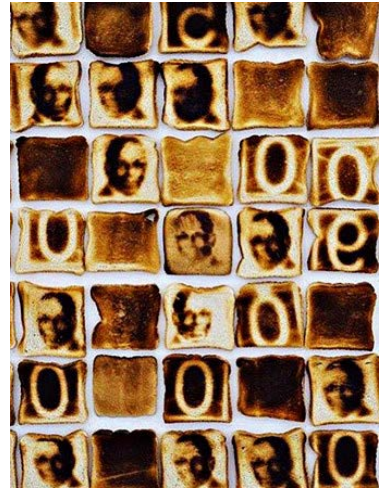


Figura 9 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia*. 2016.

Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

Figura 10 · Yonamine. *Pão Nosso de Cada Dia* (detalhe)

2016. Instalação. Fonte: https://jahmekart.com/?attachment_id=792&lang=pt-pt

inscrevem sobre suportes compostos por páginas de jornal e revistas, numa linguagem que lembra a fugacidade do graffiti urbano, da urgência da imagem transposta através de *stencil* e das múltiplas camadas de cartazes, inscrições, vestígios de uma arqueologia do quotidiano - balizado pelo caos e pelo ruído.

3. Iconografias do Poder

A instalação *China International Foundation* de 2012 (Figura 6) mostra o logotipo de uma marca comercial de detergente (CIF), composto por notas falsas de dólar. A crescente preponderância mundial da China coloca-a no patamar de uma superpotência que disputa o protagonismo e influência global com os Estados Unidos e a sua omnipresença no quotidiano das sociedades globalizadas (através da imitação de marcas internacionais e da miríade de produtos de consumo) constitui uma face visível da expansão económica mais ampla que se estende à presença nos vários setores estratégicos de várias economias nacionais de que Portugal e Angola são um exemplo. Deste modo, à semelhança das obras anteriormente mencionadas também a peça CIF assume uma dupla leitura: por um lado ironiza a sociedade de consumo e a ascensão do poder da China como superpotência que poderá substituir a influência global americana e por outro, alude à nova camada que integra a história social e política de Angola, onde se reflectem, novamente, à escala regional, as dinâmicas globais, facto que é sublinhado pelo artista ao afirmar que:

Sou da geração Coca-Cola. Estou à procura de um nome para a geração nova que vem. A que passou era a do poder da América, agora é a do poder da China. Não só em Angola. Em todo o mundo: na Austrália há mais chineses do que aborígenes. (Yonamine, 2012)

A exposição onde Yonamine apresenta *CIF*, intitulada justamente *Só China*, apresenta uma outra obra intitulada *A Vitória é Certa!* (Figura 7 e Figura 8). A composição integra a reprodução de uma imagem retirada do Jornal de Angola de 1976 que representa as equipas do MPLA e das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) num jogo de futebol que assinala a independência, concretizada no ano anterior. Os rostos dos jogadores foram substituídos pela figura de José Eduardo dos Santos e o título da obra o título de um disco com canções de guerrilha, tornado *slogan* do MPLA. O artista transporta a vivência em Angola no período pós independência, do qual lhe ficou na memória estas palavras, para uma crítica acutilante à omnipresença da figura de Eduardo dos Santos enquanto líder do MPLA e presidente da república. Este assume-se assim como protagonista de um outro jogo que não o futebol a que se refere a imagem original - o jogo poder político angolano. Nas suas palavras:

Esta personagem estava lá. Foi o meu modelo, o modelo que escolhi para trabalhar. Desde que eu existo como angolano, o partido no poder é o MPLA, está sempre a ganhar. É um partido que sabe jogar. Não sei se o árbitro foi comprado. Mas são bons futebolistas. Jogam de maneira a ganhar. (Yonamine, 2012)

A figura de José Eduardo dos Santos será novamente convocada numa obra de 2016 intitulada *Pão Nosso de Cada Dia* (Figura 9 e Figura 10). Trata-se de um painel com 3,5x 8 metros, composto por fatias de pão de forma torradas, nas quais estão gravados um retrato de José Eduardo dos Santos (representado de frente e em 3/4) e predominam os algarismos 0, 1 e 8.

O pão enquanto elemento simultaneamente plástico e simbólico evoca um feixe de significações. Como alimento universal, presente num quotidiano global; como fundamento da luta política (pelo “pão”, contra a fome); como elemento simbólico no contexto da religião cristã. Os algarismos acrescentam uma outra camada de sentido já que o número 1 remete precisamente para a prevalência e estatuto do presidente da república, no poder desde 1979, o zero como símbolo de nulidade, de vazio e o 8 enquanto símbolo de poder, de totalidade da ligação entre o céu e a terra. Finalmente, remete igualmente para a rotina quotidiana, (aqui evocada através do título) que se entrecruza com a persistência de uma figura no poder durante três décadas e que marca indelevelmente o espaço público e privado em Angola.

Nota Final

As páginas de jornal que se amontoam no chão de espaços expositivos de forma mais ou menos caótica, ou que assumem o papel de suporte plástico para sucessivas ações de colagem, descolagem, ocultação, desocultação, impressão, pintura e inscrições de natureza variada protagonizam uma metáfora da passagem do tempo que oscila entre a voragem e a reminiscência. A autofagia com que a informação é consumida, é transportada, na obra de Yonamine para uma percepção mais alargada da própria historicidade e das memórias que afloram sob outras capas de sentido. As diversas camadas de tempo que marcam a história de Angola cruzam-se com a percepção individual, autobiográfica do artista sob um olhar irónico e sarcástico acerca do passado e do presente. As ligações coloniais entre Portugal e Angola, a guerra civil, a ocupação económica da China ou a figura de José Eduardo dos Santos como figura de uma liturgia política nacional são algumas das múltiplas faces da obra de Yonamine da qual sobressai uma impressão de processo inacabado que, apesar de evocar múltiplas temporalidades, propõe uma leitura em aberto para a um tempo ainda por vir.

Referências

- Baudrillard, Jean (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água
- Cordeiro, Ana Dias (2012) "Yonamine confessional". Público | *Ipsilon*. 28 de março [consultado a 10 de outubro de 2019]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/03/28/culturaipsilon/noticia/yonamine-confessional-302663>
- Evans, David (Ed.) (2009) *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. London | Cambridge | Massachusetts: Whitechapel | MIT Press
- Hutcheon, Linda (1989) *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70
- Michelle Sales (2014) "Fronteiras Estéticas. A "lusofobia" nos processos artísticos de Délio Jasse, Yonamine Miguel e Kiluanji Kia Henda". *Rede Angola*. 26-3-2014. [consultado em 25-10-2018] Disponível em <http://www.redeangola.info/especiais/fronteiras-esteticas-a-lusofobia-nos-processos-artisticos/>
- Mixinge, Adriano (2016) "Arte Angolana Contemporânea (2006-2016), é possível falar em revolução artística?". *Buala*. 7 Julho 2016 [Consultado em 13 de setembro de 2019]. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/arte-angolana-contemporanea-2006-2016-7>

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 (eliminar 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 (eliminar 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 & Maneschky, 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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados.

Como conferencista com UMA comunicação: 166€ (cedo, antes de 15 março), 332€ (tarde, depois de 16 março).

Como conferencista com DUAS comunicações: 332€ (cedo, antes de 15 março), 664€ (tarde, depois de 16 março).

Conferencista membro da Comissão Científica, professor ou aluno da FBAUL: 92€ (cedo, antes de 15 março), 184€ (tarde, depois de 16 março) — valor por cada comunicação.

Conferencista ou espectador membro do CIEBA ou sócio da SNBA: isento de custos.

Participante espectador: 25€ (cedo), 50€ (tarde).

No material de apoio inclui-se o processamento das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

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).

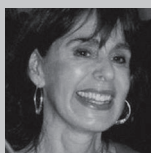


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, 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),

Galeria 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 coleções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electroacústica, 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* inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.

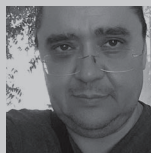


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES.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



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

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



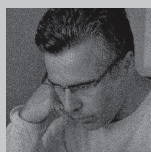
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade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



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



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



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

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



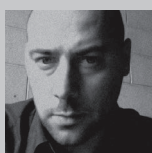
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador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



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



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

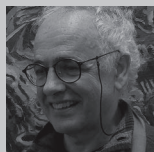


FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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

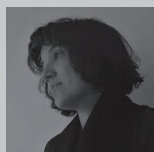


HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto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

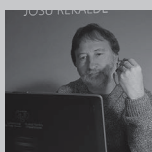
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, 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 Moscu (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 Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



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

(PMStadium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



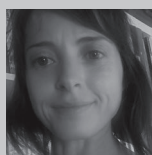
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) Caligrafias e Escrituras. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



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.



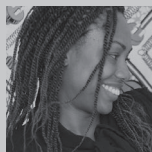
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas [da prática para a teoria]. O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com 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 "15° Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



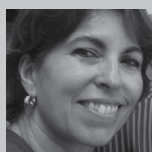
PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas de Identidad (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, "Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia".



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick* 2º ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason (Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000). Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo* organizado por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da coleção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a 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 cidadanias 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

A Revista Croma procura as intervenções que a arte proporciona, sejam as mais implicadas ou as que provocam posições que contrariam a indiferença e favorecem a cidadania. São propostas de artistas, sobre outros artistas, tendo como foco uma intervenção na comunidade. São propostas mediadoras que posicionam a audiência no interior do discurso, promovendo uma atualização das retóricas críticas contemporâneas.

Para uma consciência ambiental, ou estética numa perspectiva educativa, ou de cidadania e responsabilidade social, a arte propõe-se em desafio ao público como um mergulho: o mergulho da arte. É campo para a Cultura Visual no plano da construção, e também campo para a intervenção. Os dezasseis artigos compreendidos nesta edição da Revista Croma são instância e exemplo da intervenção construtiva e assertiva junto das comunidades.