

:ESTÚDIO 29

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 11, número 29, janeiro-março 2020 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa

Na edição 29 da revista *Estúdio* são publicadas catorze escritas por artistas sobre outros artistas. É oportunidade para uma reflexão sobre o “rasgar retórico” do artista, a proposta feita entre as possibilidades discursivas, dentro de condicionantes. São as constantes do dispositivo que conforma as formulações. Ao mesmo tempo a relação com as matérias, com a utensilagem, é pensada, enquanto mediação com a natureza, sujeita a uma “formalidade molecular” que as máquinas amplificam. O seu autor usa o corpo que lhe cabe na geração dos vivos, herdeiro de sucessos e modelado por insucessos: é um corpo que sobra. Corpo que consegue proceder a uma economia, seja objetual, seja simbólica, iniciando-se um equilíbrio discursivo que nos atravessa.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 11, número 29, janeiro–março 2020
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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 **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 11, número 29, janeiro-março 2020
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > <http://estudio.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>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) >
<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- 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: trimestral

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: Marco Moreira, *Sem título*
(ó lápis de grafite, 16 x 16 x 16 cm), 2014. Fonte: Cortesia do artista.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista **:Estúdio**

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

Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt



belas-artes
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
Para uma economia da linguagem JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Towards a language economy</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-155
Maria Emília Araújo: uma artista de cores, memórias e viagens ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	<i>Maria Emília Araújo: An artist of colors, memories and travels</i> ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	20-30
El objeto del dibujo y su experiencia, para Marco Moreira ANNE HEYVAERT	<i>The object of the drawing and its experience, for Marco Moreira</i> ANNE HEYVAERT	31-39
El rastro de lo cotidiano en la creación artística de Massimo Cova CARME PORTA	<i>The trail of everyday life in the artistic creation of Massimo Cova</i> CARME PORTA	40-49
Animalis Imaginibvs: (as)simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola DANIELA REMIÃO MACEDO	<i>Animalis Imaginibvs: (a) symmetries between art and science in Mauro Espíndola's work</i> DANIELA REMIÃO MACEDO	50-59
Amélia Brandelli e a absorção e transformação do desenho: um diálogo com a vida das plantas em inverno, quase inverno EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<i>Amélia Brandelli and the absorption and transformation of drawing: a dialogue with plant life in "winter, almost winter"</i> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	60-65
Manolo Cuervo, pintor de símbolos, diseñador de imágenes ENRIQUE LÓPEZ	<i>Manolo Cuervo, symbol painter, image designer</i> ENRIQUE LÓPEZ	66-75
Clara Menéres, mulher-terra-viva ISABEL SABINO	<i>Clara Menéres, woman-earth-alive</i> ISABEL SABINO	76-87
Tactilidades Conectivas de Inês Norton JOANA BURD	<i>Tactile connections of Inês Norton</i> JOANA BURD	88-96

Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge JON MACARENO RAMOS	<i>What remains, the rest, as an articulating factor in the artwork of Rui Pedro Jorge</i> JON MACARENO RAMOS	97-105
La interacción individuo: sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA	<i>The interaction between the individual and the social in the conceptual projects of the Peruvian artist Teresa Burga</i> JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA	106-115
Francisco Lourenço e a pintura animada MARGARIDA P. PRIETO	<i>Francisco Lourenço and animated painting</i> MARGARIDA P. PRIETO	116-125
Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos MIHAELA RADULESCU DE BARRIO & JUDITH HUANCAS AYALA	<i>The real, the imaginary and the symbolic in the work of the Peruvian artist Sergio Zevallos</i> MIHAELA RADULESCU DE BARRIO & JUDITH HUANCAS AYALA	126-134
Patricia Gómez y María Jesús González: la memoria en la pared PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID	<i>Patricia Gómez and María Jesús González. The memory on the wall</i> PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID	135-145
O gabinete real de leitura de Claudio Garcia ou como um artista sedimenta o tempo RONALDO OLIVEIRA	<i>The real reading cabinet of Claudio Garcia or how an artist sediments time</i> RONALDO OLIVEIRA	146-155
3. :Estúdio, normas de publicação	<i>:Estúdio, publishing directions</i>	158-XX
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	158-159
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	160-162
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	163-168
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	169-171

:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	174-186
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	174-184
Sobre a <i>:Estúdio</i>	<i>About Estúdio</i>	185
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	186

1. Editorial

Editorial

Para uma economia da linguagem

Towards a language economy

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

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

Resumo: Na edição 29 da revista *Estúdio* são publicadas catorze escritas por artistas sobre outros artistas. É oportunidade para uma reflexão sobre o “rasgar retórico” do artista, a proposta feita entre as possibilidades discursivas, dentro de condicionantes. São as constantes do dispositivo que conforma as formulações. Ao mesmo tempo a relação com as matérias, com a utensilagem, é pensada, enquanto mediação com a natureza, sujeita a uma “formalidade molecular” que as máquinas amplificam. O seu autor usa o corpo que lhe cabe na geração dos vivos, herdeiro de sucessos e modelado por insucessos: é um corpo que sobra. Corpo que consegue proceder a uma economia, seja objetual, seja simbólica, iniciando-se um equilíbrio discursivo que nos atravessa.

Palavras chave: Revista *Estúdio* / “Rasgar retórico” / economia discursiva / “formalidade molecular” / arte.

Abstract: *In the 29th edition of *Estúdio* magazine, fourteen written by artists about other artists are published. It is an opportunity for a reflection on the “tearing rhetoric” of the artist, the proposal made among the discursive possibilities, within conditions. It is the constants of the device that make up the formulations. At the same time, the relationship with the materials, with the utensilage, is considered, as mediation with nature, subject to a “molecular formality” that the machines amplify. Its author uses the body that belongs to the generation of the living, heir to successes and modeled by failures: it is a body that remains. Body that manages to proceed with an economy, be it objective or symbolic, starting a discursive balance that crosses us.*

Keywords: *Estúdio Journal* / “Ripping rhetoric” / discourse economics / “molecular formality” / art.

1. O rasgar retórico

Um percurso estabelece uma ligação com o sujeito que o percorre parecida com a relação do autor: a retórica posiciona o artista em relação ao percorrido, e em relação às opções a percorrer, a possibilidade da arte. O percurso é propositivo, é ele mesmo textual. As possibilidades são escolhas possíveis no seu tempo, definidas no eixo paradigmático, dentro das articulações de pertinência e do alcance do seu tempo e utensilagem material e cognitiva (Assis, 2019). O dispositivo da arte encerra assim sujeito e possibilidade num rasgar retórico em que a escolha se exerce de modo mais ou menos coercivo mais ou menos inovador (Dias & Almozara, 2019). Parte da liberdade condicionada desta retórica é mediada pela utensilagem, ela mesma resultado do seu próprio dispositivo. Aqui há outra negociação em cursos, entre o autor e as matérias, sejam suportes ou meios de ação (Pereira, 2019; Pérez-Jofre Santesmases, 2019).

2. A formalidade molecular

As máquinas foram pensadas e sonhadas como uma amplificação corporal, permitindo mais perfeita ação, mais ampla ou rápida, em diferentes escalas e alcances, ou simplesmente mais ações. As máquinas permitem uma mediação com a natureza sujeita a uma formalidade inerente às matérias: chamemos-lhe “formalidade molecular,” pois é a este nível que se encontram as formas simples, amplificadas pelos cristais, pelos sólidos, pelo nível dos líquidos, ou pela esfera da explosão gasosa. Máquina, ou coisa que se apresenta e faz mover, coisa agente e agida (Tedesco, 2019). Máquinas podem ser coisas pequenas e simples, como um lápis que risca em vez de um dedo, ou um pincel que pinta em vez de um sopro de saliva (Weymar, 2019). Ou por outra, dispositivos mais alavancados, como um compasso, uma câmara obscura ou fotográfica, um computador ou impressora. Em todos a mesma formalidade matizada pela maior ou menor discricionariedade.

3. O condicionamento corporal

Nos corpos, a determinação antiga, a resiliência e a herança, a pulsão dramática da vida sobre a morte. Sobre os corpos escreve-se pelas vidas que se sucedem e se repetem, uma escrita interminada, escrita que conta uma história de habilidades e falhanços, de sucessos na adequação, e muitas mais de insucesso, na multiplicação dos seres diferentes na reprodução em cada geração. O corpo sobra assim, o corpo que vive é o corpo que vence, entre muitas outras tentativas de ser corpo. O corpo vence até à próxima falha, que será quase de certeza, a próxima geração. E a exceção é o próximo corpo que sobra, vivo e herdeiro.

4. Para uma economia da linguagem

Um destes corpos descreve-se como sujeito, representa-se e pensa-se, para além de um princípio reativo mais comum. A arbitrariedade simbólica revela-se como utensilagem ligada a uma troca, seja objetual – a economia, – seja semântica – a linguagem. Aqui será outro o utensílio, a habilidade, a capacidade de substituição, de criação de fetiche, a relação com uma organização transcendente que permanece para além da troca substancial. A movimentação das coisas, ou das ideias, não desorganiza, mas concorre para um equilíbrio manifesto na permanência. Este trânsito, permanente estabelece o fundamento da política (Queiroz, 2019; Pontes, 2019), vantajosa do ponto de vista do sucesso na competição pelos recursos entre as espécies.

5. No Estúdio 29, catorze escritas por artistas

Nestas propostas apresentadas pelos catorze artigos reunidos no número vinte e nove da revista Estúdio anotam-se momentos de uma escrita, dentro das escritas.

O artigo “La interacción individuo: sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga,” de Judith Huancas Ayala (Peru), apresenta, no contexto dos anos 60 no Peru, e do grupo Arte Nuevo, composto por Jorge E. Eielson, Mario Acha, Rafael Hastings, Emilio Hernández Saavedra, Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez e Yvonne Von Mollendorf, e também Teresa Burga (Iquitos, Peru, 1935), cuja obra é aqui debatida. Aquele grupo explorou a estética Pop, o *happening* e as instalações. As propostas de 1980-81 de Burga, depois retomadas em 2015, são revisitadas: trata-se de focar o perfil da mulher peruana numa intervenção onde as questões de género são explicitamente advogadas.

Adriana Anselmo de Oliveira (Portugal), no artigo “Maria Emília Araújo: uma artista de cores, memórias e viagens,” revisita a obra da ceramista Maria Emília Araújo (n. Porto, Portugal, 1940), assinando *Mariaújo*. Insere-se na modernização da azulejaria portuguesa empreendida nos anos 50 em torno da Fábrica Viúva Lamego, renovação iniciada por Jorge Barradas nos anos 30 e prosseguida por autores como Maria Keil, Manuel Cargaleiro, Querubim Lapa, nos anos 50.

O artigo “El objeto del dibujo y su experiencia, para Marco Moreira,” de Anne Heyvaert (Espanha), apresenta a obra do português Marco Moreira (n. Faviões, Portugal, 1978) mas propõem uma referencialidade instrumental maquínica nos seus desenhos que se auto-constroem demonstrativamente, e assim se desconstroem, numa leitura conotada advinda da sua própria extrema denotação: nada a esconder na exibição absoluta e perfeita dos seus elementos significantes e esquemáticos.

Carme Porta Salvia (Espanha), no artigo “El rastro de lo cotidiano en la

creación artística de Massimo Cova,” apresenta a produção deste autor nos últimos dez anos. Massimo Cova (n. Itália, 1960) é arquitecto (IUAV, Veneza, 1986) e artista plástico (licenciado e Doutor, Universidade Barcelona) e vem integrando obras colaborativas e autorreferenciais, interrogando as substâncias de suporte e os procedimentos tecnológicos mais ou menos contemporâneos, demonstrando a sua indexicalidade vestigial e viva.

O artigo “Animalis Imaginibvs: (as)simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola,” de Daniela Remião de Macedo (Brasil), aborda a obra de Mauro Espíndola (n. Rio de Janeiro, Brasil, 1962), que neste artigo se restringe à série *Animalis Imaginibvs*, do seu heterónimo, o pesquisador Emanuel Leichter, um necroinventariante do bestiário do antigo moinho que habita. As obras exibem a forma de gravuras monotípicas simétricas e experimentais produzidas a partir das minúsculas e frágeis asas de borboletas e mariposas encontradas no moinho, gravuras que Mauro denomina ‘biogravuras.’

Eduardo Vieira da Cunha (Brasil), no artigo “Amélia Brandelli e a absorção e transformação do desenho: um diálogo com a vida das plantas em inverno, quase inverno,” apresenta a série de desenhos de 2019, “Inverno, quase inverno,” de Amélia Brandelli (Rio Grande, Brasil, 1960). São desenhos que revisitam o realismo fotográfico, executados a grafite em grande dimensão, exibindo uma vocação analítica e não perspética, que se desinteressa pela perspectiva em benefício do mapa ou do território micro-analisado, emergindo da sombra, tida como desejada.

No artigo “Manolo Cuervo, pintor de símbolos, diseñador de imágenes,” de Enrique López Marín (Espanha), aborda-se Manolo Cuervo (n. Isla Cristina, 1955), pintor e autor gráfico radicado em Sevilha. No contexto da abertura pós-franquista, a sua obra espelha a expansão dos anos 80 espanhóis através de uma iconografia contrastante e mobilizadora das emoções, que se referem por sua vez a um imaginário pós pop e referencia dos ícones sobrepostos aos indivíduos, numa festiva convocatória permanente de rostos e eventos tanto aplanados como espessos de tintas sempre impuras de desejo.

Isabel Sabino (Portugal), no artigo “Clara Menéres, mulher-terra-viva,” debruça-se sobre a escultora Clara Menéres (Portugal, Braga, 1943-Lisboa, 2018), especificamente sobre as suas obras de 1977, começando na exposição *Artistas Portuguesas (SNBA)* onde exhibe *A Concha de Vénus*, para a seguir apresentar *Mulher-Terra-Viva* na *Alternativa Zero*, que será depois rerepresentada na *Bienal de S. Paulo, Brasil*. Contrapõem-se estas obras com as de Ana Mendieta, ou com a autora Luce Irigaray, para um debate alargado sobre as questões associadas ao género e aos seus corpos significantes.

O artigo “As Tactilidades Conectivas de Inês Norton,” Joana Burd (Brasil), debruça-se sobre a exposição ‘Please [do not] touch’ da artista portuguesa Inês Norton, no MNAC (Museu nacional de Arte Contemporânea do Chiado) em Lisboa, explorando a estética háptica interativa com dispositivos instalativos e electrónicos.

Jon Macareno Ramos (Espanha), no artigo “Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge,” apresenta a obra deste pintor (n. Lisboa, Portugal, 1987) que toma paisagens vestigiais e excêntricas, recantos insignificantes, de sabor ultramarino, para as suas grandes telas referenciais.

O artigo “Francisco Lourenço e a pintura animada,” de Margarida Penetra Prieto (Portugal), aborda a obra do animador e artista Francisco Lourenço (n. 1986, Lisboa, Portugal), criador de *booktrailers* infantis (desde 2015), curtos vídeos onde explora e emprega, partindo de ilustrações de terceiros, estratégias para recomposição em cada *frame* e para a produção de movimento e para a indução de uma temporalidade, e utilizando, nas projecções, o canto da sala como eixo vertical para separar duas projecções idênticas, por exemplo.

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza & Judith Huancas Ayala (Peru), no artigo “Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos,” apresenta a intervenção estética de Sergio Zevallos (n. Lima, Peru, 1962) que se tornou publico na exposição “Perú, un sueño...” do Grupo Chaclacayo (1982-1994), integrado por Helmut Psotta (Alemanha), Raúl Avelaneda y Sergio Zevallos (Peru), no Museo de Arte de Lima (MALI), - uma exposição censurada e polémica, ao implicar temas como a religião, identidade, género, sexualidade.

O artigo “Patricia Gómez y María Jesús González: la memoria en la pared,” de Paula Santiago Martín de Madrid (Espanha), debruça-se sobre o grupo composto por Patricia Gómez (n. Valencia, 1978) y María Jesús González (n. Valencia, 1978), desde 2002. Interroga-se o vazio dos espaços de exposição expostos nas suas camadas de aderência negativa: o avesso das paredes, a contrafigura dos edifícios, que expõem a possibilidade de um território desocupado, impondo um sentido mnésico tanto superficial como profundo, revelador de vivências a descamar.

Ronaldo Alexandre de Oliveira (Brasil), no artigo “O gabinete real de leitura de Claudio Garcia ou como um artista sedimenta o tempo,” aborda a obra do arquitecto e artista gravador, ativo em Londrina, Paraná, Brasil. São os seus numerosos livros de artista, “livros de horas” pintados e artesanais, que se articulam com o seu espaço de trabalho, pleno de conexões artísticas e de intimidade expansiva, e íntima, em simultâneo.

6. O equilíbrio discursivo que organiza a economia simbólica

Estas escritas por artistas sobre outros artistas foram oportunidade para a reflexão sobre o “rasgar retórico” do artista, pela proposta feita entre as possibilidades discursivas, dentro de condicionantes. São elas as que constituem o dispositivo que conforma as formulações. Ao mesmo tempo a relação com as matérias, com a utensilagem, foi pensada, enquanto mediação com a natureza, sujeita a uma “formalidade molecular” que as máquinas amplificam. O seu autor usa o corpo que lhe cabe na geração dos vivos, herdeiro de sucessos e modelado por insucessos: é um corpo que sobra. Corpo que consegue proceder a uma economia, seja objetual, seja simbólica, dentro do equilíbrio discursivo que se manifesta, a política (Ramos, 2019; Radulescu de Barrio de Mendoza, 2019).

7. Epitáfio para uma obra no deserto

As formas pensadas pelos corpos que se sucedem nas gerações, podem permanecer pelas substâncias, pelos suportes, pelas matérias. São vestígios de pensamentos. Partilham com os restos dos vivos, as suas carcaças, o seu suporte material, mas desta feita, intencional, deliberativo, pleno de singularidade discursiva e identitária, por vezes partilhada, por vezes deixada na solidão dos sedimentos (Silva, 2019; Barachini, 2019). Assim ficam as obras, testemunhos subjetivos frágeis e quase insignificantes, sem comensurabilidade ou comparabilidade com o plano dos organismos (Charréu, 2019). Porém certos corpos vivos, para além dos seus restos, deixam pequenas peças interrogadoras de uma perplexidade nova, coincidente com um olhar piscante, húmido, pronto a rir, pronto a chorar, que nos contempla em permanência do fundo de um quadro.

Referências

- Assis, Ana Cláudia de (2019) "Tradição e liberdade criadora nos Estudos para piano de Jorge Peixinho (1940-1995)." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):40-50.
- Barachini, Teresinha (2019) "Um jardim dentro de outro jardim." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):172-18
- Charréu, Leonardo (2019) "Outros modos, outras narrativas da paisagem figurada nas micropinturas contemporâneas de João Paulo Queiroz." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):107-118.
- Dias, Giulia Solera & Almozara, Paula (2019) "Nas 'ruínas da narrativa': uma abordagem sobre o cinema de Lúcia Murat." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):87-96.
- Pereira, Cláudia Matos (2019) "O artista Roberto Vieira e suas 'Arqueologias': a terra como referencial universal na contemporaneidade." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):152-163.
- Pérez-Jofre Santemesas, Ignacio (2019) "Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M^o Jesús González." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 39-48.
- Pontes, José Arthur de (2019) "A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 92-99.
- Queiroz, João Paulo (2019) "Arte política desde que há política." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 12-19
- Radulescu de Barrio de Mendoza, Mihaela (2019) "Cerveza Tupac, un proyecto socio-artístico del artista peruano Giuseppe De Bernardi." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 100-108.
- Ramos, Mariana (2019) "Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 58-64
- Silva, Rogério Paulo da (2019) "Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 75-83.
- Tedesco, Elaine Athayde Alves (2019) "Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora." *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(14): 116-124
- Weymar, Lúcia Bergamaschi Costa (2019) "Como faz design etnográfico quem odeia viajar? Deslocamento, recolha e empatia em Sebastião Rodrigues." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(14):77-86.

2. Artigos originais
Original Articles

Maria Emília Araújo: Uma artista de cores, memórias e viagens

*Maria Emília Araújo: An artist of colors,
memories and travels*

ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA*

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

*Brasil/Portugal, conservadora restauradora de arte e Património, artista visual.

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

Resumo: Em meados do século XX um grupo de jovens artistas plásticos de vanguarda iniciaram um movimento de modernização da azulejaria portuguesa. Nos anos 50 grande número de obras de artistas ceramistas portugueses são associadas a projetos arquitetónicos. Na Fábrica Viúva Lamego, começou a reunir-se um núcleo de artistas ceramistas, que começou por Jorge Barradas e cedo associou Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa e posteriormente também Maria Emília Araújo, assinando *Mariaújo*. Nascida no Porto em 06/08/1940 desenvolve uma rica produção de azulejaria dentro da linha de modernidade dos restantes membros do núcleo da VL. O poder das composições de sua obra deriva

Abstract: *In the mid-twentieth century, a group of young avant-garde artists started a movement to modernize Portuguese tiles. In the 1950s, a large number of works by Portuguese ceramic artists are associated with architectural projects. At the Viúva Lamego Factory, a group of ceramic artists began to gather, starting with Jorge Barradas and soon associating Manuel Cargaleiro and Querubim Lapa and later also Maria Emília Araújo, signing Mariaújo. Born in Porto on 06/08/1940, she develops a rich production of tiles within the line of modernity of the other members of the VL group. The power of the compositions of her work derives for the most part from her inventive research into techniques of tile production. This article seeks to present an*

na maior parte da sua inventiva pesquisa nas técnicas de produção azulejar. Este artigo procura apresentar uma análise de algumas obras de Maria Emília Araújo. Estas são vistas como fragmentos de memórias vividas e por ela trabalhadas e adotadas para seus objetivos estéticos. Destacam-se duas grandes vertentes: as suas memórias de vivência como mulher e e a experiência dos países onde viveu, Portugal e Brasil, mas também Venezuela, Curaçau, e a sua paixão pelos trópicos com todo o hibridismo de culturas e artes.

Palavras chave: Mariaújo / azulejaria / memória / cores / modernismo.

analysis of some works by Maria Emília Araújo. These are seen as fragments of memories lived and worked on and adopted by her for her aesthetic goals. Two main aspects stand out: her memories of living as a woman and the experience of the countries where she lived, Portugal and Brazil, but also Venezuela, Curaçau, and her passion for the tropics with all the hybridity of cultures and arts.

Keywords: Mariaújo / tiles / memory / colors / modernism.

Introdução

Em meados do século XX um grupo de jovens artistas plásticos de vanguarda iniciaram um movimento de modernização da azulejaria portuguesa. É importante constatar que este movimento foi iniciado por arquitetos e artistas atentos às mudanças que ocorriam na arquitetura moderna em vários países. Este movimento vindo de fora foi utilizado em edificações, espaços públicos, mobiliário e revestimentos arquitetónicos. Neste último caso, os artistas portugueses começaram a explorar o azulejo como revestimento arquitetónico que logo passou a ganhar mais movimento e características mais modernas e criando assim uma fusão entre a arquitetura e artes plásticas e o azulejo sendo reconhecido como “azulejo de autor”. Na origem, os artistas que contribuíram para a renovação da azulejaria nacional foram: Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa. Cargaleiro, em 2016, diz numa entrevista que: “O final dos anos 40 e início dos 50 foi importantíssimo para a renovação da cerâmica e do azulejo em Portugal surgiu esse movimento todo, de interesse pela cerâmica, que já estava a acontecer na Europa com Miró e com o Picasso. E sem haver grandes conhecimentos, porque nesta altura Portugal vivia num isolamento bastante grande em relação aos movimentos artísticos da Europa”. (Oliveira, 2016:1)

É neste contexto modernista que a artista Maria Emília Araújo ou Mariaújo, como assina as suas obras, percorre seu caminho na cerâmica e azulejaria. Em finais de 1959 Maria Emília Araújo se forma na Escola Artística António Arroio onde teve como mestres Querubim Lapa e Estrela Faria.

Após a finalização do curso a artista ingressou como um dos artistas da

Fábrica de Cerâmica da Viúva Lamego que mantinha estreita colaboração com artistas plásticos. Segundo o Investigador e Historiador José Meco: "A emergência da arquitetura moderna na década de 50, ... permitiu o desenvolvimento de uma geração de ceramistas e pintores menos dependentes da tradição secular do azulejo português, que foram apoiados por Jorge Barradas e por Eduardo Leite na Fábrica Viúva Lamego, a qual desempenhou um papel primordial durante as últimas décadas, pelas facilidades técnicas e de mão-de-obra especializada, que permitiram a criação e a execução de alguns dos trabalhos mais representativos da azulejaria moderna portuguesa." (Meco, 1993, p.93)

É na Viúva Lamego, a qual a artista convive com outros artistas já mencionados e que inicia sua produção e assume como principal forma de expressão artística os painéis de azulejos. Na linha de modernização que Bordalo Pinheiro já abordara e Jorge Barradas estava a desenvolver, estes painéis com cores fortes e variadas, fugindo ao azul e branco que dominara a produção tradicional, possuem algumas características principais que Maria Emília irá adotar, como formas ou figuras relevadas e mesmo esculpidas e azulejos que são na verdade placas cerâmicas menos estandardizadas que na azulejaria tradicional. Como boa mãe-autora de sua obra, Maria Emília faz questão de pintar azulejo por azulejo e acompanhar todo processo de produção até à boca do forno, à queima e ao resultado final da obra. Seus painéis relevados criam novos espaços a partir do próprio azulejo.

Outra característica importante é o tema da "Mulher", que é uma constante do seu trabalho. Para a artista, a representação da mulher é a forma que ela encontrou de incorporar na sua obra a memória das mulheres que tanto fizeram parte de sua vida: sua mãe, irmã e tantas outras mulheres que para ela representam a força da natureza. Num seu painel, "Mulher nua no sofá", 1998, a artista se auto retratou como na grande maioria das suas obras através de mulheres. Para além da figura feminina, em suas obras encontramos uma forte ligação aos países em que a artista viveu. Portugal, EUA, Venezuela, Curaçau.

Lambert (1981: 78) considera que "Os artistas são pessoas que reagem ao que está ao seu redor e que registam as próprias reações em uma "caligrafia" própria — ou pessoas que podem tornar tangíveis e visíveis sua realidade interior e sua imaginação. Como todos nós compartilhamos da realidade quotidiana e todos temos imaginação, podemos quase sempre identificar-nos com o artista e com o que ele fez. Nesse sentido, o artista se expressa por todos nós, ainda que sua criação seja estritamente pessoal." Esta consideração permite-nos perceber de forma mais profunda o trabalho de Mariaújo.

Neste estudo, as análises desenvolvidas baseiam-se em duas grandes vertentes: sua memória e suas viagens pelos locais onde viveu ao redor do mundo.



Figura 1 · Maria Emília Araújo. A artista no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego (anos 60)
Foto: Mariaújo

Figura 2 · Maria Emília Araújo. "Homenagem a Lisboa", 1972. Edifício Caleidoscópico (hoje da Ulisboa). Campo Grande. Foto: Alexandre Sousa, 2020

Tendo como seus mestres Querubim Lapa e Estrela Faria, a artista conseguiu juntar em sua obra a técnica de moldar de um com as cores alegres da outra, mas pode-se dizer que no conjunto seguiu a inovação de Jorge Barradas. E assim ganhou a sua própria autonomia.

Algumas obras

O edifício Caleidoscópio projetado em 1971 pelo arquiteto Nuno San Payo integra um painel de cerâmica em relevo de autoria de Maria Emília Silva Araújo. Na obra "Homenagem a Lisboa" (1972), o painel de azulejos de cerâmica relevada com 7,5m de altura x 3,2m de largura é composto por 231 placas de cerâmicas em relevo e é a sua obra mais representativa e conhecida, até pela sua localização à beira de uma via de grande trânsito. Apesar de ser uma das suas primeiras obras contém já tudo o que a irá distinguir e diferenciar e constitui um exemplo de excelência de integração na arquitetura.

A azulejaria é marcada por formas curvilíneas com volumes e cores cintilantes e variadas texturas em tonalidades claras e escuras. As cores, vermelho, azul, amarelo e branco, parecem não ter limites na sua expansão. No barroco o azulejo por vezes parecia extravasar a arquitetura e dar-lhe forma, mas aqui, o betão está lá, mas parece se harmonizar bem com as formas e figuras da artista, um casamento perfeito entre materiais de épocas diferentes, o antigo (barro) e o moderno (cimento). Assim como num altar barroco, aqui as figuras parecem exaltar toda a natureza à sua volta, as estranhas plantas que se misturam com os seres agitados. Alguns correm, outros namoram e ali está um que me chama a atenção e mais que isso, me encanta. É a figura a olhar para o céu, um garotinho a soltar um papagaio no ar. Essa figura, diferente de todas as outras, não pelo fato de ser uma criança, mas pelo seu olhar dirigido ao observador. Há um quê de surreal nesta figura!

Em suas obras a unidade é composta de fragmentos de memórias vividas por ela e adotados para seus objetivos estéticos. Nesse sentido, podemos perceber a força retórica de suas imagens que surgem a cada passo.

Sobre os materiais utilizados, é mencionado por Trancoso (2007:23) que: "Os materiais usados já não são atualmente, como o barro tradicional e os óxidos de ferro e cobre. Maria Emília enfatiza o quão dispendioso é o relevo em comparação com o azulejo; implica a execução de formas ou moldes, o uso de muito barro para o enchimento, o recorte das placas com relevo feito antes do vidrado, para que este não estale, etc.

A propósito da obra de Mariaújo no Hospital São Francisco Xavier, em Lisboa, Borges (2017: 72): refere que "Seguindo a prática comum às construções



Figura 3 · Maria Emília Araújo. Átrio do Hospital S. Francisco Xavier, 1973-74

Figura 4 · Maria Emília Araújo. Detalhe Fotos: Mariaújo

edificadas no Restelo, a clínica desenvolveu nos inícios de 70, um programa decorativo tendo por base a azulejaria e convidando para o efeito artistas reputados na produção cerâmica nacional para revestir grandes áreas exteriores e interiores da unidade assistencial, datando a sua produção de 1973 e 1974”.

Nesta obra, que cobre uma das paredes dos átrios de entrada do Hospital, vê-se um casal de amantes abraçados e rodeados de uma paisagem cósmica. A figura masculina encontra-se em segundo plano numa pose de bailarino clássico a tomar posse da sua amada com um abraço.

Enquanto a figura feminina consente o abraço, o seu olhar forte dirige-se fixamente para o observador. Nesta imagem, o poder da figura feminina, que ao mesmo tempo se deixa levar pelo amor, mas também deseja algo mais do que somente o amor, fixa-se no mundo que ele tem a lhe oferecer, o poder, a conquista, o descobrimento. À volta do casal, o mundo é representado por uma natureza de plantas, flores, luas e estrelas, um cenário que está para além da representação homem, mulher e criação. Este casal num espaço hospitalar está ali para lembrar que mesmo em uma instituição de saúde é possível haver beleza e vivacidade num espaço onde começam vidas e terminam outras.

Nesta obra de 1996, o corpo feminino é apresentado em frações distribuídas de formas casual, mas que podemos ver através de formas curvilíneas no seu todo de corpo feminino. A imagem aqui não representa a beleza feminina, mas a sua condição de mulher total em toda a sua existência e atividade

Aqui a mulher é representada em diferentes facetas ou fases da sua vida. Um lado juvenil e sensual. A plenitude da felicidade e do pensamento e, finalmente, o inevitável envelhecimento. Tudo reunido numa única totalidade.

Na “Mulher no sofá” de 1998, a figura da mulher nua no sofá abraçada ao gato mostra o lado afetuosos. A artista tem uma paixão por gatos, já possuiu vários desses bichanos e se identifica com este animal devido ao seu caráter independente. Aqui vemos a figura da artista representada em um sofá coberto de plantas e ao mesmo tempo em um ambiente intimista doméstico abraçada ao gato. Esta obra foi pintada em uma altura em que a artista vivia em Petrópolis, Rio de Janeiro. E costumava vir a Portugal para visitas e trabalhos como este que foi realizado no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego. Ela estava em Lisboa, mas tinha a necessidade de mostrar a sua outra casa que era o Brasil, aqui representado por um sofá aconchegante, suas plantas tropicais e mais a gata Luca que ficou em terras brasileiras.

Já de volta a Lisboa, no ano 2018 Maria Emília continua a sua obra de memórias e viagens. Em “Mata Adentro”, a artista volta às matas tropicais, representadas aqui por um emaranhado de cores e formas que para ela evocam as

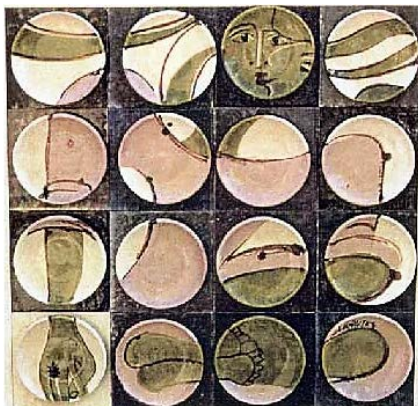


Figura 5 - Maria Emília Araújo. "Corpo feminino", 1996. Coleção da família Bernardes, Foto: Mariaújo

Figura 6 - Maria Emília Araújo. "Rosto de mulher", 1998. Exposição RTP Galeria. Foto: Mariaújo

Figura 7 - Maria Emília Araújo. "Mulher no sofá", 1998. Foto: Mariaújo

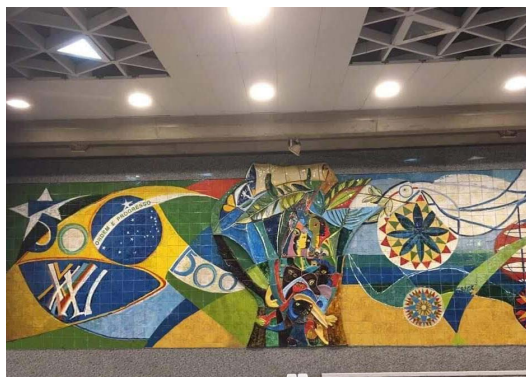


Figura 8 - Maria Emília Araújo. "Mata adentro", 2018. Foto: Mariaújo

Figura 9 - Maria Emília Araújo. Painel de azulejos com relevo na área central, 2000. Encomenda para as "Comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos". Aeroporto Internacional Antônio Carlos Jobim "Galeão" — Rio de Janeiro, Brasil

Figura 10 - Maria Emília Araújo. Fonte: Viúva Lamego

florestas que conheceu nas suas longas estadas, não só no Brasil, como na Venezuela e em Curaçau.

Curiosa de descobrir o mundo, a artista gostava de viver no meio da natureza, ‘dava-me energia para a vida’. Numa ilha das Antilhas Holandesas, da minha janela eu alimentava as cabras que apareciam junto da casa. Eu comprava frutas para dar a elas. Adorava este contacto com os bichos, com a natureza, com o viver no mato. Nunca gostei de barulho de cidade”. (Maria Emília em conversa pessoal, janeiro, 2020).

Maria Emília vive atualmente entre Lisboa e Rio de Janeiro e continua a produzir no seu atelier na Fábrica Viúva Lamego.

Conclusão

Ao analisar a obra da artista pude ver a diversidade de criação que existe em suas obras. Em algumas é possível encontrar elementos que a artista ia colhendo nas suas viagens pelos trópicos. Algo que para ela é importante manter vivo em sua memória, suas viagens e lugares onde viveu e passar para o azulejo como uma linguagem plástica. Apesar de trabalhar tanto na cerâmica quanto na azulejaria, parece ser esta segunda opção a que a artista prefere.

Uma vez perguntaram a Maria Emília a definição sobre o que era o azulejo e a artista comentou de forma poética essa questão:

Azulejo é emoção, é êxtase ao tocar beleza, é energia condensada a narrar a nossa alma lusa. Mergulhados na sua dimensão onírica, convivem em harmonia estética batalhas sem fim e juras de amor eterno, heróis e rostos sofridos, miséria e júbilo de fartas colheitas, gente antiga e de agora, o gosto salgado das conquistas ultramarinas, o aroma da clorofila de distantes terras quentes. Nele soa o fado, ecoa saudade funda e a certeza de se atravessarem os tempos. (Araújo, Maria Emília In Silva & Carvalho, 2018:18)

Através de sua obra, a artista Mariaújo nos mostra que seu trabalho consegue ir para além de uma técnica. Tratando não somente de memórias, mas de marcar seu espaço no tempo, na história da arte azulejar.

A sua obra é grande, com trabalhos não só em Portugal e no Brasil, como também na Venezuela, Curaçau, EUA e Angola, e não existe um levantamento exaustivo e devidamente repertoriado e documentado com os modernos meios tecnológicos de alta resolução. Há ainda muito a ser estudado e desenvolvido sobre a obra desta artista.

Referências

- Borges Augusto (2017) *Cores na Cidade: azulejaria de Belém / Colours in Town: tiles from Belém*. Editora By the Book, Lisboa.
- Lambert, Rosemary (1981) *A Arte do século XX*. São Paulo: Círculo do Livro
- Maria Emília Araújo em Fábrica Viúva Lamego: Disponível em: <https://www.viuvalamego.com/pt/handmade/autor/maria-emilia-araujo/>
- Maria Emília Araújo: Disponível em: <https://www.mariaujo1.com/contact>
- Meco, José (1993) *O Azulejo em Portugal*. Lisboa: Alfa
- Mortari, Camila (2017) A produção de azulejos segundo a perspectiva da ceramista Maria Emília Silva Araújo: o fazer artístico na produção azulejar sob influência modernista In AZLAB#33: Disponível em: https://blogazlab.files.wordpress.com/2017/05/azlab33_cmortari.pdf
- Oliveira, Adriana (2016). *Jorge Barradas e seus Caprichos, Conservação e Restauro de um painel*. (Dissertação de Mestrado em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa)
- Silva, Libório & Carvalho, Rosário (Ed.) (2018). *Azulejo O que é / What is*. Ed. Centro Atlântico, Lda. Vila Nova de Famalicão.
- Trancoso, Teresa M. (2007) *MARIAÚJO – Ceramista e Pintora*. (Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas e Faiança Portuguesa). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa

El objeto del dibujo y su experiencia, para Marco Moreira

*The object of the drawing and its experience,
for Marco Moreira*

ANNE HEYVAERT*

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

*España, artista visual, profesora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Grupo de Investigación dx5. Rúa Maestranza, 2 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: anneheyvaert@hotmail.com

Resumen: Aunque las obras de Marco Moreira no guardan las convenciones propias del medio del dibujo –saliendo del soporte tradicional del papel e invadiendo el espacio tridimensional y la experiencia temporal–, veremos como el artista elabora un discurso retórico plástico en torno a la experiencia del dibujar a partir de sus elementos y principios esenciales: herramienta y materialidad, gesto y proceso, tiempo y espacio, recepción. Analizaremos como desarrolla una argumentación visual de manera a implicar mejor al espectador, especialmente con sus máquinas de dibujar, y como sus últimas piezas manifiestan la complejidad de sus reflexiones que se fueron gestando desde la vida y la actividad en el taller, desplegando resultados encadenados a medida que las respuestas van generando nuevos enfoques.

Palabras clave: Marco Moreira / dibujo / campo expandido / experiencia.

Abstract: *Although Marco Moreira's works do not adhere to the conventions of the medium of drawing – by leaving behind the traditional support of paper as well as invading three-dimensional space and temporal experience -, we will see how the artist elaborates a plastic rhetorical discourse around the experience of drawing from its essential elements and principles: tool and materiality, gesture and process, time and space, reception. We will analyse how he develops a visual argumentation so as to better involve the viewer, especially with his drawing machines, and how his last pieces show the complexity of his reflections, which have been brewing from the life and the activity in the workshop, demonstrating a chain of results as the responses generate new approaches.*

Keywords: Marco Moreira / drawing / extended field / experience.

La mayoría de las obras de Marco Moreira (n. Favaio, Portugal, 1978) no llevan títulos, pero las entradas de los proyectos en su página web anuncian claramente su ámbito de acción y reflexión en torno al dibujo y la sistemática de su trabajo: *Maquinando o debuxo, Delineando, Drawing, Aldrabice, Graphite pencils, Girando em torno dos mesmos eixos vezes sem fim...*; aunque sus obras no guardan las convenciones propias de la disciplina, saliendo del soporte tradicional del papel e invadiendo el espacio tridimensional y la experiencia temporal.

Es significativo observar como las prácticas artísticas y especulaciones teóricas de los artistas que trabajan en “campos expandidos” de las disciplinas tradicionales giran a menudo alrededor de sus características fundacionales –materialidad, proceso, intencionalidad–. Tal como precisa Almudena Fernández, en el caso de la pintura:

Con la dilución de los géneros se pone en evidencia que las nociones paradigmáticas que definían específicamente la categoría de pintura desembocaban en un proceso complejo de construcción cultural forjado en convenciones ideológicas, técnicas, estéticas, perceptivas, procesuales o matéricas que se fueron asentando a lo largo del tiempo. (Fernández, 2015:15)

Las rupturas iniciadas con las vanguardias del s.XX obligaron al dibujo, al igual que a la pintura y la escultura, al cuestionar estas convenciones, “a redefinirse en nuevos aspectos formales y conceptuales (...). Y esta redefinición pasó, sin duda, por un reencuentro con su esencia” (Horcajada-Torrego, 2012:70).

Estoy involucrado en una especie de proceso reductor con el que trato de encontrar imágenes que estén más y más cercanas al límite, (...) quiero lograr una afirmación absoluta o final, poner fin al proceso, vencer el tiempo (...) reflejar el deseo de salir tomando pasos lógicos. (Robert Morris a John Cage, 1961)

1. El lápiz pensante (medio y objeto)

Si pensamos en el dibujo, el primer instrumento que nos viene a la cabeza es un simple lápiz de grafito; herramienta básica para esbozar o detallar imágenes, formas e ideas. En las obras de Marco Moreira, el lápiz es un recurso constante que pasa, según las obras, de su función de herramienta a material de la obra misma, sin perder nunca su valor simbólico. *The medium is (also) the message* (Guerra, 2015).

La reflexión sobre la disciplina está aquí revelada por el objeto-médium más sencillo y precario; entendiendo que la precariedad y la facilidad del medio suponen una mayor agilidad mental y de realización, con “la multiplicidad de posibilidades que puede tener lo más cotidiano y lo más cercano”, precisa Carlos Miranda (2018).



Figura 1 - Marco Moreira, *Sin título* (6 lápices de grafito, 16 x 16 x 16 cm), 2014. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

Figura 2 - Marco Moreira, *Sin título* (lápices y dibujo sobre pared #8, dimensiones variables), 2017. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

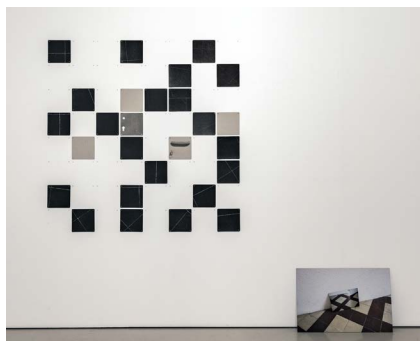
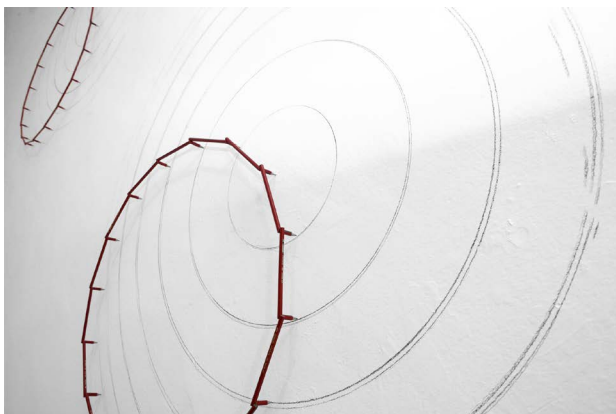


Figura 3 · Marco Moreira, *Sin título* (lápices y dibujo sobre pared #2, dimensiones variables), 2015. Fuente: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

Figura 4 · Marco Moreira, *Aldrabice* (grafito sobre papel, cartón y pared, acero, llave, clavos, 143,5 x 143,5 cm) y *Back to work after a break* (impresión fotográfica sobre Dibon, 46,3 x 69,4 cm), 2018. Fuente: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

Figura 5 · Marco Moreira, *Sin título* (10 impresiones fotográficas dobladas, cartón, manilla y cerradura de acero, 235,3 x 91,8 cm), 2018. Fuente: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

En la obra “What you see is what you see and what you saw is what you saw and what you see is what you saw and what you saw is what you will see” (2018), Marco recorta unas hojas de papel cubiertas de grafito en una serie de marcos decrecientes, cuya medida está determinada por la del ancho de un lápiz. Esta pieza es un guiño referencial a la obra de Frank Stella: «What you see is what you get» (1966), donde los trazados sistemáticos retoman el ancho de diferentes tamaños de brochas. Estas obras cuestionan, reanimando la relación ancestral del trazo con el pensamiento, las posibilidades básicas y formales de la herramienta.

Cuando Marco utiliza el lapicero (para trazar simples líneas directamente o por medio de sus máquinas o para rellenar mecánicamente superficies monocromas) quiere resaltar también sus cualidades perceptivas: trazos rigurosos, brillo del grafito y variaciones de grises. Cabe recordar que Marco se benefició de una residencia en la Fábrica Portuguesa de Lápiz, Viarco, en 2012. El objeto lápiz, por su parte, le permite elaborar objetos de formas geométricas con lapiceros recortados, como dibujos espaciales muy poéticos precisamente por su carga simbólica. (Figura 1)

En otra ocasión, Marco reúne las dos posibilidades, combinando dibujos, en forma de recuadros trazados sobre el muro, junto a la mismas formas tridimensionales realizadas uniendo lápices entre sí. Los recuadros delimitan unos espacios vacíos, a modo de unos marcos que podrían aludir a la hoja en blanco, a obras potenciales. (2017) (Figura 2)

“Un dibujo es siempre una interrogación sobre su propia posibilidad”, decía Jacques Derrida.

2. Proceso y repetición, como la vida misma

Muchas de las composiciones de M. Moreira pretenden señalar el tiempo de ejecución, el acto mismo y su reiteración. “Podría ser que el acto de dibujar postmoderno, íntimamente relacionado con el proceso y su demora, se haya transformado hoy en una forma de resistencia” (Horcajada, 2012:38), frente a la inmaterialidad y la velocidad de los procesos digitales. Precisión y monotonía de los gestos repetidos aportan consistencia morfológica al tiempo y empatía física con las formas.

“Girando em torno dos mesmos eixos vezes sem fim...” es el título de una de las exposiciones de M. Moreira, 2015, donde presenta diferentes máquinas de dibujar. Estos artilugios, con sus protocolos bien definidos, resaltan esta relación entre la propuesta y el resultado, pero también entre el tiempo, la acción y el movimiento (corporal o mecánico) durante el proceso. (Figura 3)

El trazado resultante no es el fin, sino el valor fenomenológico y experiencial

del acto de dibujar, donde la acción es eco de una vivencia posible que se desarrolla en la repetición y el automatismo, como en la vida misma. En la ponencia "Arte como vitalidad esencial" Marco Moreira teoriza, apoyándose sobre unos textos de Álvaro de Campos, sobre esta relación del arte con la vida desde la intensidad de las fuerzas de integración y desintegración en toda actividad: "Lo que me interesa pensar es el dibujo como actividad, esta que es vida y, a su vez, poder añadir, según Álvaro de Campos, la actividad como intensidad de vida (o vitalidad)." (Moreira, 2019)

Cuando un artista está en su estudio trabajando en sus proyectos, sus actividades van a implicar siempre una acción sobre las cosas, una transformación de la materia, y su relación con el espacio, sea únicamente haciendo garabatos en un papel, (...) sus movimientos dejarán a través de sus gestos un rastro, una huella, una marca, un vestigio de su presencia y de su hacer, de su vivir. (...) cualquier objeto que salga del estudio, sea bidimensional o tridimensional, existe esencialmente porque es un objeto dibujado (...), consecuencia natural de la relación del artista con las cosas del taller, que lo define en una existencia, como ser que vive y experimenta el mundo. (Moreira, 2019)

3. Artificio en el taller

Siguiendo esa lógica, Marco Moreira decide, durante una residencia en la Térmica de Málaga (2018), apropiarse de unos elementos de su taller, propios de todo espacio arquitectónico como la puerta y el suelo. Al observar que las medidas de la placa de la manilla de la puerta de entrada coincide con las de las baldosas del suelo, el artista desarrolla unos complejos juegos plásticos en torno a la placa original de la puerta, replicando unos elementos con cartón, el color y el brillo del aluminio con mina de grafito, además de registrar las baldosas y sus intersecciones con la técnica del *frottage*. Este conjunto se titula "Aldrabice" (engaño, artificio); Marco reflexiona aquí sobre el dibujo como medio para recoger y representar una realidad, en tanto que usurpación en la semejanza. (Figura 4)

La obra "Back to work after a break" reincide en engañarnos, esta vez con una doble fotografía, una de las cuales apoyada en el suelo semeja ser un espejo; aunque al observar con más atención, distinguimos la abertura de una puerta, la del estudio (por donde vuelve precisamente el artista a su trabajo). La misma puerta da pie a otra obra, recreada a escala con un entramado de impresiones fotográficas, marcadas por unos pliegues. Las marcas forman una retícula de direcciones oblicuas que prolongan el registro de las intersecciones entre las baldosas, visibles en la falsa placa de la manilla. Las técnicas de plegado y de *frottage* aluden al carácter inmediato del gesto, ampliando las posibilidades perceptivas del dibujo. (Figura 5)

En esta serie se manifiestan la riqueza y la complejidad de las reflexiones de



Figura 6 · Marco Moreira, *Sin título* (madera, bolas de grafito, papel, 71 x 50 x 5,5 cm), 2012. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

Figura 7 · Marco Moreira, *Sin título*, Máquina de dibujar #2 (madera, acero, nylon, plomo, lápiz, papel, neumáticos, reproductor de audio), 2019. Fonte: Foto del archivo personal de Marco Moreira.

Marco Moreira que van desplegando y entrelazando resultados encadenados con sus diferentes capas de sentidos. "La lógica del absurdo cotidiano da paso a otro universo mucho más complejo, donde la eficacia de los objetos no responde a su funcionalidad, sino a su concepción física y simbólica" apunta Sara Donoso (Donoso, 2019:20)

Consideración final. "Mi trabajo, considera tu percepción de ver"

Los recursos utilizados por Marco Moreira son conformes a toda buena argumentación discursiva, se apoyan sobre una estética concisa y elocuente, con connotaciones de naturaleza minimalista (economía de medios, rigor geométrico, pautas y protocolos) y el uso de figuras retóricas como la alegoría o la metáfora, a menudo acompañadas de un discreto humor, que favorecen sin duda la implicación sensible, emotiva y especulativa del espectador. "*O meu fazer, cogita a tua percepção de ver*" es el título de una recién exposición en Módulo, Centro Difusor de Arte, Lisboa, 2019.

Pero es con sus diferentes "máquinas de dibujo" que Marco apela directamente a la participación del público; aunque sea solamente en su "posibilidad", pues no siempre está permitido tocar y manipular los artilugios en los espacios expositivos; sin embargo el espectador presente esta acción necesaria al uso de toda máquina, que pretende simular la experiencia fenomenológica del dibujo.

Una de sus primeras máquinas en forma de cajón de madera (2012) retoma un clásico juego de paciencia, sustituyendo las bolas de acero por bolas de grafito, las cuales van trazando mapas aleatorios sobre el fondo de papel. (Figura 6) Guardando relación con esta pieza, la obra presentada en la Bienal de Coruche (2019) complica el juego y el sentido, al emplear como material una clásica mesa de trabajo del diseñador portugués, José Espinho (1970) que el artista usó previamente para concebir y diseñar el mismo cubo-máquina. Cuando sus puertas laterales se abren, simples mecanismos trazan unos dibujos en forma de garabatos aleatorios, a la vez que se escucha el sonido grabado en la carpintería durante la producción de la pieza. Este trabajo invita a percibir las diferentes fases de la obra, desde su ideación, su fabricación y su función. (Figura 7)

En mi práctica de trabajo, me fui dando cuenta que invitar al público a interactuar de una forma activa en la construcción y, o desconstrucción de la obra, permitía crear una relación interactiva (artista, público), pero también, crear un alargamiento del proceso del taller hasta la galería o sala de exposición; indeterminando de alguna manera el autor de la obra y a través de la interactividad incorporando dentro de este mismo proceso/duración, al artista, la obra y su público como elementos fundamentales que en común se desarrollan culturalmente. (Moreira, 2019)

Las máquinas de dibujar posibilitan esa relación interactiva y, al igual que las demás obras de Marco Moreira, permiten compartir una idea del dibujo sin duda ancestral que, en su fusión del pensamiento con el cuerpo, evoca una relación esencial del ser con el mundo, y la vida. La emancipación de las convenciones formales de la disciplina refuerzan sin embargo una aproximación a la experiencia del dibujo en su sentido más elemental, más primario.

Referências

- Campos, Álvaro (2007), *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção*, a propósito de Marco Moreira en Lisboa, Editorial Nova Ática, ISBN. 978-972-617-206-2
- Derrida, Jacques (2013), *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*, Editions de la Difference, ISBN. 978-272-912-053-5
- Donoso, Sara (2019), "A lóxica do debuxo desde as súas fronteiras". En el catálogo *Maquinando o Debuxo* de Marco Moreira, Sala Normal, Servizo de Publicacións da UDC, A Coruña, ISBN. 978-84-9749-740-4
- Fernández Fariña, Almudena (2005), "Mais Pintura" en *Arte + Pintura*, Santiago de Compostela, ISBN. 978-84-92923-62-5
- Guerra, Raquel (2016), *The medium is (also) the message*, a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. Arte & Negócios, Responsabilidade Social, ISBN. 978-989-20-4637
- Horcajada González, Ricardo; Torrego Graña, Joaquín Francisco (2012), *Estrategias gráficas contemporáneas*, Cuadernos de Bellas Artes/03, 2012, p. 19-20, ISBN. 978-84-940111-4-6
- Moreira, Marco (2019), "Arte como vitalidad esencial", Congreso *IV International Performance Art Conference, Fugas e Interferencias*, Universidade de Vigo.
- Miranda, Carlos (2018), "Seis "agentes provocadores" y una casa de cartón pueden hacer que veamos las cosas de manera diferente", a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. *Creadores 2018*, Málaga, La Térmica, ISBN. 978-84-77457-01-5
- Monteiro, Simão (2018), "Arte e Vida: uma visão criativa", a propósito de Marco Moreira en Cat. Exp. *Tábula Plena* de Marco Moreira, Novos Artistas, Fundação Bienal de Cerveira, ISBN. 978-989-98515-4-2
- Robert Morris and Bob Morris (1997) "Letters to John Cage", The MIT Branden Joseph en *October*, vol 81.

El rastro de lo cotidiano en la creación artística de Massimo Cova

The trail of everyday life in the artistic creation of Massimo Cova

CARME PORTA SALVIA*

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

*España, pintura y grabado, professora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: carmeportas@ub.edu

Resumen: El objetivo de este artículo es dar a conocer la obra que Massimo Cova ha realizado en los últimos diez años. El proyecto artístico de Massimo tiene su punto de partida en la huella, o en su lugar el rastro de aquellas cosas que aun siendo banales, hablan de una historia presente o pasada hasta el punto de devenir un lenguaje visual el cual, comparte una importante parte de su gramática con el lenguaje del arte contemporáneo, además de cuestionar con ello, el pensamiento y ciertas conductas de la época que nos contextualiza.

Palabras clave: huella / señal / rastro / efímero / transitorio.

Abstract: *The objective of this article is to publicize the work that Massimo Cova has done in the last ten years. Massimo's artistic project has its starting point in the track, or instead the trace of those things that, even being banal, speak of a present or past history to the point of becoming a visual language which, shares an important part of his grammar with the language of contemporary art, in addition to questioning with it, the thinking and certain behaviors of the time that contextualizes us.*

Keywords: *footprint / sign / trail / ephemeral / transient.*

Introducción

Massimo Cova es un artista que basa su praxis artística en el reconocimiento de aquellos rastros, huellas o señales que efímeras o no, forman parte de nuestra cotidianidad y califican un comportamiento que cuestiona el pensamiento actual, dando lugar con ello, a una serie de conceptos que aparecen diseminados en el conjunto de su obra bajo ópticas muy distintas.

El objetivo de este artículo es dar a conocer la obra que Massimo Cova ha realizado en los últimos 10 años, además de estudiar aquellos valores estéticos que matizan de cerca un trabajo artístico que habla de nuestra sociedad. El origen de este trabajo lo encontramos en una experiencia docente en el marco de la educación secundaria, las formas visuales generadas por los alumnos en las aulas (grafismo, gestos o determinadas actitudes), fueron el detonante para considerar que más allá de una forma de comunicación, se trataba de un lenguaje cuyo vocabulario forma parte del arte contemporáneo el cual como sabemos, habla de una dinámica de vida, de sentimientos de expectativas y aspiraciones de que quienes lo generan.

Para nuestro estudio clasificaremos básicamente en tres bloques el trabajo que Massimo ha realizado en el periodo 2009 — 2019.

1. La huella como parámetro que cuestiona un comportamiento social: *Alter Ludus*. De la experiencia docente a la experimentación artística.
2. La huella tecnológica: Información versus comunicación.
3. La huella como rastro de la contaminación ambiental y testimonio de un cambio histórico sin precedentes.

1. La huella como parámetro que cuestiona un comportamiento social: *Alter Ludus*. De la experiencia docente a la experimentación artística

El proyecto artístico de Massimo Cova nace el 2009 en un contexto escolar con alumnado adolescente. Las formas visuales que empleaban los alumnos para comunicarse entre ellos eran lo suficientemente demostrativas para prestarle atención. Nos referimos a un lenguaje visual constituido por rastros efímeros y transitorios como puede ser lanzar un papel arrugado y lleno de tachaduras, o una avioneta de papel que viaja de un lado a otro de la clase, por no decir grafismos ya sea en papeles o pizarras sucias, que fuera de su contexto podrían ser tratados como prototipos de una nueva forma de creación.

La expresividad de los adolescentes revelaba sin duda una forma de aprendizaje que tal vez se había quedado obsoleta y arrastraba como consecuencia comportamientos cercanos a la frustración y al rechazo. Analizar

constructivamente estas formas de conducta nos llevó a entender la reacción del alumnado como aquella que pretende satisfacer un vacío, tal vez alienarse y herir sensibilidades o sencillamente destacar respecto de la media sin olvidar que detrás de ello, existía una forma de rebeldía que no aceptaba lo normativo. Paralelamente si nos situamos en el mundo del arte, sabemos que toda manifestación artística está a favor o en contra de determinadas ideologías y busca en el fondo hablar de la verdad de cada uno en el contexto que le ha tocado vivir.

Describiremos a continuación algunas de las obras pertenecientes a la serie *Alter Ludus*, Figura 1, y Figura 2 para lo cual nos es grato recordar las palabras de Anton Patiño:

Tránsito y reverberación. La palabra tiene aura: texturas que vibran en intensa resonancia.....El idioma comunitario respira a través de una sensibilidad singular y nace el poema. Sin aparente dolor de parto. Sin cicatrices ni huellas de trabajo: como sin esfuerzo. ... Fusión libertaria y espacio de libre juego creador. Cosmogonía musical donde el lenguaje traza su cartografía simbólica. (Patiño, 2018:131)

Las trazas de bolígrafo, los signos que crearon los alumnos inconscientemente y sin voluntad de realizar una obra artística, ocultan una personalidad o la falta de la misma. Signos que hablan de la cotidianidad y de una esfera social con un importante valor simbólico que se despliega a través de un itinerario el cual, Massimo Cova recoge y reconstruye en forma de obra de arte. Recordemos en este sentido el proceder de "Giacometti, quien adoraba vagabundear por caminos accidentados y prefiere un laberinto de líneas desordenadas a la nitidez de un vector" (Giacometti, 2001:19)

Es evidente que necesitamos hablar de una forma especial de percibir y de un carácter intuitivo que unido a la materialidad del medio, dan lugar a una obra sensorialmente rica y que se despliega en un movimiento continuo.

La huella ha sido protagonista en la historia del arte occidental en numerosas ocasiones, recordemos en este sentido la obra de Yves Klein, *Cy Twmbly* o el *art brut* entre otras manifestaciones. También en el contexto contemporáneo este icono, la huella, se hace presente en artistas como por ejemplo, Laurel Nakadate (Austin, EUA, 1975) y su serie de trabajo *Only the lonely* (2011) y en Ignasi Aballi (Barcelona, 1958) en su obra *Personas* (2012).

La investigación con la filiación histórica de este proceder inspiró a Massimo obras tales como *Site specific* (2012) y *Espaldas Elocuentes* (2010). Obras ambas calificables bajo el epígrafe de crítica social ya que cuestionan la comunicabilidad del ser humano en una época en la que precisamente hablamos de globalidad.

En otras series como *Don't touch* (2016), *Desplazamientos Transitorios* (2016)



Figura 1 · Massimo Cova. *Va pensiero sull'ali dorate* (2009). Tinta china y lápiz s/papel. 35 x 50 cm.

Figura 2 · Massimo Cova. *Tu y yo* (2010). Acrílico y barro s/papel. 65 x 50 cm.

y *Scrapes & Scratches* (2016), Massimo se aleja del contexto escolar para situarse en la esfera de lo social y hacer crítica de lo que está vetado por convención o en su caso al tránsito frenético y caótico de la ciudad.

2. La huella tecnológica: Información versus comunicación

En la serie de obras que siguen, Massimo abre su investigación a temas relacionados con las nuevas tecnologías y su promesa de progreso.

Con la serie *Electronic Failed* (2014), Massimo Cova habla de fallos electrónicos y de la imperfección de la imagen generada por ordenador. Massimo reflexiona con este trabajo a cerca de la fiabilidad tecnológica y el vacío existencial que puede generar el exceso de información sin que vaya seguido de un proceso de comunicación. Obras que hablan de los límites de la información electrónica en contraste con el carácter trascendente asociado a la pintura. Massimo alude con ello al magma informativo que nos proporciona la red, somos testigos a diario de la superposición de imágenes, por no hablar de la inmediatez con la que se suceden unas detrás de otras hasta conseguir la saturación de un usuario, en muchos casos ávido de criterio selectivo. Como dice Lluís Duch:

Se ha puesto de relieve en nuestro tiempo que la cantidad enorme de información que recibimos se ha convertido en una especie de religión de sustitución o mejor aún, en un equivalente funcional de la religión. (Duch, 2011:27)

Nos preguntamos hasta que punto el exceso de información conduce a la construcción de seres humanos a-históricos, sin memoria y un tanto deshumanizados.

Siguiendo en esta dirección, en la serie *En directo. Rastros pictóricos de información* (2014), Massimo cuestiona como percibimos una imagen electrónica cuando tiene poca resolución, con ello se plantea también cual es el límite de nuestra percepción y cual es la credibilidad de una realidad que vemos a través del píxel y a una gran velocidad. Como dijera Marshall McLuhan:

La percepción más importante que puede surgir en el siglo XXI es que el hombre no está diseñado para vivir a la velocidad de la luz. Sin el contrapeso de las leyes naturales y físicas, los nuevos medios de comunicación vinculados a lo visual provocarán una implosión en el propio hombre (Grande, 2005:17-8)

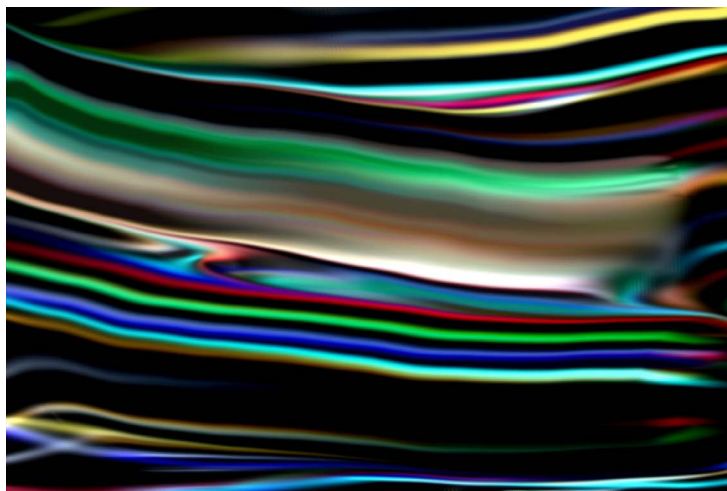


Figura 3 · Massimo Cova. *Electronic Failed. S/T (4:3)* (2014). Impresión digital, 12 x 16 cm.

Figura 4 · Massimo Cova. *Electronic Failed. S/T (4:3)* (2014). Impresión digital, 12 x 16 cm.

En otras series como "El futuro ya ha pasado" (2014) Massimo reflexiona sobre un futuro post-tecnológico como espejo de nuestro presente en el cual el progreso es sustituido por la sensación de desengaño y desconfianza.

3. La huella como rastro de la contaminación ambiental y testimonio de un cambio histórico sin precedentes

Con el trabajo que describiremos en este apartado, Massimo replantea muy de cerca la realidad más cruda que actualmente acecha a nuestro planeta, nos referimos a los recursos energéticos que cada vez son menos abundantes y como todos sabemos más caros. A través de la huella o de aquellos indicios visuales como son los gestos que acompañan determinadas conductas, Massimo Cova hace una crítica al cómo se gestiona la energía que todavía dispone nuestro planeta sin intención de proponer una solución, pues ello queda fuera de nuestra competencia, antes bien, propone una sensibilización desde la experiencia estética hacia temas que a corto plazo puedan traer consecuencias muy graves para nuestra especie.

Vivimos hoy una época que calificada de postindustrial, nos ha ofrecido una calidad de vida muy por encima de la que tuvieron nuestros padres y abuelos, no obstante sabemos que esta herencia a duras penas la podremos mantener muchos años.

Nuestro sistema según apunta Ramon Folch:

Acumula información, aprende gradualmente más y más cosas y acaba rejerarquizando el poder de acuerdo con los niveles de información de cada estamento. Ello provoca resistencias de los que se sienten más cómodos en la situación anterior. Cuando la inadecuación entre la matriz de referencia básica y el nuevo estatus social deviene insostenible, se desencadena un proceso de ruptura, revolución o cambio (Folch, 2011: 26)

No deja de haber hoy quienes opinan que estamos viviendo un cambio copernicano, pues el sistema de vida que hemos creado necesita continuamente de un incremento energético cuyo coste supera su eficacia. Delante de tal situación todos hemos sido testigos de cómo muchas industrias han trasladado sus instalaciones a países del tercer mundo pensando que si son ellos los que emiten CO₂ nuestro planeta se contamina menos y además con una mano de obra muchas veces explotada o muy barata. Es evidente que este modelo no se sostiene (Folch, 2011).

La obra que Massimo Cova realiza con restos producidos por la misma contaminación ambiental, ya sea lluvia ácida o humo, se refieren tristemente a este relato.

Las obras de la serie *Earth attack* (2016) trascienden el tema que les ocupa,

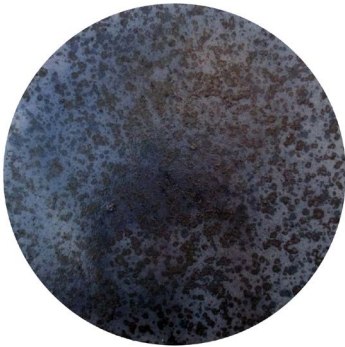


Figura 5 · Massimo Cova. *Earth attack 2*(2016). Humo s/
papel, 20,7 x 21 cm.

Figura 6 · Massimo Cova. *Smoke signals* (2018-19). Humo s/
papel, 28 x 21 cm.

Figura 7 · Massimo Cova. *Acid Cosmogony* (2016-2019).
Lluvia ácida y pigmento s/ cartón. 35 cm de diametro.

Figura 8 · Massimo Cova. *Acid Cosmogony* (2016-2019).
Lluvia ácida y pigmento s/ cartón. 35 cm de diametro.

siendo la experimentación con material no convencional como puede ser el humo el protagonista de generar un lenguaje que podemos categorizar de pictórico. Se trata de dibujos provocados por el humo sobre papel, los cuales recuerdan la caída de bombas o de cualquier agente amenazante para el planeta.

En la serie *Smoke Signals* (2018-19), el material de trabajo continua siendo el humo, si bien en este caso apreciamos como la huella del humo dibuja una silueta humana un tanto apocalíptica e incluso me atrevería a decir de carácter existencialista, cuestionando tal vez a aquellos que tiene el poder i el por qué de su actitud un tanto confusa, si más no ambigua ante un problemas que puede acabar con la destrucción del planeta.

En el caso de la serie *Cosmogonías ácidas* (2019), el trabajo de Massimo supone una forma de sensibilizar al público de aquellos problemas que como venimos describiendo en este apartado, se desprenden de la contaminación ambiental. Massimo en este caso emplea soportes de papel de distintos formatos y agua de lluvia teñida con pigmentos sintéticos como material de experimentación, el resultado son unos degradados de color que cuantifican la acidez de la lluvia depositada en una determinada superficie. Cabe destacar más allá del contenido conceptual de este trabajo, la carga poética y emocional que es capaz de despertar en quien lo observa.

Conclusiones

Con el estudio de las obras que hemos presentado podemos adivinar como Massimo Cova valora las huellas de nuestra sociedad y las convierte en una obra de arte de carácter transitorio, efímero y en ocasiones vulnerable, sin descuidar la poética que se desprende de unas obras en las que prima la experimentación y el gusto por el material.

Si bien en un principio el ámbito de trabajo fue el escolar, a partir del 2014 aproximadamente, su trabajo adquiere un alcance mucho mayor. Sus temas de trabajo suponen enfrentarse a un análisis social y antropológico a veces desde la crítica y en otras desde la narración de unos hechos. En todos los casos se trata de obras que pueden inducir a reflexionar o tal vez cambiar algún parámetro de nuestro comportamiento, proceso de transformación en el que el arte toma su espacio tanto desde el punto de vista privado como público y potencia nuestra alineación con la historia que nos ha tocado vivir.

Referencias

- Duch, Lluís (2012) *La banalització de la paraula*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. ISBN: 978-84-615-9664-2-3 (Traducción propia)
- Folch, Ramon(2011) *La Quimera de creixer. La sostenibilitat en l'era postindustrial*. Barcelona: RBA Llibres, S.A. ISBN: 978-84-8264-912-2
- Giacometti, Alberto (2001) *Escritos*.Madrid: Editorial Síntesis. ISBN 84-7738-880-6
- Grande, Jonh K. (2005) *Diálogos Arte Naturaleza*. Madrid: Fundación Cesar Manrique. ISBN: 84-88550-59-6
- Patiño, Antón (2018) *Manifiesto de la Mirada. Hacia una imagen sensorial*. Madrid: Fórcola Ediciones. ISBN: 978-84-16247-23-3

Animalis Imaginibvs: (as) simetrias entre arte e ciência na obra de Mauro Espíndola

Animalis Imaginibvs: (a)symmetries between art and science in Mauro Espíndola's work

DANIELA REMIÃO DE MACEDO*

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 (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV), R. Sr. dos Passos, 248 - Centro Histórico, Porto Alegre - RS, 90020-180, Brasil. E-mail: dani@daniremio.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise das obras do artista visual brasileiro Mauro Espíndola e do seu processo de criação das biogravuras de borboletas que fazem parte da mostra *Animalis Imaginibvs*. As reflexões surgem a partir de entrevistas com o artista e contribuições de autores, artistas e cientistas, que dialogam com as proximidades e distanciamentos, as (as)simetrias entre arte e ciência.

Palavras chave: arte / ciência / simetria / metamorfose / borboleta / biogravura.

Abstract: *The aim of this article is to present an analysis of the works of Brazilian visual artist Mauro Espíndola and his creation process of the butterflies' bio engravings that are part of the Animalis Imaginibvs exhibition. The reflections arise from an interviews with the artist and contributions from authors, artists and scientists, who dialogue with the similarities and differences, the (a)symmetries between art and science.*

Keywords: *art / science / symmetry / metamorphosis / butterfly / bio engraving.*

Introdução

A separação entre arte e ciência é um fenômeno relativamente recente em termos históricos, e esse breve período de afastamento parece estar chegando ao fim. Raciocínio lógico, criatividade, desenvolvimento de técnicas e capacidade de reflexão fazem mais sentido conectados e são cada vez mais necessários na complexidade do mundo contemporâneo.

As relações entre arte e ciência sempre fizeram parte do interesse da autora, visto sua formação acadêmica e experiência profissional em ambas as áreas. Assim, procurou-se abordar neste artigo aspectos que se verificam em sua pesquisa e se encontram exemplificados nas obras do artista. Neste sentido, nos debruçamos sobre a obra de Mauro Espíndola (Rio de Janeiro, 1962), buscando em seu mais recente trabalho artístico e em seu processo criativo relações com a ciência. O que se procura encontrar são as proximidades e distanciamentos, as (as) simetrias entre arte e ciência.

Mauro é designer gráfico desde 1982 e iniciou sua trajetória em artes visuais no início dos anos 90, quando fez parte de um grupo orientado pelo artista Luiz Ernesto. Mais tarde frequentou o ateliê livre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob orientação de Luiz Áquila e Alair Gomes. Desenvolve reflexões poéticas através de livros, pinturas, desenhos, objetos, instalações e vídeos. Atualmente vive e trabalha em um estúdio no antigo moinho da Picada 48, habitação rural construída por imigrantes alemães no século XIX, no Rio Grande do Sul, onde se forma um museu imaginário, lugar de heteronímias e catalogações pseudo-científicas.

As reflexões surgem a partir da mostra *Animalis Imaginibvs* em exposição durante a 14ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba com curadoria de Adolfo Montejo Navas (Madri, 1954), além de entrevistas realizadas com o artista (Espíndola, 2019-2020).

1. *Animalis Imaginibvs*

Há quatro anos Mauro Espíndola vem fazendo coleta, fotos, vídeos e desenhos de insetos e pequenos vertebrados nos arredores do antigo moinho no qual se considera ao mesmo tempo habitante e habitado. Como lhe atrai o emprego de heterônimos, neste trabalho ele encarna, como figura identitária, o pesquisador *Emanuel Leichter*, um necroinventariante do bestiário do antigo moinho que habita. O trabalho resulta em gravuras simétricas experimentais geradas com material micro escamoso das asas de borboletas e mariposas encontradas mortas no moinho, que o artista denomina *biogravuras* (Figura 1, Figura 2).

Animalis Imaginibvs é um projeto em andamento, e analisa-se neste artigo as



Figura 1 · Emanuel Leichter, *Animais Imaginibvs*, Kalleidoskosmus, 2018-2019. Biogravura. Fonte: autor.

Figura 2 · Emanuel Leichter, *Animais Imaginibvs*, Imnumerabilis Amazoniæ, 2018-2019. Biogravura. Fonte: autor.

obras que fazem parte da primeira edição deste trabalho. A exposição no Museu Paranaense é composto por instalação das *biogravuras* (Figura 3); duas vitrines — *Contracampvs* com os corpos dos lepidópteros (Figura 4) utilizados nas *biogravuras*, e os dois volumes do livro — *Codex Papilionis Imaginibvs* (Leichter, 2018, 2019) editados por Moinho Edições Limitadas (Figura 5).

As obras expostas em um museu junto a várias coleções científicas intensifica a relação entre arte e ciência expressa na criação do artista, surgindo questões sobre as inspirações e pesquisas de artistas sobre temas científicos no processo de criação de suas obras e a busca de uma aproximação entre arte e ciência como forma útil de interpretar o mundo.

2. Metamorfoses

A metamorfose, fato biológico que ocorre durante o crescimento das espécies da ordem Lepidoptera, apresentando as fases ovo, lagarta, crisálida e adulto, é um ciclo que sugere mudança e transformação, culminando em fantásticas cores e simetria da forma de um dos mais belos seres da natureza. Assim também se verifica uma metamorfose no antigo moinho e na mudança de vida do artista. Foi quando Mauro aceitou o desafio de transformar o local que encontrou inabitado e degradado, que iniciou o projeto *Animalis Imaginibvs*, coletando borboletas mortas que encontrava no local.

Mauro abandonou seu casulo, um pequeno apartamento de poucos metros quadrados onde residia no Rio de Janeiro, e os longos anos de vivência no ambiente urbano, e mudou-se para junto da natureza. O moinho se transformou em moradia, ateliê, editora e espaço para receber visitantes. A tensão urbana substituída pelo mato, pela terra, pela convivência com os animais, pela sensação pulsante de se sentir parte da natureza, gerou mudanças, refletindo nas borboletas que renascem agora nas obras do artista. Utilizando uma técnica própria, o artista transfere para a superfície do papel substratos das asas dos lepidópteros, em uma nova fase do ciclo da borboleta, a *biogravura*, que imprime sua forma e suas cores, sua essência eternizada em arte.

3. (As)simetrias

O filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) foi quem introduziu a ideia da simetria, que pode ser entendida tanto de uma forma estrita, em que os lados opostos de uma figura dividida por um eixo central são exatamente iguais, quanto em um sentido amplo, de proporção e equilíbrio entre as partes. As borboletas são belos exemplares de simetria, tanto nos desenhos geométricos quanto no contorno das asas.



Figura 3 · Emanuel Leichter, *Animais Imaginibvs*, 2018-2019. Instalação das biogravuras. Fonte: autor.

Figura 4 · Emanuel Leichter, *Contracampvs*, 2018. Vitrines. Fonte: autor.

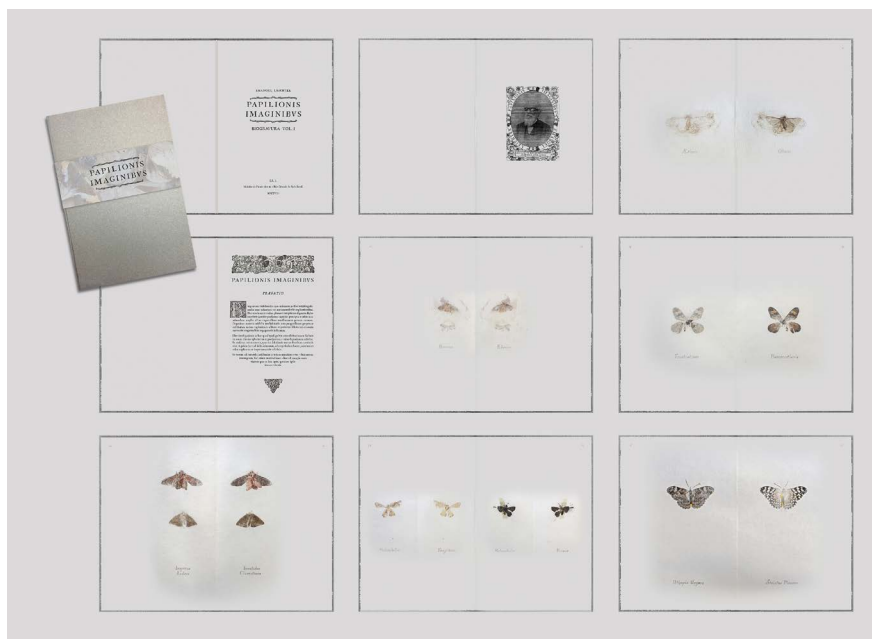


Figura 5 · Emanuel Leichter, *Codex Papilionis Imaginibus*, 2018-2019. Livro de artista. Fonte: autor.

Mauro sempre foi muito atraído por discussões sobre simetria e assimetria, sobre os dois lados do corpo humano ou animal, considerado simétrico, nunca ser exatamente igual, existindo sempre uma desigualdade, e aborda essas questões em forma de imagens. “A simetria me chama, me perturba, me questiona”, diz Mauro Espíndola (2019-2020). O espelhamento e a simetria, ou pseudo-simetria, entre lados opostos de corpos aparecem em vários trabalhos do artista desde os aos 80.

Em *Animalis Imaginibvs*, as *biogravuras* são pseudo-simétricas, assim como a disposição das *biogravuras* na exposição, o artista assume a identidade de um pseudo-cientista, que se comunica em um pseudo-latim, uma língua inventada com neologismos e palavras híbridas. Mauro conta em entrevista, “Emanuel surge falando nessa língua, um latim contemporâneo, uma derivação do latim”. Era um desejo do artista, que beirava essas manifestações com intenções pseudo-científicas. Mauro conta que, inicialmente, chegou a tentar traduzir algumas expressões para o latim, mas logo compreendeu que a ideia era entender essa outra forma de expressão não com tradutores, mas percebendo as ambivalências, as proximidades do que ele escrevia com uma condução científica e poética. As *biogravuras* são expostas em antigas molduras, de diferentes tamanhos e procedências, reunidas pelo artista durante o projeto. Agregam, assim, a ideia de tempo necessário na formação de uma coleção. As *biogravuras* dos lepidópteros acompanhadas de termos no latim inventado compõem o livro *Papilionis Imaginibvs*, assemelhando-se às imagens simétricas dos animais nos livros de biologia e as nomenclaturas científicas.

Assim, Mauro Espíndola sob o pseudônimo de *Emanuel Leichter*, flertando com os preceitos que regem a ciência em seu processo artístico repleto de simetrias e assimetrias, aqui entendidas como semelhanças e naturais diferenças, com as questões científicas, provoca diálogos e reflexões sobre as aproximações e distanciamentos entre arte e ciência.

4. Arte e ciência

Arte e ciência sempre caminharam juntas. São vários os exemplos de artistas que ao longo da história dedicaram-se igualmente à ciência ou inspirados por ela conduziram seus processos criativos, assim como a arte também ajudou a ciência a trilhar novos caminhos.

As referências artísticas de Mauro se misturam com as referências científicas, os primeiros anatomistas, Da Vinci, Rafael, Vesalius e tantos outros renascentistas, que em muitas de suas obras representaram a arte por meio da ciência e vice-versa, revolucionando a criação de imagens da anatomia dos corpos.

Especialmente Leonardo da Vinci (1452-1519), que no *Homem Vitruviano*, desenho baseado nos escritos do arquiteto e engenheiro Marco Vitruvius, mostra a estética do corpo humano associada a suas proporções, unindo seus conhecimentos científicos e da representação artística. Além da simetria da imagem, o espelhamento está presente em seus escritos no *Codex Leicester*, feitos da direita para à esquerda como um código indecifrável (Cherem, 2005).

Segundo Kestler (2006), hoje estamos todos acostumados à fragmentação e especialização dos saberes e atividades e, sobretudo, à separação rígida entre arte e ciência, que parece estranho e incomum que artistas na história tenham se dedicado tanto a temas considerados não-poéticos e que não conseguissem enxergar a arte e a natureza em mundos e esferas separados.

Questões comuns aos processos de criação na arte e na ciência sugerem uma correlação entre o que sucede em vários campos do saber. O acerto e o erro, o acaso e a intuição são semelhanças recorrentemente apontadas tanto por artistas como por cientistas.

Mauro relata que a solução para seu projeto aconteceu de forma intuitiva. “Um dia *Emanuel Leichter* simplesmente chegou resolvendo todos os meus problemas”, diz o artista. A descoberta da técnica, por exemplo, que finalmente tornou possível as *biogravuras* conforme o desejo do artista, surgiu de uma inspiração, após várias tentativas sem sucesso que Mauro já havia pesquisado.

Segundo o poeta Sant’Anna (2006), “a verdadeira ciência tem tudo a ver com a arte, pois lidamos com o impossível, o que não se pode apreender e se ter à primeira vista” (Sant’Anna, 2006: 214). O artista acrescenta ainda que correlacionar tudo, inclusive os assuntos mais díspares está na raiz da arte e da ciência. “Na crise do que chamamos ‘pos-modernidade’, que é o elogio disparado da fragmentação, a leitura interdisciplinar é mais do que necessária” (Sant’Anna, 2006: 214).

O cientista Bronowski (1908-1979) argumenta que tanto a ciência como a arte, embora utilizando caminhos que lhes são peculiares, nos fornecem conhecimento universal. Bronowski utilizava seu entendimento sobre a imaginação para estabelecer sua ponte entre ciência e arte:

A imaginação nos atinge e nos penetra de formas diferentes na ciência e na poesia. Na ciência, ela organiza nossa experiência em leis, sobre as quais baseamos nossas ações futuras. A poesia, porém, é outro modo de conhecimento, em que comungamos com o poeta, penetrando diretamente na sua experiência e totalidade da experiência humana (Bronowski, 1998: 20).

O físico Gleiser (1997) diz que, equivocadamente, muitos pensam que a pesquisa científica é uma atividade puramente racional, e os cientistas, insensíveis e limitados. Essa generalização não incorpora a motivação mais importante do cientista, o seu fascínio pela Natureza e seus mistérios. Por essa visão, o processo criativo científico não é assim tão diferente do processo criativo nas artes, sendo também um veículo de autodescoberta que se manifesta ao tentarmos capturar a nossa essência e lugar no Universo.

Segundo Zamboni (2012), o que diferencia arte e ciência é que a arte tem um caráter pessoal de interpretação, pelo fato de haver diferentes linguagens artísticas que, conseqüentemente, produzem diversas formas de interpretação subjetiva por parte do interlocutor, pois cada indivíduo pode ter uma leitura pessoal e individual do trabalho artístico.

[...] como qualquer atividade humana, pesquisa enquanto processo não é somente fruto do racional: o que é racional é a consciência do desejo, a vontade e a predisposição para tal, não o processo de pesquisa em si, que intercala o racional e o intuitivo na busca comum de solucionar algo. Esses conceitos servem tanto para a ciência quanto para a arte, pois pesquisa é a vontade e a consciência de se encontrar soluções, para qualquer área do conhecimento humano (Zamboni, 2012: 51).

E compartilhando do pensamento de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que conseguiu pensar arte e ciência como uma totalidade, espera-se cada vez mais reaproximação dessas duas áreas do saber na criação de melhores soluções para o complexo mundo contemporâneo.

Quem não está convencido de que todas as manifestações da essência humana, a sensibilidade e a razão, a intuição e o entendimento, devem ser desenvolvidas para se tornarem uma decisiva unidade, independentemente de quais destas qualidades se tornem predominantes em cada um, passará a vida se esgotando nessa redução desagradável e nunca compreenderá, porque tem tantos inimigos tenazes e porque ele mesmo às vezes também vai confrontar outros como inimigos. Assim, um homem nascido e formado para as assim chamadas ciências exatas, quando estiver no ápice de sua razão-entendimento, não compreenderá facilmente que pode haver também uma fantasia sensível exata, sem a qual a arte é impensável (Goethe apud Kestler, 2006: 53).

Conclusão

As reflexões provocadas pela análise do processo artístico de Mauro Espíndola permitem concluir que arte e ciência nutrem-se do mesmo húmus, a curiosidade humana, a criatividade, o desejo de experimentar. Ambas são condicionadas por sua história e seu contexto. Estão imersas na cultura, mas imaginam e agem sobre o mundo com olhares, objetivos e meios diversos. O fazer artístico

e o científico constituem duas faces complementares da ação e do pensamento humanos, mediadas por tensões e descompassos, que podem gerar o novo, o aprimoramento mútuo e a afirmação humanística.

Referências

- Bronowski, Jacob (1998) "O Olhar visionário." *Ensaios sobre arte, literatura e ciência*. Brasília: Ed. UnB.
- Cherem, Alfredo Jorge (2005) "Medicina e Arte: observações para um diálogo interdisciplinar." *Revista Acta Fisiátrica*. Vol. 12 (1): 26-32.
- Espíndola, Mauro Bomfim (2019-2020) Entrevistas à autora.
- Gleiser, Marcelo (1997) *A dança do universo: dos mitos da Criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kestler, Izabela Maria Furtado (2006) "Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência." *Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos*. Vol. 13 (suplemento): 39-54.
- Leichter, Emanuel (heterônimo de Mauro Bomfim Espíndola) (2018) *Papilionis Imaginibvs: Biogravura*, Vol. I. Moinho da Picada dos 48: Moinho Edições Limitadas.
- Leichter, Emanuel (heterônimo de Mauro Bomfim Espíndola) (2019) *Papilionis Imaginibvs: Biogravura*, Vol. II. Moinho da Picada dos 48: Moinho Edições Limitadas.
- Sant'Anna, Affonso Romano de (2006) "O lado poético da ciência." (entrevista cedida a Carla Almeida) *Revista História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, Vol. 13 (suplemento): 213-222.
- Zamboni, Silvio (2012) *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4ª ed., Campinas, SP: Autores Associados.

Amélia Brandelli e a absorção e transformação do desenho: um diálogo com a vida das plantas em "inverno, quase inverno"

Amélia Brandelli and the absorption and transformation of drawing: a dialogue with plant life in "winter, almost winter"

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: ecunha@cpovo.net

Resumo: Este artigo trata da série de desenhos de 2019 de Amélia Brandelli, "Inverno, quase inverno", onde a artista brasileira propõe uma relação entre o olhar e o real, e a nobreza que vem sendo perdida pela natureza. Nos desenhos de plantas, ela estabelece um jogo de claro e escuro que banha as folhagens, e que parece análogo à placa sensível, mas que transforma-se quando manipulado no desenho. Ali o gesto da artista se traduz como uma tentativa de romper com o luto da imagem.

Palavras chave: desenho / espectro / luto / sombra.

Abstract: This article deals with Amelia Brandelli's 2019 series of drawings, "Winter, almost winter", where the Brazilian artist proposes a relationship between the look and the real, and about the nobility that has been lost by nature. In these plant drawings, she establishes a play of light and dark that bathes the foliage, and which seems analogous to the behavior of a sensitive plate, but which becomes transformed when manipulated in the drawing. The artist's gesture translates as an attempt to break with the mourning of the image.

Keywords: drawing / spectrum / mourning / shadow.

Introdução

Amélia Brandelli nasceu em Rio Grande, Brasil. cursou o mestrado em Artes Visuais em Porto Alegre. A série que propomos abordar neste artigo foi realizada nos últimos dois anos, para uma exposição individual que foi denominada de “inverno, quase inverno” acontecida ao final do ano de 2019. Ali ela desenvolve uma relação de intimidade entre as plantas- o motivo principal do trabalho, e o desenho, meio privilegiado escolhido pela artista, em contraponto com alguns elementos como o tecido negro, as barras de madeira pintadas de grafite, que pontuam e lembram certa tridimensionalidade oculta no desenho. São trabalhos em um diálogo constante com os materiais, onde o objetivo não é o de representar a natureza, mas de encontrar nas plantas e folhas os movimentos análogos ao tempo de execução de um desenho: veios, ramificações, rizomas, movimentos de continuidade (Figura 1). A justaposição destes elementos na montagem da exposição permitiram uma relação com aquilo que Marcel Duchamp denominou de “coeficiente da arte” (Duchamp, 1987), ou seja, o resultado entre a intenção da artista e sua realização. O artigo se utiliza de uma metodologia dialética para falar sobre o luto no desenho, e as diferentes interpretações sobre as sombras, os amálgamas de luz e os espectros que se revelam sutilmente no trabalho desta artista.

1. Tempo e sombra no desenho

Em um fluxo, onde cada desenho tem um processo próprio, há, segundo a artista, uma aproximação tanto com as origens do trabalho, bem como a um retorno ao básico e essencial do meio como linguagem visual. Poderíamos dizer que a artista nos faz, em um primeiro momento, pensar sobre a atitude de estar diante de uma planta: um resgate às origens do desenvolvimento de observação no desenho nos pequenos detalhes, como no comportamento do crescimento lento e invisível de um ser vivo. Entretanto, mesmo que nos convide a entrar nesta selva ao lembrar da nobreza das plantas, da fronteira entre o desenho e o real, o que nos fascina como potência nesta série é algo de natureza mais profunda: são as relações estabelecidas entre luz e sombra, desejo e ausência e consequentemente entre vida e morte. A percepção das zonas escuras e densas de grafite nos fazem lembrar de nossas próprias sombras, transformando-os constantemente. Se a fotografia frequentemente é associada ao luto da perda, a ameaça de uma perda, a exuberância do desenho vem trazer a permanência.

Em sua atitude interrogativa de trabalhar estes elementos de luz e sombra como matéria e sujeito no desenho, a artista nos faz pensar sobre a analogia à placa sensível, uma tentativa de desconstruir o tempo do luto que se instaura no

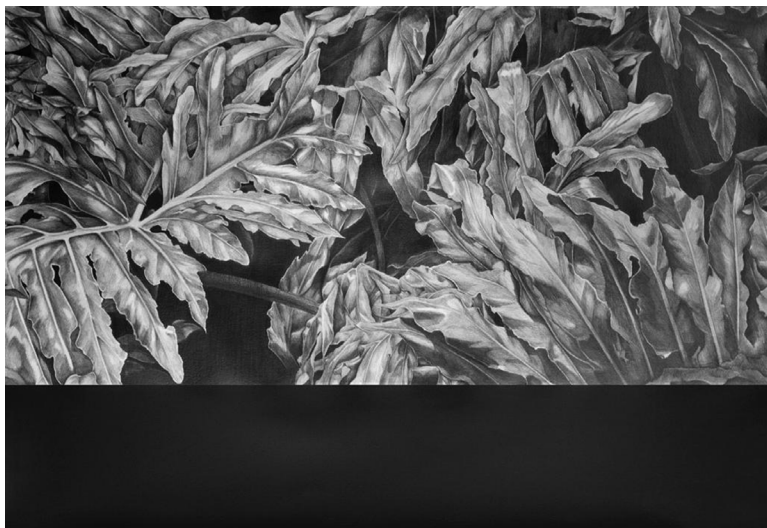


Figura 1 - Amélia Brandelli. *Quase inverno, quase*, grafite sobre papel, 168 x 168 cm (2019). Fonte: arquivo da artista.

Figura 2 - Amélia Brandelli. *Quase inverno, quase*, grafite sobre papel, 78 x 110 cm (2019). Fonte: arquivo da artista.

hiato aberto pelo processo fotográfico. Jean Lancri nos lembra que “fotografar é não ver, é não saber realmente o que se captura em uma foto no momento da tomada fotográfica” (Lancri, 2019: 68), um paradoxo apontado pelo autor ao se referir à fotografia analógica. Assim, criar, a partir da intenção da artista, corresponderia “não conhecer com exatidão o que se está criando” (Ibid: 68). A partir deste pressuposto o trabalho de Brandelli pode ser lido como um *work in progress* constante, como uma sombra que se mancharia até se transformar em uma profunda noite. Esta noite estaria localizada nas zonas de lonas pretas dos objetos tridimensionais que aparecem na montagem da exposição, nas barras de grafite negro justapostas ao desenho (Figura 2) e no inconsciente do observador. Mas retomaremos à sombra mais adiante, na conclusão deste artigo.

As variações do tempo tem também importância fundamental no processo artístico de Amélia Brandelli. O longo planejamento desta exposição, em contraste com certa incompletude nos desenhos, o zoom nos pequenos detalhes, a divisão em módulos, onde cada um deles funciona como uma obra própria e independente, ou então se encaixam alternadamente. Isso tudo, comparado com as grandes dimensões de algumas obras, são elementos que complementam um discurso onde as metáforas entre vida e morte, continuidade do visível e do invisível, e aparições espectrais se revelam. Os buracos negros remetem a lugares obscuros onde a memória se esvai. O jogo de claro e escuro dos desenhos, de aparecimentos/desaparecimentos, permite uma reflexão sobre os apagamentos da memória e os processos de absorção e transformação do desenho, análogo aos veios, ramificações, rizomas, movimentos de continuidade das plantas.

As estratégias desenvolvidas no atelier, com a confecção dos trabalhos em módulos e em forma de grade põe o observador diante de algo que Guilherme Dable, ao se referir ao trabalho da artista, classifica de algo “quase cinematográfico” (Dable, 2019), mas que funcionariam como *frames estendidos*. Se lembram do conceito de imagem-tempo de Deleuze (Deleuze, 2007), sobre a insubordinação do corpo ao movimento e sobre o *frame* enquanto dispositivo criador de uma suposta cristalização do tempo, para Dable, ao contrário, cada um dos desenhos desta série possui uma sugestão de história e um clima diferentes, mas que apresentam novas situações ao olhar. Bazin (1991:24), lembra do *frame* como elemento de memória para “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes”. Por tais tentativas de extensão, mesmo que por meio da fixação das imagens, seria possível encontrar no processo de desenho da artista uma forma de tempo diferente, estendida e construída no atelier, para vencer a corrente que nos arrasta ao esquecimento.

Nestes desenhos há, em paralelo, a preocupação de construção de um

arquivo sobre as diferentes superfícies, projeto que revela uma preocupação de espírito museológico da artista, e que obedece às finalidades de organização, pesquisa sobre o conhecimento do meio, e conservação. Alias, uma pergunta aparece em suspenso em seu processo: porque desenhar, se certamente morreremos um dia? O desenho surge aqui como um trabalho de luto, uma tentativa de pensar e de eternizar o momento do antes da nossa queda, aquele antes do fim. Mesmo comprimido por certas faixas que dividem o espaço, ou placas de granito preto que remetem à morte que nos ameaça, o desenho é encarado pela artista como uma maneira de estender a vida: um *work in progress* constante, para esquecer a inevitabilidade da morte.

2. Desejo e sombra

Bem sabemos que toda a criação artística tem, pela simbologia da sombra, a parte que é ligada ao desejo. Isto vem desde a Grécia antiga, como mito da origem da pintura, de Plínio, o Velho. Quando a jovem Dibutade envolve a sombra projetada de seu amante na parede, ela buscava apreender uma ausência. De onde podemos dizer que trabalhar com arte significaria completar as lacunas deixadas pelo desejo. Parafraseando Lancri, na origem do desenho estaria subentendido o “desejo de dar uma forma ao desejo” (Lancri, 2019:22).

Marilena Chauí une desejo a ausência (Chauí, 1995), a privação e carência, o que vai nos levar a buscar algo fora de nós, algo que seja capaz de preencher o nosso vazio, a nossa falta. E eu poderia complementar: a nossa parte de sombra. Na psicanálise, o desejo também aparece como carência, na interpretação dos sonhos em Freud (Freud: 1985), em um movimento de busca da completude. Uma sombra, como protocolo de desenvolvimento de um processo de criação, como um projeto de uma exposição.

Desejo, ausência e sombra projetada são elementos que se aproximam no desenho, demarcando o terreno de nossa investigação sobre o trabalho da artista. Não poderia ser a vontade de complementar estas ausências que leva a artista a trabalhar? No lento processo do desenho iria se completando, passo a passo, estas lacunas. Jean Lancri lembra que Marcel Duchamp trouxe a metáfora do artista como “portador de sombra”, (Lancri, 2019:15) em uma tarefa infinita de preencher lacunas, os artistas. Os amálgamas de luz e sombra do papel, o negro do grafite, brilhante, justaposto com o negro profundo do carvão, paradigmas da presença/ausência, perda/permanência, são intervenções que lembram a vida nas sombras, e a relação ambígua e complementar entre escuridão e iluminação. Uma analogia ao nosso pensamento e à clareza das ideias diante de certo obscurantismo? A artista lembra que há exuberância, e pode

haver vida inteligente nas plantas, ao contrário do que sempre se supôs. Em suas folhas e caules, estão traduzidas todas as variações de luz e sombra, raízes invisíveis de nosso pensamento.

Conclusão

Chegamos, então ao “coeficiente da arte”, aquilo a que se refere Sandra Rey (Rey, 2019 ap. Lancri, 2019) nos comentários finais de de *A parte de Sombra na última obra de Marcel Duchamp*, livro que ela traduziu e escreveu o posfácio. Ela lembra que a diferença entre aquilo que o artista projetou realizar e o que ele realmente realizou seria este coeficiente, entre a intenção e realização. Este seria o elemento que o artista absolutamente não domina. Portanto, entre o que deseja e escapa, se complementaria o vazio, a sombra, com o olhar do espectador.

Nesta defasagem, neste descompasso entre projeto e trajeto, estaria o mistério que arriscamos a localizar, o chamado *coeficiente da arte* da série em questão, um buraco negro, projeção da sombra do observador. Ou seja, a nossa paradoxal sombra, ou nossa parte sombria do desejo.

Referências

- Deleuse, Gilles (2007) *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense. ISBN 9789898566
- Bazin, A(1991): *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense. ISBN 851122033
- Dable, Guilherme (2019). Texto crítico sobre a exposição da artista. Não publicado
- Chauí, Marilena(1995). *Laços do desejo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ISBN 8571640882
- Lancri, Jean (2019) *A parte de sombra na última obra de Duchamp*. Trad.: Sandra Rey. Porto Alegre: UFRGS. ISBN 9788538604754
- Freud, Sigmund(1985). *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras ISBN978853932218

Manolo Cuervo, pintor de símbolos, diseñador de imágenes

Manolo Cuervo, symbol painter, image designer

ENRIQUE LÓPEZ MARÍN*

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

*España, diseñador gráfico, artista visual, grabador.

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

Resumen: La obra del Manolo Cuervo (Isla Cristina, 1955), pintor y grafista radicado en Sevilla, destaca como referente de varias generaciones de diseñadores, al tiempo que renueva drásticamente la escena visual sevillana de los años ochenta y noventa. Vinculado a la pintura desde sus inicios, debido a la efervescente escena cultural sevillana de finales de los setenta, se inicia como diseñador gráfico y se constituye en una figura claramente diferenciada y única de la producción del diseño en Andalucía. Cartelista y sobre todo, creador de imágenes, es a partir de finales de siglo que retoma la pintura como medio expresivo, donde son constantes los trasvases entre esta y el diseño, y entre los recursos gráficos y la práctica artística. Sus temas surgen de la iconografía de los medios, como el cine, la música (el jazz y el rock), el teatro, los medios audiovisuales y la publicidad, para conformar un paisaje visual donde la yuxtaposición, la mezcla y la descontextualización

Abstract: *The work of Manolo Cuervo (Isla Cristina, 1955), painter and graphic designer based in Seville, stands out as a reference for several generations of designers, while drastically renewing the Sevillian visual scene of the eighties and nineties. Linked to painting since its inception, due to the effervescent Sevillian cultural scene of the late seventies, he began as a graphic designer and became a clearly differentiated and unique figure of the production of design in Andalusia. Posterist and above all, creator of images, it is from the end of the century that he takes up painting as an expressive medium, where the transfers between this and the design are constant, and between graphic resources and artistic practice. His themes arise from the iconography of the media, such as cinema, music (jazz and rock), theater, audiovisual media and advertising, to form a visual landscape where juxtaposition, mixing and decontextualization generate new meanings. For Manolo, design has been an expressive medium where he has put into practice his plastic*

generan nuevos significados. Para Manolo, el diseño ha sido un medio expresivo donde ha puesto en práctica sus hallazgos plásticos, al tiempo que su pintura ha recogido el amplio repertorio icónico que ha configurado al cartel contemporáneo.

Palabras clave: Andalucía / pintura / diseño gráfico / Manolo Cuervo.

findings, while his painting has collected the wide iconic repertoire that has shaped the contemporary poster.

Keywords: *Andalusia / painting / graphic design / Manolo Cuervo.*

En los últimos años del Franquismo, España se mostraba como un país atrasado y oscuro en una Europa que, tras su reconstrucción, se había recuperado de la contienda mundial. La sociedad, la cultura y la industria europeas mostraban una vitalidad que era la envidia de los españoles. Si algo había que caracterizar a este país era, en cierto modo, su color gris que ni siquiera iluminaba el convertirse en los sesenta en el destino turístico para los europeos del norte, gracias a su buen clima y el carácter acogedor de sus gentes. Sevilla, la capital de sur, que en otro momento fuera la puerta del comercio con América y uno de los destinos de los viajeros románticos del XIX, colorista y enigmática, no era una excepción en este panorama de mediados del siglo XX. El peso de una tradición marcada por el Barroco, que había engendrado genios de la talla de Velázquez, Murillo o Martínez Montañés, así como ser uno de los enclaves del pintoresquismo decimonónico, poblado de toreros, majas, cantantes y demás elementos folklóricos, con todo su carga de tópicos y manidos clichés fomentados por el cine y la televisión, conformaban una imagen que actuaba como un corsé para una sociedad que aspiraba salir de esta imagen trasnochada y fuera de lugar en el entorno que nos correspondía. La muerte del dictador y la instauración de un sistema político democrático en España abrieron las puertas para que el país se mostrara como una nación dinámica, con una enorme curiosidad y avidez de conocer lo que ocurría en el resto del mundo, sustraído para la mayoría de los ciudadanos.

En este contexto social y cultural de cambio es donde Manuel Cuervo de la Rosa (Isla Cristina, 1955), había empezado a desarrollar su carrera como pintor y diseñador. Nacido en la provincia de Huelva, cuando es muy pequeño su familia se traslada a Sevilla, donde residirá desde entonces. Al sentirse interesado por el dibujo, ingresa con catorce años en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, donde realizará estudios de gráfica publicitaria, además de los propios de carácter artístico. El descubrimiento de un mundo rico en posibilidades, donde encuentra cauce a sus inquietudes plásticas, tanto en el

ámbito artístico como en su aplicación a la gráfica publicitaria, le animan y motivan para buscar un medio de vida. La influencia de profesores como José Luis Pajuelo (Sevilla, 1940), que introdujo la serigrafía como práctica artística en dicha escuela, amplían en Manolo su lenguaje plástico hacia expresiones más contemporáneas. Manolo se relaciona con los jóvenes pintores que desarrollan una obra influida por una cultura visual donde el expresionismo abstracto, el pop inglés y norteamericano, la nueva figuración europea, el arte conceptual, la postmodernidad y transvanguardia italiana, así como las vanguardias clásicas (Bauhaus, surrealismo) forman un cóctel creativo con los medios de masas. En una ciudad de provincias como es Sevilla entonces, el universo icónico de un joven como Manolo lo nutre principalmente el cine, las revistas, la televisión, la publicidad, la música —a través de las portadas de discos—, pero también las incipientes exposiciones de un arte contemporáneo que tímidamente se asomaba a Sevilla a través de galerías como Juana Aizpuru o el breve Centro de Arte M-11 (Marcos Navas, 1987).

Manolo se relaciona con la nueva cultura que emerge en una ciudad que despierta de los años de la dictadura. El cartel, como soporte comunicativo, goza en estos años en España de un vigor desconocido desde los años de la contienda civil. Con la irrupción de organizaciones y partidos políticos en la sociedad española se había abierto paso este medio que inunda calles e, incluso si este lo merece, las paredes de nuestras casas. Grupos de teatro, de música, colectivos de todo tipo emergen e impregnan la sociedad de actividades y formas culturales, o bien no accesibles hasta entonces para el gran público, o directamente vetadas y prohibidas por la censura.

En este momento la ciudad de Sevilla vive la transformación que en España ha provocado el cambio político tras la dictadura, y ayuntamientos, diputaciones y luego los entes autonómicos dinamizarán el país. La llegada a los ayuntamientos de la democracia generará una explosión de actividades culturales que necesitan ser trasladadas a la población. La pintura que ejecuta Manolo Cuervo, imbuida de estos elementos visuales que mencionábamos, da lugar a un lenguaje plástico que, aunque arraigado en cuanto a expresión y color en la tradición cartelística del XIX y del XX en España (Bacarisas, Juan Miguel Sánchez, Álvarez Gámez...), huye de los tópicos asociados de una ciudad que se mira a sí misma con satisfacción y autocomplacencia.

Tras una primera etapa -1978 a 1982- donde la pintura protagoniza su producción, Manolo intensifica su dedicación al diseño —especialmente carteles— y muestra sus habilidades con el medio, a través de collages, trazos, manchas, recortes y una vibrante sensibilidad cromática, que se convierte en protagonista

de su obra, nutriéndose más de las influencias pictóricas que las específicamente deudoras del diseño.

La gestualidad de sus carteles está subordinada a la naturaleza de los materiales que emplea: acrílicos para las manchas de color, trazos a partir de lápiz o ceras, el papel de sus recortes, unas veces impresos reutilizados... pero también el uso inteligente de las posibilidades que le permiten la técnicas fotomecánicas, al poder ampliar y distorsionar elementos gráficos, dotándolos de una fuerza que sólo el artista gráfico sabe expresar. Quizás sea esta práctica la que más relacione su trabajo con los temas de artistas del Pop (Hamilton, Warhol...) o los neodadaístas y la *Combine painting* de Rauschenberg o Jaspers Johns, o los más cercanos, como Manolo Quejido o el Equipo Crónica por el uso de la serigrafía.

La conexión articulación yuxtaposición de elementos en la superficie del cartel como campo de batalla visual, configuran un espectáculo del que es difícil sustraerse. Frente al cartel-mensaje, Manolo articula el cartel como plástica de la calle; dotando de forma e contenido al acontecimiento musical o dramático, y lo hace reutilizando, relejendo, recreando elementos icónicos de nuestra cotidianidad.

Esta época en la que Sevilla se transforma con eventos culturales de todo tipo, los carteles de Manolo Cuervo pasan a formar parte del paisaje de la misma, y demuestran —de forma excepcional por dos motivos: su calidad y su singularidad— que puede realizarse un buen diseño desde la pintura o las artes plásticas. Los carteles que se podían ver en la ciudad estaban impregnados unas veces por el «pintoresquismo» y el rancio folklore, cuando el tema respondía a intereses tradicionales; o en otros casos por el tenaz desconocimiento del lenguaje gráfico, de la tipografía y sus procesos de reproducción, cuando se le demandaba su confección a un artista.

El diseño gráfico abría nuevas posibilidades comunicativas, y Manolo de desenvuelve con soltura en esta etapa. Son numerosos los eventos en los que interviene: el *Festival Internacional de Jazz* (Figura 1) o *Cita en Sevilla* (Figura 2), así como diversas producciones teatrales de compañías independientes (Figura 3) o las del entonces recién creado Centro Andaluz de Teatro, y han quedado como iconos de una época para varias generaciones. Este periodo como cartelista y diseñador es paralelo a lo que Marchán Fiz denominó la «época del entusiasmo» para la joven pintura española (Marchán, 1994), y —aunque Manolo nunca la abandona— es precisamente cuando está menos presente en su dedicación. Son los años de la «movida», donde España cambió su imagen de país de boina y canasto en blanco y negro por los saturados colores parchís del cine de Almodóvar o los efluvios y tupés de los bares de copas. Pero los momentos de



Figura 1 · Manolo Cuervo. VI Festival Internacional de Jazz de Sevilla (1985).

Figura 2 · Manolo Cuervo. Cita en Sevilla '88 (1988).

Figura 3 · Manolo Cuervo. A solas con Marilyn. Riesgo Teatro y La Jácara (1998)

expansión también conocen fases de declive. Tras la crisis del '93 y la posterior del 2007, la transformación de las economías occidentales en economías globales vino acompañada de la penetración de formas nuevas de comunicación a través de la tecnología digital. En este escenario donde el cartel se convierte en un producto del pasado, al mutar en nuevos soportes donde la escala humana de la que gozaba se alteró: o bien se alojó en grandes vallas o se instaló en las pequeñas pantallas de un smartphone. Incluso el debate entre lo «hecho a mano» o lo creado digitalmente quedó obsoleto. Y también, las necesidades de los clientes se fueron adaptando a una realidad donde el cartel no tendrá más que una función testimonial. Por eso, con el cambio de siglo, Manolo Cuervo retoma su producción artística, en una obra donde afloran los temas (Figura 4) e incluso ciertas imágenes de su etapa como cartelista. Fragmentos de papel, textos, bocetos, ideados para carteles o portadas pasan a habitar sus cuadros, donde pliegues y recortes forman un tapiz de *kirigami* (Figura 5) sobre una base pintada, las geometrías imposibles o los bocetos a mano alzada, o el collage de siluetas, acompañados de un extenso vocabulario de signos adquieren una nueva vida. En otras obras, la pintura, que inunda el cartón o el papel de forma aparentemente caprichosa, al dejarla caer sobre el soporte vertical, nos prepara para el encuentro de elementos aparentemente aleatorios –por conocidos y aparentemente triviales– que, como en el «montaje de atracciones» cinematográfico, nos evocan nuevos significados, donde de forma consciente nos «conquistamos», como diría el autor de *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1974). Por otro lado, la expresividad que genera el trabajo «manual», incluso en las imágenes que evocan transformaciones fotomecánicas o juegos geométricos, con sus deslizamientos e irregularidades unas veces, o su perfección intencionada otras, nos muestran a un artista sincero que no ha sucumbido a la comodidad de la imagen generada desde el ordenador, siempre sujeta a sospecha y ocultación.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Manolo, tanto en sus dos facetas, es precisamente la constante permeabilidad de lenguaje que se produce entre proyectos gráficos y su obra pictórica, sin conflicto y de forma fluida. El momento donde pintores «hacían carteles» sin ningún oficio pasó, al igual que desde hace tiempo es común la imagen de artistas que trabajan con ordenadores y con herramientas atribuidas al diseñador. También ha pasado la actitud del diseñador «crispado», que cree ver invadido su ejercicio profesional por todo tipo de creadores (Zimmermann, 1988), quizás porque se valora por parte de éstos el ejercicio manual y la calidad plástica y gestual en sus obras –Paula Scher, Seymour Chwast, por ejemplo– (Dadich et al., 2017), y se producen «retornos», como es el caso del *letterpress* o impresión tipográfica. Para Manolo, su

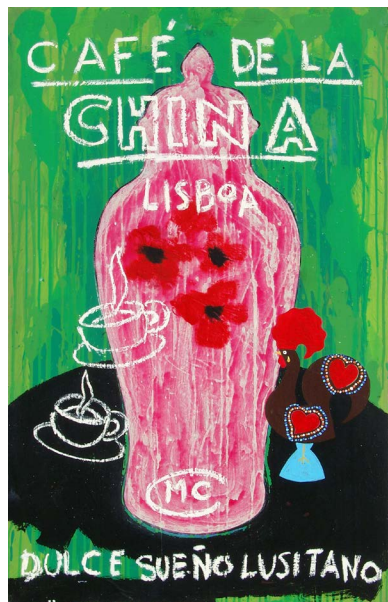


Figura 4 · Manolo Cuervo. *Café de la China* (2001).

Figura 5 · Manolo Cuervo. *Laberinto: Café de jazz* (2003).

Figura 6 · Manolo Cuervo. *Camino de Conil* (2016).



Figura 7 · Manolo Cuervo. *Kate: Jazz* (2018).

Figura 8 · Manolo Cuervo. *Querido: te recuerdo que esta noche vamos al concierto de Pat Metheny* (2018).



Figura 9 · Manolo Cuervo. El artista con su obra *Lluvia de verano* (2019).

Figura 10 · Manolo Cuervo. *Cartel Hermandad de la Macarena, Sevilla* (2019).

hacer se ha configurado siempre como un «laboratorio de imágenes», donde se exploran símbolos, se transforman mensajes, y se construyen nuevos significados (Figuras 6, 7, 8 y 9). Sus cuadros, donde casi nunca falta un texto, una palabra o una frase, ya sea caligráfica o tipográfica, o incluso la siempre presente verticalidad en el formato, son deudas de su oficio como diseñador. Y por otro lado sus carteles son fruto de una mente que construye imágenes de enorme fuerza expresiva y gestual.

Aunque ajeno a este entorno, Manolo ha realizado en los últimos años una serie de obras en los que es capaz de sorprendernos. Encargos difíciles, por la polémica a la que siempre están sujetos estos temas (Burgos, 2019), como el cartel de la Hermandad de la Macarena del 2019, donde resume toda su pintura reciente (Figura 10), como lo había sido el anterior dedicado al 450º aniversario de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, o su próximo cartel para la Semana Santa de Jerez de la Frontera, que inevitablemente dará que hablar.

Referencias

- Burgos, Antonio (2019, 10 de marzo). «Un cartel para la Esperanza». Sevilla: *Diario ABC*. En: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/opinion/la-opinion-de-antonio-burgos/cartel-la-esperanza-142321-1552152187.html> [Consultado en enero de 2020].
- Dadich, S., Neville, M., Steingart, M. (productores) y Press, R. (director). (2017). *Abstract: The Art of Design. Paula Scher: Graphic Design* [serie documental TV]. Los Gatos, California, USA: Netflix.
- Eisenstein, Sergio M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Marchán, Simón (1994). «Los últimos veinte años», en *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marcos Navas, Genaro (1987). *Las galerías en el panorama artístico sevillano* [Universidad de Sevilla. Tesis doctoral inédita]. Citado en: Machuca, Félix (1987, 10 diciembre). «Un estudio sobre las galerías sevillanas constata que en el Ayuntamiento no se tipifica la calificación de esta industria». Sevilla: *Diario ABC*.
- Zimmermann, Yves (1988, 2 de enero). «El 'boom' del diseño». Madrid: *El País*, sábado, 2 de enero de 1988. En: https://elpais.com/diario/1988/01/02/cultura/568076409_850215.html [consulta: 5 enero 2020].

Clara Menéres, mulher-terra-viva

Clara Menéres, woman-earth-alive

ISABEL SABINO*

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

*Portugal, artista visual.

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

Resumo: O ano de 1977 é um período especial de confluência de algumas linhas centrais de produção da escultora portuguesa Clara Menéres (1943-2018). Entre Portugal, França e Brasil, ela soma a organização da significativa mostra *Artistas Portuguesas* à criação e exposição de obras suas de grande fôlego como artista e como mulher consciente da sua condição na cultura e na natureza. O texto *Ce sexe qui n'en est pas un*, de Luce Irigaray, publicado também nesse ano em Paris, permite estabelecer uma perspectiva cruzada entre ambas, em Clara extensível a uma ligação à terra, ao planeta, centrada na obra *Mulher-Terra-Viva*.

Palavras chave: Clara Menéres / Luce Irigaray / feminismo / natureza / terra.

Abstract: *The year 1977 is a special period of confluence of some of the central production lines of the Portuguese sculptor Clara Menéres (1943-2018). Between Portugal, France and Brazil, she adds the organization of the significant exhibition Portuguese Women Artists to the creation and show of her breathtaking works as an artist and as a woman aware of her condition in culture and nature. The text Ce sexe qui n'en est pas un, by Luce Irigaray, also published this year in Paris, allows us to establish a crossed perspective between Clara, extending to a connection to the earth, to the planet, centered on the work Mulher-Terra-Viva.*

Keywords: Clara Menéres / Luce Irigaray / feminism / nature / earth.

Introdução

Natural de S. Vitor (Braga), Clara Menéres (1943-2018) conclui Escultura na ES-BAP (68) após nascimento dos filhos e uma mostra individual.

A par do talento e sensibilidade, cedo percebe as resistências que as mulheres encaram nas carreiras artísticas, sobretudo em escultura, o que consolida a sua ação determinada numa *terribilita* multidirecional. Da figuração à depuração formalista abstracta, da escultura pública ao anti-monumento, da medalhística à escultura religiosa e à desmaterialização dos objetos, ela indaga amplas possibilidades das linguagens escultóricas, articulando tradição clássica e propostas de vanguarda, inovação material e tecnológica e pensamento contemporâneo.

O percurso artístico intenso e reconhecido anda a par com a carreira académica nas Belas Artes de Lisboa de 72 em diante, criando depois de 96 a escola de artes na Universidade de Évora onde se aposenta (2007). Pelo meio, doutora-se em Etnologia em Paris (78/81), faz provas académicas em Escultura em Lisboa (80/81), investiga no MIT (89/91), funda o Centro de Escultura de Pêro Pinheiro e é perita do ensino superior artístico.

1977 é, no percurso artístico de Clara Menéres, um ano especial. Em janeiro e fevereiro debate o feminino na exposição *Artistas Portuguesas* e, organizadora e participante, mostra *A Concha de Vénus*. Em março vai com a exposição a Paris, após criar *Mulher-Terra-Viva* na Alternativa Zero em fevereiro. Em agosto as obras vandalizadas nos IV Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha levam à suspensão de atividades do Grupo Acre (com Lima de Carvalho). No Outono faz nova versão da mulher de terra na Bienal de S. Paulo, Brasil.

1. Artistas Portuguesas e *Concha de Vénus*

A exposição, organizada por Sílvia Chicó, Emília Nadal e Clara, abre em Lisboa a 25 de janeiro em 3 partes: *Artistas Portuguesas* desaparecidas (MNAC, curadora M. de Lourdes Bartholo); *Artistas Portuguesas* contemporâneas (SNBA, mais de 30 artistas como Ana Hatherly, Ana Vieira, Dorita, Nadal, Graça Morais, Maria Keil, Menez, Paula Rego, Salette Tavares, Sarah Affonso, Teresa Magalhães); e ainda *Liberation. 14 Artistas Americanas* (SNBA). Em março e abril, a exposição no Centre Culturel Portugais de Paris tem só as portuguesas.

No catálogo mais extenso (78) há fotos e textos sobre obras e atividades paralelas às exposições – conferências, concertos, recitais de poesia e projeções de filmes por mulheres de diferentes áreas da cultura artística, literária, musical e sociopolítica. O tom dos registos exprime sobretudo o estado geral da condição feminina na sociedade portuguesa do pós-revolução e na criação artística. Não há menções a vultos da teoria feminista internacional como Luce Irigaray,

embora a crítica americana Beth Coffelt refira a pioneira Gloria Steinem e aluda a *Why Have There Been No Great Women Artists* de Linda Nochlin (71).

Na exposição a escultura de Clara Menéres destaca-se.

A *Concha de Vénus* vem na sua linha de pesquisa sessentista sobre o erotismo e a sexualidade. Cruza uma metáfora do mundo marinho com a anatomia feminina cuja morfologia genital evidencia e depura. Ao mesmo tempo, sugere uma flor que abre pétalas / lábios vaginais em desafio ativo, numa ligação mítica do feminino à origem da vida que envolve a sensualidade da forma e o maternal na simbologia ancestral. (Fig. 1)

Bourgeois ecoa talvez na destruição do pai, quando Clara, como O'Keeffe, afirma a diferença feminina a partir da condição física na qual a maternidade não anula o erótico.

2. Mulher-Terra-Viva

Na Alternativa Zero a convite de Ernesto de Sousa, a artista retoma o feminino e cruza-o com a *land art* num pedaço de paisagem ou jardim, um canteiro/torso feminino moldado em terra, vivo na matéria orgânica, relva e plantas, corpo verde. (Fig. 2)

Organismo feminino jacente, oferta expectante e alusão à passividade, é uma mulher truncada, um corpo-fragmento sem cabeça ou membros, limitado ao centro, quiçá essencial para o olhar dominante masculino assim implicado: condenada a uma prisão, carrega o destino da mudança eterna, repetível, dos ciclos da vida e da morte. O lado ativo, performativo e ritual da obra implica a artista, que semeia, planta, faz germinar, rega, limpa e apara, em gestos femininos associados ao cuidar da vida. A obra tem forte impacto (Fig. 3).

Na XIV Bienal de S. Paulo (Brasil), de outubro a dezembro, a representação portuguesa comissariada por Sommer Ribeiro responde aos temas ditados pelo espírito e regulamento da bienal: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem e Grandes Confrontos. Integram-se neste último as obras ambientais dos artistas escolhidos, Alberto Carneiro (também com as *Notas para um Manifesto de Arte Ecológica*) e Clara Menéres.

Clara constrói no exterior do pavilhão do Ibirapuera nova versão da peça da Alternativa Zero, agora em escala maior. (Fig. 4)

Diz ela:

Um dia passo os olhos à minha volta e descubro o corpo-paisagem da terra-mãe. Regado de neblina, húmido, coberto de uma pelagem leve e verde no ventre feito de outeiro e nos seios de colinas, ondula tranquilo, curva após sulco, repetido em formas, desdobrado em texturas.



Figura 1 · Clara Menéres. *A Concha de Vénus*. 1977. Gesso policromado, 85x65x50 cm. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

Figura 2 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977. Obra na exposição *Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa; acrílico e madeira, terra e relva, 80x270x160cm. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

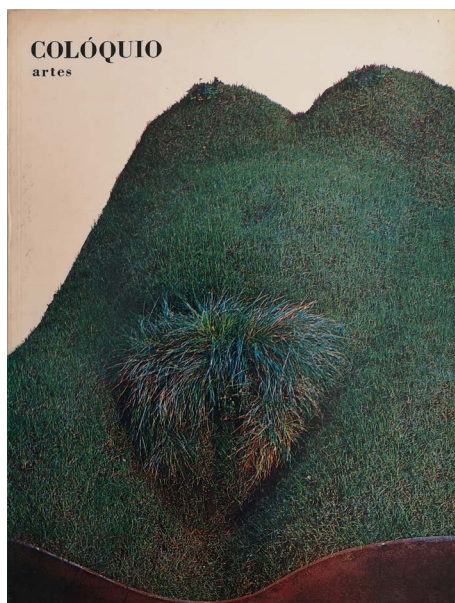


Figura 3 - Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977.
Fragmento na Capa da Colóquio Artes 34, Outubro de
1977. Fonte: Própria

Figura 4 - Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977.
Construção na Bienal de S. Paulo. Fonte: Arquivo Digital
de Clara Menéres



Figura 5 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1977.
 Obra na Bienal de S. Paulo. Betão, terra, relva e plantas
 de pequena dimensão, 10x15x2,8m. Fonte: Arquivo
 Digital de Clara Menéres

Foi ver uma realidade que se multiplica na transformação que sofre no tempo e no espaço, alongada na sua irrecusada forma de se dar, reproduzindo o círculo genético comum às mulheres e à terra.

Refazer o que já estava feito, torná-lo só mais evidente, dar em objecto limitado o que sempre nos foi oferecido em forma plena e extensa, esse corpo vivo, em movimento, gerador e fecundado.

De um anterior projecto de jardim, integrado em outras zonas de passeio e lazer, executei recentemente uma outra obra de dimensões mais pequenas, como que um bloco de uma paisagem arrancada à natureza, transportado para uma sala de exposições. Hoje executei a ideia inicial, na dimensão adaptada a um espaço exterior, integrando-a no terreno e tendo em conta todos os condicionamentos do meio em que iria viver. (Menéres, 1977: s/n).

Antes mulher/bloco arrancada à paisagem e limitada na galeria, estende-se agora ao ar livre, corpo habitável cujas fronteiras tendem a esbater-se. Ostenta a sua diferença sexual e convida à fruição e cuidado do corpo-paisagem, erótica, performativa e ritual, que exala essências míticas. Na linha da peça anterior, Clara propõe uma ideia de mulher que abre o sentido estrito do sexo feminino indagando eixos possíveis do corpo, da sexualidade, do prazer e da cultura, sob perspectiva intemporal. (Fig. 5)

O que não é só um sexo

Também em 77 Luce Irigaray publica *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*.

É possível que, na ida a Paris com Artistas Portuguesas, Clara tenha acedido nas livrarias a essa obra ou à anterior (*Speculum, De l'autre femme*, de 74).

Depois da luta pela igualdade, voto e educação, Irigaray está entre a 2ª e 3ª (da libertação à diferença de género) das possíveis 4 vagas do feminismo.

Em *Speculum (...)* analisa a história do discurso teórico ocidental (Platão, Hegel e Freud) para concluir que o feminino vem definido em função do masculino como reverso ou falta deste. Influenciada por Derrida, pugna por heterogeneidade e diferença na linguagem e, na senda de Sartre, centra-se na questão do imaginário, que entende como sexuado:

Podemos assumir que qualquer teoria do sujeito tem sido sempre apropriada pelo 'masculino'. Quando se submete a (tal) teoria, a mulher não compreende que renuncia à sua própria relação com o imaginário (Irigaray, 1974: 133)

Em *Ce Sexe*, debate-se contra a igualdade e defende que a mulher poderia ser igual ao homem, mas não é nem deve ser pensada sob tal modelo.

Assim a oposição entre a atividade clitoridiana "viril" e a passividade vaginal "feminina" de que fala Freud - e outros - como etapas, ou alternativas, do tornar-se mulher sexualmente "normal", parece um pouco demasiado requerida pela prática da sexualidade masculina. (...)

Da mulher e do seu prazer nada se diz numa tal concepção de relação sexual. (Irigaray, 1977:23)

Contra Freud primeiro e agora Lacan, o que lhe vale a demissão da Universidade de Vincennes, mais do que respostas define questões: Como pensar uma sexualidade feminina fora do modelo falocrático? Como criar uma linguagem própria? Como articular a exploração sexual das mulheres com a social? Como agir e pensar politicamente como mulheres? Como falar-mulher? O que é uma mulher? O que é o feminino e o que é a dicotomia masculino-feminino? Há um outro inconsciente? E uma outra simbólica? Falar-mulher é falar da mulher ou falar entre mulheres? Falar-mulher é um falar histeria?

Mas sustenta certezas sobre o prazer e o autoerotismo:

A mulher, ela, toca-se em si mesma e por si mesma sem necessidade de uma mediação, e antes de qualquer separação possível entre atividade e passividade. A mulher "toca-se" todo o tempo, sem que se possa de resto proibir-lho, porque o seu sexo é feito de dois lábios que se abraçam continuamente. Assim, dentro de si mesma, ela é logo dois - mas não divisíveis e un(os) - que se afectam. (Irigaray, 1977: 24)

A fruição da mulher, que "não é nem um nem dois" (Irigaray, 1977: 26), não obedece às regras impostas, dado que ela dispõe de um dispositivo próprio

polivalente para o prazer, difuso, ampliado e “goza mais do toque do que do olhar” (ibidem).

No ano seguinte, Irigaray esclarece ainda:

O investimento na visão não é tão privilegiado nas mulheres como nos homens. Mais do que outros sentidos, a visão objectifica e domina. Estabelece uma distância, e mantém uma distância. Na nossa cultura a predominância da visão sobre o olfacto, paladar, tacto e audição tem trazido um empobrecimento das relações corporais. No momento que a visão domina, o corpo perde materialidade. (Irigaray, 1978: 70)

Cabe à mulher assumir o seu prazer plural, a multiplicidade de zonas erógenas, a fluidez e sem limites, valorizando o tacto e o olfacto na fruição erótica, sendo importante recuperar a materialidade do corpo feminino para se reinventar a linguagem e, sobretudo, pensar o imaginário.

Poderemos voltar a essa coisa reprimida que é o imaginário feminino? Portanto a mulher não tem um sexo. Ela tem pelo menos dois, mas não identificáveis em unos. Ela tem aliás bem mais. A sua sexualidade, sempre pelo menos dupla, é ainda plural. (...)

Ora, a mulher tem sexos um pouco por todo o lado. Ela goza um pouco de tudo. Sem falar mesmo da histerização de todo o seu corpo, a geografia do seu prazer é bem mais diversificada, múltipla nas suas diferenças, complexa, subtil, do que se imagina... num imaginário demasiado centrado no mesmo. (Irigaray, 1977: 27-28)

Irigaray estabelece possibilidades para a mudança: nos dois lábios (vaginais e da boca) reside um novo universo simbólico; a questão central do feminino está na anatomia mas também na linguagem e na estrutura ideológica dos sistemas de representação; trabalhe-se a linguagem (conteúdo, léxico, estrutura e regras), a relação mãe-filha e a mimesis.

Conclusão

“Assim a mulher não teria ainda um lugar” (Irigaray, 1974: 282). Conhecendo ou não o que ela escreve então, a escultura de Clara parece assumir que a mulher é um lugar e, mais do que isso, território.

“Ora a mulher não é nem aberta nem fechada. Indefinida, in-finita, a forma que não se termina” (Irigaray: 1974, 284). Primeiro delimitada, depois tendendo para o infinito, a mulher-terra-viva sugere acordo e contradição num sem-limites, já que, na versão de S. Paulo, desfaz a relação figura-fundo e abre o lugar do espectador à indistinção de papéis. Afinal, quem frui e quem é fruído?

Certo sentido lúdico da *Mulher-Terra-Viva* evoca *Hon - A Cathedral*, de Niki de Saint-Phalle (1966, Museu Modena, Estocolmo): um enorme corpo de

mulher a ocupar uma sala permitindo a entrada dos visitantes no seu interior: "(...) um pouco como templo (...) a ideia da catedral (...) uma quermesse (...) a alegria, um regresso à mãe (...) a maior puta do mundo (...) a religiosa devoradora (...) muitas facetas e funções. (...)” (Saint-Phalle, 1966)

O feminino e o lúdico implicam uma poética mais profundamente libertária e ancestral nas mulheres de terra de Clara Menéres, de que surge ainda uma 3ª versão em Serralves (1997) em que a artista retoma o anterior projeto de jardim que afirma na origem. (Fig. 6)

Obras eróticas como o *Relicário* (1969), os objetos vulvares bordados ou recortados em metal (1972) ou a série a que pertence o *Berbigão* (1980) subjazem a um “equívoco de obscenidade” (Nunes, 2015: 52), mas confirmam sobretudo que Clara cedo percebe a questão sexual como chave do feminino e expande essa perspectiva na relação com a *land art* em inúmeras obras suas, diversamente de Hans Haacke, Mona Hatoum, casal Weinberger, etc.

Essa relação é expressiva em desenhos seus de 78 (Fig. 7), nos quais a paisagem-corpo-infinito é devassada por estradas construídas pelos homens. Surge nos corpos jacentes fundidos na terra como os amantes que modela em barro (81), e em peças abstractas dos anos 80, quando pedra e néon operam e desmantelam o feminino-masculino.

Se Clara Menéres conhece mesmo textos de Luce Irigaray nos anos 70, só ela confirmaria. Provavelmente diria que sim ou que as ideias andavam no ar numa década tão ativa em debates de género e de afirmação política do espaço social do discurso feminino, em arte e teoria.

Contudo, conhecendo a obra da escritora, talvez a Clara não escapasse a hipótese de formar metáforas da fluidez que *Ce sexe* associa ao feminino em qualidades materiais de obras suas.

Por outro lado, se Irigaray linguista e psicanalista é crítica de Freud e Lacan, Clara afirma-se “uma admiradora de Gustav Jung e dos seus textos” (Pereira, 2008: 298). Em várias vezes declara respeito pela psicanálise, mas preferência pela leitura junguiana na ideia de arquétipos e inconsciente colectivo, no entendimento da psique humana na sua natureza simbólica, no interesse por zonas do conhecimento especulativo tangenciais ou exteriores à ciência, na crença no muito que não sabemos e que a razão não domina.

Nesse sentido, justifica-se evocar os *Earthworks* de Ana Mendieta (desde 73), em que a encenação da morte se redime na relação com a natureza maternal e se enraíza, segundo essa artista, na busca da origem assente “na crença de Energia Universal que corre em tudo dos insectos ao homem, do homem aos espectros, dos espectros às plantas, das plantas à galáxia.” (Mendieta, 1988: 98)



Figura 6 · Clara Menéres. *Mulher-Terra-Viva*. 1997. Parque da Fundação de Serralves. Betão e terra ajardinada, 7x12x2,5m. Fonte: Arquivo Clara Menéres

Figura 7 · Clara Menéres. *Sem título*. 1978. Desenho s/dimensões nem técnica. Fonte: Arquivo Digital de Clara Menéres

Também Menéres indaga um fluxo vital imanente, feminino e matricial que da natureza emana para a cultura e habita o inconsciente colectivo, o que anda no ar.

Irigaray, feminista da diferença, antecede o contexto atual da multiplicidade identitária e da não-binariedade (unissexo, sem género, poligénero, fluído, etc.), e as obras polimórficas de Clara Menéres parecem anunciar a 4ª geração feminista.

Proposta de diferenciação sexual feminina ao primeiro olhar, *A Concha de Vénus* abre os lábios a partir da forma fechada, mas ergue-se vertical, erecta (como o falo que, anos antes, Clara oferece no relicário para idolatrar ou abrir e usar); quando floresce, tem algo de masculino ou indiferenciado, aludindo à caprichosa vida sexual de plantas e moluscos que ela, cedo atenta a ciências da natureza e química, não esquece.

E, quando com terra a escultora oferece corpos femininos para fruição ou devassa, não denuncia apenas a “sua entrada numa economia escopológica dominante” ou “uma submissão à passividade” (Irigaray, 1977: 26). Ela “será o belo objecto para olhar” (ibidem), mas antecipa ecofeminismos vindouros e a sua hipótese de responsabilização sobretudo masculina pelo desastre ecológico em curso desde a revolução industrial.

O empenho de Clara na ação social, cultural e política recentes confirma-se em participações no Movimento de Intervenção e Cidadania (2006), no Congresso Feminista (2008), em candidaturas às Eleições Europeias pelo MPT (Partido da Terra) e à Assembleia da República pela coligação Frente Ecologia e Humanismo (2009).

Escultora de rara intuição e inteligência, com obra desdobrada por dimensões formais e técnicas, feministas, ecológicas, míticas, espirituais e políticas, a própria Clara Menéres é ainda hoje, de certo modo, *mulher-terra-viva*.

Referências

- AAVV (1977) *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em URL: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2137> [Consult. 2019-08-08]
- Irigaray, Luce (1974) *Speculum. De l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN: 2-7073-0024-5
- Irigaray, Luce (1977) *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*. Paris: Les Éditions de Minuit. ISBN: 978-2-7073-0155-0
- Irigaray, Luce (1978) "Interview". Pollock, Griselda (1988) *Vision and Difference*. New York: Routledge. ISBN10: 0-415-30850-X ISBN13: 978-0-415-30850-2
- Melo e Castro, E.M (org) (1977) *Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo / XIV Bienal de São Paulo*. S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG.
- Mendieta, Ana (1988) "Artist Statement". Em Phelan, Peggy; Reckitt, Helena (Ed) (2001). *Art and Feminism*. London and New York: Phaidon Press, p. 98. ISBN: 0-7148-3529-3
- Menéres, Clara (1977) "Texto sem título". Em AAVV (org. de E. M. de Melo e Castro). *Representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo / XIV Bienal de São Paulo* (1977). S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG, s/n de página.
- Menéres, Clara (2001). *Curriculum vitae*. Currículo para apresentação a provas de agregação em Artes Visuais. Évora, Universidade de Évora)
- Nunes, Luís Herberto 82015). "Há um equívoco de obscenidade na obra sexualmente explícita de Clara Menéres, 1968-72". *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e e-ISSN 2182-8725. Vol. 3 n°5 (jan./jun. 2015); 46-53.
- Saint-Phalle, Niki de (1966) *Niki de Saint-Phalle et le Project Horn (archive)*. [Consult. 2020-01-02] Vídeo disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jNfQr2FsUD4>
- Pereira, José Fernandes (2008). "Conversas com escultores... Clara Menéres". *Revista Arte Teoria*. ISSN: 1646-396X. N° 11; 297-306.

Tactilidades Conectivas de Inês Norton

Tactile connections of Inês Norton

JOANA BURD*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Estudante de Doutoramento em Estudos Artísticos - Arte e Mediações, na Universidade Nova de Lisboa. Avenida de Berna, 26-C / 1069-061 Lisboa, Portugal. Estudante de Doctorado en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, na Universidad de Barcelona. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: joanabburd@gmail.com

Resumo: A proposta deste ensaio é apresentar obras interativas e táteis especificamente no trabalho recente da artista portuguesa Inês Norton e relacioná-lo os conceitos de estética háptica de Mark Paterson e sublime tecnológico de Mário Costa. A partir de novos dispositivos tecnológicos de diálogo apresentamos possíveis relações com a memória e o afeto no contato do touchscreen.

Palavras chave: estética háptica / tatilidade / interação.

Abstract: *The purpose of this essay is to present interactive and tactile works specifically in the recent work of the Portuguese artist Inês Norton and relate it to the concepts of haptic aesthetics by Mark Paterson and the technological sublime of Mário Costa. From new technological devices of dialogue, we present possible relations with memory and the affection in the touchscreen contact.*

Keywords: *hapticaesthetics/tactility/interaction.*

Introdução

Cada vez mais interagimos com a tecnologia através do toque, no uso do *touchscreen* há uma contaminação mútua entre a visão e o tato, múltiplas plataformas interpretativas que se concentram em um mesmo corpo. A produção de obras que questionam nossa relação com a estética háptica foi central na exposição recente *Please [do not] touch* da artista portuguesa Inês Norton, no MNAC (Museu nacional de Arte Contemporânea do Chiado) em Lisboa. A exposição apresentou possibilidades de interagir tatilmente ou não com objetos, imagens e vídeos, tornando elásticas as fronteiras do contato com o corpo no ambiente do museu. Em *Intimate Encounter I, Touch Skin* (2019) e *Intimate Encounter II* (2019) a artista propõe interações através da mão em superfícies lisas e polidas que podem remeter ao afeto, a sexualidade ou por vezes a solidão.

1. Conexões afetivas

Please [Do not] touch trouxe diversas obras em que o público poderia interagir com as mãos, mas não só. Há uma tentativa de questionar as possibilidades de como podemos, no presente e no futuro, fazer conexões entre inteligência artificial e inteligência emocional.

O escritor e crítico de arte José Pardal Pina ao descrever a exposição de Norton, comenta que a artista fala sobre pele sem usar nenhum material orgânico, dessa forma destaca o aspecto sensorial das peças em superfícies polidas e suaves: “Na era da compulsão visual e da dessensibilização do olhar, a pele é o órgão das emoções, o amplificador estésico dos grandes momentos individuais e até coletivos” (Pina, 2019).

Já as curadoras Adelaide Ginga e Emília Ferreira finalizam o texto de apresentação da mostra com o argumento que a exposição “sublinha a omnipresença da artificialidade e a necessidade de a questionar, lançando o alerta para a urgência de recuperar a plena consciência do corpo, sob pena de perdermos o essencial do que é ser humano” (Ferreira e Ginga, 2019).

Byung Chul Han (2016) no livro *A salvação do belo* traz o conceito de polido e liso, pois vivemos em um mundo de excesso de positividade que nos agrada por não causar nenhum incômodo ou dor. Já Sherry Turkle (2015) coloca que a conexão digital é mais um sintoma do que uma cura, que nos conectamos no desconforto da solidão ou mesmo criamos interrupções para evitar os sentimentos difíceis e os momentos constrangedores (Turkle, 2015: p 26-46).

Na obra *Intimate encounter I* (Figura 1 e 2) penetra-se em um pequeno ambiente circular onde se pode colocar as mãos sobre uma superfície rosa e lisa, feita de fibra de vidro polida, que vibra ao contato. O visitante pode ficar o

tempo que julgar necessário. Quando a conexão tátil é cortada, ou seja, o sujeito se separa do objeto escultórico, este pára de propagar vibrações.

No oferecimento poético de Norton, vê-se dois atos iniciais que cabem ao público: penetrar em uma cortina de linhas rosadas, como o ambiente íntimo de um corpo e ser provocado pela marcação das mãos, como um convite ao toque e a sensibilização do corpo. Ao colocar dois pares de mãos na superfície interativa, Norton sugere não apenas a possibilidade de um momento coletivo, como também um vértice da intimidade possível com uma máquina vibratória.

Os trabalhos de Inês Norton ao mergulharem nas discussões temporais, convidam a pensarmos como Bergson em *Matéria e Memória*. O presente como devir, porque está sempre em movimento, e o passado como ser, em constante processo de atualização da virtualidade das nossas lembranças (Bergson, 1995).

Se o oferecimento ao toque de Norton interpola questões entre pele, afeto e sexualidade podemos relacioná-lo com as discussões trazidas pelo professor e teórico da área de *new media art*, Juan Martin Prada, que assim como Bergson, relaciona memória à afetividade.

And if on the one hand, communication technologies can in fact increase or create the conditions for new affective interactions, it is also true that they are potential resources for isolation, due to the addictive protection afforded by bodily distance, technical and telematic distance between bodies that interact in an ever frequent virtualisation (understood as bodilessness) of affectivity (Prada, 2005).

Desta forma nos questionamos: como criar máquinas que sensibilizem o sentimento de afeto? Em 2018, no texto *Against Digital Art History*, Claire Bishop comenta sobre o momento híbrido em que vivemos em meio a intercâmbios auráticos de tecnologias obsoletas:

Contemporary art, perhaps more than any other art form, is entirely embroiled in digital technology: it permeates the production of work, its consumption and circulation. It is noticeable that artists are increasingly turning to cut-and-paste methods to create work across a wide variety of media. Pre-existing cultural artifacts are remixed and reformatted, generating a mise-en-abyme of references to previous historical eras (Bishop. 2018: 128).

Em colagens heterogêneas, Antônio Fatorelli escreve que percebemos o mundo com o corpo em movimento e que a dimensão afetiva e criativa prioriza sua base sinestésica. Desse modo o tato é relevante para partirmos de uma estética ocularcentrista para uma estética mais enraizada na afetibilidade do corpo (Fatorelli, 2013).



Figura 1 - Inês Norton. *Intimate encounter I*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, leds e sensores | 180x220 Fonte: [inesnorton.com/intimate-encounter-i](https://www.inesnorton.com/intimate-encounter-i)

Figura 2 - Frame do vídeo PLEASE (DO NOT) TOUCH | Inês Norton (2019). Fonte: <https://vimeo.com/360572208>



Figura 3 · Inês Norton. *Touch skin*, 2019. cerâmica, pelo de animal sobre estrutura em ferro e pedra mármore | 120x60. Fonte: site da artista inesnorton.com/touch-skin

Touch Skin (Figura 3) é uma composição entre uma peça de cerâmica no formato de um *tablet* e uma tela representada por pele de animal. Ao percorrer o objeto com os dedos, sentimos o pelo duro e grosso do bicho. Expandindo a sensação ao forçar o seu extremo alude ao cotidiano, um cabelo humano, um casaco ou mesmo um tapete. Nos perguntamos, no que mais tocamos hoje? Em corpos digitais ou orgânicos?

A colagem aqui é colocada como o substrato técnico para uma peça que remete à tecnologia por reproduzir um objeto costumeiro, porém sem utilizar nenhuma peça eletrônica. O objeto convida de forma tão intensa ao toque que acreditamos não ser necessário uma indicação de acesso. Com exceção, é claro, do ambiente do museu em seu cubo branco, tradicionalmente proibitivo à interação tátil.

2. A estética háptica

Entre as mais diversas formas de definir as experiências multissensoriais em objetos táteis e ambientes imersivos acreditamos serem pertinentes as contribuições do autor Mark Paterson. Na sua linha de pensamento podemos buscar a origem do que o autor define como estética háptica, com destaque para o tato como um sentido relacional que pode promover intimidade e noção de co-presença.

Inicialmente abordado por Alois Riegl em um texto de 1901, o termo háptico em relação à arte e à representação espacial surge para diferenciar as imagens ópticas das hápticas em suas transições de técnicas temporais e territoriais. O uso da palavra háptico proporia uma maior proximidade do público com a experiência, diferenciando do estado contemplativo da visão, e é estudado posteriormente por teóricos como Walter Benjamin e Deleuze e Guattari. Cabe destacar aqui a diferença entre tato, que refere a sensibilidade da pele, e ao háptico, que é a conexão através do tato com outras partes, sentidos e pensamentos do corpo.

Mark Paterson integra o estético ao conceito, categorizando o espectro multimídia em que inicialmente vem o som, a imagem, e, por último, o tato. O autor destaca que as sensações da estética háptica distribuem-se em três categorias: a pele, relacionada à textura logo, à pintura; a carne, relacionada ao volume logo, à escultura; ao corpo, relacionado ao espaço e logo, à arquitetura (Paterson, 2007).

Acreditamos que os trabalhos de Inês Norton podem ser relacionados com as possibilidades hápticas, seja em uma sensação de tocar em um *ipad* de pele animal, ou em percorrer com o dedo a representação interior de um órgão humano como desenvolvemos no último trabalho referenciado neste ensaio.



Figura 4 · Inês Norton. *Intimate encounter II*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, *ipad*, leds e sensors | 140x160x70 cm Fonte: <https://inesnorton.com/intimate-encounter-ii/>

Figura 5 · Inês Norton. *Intimate encounter II*, 2019. Tubos de aço inox escovado, fibra de vidro polida, *ipad*, leds e sensors | 140x160x70 cm Fonte: <https://inesnorton.com/intimate-encounter-ii/>

3. Um sublime tecnológico

O italiano Mário Costa (1995), conhecido por sua teoria da estética da comunicação, desenvolve o conceito de sublime tecnológico. O autor coloca nossos corpos tecnologizados em um mundo em que o artista é um experimentador estético e o seu gesto transforma-se através da máquina. Um sublime que não é relacionado ao belo, mas tem raízes kantianas ao incorporar a ideia de natureza em um sublime ressignificado.

Tal conceito é pertinente nesta discussão pois abrange a expansão do prazer e do assombro trazido pela tecnologia. A tecnologia em nossa volta, afetiva ou não, pode vir a ser a soma do nosso maior vício com o nosso maior terror. Como diria Turkle, no mundo digital em que vivemos existem novas possibilidades de fala e novos formatos de silêncio (Turkle, 2015).

Logo, tal sublime só é possível por vivermos em tempos de excesso. De certa forma acreditamos que Norton transforma seus trabalhos em operadores discursivos ao trazer o objeto para o contato do corpo em superfícies rugosas ou lisas com suas adjuntas referências visuais.

A última obra aqui apresentada chama-se *Intimate encounter II* (Figuras 4 e 5). Mais uma vez o público adentra um espaço delimitado por uma cortina, desta vez em semicírculo e é convidado a tocar em uma tela de *ipad*. O movimento do dedo ativa uma animação que representa o interior de um órgão humano ou animal, uma experiência extremamente visceral. Unido ao toque há uma reação sonora, como se estivéssemos mexendo dentro de um corpo orgânico.

Aqui o encontro com o sublime tecnológico paira no ar, não é a obra que é própria do conceito, mas sim o que rememora ao pressionar a nossa exiguidade e a saltar para a atmosfera museológica, nos convidando a protagonizar, interagir, infiltrar e estranhar. É no fascínio de um desespero ansiogênico em relação à solidão, ao tempo, ao toque e ao outro que compartilhamos uma mesma vivência do mundo tecnológico.

Notas finais

As tatilidades apresentadas materializam-se em obras que conectam. Tais refletem uma conexão com o próprio corpo, com um pensamento, com um possível ensaio do que estamos nos tornando. Talvez hoje para nós o sublime que resta é este, o conectivo, o invisível, porém impulsionado pelo tátil.

Na visualidade das escolhas estéticas da artista vemos equilíbrio e composição. Nas propagações evocadas pelas sensações hápticas vemos questionamento, que desloca os corpos da zona de conforto. Se a arte que incita a tecnologia pode ser o pressuposto de um cotidiano hiperconectado, acreditamos que as obras

recentes da artista, assim como outros artistas que tomam o toque como protagonista, podem nos levar a fruições que tornam a sinestesia individual, coletiva.

Referências

- Bergson, Henri (1990) *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, Henri (2005) *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti. São Paulo: Perspectiva.
- Costa, Mário (1995) *O Sublime tecnológico*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento.
- Bishop, Claire (2018). *Against Digital Art History*, International Journal for Digital Art History, no. 3, DOI: <https://doi.org/10.11588/dah.2018.3.49915>.
- Fatorelli, Antonio (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio De Janeiro: Senac Nacional.
- Ginga, Adelaide. Ferreira, Emilia. *Please [do not] touch* © Inês Norton. *Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado*. [Consult. 2019.10.20] Disponível em URL: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Ines-Norton-Please-do-not-touch>.
- Han, Byung-Chul (2016). *A salvação do belo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'gua
- Paterson, Mark (2005). *Digital Touch*. In: *The Book of Touch (Sensory Formations)* Ed. Constance Classen. Oxford: Berg Publishers, 2005.
- Paterson Mark (2007). *The senses of touch: haptics, affects and technologies*. Oxford: Berg Publishers.
- Pina, José Pardal (2019). *Please (do not) touch, de Inês Norton* Revista Umbigo . [Consult. 2019-10-20] Disponível em URL: umbigomagazine.com/pt/blog/2019/07/25/please-do-not-touch-de-ines-norton/
- Prada, Juan Martín. (2005) *Economies of affectivity. Multitudes, revue politique, artistique, philosophique*. [Consult. 2019-12-08] Disponível em URL: <https://www.multitudes.net/economies-of-affectivity/>
- Riegl, Alois (1908). *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Vorlesungen aus 1901- 1902*. Vienna: ed. A. Burda and M. Dvorák.
- Turkle, Sherry (2015). *Reclaiming conversation: the power of talk in the digital age*. New York: Penguin Press.

Lo que queda, el resto, como agente articulador en la obra de Rui Pedro Jorge

What remains, the rest, as an articulating factor in the artwork of Rui Pedro Jorge

JON MACARENO RAMOS*

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

*Artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV/EHU); Facultad de Bellas Artes Departamento de Escultura. Barrio de Sarriena, s/n. 48940 Leioa, Bizkaia, España. Email: jon.macareno@ehu.eus.

Resumen: La trayectoria artística de Rui Pedro Jorge (1987) está ligada íntimamente a la preocupación por resolver la problemática pictórica, a través de una práctica en la que, aun sirviéndose inexorablemente de la representación, trata de desmontar los grandes significantes que devienen de la misma. Su insistencia e interés se localizan en la propia práctica pictórica, con el fin de dar solución a la infinidad de interrogantes que el proceso artístico suscita, coronado por un momento que podríamos determinar como *original*, esto es, cuando se hace presente el carácter germinal y novedoso que toda creación artística detenta.

Palabras clave: Pintura / espacio / naturaleza / paisaje / Rui Pedro Jorge.

Abstract: *The artistic career of Rui Pedro Jorge (1987) is closely linked to the concern to solve the pictorial problem, through a practice in which, even though inexorably using representation, tries to dismantle the great signifiers that come from it. His insistence and interest are located in the pictorial practice itself, in order to solve the infinite number of questions that the artistic process raises, concluded for a moment that we could determine as original, that is, when the germinal and novel character that every artistic creation holds emerges.*

Keywords: *Painting / space / nature / landscape / Rui Pedro Jorge.*

Introducción

El presente artículo se centrará especialmente en la exposición *From the inside out* (2015) que tuvo lugar en la Galería José de la Fuente (Santander, España), por entender que se trata de un proyecto que condensa en mayor medida lo esencial de la obra del artista, Rui Pedro Jorge. De un lado, se constata cómo profundiza en la exploración de la ausencia de la figura humana en sus obras, reforzando así, por omisión, la presencia de esa humanidad intuida en el silencio, planteando en este caso, espacios relacionados con la ciudad y la arquitectura marginal. De otro lado, se muestran consecuencias espaciales de la intervención humana, de la acción contra el paisaje, contra la naturaleza y su posterior integración en un nuevo horizonte social.

Así mismo, nos servirá este texto para reflexionar, de la mano del trabajo de Rui, sobre aquellos límites que afronta el arte y la pintura, como es la necesidad de representación para, de alguna manera, auto boicotearla en pos de un encuentro con *lo real*.

1. Una construcción para la victoria

A la hora de enfrentarse al cometido del arte, Rui hace uso de constantes bio-gráficas que le permiten introducir estructuralmente el factor de lo vital, trenzado entre las múltiples veladuras, contornos, superposiciones, figuras, etc. que van sucediéndose al encuentro de una forma que ingrese en los dominios de un tiempo detenido. Así, cuando introduce en sus pinturas ideas o referencias visuales, las emplea, técnicamente, como emplea una porción de pintura amarilla para mezclarla con otra mancha azul con el ánimo de hacer un verde, por ejemplo. Este nuevo verde oscuro configura entonces una hoja de *Platanero*, pero no es esta hoja tropical lo que le interesa fijar, sino la construcción de sentido desde los parámetros de la pintura como fenómeno. Todo su trabajo se ve atravesado por intereses que tienen fundamentalmente que ver con la construcción de espacio y la problemática de la figura/fondo.

En una entrevista mantenida con Rui para la realización de este texto, se expresaba en éstos términos al referirse a dichas cuestiones:

Yo diría que la perspectiva es un problema para mí e intento superar esta limitación. (...) Trato de simplificar y, quizás, en momentos olvide que la perspectiva puede ser un problema, recurriendo al uso de planos de color y otras formas de trabajar la ilusión de profundidad en la pintura. Hay situaciones en las que tengo dificultades obvias, pero si consigo cierta lejanía, sobre la base de que la pintura no es fotografía ni tiene que ser representativa de nuestra percepción de las cosas, el problema se resolverá en beneficio de la pintura. Resulta ser un juego de volúmenes o formas, manchas y líneas.
(Rui Pedro Jorge, 2019)

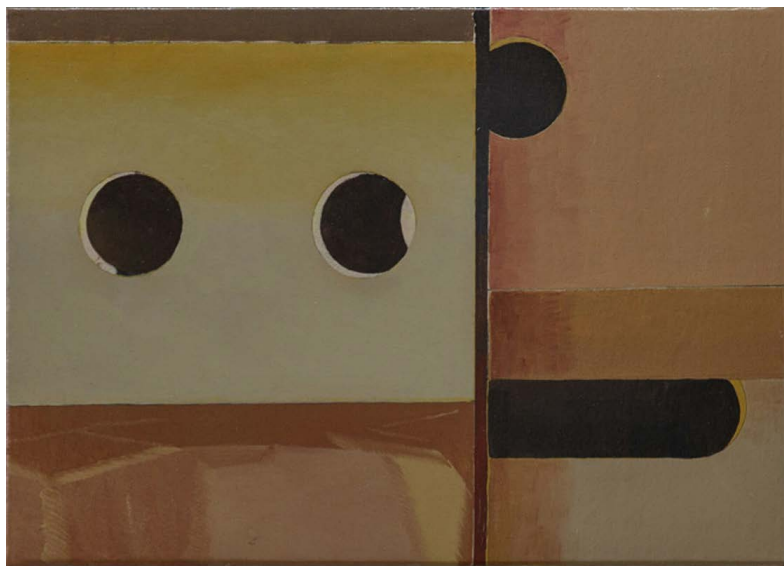


Figura 1 · Rui Pedro Jorge, *Untitled*, 2014. Óleo sobre lienzo, 19 x 27cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Hay una voluntad constructiva en su proceso de trabajo, lo que en numerosas ocasiones le ha impulsado a experimentar a través de la escultura, con el ánimo de comprender qué es lo que sucede en sus lienzos a la hora de incorporar un plano en forma de tablero de madera okume. Esta tendencia a construir el espacio de forma aditiva pone de relieve la trascendencia de una problemática que le es intrínseca a la pintura; la configuración de diferentes niveles de profundidad con el fin de crear un espacio que, por la condición estrictamente bidimensional del lienzo, es una imposibilidad en sí misma, si bien una manipulación eficaz de la percepción y la emoción puede dar origen a la ilusión espacial (Figura 1). De hecho, se puede considerar, como indica Arnheim, que “no existe una imagen estrictamente plana, bidimensional” (Arnheim, 2005:228) ya que la psicología del individuo tiende a dar un contexto tridimensional a los objetos situados en un plano.

De esta manera, el hecho de ir incorporando diferentes planos pictóricos tiene el propósito de crear un espacio (pictórico también), lo que a su vez sólo puede darse a través de la creación de la ilusión de un volumen. En esta labor constructiva, el solapamiento constante de capas de pintura va generando, a

modo de concatenación, un artefacto al que se le incorpora en cada pliegue un instante de la experiencia del artista, insuflando, de este modo, de una dinámica vital a la materia/pigmento depositada sobre la superficie.

2. Herramientas para la representación

Como sabemos, el arte se sirve de la representación para construir, paradójicamente, formas que nos interpelan acerca de aquello que se escapa de la propia representación. En un intento de dar con lo que es irrepresentable, tratamos de ponerle forma con la esperanza de que, en esa búsqueda, lleguemos a dar cuenta de tal indeterminación. Sin representación, pues, no se podría articular la vida compleja.

En este sentido, a nivel narrativo y de lenguaje, dentro de las referencias recurrentes de Rui en su obra podemos encontrar, por un lado, motivos provenientes del mundo vegetal. Se repiten, concretamente, especies de origen tropical o subtropical como el *Platanero*, la *Palma* y la *Monstera deliciosa*. Por otro lado, introduce en sus composiciones estructuras y materiales que tienen que ver con el paisaje urbano y la arquitectura, como el cartón, tableros, hormigón, fachadas, verjas, ventanas (huecos) o puertas. De la combinación de estos dos ámbitos surge la multiplicación de imágenes que sugieren texturas emocionales e ideas que son habituales en su obra: su presencia propone conceptos unidos a la huella de la civilización en el entorno natural, o, de igual manera, a la huella de la civilización en la propia civilización.

Los escenarios que nos propone se sitúan en los límites de los efectos de la ocupación/desocupación del entorno por parte de la humanidad y sus diferentes culturas, inevitablemente invasivas (¿colonialistas?), presentando unos paisajes que sugieren desolación, vacío, el valor de lo recóndito, degradación, distopía, entre otras connotaciones. En definitiva, un planteamiento desde lo personal que responde a los dictados de la concepción de un estilo propio, en lo que podría enunciarse como:

A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. Nuevas formas culturales son nuevas formas del paisaje, diferentes concepciones del mundo, diferentes estilos de arte, distintos recursos y formas de salvación. (Oteiza, 2004:25)

2.1. Más allá del Atlántico, la biología tropical

Existe en el trabajo de Rui, entre sus recursos inicialmente con carácter narrativo, una constante que muestra su interés por formas de vida asociadas a zonas con clima tropical. La impronta que causan estas plantas o animales en su

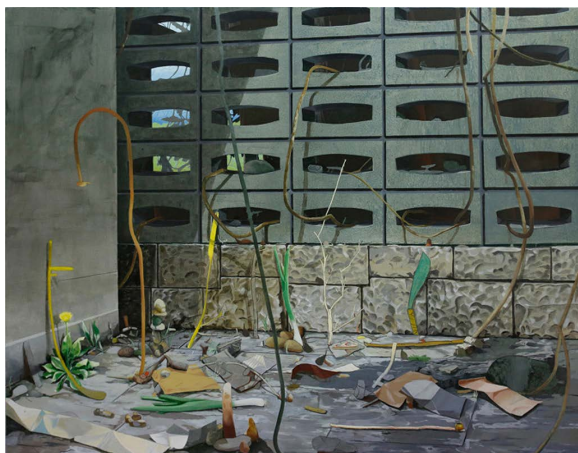


Figura 2 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.



Figura 3 · Rui Pedro Jorge, *A/manhã* 2011. Acrílico y óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm. *Tempos de poeira*, 2011. Fundación Bilbaoarte Fundazioa.
Fuente: el autor.

imaginario es intenso y suponen, dentro de su proceso creativo, además de un fuerte estímulo, un recurso técnico fundamental. En numerosas ocasiones la incorporación de dichos elementos viene a cumplir una función estructural, es decir, la verticalidad que definen unas ramas (Figura 2), o la ocupación espacial que conlleva una hoja de platanero (Figura 3), le auxilian en su determinación para una resolución espacial.

Dicha preocupación por trabajar con elementos propios del mundo natural da cuenta de aquel intento por resolver la relación entre sujeto y paisaje, siendo este binomio un agente articulador crucial para el estímulo del anhelo y la pérdida.

Todos los hombres se sienten impresionados en uno u otro grado por el rostro del mundo. Otros sienten ese mismo amor hasta tal punto que, no contentos con admirar, intentan encarnarlo en formas nuevas. La producción de una obra de arte proyecta cierta luz sobre el misterio de la humanidad. La obra de arte es síntesis o epítome del mundo. (Emerson, 2007:47)

El uso de estas referencias, aun respondiendo, como acabamos de mencionar, a una funcionalidad para el logro del espacio, generan líneas narrativas en un principio no deliberadas pero que son, al mismo tiempo, inevitablemente inductoras de lecturas e interpretaciones.



Figura 5 · Rui Pedro Jorge, *Blind Corner* 2014 Acrílico y óleo sobre lienzo, 100 x 80cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Figura 6 · Rui Pedro Jorge, *Melody*, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. *From the inside out*, 2015. Galería José de la Fuente. Fuente: el autor.

Una de estas posibles narrativas hace referencia a dimensiones propias de la cultura transatlántica que define a Portugal, junto con su pasado colonial unido muy especialmente a países tropicales como Brasil. La presencia de estas plantas exóticas que, por otro lado, forman parte del paisaje luso, remiten a la experiencia colonizadora y al intercambio tanto cultural como de bienes (en este caso de especies) que tuvo lugar.

Nos podría ayudar a profundizar en la comprensión de esta particularidad en su trabajo su obra *A/manhã* (Figura 4), la cual propone una enorme *Medusa carabela portuguesa* (*Physalia physalis*) levitando, inmensa y difuminada, en el fondo. El nombre de éste animal marino alude al tipo de embarcación portuguesa ideada en el siglo XV y que fue protagonista de la exploración naval iniciada en esa época, particularmente en la colonización americana. Lo cual nos abre toda una amplitud de referencias a la navegación de ultramar, la deriva, la ocupación, etc.

2.2 Recordos

Varias de las pinturas que forman parte del proyecto *From the inside out* describen callejones sin salida en los que alguien encontró refugio y seguridad. Las mantas plegadas, los cartones apilados, los tableros formando puntales, se organizan en forma de negativo de una experiencia de habitabilidad (Figura 5 y Figura 6). La impronta de una voluntad por encontrar lugar donde protegerse, aislado y, a la vez, integrado en la arquitectura que no previó este nuevo uso.

El sujeto, aquí desaparecido y recluso, se hace presente a través del testimonio formal de su supervivencia. El artista se inspira en los puntos ciegos de las edificaciones para desarrollar un ecosistema reducido tan solo a aquello que queda tras el encuentro descarnado con el paisaje y su intervención. Todo este volumen de escombros o escoria son objetos hechos de pensamiento sutil, rebabas arrojadas por el propio acto creativo, aparecidos dentro de la lógica de un proceso generador en el que las consecuencias formales, en este caso circunscritas a la pintura, no son sólo materia o trampantojo, sino también vestigios que detentan la íntima verdad del sujeto. Respondería así a aquella necesidad universal que nos lleva a manifestar la realidad interior a través de formas materiales, concluyendo que *todo hecho es la culminación o emisión última del espíritu* (Emerson, 2007:64)

Así mismo, pareciera que la inclemencia del hormigón desnudo tan solo puede ser combatida eficazmente desde la naturaleza, en una suerte de antídoto, haciendo uso en este caso de fragmentos extraídos de plantas o árboles (como si de la elaboración de una pócima mágica se tratase), insertándolos en

sus composiciones a modo de leve rescoldo de esperanza para la conciliación de lo que, hasta el momento, se nos ha mostrado como contrarios: el progreso y el respeto a los ecosistemas naturales. En este sentido, Adorno plantea en su teoría estética:

El progreso de la civilización engaña fácilmente a los hombres ocultándoles cuán desvalidos siguen siendo. El goce de la naturaleza se entremezcló con la concepción del sujeto como un para-sí y un infinito virtual: así se proyectaba sobre la naturaleza y, en cuanto escindido, se sentía cerca de ella; su impotencia en una sociedad petrificada como segunda naturaleza es la que le impulsa a huir hacia la que, aparentemente, es la primera. (Adorno, 1986:91)

A modo de conclusión

Encarar la obra de Rui supone ser testigos de las diferentes soluciones técnicas dadas que, desde el saber propio del arte, van concretándose tras la acumulación de respuestas a las problemáticas que entran en juego en el hecho pictórico. Las decisiones emanadas de este deseo por revelar una estructura diáfana preñada de sentido deben, sin embargo, ser articuladas desde la fragilidad de no saber lo que se persigue.

Referencias

Adorno, Theodor (1986), *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
Arnheim, Rudolf (2005), *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza forma.
Emerson, Ralph Waldo (2007), *Naturaleza*, Palma de Mallorca: El barquero.

Montesano, Giuseppe (2008), "La ciudad metafísica", Catálogo: *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*. Valencia: Generalitat valenciana.
Oteiza, Jorge (1951), *Interpretación estética de la estatuaría megalítica americana*, Madrid: Cultura Hispánica.

La interacción individuo-sociedad en los proyectos conceptuales de la artista peruana Teresa Burga

The interaction between the individual and the social in the conceptual projects of the Peruvian artist Teresa Burga

JUDITH ANGÉLICA HUANCAS AYALA*

Artigo submetido a 8 de janeiro de 2020 e aprovado a 21 de janeiro de 2020

*Perú, comunicadora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: judith.huancas@puccp.pe

Resumen: La interacción entre el individuo y la sociedad en la obra de Teresa Burga es el objeto de estudio de este artículo. Su variada obra - pinturas y instalaciones Pop, dibujos conceptuales, objetos e instalaciones cibernéticas - aborda esta interacción, enfocando al ser humano como ser social presionado por el entorno pero con la capacidad de resistencia, reflexión y autodeterminación necesaria para enfrentar las presiones.

Palabras clave: arte no objetual / conceptualismo / experimento / tecnología.

Abstract: *The interaction between the individual and society in the work of Teresa Burga is the object of study of this article. Her varied work - Pop paintings and installations, conceptual drawings, objects and cyber installations - addresses this interaction, focusing on the human being as a social being pressed by the environment but with the capacity for resistance, reflection and self-determination necessary to face the pressures.*

Keywords: *non-object art / conceptualism / experiment / technology.*

Introducción

En los años 60 surge en el Perú el grupo Arte Nuevo (Jorge E. Eielson, Mario Acha, Rafael Hastings, Emilio Hernández Saavedra, Luis Arias Vera, Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez e Yvonne Von Mollendorf, entre otros) que opta por la estética pop, el happening y las ambientaciones, en un contexto básicamente expresionista, con búsquedas hacia lo abstracto. Sus propuestas de arte no objetual que prefiere la comunicación del acto artístico antes que la producción de obras provocaron en la época polémicas, disputas y disconformidad, contrarrestadas por los artículos publicados por el crítico Juan Acha en el principal periódico del país, *El Comercio*, a favor de crear nuevas formas de arte.

Teresa Burga (Iquitos, 1935) fue un miembro activo del grupo por dos años y continuó renovando su concepto y modo de enfocar el arte luego de haberse separado del grupo. Actualmente es considerada no solo una artista pionera del arte no objetual en América Latina, sino también una artista vigente y significativa, con producción reciente y una presencia impactante en eventos como la edición 56 de la Bienal de Venecia “Todos los futuros del mundo” (2015), en la curaduría del nigeriano Okwui Enwezor; las exposiciones en *Württembergischer Kunstverein* de Stuttgart, en *Sculpture Center* de Nueva York, en *Barbara Thumm* de Berlín, en *Migros Museum für Gegenwartskunst* de Hannover; la exposición individual “Estructuras de aire” en el MALBA de Buenos Aires, uno de los museos más importantes de América Latina, con la curaduría del peruano Miguel López y del argentino Agustín Pérez Rubio (2015), para mencionar solo algunos. En 2016, ha sido distinguida como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana.

En el catálogo de la exposición “Estructuras de aire” (Burga. 2015), Teresa Burga menciona la diferente percepción de su arte en el mundo ante el rechazo a su obra en Perú, desde el momento en que se alejó de las artes tradicionales, de lo que ella llamaba su “expresionismo contenido” y de lo figurativo para emplear papeles, recortes de periódico pegados en el lienzo y armar piezas pop caladas al estilo de afiches recortados, en la época en la cual pertenecía al grupo Arte Nuevo (1968-1967). El viaje a Chicago en 1968 y la estancia en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago como becada de la Fundación Fullbright (obtuvo una maestría en 1970) le abrió nuevos campos de experimentación tanto en el arte conceptual como en el arte no objetual. De vuelta al Perú en 1971 desarrolló proyectos como “Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72” (1972), en el cual presenta un análisis médico de sí misma: el proyecto multimedia “4 mensajes” (1974), jugando con el lenguaje y sus significados en referencia a la expropiación de los canales luego del golpe militar del general Velasco; el

proyecto de arte sociológico “Perfil de la mujer peruana”, en colaboración con Marie-France Cathelat (1981), sobre la participación de la mujer de clase media en la vida sociopolítica y cultural del Perú. Paulatinamente, la artista desarrolló el concepto de no-obra, dejando atrás el propósito de producir obra a favor de investigar fenómenos sociales y culturales, comenzando por los efectos del entorno en su propia persona.

1. Arte e Investigación

La mirada investigadora es fundamental, comenzando por el estatus del arte y lo que el arte propone al observador. Es el primero objeto de investigación, cuyo tratamiento es constante en todos los proyectos de Teresa Burga. Su enfoque amplía el territorio de la recepción desde el punto de vista actancial, referencial y modal, otorgándose un interés primordial a la intención creativa y a la presentación del proceso de generación de sentido y mensaje en el cual el observador está integrado de manera activa y funcional. El objeto artístico se diluye en una primera instancia y se impone la exposición de sus bases conceptuales, presentadas en esquemas y estructuras, planos e instrucciones, imágenes en serie, dibujos donde se miden tiempos y dimensiones, informes, etc. Entre 1969 y 1971 produce, por ejemplo, unos diez trabajos experimentales, de los cuales algunos solo se dan a conocer en textos tipeados en papel A4, mientras que otros incluyen planos arquitectónicos o de ingeniería, que combinan diseños lineales con diagramas de árbol, en papel cuadriculado. Luego, el proyecto “Autorretrato” (1972) y el proyecto “4 mensajes” (1974) introducen la idea de materialización: son instalaciones de grandes dimensiones que incluyen textos, documentos, fotografías, diapositivas, películas, esculturas lumínicas y de sonido. Materializar información abstracta de maneta numérica o lingüística, con objetos y medios tecnológicos, es prueba que los proyectos no se reducen al conceptualismo como vocación reformuladora del arte, privilegiando las modalidades de presentación, con descripciones gráficas e instrucciones verbales en vez de las modalidades de expresión: son proyectos que pretenden construir una experiencia, ubicando su territorio de convergencia y coherencia en la mente del observador, en tanto que discurso orientado y estructurado por las matrices infográficas que interpretan una realidad intencionalmente enfocada por los problemas que experimenta y cuyas consecuencias las analiza desde su propia percepción, con la finalidad de compartirlas y fomentar un diálogo entre la obra y el observador. Por ende, la realidad inmediata es su segundo gran objeto de investigación. Finalmente, un tercer objeto de investigación sería el carácter interdisciplinario del arte, particularmente la relación con los medios, las ciencias sociales, la medicina, la tecnología,

etc. Arte y tecnología fusionan en un planteamiento arquitectónico del display informativo (Burga estudió inicialmente arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería, antes de estudiar Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de la que se graduó en 1965). La tecnología electrónica le proporcionó recursos de conceptualización para desmaterializar la obra de arte, a la vez que fortaleció el vínculo con el observador, cuya participación resulta esencial en la configuración del sentido y del mensaje de los proyectos. En el marco de la exploración interdisciplinaria, Teresa Burga aborda también el azar desde el encuentro no programado con signos y métodos.

Enfocando la progresión cronológica de su obra queda evidente que la mirada crítica social con la cual construye sus obras pop (pinturas, collages y objetos escultóricos producidos entre 1965 y 1968) se desarrolla – después de las estancias en Chicago (1969) y Hamburgo (1971) – en una investigación documental que explora no solo las relaciones del individuo con la sociedad sino también las maneras experimentales en las cuales al arte puede expresarlas, haciendo del observador un actante físico y conceptual de los proyectos. Es relevante también que varios de los proyectos tuvieron más de una presentación. Por ejemplo “Estructuras del Aire” y “Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse” se presentaron primero en 1970, luego fueron rediseñados y expuestos en 1978; luego formaron parte de diferentes exposiciones retrospectivas, siempre con modificaciones, destacándose de este modo el carácter dinámico y vital de los proyectos que se alimentan de sus nuevos entornos.

2. El género como objeto de estudio

Teresa Burga es autora de proyectos de arte que dialogan con las realidades sociales de su tiempo, con referencias a la condición de la mujer, las imágenes de la cultura popular, la disparidad social y cultural que afecta los grupos étnicos peruanos (abordada por ejemplo en los dibujos del mercado de los años 2016-2017 y los dibujos de atuendos tradicionales peruanos de 2017).

Dentro de la compleja problemática sociocultural peruana que Teresa Burga enfoca, está el tema del género, presente en sus dos etapas, pop y conceptual. La mujer aparece en el universo pop generado por la artista como una presencia construida en medio de las estructuras sociales patriarcales, con aparentes ventajas (capacidad seductora, en primer lugar) que remiten más bien a los límites de su empoderamiento dentro del sistema y a la falta, y por lo consiguiente, la necesidad de auto-determinación en un mundo donde el poder es masculino y la mujer es reducida a sus funciones domésticas, particularmente a la de satisfacer al hombre (figura 1).

El quehacer masculino dominante es reforzado por el poder de los medios, por las imágenes que promueven una percepción manipulada y reductora de la mujer. Entre 1974 y 1978, Teresa Burga dibujó copias de portadas de revistas y recortes de periódicos que mostraban a la mujer en la sociedad: el recurso de la reproducción manual de imágenes de medios pone de manifiesto esta realidad y es un recurso que vuelve a usar para reproducir una serie de extractos de periódicos (2012 - 2014).

Incluso los proyectos interdisciplinarios, por su estructura y recursos, aluden al posible y necesario empoderamiento de la mujer - artista, desafiando lo establecido, en cuanto al uso de lenguajes experimentales por parte de artistas hombres, no mujeres. Es una manera más de resistir y atacar la hegemonía masculina.

Hay dos proyectos relevantes para el análisis de la condición de la mujer.

El primero es "Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72": es una instalación conceptual que exhibe un conjunto de documentos cuya presencia actante va en contra del concepto tradicional de autoría y, respectivamente, de la subjetividad del artista, mostrando la incorporación de la información en la esfera del arte. Al mismo tiempo, enfoca los sistemas estandarizados, regulados y burocráticos, propios de un sistema que oprime y controla, desde la perspectiva de la mujer. Teresa Burga documenta su propio cuerpo, a partir de un examen fisiológico detallado, y muestra su transformación en una compilación de datos analíticos, expuestos a través de información gráfica y numérica. Es una instalación compuesta por dibujos, fotografías, registros médicos y grabaciones sonoras y visuales (como el sonido de su corazón) capturadas en el transcurso de un solo día, el 9 de junio de 1972 (figuras 2, 3, 4). La instalación tiene tres secciones: "Informe Rostro" (Informe facial), "Informe Corazón" (Informe cardíaco) e "Informe Sangre" (Informe de sangre). Los informes participan en una narrativa; la narratividad, como propiedad del sistema generador de sentido es un modo de poner en movimiento la significación (Fabbri, 2000). La tecnología interviene también; la frecuencia cardíaca de la artista, además de la reproducción del sonido, se visualiza con una luz roja parpadeante en un haz horizontal. El mismo rostro es presentado como un mapa topográfico. El arte, la ciencia y la tecnología colaboran en la construcción de un mensaje que toma como base el cuerpo femenino para advertir sobre la estandarización y control de la gente por parte del sistema.

El segundo proyecto es "Perfil de la mujer peruana", producto de una investigación multidisciplinaria de índole sociológica de Teresa Burga y la psicóloga Marie France Cathelat (1980 - 1981) en la cual retoma lo que Teresa Burga



Figura 1 · Teresa Burga. Sin título.

Figura 2 · Teresa Burga. " Autorretrato".

Figura 3 · Teresa Burga. " Autorretrato".

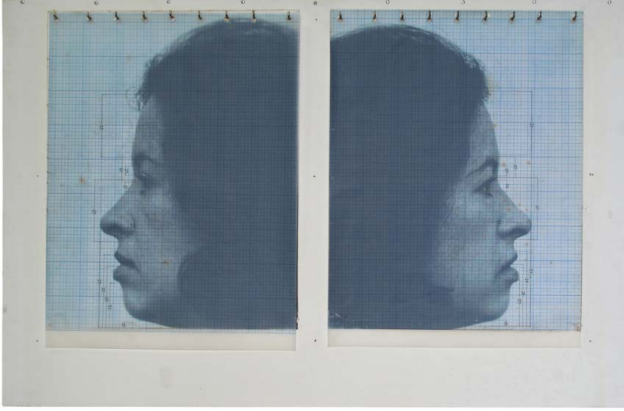


Figura 4 - Teresa Burga. " Autorretrato".

Figura 5 - Teresa Burga. Perfil de la mujer peruana Propuesta II.

llamaba el desarrollo formal, a través de esquemas, planos, instalaciones, etc., para armar una presentación de datos recolectados de más de cien mujeres anónimas de la clase media peruana (entre los 25 y 29 años), en torno a su rol y oportunidades de participación en la vida social y política del país. Se trataba de poner a la vista el tratamiento desigual que la sociedad asignaba a las mujeres; se hizo a través de encuestas, diagramas, informes y cuadros sinópticos, que organizaban datos referentes a estados afectivos, psicológicos, sexuales, sociales, educativos, culturales, lingüísticos, religiosos, profesionales, económicos, políticos y jurídicos. La muestra incluía la producción escultórica de una esquematización de los órganos reproductores femeninos.

Este proyecto fue presentado por primera vez en 1981 durante el Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia; luego fue expuesto en la galería del Banco Continental entre 1980 y 1981. La investigación completa se publicó como libro: Marie-France Cathelat; Teresa Burga (1981). Perfil de la mujer peruana, 1980-1981. Investigaciones Sociales Artísticas. En 2017 se realizó en la galería 80M2 Livia Benavides, de Lima, una nueva edición: “Perfil de la mujer peruana Propuesta II”. En esta oportunidad se definieron 12 perfiles: el perfil fisiológico, el perfil psicológico, el perfil afectivo, el perfil social, el perfil educativo, el perfil cultural, el perfil religioso, el perfil profesional, el perfil laboral, el perfil económico, el perfil jurídico legal, el perfil político. Cada perfil materializó una estructura de datos, con algunas modificaciones en la recodificación de los datos estadísticos con respecto a la primera edición. Por ejemplo, la artista usó siete urnas con papeletas de colores —en referencia al voto y al “color” político— para el “Perfil político”; dos recipientes de vidrio en una vitrina, con agua (bendita) y con sal, para el “Perfil religioso”; un rompecabezas pop con forma de cerebro para el “Perfil educativo”, apelando a lo lúdico, lo iconográfico y lo matemático de la educación. En el “Perfil psicológico” hay posibles diagramas de barras hechas de mayólicas, implicando signos de la sociedad de consumo y de la competencia, traducidos en imágenes simbólicas de juego de mesa y muestrario de colores. En el “Perfil antropométrico y fisiológico”, hay un maniquí en una urna de vidrio sobre la cual se trazan la silueta y medidas (estándar) de la mujer (figura 5).

3. La participación del observador

La relación de la obra con el observador incluye rasgos lúdicos y críticos, pero al mismo tiempo incluye el factor azar: el observador participa al tomar una postura ante los proyectos y las denuncias o desafíos que significan, pero no se trata de una construcción argumentada con una finalidad conductivista. El

observador tiene de su lado su propia postura y reflexión ante los problemas abordados, sea que se trata del estatus del arte o de las realidades expuestas.

Observemos como se construye la matriz de la relación de la obra con el observador en dos instalaciones de los 70, época en la cual Teresa Burga desarrolló un enfoque lúdico-irónico sobre el tema de la desmaterialización de la obra, a la cual pretendía reemplazar por una experiencia generadora de ideas. Una es "Obra que desaparece cuando el espectador trata de acercarse", que comenzó con una pieza mecanografiada, fechada el 10 de abril de 1970 (la obra volvió a presentarse en

MALBA, en 2006). El "objeto de arte" ofrecido y luego suprimido ante la mirada del observador es una escultura lumínica al final de un espacio por recorrer, que va apagándose a medida que el visitante intenta aproximarse. La iluminación cambia en función del desplazamiento del observador. Hay focos de colores que se encienden y apagan de manera aleatoria. Hay también una descripción de la estructura y el funcionamiento de la obra. El observador ingresa y avanza hacia un panel cuadriculado de luces parpadeantes y a medida de su avance, la iluminación de la habitación y los focos de colores van apagándose. A medida que el observador se acerca, la obra desaparece y el observador queda en la oscuridad. Es una experiencia háptica latente en un ambiente interactivo con un objeto elusivo, que termina disolviéndose ante la mirada del observador, que parte de la suposición que el observador desea acercarse a la obra. Se fracturan relaciones supuestas entre el objeto de arte y el observador, que implica la visibilidad objetual de la obra, su permanencia y su posibilidad de ser conocida. Recordemos lo indicado por Paul Virilio en su libro "La estética de la desaparición": la ausencia es la disolución del espacio-tiempo (Virilio, 1998), con lo cual podemos decir que no solo desaparece el objeto artístico sino también el espacio conceptual que lo ubica en el centro de la experiencia artística.

Otro proyecto que ilustra este tratamiento del observador es "Estructuras de aire" (pieza adquirida en 2014 por el Comité de Adquisiciones de MALBA) cuyo dibujo y propuesta mecanografiada tienen la fecha de 27 de marzo de 1970. Fue pensado como una instalación o un ambiente interactivo: una habitación oscura con estructuras invisibles generadas por corrientes de aire dirigidas, que salen de aperturas en las paredes. Son esculturas de aire que el observador puede percibir en su cuerpo, al transitar por el espacio, pero que cambian al mismo tiempo, debido al desplazamiento del observador. No hay experiencia visual pero sí hay información: el diagrama de las estructuras se ubica a la entrada de la instalación, sugiriendo una totalidad como marco de la experiencia de interacción. El observador asume una función integradora y crítica, dedicada a

hallar sentido a las formas de hallar sentido al mundo, según lo indica Umberto Eco al enfocar la construcción crítica como un metadiscurso (Eco, 2013). La lectura es siempre una construcción, y una lectura vivencial, experimentada como momento vivido, como experiencia, implica, según lo explica T. Todorov en “Los géneros del discurso”, toda una diversidad histórica y social, colectiva e individual; implica al observador – actor como personaje, rol en el cual tendría que integrarse e interpretar a su manera (Todorov, 2014).

Conclusiones

El análisis de los proyectos artísticos de Teresa Burga ha puesto de relieve nuevas interacciones que el arte establece con su entorno y el público observador, a nivel conceptual y a nivel de replanteamiento de ideas y puntos de vista. Es significativo el rol de la interdisciplinariedad y la exposición de los datos de las investigaciones como parte esencial del proyecto artístico, concebido con intervención cultural, tomando en cuenta los aspectos críticos del contexto de la producción y del funcionamiento de la obra.

Referencias

Burga, T. (2015). Estructuras de aire (Catálogo). Buenos Aires: MALBA.
Eco, U. (2013). Interpretación y sobreinterpretación. Madrid: AKAL.
Fabbri, P. (2000). El giro semiótico.

Barcelona: GEDISA Editorial.
Todorov, T. (2014). Los géneros del discurso. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
Virilio, P. (1998). Estética de la desaparición. Barcelona: Anagrama.

Francisco Lourenço e a pintura animada

Francisco Lourenço and animated painting

MARGARIDA P. PRIETO*

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

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, Departamento de Cinema e Artes dos Media. Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: p4797@ulusofona.pt

Resumo: O trabalho artístico de Francisco Lourenço situa-se num território híbrido misturando os critérios próprios da pintura com a tecnologia que ilude o movimento das imagens. Determina-se por um humor subtil que advém de estratégias de hesitação entre o que se movimenta e o que está estático e mostra um imaginário que se liga às coisas da natureza.

Palavras chave: movimento / hesitação / pintura.

Abstract: *The artistic work of Francisco Lourenço is located in a hybrid territory mixing the criteria of painting with technology effects that eludes the movement of images. It is determined by a subtle humour that comes from strategies of hesitation between what moves and what is static and shows an imaginary that is linked to the things of nature.*

Keywords: *movement / hesitation / painting.*

Introdução

Francisco Lourenço (1986) é um jovem artista português que vive e trabalha na cidade de Lisboa. O seu interesse artístico na imagem pictórica intensifica-se durante a sua profissão como criador de *booktrailers* infantis (desde 2015) à qual se dedicou depois de ter concluído a Licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas-artes da Universidade de Lisboa. É como criador de *booktrailers* infantis que se treina na aplicação de técnicas digitais para animar ilustrações de outros criadores. Este trabalho criativo e fundamentalmente técnico mostrou-se libertador do ponto de vista da responsabilidade autoral – pois não é Francisco Lourenço quem cria as ilustrações de base – e vai permitir-lhe tomar consciência por um interesse que se plasma no seu trabalho artístico e autoral que, desde logo, assume como separado, à parte dos *booktrailers*. A formação académica de Francisco Lourenço tem continuado e, actualmente, frequenta o Mestrado em Pintura na FBAUL onde realizada os vídeos sobre os quais este artigo se debruça. Tem igualmente exposto em espaços galerísticos e mostra a sua produção artística através de sites onde podemos destacar a ZetGallery (<https://zet.gallery>).

booktrailers

Para um melhor entendimento dos vídeos artísticos de Francisco Lourenço é importante distingui-los dos *booktrailers*. Neste sentido, as Figuras 1 e 2 que são *printscreens* do *booktrailer* para o livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, funcionam como exemplificação do seu trabalho de animador de ilustrações. Embora sejam fotogramas e, por definição, fragmentos que se retiram ou recortam de um todo inteiro, exemplificam o que podemos ver no *booktrailer* a que pertencem: uma sequência de imagens que Francisco Lourenço propõe em co-autoria com Vera Machado para nos mostrar alguns dos conteúdos de uma história e para nos despertar curiosidade sobre a mesma. A história não é contada, claro. Porque o objectivo é publicitário: divulgar o autor, o ilustrador e o livro que resulta desta colaboração. A ausência de narrativa, ou seja, a criação de uma sequência que evita contar a história (é-lhe retirado o *muthos* – o nó da intriga – e o desenlace a que qualquer história está vinculada) é uma estratégia que Francisco Lourenço vai também aplicar nos seus vídeos artísticos.

Como artista visual, Francisco Lourenço recorre ao vídeo e ao desenho. De uma forma casual, os seja, sem uma condição de eleição específica, foram seleccionados dois dos seus vídeos para abordar o seu trabalho artístico, a saber: os que se intitulam *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve* (Figuras 3, 4 e 5) e *When you invited me, you said it was ok to come alone* (Figuras 6, 7 e 8), ambos de 2018.



Figura 1 · Francisco Lourenço (em colaboração com Vera Machado), *Booktrailer* do livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, publicado por Orfeu Negro, Portugal. Fonte: <https://www.franciscolourenco.com/#/impossivel/>

Figura 2 · Francisco Lourenço (em colaboração com Vera Machado), *Booktrailer* do livro *Impossível* da autoria de Catarina Sobral, publicado por Orfeu Negro, Portugal. Fonte: <https://www.franciscolourenco.com/#/impossivel/>

São vários os conceitos que delimitam os seus vídeos na generalidade, mas iremos concentrar-nos nos seguintes: a) a imagem pictórica, b) o movimento hesitante, c) a colagem e d) a duplicação.

A imagem pictórica e o movimento hesitante

A pintura é, por definição, uma imagem fixa. Contudo, a utilização de tecnologias actuais permite pensar a fixidez e a quietude numa relação com o movimento feito por animação ou cinematográfico. No caso das imagens propostas por Francisco Lourenço existe um compromisso entre o que mexe e o que está quieto – compromisso que é o bastante para conotar o que é animado com o que está vivo (a alma e a vitalidade sempre tiveram uma relação fundamental). O movimento é continuamente impedido através de um *loop*. O *loop*, neste caso, usa-se como estratégia que potencia a hesitação, como solução imagético. Ou seja, o movimento continuamente interrompido é sem destino, é sem rumo, infinitamente repetitivo e cristalizado numa *aparente* redundância. “Aparente” porque há formulação de sentido na hesitação, enquanto efeito de gaguez imagética que produz tanto o riso como o choro. É o riso ou, pelo menos, o sorriso que se manifesta no observador destes vídeos. Para além deste efeito (secundário) no observador – um efeito prazenteiro – há também um efeito (primeiro) que é o de impregnar as situações com ânimo, com alma, com vida – porque tremem as figuras, porque se agitam os céus, porque oscilam os arbustos com a deslocação do ar, porque há uma acção centralizada num personagem (uma acção inconsequente em termos narrativos, mas ainda assim, uma acção).

A colagem

A técnica da colagem permite colocar elementos imprevisíveis lado a lado, num ambiente que é trabalhado para *parecer natural*. A aparente naturalidade com que os elementos se conjugam no cenário é construída com rigor e domínio técnico – um domínio que foi conquistado a fazer *booktrailers*. Os cenários e os personagens destes vídeos são provenientes do quotidiano – não fazem qualquer referência formal aos *booktrailers* como linguagem plástica, pelo contrário, ancoram-se no real e no vivido. Para fazer estes vídeos é imprescindível um arquivo de imagens recolhido do mundo real e, por isso, o método de trabalho de Francisco Lourenço inicia-se, primeiro, na atenção ao momento, depois na captação de imagens que filma no seu dia a dia, sem pré determinações específicas, e por fim na articulação dessas imagens através de selecção, recorte e colagem. Pode afirmar-se que o seu método é ao contrário do que acontece com *Grand Verre* de Marcel Duchamp que assume o acaso e o acidente para dar a



Figura 3 - Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 4' 7". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485>

Figura 4 - Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 4' 7". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485>

Figura 5 - Francisco Lourenço, frame de *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 4' 7". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/unfortunately-my-friends-were-not-available-to-hel-16485>

obra como terminada; em Francisco Lourenço é a atenção ao acaso e ao acidente que originam cada vídeo, que iniciam todo o processo criativo.

O próprio artista, no site da Zet.Gallery informa-nos sobre o seu método:

“As minhas obras mostram instantes de uma realidade contingente, onde a natureza se apresenta como um componente frágil de uma estrutura construída pela visão subjetiva do ser humano. Nos meus vídeos vemos elementos naturais em situações de instabilidade, sobre os quais paira uma ansiedade causada por uma sensação de constante antecipação. Para esse efeito, crio loops de curta duração, composto por um único plano contínuo, que repetem de forma imperceptível. Estes vídeos são composições formadas por vários elementos, provenientes do meu arquivo pessoal de filmagens, de vídeos de stock e de animações digitais que são conjugados através de técnicas de compositing de modo a criar uma ilusão de verosimilhança, explorando as potencialidades do movimento enquanto elemento pictórico.”

Descreve ainda o artista: *“Rodeada por um bando de pássaros brancos que se movem freneticamente, uma ovelha esfrega a cabeça carinhosamente numa substância verde, dentro da qual está um hipopótamo. O chão vermelho pisado pelos pássaros contrasta com o chão negro onde está a ovelha, como se esta estivesse num palco.”* Sublinha-se o imaginário e a consciente articulação de elementos – figuras, personagens – num ambiente visual onde tudo tiritia, treme, oscila, sem que haja um movimento efectivo em direcção a alguma coisa, sem que haja um efeito de reacção à acção que nos é mostrada. Na hesitação permanente existe uma predilecção pela escolha de elementos da fauna e da flora e de cenários que acentuam um gosto pelo espaço natural, rural, arbóreo onde os elementos (da natureza) raramente são perturbados por elementos urbanos ou artificiais. Justamente, o artifício destas imagens é produzido conscientemente por Francisco Lourenço e é com ele que se percebe a estranheza da aparente naturalidade desta natureza artificial e artificiosa. Há um enorme cuidado cromático e um dramatismo – uma ambiência – de que há “qualquer coisa” que se suspende – um *suspense* que nos deixa (mais) atentos à imagem, expectantes. E espera-se o desenlace, a reacção, a continuação de uma história que nos é mostrada apenas parcialmente, como se fosse fragmentada, como se fosse uma parte de um todo que nos é desconhecido (e que permanecerá por conhecer).

A duplicação

“Frente a uma figueira e a uma oliveira, um macaco continua os afazeres do seu dia-a-dia, ignorando por completo os estranhos objetos que enchem cada vez mais o céu. Estes objectos pairam no ar aproximando-se e afastando-se do ecrã e revelando o reflexo de dois focos intensos de luz.”



Figura 6 - Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 3' 12". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486>

Figura 7 - Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 3' 12". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486>

Figura 8 - Francisco Lourenço, frame de *When you invited me, you said it was ok to come alone*, 2018, vídeo HD em loop, sem som. Duração de 3' 12". A projectar com 130x220 cm. Fonte: <https://zet.gallery/obra/when-you-invited-me-you-said-it-was-ok-to-come-alo-16486>

Esta descrição do autor sobre o vídeo intitulado *When you invited me, you said it was ok to come alone* permite pensar a importância dos conceitos “único” e “duplo” e dos conceitos “solitário” e “acompanhado” no trabalho de Francisco Lourenço. Os títulos têm uma dimensão performativa nas suas obras porque ampliam o que nos é mostrado, abrem a um campo de interpretação que é da ordem dos afectos. Como se fossem frases retiradas de uma canção escrita em inglês: “*I will always be sorry for letting you be my shelter. You say it’s ok but it changed things*”, “*The steps you took left me scarred and screaming*”, “*As long as I can keep the anxiety from kicking in I can delay this decision*”, “*Your sunglasses are not enough to look at the sun*”, “*It’s not going to kill you, but you should have outgrown cereal by now*” ou “*Certain algae are familiar to most people*” intitulam vídeos sem a vocação de qualquer repetição ilustrativa (as imagens recusam mostrar o que nos dizem os títulos) e expandem o inusitado das situações hesitantes impregnando-as com a sugestão de histórias, que se adivinham ou supõem, ocultas na hesitação e abrindo a expectativa. Algumas figuras – as principais – são, por norma, únicas. Sem duplicações, sem espelhamento. A nossa atenção foca-se nelas como sendo as principais de uma história que ainda desconhecemos. Contudo, a estratégia da duplicação de elementos nas imagens – o “pombo” em *Unfortunately, my friends were not available to help me grieve* (Figuras 3, 4 e 5), ou o “rochedo voador” em *When you invited me, you said it was ok to come alone* (Figuras 6, 7 e 8) – acentua o isolamento das personagens centrais, por comparação. Esta duplicação e repetição de elementos – testemunhas da acção principal – tem um efeito de assertividade, de confirmação das opções de composição deste artista. Reitera a certeza das hesitações como efeito estético, confirmam a não redundância que é mostrar duas vezes (ou mais) a mesma coisa, por oposição e confronto com figuras isoladas, “auráticas” ou principais, permite o reconhecimento fundamental do já visto, do já conhecido. A oposição dos conceitos único/duplo e só/acompanhado permite, ainda, interpretar as situações que nos são apresentadas nestes vídeos: os elementos principais, centrais na composição, são únicos e estão sós (sem matilha, sem iguais) e, por outro lado, os restantes elementos, os que os rodeiam, estão repetidos e formam um conjunto (os rochedos), um bando (os pombos), ou seja, uma comunidade que contextualiza, que assiste, que testemunha a acção da figura central. O movimento que os vídeos apresentam, embora hesitante, não deixa de introduzir uma dimensão temporal à imagem que é também um efeito da exploração “*das potencialidades do movimento enquanto elemento pictórico*”.

Se a duplicação e a repetição se verificam como estratégias para composição de cada frame, também se afere como estratégia de produção de movimento e

indução de uma temporalidade (o *loop* é, justamente, a repetição *ad infinitum* de uma sequência de frames), e também se confirma nas opções de projecção dos vídeos na sala de exposições. Utilizar o canto da sala como eixo vertical para separar duas projecções idênticas, é um exemplo.

Conclusão

Pode afirmar-se que os critérios para identificar o que é uma pintura no campo expandido residem apenas num único: tomar os critérios de produção da pintura (tradicional) e aplica-los a outros *media*.

Foi de acordo com esta definição que se analisaram os dois vídeos de Francisco Lourenço como projectos pictóricos. O vídeo, *media* que Francisco explora para produzir as suas pinturas, acrescenta, inevitavelmente, uma dimensão temporal e espacial através de um movimento hesitante (em *loop*) que sugere ser parte de outro, mais amplo e permanentemente boicotado e, assim, o artista concebe uma imagem hesitante, trémula, para-narrativa, aparentemente fragmentária. As suas obras parecem atestar um certo "efeito Pigmalião" (STOICHITA, 2008) aplicado à pintura (em vez de à escultura): um efeito de vivacidade na arte "*a tal ponto que a arte não se vê na arte*" (OVÍDEO, *Metamorfoses X*). É este o efeito a que Francisco Lourenço se refere quando afirma "*As minhas obras mostram instantes de uma realidade contingente, onde a natureza se apresenta como um componente frágil de uma estrutura construída pela visão subjetiva do ser humano*". O artista reitera a visão como um sentido da percepção que pode ser enganado através da simulação do que é real e vivo, simulação conseguida, neste caso, com recurso a um movimento hesitante aplicado a uma imagem que quer ser (ainda) pintura. Esta capacidade de simular o real e o vivo através da pintura é apreciada desde a antiguidade, como nos conta Plínio, o Velho na sua *História Natural*, justamente no histórico exemplo sobre os pintores Zêuxis e Parrásios. E continua a impressionar, ora criando um efeito de anedota e produzindo o sorriso e a gargalhada, ora criando uma situação da ordem do trágico com efeito de desolação e conseqüente choro. As obras de Francisco Lourenço tendem a provocar-nos o sorriso e, mais ainda, há nelas uma delicadeza gentil que nos coloca num campo estético peculiar no contexto contemporâneo: fazem-nos acreditar numa beleza que, embora estranha e irrealista, tem uma naturalidade humana, um sentido humanista. Não são fábulas, mas podiam ser (se os animais falassem...). Justamente, a fábula é uma história onde as personagens são animais que tomam as características dos homens para espelhar os seus defeitos e as suas virtudes. Cada vídeo de Francisco Lourenço, tal como uma fábula, enuncia, de imediato, esse imaginário onde os animais são os

protagonistas num mundo re-inventado como cenário paisagístico e onde as situações e os títulos têm uma dimensão poética “para reconciliar o homem com as coisas” (LYOTARD, 1971:292).

Referências

Lyotard, Jean-François (2002) *Discurs Figure*. Paris: Klincksieck, (1ª ed., 1971).
Ovídio (2007) *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia. 252-253. ISBN 9782252033685
Plínio, O Velho (1947) *Histoire Naturelle, livre*

XXXV, *La Peinture*. Paris, Les Belles Letres. ISBN: 9782251011684
Soichita, Victor, I. (2011) *O efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKIM. ISBN: 9789899768406

Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la obra del artista peruano Sergio Zevallos

*The real, the imaginary and the symbolic in the
work of the Peruvian artist Sergio Zevallos*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA*
& JUDITH HUANCAS AYALA**

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

*Peru / Roménia, Artista visual.

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

**Perú, comunicadora audiovisual.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Perú. E-mail: judith.huancas@pucc.edu.pe

Resumen: Esta investigación se centra en la representación corporal de la rebeldía contra las presiones y parámetros que la sociedad establece como marco legítimo de comportamiento humano en la obra del artista peruano Sergio Zevallos. El cuerpo frágil que el arte de Zevallos expone se sumerge en la disidencia sexual, para volcar lo psíquico en lo sociocultural. La enunciación encarnada recorre los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico para proponer una nueva lectura de temas como la religión, la identidad, el género, la sexualidad, la política.

Palabras clave: cuerpo / enunciación / disidencia / presencia / memoria.

Abstract: *This research focuses on the corporal representation of rebellion against the pressures and parameters that society establishes as a legitimate framework for human behavior in the work of Peruvian artist Sergio Zevallos. The fragile body that Zevallos' art exposes is immersed in sexual dissent, to overturn the psychic into the sociocultural. The embodied enunciation goes through the registers of the real, the imaginary and the symbolic to propose a new reading of topics such as religion, identity, gender, sexuality, politics.*

Keywords: *body / enunciation / dissent / presence / memory.*

Introducción

Sergio Zevallos (Lima, 1962) se dio a conocer en 1984 a través de la muestra “Perú, un sueño...” en el Museo de Arte de Lima (MALI) del Grupo Chaclacayo (1982-1994), conformado por Helmut Psotta (Alemania), Raúl Avellaneda y Sergio Zevallos (Perú), muestra censurada y objeto de grandes polémicas en torno a las representaciones que puede o debe generar el arte con respecto a temas complejos como la religión, la identidad, el género, la sexualidad, la política. Sus imágenes, en fotografías, objetos e instalaciones, hirieron susceptibilidades debido al carácter “abyecto” de sus referencias y composiciones, que – por un lado – proponían un nuevo estatus del arte, abierto a la inmanencia de lo real, lo imaginario y lo simbólico en la identidad humana y a sus consecuencias en la construcción de representaciones, sin límites canónicos y más allá de la legitimación cultural o artística– y por otro, practicaban una nueva gramática visual, que apelaba a la hibridación tanto conceptual como material. La muestra entendía en este sentido una nueva política del arte, una política del poder, enfocada a expresar las vivencias humanas a través de una inmersión en el universo individual de las pulsiones y visiones del mundo, en busca del deseo fundamental que impulsa las acciones y sobre todo las transformaciones de los roles asignados por los cánones sociales. Los artistas emigraron en 1989 para Alemania y desarrollaron sus actividades como grupo en Europa. Hoy en día, Sergio Zevallos es un artista reconocido internacionalmente, con una colección de 60 fotografías adquiridas por el Museo Reina Sofía de Madrid y presencia constante en los eventos de vanguardia como la Documenta de Kassel. En el Perú, recientemente se valora y expone su trabajo, incluyendo una exposición retrospectiva en 2014 en MALI, el mismo museo que había censurado la exposición del Grupo Chaclacayo 30 años antes.

Se enfoca en esta oportunidad la presencia del cuerpo, como sujeto de la enunciación, en dibujos, fotografías, instalaciones y performances, con el propósito de analizar e interpretar la praxis enunciativa intra e intersemiótica de Sergio Zevallos en busca de constantes de re-contextualización y re-significación del cuerpo, en su acción generadora de un universo de sentido alterno al entorno referido a través de supuestos culturales enfrentados y rechazados.

1. La enunciación del cuerpo

Sergio Zevallos, como integrante del Grupo Chaclacayo y como artista independiente, hace del cuerpo la interfaz con el mundo, desde la intercorporeidad con otros cuerpos, y la intensificación de la estesia, la dimensión sensible de la experiencia de interacción con el entorno, hasta las condiciones del contexto



Figura 1 · Sergio Zavallos. De la serie Rosas, 1982.

Figura 2 · Sergio Zavallos. Rosa cordis. Performance.1986.

que configuran una red sociocultural de parámetros impuestos que pasan a ser parte de la memoria colectiva, y, en consecuencia, de las memorias individuales. Su poder significativo se nutre de una compleja dialéctica que se da entre la naturaleza espontánea e imprevisible de la vida, generadora de cambios y desórdenes y la cultura funcionando como marco regulador, legitimador e impositivo de las acciones humanas, por un lado, y la materia canonizada y el impulso de reformularla, partiendo desde el origen, por el otro. La memoria la vincula al contexto y el resultado es una realidad artística producida en torno al cuerpo, desde la situación de enunciaci3n creada por la performance. En la obra de Sergio Zevallos la performance es el principio fundacional: las fotografías lo ponen de manifiesto mientras que en las instalaciones y los dibujos se producen composiciones rítmicas que sugieren una narrativa captada en una secuencia que concentra y expone su diferencia significativa de la realidad construida como en la serie de dibujos de la serie “Rosas” (1982), donde la composici3n se vuelve laberíntica y los signos de vida-muerte, bien-mal, ofrenda- sacrificio se integran con efecto implosivo en el sistema de divisiones arriba-abajo, derecha-izquierda que caracteriza las visiones míticas del mundo, destinadas a ordenar en parámetros estables las experiencias vitales (figura 1). A esta estructura significativa se sobrepone la visi3n del collage, que une en una presencia integrada fragmentos de presentaci3n referencial y simb3lica de las dualidades mencionadas, siendo el collage “ el recurso ,ás paradigmático al recoger en un plano nuevo realidades distintas.” (Danto, 1999:28).

El artista, al recordar sus inicios, enfatizó la búsqueda de nuevos modos de construir realidades, así como el rol generador de sentidos de la performance, en relaci3n a la configuraci3n de un constante estado de emergencia, propio de su obra:

“La primera performance en la que participé fue en 1962 al nacer en el mejor hospital de Lima, cuando mi madre se hizo ingresar ilegalmente a emergencias. Un término clave en largos trechos de mi itinerario porque siguieron los estados de emergencia de los 70 y 80, creo que ahí empezó mi desarraigo. Fui cofundador del Grupo Chaclacayo, el 89 me vine con ellos a Alemania, ahí nos separamos y desde el 95 tengo mi base en Berlín. Soy nómada y ando circulando en las geografías y en las disciplinas artísticas. Empecé dibujando, seguí con performances y fotografía, todavía las hago, escribo, mezclo todo. Mi trabajo permanece como una obra en construcci3n. También porque me ocupo de temas de identidad transcultural, género y las contradicciones inherentes a las relaciones entre individuo y poder, o entre intimidad y los códigos de la vida pública. Me es difícil separar el arte de mis amantes. Con ambos soy autodidacta y pasional. Mi exhibicionismo me ha llevado a presentar mi obra, mi cuerpo y mis ideas en instituciones, calles y espacios públicos cuya funci3n no sea necesariamente cultural.” <http://sergiozevallos.net/historia.html>

El cuerpo rebelde en torno al cual se genera la obra de Sergio Zevallos asume esta dialéctica, en un acto de enunciación que lo opone a los prejuicios y parámetros sociales y/o culturales, desde la disidencia sexual, como lo indica el curador Miguel López (2014) en el texto curatorial para la exposición "Un cuerpo ambulante. Sergio Zevallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)", realizada en MALI en 2014. Lo hace siguiendo las huellas del deseo y a la vez enfrentando el contexto machista, misógino y homofóbico que marcó sus inicios. Entre las consecuencias referenciales más evidentes están las trazas de un pasado militarista, de las tensiones internas de un país en el cual los enfrentamientos armados estaban en ascensión y el predominio de la religión como guía conductual. Son referentes – marco que intervienen directamente en la configuración de la identidad nacional, con autoridad impuesta y reductora. Es significativa, por ejemplo, la presencia de Santa Rosa de Lima, la primera mujer canonizada de América, símbolo de la legitimación de la santidad por parte de la Iglesia Católica, patrona de la ciudad de Lima, capital del Perú, desde en 1669, en varios de sus trabajos, en "Rosa Cordis" (1986) por ejemplo, performance instalacionista realizada por Sergio Zevallos y Frido Martin, capturada en 18 fotografías de 50 x 37 cm, con inyección de tinta sobre papel Hahnemühle, cuya serie lleva el título de "Éxtasis, striptease y martirio de Santa Rosa de Lima". En el contexto de la contracultura peruana, particularmente en Lima, desafiar los parámetros religiosos se constituyó en una reivindicación del cuerpo capaz de producir su propia identidad, en vez de obedecer a los significados tradicionales, rompiendo cánones y desafiando costumbres de construir y sustentar identidades. La retórica sadomasoquista y homosexual, junto con la hibridez conceptual y figurativa del cuerpo, lleva la apropiación y el reciclaje de un motivo paradigmático de la cultura peruana. Como es el caso de Santa Rosa, a una enunciación intertextual e intersemiótica (transversal a la performance, la instalación y la fotografía) que confronta el mundo de valores de la iglesia con una corporalidad que instala su propia narrativa, alternativa y provocativa, opuesta a la memoria colectiva, con una semiosis del cuerpo identificado con la sangre, en un baño teatralizado a manera de un burlesque decadente (figura 2).

El carácter significativo de Santa Rosa de Lima, enfocado desde las estructuras profundas del proceso de enunciación destinado a romper paradigmas y confrontar al observador con una praxis figurativa que explora el imaginario del desborde y de la profanación, remite al poder referencial de los símbolos religiosos, expuestos al tabú y a lo prohibido. Entre las consecuencias enunciativas está también la opción estética de fragmentación y deformación, como acción morfosintáctica con profundas implicaciones semánticas que afectan no sólo la



Figura 3 · Sergio Zevallos. Santa Rosa de Lima. Serie Estampas. 1982.

Figura 4 · Sergio Zevallos. Ambulantes. Serie: Suburbios. 1983. Colección Museo Reina Sofía.

identidad de Santa Rosa sino también la identidad del mundo para el cual es un referente importante (figura 3) y, por ende, del mismo observador enfrentado a una extrañeza que amenaza sus parámetros. Recordemos, para comprender el alcance del procedimiento, las palabras de Néstor García Canclini: " El acontecimiento estético irrumpe cuando, en vez de afirmar un sentido, se deja que emerjan la incertidumbre y la extrañeza" (García Canclini, 2015 : 56). El observador está frente a una realidad emergente e inexplicable para su memoria, y debe procesar una información confusa e irreverente a su manera.

Entre 1982 y 1989, Sergio Zevallos realizó con el concepto de estampas un conjunto integrado por cuarenta imágenes de las cuales quince son extractos de revistas y periódicos, siete son dibujos, dieciséis son estampas religiosas y postales; además hay una tira de billetes de lotería y un libro de historietas. Se plantean de este modo nuevos referentes de la cultura vivencial, que provienen de un determinado aquí - ahora. En 2014, el Museo Reina Sofía adquirió esta colección.

2. Los registros de lo psíquico

Enfocar de manera preferencial la enunicación y la co-enunciación, actualizados en el acto de referencialización, centra la atención en los registros de lo psíquico y en la manera en que estos registros compartidos por la mente humana se vuelcan en lo sociocultural, en un acto de liberación y expresión emergente de las particularidades de uno mismo . Se trata de los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico que Jacques Lacan, el psicoanalista francés, consideraba interrelacionados en una tópica (Lacan, 2007). Es importante resaltar que lo real no significa una realidad referida, perteneciente al entorno vivencial: se trata de una presencia o existencia propia en la psique humana, no representable, que emerge en la universo interno de la sexualidad, de la muerte, del horror, del delirio. Es una energía que el ser humano no puede controlar pero que puede desear explorar, como lo hace Sergio Zevallos en la serie "Suburbios" cuyas escenas, que intertextualizan con comics, estampas religiosas y pornografía, se ubican en espacios marginales y abandonados de la ciudad de Lima, que liberan la construcción semiótica de factores externos determinantes y la abren a la búsqueda interna en su propia psique (figura 4).

Lo imaginario, el pensamiento más primario, según Freud, proviene de las percepciones sobre uno mismo y sobre lo otro o la otredad, y define la particularidad y unicidad del ser, que llega a través del imaginario a identificarse como yo, a partir de las diferencias con el otro (figura 5). Resalta en este nivel el valor ontológico del arte y su carácter dramático. Es un registro que se da a conocer no solo en las escenas de intercorporalidad, sino también en las escenas en las



Figura 5 · Sergio Zavallos. Ambulantes. Serie: Suburbios. 1983. Colección Museo Reina Sofía
Figura 6 · Sergio Zavallos, Untitled, 2018.

cuales el otro es una presuposición. Los signos surgen del imaginario. Es el lugar de génesis de las imágenes del arte, que da forma a la imaginación, capturando ideas e imágenes en su proceso constituyente. La mirada hace el camino del objeto al pensamiento, alternando la interpretación entre el descubrimiento de la *intentio auctoris* y la *intentio operis* (Eco, 2004:93).

Lo simbólico aporta la estructuración a través de la acción del lenguaje e ingresa en la cultura donde los significantes participan en la producción de metáforas y metonimias para la representación de la visión del mundo del artista. Sergio Zvallos procede en este campo a una apropiación irónica o sarcástica, para realizar creaciones paradójicas para los parámetros de la identidad nacional, empleando por ejemplo el escudo como objeto de ready-made (figura 6).

Conclusiones

Observamos en la obra de Sergio Zvallos un modo particular, dramático y sexualizado, de aprehender una realidad interna, desde el tratamiento de sus tabúes como práctica constituyente, sobre todo en la creación de metáforas visuales que "reescriben" la realidad desde un ángulo personal, provocativo y desafiante. Hay una retórica en este proceso, en el sentido que Aristóteles (1985) daba a la retórica, cuyos componentes eran, según el filósofo griego, la argumentación, la elocución y la composición del discurso. La retórica de Sergio Zvallos, sus metáforas y el proceso generativo a través del cual se llega a sus representaciones, centrado en el funcionamiento de los registros de lo real, lo imaginario y lo simbólico, fueron el objeto de estudio de esta investigación presentada, con el objetivo de reflexionar sobre el vínculo entre la realidad, el artista, la obra y su recepción interpretativa.

Referencias

- Aristóteles (1985). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação*. Lisboa: DIFEL.
- García Canclini, N. (2015). *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Lacan, J. (2007). *El Seminario 3. Las psicosis (19057-1958)*. Buenos Aires: Paidós.
- López, M. (2014). *El cuerpo ambulante. Sergio Zvallos en el grupo Chaclacayo (1982-1994)*. Lima: MALL.

Patricia Gómez y María Jesús González. La memoria en la pared

*Patricia Gómez and María Jesús González.
The memory on the wall*

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID*

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

*Espanña, artista visual.

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

Resumen: En el presente texto nos aproximamos al trabajo de Patricia Gómez y María Jesús González desde planteamientos fenomenológicos en relación a los lugares en los que llevan a cabo sus intervenciones. Asimismo, se hará alusión a los proyectos realizados en tres establecimientos penitenciarios abandonados, en una serie de casas ubicadas en barrios afectados por procesos de gentrificación y en una intervención realizada en centros de internamiento para inmigrantes ilegales.

Palabras clave: Arte / memoria / lugar / pared.

Abstract: *In the present text we approach the work of Patricia Gómez and María Jesús González from the phenomenological approaches in relation to the places where they carry out their interventions. Also, we will refer to the projects carried out in three abandoned prisons, in a series of houses located in neighborhoods affected by gentrification processes and in an intervention carried out in detention centers for illegal immigrants.*

Keywords: *Art / memory / place / wall.*

Introducción

Patricia Gómez (Valencia, 1978) y María Jesús González (Valencia, 1978), licenciadas en Bellas Artes, forman un equipo que ha venido realizando proyectos artísticos desde 2002. Sus trabajos se caracterizan por la permanente alusión a lugares abandonados y destinados a la desaparición, especialmente espacios singulares y políticos como cárceles o edificios ubicados en barrios sometidos a procesos de gentrificación. Han recibido numerosos premios y becas y sus obras las podemos encontrar en los fondos de entidades públicas y privadas.

1. Más allá de lo visible

Frente a la idea restrictiva de obras que solo se entienden desde la visibilidad, los proyectos de estas dos artistas plantean la ampliación a otros registros perceptivos y relaciones multisensoriales. En todos los casos, los lugares intervenidos cobran un valor, en tanto que se transforman en fuente de una experiencia que sobrepasa el dominio visual. Para estas artistas, que literalmente arrancan la memoria de las paredes a través de laboriosos procesos técnicos basados en los procedimientos de estampación, el lugar se convierte en protagonista de una intervención que no está pensada para ver ni para ser vista, sino para vivirla y compartirla. En este sentido y parafraseando a Gastón Bachelard, los espacios vividos son “espacios amados” o, como también señala el autor, “espacios ensalzados” en cuya apreciación intervienen factores como la imaginación.

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra ser en el interior de los límites que protegen. (Bachelard, 2004:28)

Por otro lado, podemos decir que los proyectos que han venido realizando durante casi dos décadas, suponen un posicionamiento ante la homogeneidad de los espacios construidos. Asimismo, la existencia de una historia particularizada de cada uno de los lugares en los que intervienen, provoca la apertura de un resquicio de libertad. Vivir el espacio concreto supone, por ello, el reconocimiento expreso del mismo no ya como pieza de un decorado o como presencia redundante, sino como elemento primordial que no sólo se integra en la obra, sino que básicamente la determina desde un posicionamiento fenomenológico. Nada más comenzar la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty expresa con claridad cuál es el sentido que para él adquiere esta fenomenología:



Figura 1 - Patricia Gómez y María Jesús González,
Proyecto para cárcel abandonada, 2009, Fuente:
www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Figura 2 - Patricia Gómez y María Jesús González,
Depth of Surface, 2011, Fuente:
www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia del mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido. (Merleau-Ponty, 2000:223)

En la misma dirección, para el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, la arquitectura tiene que ser, ante todo, experiencia. Y la misma, lejos de quedar circunscrita a un único sentido, ha de poseer un carácter totalmente plural e interdependiente.

Me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista, y la supresión del resto de sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura, y por cómo, consecuentemente, las cualidades sensoriales y sensoriales habían desaparecido de las artes y de la arquitectura. (Pallasmaa, 2006:9)

Siguiendo estas premisas, los proyectos planteados por Patricia y María Jesús inciden de forma directa en nuestra apreciación y construcción de los lugares, ya que reivindican la multisensorialización de los mismos. De esta forma, el espacio admite la posibilidad de ser escuchado, tocado, olido, saboreado. Nuestra relación con el mismo nos sitúa ante la necesidad de una implicación perceptiva que reclama nuestra participación global (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4).

2. El lugar [im]productivo en la ciudad contemporánea

No cabe duda de que en nuestras ciudades, la proliferación de edificios abandonados y convertidos en ruinas está generando una práctica con la que se siente muy identificada la cultura urbana contemporánea. El acto del derrumbe — frente a lo que supone el hecho de la reconstrucción— se llena de múltiples significados de los que en muchas ocasiones no somos conscientes. En este escenario, las piezas elaboradas por nuestras artistas abandonan su estatus objetual —en el sentido más expandido del término— para convertirse en una reflexión dirigida a replantear la naturaleza intrínseca del espacio vivido donde son múltiples los sentidos que intervienen. Espacios que, por otro lado, están destinados a desaparecer ya que han dejado de tener utilidad en el contexto urbano contemporáneo. Se trata de espacios a los que el filósofo Solà-Morales califica como *terrain vague*.

Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las



Figura 3 - Patricia Gómez y María Jesús González,
Depth of Surface, 2011, Fuente:

www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Figura 4 - Patricia Gómez y María Jesús González,
La casa desplegada, 2005, Fuente:

www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

estructuras productivas [...] exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma. (Solà-Morales, 2002:187-8)

Ante la imagen generalizada del espacio productivo —una imagen que responde a la productividad y al beneficio—, esta contrafigura de los edificios intervenidos por Patricia y María Jesús nos muestra la posibilidad de un territorio que ha quedado sin colonizar y que no responde al proceder espectacularizado. Un territorio que se muestra cargado de memoria y que, por ello mismo, se enfrenta al sentido amnésico propio de numerosas culturas contemporáneas. A juicio del citado Solà-Morales el *terrain vague* se relaciona, a su vez, con una mirada que recupera la “imaginación romántica” y que todavía sigue influyendo en nuestra manera de relacionarnos con la realidad.

En definitiva, podemos afirmar que los proyectos aquí recogidos y que veremos en el siguiente epígrafe, conllevan una reconsideración de lo improductivo como productivo. De este modo, lo arquitectónico cobra sentido como espacio de la memoria, es decir, como lugar de experiencias personales, poniendo de relieve una visión a través de la cual la pared va a actuar como libro. Paredes que hablan y que nos aproximan al carácter antropomórfico de las mismas. Este sentido, precisamente, será el que planteará Juan Antonio Ramírez, en uno de sus ensayos. En el mismo este autor analiza las estrechas y curiosas relaciones establecidas —desde tiempos del tratadista romano Vitruvio— entre el cuerpo y la arquitectura, ya sea mediante la antropomorfización de determinados elementos arquitectónicos como las columnas, o a través del uso de múltiples metonimias arquitectónicas o, incluso, por medio de fantasías constructivas de carácter orgánico y humanizador. (Ramírez, 2003)

3. Memoria e historia en la pared

Como ya hemos indicado, desde 2002 han sido numerosos los proyectos realizados por nuestras artistas. Aquí haremos alusión a las intervenciones realizadas en tres establecimientos penitenciarios abandonados, en una serie de casas ubicadas en barrios afectados por procesos de gentrificación y en una intervención en centros de acogida para inmigrantes ilegales.

Proyecto para cárcel abandonada (2008-2009) fue desarrollado en la antigua cárcel Modelo de Valencia (España). Cuando Patricia y María Jesús deciden intervenirlo, el espacio se encontraba deshabitado desde 1993 y, en aquel momento, a la espera de remodelación. Actualmente acoge distintas dependencias administrativas del gobierno autonómico de la Comunidad Valenciana no quedando ninguna huella de su actividad anterior. El proyecto se estructuró en fases que dieron lugar a diferentes intervenciones: *Celdas*, *Galería IV*, *Pasillo de*



Figura 5 - Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, 2008, Fuente: www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Figura 6 - Patricia Gómez y María Jesús González, *Proyecto para cárcel abandonada*, 2008, Fuente: www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com



Figura 7 - Patricia Gómez y María Jesús González,
Las 7 puertas, 2011, Fuente:
www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Figura 8 - Patricia Gómez y María Jesús González,
Depth of Surface, 2011, Fuente:
www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Figura 9 - Patricia Gómez y María Jesús González,
A la memoria del lugar, 2007, Fuente:
www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

las Diosas, Vis-à-Vis, Celda 163 y Libros-celda. Tal y como señalan las artistas, el proyecto supone la recuperación de huellas y testimonios dejados bajo las capas de pintura de las paredes por los presos que pasaron por la citada cárcel a lo largo de casi un siglo, 'para lo que en algún caso se llevó a cabo el arranque de hasta 6 estratos de pared' y añaden que en lo más profundo de las celdas se encierra un sistema iconográfico que determina pautas, valores y conductas.

Para el proyecto desarrollado en la antigua prisión de Palma (España) bajo el título *Las 7 puertas* (2011) se recurre a un trabajo participativo donde siete internos de la antigua cárcel, acercándose al final de su tiempo de reclusión, dejan la huella de su testimonio grabando sus reflexiones y pensamientos sobre las puertas de hierro de 7 celdas (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8).

Depth of Surface (2011) tuvo lugar en la antigua prisión de Holmesburg (Philadelphia, USA). El edificio fue construido en 1896 siguiendo el modelo panóptico-radial diseñado por John Haviland. La prisión estuvo en uso durante casi un siglo, cerrando sus puertas definitivamente en 1995. En el marco del presente proyecto también se llevaron a cabo diferentes intervenciones: *Second Skin. Cell 560, Second Skin. Cell 805 y Marks & Scars*.

Con el proyecto *La casa Desplegada* (2005-2007), nuestras artistas intervienen en diferentes inmuebles del siglo XIX ubicados en el centro histórico de la ciudad de Valencia (España) (Figura 8, Figura 9). En la misma dirección, con el proyecto *A la memoria del lugar*, Patricia y María Jesús recuperan la memoria de numerosas paredes de viviendas ubicadas en el histórico barrio de El Cabanyal afectadas por un plan de remodelación urbanística desde 1998.

Para finalizar, queremos hacer alusión al proyecto *À tous les clandestins* (2014) (Figura 10) que aborda el fenómeno contemporáneo de las migraciones. Para ello, se realizó un seguimiento de la ruta que va desde las costas occidentales africanas a Canarias. Según las artistas, el punto de partida del proyecto se encuentra en una serie de artículos periodísticos e informes de organizaciones humanitarias publicados entre 2004-2010 que hablan de la multitud de mensajes y dibujos dejados sobre los muros de algunos centros de internamiento como *El Matorral* en Fuerteventura y el de *Nouadhibou* en Mauritania. Mensajes y dibujos que hacen alusión a la experiencia del viaje, las motivaciones y anhelos de estos seres humanos.

El Centro de Internamiento para Extranjeros de Fuerteventura fue creado en 2003 y está situado en un antiguo cuartel de la Legión. Es la mayor instalación de este tipo en España y uno de los más grandes de la Unión Europea. Fue cerrado en 2012 aunque mantiene las infraestructuras y una dotación policial permanente. También en este caso nos encontramos con diferentes intervenciones: *El Matorral, Fuerteventura* (2014) y *Please, Don't Paint The Wall* (2014-2016).

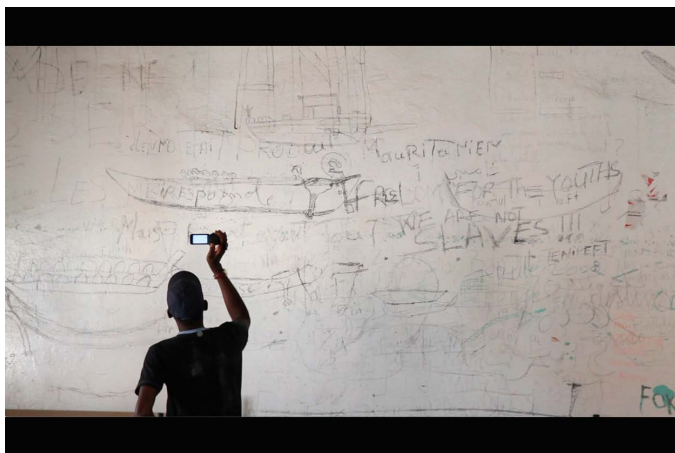


Figura 10 · Patricia Gómez y María Jesús González, *À tous les clandestins*, 2014, Fuente: www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com

Conclusión

Si bien nos hemos centrado en las connotaciones simbólicas y de recuperación de la memoria a través del elemento arquitectónico de las obras aquí expuestas, queremos concluir que el trabajo de estas dos artistas conlleva, a su vez, una importante vinculación social. Por otro lado, se trata de proyectos que requieren de una gran labor de coordinación, preparación y elaboración técnica donde no solo se hace uso de procedimientos tradicionales como la estampa, sino que todas las intervenciones están acompañadas de documentación fotográfica y videográfica.

En cualquier caso, se trata de un trabajo al que podríamos calificar de arqueológico donde se recupera la memoria de los lugares y se lleva a cabo un cuidadoso archivo. Un archivo en el que se recupera el sentido antropológico de los lugares. Para el antropólogo Marc Augé “el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa.” (Augé, 2004:51-58). Esa referencia a la posibilidad de observación que presenta el lugar hace que el mismo sea tal en función de su inteligibilidad, es decir, en función de su capacidad para dotar de sentido y de significados. Por tanto, en los escenarios urbanos contemporáneos en los que el beneficio económico parece ser el único objetivo en relación a los espacios construidos, las obras llevadas a cabo por Patricia y María Jesús suponen una necesaria contraimagen.

Referencias

- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2004 (8ª reimpr.).
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004 (4ª reimpr.).
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000 (5ª ed.).
- Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Ramírez, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.
- Solà-Morales, Ignasi de, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

O gabinete real de leitura de Claudio Garcia ou como um artista sedimenta o tempo

The real reading cabinet of Claudio Garcia or how an artist sediments time

RONALDO OLIVEIRA*

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

*Brasil, Arte Educador, Docente, Pesquisador.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina. Rodovia Celso Garcia Cid - Pr 445 Km 380 Cx. Postal 10.011 - Campus Universitário, PR, 86057-970, Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

Resumo: O propósito deste artigo é apresentar e discutir o trabalho do artista visual brasileiro Claudio Garcia, centrando a discussão em seus *Livros de Horas*. Livros de Horas são construções artesanais que o artista vem elaborando há décadas. Por meio de múltiplos procedimentos poéticos (gravuras, pinturas, desenhos, colagens, escrita), Claudio vai sobrepondo materialidades e criando através de espessas camadas cada uma das páginas dos seus livros. Essas sobreposições de materialidades acabam por criar com seus Livros potentes lugares. Numa espécie de palimpsesto, o artista nos coloca diante de diferentes temporalidades e memórias, das “coisas” e de nós mesmos.

Palavras chave: Livros de Horas / Palimpsesto / Temporalidade / Memória / Arte.

Abstract: *The purpose of this paper is to present and discuss the work of Brazilian visual artist Claudio Garcia, with a focus on his “Hour Books”. Those are handcrafted pieces the artist has been working on for decades. Through multiple poetic techniques (engraving, painting, drawing, collage, writing), Claudio overlaps materials and builds thick layers in each page of his books. Such overlapping ultimately creates powerful poetic places in his Hour Books. It is a kind of a palimpsest through which the artist presents us with different temporal moments and memoirs of the “things” and of ourselves.*

Keywords: Hour books / Palimpsest / Temporality / Memoir / Art.

Os desenhos, que fazia no caderno de viagem, eram a ficção tão desejada.
(GARCIA, 2010)

Introdução: o artista, o pesquisador, o professor

Claudio Luiz Garcia, artista visual, pesquisador, educador e arquiteto brasileiro, lançando mão de múltiplos meios (gravura, desenho, pintura, colagem e a escrita enquanto imagem) vem construindo, ao longo de décadas, uma potente e ininterrupta obra visual. Vive e trabalha em Londrina, atuando enquanto docente no departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina /Paraná / Brasil. O entrelaçamento da sua carreira profissional enquanto docente está impregnada, ou melhor, amalgamada com os seus saberes da arquitetura, das artes visuais, da literatura. O espaço que hoje ocupa e que com muitos convive, atelier de gravura (fig. 1), no departamento de artes visuais da UEL, reflete esse amálgama de saberes, fazeres e heranças, que me parece vir de muito longe. São objetos e materialidades das mais diferentes naturezas e origens, que vão dando forma e constituindo o espaço. Nada ali parece solto, perdido. Tudo parece contribuir para compor uma espécie de laboratório alquímico, onde estudantes e professores se encontram não somente para fazer gravura, mas para discutir diferentes espacialidades e temporalidades, sejam elas advindas das histórias de vida, dos processos de criação em arte ou das reflexões provenientes dos estudos que dedicam à obra *Ser e Tempo*, de Martin Heidegger.

Podemos ver na figura 1 essas muitas materialidades e temporalidades expressas. Podemos fazer ainda uma observação acerca da presença do artista, do pesquisador e do educador, que ali estão simbolicamente representados e apresentados a quem adentra o espaço e se predispõe a ver, pois muitas vezes só vemos aquilo que queremos ver. As imagens da arte emolduradas e fixadas às paredes parecem mais do que adornos para o espaço, assemelham-se a guardiãs do templo/santuário desses diferentes tempos que aquele lugar habita. Ela, a arte, me parece mais do que a exposição de um produto acabado e fechado, pois ali testemunham e tentam resguardar o sagrado dessas outras tantas materialidades, que está por vir-a-ser. Esse vir-a-ser que está nas ferramentas, enquanto extensão das mãos do artista/professor, está também nos potes, nas gavetas e no tecido que recobre parte de uma estrutura (e que talvez recobre ainda o grande mistério), esperando pelas mãos/intenções do artista, mediados pelo educador rumo ao templo das guardiãs.

Ainda que seja conhecido muito mais pelo seu trabalho de gravador (exímio gravador que é), ele não se prende a uma só técnica/procedimento, lança mão de diferentes modos/jeitos/maneiras/invenções técnicas. Acredito que ele seja um inventador de técnicas. Nos últimos tempos, todos os procedimentos

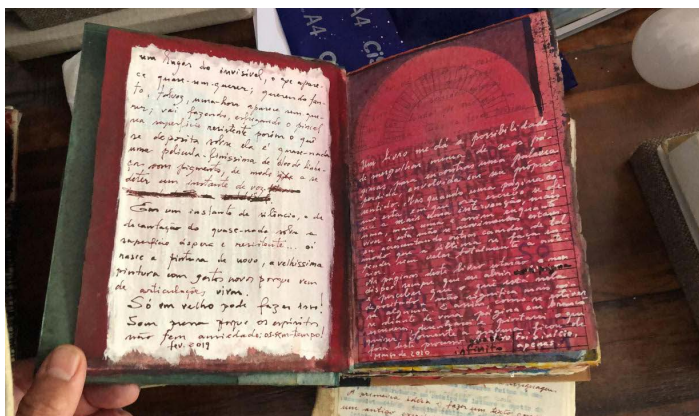


Figura 1 · Imagem fotográfica do atelier de gravura enviada pelo artista Claudio Garcia, em 2018. Fonte: Danillo Villa

Figura 2 · Livro de Horas, Fonte: Claudio Garcia

trabalhados acabam se consolidando na constituição dos Livros de Horas. As provas de estado das gravuras, as possíveis interferências sobre as mesmas, as colagens, pinturas, desenhos e a escrita se juntam em seus livros. No entanto, sua produção tem vida própria, independente se as construções vão ou não para os Livros, elas têm potência e força enquanto imagem, por meio dos procedimentos com os quais ele lança mão. É interessante observar o quanto os Livros de Horas passaram a ser o lugar onde estes procedimentos se juntam, vão se amalgamando como um grande, sagrado e íntimo palimpsesto. Desse modo, o propósito deste artigo é apresentar e refletir sobre essa construção/dimensão temporal que o artista vem elaborando ao longo dos anos por meio desse amalgamar/sedimentar o tempo e a vida através das suas imagens.

Desenvolvimento: o artista e seus Livros de Horas

“Gabinete real de leitura”, título que nomeia este artigo, intitula também a dissertação de mestrado de Claudio Luiz Garcia e ao mesmo tempo sua produção acerca dos Livros de Horas, pois ele dá continuidade na sua tese de doutoramento, intitulada *Livros de horas: experiências de criação, pesquisa e ensino em artes*, e no que vem fazendo hoje (2020). Com o título, ele empresta e faz referência ao “Real Gabinete Português de Leitura”, situado na Rua Luís de Camões, na cidade do Rio de Janeiro/Brasil. Segundo Garcia (2006), o Livro de Horas tem sua origem na idade média e são encadernações artesanais, geralmente em folhas de pergaminho. Esses livros tratavam das orações, em louvor à Virgem Maria, relativas às horas canônicas da Igreja Católica.

Claudio Garcia vem construindo esses livros desde 2001, quer dizer, está há quase duas décadas ininterruptas produzindo acerca do tempo e da arte. Seus livros são construídos por múltiplas imagens/linguagens: pinturas, desenhos, gravuras, colagens e escritas. Sem deixar prevalecer uma única linguagem, Garcia vai uma espécie de “palimpsesto”, imagens e escritas que se amalgamam deixando registrado camadas do próprio tempo nesses livros. Em seu memorial ele nos diz sobre o quanto suas viagens estão na origem do seu processo de criação.

Este memorial é um relato dos fatos concernentes a um percurso de criação artística desenvolvido por mim e, também, por pessoas e fatos que influenciaram de maneira diversa o meu trabalho. Vou descrevê-lo a partir das viagens [...] Considero estas viagens como origem do processo de criação, pois nelas encontrei a essência de minhas questões enquanto artista visual. Ambas, origem e essência de minha poética, foram formadas enquanto artista viajante [...]. (Garcia, 2006:13)

Mas também nos alerta de que seus livros são uma espécie de lugar onde as horas/tempo são condensadas em forma de arte. O artista, ao discorrer sobre os seus Livros de Horas, nos diz:

Digo que não são necessidades, nem angústia do autor, não são livros-objetos, nem livro de artista, não são diários, nem registros do cotidiano. São livros que simplesmente acatam as horas e as detêm. São os livros do tempo e das verdades de uma pesquisa. A poesia, visual e verbal, está nos Livros de Hora, enquanto justaposições de linguagens, as quais formam a tessitura de cada página. Em alguns deles escrevi as que denominei de "orações de amor". Orações, não no sentido de súplica ou pedido dirigido a Deus, mas como frases simples que contêm verbos. São testamentos que sugerem a anuência do invisível " (Garcia, 2006:16)

Suas experiências estão sedimentadas nas imagens/escritas (figura 2), que produz e com elas vai construindo seus livros/marcadores de experiências, uma espécie de escrita de vida. Sobre isso, o artista nos diz:

Antes de iniciar a produção dos Livros de Horas, comecei a transcrever poemas sobre as minhas gravuras e aquarelas, de modo que criei, desde então, uma dualidade explícita em meu trabalho, passei a pensar na relação direta entre a caligrafia, a sintaxe dos textos transcritos e as imagens concretizadas pelos desenhos, gravuras em metal e aquarelas. (Garcia, 2006:10)

Essa dualidade explicitada nos faz refletir, a princípio, sobre a existência de múltiplas maneiras de adentrar seu trabalho: ora nos detendo na palavra/imagem, outras na imagem/texto. Aos poucos, entretanto, vamos vendo que existe algo amalgamado, sedimentando, onde cada procedimento, ainda que feito de maneira minuciosa, não foi feito para existir isoladamente, mas sim para agregar, juntar, justapor, sobrepor, e é daí que surgem as camadas de tempo, onde uma camada deixa entrever a outra. O artista nos fala dessa dimensão da construção das camadas, e ela pode ser compreendida a partir da sua própria voz:

[...] Uma sequência de sobreposição e justaposição de camadas que compreendem textos manuscritos e colagens sobre as provas de estado de gravuras em metal que se aglutinaram como representação do passar do tempo das investigações. Esta matéria recamada é visível e tangível nos livros, de modo que a última intervenção não esconde completamente as anteriores. (Garcia, 2010: 3)

Podemos perceber pela fala do próprio artista e pelas páginas de um de seus livros (figura 3) o quanto é latente essa construção das camadas, onde uma vai sobrepondo a outra, sem esconder aquilo que veio antes. Claudio cria e nos mostra como essa construção é interdepende e como nesses diferentes tempos

pelos quais as coisas se formam e se constituem, existem relações, heranças, memória. Seu trabalho fala de uma memória longínqua. Não tem como deixar de associar esse procedimento do artista com a sedimentação do tempo às camadas geológicas da terra, do pouco conhecido universo, daquilo que está mais profundo e, apesar dessa distância física, ainda transparece algo, seja em forma de veladura, de detalhe. Os diferentes tempos são entrevistados nas páginas dos seus livros e, ao fazer isso, ele nos reporta à ancestralidade da vida e às camadas pelas quais tudo foi se construindo, camada a camada.

Ao colar, sobrepor, justapor imagens, Claudio nos pede outro tempo para ver o que a arte nos possibilita experienciar. O artista procura retardar o tempo atual, que é rápido, veloz, fugaz, fragmentado, passageiro, ordinário e tenta nos fazer buscar/entrar em outra temporalidade, outro ritmo, algo muito mais na esfera do silencioso. Claudio nos pede silêncio, desaceleração, contemplação. Num tempo de tanta rapidez e de olhares que em nada fixam, por pouco se dispersam, o artista nos convida a parar. Algumas páginas de seus Livros de Horas nos reportam diretamente à origem dos mesmos, o espaço da oração, da meditação, da prece. Claudio, em seus Livros de Horas, cria orações para que oremos e nos salvemos da morte e do caos, para que nos salvemos de nós mesmos e nos reencontremos de outros modos. O artista e a arte nos dão a chance de reencontrar nesse plano terreno nossa dimensão espiritual. Ao sentar diante da sua estante do “Gabinete Real de Leitura” e nos predispor a ler/orar, Cláudio tenta nos salvar. Como nos diz Kátia Caton, considerando a obra de Bill Viola: “Na lentidão das pausas, nos ralentamentos, Bill Viola nos proporciona encontros, descobertas. Ele prolonga a duração dos acontecimentos com o objetivo de nos oferecer um tempo pleno de densidade, capaz de incitar a reflexão e a contemplação.” (Caton: 2009, 24)

O fato de o artista sempre voltar às páginas desses livros, seja acrescentando algo, raspando, extraíndo ou interferindo, faz desse ato um procedimento artístico de retardar o Tempo. Assim sendo, os livros estão em um permanente estado de escrita, não finalizados, acabados, fechados. O procedimento de nunca dar por terminado esses livros nos faz pensar em algo ligado à dimensão do eterno, não um eterno de um sagrado religioso, mas um sagrado relacionado à vida, à eternidade; talvez aquilo que extrapola, que nos liga à dimensão divina que existe em cada um de nós humanos.

Esse deixar entrever, (figura 4) essas diversas camadas nos faz refletir ainda, do quanto essas recamadas nos apontam para um tempo que não é linear, somente cronológico, está muito mais na ordem de Kairós, o tempo de cada “coisa”. Assmann nos diz que “A duração do eu, sua persistência no tempo vivo,



Figura 3 · Página do Livro de Horas
(2010) Fonte: Claudio Garcia

Figura 4 · Página do Livro de Horas
(2010) Fonte: Claudio Garcia

não cabe nos relógios, posto que é mecatrônica, ou seja, mais que mera continuidade cronológica. É uma dimensão constituinte que talvez se possa chamar de intencionalidade da vida. É uma temporalidade profunda onde *Chrónos e Kairós* se entrelaçam” (Assmann, 1999: 229)

Ali, nas suas construções sagradas, Claudio faz coexistir muitos tempos e não permite que acreditemos que existe somente o agora, o presente. Como ainda nos lembra Caton

O tempo contemporâneo surge como um elemento que perfura o espaço, substituindo a sensação de objetivação cronológica por uma circularidade plena de instabilidade. Turbulento, esse tempo parece fugaz e raso. Retira as espessuras das experiências que vivemos no mundo, afetando inexoravelmente nossas noções de história, de memória, de pertencimento. O grande perigo desse tempo raso é justamente a falta de espessura, a sensação de atemporalidade e de que, no lugar de um processo de deslocamento, existe apenas o agora. (Caton, 2009: 20)

Claudio nos aponta para muitos tempos, passado/presente e nos oferece a possibilidade de fazer viver/existir um tempo futuro em nós. Ele fala de um tempo ancestral, nos coloca diante da ancestralidade do ser por meio de cada página dos seus livros. Cláudio nos possibilita viver outros momentos e outras dimensões por meio das suas camadas de tempo.

Os fazeres do arquiteto se fazem presentes em seus Livros de Horas de muitos modos. O próprio artista nos diz: “Percebo, hoje, que meu trabalho de artista visual foi decorrente das sobreposições de experiências arquitetônicas” (Garcia, 2006). A sua formação e atuação enquanto arquiteto o fez caminhar por muitas cidades e, dentre elas, a cidade do Rio de Janeiro, catalogando o Patrimônio Histórico das cidades. Essas caminhadas o fizeram encontrar com preciosidades. De acordo com Garcia (2010), ele se deparou com mosteiros, onde monjas viviam voltadas às paisagens interiores, psicológicas e onde, por meio das orações, buscavam salvar o mundo, enquanto ele, o artista/arquiteto, buscava catalogar imóveis de interesse ao patrimônio cultural e apreendia tudo o que despertava interesse por meio do desenho e da gravura. “Encontrei, nessa visita, o princípio da formação urbana daquele sítio e, também, o que considero o meu momento definitivo de passagem da arquitetura para as artes plásticas” (Garcia, 2010: 11).

Entretanto, interessei-me por uma ruína. [...] me entusiasmei em coletar cacos para organizá-los como elementos de futuras análises históricas sobre aquela ruína. Alguns cantos das paredes ainda continham os restos dos revestimentos recamados por papéis acetinados, floreados e por tecidos transparentes. Fui retirando camada por camada como se aquelas paredes fossem um espesso e imenso palimpsesto. (Garcia, 2010: 11).

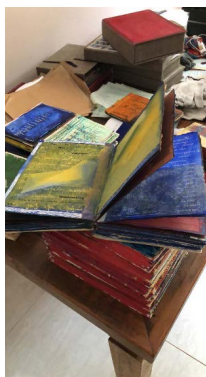


Figura 5 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.

Figura 6 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.

Figura 7 · Livros de Horas (2010) Fonte: Claudio Garcia.

Interessante o quanto esses saberes vão se juntando e as relações muito próximas entre aquilo que se viu e aquilo que vem a ser em seu processo de criação; essas entrecamadas. Recorro novamente a Kátia Caton quando ela, se referindo ao Tempo e à Memória, evoca o Narrador de Walter Benjamin e nos diz:

Em “O Narrador”, Benjamin esboça a ideia de outra narração, uma narração feita nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas, uma renovação da problemática da memória. [...] O narrador seria igualmente a figura de um trapeiro, o catador de sucata, esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os restos, os detritos. Movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder, nada ser esquecido, o narrador sucateiro não tem por alvo recolher grandes feitos: deve apanhar aquilo que é deixado de lado, como algo sem muita significação, que parece não ter nem importância nem sentido, algo com o que a história oficial não sabe o que fazer (Caton, 2009: 27,28).

Acredito que seja isso o que Claudio faz com todos os seus achados, desde aqueles que compõe o seu espaço/lugar no atelier de gravura até os livros que ele vem construindo paulatinamente há décadas. Esses diferentes tempos que o artista recolhe e constela sob forma de arte, não os deixando desaparecer nos leva até Tarkovski, “O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. (Tarkovskiaei, 1998:66). De maneira incansável, esse artista, construtor de Livros de Horas,

constrói o tempo (outro tempo) e esse “outro tempo” que ele oferece a nós em forma de Livro, em forma de arte... Basta que nos predispomos e nos abrimos ao seu convite e diante dos seus Livros / preces orarmos! (figuras,5,6 e 7)

Considerações finais

Iniciamos este artigo propostos a adentrar no universo do gabinete real de leitura de Claudio Garcia para ver como um artista pode sedimentar o tempo. Encontramo-nos com um ser intenso, onde parece que o próprio tempo e a memória habitam desde a criação do mundo. Ao perpassar seus espaços de trabalho, seus objetos, suas produções, e chegar naquilo que seria o foco do artigo, os Livros de Horas, fomos nos deparando com um colecionador de pedaços de mundo, um andarilho, um viajante. Dessas andanças, Claudio vem trazendo muitos tempos, muitas histórias e memórias. Ao trabalhar com essas reminiscências quase que ancestrais, essas ruínas por onde andou, o artista nos apresenta um modo muito peculiar de fazer ver aquilo que nós, na atualidade, não damos mais conta de ver e ser: estar presente, aquietado, silencioso perante o mundo para poder compreender e seguir adiante, cada um em sua jornada eterna.

Referências

- Assmann, Hugo. Reencantar a Educação: rumo à sociedade Aprendiz. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999. (3ª edição) ISBN: 85-326-2024 – 8
- Caton, Katia. Tempo e Memória. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009. ISBN: 978 – 85 – 7827 – 225-8.
- Garcia, Claudio Luiz. Livros de horas: experiências artísticas, pesquisa e ensino. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010. Tese (doutorado)
- Garcia, Cláudio Luiz. Gabinete real de Leitura: livros de horas. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2006. Dissertação (mestrado)
- Tarkovski, Andrei. Esculpir o Tempo. São Paulo, Martins Fontes, 1998. (2ª edição) ISBN: 85-336-0882-9.

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

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 Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos 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 retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, 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 acadêmicos 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.

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* 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 Estúdio, artistas sobre outras obras* 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 *Estúdio* 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 Estúdio* 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 Estúdio* 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 *Estúdio* promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para estudio@belasartes.ulisboa.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 (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

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

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

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena comparticipação 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 Estúdio* requer 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 Estúdio*, 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 Estúdio*, 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 Estúdio* e o edite, distribua, exiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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

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

Nome Sobrenome*

Nome Sobrenome** [no caso de dois autores]

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

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

Resumo:

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

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

Abstract:

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

Keywords: meta-paper, conference, referencing

Submetido: 00/00/0000

Aceitação: 00/00/0000

1. Introdução [ou outro título]

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

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

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

2. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome doas autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

3. Citações

O modelo de comunicação não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página.

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ ou APA, sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorda-se que “quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança” (Eco, 2004:39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do género A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004).

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na *Revista Estúdio* (Nascimento & Maneschy, 2014), na *Revista Gama* (Barachini, 2014), ou na *Revista Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

4. Figuras ou Quadros

No texto da comunicação, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1: Amadeo de Souza-Cardoso, *Entrada*, 1917. Óleo e colagem sobre tela (espelho, madeira, cola e areia), 93,5 × 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.



Figura 2: Uma sessão plenária do I Congresso Internacional CSO'2010, na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Portugal. Fonte: própria.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 2.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1).

Quadro 1: Exemplo de um Quadro. Fonte: autor

1	2	3
4	5	6
7	8	9

5. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas no correr do texto, e apenas essas. O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento da comunicação, apresentando os pontos de vista com concisão.

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações do Congresso, promovendo ao mesmo tempo o conhecimento produzido por artistas e comunicado por outros artistas: trata-se de estabelecer patamares eficazes de comunicação entre criadores dentro de uma orientação descentrada e atenta aos novos discursos sobre arte.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal

Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa

*Call for papers:
12th CSO'2021 in Lisbon*

XII Congresso Internacional CSO'2021 — “Criadores Sobre outras Obras”
26 a 31 março 2021, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas. Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhanos.

Escrito: Português; Castelhanos; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2020.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2020.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2021.

Notificação de conformidade ou recusa: 21 janeiro 2021.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 33, 34, 35 e 36 da Revista “:Estúdio”, os números 17 e 18 da revista “Gama”, os números 17 e 18 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2021. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto e sem contar os caracteres do título, resumo, palavras-chave, referências, legendas). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por ‘double blind review’ ou ‘arbitragem cega.’

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

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

7. Custos

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

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

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

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

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

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

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

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

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ADÉRITO FERNANDES MARCOS (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional www.artech-international.org). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



ALMERINDA DA SILVA LOPES (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



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

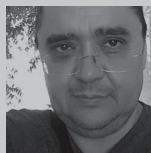


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES.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



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

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



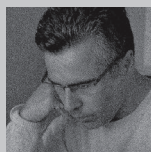
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade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



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

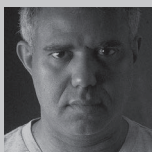


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes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



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

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



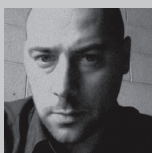
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador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



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



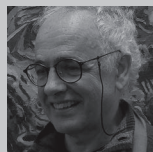
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma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



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



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



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

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



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



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



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

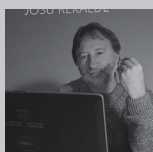
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos,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



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



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



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



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) com C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea 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.



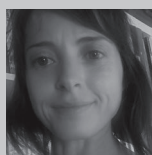
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



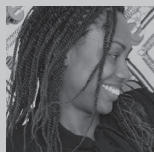
PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com 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 Poesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



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



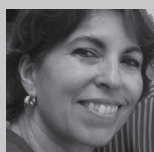
PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas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

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* 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 :Estúdio* 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 :Estúdio* 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 :Estúdio* 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.

Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

Preço de venda ao público:
10€ + portes de envio

Assinatura anual (quatro números):
36€

Pode adquirir os exemplares da Revista :Estúdio na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/estudio>

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

Na edição 29 da revista *Estúdio* são publicadas catorze escritas por artistas sobre outros artistas. É oportunidade para uma reflexão sobre o “rasgar retórico” do artista, a proposta feita entre as possibilidades discursivas, dentro de condicionantes. São as constantes do dispositivo que conforma as formulações. Ao mesmo tempo a relação com as matérias, com a utensilagem, é pensada, enquanto mediação com a natureza, sujeita a uma “formalidade molecular” que as máquinas amplificam. O seu autor usa o corpo que lhe cabe na geração dos vivos, herdeiro de sucessos e modelado por insucessos: é um corpo que sobra. Corpo que consegue proceder a uma economia, seja objetual, seja simbólica, iniciando-se um equilíbrio discursivo que nos atravessa.