

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 30, abril-junho 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



**:ESTÚDIO 30**

Nesta edição da Revista Estúdio reunimos 14 artigos dos artistas e criadores, ao mesmo tempo que recordamos Josep Montoya, de Barcelona, membro da Comissão Científica do Congresso CSO: Criadores Sobre outras Obras e par académico da Revista Estúdio, que não resistiu à COVID-19. Habitado a acompanhar em Lisboa os Congressos Criadores Sobre outras Obras, Pep deixou obra escrita tanto sobre os seus mestres, como sobre os seus alunos. O desafio do Congresso foi fértil junto da sua generosidade.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras  
Volume 11, número 30, abril–junho 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 30, julho-setembro 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 informação 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:** Basilisa Fiestras: *Fragmentos*, 2019. Camisa branca, madeira, barro, erva e árvore para maquetes. Fonte: Cortesia da 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](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt)





## 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)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-17
<b>No estúdio, olhando as telas de Pep Montoya (in memoriam)</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>In the etudio, looking at the canvas of Pep Montoya (in memoriam)</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	20-153
<b>Cuidar el material: el proceso de trabajo en las obras de José Manuel Vidal</b> AMAYA GONZÁLEZ	<i>Take care the material: the process in the work of José Manuel Vidal</i> AMAYA GONZÁLEZ	20-28
<b>Quatro jovens desenhistas: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange</b> ALFREDO NICOLAIEWSKY	<i>Four young artists: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston and Paulo H. Lange</i> ALFREDO NICOLAIEWSKY	29-39
<b>Quando o ferro contorna a pedra-sabão na obra de Jorge dos Anjos, é a África dando estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas</b> CAROLINA COPPOLI	<i>When iron outline the soapstone in Jorge dos Anjos' work, it is Africa giving structure to the brazilian body in the plastic arts</i> CAROLINA COPPOLI	40-49
<b>O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho</b> DIANA COSTA	<i>Textile as a navigation vehicle between Drawing and Installation in Rosa Godinho's work</i> DIANA COSTA	50-60
<b>Elementos psicodelizantes en la obra de Vicente Ameztoy</b> EDURNE MENDIA	<i>Psychedelizing Elements in the Work of Vicente Ameztoy</i> EDURNE MENDIA	61-70
<b>Viagens, imaginários e mapas narrativos: o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (n. 1978)</b> INÊS ANDRADE MARQUES	<i>Travel, imagery and narrative maps. The map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (b. 1978)</i> INÊS ANDRADE MARQUES	71-83

<p><b>O pensamento sem imagem: o paradigma da indeterminação dos fins na obra de Domingos Loureiro</b> IVAN POSTIGA &amp; MARIA REGINA RAMOS</p>	<p><i>Thought without image: the paradigm of indeterminacy of ends in Domingos Loureiro's work</i> IVAN POSTIGA &amp; MARIA REGINA RAMOS</p>	<p>84-92</p>
<p><b>Memograma / Insert de Filipa César: a margem enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas</b> JOANA TOMÉ</p>	<p><i>Filipa César's Memograma / Insert: the margin as a cartography of lesbian resistance, transgression and memory</i> JOANA TOMÉ</p>	<p>93-100</p>
<p><b>Movimiento quieto: la pintura de Joseba Eskubi</b> JON MARTÍN</p>	<p><i>Still Movement. The painting of Joseba Eskubi</i> JON MARTÍN</p>	<p>101-111</p>
<p><b>Formas olfativas em Oswaldo Maciá</b> LUISA PARAGUAI</p>	<p><i>Olfactory forms in Oswaldo Maciá</i> LUISA PARAGUAI</p>	<p>112-119</p>
<p><b>Redefinir la identidad: cuerpo y territorio en la obra de Basilisa Fiestras</b> MARÍA COVADONGA BARREIRO &amp; SONIA TOURÓN</p>	<p><i>Redefining the Identity: Body and territory in the work of Basilisa Fiestras</i> MARÍA COVADONGA BARREIRO &amp; SONIA TOURÓN</p>	<p>120-129</p>
<p><b>Arte Contemporânea e o Retorno da História na Obra de Francisco Tropa</b> NEIDE MARCONDES &amp; NARA MARTINS</p>	<p><i>Contemporary art and the return of history in Francisco Tropa's work</i> NEIDE MARCONDES &amp; NARA MARTINS</p>	<p>130-136</p>
<p><b>O princípio da arte de Marinês Buseti</b> PAULO GOMES</p>	<p><i>The principle of Marinês Buseti's art</i> PAULO GOMES</p>	<p>137-144</p>
<p><b>Constelacional, Portátil y Componible: el proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia, de la teoría a la praxis, y viceversa</b> SARA FUENTES CID &amp; OLALLA CORTIZAS</p>	<p><i>Constellational, Portable and Composable. The creative process of Juan Fernando de Laiglesia: from theory to praxis — and vice versa</i> SARA FUENTES CID &amp; OLALLA CORTIZAS</p>	<p>145-153</p>

<b>3. :Estúdio, normas de publicação</b>	<b>:Estúdio, publishing directions</b>	156-184
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	156-157
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	158-160
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	161-166
Chamada de trabalhos: XII Congresso CSO'2021 em Lisboa	<i>Call for papers: 12th CSO'2021 in Lisbon</i>	167-169
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	172-184
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	172-182
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	183
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	184



# 1. Editorial

*Editorial*

# No estúdio, olhando as telas de Pep Montoya (in memoriam)

*In the studio, looking at the canvases  
of Pep Montoya (in memoriam)*

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:** Nesta edição da Revista Estúdio reunimos catorze artigos dos artistas e criadores, ao mesmo tempo que recordamos Josep Montoya, membro da Comissão Científica do Congresso CSO: Criadores Sobre outras Obras, e par académico da Revista Estúdio, não resistiu à COVID-19. Habitado a acompanhar em Lisboa os Congressos Criadores Sobre outras Obras, Pep deixou obra escrita tanto sobre os seus mestres, como sobre os seus alunos. O desafio do Congresso foi fértil junto da sua generosidade.

**Palavras chave:** Revista Estúdio / Josep Montoya / COVID-19 / Congresso CSO / nota de pesar.

**Abstract:** *In this edition of Revista Estúdio Journal, we gathered fourteen articles by artists and creators, while remembering Josep Montoya, member of the Scientific Committee of the CSO Congress: Creators About Other Works, and academic peer of Revista Estúdio, who could not resist COVID-19. Used to accompany the Creative Congresses on Other Works in Lisbon, Pep left a written work both on his masters and on his students. The Congress' challenge was fertile with its generosity.*

**Keywords:** *Revista Estúdio / Josep Montoya / COVID-19 / CSO Congress / note of regret.*





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

### **1. Josep Montoya: nota de solidariedade e pesar**

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

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

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

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

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

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

Pep Montoya tinha 68 anos, formado na Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, sendo Licenciado en Bellas Artes y Artes Escénica (1995),

Master en Política Docente Universitária (2007). Era Doutor em Belas Artes pela mesma Universidade.

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

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

Obrigado, e até sempre, Pep.

## 2. Os artigos reunidos nesta edição

O artigo "Quatro jovens desenhistas: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange," de Alfredo Nicolaiewsky (Brasil), apresenta a exposição organizada pelo auto "Quatro Ases e um Curinga" de quatro jovens: Bruno Tamboreno (1989, Bagé/RS), Kaue Nery (1995, São Leopoldo/RS), Luciano Teston (1971, Irai/RS) e Paulo H. Lange (1992, Torres/RS). Em comum a referencialidade, a potência analítica, e o desenho sobre papel.

Amaya González Reyes (Espanha), no artigo "Cuidar el material: el proceso de trabajo en las obras de José Manuel Vidal," que salienta a materialidade da água e da areia, e as suas temporalidades impressas pelo fluxo e pelo confronto, na obra deste autor nascido em 1969 (Espanha).

O artigo "Quando o ferro contorna a pedra-sabão na obra de Jorge dos Anjos, é a África dando estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas," de Carolina Coppoli (Brasil), apresenta as esculturas em pedra-sabão expostas nas ruas da cidade de Ouro Preto por Jorge dos Anjos (n. 1957, Ouro Preto, Brasil), em 2014, que estabelecem diálogo com a materialidade das obras barrocas de Aleijadinho.

Diana Costa (Portugal), no artigo "O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho," introduz a obra têxtil de Rosa Godinho, nascida em 1955, em Sta. Maria da Feira, Portugal, e licenciada em Pintura pela Escola de Belas Artes do Porto. Os fios dos seus trabalhos salientam-se, destacam-se, e convidam a paralelos temporais e mnésicos.

O artigo "Elementos psicodelizantes en la obra de Vicente Ameztoy," de

Edurne Mendia Rezola (Espanha), aborda a obra de Vicente Ameztoy (1943-2001) e especificamente os seus últimos quadros do ciclo de pinturas que realizou entre 1994 e 2001, na ermida de Nossa Senhora de Remelluri, em Labastida, Álaba, na la Rioja Alavesa. O autor passou noites em grutas, em Toloño, com queijo, pão, vinho e nozes, quase como um eremita, e assim pinta como que visões, detalhadas, do Paraíso, de Adão e Eva, do mártir St. Estevão, e outros santos.

Inês Andrade Marques (Portugal), no artigo “Viagens, imaginários e mapas narrativos: o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (n. 1982),” introduz Rita Carvalho (n. 1978, Porto, Portugal) e os seus três projetos, “Goliardos” (2002); “Alentejo” (2008), Vumbi (2013) e sobretudo “Cartografias” desenvolvido nos Açores, em particular o “mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo” (2009), resultante de uma viagem à ilha de S. Jorge. Mostra-se a sua expressividade referencial ao contexto social e cultural e o seu recurso a suportes relacionais e não convencionais, assim como a figurações simbólicas e em busca de uma relação antiga com a natureza.

O artigo “O pensamento sem imagem: o paradigma da indeterminação dos fins na obra de Domingos Loureiro,” de Ivan Postiga & Maria Regina Ramos (Portugal), apresenta as obras Da série “Paisagem-Corpo-Paisagem” (2016) do artista português Domingos Loureiro (n. Valongo, 1977). A sua relação com os referentes é interrompida de modo recursivo pelos processos auto-organizativos do acaso ou do acidente, mas ao mesmo tempo, substancia-se em território vincado, desdobrado e rasgada para devolver, por fim, a imagem ao pensamento (Loureiro, 2016).

Joana Tomé (Portugal), no artigo “Memograma / Insert de Filipa César: a margem enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas,” parte das noções de margem (Derrida), genealogia (Nietzsche; Foucault) e rizoma (Deleuze & Guattari), para abordar os três elementos expositivos dos filmes “Memograma” e “Insert” (2010) de Filipa César (n. 1975, Porto, Portugal) para propor uma “cartografia de significação” que estabeleça uma leitura destas instalações vídeo (2010). Elas incidem sobre o degredo feminino nas marinhas de Sal de Castro Marim, para onde as mulheres acusadas de homossexualidade eram exiladas, para trabalho forçado, na época do Estado Novo. Primeiro a indicialidade factual, em “memograma” depois a interpretação ficcional, em “Insert” para um atravessamento da história e das suas narrativas normativas sobre o género e a vertente colonizadora perante o diferente.

O artigo “Formas olfativas em Oswaldo Maciá,” de Luisa Paragui Donati (Brasil), aborda a obra escultórica e instalativa “Sob o horizonte” (2011-2019),

de Oswaldo Maciá (n. 1960, Cartagena de las Índias, Colômbia). Uma banheira transborda o excesso de um líquido escuro, acompanhada de sons e de cheiros. O excesso, o esgotamento, o desastre, o descontrolo, o consumo, todos podem ser convocados para impedir o alastrar permanente.

María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes & Sonia Tourón Estévez (Espanha), no artigo "Redefinir la identidad: cuerpo y territorio en la obra de Basiliisa Fiestras," debruça-se sobre a obra escultórica de Basiliisa Fiestras Cachafeiro (n. Forcarei, Galiza, Espanha, 1985), doctora en Bellas Artes pela Universidad de Vigo, e Master en Arte, Museología y Crítica Contemporánea pela Universidad de Santiago de Compostela. As "parcelas interiores" aparentam pedaços de pequenos terrenos galegos interligados com pedaços de corpos em gesso, em escala miniatural, e mostram a identificação social com as culturas minifundiárias.

O artigo "Arte contemporânea e o retorno da história na obra de Francisco Tropa," de Neide Marcondes & Nara M. Martins (Brasil), apresenta as instalações com objetos encontrados nas Termas Mediciniais Romanas de Chaves, Portugal, propostas por Francisco Tropa (n. 1968, Lisboa, Portugal). Trata-se da instalação "O Pirgo de Chaves." O "pirgo" é uma pequena peça em forma de torre concebida para lançar dados e permitir o resultado mais aleatório: explora-se o jogo, o tempo, e a morte.

Paulo César Ribeiro Gomes (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo "O princípio da arte de Marinês Buseti," aborda a obra de xilogravura abstrata de Marinês Buseti (n. 1958, Farroupilha, Rio Grande do Sul, Brasil). São extensas provas abstractas de composição geométrica e fractal, explorando a monotipia e absorvendo a materialidade dos instrumentos e suportes numa poética das substâncias.

O artigo "Constelacional, Portátil y Componible: el proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia, de la teoría a la praxis, y viceversa," de Sara Fuentes Cid & Olalla Cortizas Varela (Espanha), introduz as intervenções plásticas de Juan Fernando de Laiglesia (n. Madrid, 1946) - artista, Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Filosofía pela Universidad Complutense de Madrid e autor de livros tão importantes como *Teoría bruta de la forma frágil* (1998), *Máquina para dibujar metáforas* (2003) y *La desaparición del fetiche entre otras cosas* (2008). Explora-se a obra de Laiglesia segundo os três eixos em que se desenvolve: o constelacional, o portátil e o componível, e compreende-se a sua essência demonstrativa, um gerúndio auto demonstrativo no seu fazer-se, sendo o seu processo aquilo que conduz o visível.

Jon Martín Colorado (Espanha), no artigo "Movimiento quieto: la pintura de Joseba Eskubi," apresenta as pinturas efusivas de Joseba Eskubi (n. 1967,

Bilbao, Espanha), autor que provoca uma nova relação com um problema referencial: o tema. De modo tátil, intuitivo, textural e substantivo, as matérias são apresentadas de modo untuoso e definido numa abstração surpreendente: pura tinta presente que se representa a si mesma numa ilusão continuada e infinita, acompanhada de uma amnésia figurativa que devora a sua convenção genérica.

### 3. Convocatória para novos conhecimentos

Destes contributos poderei assinalar a atenção prestada ao outro, um artista companheiro de profissão, que constitui o cerne do desafio da revista *Estúdio*: despoletar a vontade de conhecer e partilhar, no círculo desenhado pela experiência relacional, por vezes próxima, por vezes apenas intelectual, mas decerto uma escolha reveladora de um descentramento, que neste projeto de afinidades é central: um discurso que convoca discursos, numa lógica totalizante de resistências, para promover novos conhecimentos.

#### Referências

- De Laiglesia, Juan Fernando (2008) *La desaparición del fetiche entre otras cosas*, Colección Arte y Estética, nº 27, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 978-84-8457-317-3
- De Laiglesia, Juan Fernando (2003) *Máquina para dibujar metáforas: (apuntes de estética práctica)*, Colección Arte y Estética, nº18, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 84-8457-166-1
- De Laiglesia, Juan Fernando (1998) *Teoría bruta de la forma frágil*, A Coruña: Edición do Castro. ISBN: 84-7492-934-2
- Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- Montoya Hortelano, Josep. (2012 jun) "Acumulación y despojamiento, en el lenguaje pictórico de Joan Hernández Pijuan." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.3, no.5, p.381-387.
- Montoya Hortelano, Josep. (2013 jun) "Furriols: rigor, exigencia y contención." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.4, no.7, p. 252-8.
- Montoya Hortelano, Josep. (2014 jun) "Un paseo en la modernidad Suramericana: Relaciones y situaciones en el trabajo de Jaime Gili." *Revista Estúdio*, ISSN 1647-6158, vol.5, no.9, p.240-6.
- Padilla, Oscar (2019 jun) "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya." *Revista Estúdio*, Vol. 10 nº27.



## **2. Artigos originais** *Original Articles*

# Cuidar el material: el proceso de trabajo en las obras de José Manuel Vidal

*Take care the material: the process in the work  
of José Manuel Vidal*

AMAYA GONZÁLEZ REYES\*

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

\*Espanha, Artista.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Bellas Artes (BBAA). Rúa da Maestranza, 36002 Pontevedra, Espanha. E-mail: amayagonzalezreyes@yahoo.es

**Resumen:** Este artículo versa sobre la obra de José Manuel Vidal y la relación de ésta con los materiales con que se construye. Reflexiona en torno al tiempo como una herramienta de trabajo. Revisamos su trayectoria para, a través de obras seleccionadas, detenernos en pequeños instantes que dejan entrever la huella del tiempo, bien a través de los pequeños gestos o mediante grandes acciones. Asistimos así a un evidente dominio de diversos materiales que, bajo su atenta y cuidadosa mirada atrapan un gesto para demostrar la necesidad de contemplar el tiempo mientras pasa.

**Palabras clave:** proceso / material / José Manuel Vidal.

**Abstract:** *This article deals with the work of José Manuel Vidal and its relationship with the materials with which it is built. Reflect on time as a work tool. We review his trajectory to, through selected works, stop in small moments that show the trace of time, either through small gestures or through large actions. We thus attend an evident mastery of various materials that, under their careful and careful gaze, catch a gesture to demonstrate the need to contemplate time as it passes.*  
**Keywords:** *process / material / José Manuel Vidal.*



## Introducción

Este artículo, tal y como su propio título indica, versa sobre el uso del material en las obras de José Manuel Vidal, deteniéndose principalmente en el cuidadoso y necesario proceso de trabajo realizado para la creación de algunas de ellas.

José Manuel Vidal nació en Sanxenxo (en Galicia, en 1977) y estudió Bellas Artes en la facultad de Pontevedra, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral, mientras que, de forma paralela trabaja como artista y escenógrafo, entre otras cosas. Su amplio conocimiento de los materiales y la comprensión del comportamiento de éstos es una condición que se ve reflejada en su obra, cuyo resultado es un trabajo caracterizado por la claridad de líneas y la limpieza de formas, a pesar de la gran cantidad de recursos materiales con los que trabaja.

Cuando Sol Lewitt escribió sus *Sentencias sobre arte conceptual* (1968) incluyó “27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.”, sentencia que nos invita a ilustrar este artículo a través de ambas ideas, dado que son vitales en la obra del artista.

A modo de acercamiento a este aspecto que tanto nos atrae de su obra, hemos seleccionado cinco piezas que consideramos representativas, donde se puede observar de forma la versatilidad de recursos con los que trabaja, así como los niveles que alcanza, independientemente del material a través del cuidado que pone en cada ocasión y de que siempre haga algo completamente diferente a lo anteriormente realizado. Haremos pues, un repaso por algunas de sus obras con la finalidad de mostrar la importancia de un proceso que, a menudo, está contenido en las obras aunque no sea lo primero que detectamos a primera vista.

### 1. Cuidar el material

Cuando hablamos de cuidar el material nos referimos a un acto de escucha, de diálogo. El artista trabaja a partir de las posibilidades del material, de sus características, de su propia naturaleza. La obra, que ha sido ideada previamente, se materializa a partir del conocimiento previo del comportamiento de la materia con la que se construye.

*“Realizo las piezas a partir de las relaciones que se establecen entre los materiales y las formas que se originan cuando sufren ciertas transformaciones, en las que intervengo yo o la propia naturaleza”.* (Vidal, 2013:78)

Es el propio artista quien alude a la inherente relación entre el material y la forma como un hecho destacado en su quehacer, invitándonos a reflexionar sobre los límites de esta relación, aparentemente presente en cualquier obra.

Hemos de comprender que, en su caso, esta relación se muestra de forma destacada, ya que atiende a la especificidad del material como principio para la realización de la obra, tal y como veremos a continuación.

## 2. Modelar el tiempo

*¿Cómo es posible que el mero transcurso del tiempo cambie las cosas? Lo que más tenemos es tiempo. Y el tiempo siempre acaba pasando. Es sólo cuestión de tiempo.* (Wagensberg, 2004:19)

El proceso, es inevitablemente algo inherente a cualquier creación artística, sin embargo, en la obra de Vidal adquiere una importancia destacada, ocupando en muchas ocasiones un lugar protagonista.

Tras una primera fase de proyección de la idea, y gracias a su evidente dominio técnico, en la realización de sus obras el resultado final se alcanza casi sin alteraciones o modificaciones desde la idea inicial, apenas las que se deriven de circunstancias derivadas del propio proceso. Las ideas se materializan mediante la delicadeza, la minuciosidad y la precisión, sus herramientas de trabajo que, sumadas a la constancia, la perseverancia y la decisión ayudan al artista a lograr las obras que que conocemos.

*Palabras como desgaste y huella se convierten en elementos a tener en cuenta. La relación de estos conceptos con el tiempo es evidente, y a menudo me fascinan gestos que la propia naturaleza realiza, por lo que en ocasiones han sido motivos que captan mi atención, y referencias habituales de ideales de belleza.* (Vidal, 2013:78)

El tiempo es una de las preocupaciones del artista, a pesar de que no suele ser un tema presente en las obras, sino más bien, un modo de trabajo o de exposición. Sin embargo, al referirnos al proceso de trabajo, y no al artístico, queremos hacer hincapié en el hecho de que nos centramos específicamente en el momento concreto de hacer la obra por el artista, pues cuando llega a nosotros, en la mayoría de los casos, ya está conformada y, es ese tiempo previo el que se nos presenta materializado en cada pieza y del que este texto se pretende ocupar.

Mientras modela el tiempo y cuida el material, Vidal ocupa el espacio. Sus obras son esculturas, instalaciones o intervenciones que ocupan un espacio y, además nos muestran un tiempo.

### 2.1 Memoria

*Memoria* es una obra aparentemente sencilla. En un primer vistazo nos encontramos ante una masa blanca con un pequeño vacío en el medio, sin embargo,



**Figura 1** · José Manuel Vidal Vidal,  
*Memoria*, 2012. Pintura acrílica. Colección  
MICA. Fuente: Cortesía del artista.

a pesar de su aparente simplicidad algo llama nuestra atención, su forma contiene cierto encanto, un atractivo plástico que se asienta principalmente en los bordes. Es allí donde podemos encontrar su secreto, su magia. Es allí donde se depositan las huellas del tiempo, es ahí donde radica su misterio:

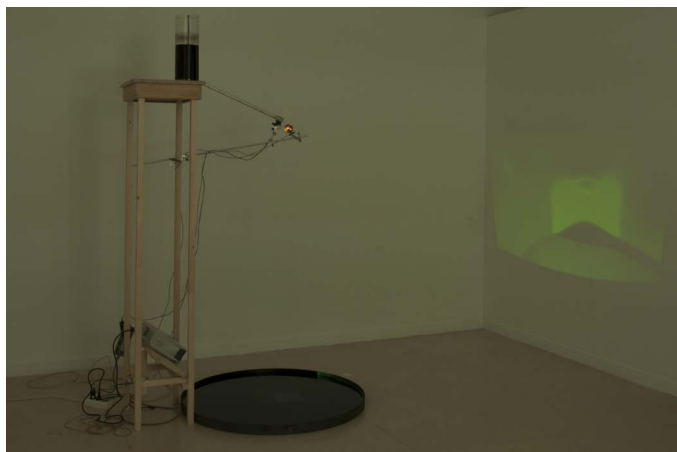
*La concentración de un gesto diario, la huella de un tiempo de trabajo continuado, con pequeñas variaciones. Es una pieza ligada al proceso, donde la repetición y la constancia de aplicar cada capa de pintura crea un volumen. Cada capa es un tiempo, y un espacio, al igual que el estratificado de la tierra nos habla de diferentes momentos, es un tiempo acumulado, sedimentado, reposado (Vidal, 2012:171)*

*Memoria* es una obra que se ha ido realizando durante meses, aplicando una capa de pintura blanca sobre otra, a modo de diario, como registro de ese tiempo en el que el artista hacía memoria mientras pintaba, en blanco, una capa sobre otra, hasta conformar la pieza que conocemos hoy: Un espacio ocupado por el tiempo o quizás un tiempo que ocupa un espacio, depende, quizá ambos.

## **2.2. Caja Número 2**

*Caja Número 2* es también una pieza blanca, que posee cierta atracción plástica, y que está abierta a las interpretaciones o lecturas. Aparentemente, es una caja semiabierta en la que apenas distinguimos unas sugerentes formas en su interior.

*Caja Número 2* es una obra cuyo proceso está, de algún modo, contenido en



**Figura 2** · José Manuel Vidal Vidal, *Caja número 2*, 2012. Resina epoxi. Colección MICA.

Fuente: Cortesía del artista.

**Figura 3** · José Manuel Vidal Vidal, *Esféras momentáneas*, 2013. Acero, madera, aceite, metracrilato, proyector, bombilla. Fuente:

Cortesía del artista.

sí mismo. Es una caja hecha en resina a partir del vaciado y positivado de una caja de madera que contiene el positivado y vaciado de los impactos de balines sobre una plancha de plomo. Lo que vemos dentro de la caja es el volumen que adquiere el plomo tras ser impactado por cada disparo, el desplazamiento del plomo contra el plomo, contenido en la superficie. En cada lado de la caja podemos observar el mismo desplazamiento de la superficie de plomo, desde cada una de las caras de la lámina, como si al cerrarla, pudiésemos guardar ese impacto.

Podríamos decir que es un espacio creado para guardar un gesto, un contenedor de impactos.

### **2.3 Esferas momentáneas**

*Esferas momentáneas* es una instalación en el espacio de la sala de exposiciones en el que nos encontramos con un gran dispositivo que nos permite observar como cae una gota. Un pequeño gesto que es engrandecido mediante el mecanismo que se crea a su alrededor. Una cámara de vídeo graba la gota mientras se desprende del tanque contenedor, situado sobre una estructura de madera, y cae sobre un tanque receptor que está apoyado en el suelo, la grabación se proyecta sobre el aceite acumulado en la parte inferior y se refleja en la pared, de modo que podemos ver cómo se desprende la gota y las ondas que la propia gota hace al mismo tiempo, dependiendo en qué pongamos nuestra atención.

La imagen nos atrapa por la densidad del aceite y su suave y lento movimiento al desplazarse, invitándonos a contemplar ese pequeño gesto que nos hace obviar el gran dispositivo creado para su puesta en escena. El proceso se nos muestra, directamente y está presente, es más, todo el dispositivo se construye para evidenciar un pequeño proceso que, si queremos, poder ver a diario.

### **2.4. Movimiento involuntario**

*Movimiento involuntario* es una intervención ideada específicamente para la realización en una playa. Está planteada como una acción a modo de diálogo con el material que hay allí, esto es, el agua y la arena. El artista se desplaza al lugar a primera hora de la mañana, con la bajada de la marea para, acompañado de una pala como si de un niño grande se tratase, movilizar una gran cantidad de arena, y construir un gran muro. Toma fotografías de este momento y después observa, y espera, durante horas, que la marea vuelva a subir, tomando las fotografías de cómo el agua va destruyendo la construcción. La importancia del tiempo es manifiesta, el trabajo con el espacio y el material es evidente, todo está calculado y previsto de antemano. La obra se muestra a través de dos



**Figura 4** · José Manuel Vidal Vidal, *Movimiento involuntario*, 2013. Fotografía 1. Fuente: Cortesía del artista.

**Figura 5** · José Manuel Vidal Vidal, *Movimiento involuntario*, 2013. Fotografía 2. Fuente: Cortesía del artista.



**Figura 6** · José Manuel Vidal Vidal, *Volteadora*, 2015.  
Piedra tallada. Fuente: Cortesía del artista.

fotografías en las que podemos intuir el intervalo horario de forma aproximada, invitándonos a ver lo evidente, el paso del tiempo.

### 2.5 *Volteadora*

La última obra que hemos seleccionado para ejemplificar la importancia del tiempo en la obra de José Manuel Vidal es *Volteadora*, una piedra tallada. Aparentemente, cualquier piedra que ha sido manipulada y tallada conlleva implícito un proceso de trabajo, obvio es, sin embargo, en esta piedra el artista parece haber querido invitarnos a seguir el trazado de su herramienta y nos presenta una pieza que recorreremos y que podemos acariciar con la mirada.

*Normalmente no nos damos cuenta de que existe una experiencia táctil inconsciente inevitablemente oculta en la visión. Cuando miramos, el ojo toca y, antes de ver un objeto, ya lo hemos tocado y hemos juzgado su peso, su temperatura y su textura superficial.* (Pallasmaa, 2015:113)

Esta experiencia, descrita con calidez por Johani Pallasmaa, es la mejor comparación que he encontrado para ayudar la idea de proceso contenida en esta piedra. Una piedra en la que, nada más verla, somos capaces de reconocer el mismo gesto, repetido por el artista durante su trabajo, como una caricia constante que va recorriendo la superficie del objeto hasta lograr la suavidad que esconde.

## Conclusiones

Hemos visto como el artista en cada una de sus obras plantea, de modos muy dispares, sus preocupaciones, lo hemos visto trabajar con materiales clásicos como la piedra y también con tecnologías contemporáneas, intervenir en el espacio natural, y elaborar con resinas, podríamos añadir multitud de materiales como madera, cristal, sensores o aceros, pero no tenemos tiempo (ni espacio) para detenernos más y carece de sentido hacerlo aquí.

Nos gustaría aludir al título y, tras lo visto, justificar nuestra elección, pues comprobamos cómo cuida el material (literal y figuradamente) en cada obra y además, destacar la importancia del proceso de trabajo ligado a él.

El tiempo del proceso está presente de diferentes modos en cada obra, contenido, dilatado, expuesto, escondido, etc... y parece que, al mostrarlo, se nos presta para ser compartido, buscando quizá, un tiempo para la belleza del instante de una gota, el subir de la marea o el tiempo perdido, entre capas de pintura blanca y en nuestras memorias.

## Referencias

Marchán, Simón (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal. Barcelona. ISBN:84-7600-105-3

Pallasmaa, Juhani (2015) *La mano que piensa*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona. ISBN: 978-84-252-2432-4

VVAA (2013) *Eso sigue su curso*. Pontevedra.

Ed. Diputación de Pontevedra. ISBN: 978-84-8457-406-4

VVAA (2012) *Do final e do comenzo*. Pontevedra. Ed. Pazo de Cultura de Pontevedra. ISBN: 978-84-8158-574-2

Wagensberg, Jorge (2004) *La rebelión de las formas*. Tusquets Editores. Barcelona. ISBN: 978-84-8310-975-5



# Quatro jovens desenhistas: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange

*Four young artists: Bruno Tamboreno, Kaue Nery,  
Luciano Teston and Paulo H. Lange*

ALFREDO NICOLAIEWSKY\*

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

\*Brasil, artista visual.

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

**Resumo:** Este artigo trata de uma exposição — “Quatro Ases e um Curinga” — e dos quatro jovens desenhistas que dela participaram: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston e Paulo H. Lange. Em quais aspectos seus trabalhos se aproximam e quais são suas peculiaridades. Também discute se trabalhos com suportes e técnicas tradicionais podem ser contemporâneos.

**Palavras chave:** Bruno Tamboreno / Kaue Nery / Luciano Teston / Paulo H. Lange / desenho.

**Abstract:** *This article analyzes the exhibition “Quatro Ases e um Curinga” and the four young drawing artists who participated in it: Bruno Tamboreno, Kaue Nery, Luciano Teston and Paulo H. Lange. We analyze in what aspects your works are close and what are your peculiarities. We also discussed whether works with traditional supports and techniques can be contemporary.*

**Keywords:** *Bruno Tamboreno / Kaue Nery / Luciano Teston / Paulo H. Lange / drawing.*

Ao iniciar este texto, que trata da produção recente de Bruno Tamboreno (1989, Bagé/RS), Kaue Nery (1995, São Leopoldo/RS), Luciano Teston (1971, Iraí/RS) e Paulo H. Lange (1992, Torres/RS) — desenhistas fascinados pelo mundo real e pelo mundo visual —, me vem à lembrança uma frase de Martin Gayford, que diz: “Hockney certa vez especulou que desenhava quando era criança porque ‘tinha mais interesse do que as outras pessoas em olhar para as coisas’. Ou seja, queria desenhar porque o mundo visual o fascinava” (Gayford, 2012:34).

Esses jovens desenhistas, que reuni em mostra recente intitulada “Quatro Ases e um Curinga” (Galeria Gestual, Porto Alegre/RS, setembro de 2019), têm tanto aspectos em comum quanto características bastante diferentes em suas poéticas, o que motivou sua reunião neste texto. São egressos do Bacharelado em Artes Visuais (Instituto de Artes — Universidade Federal do Rio Grande do Sul [IA/UFRGS]): Tamboreno em 2017 e Nery, Teston e Lange em 2018. Todos trabalham com desenho (mas não exclusivamente) e todos apresentam trabalhos figurativos feitos a partir de imagens produzidas por eles ou captadas na internet (uma forte característica geracional). Todos usam, ainda, os suportes materiais e técnicas tradicionais para criar suas obras.

Começamos a falar desses quatro artistas. Bruno Tamboreno é mestrando em Poéticas Visuais (IA/UFRGS) e sua produção se divide entre o desenho e a gravura. Em recente mostra, apresentou quatro trabalhos, dois em clara continuidade de sua produção anterior e dois experimentando novas possibilidades. Nos primeiros desenhos, há o uso exclusivo do grafite sobre papel, representando pessoas em atividade na rua. Chama imediatamente a atenção o ângulo em que os personagens são vistos, pois o ponto de vista é o de alguém que está bastante acima do modelo; todos os elementos estão em escorço: no primeiro (Figura 1) vemos um homem carregando uma grande ramagem vegetal representada fotograficamente (ocupando a maior parte do suporte) ao lado de um elemento de sinalização urbana. O homem aqui é representado de modo realista, mas inacabado, com partes indefinidas. Esses elementos surgem sobre o branco do papel, pois todas as referências do entorno das figuras é desconsiderado.

No segundo desenho (Figura 2) o elemento principal é uma figura masculina caminhando ao lado de um cone de sinalização. Nesse caso, Bruno trabalha com sobreposição de formas, surgindo elementos difíceis de identificar, trabalhados ora com luz e sombra, ora definidos somente por linhas de contorno. Sobre a camisa do personagem, há uma estampa de círculos sobreposta à roupa que não obedece nem as dobras do tecido, nem ao ângulo em que a figura é representada. Todos esses elementos também são apresentados sobre o fundo branco do papel.



**Figura 1** - Bruno Tamboreno.  
Sem título, 2019. Grafite e pastel seco sobre papel, 108 x 153cm.



**Figura 2** - Bruno Tamboreno. Sem título, 2019. Grafite e pastel seco sobre papel, 108 x 153cm.

O artista (2019), em depoimento sobre seu trabalho, explica:

*A partir da janela do atelier, localizado no centro da cidade de Porto Alegre, observo e registro os movimentos do cotidiano e as transformações no corpo da cidade. Essas imagens do mobiliário urbano, das plantas da praça, dos trabalhadores, dos transeuntes e dos animais da cidade servem como referencial imagético para a produção dos meus desenhos há alguns anos. As ideias de transformação, acúmulo e apagamento que remetem ao ambiente urbano se transportam para o modo como construo esses trabalhos, e isso se torna possível devido às contaminações que ocorrem da relação entre meu ambiente privado de reflexão/criação e o contexto no qual esse espaço está inserido.*

Penso que esses desenhos de Tamboreno chamam a atenção, em primeiro lugar, pela competência técnica e domínio do material escolhido; em segundo lugar, pela representação do cotidiano da vida urbana, mas de um ponto de vista não usual, o que acaba por produzir um estranhamento em nossa percepção.

Os outros dois trabalhos (Figura 3), que apontam novas possibilidades na pesquisa do artista, apresentam alguns pontos em comum com os desenhos anteriormente comentados, mas, em determinados aspectos, apresentam grandes diferenças. Mantém-se o requintado trabalho com grafite em alguns elementos e também a valorização dos espaços em branco; porém, nesses desenhos já não há as figuras em escorço e as referências à vida cotidiana também desaparecem, surgindo em seu lugar figuras como um papagaio, pássaros voando, uma cuia de chimarrão e folhas de plantas, tudo isso em sobreposição. Além disso, chama a atenção a entrada de um novo material — o pastel oleoso — e o uso da cor. Temos pretos intensos dialogando com a sutileza do grafite, temos toques de azul e laranja, linhas em um desenho livre em ocre e planos densos de cor rosa que ora recobrem partes desenhadas, ora criam planos de fundo para valorizar outros elementos, produzindo, assim, trabalhos mais dúbios. Percebe-se que há uma luta entre o gesto contido e o gesto mais expressivo, o que dá aos trabalhos um caráter extremamente instigante.

Kaue Nery tem sua produção dividida entre pinturas, livros de artista, objetos bordados e desenhos. Seus trabalhos (Figura 4 e Figura 5) têm dimensões variadas e são executados em guache sobre papel. Como modelos, Nery utiliza tanto bibelôs quanto imagens destes obtidas na internet, principalmente em sites de antiquários, que ele arquiva em seu celular.

Seus modelos, pequenos animais decorativos, de intenso colorido e com o brilho próprio da porcelana, o atraem desde a infância. Atualmente, ele os coleciona. Esses objetos são referências de um gosto do passado, tendo para nosso olhar contemporâneo um sabor *kitsch*. Dois aspectos chamam imediatamente a



**Figura 3** - Bruno Tamboreno. *Mirada I*, 2019.

Grafite, bastão de óleo e pastel sobre papel,  
100 x 100cm.

**Figura 4** - Kaue Nery. Série bibelôs: nº3 (pato), 2019.

Guache sobre papel, 50 x 60cm.



**Figura 5** · Kaue Nery. Série bibelôs: nº 3, diptico, 2019. Guache sobre papel, 110x150 cm.

**Figura 6** · Luciano Teston. Sem título, 2018. Grafite sobre papel, 152 x 100cm.

atenção do espectador: a técnica empregada e a maneira como o artista compõe os objetos no espaço da folha. O guache nestes desenhos é trabalhado muito diluído, como se fosse aquarela: são manchas de cores suaves, muitas extremamente delicadas e diáfanas, mas que não perdem a forma, sendo sempre reconhecíveis os modelos. Em termos de composição, esses bibelôs parecem espalhados aleatoriamente sobre o papel, às vezes isolados, muitas vezes sobrepostos, com a transparência da aquarela, criando áreas multicoloridas; mas enfatizo que as formas continuam legíveis. Nery (2019) comenta que:

*Os desenhos da série “Bibelôs” surgem através de um repertório de imagens de objetos decorativos que fazem parte do universo kitsch. Tais imagens que possuem uma certa peculiaridade encontrada em sua artificialidade e no exagero das cores, formas e texturas. Essas características são exploradas nas composições dos desenhos como uma espécie de brincadeira insólita que acumula imagens que contam histórias.*

Em função das imagens representadas (que evocam um passado não muito remoto), das transparências, da diluição das formas e da desordem aparente desses elementos, parece que está sendo representada a própria memória em processo de diluição, meio confusa, meio caótica, mas com forte poder de evocação.

Luciano Teston trabalha há muitos anos na área de arquitetura de interiores. Suas pesquisas o levaram a trabalhar também com fotografia, vídeo e objetos, além do desenho. Teston em depoimento (2019) coloca que “A reflexão tem origem numa constelação de ideias sobre os tecidos, seus volumes, camadas, movimentos, e o questionamento sobre os seus significados na contemporaneidade”. O tema inicial de seus trabalhos eram as roupas, os tecidos que cobrem os seres humanos, que definem quem é o que, sempre carregados de significados sociais e políticos. O conjunto era formado de uniformes militares, uma burca, um figurino sadomasoquista ou roupas de alta costura. Um desses trabalhos é a representação (Figura 6) de um vestido de noite, com bordados e transparências, mas ele está vazio, não representa a pessoa que o veste, mas somente o que a cobre. Essa representação realista feita exclusivamente com grafite, quase em escala real, já chama a atenção para o virtuosismo do artista. Ao mesmo tempo em que nos aproximamos, e examinamos os detalhes, podemos perceber o desenho como uma abstração, ou paisagens ou arabescos gráficos.

Os outros desenhos representam peles (Figura 7). Segundo depoimento do artista é

*peles de animais desenhadas, um indício metafórico de outras camadas da nossa subjetividade que não estão relacionadas com a matéria, mas com a ideia de isolamento*

*ou contaminação; de recobrimento ou do desejo de sermos outros a qualquer instante. Por isso, criar uma pele.* (Teston, 2019)

Essas peles, ao mesmo tempo em que se apresentam quase fotográficas, que nos seduzem e nas quais queremos passar a mão, invertem esta percepção. Nesses desenhos, Teston deixa uma margem em toda borda do papel, em branco, uma espécie de “moldura” que nos mostra que estamos diante de um desenho, apenas, conforme afirma o artista, “há uma trama de traços para serem observados”. Nosso olhar fica dividido entre perceber a ilusão da pele de um animal e a percepção de um emaranhado de traços de grafite sobre o suporte da obra. É belo e instigante.

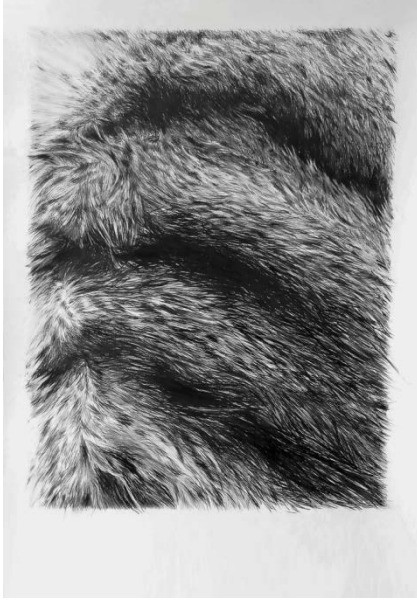
Paulo Lange tem sua produção dividida entre o desenho e a pintura. Aqui, apresentamos três desenhos executados a pastel seco sobre papel. No primeiro desenho (Figura 8), vemos uma mão, e no segundo (Figura 9), duas. Essas mãos, em uma escala muito maior que as mãos reais, pairam realisticamente no papel.

Podemos percebê-las como inacabadas ou dissociadas de um corpo. O restante do suporte tem pequenas interferências e alguns traços de desenhos apagados, que reforçam a sensação de incompletude. Este aspecto “sujo” contrasta com o primoroso acabamento dos elementos desenhados. Também chama a atenção uma série de buracos queimados na folha de papel, que não são aleatórios: no primeiro, a sequência de buracos cria uma linha em curva que atravessa a palma da mão. Não é difícil perceber uma referência às chagas de Cristo, o que dá um caráter místico à obra. O recurso do papel queimado surge também no segundo desenho, que apresenta duas mãos. Nesse caso, os vazios sugerem algo líquido, escorrendo de uma mão para a outra; no entanto, o que é aparentemente líquido em verdade são vazios queimados — novo estranhamento. Lange (2019) afirma que:

*Dei-me conta de que o cigarro que fumava enquanto desenhava poderia furar o papel e construir em qualquer mão desenhada a chaga de Cristo. Fiquei curioso sobre a ideia de “construir” uma chaga, como se tratasse de somar um elemento. Então furei e logo dei-me conta também de que ao furar um desenho elaborava uma ambiguidade conceitual: uma informação adicionada que atende pela falta, uma camada adicional de sentido pela retirada de matéria.[...] Mas ainda creio presente o jogo entre lê-lo como um ferimento sagrado, símbolo do sacrifício físico redentor e o mais absoluto desprezo que é apagar um cigarro na mão de alguém.*

O terceiro desenho (Figura 10) tem algumas características diferentes dos dois anteriores. Nesse, além do pastel seco, temos partes do trabalho feito a grafite. A obra foi elaborada a partir da reprodução de uma pintura barroca (que o artista não localizou a autoria) que representa o julgamento de Galileu Galilei.

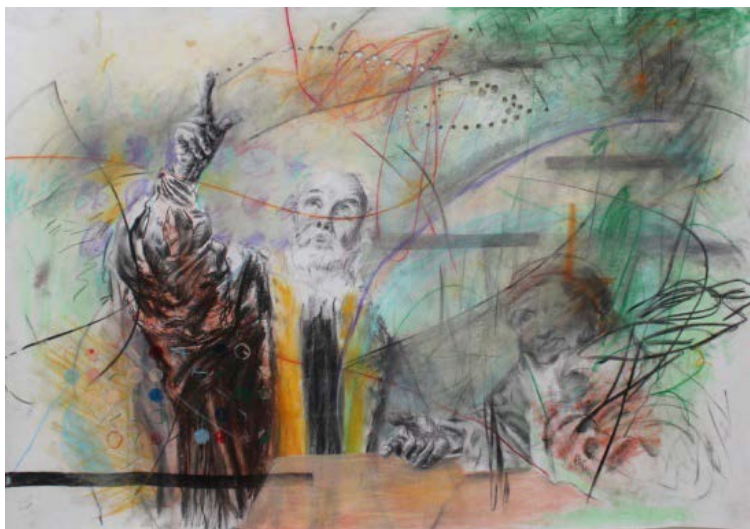




**Figura 7** · Luciano Teston. Sem título, 2019. Grafite sobre papel, 152 x 105cm.

**Figura 8** · Paulo Lange. *Countyourblessings 2 (a descoberta do fogo)*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 152 x 94,5cm.

**Figura 9** · Paulo Lange. *Count your blessings 3*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 152 x 98,5cm.



**Figura 10** · Paulo Lange. *Casting beautiful graffiti's out of thin air*, 2019. Pastel e grafite sobre papel, 97×150 cm.

Dessa pintura, Lange se apropria dos dois personagens, representando-os em grafite, e os coloca sobre uma superfície coberta por manchas, grafismos e elementos geométricos— todos executados em pastel seco, em diversas cores, predominando as cores verde, laranja e preto. Esses elementos, ao mesmo tempo em que compõem o fundo da cena, também se sobrepõem aos personagens, jogando-os para dentro desse emaranhado “quase” confuso. A profusão de grafismos, feitos de maneira muito solta e livre, sugerem um grande movimento, talvez interior às figuras. Esse desenho porém, também apresenta os queimados, aqui em uma escala e com significado diferente dos dois primeiros trabalhos comentados. Nesse trabalho os queimados são pequenos pontos feitos a partir do dedo indicador de Galileu, criando uma linha curva no suporte, sugerindo a representação no espaço das teorias do cientista. A sugestão de movimento é evidente, reforçando a sugestão de movimento criada pela solução gráfica do todo.

Após a apresentação desses quatro jovens desenhistas, gostaria de chamar a atenção para uma questão: a da atualidade ou da inatualidade do desenho. Vamos atualmente, pelo menos no meio onde atuo, na universidade (mas acredito que não somente), jovens artistas e críticos que entendem que o desenho feito

sobre os suportes e com os materiais tradicionais não é “contemporâneo”. Segundo Étienne Souriau (1999:566) o desenho é tradicionalmente dividido em dois grandes grupos: o desenho como estudo e projeto ou o desenho como obra final. Quando, no início deste texto, os defino como artistas contemporâneos, não me refiro à contemporaneidade temporal, mas sim à contemporaneidade “conceitual”. E porque digo isso, já que os suportes e os materiais utilizados são absolutamente tradicionais? Explico: com certeza, no caso de nossos quatro desenhistas, estamos falando de obras finais; porém, pelo menos dois deles — Tamboreno e Lange —, apresentam obras que embaralham a divisão entre estudo e obra final. Nery brinca com a composição dos elementos, que parecem ter sido espalhados aleatoriamente sobre o suporte, e Teston, ao deixar uma “moldura” branca em torno do desenho hiper-realista, mostra que a imagem não passa de um desenho, de riscos sobre o papel. Com isso, quero dizer que esses artistas tornam seus trabalhos contemporâneos através da maneira com que suas imagens se instauram.

Do meu ponto de vista, fica claro que não são somente os materiais (ou suportes utilizados) definem a contemporaneidade de uma obra. Outro fator fundamental é a permanência da figuração e o recurso ao modelo a partir de imagens digitais. Penso que as obras dos quatro artistas aqui apresentados refutam claramente esse tipo de preconceito.

### **Referências**

- Gayford, Martin (2012). Uma mensagem maior: conversas com David Hockney. São Paulo: DBA Editora.
- Lange, Paulo (2019). Depoimento escrito ao autor, em 19 de agosto de 2019
- Nery, Kaue (2019). Depoimento escrito ao autor, em 18 de agosto de 2019.
- Souriau, Étienne (1999). Vocabulaire d'esthétique. Paris: Quadrige / Presses Universitaires de France.

# Quando o ferro contorna a pedra-sabão na obra de Jorge dos Anjos, é a África dando estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas

*When iron outline the soapstone in Jorge dos Anjos' work, it is Africa giving structure to the brazilian body in the plastic arts*

CAROLINA COPPOLI\*

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

\*Brasil, artista visual (videoinstaladora, roteirista e diretora), aluna de Doutoramento.

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

**Resumo:** Jorge dos Anjos é o único artista brasileiro que trabalha a pedra-sabão e a ressignifica com a sua linguagem. Esta que é uma das matérias-primas mais importantes da Arte Brasileira, uma das responsáveis pela visibilidade singular do Barroco Mineiro. O artigo analisa a série de 2007 do artista em que o ferro contorna a pedra-sabão e dissolve um importante conflito de forma das artes plásticas brasileiras. A análise faz paralelos com o texto *O Aleijadinho* de Mário de Andrade, que traça importantes parâmetros da arte nacional.

**Palavras chave:** pedra-sabão / Arte Brasileira / artes visuais / artes plásticas / escultura.

**Abstract:** *Jorge dos Anjos is the only brazilian artist who works with soapstone and resignifies it with his artistic language. This is one of the most important raw materials of Brazilian Art, one of those responsible for the unique look of the Baroque Mineiro. This article analyzes the artist's 2007 serie in which iron outline the soapstone and dissolves an important form conflict of brazilian plastic arts. The analysis makes references to the Mário de Andrade's text *O Aleijadinho*, which traces important parameters of national art.*

**Keywords:** *soapstone / Brazilian Art / visual arts / plastic arts / sculpture.*

## Introdução

O presente artigo aborda o trabalho do desenhista, pintor e escultor Jorge dos Anjos, e faz uma análise da sua série de esculturas de 2007 que realiza a junção do ferro com a pedra-sabão. Jorge dos Anjos possui uma trajetória artística de mais de 45 anos, despontou no cenário brasileiro com esculturas modernas de aço que possuem forte carga ancestral, por meio, principalmente, da influência direta dos símbolos do Candomblé, e demais religiões afro-brasileiras.

O objetivo deste artigo é mostrar como Jorge dos Anjos, ao criar soluções para a sua arte, soluciona questões emergenciais da arte com a pedra-sabão de Ouro Preto, e de Minas Gerais. Assim, soluciona questões relevantes das artes plásticas brasileiras ao trabalhar com uma das matérias-primas mais importantes da História da Arte do país.

Jorge dos Anjos nasceu e cresceu no bairro operário de Ouro Preto, e logo na infância, aos 7 anos, decidiu-se pela trajetória artística. Seu pai, operário da fábrica de alumínio da cidade, foi quem deu os primeiros suportes para que o filho iniciasse sua formação pela arte. Seu primeiro professor foi o pintor e restaurador Zé Baixinho, que lhe passou as primeiras lições de desenho, observação da natureza e pintura.

Aos 11 anos, Jorge dos Anjos se matriculou no curso complementar da Escola Estadual Américo René Gianetti para participar de oficinas de cerâmica e artesanato, inclusive, com a pedra-sabão. Aos 13 anos, iniciou na recém aberta escolinha de arte dos artistas plásticos Annamélia Lopes e Nello Nuno, que constitui o núcleo de ensino da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). O seu envolvimento foi tanto que, mais tarde, começou a lecionar na escola. Também na FAOP, conheceu aquele que viria a ser um dos seus principais mestres, o escultor Amílcar de Castro (Melo, 2007: 14).

A formação de Jorge dos Anjos ocorreu principalmente na década de 1970, logo após o período dos intensos questionamentos e debates entre os intelectuais e artistas do Brasil, que iniciou no final do século XIX, quando os padrões da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro começaram a ser questionados, e a busca pela arte nacional começou a dar seus primeiros passos (Chiarelli, 1999: 27), assim, ele recebeu toda a influência deste pensamento em sua formação.

### 1 — As primeiras percepções sobre a produção do artista

Em 2018, ao folhear o catálogo da exposição Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto (Anjos, 2014) (Figuras 1, 2, 3, 4), que ocorreu nas ruas da cidade, notei que suas grandes esculturas modernas de aço estavam em total harmonia com o

cenário ouro-pretano, e me perguntei, como uma arte tão moderna, com uma linguagem carregada de ancestralidade africana, poderia estar dialogando tão profundamente com este cenário Barroco?

Obviamente, suas esculturas são muito plásticas, resultado de uma trajetória artística consolidada em mais de 45 anos. Mas, por vivência em Ouro Preto, posso afirmar que é muito difícil harmonizar qualquer intervenção com o seu cenário, que possui uma identidade muito própria, e, na maioria das vezes, resulta em poluição visual aos transeuntes.

Ao estreitar a minha relação com o artista, e conhecer mais sobre as suas origens, ficou muito claro que aspectos da sua subjetividade são muito representativos para a população ouro-pretana. Homem negro, filho de operário, descendente de africanos escravizados, e, segundo relatos de familiares, um de seus avós era indígena, portanto, filho da mistura que originou os primeiros ouro-pretanos.

Olhando pelo ponto de vista histórico, a sua produção artística realiza (de forma não intencional) um movimento de reparação, no sentido de restauração, de recuperação de valores que foram suprimidos da história de Ouro Preto, que se constitui na herança da população africana trazida forçadamente para a região, mas que nela se fixou, e constitui a ascendência de quase 80% da população da cidade.

O professor de Sociologia e Estudos Africanos da Universidade da Pensilvânia, Tukufu Zuberi, conseguiu sintetizar em um texto a essência da obra do artista, segue trecho:

*O ferro tem sido um dos principais materiais utilizados na fabricação de objetos sagrados na África e no Candomblé. Ele transmite o poder dos deuses e orixás. Na tradição do Candomblé e da obra de Jorge encontramos muitos triângulos, luas, flechas, espadas, figuras pontiagudas, círculos, quadrados e cruzes. A tridimensionalidade da obra de Jorge nos lembra, a propósito, as pirâmides e Esfinge do Egito. (...) Quando você encontra a obra de Jorge dos Anjos neste cenário aberto da cidade de Ouro Preto você pode ver como ela está em diálogo com o espaço. Sua conversa não é apenas com o espaço de Ouro Preto, mas o espaço como um processo de nosso ser e nossas relações com as coisas pelas quais estamos cercados. Ele expande o campo escultórico de uma forma que agrada os espectadores para a contemplação da realidade, em vez de repeli-los ou enfurecê-los com provocação (Zuberi, 2014: 29).*

Outras características que enxerguei logo de imediato no trabalho do artista foram delicadeza, elegância e generosidade. Há mais de 40 anos, Jorge dos Anjos traz para a cena artística brasileira, como também para o cotidiano dos brasileiros, os símbolos das religiões afro-brasileiras de uma forma bela, elegante, sem provocação, como bem mencionou Zuberi. Ele “apresenta” a





**Figura 1** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço diâmetro 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

**Figura 2** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço diâmetro 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.



**Figura 3** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2004. Escultura em tubo de aço 330 x 330 x 110 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos — Esculturas Ouro Preto*. Fonte: própria.

**Figura 4** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2014. Escultura em chapa de aço 300 x 170 x 170 cm. Imagem do catálogo da exposição *Jorge dos Anjos - Esculturas Ouro Preto*. Fonte: Arquivo de fotos do artista.



geometria de matriz africana ao público brasileiro, uma geometria sofisticada, que proporciona senso de clareza, equilíbrio e civilidade, contribuindo para a desmistificação do estigma de que a cultura e a arte africanas são primitivas, fruto do pensamento colonial europeu, ainda uma herança muito presente no pensamento brasileiro.

## 2 – Conciliação

Acredito que, quem constrói está inserido em base sólida. Ouro Preto é uma base sólida para Jorge dos Anjos, como ele mesmo já se referiu à isso. Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é uma base sólida para qualquer artista plástico brasileiro, e é para Jorge dos Anjos. Mas vejo que há mais duas bases importantes da sua produção artística.

Uma é a sua base de vida, a sua realidade enquanto homem negro, que nasceu na periferia, descendente de africanos escravizados e indígenas, e, como foi dito, uma realidade como a da maior parte da população ouro-pretana. A outra é a sua formação fora da Academia de Arte. Mesmo tendo tido a oportunidade de fazer cursos com professores eruditos, teve uma formação mais livre nas artes.

No entanto, por orientação de seus mestres eruditos, estudou grandes referências do modernismo europeu como Paul Klee e Piet Mondrian. Entendeu como estes artistas construíam a sua arte, e esteve sempre atento ao que ocorria no cenário internacional. Não construiu a sua linguagem de forma dissonante da arte do seu tempo, ao contrário, acolheu as influências da época (vindas principalmente da Europa) e as conciliou com as suas origens brasileiras e a sua ancestralidade africana. Sua criação não se transformou em uma arte afrontosa, ao contrário, como disse, é delicada e generosa. É uma "arte conciliadora", como ele mesmo me contou que, certa vez, um agente cultural americano a definiu.

### 2.1 – Quando o ferro contorna a pedra-sabão

Ao meu ver, as esculturas do artista em pedra-sabão dão um passo a mais neste caminho que ele segue da conciliação, e a sua série de 2007, em que o ferro contorna a pedra-sabão, atinge um grau a mais de delicadeza e generosidade, resultando em uma sofisticação ímpar. Desde a primeira vez que tive contato com algumas das 36 peças desta série (Figuras 5, 6, 7), em 2018, encantei-me por elas. Procurei por referências de Arte Afro-Brasileira, Arte Moderna Brasileira, Construtivismo, Neoconcretismo, conversei muito com o artista sobre o seu processo, mas nada explicava o meu encantamento.

Ao avançar com as pesquisas sobre a história da utilização da pedra-sabão em Ouro Preto, vi que as obras do artista com a matéria-prima, principalmente

a série de 2007, soluciona o atual conflito de seu uso artístico, que se encontra, basicamente, estagnado nas formas do Barroco Mineiro desde o século XIX. Portanto, por toda a relevância da pedra-sabão para a arte nacional, pode-se afirmar que a série de Jorge dos Anjos com a matéria dissolve um importante conflito de forma da Arte Brasileira.

Do diálogo que Jorge dos Anjos construiu com o ferro (da tradição africana) e a pedra-sabão (do Barroco Mineiro, e de Aleijadinho), nasceu uma arte moderna genuinamente brasileira. É como se os desenhos no ferro, de matriz africana, ganhassem corpo, o corpo brasileiro. Como se eles dessem estrutura ao corpo brasileiro nas artes plásticas, que, desde Aleijadinho, vem se construindo. É a estrutura africana do ferro dando suporte para o corpo brasileiro nascer, macio, liso, porém, ainda frágil da pedra-sabão.

É perceptível a diferença visual das esculturas de Jorge dos Anjos construídas apenas com o ferro (Figuras 1, 2, 3, 4) das construídas com o ferro e a pedra-sabão (Figuras 5, 6, 7). Com o ferro apenas, a africanidade está muito mais acentuada, latente, já as esculturas com o ferro e a pedra-sabão tomam uma outra dimensão, de brasilidade mesmo.

Jorge dos Anjos também soluciona a questão do peso e do deslocamento de esculturas com a matéria. Sabe-se que esculturas em pedra maciça costumam ser muito pesadas e delicadas, o que dificulta o seu transporte. Nesta série, o artista conseguiu dar leveza à escultura em pedra-sabão visualmente (lembrando que o estilo barroco é extremamente carregado, devido à quantidade de detalhes e ao seu rebuscamento), e fisicamente. Tanto os desenhos quanto o tamanho e o peso das esculturas são facilitadores para seu o deslocamento.

### **3 – Um modo brasileiro de fazer arte**

Lembrei-me que o Aleijadinho foi considerado um dos primeiros artistas genuinamente brasileiros, e procurei pelo famoso texto sobre ele do escritor modernista e crítico brasileiro Mário de Andrade. Quando o li, tudo o que sentia diante da obra de Jorge dos Anjos fez sentido. No texto, Andrade traça um olhar preciso sobre a obra de Antônio Francisco Lisboa por meio da perspectiva histórica e psicológica do que seria a constituição do homem brasileiro. E com a missão de construir monumentos barrocos em terras distantes do Barroco Italiano e Português, e com todas as limitações do seu tempo, Aleijadinho criou soluções próprias para as construções de Minas Gerais, assim, produziu uma das primeiras criações legitimamente brasileiras (Andrade, 1935).

Quando o crítico publicou este texto em 1928, ele apontou a solução para o principal dilema que estava latente nas discussões entre os intelectuais e



**Figura 5** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

**Figura 6** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

**Figura 7** · Jorge dos Anjos, *sem título*, 2007. Esculturas de aço (chapa de ¼ polegada) e pedra-sabão, tamanho 30 x 30 x 5 cm. Acervo do artista. Fonte: Arquivo de fotos do artista.

artistas brasileiros (citado na introdução), do que seria de fato arte nacional. Assim, a arte do Aleijadinho ganhou tal reconhecimento, e o artista, em 1973, foi reconhecido por lei como o Patrono da Arte no Brasil.

Me chamou a atenção quando o escritor descreveu as soluções de algumas igrejas de Minas Gerais, e, ao se referir à Igreja de São José, ele disse, "me parece refletir as mesmas tendências conciliatórias" (Andrade, 1935: 43). Outra palavra muito usada pelo autor para definir as criações do Aleijadinho é "delicadeza" (Andrade, 1935: 44), a mesma que sempre usei para definir o trabalho de Jorge dos Anjos.

### Conclusão

Quando a pedra-sabão se liberta das formas barrocas, e é reorganizada no espaço artístico de Ouro Preto, e de Minas Gerais, recebendo uma nova linguagem, novas formas, formas geométricas, modernas, africanas, do Candomblé, num diálogo delicado com outra importante matéria abundante do solo mineiro, o ferro, um importante conflito de forma, de mais de um século, das artes plásticas brasileiras é dissolvido.

Desta maneira, a pedra-sabão, uma das responsáveis pela visualidade singular do Barroco Mineiro (Liccardo, 2007: 114), reafirma a sua vocação de matéria-prima das artes plásticas brasileiras, uma matéria que, pela sua história, confere brasilidade à obra.

Novamente, um artista ouro-pretano, com a sensibilidade de conciliar as influências de fora com a realidade de dentro, solucionou uma importante questão das artes plásticas brasileiras. Jorge dos Anjos conciliou Arte Africana, símbolos afro-brasileiros, Construtivismo europeu e pedra-sabão do Barroco Mineiro nesta série de 2007.

Aleijadinho não deixou uma escola, mas parece ter cunhado um modo de fazer arte no país, pois, tudo indica que, a arte nacional será sempre alcançada por todos os artistas brasileiros que se dispuserem a olhar para fora, mas sem nunca se esquecerem das suas origens.

Tomando como base o texto de Andrade, ao contornar a pedra-sabão com o ferro, Jorge dos Anjos sintetiza a essência das artes plásticas brasileiras e reafirma as origens da sua singularidade.

As percepções sobre a obra de Jorge dos Anjos e a análise de Mário de Andrade sobre a obra do Aleijadinho não são apenas coincidência. Delicadeza e conciliação são características apontadas no trabalho de dois artistas que possuem origens muito semelhantes, e, como descreveu Andrade, mestiços, portanto, brasileiros. Ambos com formação livre nas artes, uma mescla de formação em

oficinas com a oportunidade de terem tido bons professores e mestres eruditos. Brasileiros talentosos e engenhosos, e com a perspicácia de criarem soluções próprias, portanto, propriamente brasileiras.

Conclui-se que, sempre que for necessário identificar uma arte visual genuinamente brasileira, tenha estes parâmetros em mente: delicadeza, conciliação e generosidade, pois disso nasce uma estética muito sensível, muito própria, muito brasileira. Isso foi o que eu vi, e, antes, senti diante da série de 2007 de Jorge dos Anjos, e foi isso que Mário de Andrade viu na obra do Patrono da Arte no Brasil, Antônio Francisco Lisboa.

### **Referências**

- Anjos, Irena dos (Org.) (2014). *Jorge dos Anjos Esculturas Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edição do autor. ISBN: 978-85-912115-1-7.
- Andrade, Mário de (1935). "O Aleijadinho". *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: R.A. Editora.
- Chiarelli, Tadeu (1999). *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial. 302p. ISBN: 85-7450-006-2.
- Melo, Janaina (Org.) (2007). *Jorge dos Anjos: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte. 96p. Il. (Circuito Atelier). ISBN: 978-85-87073-43-3.
- Liccardo, A.; Pereira, C.A.; Silva, F.G (2007). *A arte da cantaria*. Belo Horizonte: C/Arte. 119p. ISBN 978-85-7654-046-5.
- Zuberi, Tukufu (2014). "Jorge dos Anjos: Uma homenagem a Antônio Francisco Lisboa". *Jorge dos Anjos Esculturas Ouro Preto*. Belo Horizonte: Edição do autor. 64p. ISBN: 978-85-912115-1-7.

# O têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na obra de Rosa Godinho

*O têxtil como veículo de navegação  
entre o Desenho e a Instalação na obra  
de Rosa Godinho*

DIANA COSTA\*

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

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIÇÃO: Instituto Politécnico de Beja (IPBeja), área das Artes. Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja, Apartado 6155, 7800-295 Beja. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. Email: dianagodinhocosta@gmail.com

**Resumo:** Este artigo propõe apresentar a interdisciplinariedade de métodos, técnicas e tecnologias presentes na obra têxtil da artista Rosa Godinho. Esta convergência intencional decorre entre o Desenho e a Instalação como meio de apresentação de um pensamento criativo no âmbito da arte têxtil contemporânea. A inter-relação apresentada permite perceber a importância de um espaço laboratorial e artístico atual, onde emergem dinâmicas que equacionam criativamente legados tradicionais com conhecimentos mais inovadores e tecnológicos, onde os diálogos entre métodos são mais importantes do que a vinculação a estilos ou definições.

**Palavras chave:** Têxtil / Desenho / Instalação.

**Abstract:** This article proposes to present the interdisciplinarity of methods, techniques and technologies present in the textile work of artist Rosa Godinho. This intentional convergence stems from Draw and Installation as a means of presenting creative thinking in the context of contemporary textile art. The interrelationship presented allows us to realize the importance of a current laboratory and artistic space, where dynamics emerge that creatively equate traditional legacies with more innovative and technological knowledge, where dialogues between methods are more important than linking styles or definitions.

**Keywords:** Textile / Drawing / Installation.

A pertinência deste artigo cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias analisados da obra da artista Rosa Godinho, que apresenta um modo de criar enquadrada numa nova situação (privilegiada) da arte têxtil contemporânea, neste momento, aberta a diversos ecossistemas.

Será importante entender a história que permite a abertura da tapeçaria a novos contextos estéticos e tecnológicos, apresentando uma investigação e contextualização das especificidades conceptuais, formais, processuais e tecnológicas que desaguam numa unidade de apresentação na obra da artista Rosa Godinho.

Na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar, a artista direciona a sua pesquisa para uma contaminação daquilo que são considerados outras artes ou outros processos, nomeadamente o Desenho enquanto modo e prática e a Instalação enquanto investigação e inovação.

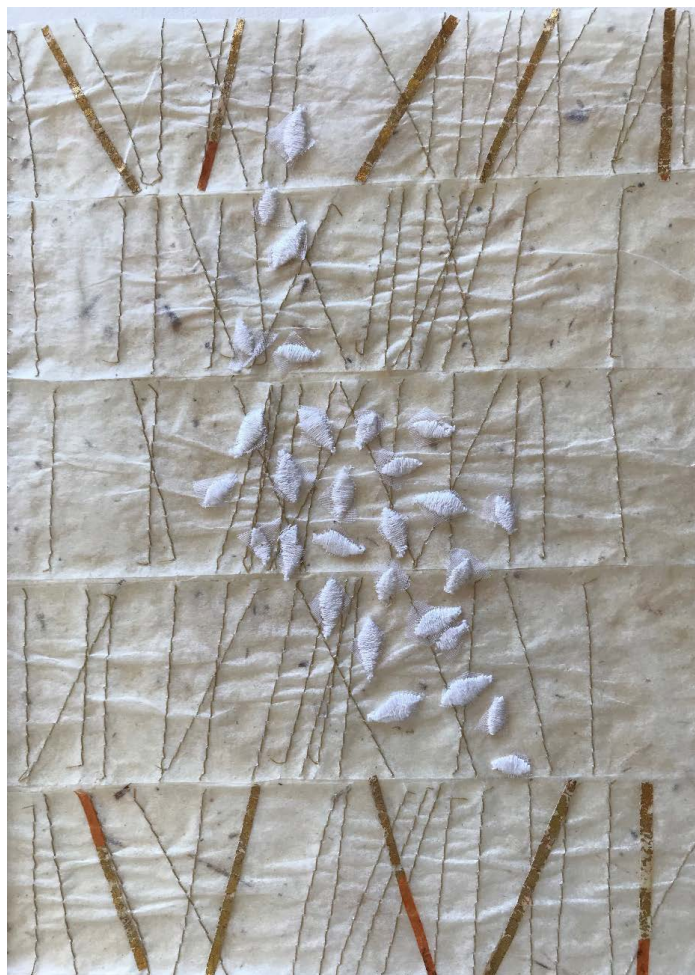
A artista mostrou recentemente, na exposição “Fios de Memória”, um conjunto de trabalhos que melhor define e aglutina os seus interesses e enquadramento naquilo que pode ser uma nova visualidade têxtil. A sua prática cinge-se ao entendimento dos caminhos e estratégias necessárias para a definição e apresentação de temas e intenções visuais que refletem o seu universo de interesses.

Na base de toda a sua construção visual está a formação em Pintura na Escola de Belas-Artes do Porto em 1977. E apesar de estarmos a falar do têxtil como veículo de navegação entre o Desenho e a Instalação na sua obra, a pintura está na estrutura que impulsiona todos os seus discursos. Os seus formatos bidimensionais apresentados na exposição assim o demonstram (Figura 1).

Olhando para a imagem fica difícil definir ou enquadrar em qual campo a inserimos ou definimos. Podemos dizer que é uma pintura pela qualidade cromática, ou podemos dizer que se trata de desenho pela forma como as linhas se distribuem no papel. Não temos a perceção exata se está a ser desenhado ou tecido. Em relação aos suportes, é também uma apresentação dúbia, trata-se de papel ou de tela? A palavra tela está associada diretamente à pintura, mas vejamos a curiosidade da sua definição.

*TELA — A palavra, vinda do latim tela, ae, refere - fio, tecido, tela, teia, teia de aranha, de “tela”. Quanto à utilização do termo “tela” (mesmo para o caso de televisor) é essencialmente contração de texêla, derivação de texere “tecer, fazer tecido, entrelaçar”; comparativo divergente vulgar “teia”; (...) forma histórica século XV - telas, século XV teas - 1572 tellas. Trata-se de “tecido formado por fios” (de lã, seda, linho, ouro, etc.); “teia”, “trama”. Na área do vestuário (derivação por metonímia), é “peça de vestuário; roupa, traje, vestido”. Em anatomia geral (derivação por analogia), significa “membrana fina; rede, tecelagem”. Na indústria do papel (também derivação por analogia), é “parte essencial da mesa de fabricação da máquina de papel, constituída por uma tira sem-fim de malha metálica fina*





**Figura 1** - Rosa Godinho. 2019, Exposição "Fios da Memória", Técnica mista, 24x18 cm. Fonte: Fornecida pela artista.



*e delicada”. Em pintura, trata-se de “tecido especialmente preparado e preso a um chassi, sobre o qual se pintam quadros” ou (derivação por metonímia) “trabalho de pintura; pintura. (AA.VV., 2003: 133)*

Este assimilar de várias técnicas, definições e campos de atuação, são os reflexos das novas especificidades da arte têxtil. Todos se enquadram, todos podem ser utilizados e todos são bem-vindos. O trajeto da arte têxtil na História da Arte não é diferente daquele que é traçado pelas artes em geral. A abertura à comunicação digital, traz até si todos as informações e meios para uma manifestação criativa permeável à inovação e inevitável transformação.

O conceito de tapeçaria, desde há muito tempo que sofreu uma evolução acompanhando a do próprio tempo e por razões semelhantes às demais técnicas. Liberta de um conteúdo descritivo já a partir dos finais dos anos 60, a Bienal Internacional de Praga marca de modo decisivo a independência da tapeçaria na sua relação com o muro, explorando as hipóteses tridimensionais, servindo-se de materiais heterogêneos. A Tapeçaria, obrigou-se assim, a exprimir pelos próprios meios uma interação dos espaços dotando-os de climas psicológicos ou mais dispares.

O termo tapeçaria rapidamente se tornou redutor, permitindo o aparecimento de denominações como *Arte Têxtil* ou *Fiber Art*. Esta denominação abre espaço no campo de atuação dos criativos da área em termos conceptuais e formais, aproximando-se, integrando-se ou dissolvendo-se noutros domínios das artes visuais, como a pintura, a escultura ou a instalação. Sobre esta diferenciação Patrice Hugues (1930) afirma:

*(...) o têxtil é de novo reconhecido como um material artístico que tem os seus valores próprios, portador de linguagem e sentidos. (...) Está em vias de perder no Ocidente as suas conotações quotidianas fúteis para readquirir um estatuto cultural maior. (...) Os artistas que tiverem em conta a linguagem têxtil terão sido os percursores de um fenómeno social mais geral. E, ainda, “(...) esta reapropriação passa por uma interrogação sobre as origens e sobre a história. (HUGUES, 1982: 88)*

Apesar da raiz da sua expressão artística se enquadrar na tapeçaria, esta proposta de novas estéticas, definições conceptuais e operativas abriram espaço na sua prática artística com evidente valoração semântica das imagens produzidas e enquadramento no seu valor de comunicação visual.

As inter-relações da arte têxtil contemporânea permitem enquadrar e perceber a forma laboratorial como a artista desenvolve o seu trabalho. A sua investigação define-se pelo diálogo interdisciplinar equacionando sempre os legados do têxtil com conhecimentos mais inovadores. Entende-se estas relações que a



**Figura 2** - Rosa Godinho. 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista dos Desenhos em exposição. Fonte: Fornecida pela artista.

artista constrói como ligações entre "ideias" e "ferramentas" que emergem e formam a obra. O desenvolvimento do seu trabalho baseia-se num *sistema* (CAPRA, 2014), especialmente quando nos focamos na obra final, que fundindo e integrando vários contextos, técnicas, tecnologias e procedimentos, define um processo criativo, livre e único.

Os seus métodos de trabalho são simples, meticulosos e utiliza meios que permitem as transparências e sobreposição de camadas para comunicar ideias espaciais e temporais, originando trabalhos ricos, subtis e definidos por uma sensação de espaço flutuante.

Aproveitando as palavras de André Kuenzi que na sua *La Nouvelle Tapisserie* (KUENZI, 1973) categoriza a arte têxtil em três contextos: o mural, descendente do formato tradicional da tapeçaria e que se expõe verticalmente nas paredes; o espacial, oportunamente tridimensional e à volta da qual podemos circular; e o ambiental, numa apresentação em formato de instalação e que permite o certo estado imersivo por parte do observador. Por analogia, estes três contextos



**Figura 3** - Rosa Godinho. 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista da exposição — esculturas.

Fonte: Fornecida pela artista.

**Figura 4** - Rosa Godinho. 2019, Exposição "Fios da Memória", Vista da exposição - Instalação.

Fonte: Fornecida pela artista.

revelam também as três categorias presentes na exposição Fios de Memória da artista: Desenho (o mural) — figura 2, apresentada nas paredes no formato standard de visualização vertical; Escultura (o espacial) — figura 3, apresentada no meio da galeria através de determinados percursos por onde a podemos circular; e a Instalação (o ambiental) — figura 4, apresentada pelas peças mais recentes que se distribuem pela galeria sugerindo aos observadores alguma interação e algum deslumbramento pela tecnologia envolvida com a gestão da tecnologia luminosa no interior das peças.

Rosa Godinho concebe e constrói as suas peças apropriando-se das matérias mais diversas. Em muitos momentos, surgem novas soluções de aplicação pela própria criatividade artística, à medida que a obra se desenvolve e é estimulada pelas possibilidades expressivas e técnicas da diversidade dos materiais e tecnologias em trabalho, apropriando-se e manipulando-as como meio de manifestação. O conceito de atelier transforma-se em laboratório e a prática artística numa investigação. Os sinais do processo e do material, inconfundíveis, são em cada uma das suas peças, sinais que enviam para a aventura do olhar e do sentir. Para o regozijo dos sentidos e do espírito como quem confessa, e partilha, o desejo das procuras.

Nas obras da Figura 2, os Desenhos apresentam-se com um apurado equilíbrio compositivo onde os teores geométricos são preponderantes. Nunca inviabilizado o aparecimento de elementos denotados de apresentação mais expressiva. Aliás, acredito que um dos prazeres laboratoriais da artista, seja trabalhar no equilíbrio das visualidades dos dois elementos num mesmo espaço, conquistando valores morfológicos mais irregulares em harmonia com os mais rigorosos. Tudo isto acontece dentro dos limites de uma gama cromática discreta. A apresentação cromática é, aliás, um carácter que favorece o destaque concedido a outros aspetos sem distrair a atenção de todos os valores da obra. Outro valor importante referir na narrativa plástica presente em todas as obras é a fragilidade técnica e a efemeridade dos materiais que utiliza que acentuam uma construção poética que emerge da envolvência preceptiva e sensitiva que de alguma forma, levam o observador a exercitar a percepção pela memória, suspendendo os níveis de abordagem da realidade. São construções que aparecem como respingadoras de memória — suas, do seu tempo, ou de um tempo imemorial.

O desempenho que os materiais têxteis ou não têxteis dão à obra nesta produção são mais eficazes de qualquer outro devido à proximidade estrutural de execução, tecendo através da colagem e da soma de papeis e fios gerando um certo dinamismo visual.



**Figura 5** - Rosa Godinho. 2019, Exposição "Fios da Memória", Técnica mista sobre papel reciclado, 64.5x46.5 cm. Fonte: Fornecida pela artista.

Os resultados visuais transportam o observador para uma micro-realidade instaurada pela artista, à qual dá o nome de “fios de memória”. Como se se tratasse de um sistema nervoso simulado, representando de certa forma uma representação autobiográfica da artista, um sistema nervoso simulado, idêntico àquele que nos permite estar vivos e atuantes (Figura 5).

Nesta obra os fios podem parecer uma composição meramente lúdica, mas representam por analogia, o tronco transmissor das eventuais sinapses que nos permitem a consciência, uma metáfora sobre a força da compreensão têxtil nas dinâmicas estruturais do mundo.

Há um objetivo claro de transformar materiais e técnicas diversas num compromisso visual sempre intimamente relacionado com o têxtil, metamorfoseando cada fio ou cada papel, por exemplo, e transpondo-os para um discurso de comunicação visual, numa linguagem que o tem sempre como referente. A metodologia do processo criativo está enraizada nas técnicas do têxtil, sem nunca ser somente têxtil.

Uma característica interessante no conjunto de Desenhos presentes na exposição é que forma, no seu conjunto, uma narrativa visual. Os valores pictóricos, sensoriais, geométricos, orgânicos, expressivos e texturais têm constante ligação de uns desenhos para os outros, como se de um livro se tratasse conseguindo um diálogo eloquente e sequencial (também como se constituíssem uma série). Este diálogo é permitido devido às propriedades inerentes às técnicas usadas. As formas, com maior ou menor grau de expressão e abstração, acabam por criar ilusões de diálogos coerentes através destas semelhanças e contrastes. Será que lhe poderemos chamar uma narrativa têxtil?

Dentro de um mesmo padrão criativo, apresenta também variadas soluções concetuais e técnicas, consoante o suporte e situação. Um bom exemplo desta plasticidade técnica é a instalação que podemos ver na Figura 4.

Nestas peças, os procedimentos de construção são idênticos aos dos desenhos bidimensionais. Nestas esferas a sobreposição das camadas, controladas pela acumulação de papel com diferentes transparências adquirem características incontornáveis. A forma de aplicação é muito morosa e a consistência da sua aplicabilidade depende de muita persistência. O procedimento lembra uma aranha, que vai construindo as suas teias, geometricamente e com a sua marca própria, sempre com base no papel, cola, e fio como se de uma assinatura se tratasse. Mas a sua visualidade, talvez pelo próprio formato esférico remete-nos para a representação de vários planetas, onde cada um tem a sua representabilidade de cada realidade com as respetivas demarcações terrestres, como se de mapas se tratassem e nos dessem uma sugestão de supostas novas versões de vidas e vivências.

Mas o mais curioso nesta instalação é a diferenciação lumínica com uma representação tecno-têxtil. As esferas iluminam-se através da tecnologia LED (light-emitting diode), emitindo luzes diferenciadas em cada uma delas, umas mais fortes outras menos, outras mais frias e outras mais quentes. A integração dos pontos de luz vem trazer um outro tipo vibração, onde os pontos de luz criam referências a uma espacialidade labiríntica que tornam a atmosfera dominante. A distinção lumínica remete-nos para múltiplas interpretações. Quando nos fixamos sobre elas, aguardamos de alguma forma que elas em algum momento se desliguem e revelem mais alguma história, ou apenas alguma especulação narrativa e visual. Se tivessem cadência, reforçaria a interpretação sobre possíveis planetas, remetendo para a ilusão de possíveis clarões dos relâmpagos que ocorrem durante as tempestades. Mas esta forma de observação das peças, principalmente se nos envolvermos de forma imersiva com elas (e tirando partido da redução das luzes exteriores à obra), induz-nos para uma personificação de endeusamento do observador, o que define esta instalação com uma personalidade fantasiosa e inebriante.

Se a artista estivesse a ler estas palavras interpretativas diria algo semelhante ao que uma vez Maria Lai disse: “trabalhando com muita seriedade e, a partir de um determinado ponto, chamam às minhas brincadeiras (jogos) de arte” (CIRCIU, 2014: 21).

A instalação, com este carácter tecnológico e com alguma sugestão de interação ainda é um elemento novo na obra da artista. Acredito que o seu trabalho se destaca quando combinado com a energia dos espectadores no espaço de exposição. Aguardemos o que de mais aqui virá.

A sua postura criativa é fundamentalmente *curiosa*, como quem olha pela primeira vez para os materiais e possibilidades que deles advém, e acaba por criar, reformulando possibilidades técnicas e reinventado metaforicamente os seus resultados, que devem ser entendidos de um ponto de vista distinto, diferenciando-os e reconectando-os repetidamente com novos sentidos e propósitos. A artista constrói através da sua produção um equilíbrio interior, definido pela permanente procura de coerência nas suas semânticas. É uma sustentabilidade de si para a obra e vice-versa, que naturalmente extravasa para o mundo. E sobre esta reflexão lembro uma frase, bordada na obra *Cela I*, da grande artista Louise Bourgeois: “a arte é uma garantia de sanidade”.

## Conclusão

Este artigo pretendeu apresentar a zona de atuação da arte têxtil, manifestando-se através da tapeçaria e com especial enfoque na obra da artista Rosa Godinho.

As suas obras tendem a ser realizadas a partir de materiais têxteis e não têxteis, de pedaços de papel, pano, algodão, felpo, linha, corda, fios unidos, costurados ou colados e até tinta, mas em nenhum momento deixa que a marca têxtil se perca na passagem de um material para outro, permitindo que toda a riqueza visual, representativa da natureza têxtil se mantenha nos outros materiais que, embora não sejam têxteis, dela ficam sendo memória e semelhança.

Independentemente dos materiais escolhidos, tecnologias adotadas e técnicas em uso, a sua expressividade revela uma forma estrutural de pensar a composição da imagem, exprimindo a sua profunda referência e sensibilidade têxtil. Esta referência intrínseca em tudo o que produz, deixa a marca do seu pensamento têxtil contemporâneo nos traços, nas formas, na expressão e na pictorialidade de tudo o que apresenta.

Estas palavras não tem o objetivo de esgotar as inesgotáveis significações de que o conjunto de obras comportam. Apenas visa uma aproximação que possa ser de maior ou menor utilidade para este ou para aquele. Apenas visa ser uma companhia de explicações pessoais.

E acabo com as palavras de Magdalena Abakanowicz “a arte continuará a ser a atividade mais surpreendente da nossa mente na luta entre a sabedoria e a loucura, entre o sonho e a realidade” (KATO, 1991).

### **Referências**

- AA.VV. (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates.
- CAPRA, Fritjof (2014), *The Systems View of Life: A Unifying Vision*, Cambridge: University Press.
- CIRCIU, Milly (2014), *Le Formedella Brevità*. Milão: FrancoAngeli.
- HUGUES, Patrice (1982), *Dictionnaire Culturel du Tissu*. Paris: Babylone.
- KATO, Kuniko Lucy (1991), Magdalena Abakanowicz. *Tangible Eternity*. Tóquio: Japan Internation Art Research.
- KUENZL, André (1973), *La Nouvelle Tapisserie*. Genebra: Editions Bonvent.



# Elementos Psicodelizantes en la Obra de Vicente Ameztoy

## *Psychedelizing Elements in the Work of Vicente Ameztoy*

EDURNE MENDIA REZOLA\*

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

\*España, pintora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura (FBBAAEHU). UPV - Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, BI, Espanha. E-mail: mendiaedurne@gmail.com

**Resumen:** Este texto surge a partir de una investigación en la que se examinaron la experiencia psicodélica y manifestaciones artísticas ligadas a este tipo de vivencia visionaria. Para constatar algunos recursos visuales, formales y temáticos, recurrimos a un análisis de la obra del singular pintor Vicente Ameztoy (1943-2001) y principalmente a su último trabajo, el ciclo decorativo que realizó para la ermita de Remelluri.

**Palabras clave:** Pintura / psicodélico / extrañeza / sagrado / profano.

**Abstract:** *This text arises from an investigation in which the psychedelic experience and artistic manifestations linked to this type of visionary experience were examined. To verify some visual, formal and thematic resources, we turn to an analysis of the work of the singular painter Vicente Ameztoy (1943-2001) and mainly to his latest work, the decorative cycle he made for a hermitage in Remelluri.*

**Keywords:** *Painting / psychedelic / strangeness / sacred / profane.*

## Introducción

El origen de este texto y el interés por este pintor surgen a partir de una investigación sobre analogías entre la experiencia psicodélica y ciertos procesos creativos. Siendo Vicente Ameztoy (1943-2001) un artista que creemos que utiliza en sus cuadros valores y recursos asociables a la experiencia psicodélica, nos permite ofrecer una visión local de este fenómeno (nació y desarrolló la mayor parte de su obra en el País Vasco) y además poner en valor la obra de este singular artista, relativamente poco conocido y que se mantuvo al margen de los círculos expositivos. Se trata de un pintor difícil de clasificar, capaz de manejar fuentes dispares sin ningún tipo de complejo. Quizás si hay un rasgo común que se repite a lo largo de toda su obra, ese sería la sensación de extrañeza.

### 1. Extrañezas en la obra de Ameztoy

En primer lugar destacaríamos las extrañezas de carácter espacio temporal. En el prólogo al catálogo de *Karne & Klorofila*, una exposición que recopiló el trabajo de Ameztoy de 1976 a 1990, Vicente Molina Foix remarcaba la extrateritorialidad y la extratemporalidad de su obra (Molina & Ameztoy, 1990), y cómo alteraba el tratamiento del espacio y el tiempo, con el objetivo de generar una realidad singular.

En la cuestión del espacio, Molina Foix destacaba el uso que Ameztoy hacía del paisaje. No solo como fondo para sus figuras, sino que la interacción entre ambos tenía una intensidad por la que llegaban a fundirse uno con otro.

Por otra parte estarían la extrañezas paradójicas, que se engloban bajo el termino *tabolismo*, una palabra a la que se ha recurrido en diferentes textos para describir su obra. Este término alude al modo en que dos elementos contrapuestos de una contradicción se unen por una especie de hilo invisible (Molina & Ameztoy, 1990). Según explicó el propio pintor, el *tabolismo* es agrio y dulce al mismo tiempo, suave y áspero. Algo que en principio parece bello pero al mismo tiempo puede ser hiriente (Arteleku, 1990). En ese sentido, uno de los aspectos más valorables de su obra quizá sea lo indefinible que es.

Las extrañezas étnico-familiares son asimismo un tema recurrente en su obra. La pintura de Ameztoy plantea, desde la relación del ser humano con el paisaje, un interrogante sobre lo identitario. Hay multitud de referencias a lo "vasco" desde diferentes ópticas, que pueden ir desde la extrañeza, lo delirante, lo irónico, o el respeto hacia a la naturaleza a la que pertenece. También su familia aparece a menudo a lo largo de su obra, así como la gente próxima a ese mundo rural y también los utensilios, atuendos y labores que lo caracterizan.

Otro tema presente en el trabajo de Ameztoy son las extrañezas rituales

ligadas a la espiritualidad, bien observada desde el prisma del ritual vasco, bien entendida como mística, sobre todo en su trabajo final, el santoral de Remelluri. En sus escritos en *Karne & Klorofila*, por ejemplo, el pintor se lamenta de la pérdida del sentido religioso natural de nuestros antepasados como fruto de la imposición católica (Molina & Ameztoy, 1990).

Finalmente destacaríamos las extrañezas que hemos definido como ambientales. Podría decirse que sus cuadros aparecen rodeados de una especie aureola de quietud y ensueño. Algunos elementos que los envuelven son la fina lluvia, el verdor de la vegetación, la transparencia o la luminosidad. Situadas en esta atmósfera, sus figuras parecen levitar y generan una sensación de ingravidez (Artium, 2010).

## 2. Aspectos psicodélicos en la Ermita De Nuestra Señora De Remelluri

Una vez situada la obra del pintor dentro de este marco, hemos querido analizar los elementos psicodelizantes en los cuadros del ciclo decorativo que realizó entre 1994 y 2001 en la ermita de Nuestra Señora de Remelluri, en Labastida (Álaba) y que constituye la última obra de Ameztoy.

Esta parte de la Rioja Alavesa es una zona con un paisaje completamente diferente al que él acostumbraba a pintar. Este paisaje tiene por sí mismo cierta componente mística, de hecho fue una zona utilizada por anacoretas y eremitas, un lugar de aislamiento (Ameztoy, 2000). El propio pintor comentaba, en una entrevista, que pasó numerosas noches en cuevas de esa zona de Toloño, con algo de queso, pan, vino y nueces, prácticamente como un eremita (Merino, 2000). Calificó la experiencia como gratificante, pero también como un trabajo de desesperación.

El paisaje del cuadro del paraíso (Figura 1) es un lugar real situado en el valle de Valdegovía, que a Ameztoy le pareció ideal para representar y situar el segundo anterior al pecado original. Representa el momento en el que este se perderá por ceder a la tentación que, según el relato bíblico nos dice, Eva provocó. En él vemos como juega con la atemporalidad. “Eva ofrece a Adán una amanita muscaria y en el momento que éste accede a comer de ella, el reloj digital marcará el primer segundo” (Ameztoy, 2000:23). Se sitúa por tanto en la antesala de lo que él llama “la gran debacle” que es fruto de la acción de un dios “implacable, envidioso y negativo”.

Los demás elementos del cuadro ofrecen distintas lecturas que quedan en manos del espectador. Una gran pantalla evoca la omnipresencia del gran hermano y el dios vigilante, o tal vez una ironía con respecto a la frivolidad del espectador que permanece impassible viendo la hecatombe que se aproxima a través de una pantalla, como si de una *reality show* se tratara.



**Figura 1** · Vicente Ameztoy, *Paraíso*, 1993-2000.  
Óleo sobre tabla. 142 x 213 cm. Ermita de Remelluri,  
Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

También el personaje del mono podría interpretarse como una nota irónica, una referencia al evolucionismo. En una entrevista incluida en el archivo de vídeo para la exposición *Etxe-ondotik* (2013), Ameztoy es preguntado al respecto y comenta cómo varias ideas del cuadro provienen de un punto de vista infantil, con lo que relaciona el mono: “El mono era algo que surgió en el cuadro desde el principio, como un observador que iba viendo cómo se iba haciendo el cuadro (Amasa Villabona Udala, 2012).

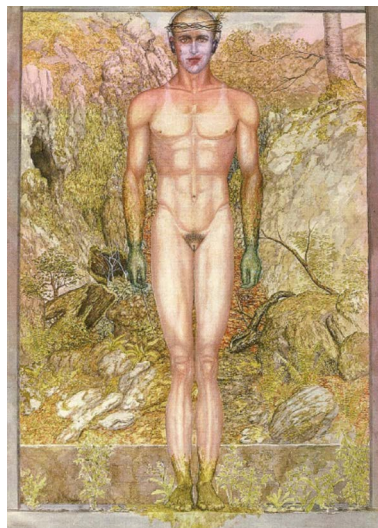
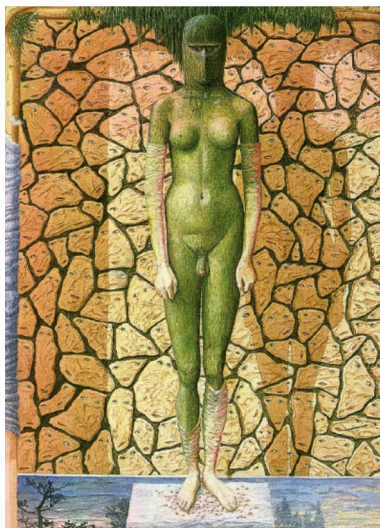
Hay varios elementos un tanto “heréticos” en el cuadro, como la representación humana de Dios a través del color carne. También la representación andrógina de Adán y Eva o la sustitución de la manzana prohibida por una Amanita Muscaria. Uno de los más llamativos es el mono humanizado, que con traje, es testigo de lo que ocurre. También hay una pantalla, otro elemento que temporalmente no se corresponde y además ofrece la lectura de la tecnología omnipresente a la que nos hemos referido. Otras “herejías” presentes son la representación del paraíso a través de un paisaje real, y a juicio de Golvano, una posible alusión a “paraísos artificiales que las diversas drogas han contribuido a activar imaginariamente” (Golvano en Ameztoy, 2000:30).

De cara a enumerar los principales aspectos psicodélicos del conjunto de la obra que engloban esta representación del paraíso y los cuadros de los seis santos, el primero y más evidente sería la vertiente espiritual, y a la vez, la ruptura de la dualidad sagrado-profano. La disolución de esta frontera deja que lo espiritual penetre en la realidad cotidiana. Ameztoy, en cualquier caso, ya había tocado algunos aspectos religiosos en sus pinturas, como la historia de Adán y Eva (Figura 2 y Figura 3).

Además de lo sagrado-profano, otra dualidad que se disipa de manera obvia es la referencia a lo real o lo imaginario. El santoral de Remelluri implica una tradición de historias propia, pero a la vez aparecen las historias del pintor. Cada uno de los santos se representa a través de personas cercanas al pintor, como pueden ser su hija (Figura 4), personas pertenecientes a la bodega o incluso su autorretrato para encarnar la figura de San Vicente (Figura 5).

Otro aspecto psicodélico muy presente es el de la mirada infantil, a través de la cual busca sensaciones relacionadas con lo religioso en su pasado. También en una entrevista que le hizo el periodista Hasier Etxeberria comenta este aspecto, a raíz de la pregunta sobre el cuadro del paraíso: “El cuadro del paraíso es una elucubración a partir de ideas que vienen de la infancia, yo creo, porque el paraíso... a mí por lo menos en vida no se me ha cruzado en el camino. Puede considerarse algo mítico, pero para realizarlo tienes que acudir a ideas infantiles prácticamente” (Ameztoy en Amasa Villabona Udala, 2012).





**Figura 2** · Vicente Ameztoy, *Eva-Adán*, 1987. Acuarela sobre papel. 113 x 70 cm.

Colección particular. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

**Figura 3** · Vicente Ameztoy, *Eva-Adán*, 1987. Acuarela sobre papel. 113 x 70 cm.

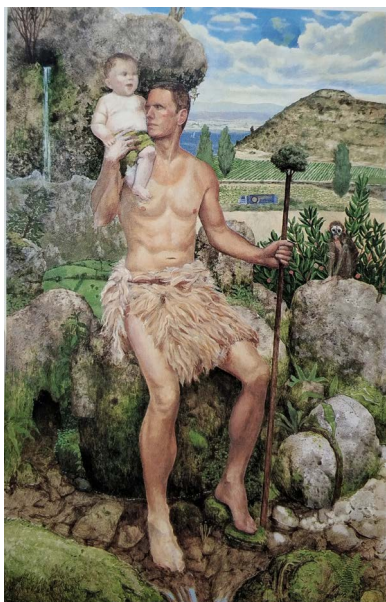
Colección particular. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

**Figura 4** · Vicente Ameztoy, *Santa Eulalia*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm.

Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

**Figura 5** · Vicente Ameztoy, *Santa Eulalia*, 1993-2000. Óleo sobre tabla.

256 x 186 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo



**Figura 6** · Vicente Ameztoy, *San Cristóbal*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo



**Figura 7** · Vicente Ameztoy, *San Esteban*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo



**Figura 8** · Vicente Ameztoy, *San Ginés*, 1993-2000. Óleo sobre tabla. 110 x 70 cm. Ermita de Remelluri, Labastida. Fuente: imagen cedida por Iñigo Royo

Ameztoy decía del paisaje de Remelluri y las implicaciones que este tiene en sus cuadros, que es “un lugar para cambiar la mirada y todo lo que eso significa” (2000:14). Las alteraciones en la mirada y el cambio en la forma de ver son ideas recurrentes cuando se habla de los cambios en la percepción producidos por la experiencia psicodélica.

Ameztoy usa también el recurso de la atemporalidad de modo consciente. Los santos aparecen descalzos para desposeerlos de temporalidad; aunque considera, además, que el pie descalzo confiere cierta emoción. También evitó ropajes que pudieran identificarse con una época concreta de la historia, o al contrario, usa sincronías que producen extrañeza o aportan un toque de humor (Figura 6 y Figura 7).

Asimismo encontramos multitud de desviaciones retóricas. Algunos ejemplos que se pueden nombrar serían: la sustitución de la manzana por una amanita (un tropo), la sustitución parcial de la vegetación y las puertas por la silueta del cuerpo de San Vicente (inperpenetración) (Figura 5), la comparación o acoplamiento presente entre la careta de San Ginés y la cabeza azul (Figura 8), o varios tropos proyectados, como el humano en el diácono San Esteban (Figura 7)



o el espantapájaros en el comediante San Ginés (Figura 8). Aunque como figura sea más sutil, también se proyecta continuamente lo profano en lo sagrado y viceversa, interrelacionando continuamente lo material y lo inefable, la realidad y la fantasía.

Otros recursos que hemos relacionado con la psicodelia y que podemos encontrar ejemplificados en este trabajo serían la animalidad y las hibridaciones, siendo el mono del paraíso el ejemplo más evidente, aunque en todos los cuadros hay presencia de animales con cierta carga simbólica.

El mundo microscópico y la inmersión en el reino vegetal son también indudables y ya se ha mencionado por el protagonismo que tiene el tratamiento del paisaje en toda la obra de Amezttoy. Lo mismo ocurre con lo alucinatorio o aquello que no cabe dentro de la percepción de una realidad convencional.

### **Conclusión**

Las historias de las vidas de los santos tienen de por sí un componente delirante que Amezttoy trae a los cuadros, y a los que ayudan multitud de elementos como pueden ser la pantalla en el paraíso, un pez que nada en el aire, un camión de reparto en un cuadro religioso o todo ese aire irreal que hemos citado una y otra vez y de alguna manera incomoda a la vista y a sus conexiones con las realidades asumidas.

Hasta ahora, la primera y única exposición antológica dedicada a este artista tuvo lugar en San Sebastián en 1990 y fue concebida como una recopilación de sus obras más significativas de las décadas de 1970 y 1980. Aunque ha sido un pintor respetado por la crítica del País Vasco, Amezttoy ha sido un gran desconocido fuera de su tierra, y a día de hoy no está representado en ninguna de las colecciones públicas españolas (Alzuri, Atxaga, Golvano, Sarrionandia, & Viar, 2019).

Afortunadamente, el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha organizado una exposición (del 17-10-2019 al 26-01-2020) que presenta por primera vez en la capital española una visión de conjunto de la trayectoria artística de Amezttoy y que ayudará a dar a conocer su obra en general y particularmente este proyecto final, el santoral y paraíso de Remelluri, siendo una excelente ejemplificación de valores psicodélicos, tanto por su vertiente más espiritual (por el contenido de los cuadros y la trasgresión casi mística de la dualidad sagrado-profano) como por el uso de elementos desviantes que desafían nuestra idea de realidad y los recursos estéticos que logran sintonizar lo delirante y lo popular.

## Referencias

- Alzuri, M., Atxaga, B., Golvano, F., Sarrionandia, J., & Viar, J. (2019). *Ameztoy*. Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa - Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Amasa-Villabona Udala . (2012). *Vicente Ameztoy Villabonan* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 3 de enero de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZwOK6d9AEAc>
- Ameztoy, V. (2000). *Eliztarrak-Mundutarrak/Sagrado-Profano*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena Kulturunea y Arteleku.
- Artium. (2010). *DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación*. Recuperado el 3 de enero de 2020, de Vicente Ameztoy. Obra: <http://catalogo.artium.org/artistas/vicente-ameztoy/obra>
- Merino, J. L. (2000). *Pintar la serie de Remelluri ha sido un trabajo de desesperación*. El País. Recuperado el 3 de enero de 2020, de [https://elpais.com/diario/2000/10/15/paisvasco/971638814\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/10/15/paisvasco/971638814_850215.html)
- Molina, V., & Ameztoy, V. (1990). *Karne & Klorofila*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia.

# Viagens, imaginários e mapas narrativos. O mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, Rita Carvalho (n. 1978)

*Travel, imagery and narrative maps.  
The map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo,  
Rita Carvalho (b. 1978)*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

Artigo submetido a 15 de março de 2020 e aprovado a 2 de abril de 2020

\*Portugal, artista visual.

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

**Resumo:** O presente artigo aborda o processo criativo de Rita Carvalho na conceção dos seus mapas narrativos. Estas obras gráficas partem da sua experiência nos lugares a que se reportam e do seu interesse por acontecimentos passados, pertençam estes a imaginários remotos, ou a tempos recentes com relevância autobiográfica. Três projetos (Goliardos, Alentejo e Vumbi) contextualizam o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009), resultante de uma viagem à ilha de S. Jorge, Açores, e do encontro com a natureza e com seus habitantes.

**Palavras chave:** cartografia imaginária / mapa / narrativa visual.

**Abstract:** *This paper addresses the creative process of Rita Carvalho in the design of her narrative maps. These works start from her experience in the places to which they report and her interest in past events, these belonging to remote imaginary, or to recent times with autobiographical relevance. Three projects (Goliardos, Alentejo and Vumbi) contextualize the map of Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009), which results from a trip to the island of S. Jorge, Azores, and the encounter with nature and its population.*

**Keywords:** *imaginary cartography / map / visual narrative.*

## Introdução

Rita Carvalho nasceu no Porto em 1978. Nessa mesma cidade licenciou-se em Design de Comunicação/Artes Gráficas, depois de uma breve passagem pelo curso de Pintura (FBAUP). Foi estudante Erasmus na Willem de Kooning Academie, em Roterdão, na Holanda, obteve o grau de mestre em Artes Plásticas na Universidade de Évora e doutorou-se em Design (FAUL).

Nunca tendo tido um particular fascínio pelo universo gráfico da cartografia, foi o processo de dobragem/desdobragem próprio de certos objetos impressos, entre os quais os mapas, que reteve desde cedo o interesse de Rita Carvalho. A revelação de texto ou imagem através do manuseamento, bem como uma preferência por suportes gráficos e formatos pouco convencionais, caracterizam a sua obra, que se traduz não apenas na criação de mapas narrativos, mas também de livros de artista.

Nas obras que se podem englobar na categoria de ‘mapas’ (Harmon, 2004), Rita Carvalho apropria-se com grande liberdade das linguagens codificadas da iluminura medieval, da cartografia antiga e de várias outras referências de tempos díspares – da Idade Média à contemporaneidade – para criar narrativas visuais ficcionadas e geralmente pautadas por um grande sentido de humor. Estas narrativas decorrem de vínculos afetivos e revisitações simbólicas ou autobiográficas a determinados lugares. O desenho é o meio de expressão primordial, que conjuga pontualmente com o texto manuscrito ou impresso (impressão com tipos móveis ou outros processos de impressão). Embora não exclusivo, o papel é o suporte mais frequente. Com efeito, uma certa fluidez e indefinição programática quanto à materialização final de cada mapa, sempre adaptado a cada narrativa, é uma das mais surpreendentes características da sua obra.

Neste artigo serão comentados brevemente três projetos da autora — Goliardos (2002) (Figura 1); Alentejo (2008) (Figura 2) e Vumbi (2013) (Figuras 3,4) – que contextualizam o projeto que é objeto desta comunicação: Cartografias dos Açores (Figuras 5 - 8) e, especificamente, o mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009) (Figuras 8-10).

### 1. Três projetos

O projeto Goliardos (2002) foi o projeto de fim de curso de Rita Carvalho na licenciatura em Design de Comunicação, ainda acompanhado pelos professores da Faculdade de Belas Artes do Porto e da Willem de Kooning Academie, de Roterdão. O projeto respondia então ao interesse de Rita Carvalho pelo imaginário medieval e pela iluminura pré-gótica, e tinha como mote a sua

curiosidade pelos Carmina Burana, os ciclos de poemas sobre a inversão das normas do quotidiano, que se conhecem em parte na versão épica de Carl Orff (1935), mas que originalmente foram escritos por jovens clérigos de vida errante – os Goliardos – nos sécs. XII e XIII. (Figura 1)

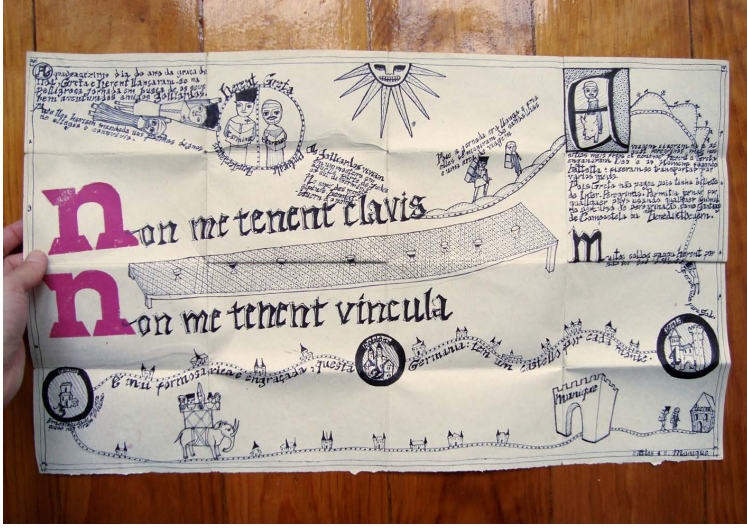
Este interesse leva a artista a realizar uma viagem a Benediktbeuern, a localidade alemã em cuja abadia os manuscritos dos Carmina Burana foram encontrados em 1806 e a Munique, onde se conservam, com a intenção expressa de os consultar.

Mais do que os manuscritos, aos quais acaba por aceder em versão fac-similada (e não no original, como inicialmente supunha) são as peripécias ocorridas nesta demanda que se tornam a matéria prima da narrativa. Nela, ficciona a viagem de comboio com bilhete de inter-rail, representando-se a si própria e ao amigo que a acompanha com pseudónimos de ressonância medieval e transfigura os aspetos da contemporaneidade nos equivalentes medievais possíveis (e.g. personagens vão a cavalo, em vez de viajarem no comboio).

O desenho à mão levantada combina-se com a impressão em tipos móveis, usando um tipo de letra que sugere a escrita medieval. Nem as escolhas cromáticas (preto, magenta), nem o uso de tipos móveis obedecem com rigor ao universo da iluminura (o surgimento da imprensa é muito posterior aos Carmina Burana). No entanto, o projeto no seu conjunto preserva as estruturas narrativas sequenciais (série de mapas) e em simultaneidade (cada mapa uma narrativa com vários acontecimentos) da arte medieval.

O projeto consistiu num conjunto de cinco mapas com vários formatos desenhados e enviados por correio para Portugal. Devido a esta necessária portabilidade todos eles pressupõem dobragem, e a revelação progressiva de imagem e palavra pelo desdobramento. Sendo um trabalho final de curso, o projeto Goliardos lança de algum modo as bases dos projetos futuros. Denominador comum entre todos eles é o facto de se reportarem a tempos e/ou espaços parcialmente reais, parcialmente imaginados, com relevância autobiográfica.

No projeto Alentejo (2008), realizado também em contexto de formação académica (mestrado em Artes Visuais na Universidade de Évora), Rita Carvalho cria uma outra narrativa visual ficcionada, como uma banda desenhada, em que mapeia a sua experiência enquanto estudante, representando-se a si, aos seus colegas e professores e ainda a outras personalidades que para si constituíam referências na época. Por exemplo, um dos mapas é uma homenagem a Greil Marcus, e à obra *Lipstick Traces...* (Marcus, 1999). O crítico musical norte americano é representado com a turma do mestrado, juntamente com Johnny Rotten, vocalista dos *Sex Pistols*, e uma cantora de cabaret, aos quais se juntam



**Figura 1** · Rita Carvalho, Mapa 1, projeto Goliardos, 2002. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

**Figura 2** · Rita Carvalho, Instalação, projeto Alentejo, 2008. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

os Goliardos. A obra de Rita Carvalho é assim uma projeção imaginária que lhe permite viajar no tempo e pôr a conversar pessoas que viveram em contextos históricos muito diferentes. (Figura 2)

Revelando grande sensibilidade ao contexto, bem como a capacidade de auscultar os lugares em que trabalha e deles absorver informação para os seus projetos, em detrimento de estratégias mais prescritivas, Rita Carvalho decide representar esta narrativa não sobre papel, mas sobre pratos de barro, os tradicionais pratos de pratos de barro alentejanos, provindos especificamente das olarias do Redondo.

Para o efeito, trabalhou durante algumas semanas com um oleiro – Mestre Chico Tarefa – abrindo o desenho diretamente com ponta seca sobre o barro previamente pintado a branco, em chacota, numa técnica semelhante à do chamado *sgraffito* ou *esgrafiado*. Depois da cozedura, Rita Carvalho prescindiu do tradicional vidrado da olaria utilitária, aproximando a aparência mate do barro à da folha de papel. O agenciamento dos vários pratos na parede serve o propósito da narrativa, agora apresentada sequencialmente, como numa banda desenhada.

Uma obra em que o sentido de humor está ausente, refletindo inquietações políticas, é o projeto *Vumbi* (2013) sobre a violência da colonização do Congo pela Bélgica. Nele, contrapõe o retrato do rei Leopoldo II ao de Twa Mwe, resistente e herói indígena, ocupando frente e verso de uma mesma folha. Aparentemente mais desvinculada da sua vida, a obra decorre no entanto de uma necessidade pessoal de reflexão sobre o passado da sua família materna (que viveu no Congo durante várias décadas do século passado). Em *Vumbi*, Rita Carvalho lida com o desconforto perante as narrativas que lhe são transmitidas e com o desconhecimento desse passado familiar em contexto colonial. (Figuras 3,4)

## **2. Cartografias dos Açores — O mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo (2009)**

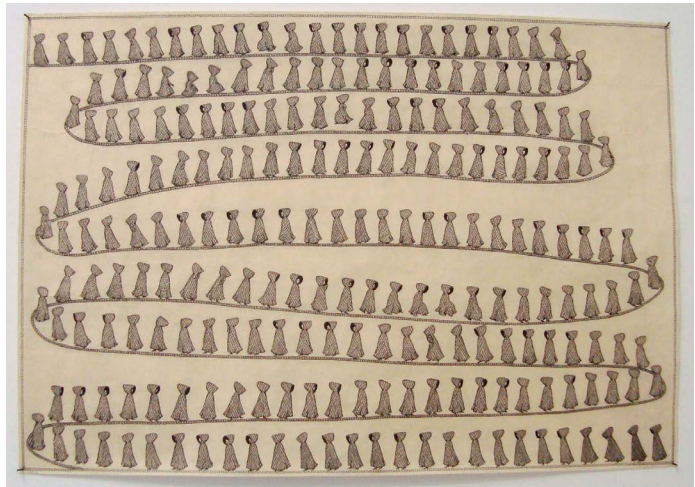
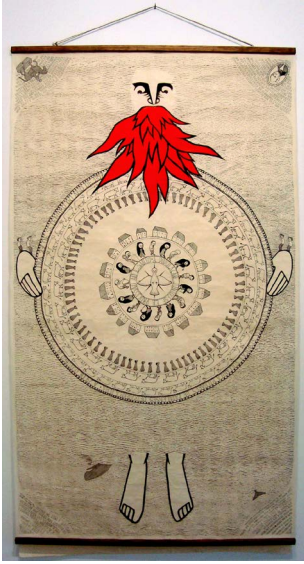
Os três projetos anteriormente referidos contextualizam *Cartografias dos Açores*, que Rita Carvalho realiza depois de uma estadia de três semanas no arquipélago. Nas seis ilhas que pôde visitar – S. Miguel, Faial, S. Jorge, Pico, Flores e Corvo – impressionaram-na profundamente a presença da natureza (a paisagem verdejante, a imprevisibilidade da atividade sísmo-vulcânica) e o isolamento dos habitantes (Carvalho, 2010, 2020).

A série de mapas que realiza parte da sua vivência subjetiva, à qual se somam narrativas de outros sobre aqueles lugares. Efetivamente, Rita Carvalho recorre a fontes escritas de vária proveniência sobre os Açores (Sykes, 1968;









**Figura 5** · Rita Carvalho, Cartografias dos Açores. Mapa do Vulcão dos Capelinhos, 2009. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

**Figura 6** · Rita Carvalho, Cartografias dos Açores. Mulher de capote, 2009. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

Andresen, 2004; O'Neill, 2007; Dias de Melo, 2008; Mónica, 2009; Nemésio, 1994) mas é principalmente o que vê em primeira mão e o que ouve, no contacto direto com os habitantes das ilhas, que lhe parece mais motivador (Carvalho, 2010, 2020).

O mapa do Vulcão dos Capelinhos, em que se representa a procissão ao Espírito Santo realizada na ilha nos tempos que se seguiram à erupção de 1957/58 reflete a ideia de total domínio da natureza sobre a vida dos homens e as suas crenças religiosas. Numa composição centralizada, que sem dificuldade recorda o imaginário medieval, uma figura dominadora – Deus? – de feição *blakiana* (William Blake é outra das referências de Rita Carvalho) emerge do mar, estando no centro um círculo de figuras que representam a procissão, mas também se reportam à ideia de Roda da Fortuna e à vulnerabilidade dos habitantes perante o vulcão (Carvalho, 2010, 2020).

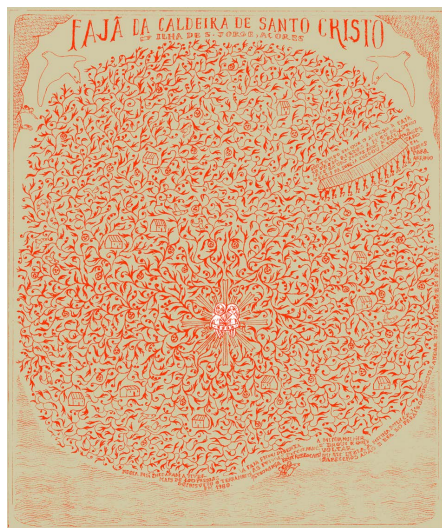
O mapa/desenho foi realizado em papel japonês e inicialmente pensado para ser dobrado de modo a apenas se verem os pés da figura principal, revelando-se a imagem no ato de desdobramento. Na sua versão final surge, como os outros mapas deste projeto, afixado em ripas de madeira, suspenso. (Figura 5)

Vários aspetos do imaginário açoriano surgem representados no projeto. Em Mulher de capote encontra-se a representação do intrigante traje tradicional desta região. A composição, inspirada na imagem de uma procissão ou de um funeral no séc. XVIII, desenrola-se em ziguezague, recorrendo à repetição de figuras com ligeiras diferenças entre si, recordando-nos os processos mais arcaicos de animação (Figura 6).

O mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, de que este texto se ocupa é um dos mapas desta série, desenhado à mão levantada sobre papel japonês. A escolha do suporte (papel japonês) e dos meios riscadores (tinta acrílica, caneta gel) foi criteriosa e implicou alguma experimentação antecedendo a versão final (Figura 7).

O modo como foi concebido o mapa definiu-se a partir do testemunho de um habitante, o Sr. Luís Alberto. O terramoto de 1980 destruiu todas as comunicações e acessos à Fajã (terreno plano e fértil, junto ao mar) tornando aquele local, onde outrora residiam mais de cem pessoas, completamente isolado e desabitado. O Sr. Luís Alberto e a sua esposa decidiram retornar à Fajã, de onde foram durante muito tempo os únicos habitantes.

*Em conversa, o Sr. Luís contou-nos que na altura comentara com a mulher: “Parecemos Adão e Eva no Paraíso! Podemos andar nus à vontade que ninguém nos vê...” Contou-nos que chegaram a estar um mês sem verem ninguém. (Carvalho, 2010)*



**Figura 7** · Rita Carvalho. Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009. 81 x 100 cm.

Fonte: arquivo de Rita Carvalho

**Figura 8** · Rita Carvalho, Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009, 100 x 125 cm.

Fonte: arquivo de Rita Carvalho



**Figura 9** · Rita Carvalho, Mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo, 2009, detalhe. Fonte: arquivo de Rita Carvalho  
**Figura 10** · Pomba do Espírito Santo com resplendor. Fonte: arquivo de Rita Carvalho

Este casal torna-se o foco da narrativa, ocupando um espaço central na composição. Rita Carvalho acrescenta-lhe um resplendor, em versão secular – citando a simbologia religiosa associada ao Espírito Santo, muito presente em todo o arquipélago, e copiado de um exemplar que vira numa igreja na ilha de S. Jorge – e à frente do casal, uma filactera com a inscrição “1982”. (Figuras 9,10).

Em torno do casal “bíblico” (Carvalho, 2010), a imensidão da natureza, representada por uma folhagem miúda e estilizada que recorda as bordaduras dos Livros de Horas medievais. Pequenas casas dispersas, em escala diminuta, surgem também, aqui e ali.

Um outro episódio retratado no mapa dá conta da religiosidade da população e da urgência da reconstrução de uma igreja próxima depois do terramoto. Naquelas difíceis circunstâncias, um grupo de homens terá carregado em braços o teto da referida igreja para que se pudesse arranjar. O telhado surge representado na zona superior direita do mapa, a ser transportado pelos habitantes.

Além destes escassos episódios principais, situados em zonas centrais da composição, outros elementos aparecem esporadicamente. Assiste-se, por um lado, a uma pulverização narrativa – fragmentos de histórias representam-se através de pequenos elementos espalhados na massa de folhagem –, por outro, a um movimento centrífugo das figuras, em particular das que representam a contemporaneidade, para as margens do mapa.

É justamente nas margens que a autora se representa a si própria, com o seu companheiro de viagem, a andar num fabulosa criatura marinha, a contraparte medievalizada da moto 4 em que efetivamente se deslocaram. Surgem ainda três surfistas, no canto inferior esquerdo e algumas pessoas em atividades urbanas e contemporâneas.

*A impressão mais forte nesta visita aos Açores foi a de uma inversão total daquilo que é comum no nosso quotidiano urbano. A ideia que quis transmitir com este mapa da Fajã foi precisamente a de um cenário para mim exótico, no qual a Natureza, em vez do Homem, é claramente dominante. De facto, no centro da minha vida está a urbe, a respectiva concentração de pessoas e edifícios, a escassez de animais, o trânsito, a velocidade, etc... Nas suas margens, está o contacto com a Natureza: as visitas esporádicas aos parques e ao campo durante os fins-de-semana. Nos Açores experienciava-se o oposto: as aves e a vegetação são os protagonistas do lugar, como que excluindo o Homem e o seu quotidiano urbano. (Rita Carvalho, 2010)*

No mapa da Fajã da Caldeira de Santo Cristo é a natureza quem regula tudo: o ser humano, e todas as parafernálias que foi inventando, são irrisórios e por isso marginais. O grande protagonista é o verde da vegetação que, com grande economia de meios, é também o verde da água, tal como na iluminura



medieval. Com este verde dialoga o laranja vivo do resplendor. O mapa é enquadrado por uma moldura de linhas retas e por uma cartela onde se inscreve o título do mapa.

## Conclusão

*De facto, proponho-me a uma representação de lugares construída essencialmente a partir das experiências que deles retiro em viagens, leituras, conversas, entre outros, e que se materializam em novas histórias e diálogos.*

*No meu trabalho existe o recorrente interesse em interpretar graficamente lugares através de um registo de quem lá vive ou pensou sobre eles, e ainda do que lá existiu e aconteceu. De facto, abordo o lugar como algo que está para além do visível, entendendo-o como uma sobreposição de camadas que a passagem do tempo esconde, mas que ainda assim, o define. (Rita Carvalho, s.d.)*

Todos estes mapas evidenciam viagens, permanências e vínculos afetivos a determinados lugares. Constroem-se a partir de narrativas ficionadas, parcialmente autobiográficas, com as quais se fundem várias outras histórias, condensando tempo e espaço. Cada mapa é uma amálgama de referências que se traduz graficamente através de linguagens codificadas, meios e suportes, definidos a partir dos contextos em que é criado.

Se até certo ponto o significado de cada um destes mapas permanece algo obscuro a quem os contempla, eles são sempre suscetíveis de cativar o olhar e a imaginação. Um dos aspetos que os une é precisamente a ideia de ‘mundo ao contrário’, traduzida na inversão formal e conceptual das relações tradicionais entre centro e margem/periferia.

Da inaugural homeagem aos Goliardos, ao questionar das relações de poder num passado colonial (Vumbi), passando pela impossível coexistência de personagens de tempos históricos diversos (Alentejo) ao domínio da natureza sobre a fragilidade da vida humana, os mapas narrativos de Rita Carvalho falam de memórias, mas também da subversão da ordem das coisas do mundo.

## Referências

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2004) *Mar*. Lisboa: Editorial Caminho
- Carvalho, R. (2010, Janeiro, 10). Rita Carvalho - Cartografias dos Açores. *Galeria Dama Aflita*. <http://galeriadamaaflita.blogspot.com/2010/01/>
- Carvalho, R. (s.d.). *Cartografias dos Açores*. Texto Policopiado
- Carvalho, R. (2020, Janeiro, 15). *Conversa com Rita Carvalho* (entrevistada por I. Marques) [Comunicação pessoal].
- Dias de Melo (2008) *Mar pela proa*. Ponta Delgada: Ver Açor
- Harmon, Katherine (2004) *You are here: Personal Geographies and Other Maps of Imagination*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press
- Marcus, Greil (1999) *Marcas de Batom, uma história secreta para o século vinte*. Lisboa: Frenesi
- Mónica, Maria Filomena (2009) *Os Dabney: Uma família americana nos Açores*. Lisboa: Tinta da China
- Nemésio, Vitorino (1994) *Mau tempo no Canal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda,
- O'Neill, Alexandre (2007) *Reportagem nos Açores*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Sykes, Egerton (1968) *The Azores and the early exploration of the Atlantic*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1968.

# O pensamento sem imagem: o paradigma da indeterminação dos fins na obra de Domingos Loureiro

*Thought without image: the paradigm of indeterminacy of ends in Domingos Loureiro's work*

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

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

\*Portugal, Artista plástico.

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

\*\*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes. Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade I2ADS. Av. de Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: maregira@hotmail.com

**Resumo:** O presente artigo pretende discutir o modo como toda uma série de estratégias operativas envolvidas no processo de construção do pensamento e da prática artística atual parecem hoje abdicar dos modelos empíricos da visão e de toda uma espécie de imagem pré-concebida do pensamento, no sentido de fugirem aos condicionamentos mentais que pesam sob o próprio surgimento da experiência perceptiva. Assim, obras inseridas na série "Paisagem-Corpo-Paisagem" (2016) do artista português Domingos Loureiro, assentes na lógica do constrangimento, tornam-se in-

**Abstract:** *The present article aims to discuss how a whole series of operative strategies involved in the process of thinking construction and current artistic practice seem to abdicate the empirical models of vision and a whole kind of preconceived image of thought, in the sense of escape the mental conditioning that weighs on the very emergence of perceptive experience. Thus, works inserted in the series "Paisagem-Corpo-Paisagem" (2016) by the portuguese artist Domingos Loureiro, based on the logic of constraint, become unavoidable to think about how the enhancement of an automatic gesture can be directly associated with*



contornáveis para pensarmos o modo como o potencial de um automatismo do gesto pode estar diretamente associado a uma espécie de “pensamento sem imagem”, capaz de despoletar, na prática do autor, estados de libertação criativa.

**Palavras chave:** Constrangimento / Automatismo do gesto / Pensamento sem imagem / Indeterminação / Estados de libertação criativa.

*a kind of “thought without image”, capable of triggering, in the author’s practice, states of creative liberation.*

**Keywords:** *Constraint / Automatic gesture / Dissociative experience / Indeterminacy / States of creative liberation.*

## Introdução

Como forma de darmos início a esta reflexão, cabe-nos num primeiro momento constatar que, de uma forma generalizada, a prática e o pensamento artísticos compreendidos no intervalo de tempo desde o início do século XX até à atualidade, tiveram como principal objetivo alargar e esbater as fronteiras que delimitam e delineiam os seus territórios de atuação. Isto porque, para lá das suas evidentes transformações que permitiram alargar a sua multidisciplinaridade, o foco de muitos artistas em enveredar pelos limites do desconhecido possibilitou não só encontrar na desrazão algo equacionável enquanto experiência produtora de conhecimento como, simultaneamente, antever o enigmático no que aparentemente era evidente, reconhecendo pensamento até mesmo no que, à partida, não mais seria do que um detalhe anódino (Rancière, 2009 [2001]: 10-11).

Ora, foi precisamente através destas tentativas de operacionalizar este território do desconhecido na arte que, principalmente a partir da Modernidade, os artistas procuraram transformar a natureza processual do ato de construir a experiência artística. Seguindo esta lógica, no seio de diversas estratégias processuais de construção da obra de arte, passaram a coabitar infundas relações dialógicas constituídas por gestos quer conscientes quer inconscientes que, mais do que lhes permitir prever com alguma certeza o resultado dos seus fins, engendraram uma espécie de momento cego, onde o fazer e o pensar mergulharam num contínuo estado de alteridade (Bourriaud, 2011 [1999]: 168).

Com efeito, ao longo deste último século, muitos foram os artistas que, progressivamente, colocaram em prática um variado número de estratégias operativas baseadas em procedimentos aleatórios, resultados acidentais, encontros casuais e práticas generativas, que não só se apresentaram como ferramentas potencializadoras de possíveis campos de atuação, como também, vieram empurrar o resultado da obra para fatores como a incerteza, a indeterminação e uma série de características indefinidas que, invariavelmente, e do ponto de

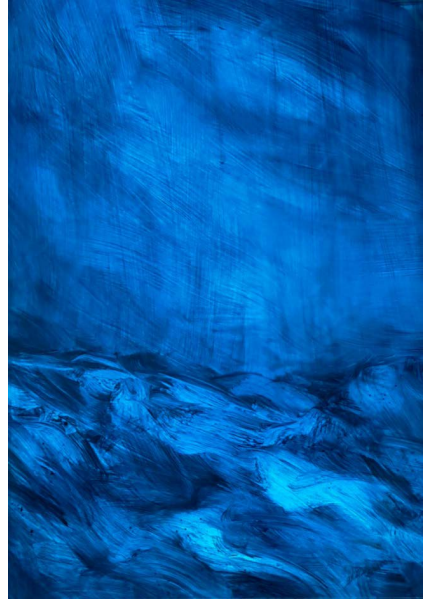
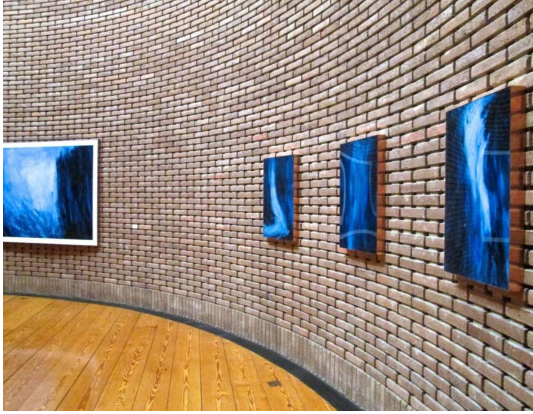
vista estético, poético e semântico, acabaram por ser surpreendentes para o próprio agente que as executa. De facto, no meio da relatividade e da vontade de desconstruir todo um universo dominado pela razão, fatores como o erro, o acidente, a aleatoriedade e o acaso, passaram a ser utilizados como ferramentas propícias a potenciar um lado mais inconsciente e automático da “psique”, permitindo abrir todo um território “outro” em que a consciência, ao invés de ser a “dona de casa”, passou antes a ser um hóspede de uma outra instância (Lacan cit. Kristeva, 2007 [1969]: 269).

Um caso paradigmático para pensarmos alguns destes assuntos, são as obras inseridas na série “Paisagem-Corpo-Paisagem” (2016) do artista português Domingos Loureiro, a partir das quais o autor construiu uma visão sistematizada em torno do modo como a noção de constrangimento pode estar associada a uma espécie de inibição ou “handicap” inicial, capaz de implicar não só o surgimento de uma espécie de “cegueira” temporária próxima de uma experiência dissociativa, como também, a construção de automatismos mentais e gestuais de carácter imprevisível e desinteressado, abertos ao acidente, à incorporação do acaso e do erro, e à descoberta do inesperado. Neste sentido, interessa-nos refletir acerca do modo como a supressão do controlo por parte do agente da ação sobre algumas etapas do seu processo de construção da obra, podem assumir-se como importantes engrenagens para pensarmos esse gesto autoral que nasce cego e se desenrola sob a forma de uma série de ações encadeadas que não determinam um fim, mas antes, uma espécie de “pensamento sem imagem”, tal como proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze na sua obra “Proust e os signos” (2003 [1964]).

Perante essa taxonomia experimental do fazer que contraria a própria regra e a razão do autor, procuraremos pensar a forma como esse jogo de constrangimentos se torna responsável pela construção de um processo operativo capaz de desencadear essa experiência empírica e mental dissociativa que, de algum modo, e como fenómeno gerativo, parece empurrar Domingos Loureiro a dar forma a esse “corpo sem órgãos” (Deleuze & Guattari, 2004 [1972]) em constante ebulição, que se move no limbo da definição do conceito de paisagem.

### **1. O constrangimento, a contingência e a imagem ausente do pensamento**

Se nos debruçarmos sobre a obra “The Optical Unconscious” (1996 [1994]) da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, percebemos que, a partir da Modernidade, e tal como sugere a autora, todo um conjunto de artistas passaram a recorrer a estratégias processuais e princípios operativos, assentes no



**Figura 1** · Domingos Loureiro, Vista da exposição “Em direção ao azul” (2015), Silo – Espaço Cultural, Matosinhos. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

**Figura 2** · Domingos Loureiro, “Paisagem-corpo XXIV” (2015), Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100 x 75 cm. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

potenciamento de uma espécie de gesto descomprometido e desinteressado, capaz de abdicar do modelo empírico da visão, transformando-se, consequentemente, numa espécie de pré-condição ou condicionamento ao próprio surgimento da experiência perceptiva (:23).

De forma transversal, em muitas destas estratégias e processos operativos reinou, quase absolutamente, os princípios da turbulência, do improviso, da despreocupada expansão, da exuberância impensada e da anarquia caprichosa da chance e do “ludus” que, tal como aponta o filósofo francês Jacques Rancière a partir da sua noção de “Inconsciente Estético” (2009 [2001]), nos permitem hoje considerar a obra de arte como sendo, simultaneamente, a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, isto é, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um “logos” e de um “pathos” (: 30-31). Neste sentido, e tal como adverte o autor, aquilo que se torna fundamental compreendermos é que, mais do que essa potência absoluta do fazer, muitas destas ações, estratégias de atuação e processos operativos convocaram para o território do pensamento e da experimentação artística um misto de ação ativa e passiva, de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer (Id., Ibid.). Ora, isto abre espaço às seguintes questões: - Qual o ponto de partida para melhor exemplificarmos esta estratégia no campo da arte? Será que existe algum tipo de mecanismo operacional que permita deixar de definir uma série de ações ou acontecimentos e, ao mesmo tempo, negar um qualquer tipo de tomada de consciência sob os seus resultados?

Em parte, acreditamos que sim, mas mais do que ver a imagem ou a representação unicamente como um invólucro de um qualquer sentido oculto devemos, antes de mais, refletir em torno das suas condições de produção (Adorno, 1993 [1970]: 28). Para tal, invocamos, a título de exemplo, a obra “Paisagem-Corpo-Paisagem” (2014-2016) de Domingos Loureiro que incide precisamente nesta problemática (Figura 1).

Tal como o artista argumenta em “Sublime e Constrangimento” (2016), o princípio do constrangimento pode ser instrumentalizado no sentido de se transformar num catalisador de estados de libertação criativa, uma vez que pode ser visto como uma engrenagem capaz de potenciar o surgimento da experiência do sublime, de alguma forma associada ao princípio da indeterminação dos fins no território da arte (: 33). Segundo Loureiro, é importante não esquecermos que é por intervenção do constrangimento, isto é, pela presença de um conjunto de regras que obrigam a uma determinada atuação que, consequentemente, se propiciam estratégias de libertação criativa, por sua vez, associadas a uma espécie de subversão do pensamento (Id., Ibid.).

Se seguirmos a sua lógica de argumentação, vemos que ao impor uma série de condicionantes à ação do seu gesto, tais como a incapacidade de prever o que acontece na outra face transparente do suporte de “plexiglass” que, assim, permanece velada por uma película de plástico até ao término da sua ação, Loureiro transforma as suas pinturas num inevitável convocar do desconhecido que devolve o reverso da sua ação, ou seja, a dupla verdade do gesto, omitindo aquele que foi produzido e revelando um outro distinto, necessariamente incerto, que lhe é exterior, e se movimenta na iminência da aprendizagem e do erro (Id., Ibid.: 211) (Figura 2).

De acordo com o autor “a natureza do suporte na sua obra, concede à ação esse deslocamento dos processos mais recorrentes escolhidos pela razão”, atuando como um desestabilizador emocional que desativa as competências estéticas implementadas no corpo e na mente, impondo-lhes um sentimento de privação e de “dor” - constrangimento (Id., Ibid.). Logo, “os constrangimentos são o princípio da atuação da reflexão” que, obrigatoriamente, na obra de Loureiro nos remetem para o território da paisagem a partir desse processo paradoxal entre aquilo que o autor observa e aquilo que se ativa no seu âmago (Id., Ibid.: 114-221). Ao privar-se de exercer um controlo efetivo sobre algumas etapas de execução da obra, Loureiro investe o seu gesto autoral de uma espécie de comportamento automático (automatismo psíquico) que o remetem para uma experiência dissociativa, na qual o autor é como que obrigado a pensar uma ausência, isto é, a “pensar sem imagem”, como se de um estado alterado da consciência se tratasse.

De facto, são esses constrangimentos físicos e mentais que possibilitam ao artista gerar um “meio de passar a vontade para esse outro lado [...] sem [...] qualquer disciplina” (Breton, 1994: 35-47), isto é, de transformar o pensamento num mecanismo delirante e desinteressado. Essa estratégia de subversão do pensamento que, por vezes, se aproxima da natureza do jogo, neste caso, um jogo de constrangimentos, é capaz de inflamar uma série de associações de carácter indefinido e revelador nas pinturas do autor, como uma espécie de violência furtiva na qual o acaso emerge não só como um contingente indeterminado, próximo de uma espécie de “pensamento sem imagem”, tal como defendido por Deleuze em “Proust e os signos” (2003 [1964]), mas, simultaneamente, como um elemento ou condição que vai originar a manifestação dessa experiência empírica do sublime.

Assim, podemos argumentar que o carácter automático do gesto autoral, aberto ao acaso, à aleatoriedade e ao acidente do resultado poético da experiência artística, permitem a Loureiro reconfigurar e, até mesmo, subverter a noção mais convencional de paisagem, quer pela forma como reorganiza, transfigura e transmuta a matéria bruta a partir desse comportamento descomprometido, quer pela forma como esse mesmo fator, relacionado com a surpresa, possibilita



**Figura 3** - Domingos Loureiro, "Paisagem-corpo X" (2015), Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29 x 20 cm. Disponível em Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.

a construção sugestiva de novos valores, significados e funções associados ao carácter paradoxal do seu gesto (Figura 3).

Neste sentido, falar sobre a obra deste autor implica compreender esse salto entre estados comportamentais, esse viés comportamental que marca uma espécie de desdobramento da consciência a que correspondem as experiências de “alienação” frente a si mesmo e frente a um ambiente imediato. Este processo aleatório ao qual o artista entrega o momento de decisão, implica sempre um intervalo de espaço e de tempo de não-compreensão, um salto onde a lógica se torna numa permanente “indecibilidade” e inapreensibilidade, uma vez que não há trajetos e caminhos definidos, apenas uma espécie de gatilho automático e maquínico que inicia ou desenrola a ação - constrangimento. Esta ideia é corroborada por Deleuze e por Guattari, quando afirmam ser esse inconsciente produtivo que move os nossos gestos como uma verdadeira máquina desejante, fazendo-os funcionar e se reeditarem a cada novo lance de forma processual, aleatória e maquínica (1995 [1980]: 50).

É este outro cego, acéfalo, afásico, automático e maquínico que Loureiro permite que invada o seu pensar e fazer, como sendo qualquer coisa que o força a pensar aquilo que ainda não havia pensado. A concretização das suas pinturas emerge para si como uma espécie de surpresa, mediante um gesto criativo que, numa violência recíproca, é capaz de colocar em discordância o pensamento e a imaginação (Kant cit. Deleuze, 2006 [1968]: 116), já que ao ser coagido a enfrentar essa imagem ausente do pensamento, é a força de um impessoal, de um “eu” disfuncional que empurra o artista de encontro a essa imagem indefinida do pensamento, situada no limiar do que pode ou não ser definido pela condição convencional de paisagem.

### **Conclusão**

Ao recorrer a ferramentas e processos operativos que boicotam o seu controlo sobre a ação, Loureiro engendra todo um outro modo de pensar as problemáticas da pintura, empreendendo todo uma série de outras lógicas operacionais que permitem reinventar os seus modelos de construção visual e conceptual. A série “Paisagem-corpo Paisagem” apresenta-se não só como um prolongamento impessoal desse resultado aleatório que o autor extrai dos processos auto-organizativos do acaso ou do acidente, mas simultaneamente, como o território onde essa imponderabilidade é mastigada, vincada, dobrada, desdobrada, curvada, torcida, retorcida, rasgada e, por fim, pensada, enquanto princípio operativo que vem devolver a imagem ao pensamento.

Por esta lógica de ideias, na obra de Domingos Loureiro, é a prática da



pintura que possibilita engendrar esse lugar de constante questionamento dos limites de atuação do artista, assim como, o modo como esses momentos disruptores do gesto permitem desconstruir e reconstruir o seu entendimento, enquanto instância que se inventa, reinventa, encena, reconfigura e experimenta a si própria nas diversas etapas, processos e estratégias criativas que, mais tarde, permitem a inovação das suas próprias “territorialidades”.

Ainda que tenhamos optado por uma análise centrada no modo como o artista potencia um conjunto de comportamentos gestuais que, mais tarde, apresentam-se como fatores determinantes no surgimento da experiência perceptiva, não poderíamos deixar de apontar o facto de, do ponto de vista prático e conceptual, as suas pinturas carregarem esse lado estético de um inconsciente experimental, isto é, a forma indefinida de um “não-pensamento” que aparece subentendida nas entranhas do seu resultado. Assim, na sua pintura os constrangimentos transformam-se nesse território especulativo do pensamento, no princípio gerador dessa deriva, no trajeto mental acidentado e aleatório por onde rabiscos, formas e “não-formas” emergem num jogo de desconstrução violenta como resposta a essa busca de experienciar a imagem ausente do pensamento, assim como, a sua indefinição enquanto fim, mas definição enquanto desejo empírico e metafísico de uma experiência do sublime.

## Referências

- Adorno, Theodor W. (1993). *Teoria Estética* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1970).
- Bourriaud, Nicolas (2011). *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si* (D. Bruchard, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Breton, André (1994). *Entrevistas* (E. Sampaio, Trad.). Porto Alegre: Edições Salamandra.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995). *Mil Plátos: Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1* (A. G. Neto & C. P. Costa, Trans.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 1980).
- Deleuze, Gilles (2003). *Proust e os signos* (A. Piquet & R. Machado, Trans.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1964)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* (J. M. Varela & M. M. Carrilho, Trans.). Lisboa: Assírio & Alvim. (Obra original publicada em 1972)
- Deleuze, Gilles (2006). *Diferença e Repetição* (L. Orlandi & R. Machado, Trans.) (2ª ed.). Rio de Janeiro: Graal. (Obra original publicada em 1968)
- Krauss, Rosalind (1996). *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. (Obra original publicada em 1994)
- Kristeva, Julia (2007). *A História da Linguagem* (M. Barahona, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Obra original publicada em 1969)
- Loureiro, Domingos (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- Rancière, Jacques (2009). *O Inconsciente Estético* (M. C. Netto, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Obra original publicada em 2001)



# Memograma / Insert de Filipa César: a margem enquanto cartografia da resistência, transgressão e memória lésbicas

*Filipa César's Memograma / Insert: the  
margin as a cartography of lesbian resistance,  
transgression and memory*

JOANA TOMÉ\*

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

\*Portugal, Ilustradora e designer.

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Secção de Investigação e de Estudos em Ciências da Arte e do Património – Francisco de Holanda. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joanambtome@gmail.com

**Resumo:** Partindo das noções de margem, genealogia e rizoma, se constrói uma cartografia de significação a orientar um forjar de caminho por entre os três elementos expositivos de Insert / Memograma de Filipa César. Tomando a margem — na sua concretização em Castro Marim, nos hápticos montes de sal e transmutações dos mesmos, e nas rasuras da censura — por transgressivo lugar de inscrição de um corpo e desejo lésbicos, postula-se a partir de Insert / Memograma um projecto de contra-memória enquanto olhar alternativo, genealógico, sobre a história portuguesa do Estado Novo, descobrindo-lhe os silêncios e os desvios e, assim, as possibilidades de resistência hoje.

**Palavras chave:** margem / genealogia / rizoma / contra-memória / corpo / desejo lésbico.

**Abstract:** *Based on the notions of margin, genealogy and rhizome, this article aims to construct a cartography of meaning as a guide for walking through the three material elements of Filipa César's Memograma / Insert. Thinking the margin - in its materialization in Castro Marim, in the salt mountains and its transmutations, and in the erasure procedures of the portuguese fascist censorship - as a transgressive place of inscription of lesbian bodies and desire, this article posits an alternative, genealogical, look at the Portuguese history of Estado Novo, uncovering its silences, its deviations and, thus, the possibilities of resistance today.*

**Keywords:** *margin / genealogy / memory / rhizome / counter-memory / body / lesbian desire.*

## Introdução

Perscrutar-se-á, no presente artigo, *Memograma / Insert* (2010, vencedora da 6a edição do Prémio BES Photo) de Filipa César (Porto, 1975), à luz das noções de margem (Derrida, 1998), genealogia (Nietzsche, 2016; Foucault, 1966) e rizoma (Deleuze e Guattari, 2004), abrindo-as a um entender feminista das afectivas possibilidades da margem, da *contra-memória*, e da sua incomensurável importância para uma contemporânea experiência do objecto artístico e do mundo. A partir da leitura dialógica das três componentes expositivas nas quais se desenrola *Memograma / Insert* - dois vídeos e uma série fotográfica que ocupam paredes distintas da sala do Museu - se ensaiam os contornos de proposta genealógica de memória lésbica no contexto português do século XX. A sala do Museu vê-se transmutada em vestígios de uma rizomática *contra-memória*, história de rupturas cujos pontos de fuga o espectador deverá transitariamente ocupar, a seu ritmo, forjando as suas próprias relações.

Desenhando percurso entre as três, num refazer da cartografia que em *Memograma / Insert* se acha, o presente artigo parte das relações dialógicas que entre a tríade de elementos se ensaiam - explorando questões de resistência e transgressão -, perscrutando os contornos da natureza específica e corporalizada de uma subjectividade lésbica, historicamente relegada para as margens do discurso e, aqui, enfim assumindo posição discursiva.

### 1. *Memograma*

*Memograma* (Figura 1), instalação de vídeo em HD, a cores e sonoro, é registo documental da memória em torno da prática de degredo em Castro Marim - prática judicial que, de profundas raízes colonialistas, em vigor da fundação de Portugal ao findar do Estado Novo, condenou centenas de mulheres e homens ao desterro, numa forma particularmente brutal de sanção social. Castro Marim torna-se, com particular intensidade no período do Estado Novo, primordial destino ao qual se condenavam mulheres de sexualidade *desviante*, exilando-as e submetendo-as a trabalhos forçados nas salinas. Esta memória, que em *Memograma* se materializa em multiplicidade de relatos, informa o carácter fronteiriço de Castro Marim. É *vila-fronteira* por força do seu posicionamento geográfico mas igualmente por força do carácter simbólico que a inscreve no imaginário colectivo como do âmbito de um *fora* que se insinua invisibilidade e proibição. É delimitação entre dentro e fora, mesmidade e alteridade, e, como tal, comporta em si mesma o excesso e a possibilidade última de transgressão e devir.

A margem transmuta-se, neste sentido, da clássica noção de espaço residual - que cimentava a inexorável relação dicotómica entre centro e margem -,

num pós-moderno lugar de experimentação e produção de sentido. Assumindo tal carácter de margem, e lendo-o na sua inflexão derridiana (Derrida, 1998), Castro Marim torna-se potencial espaço de exploração e construção de sentido, abrindo caminho à subversão da dicotomia centro/margem ela mesma. Desenvolvendo linguística pós-Saussure, Derrida postula a linguagem enquanto conjunto de práticas significantes constituídas na realidade e, a margem (e o feminino), porque testemunho de excesso e insubmissão, enquanto incessante ameaça à pretensa estabilidade do sentido linguístico (sempre relacional e instável). Uma sexualidade feminina marginal à *norma* - da *heterossexualidade compulsória* enquanto inata ao ser humano (Rich, 1980) - vê-se coagida à margem do discurso e sistemas de representação, e, ora enunciada nas *salinas-margem-fronteira*, afirma-se - no seu carácter múltiplo, fluido, diverso e nómada - capaz de subverter essa condição de exílio que se lhe imputa e de aí se inscrever, nas dunas de sal e na História. Deste modo se poderá perscrutar, na obra de Filipa César, um discurso da margem, capaz de articular radical posição de enunciação feminina e, em particular, lésbica, de incomensurável magnitude política.

Os depoimentos, simultaneamente sonoros e expressos na forma de legendas, de especialistas e cidadãos locais, testemunhas, que acompanham a experiência do espectador, marcam ritmicamente o plano fixo sobre a paisagem da salina. Nela se evidencia uma montanha de sal que se vai metamorfoseando como consequência, não só da posição do sol - do seu nascente ao poente, transformando os valores cromáticos e lumínicos da cena e, em particular, do acúmulo de sal -, mas igualmente dos relatos que lhe estão justapostos. *Memograma* inscreve, pois, no firme tecido da História, o desejo lésbico enquanto processo material (de práticas sociais e institucionais) e semiótico (do foro do discursivo e das práticas simbólicas), derradeiramente transmutando aquele tecido.

## 2. *Insert*

O caminhar de *Memograma* a *Insert* (Figura 2) desenha, no espaço real e na construção e desconstrução de memória do espectador, um perscrutar da ligação entre experiência do real e experiência cinematográfica, complexificando as suas possibilidades transformadoras. A memória histórica de Castro Marim sondada em *Memograma* transfigura-se, em *Insert*, em memória desdobrada, ficcionalizada, elidindo-se a fronteira entre uma e outra. O vídeo de 16mm, a preto e branco e sem som, perscruta as intrincadas relações entre exílio, espaço, corpo, memória e desejo, encenando na paisagem real das salinas, uma paisagem outra, da distância, proibição e enfim encontro. As duas personagens femininas que deambulam pelo espaço, trançando uma geografia do desejo,

desenham-se corpos que se confundem um no outro e nos montes que habitam e que se transformam na sua passagem. A relação de encontro e desejo que entre si se desenrola é a inscrição plena de um discurso da margem, transformando *Insert* na concretização material última de *Memograma*.

Do foro de uma sensibilidade que destrona a visão - e, por conseguinte, o *Logos* - do império sensorial, essa transmutação do corpo em paisagem e da paisagem em corpo, elidindo os seus contornos e espelhando no corpo e no sal a inextricabilidade do espaço e da margem, é igualmente expressa no análogo carácter háptico da película de 16 mm. As disrupções hápticas na imagem pensam-se contíguas às disrupções no discurso: *Insert* diz-nos dos acidentes, dos silêncios e das fissuras da história. O teor simbólico da narrativa, assim como o particular grão, as características formais do dispositivo, as texturas orgânicas evidentes nas margens, os *acidentes* e disrupções da imagem, são também eles desenho em sal, cartografia de *memórias-textura*, traços genealógicos.

No seu postulado nietzscheano (Nietzsche, 2016) e posterior recuperação foucauldeana (Foucault, 1966), a genealogia assume-se subversivo método de análise histórica, debruçando-se sobre as rupturas e descontinuidades da História e ameaçando, por conseguinte, o hegemónico esforço por ordenação cronológica - sucessiva e hierárquica - dos acontecimentos. Ontologia crítica do presente, a teorização foucauldeana re-introduz o corpo e a subjectividade aí onde tradicionalmente se concebia um omnipresente narrador (masculino), estrangeiro à matéria. Abordar *Insert* enquanto proposta genealógica é revelar a natureza sistémica e culturalmente construída da preponderante História através da introdução, aí, do corpo e desejo lésbicos. Perscrutando a margem e fazendo falar os silêncios, lacunas e paradoxos da história portuguesa do século XX, *Insert* produz pontos de tensão que concretizam uma abordagem afectiva, háptica e rizomática do tecido histórico e da memória colectiva. Modo não-determinista e não-linear de pensar a história e o sujeito, caminha das margens para o centro e desmonta, a um tempo, e por força da sua lógica interna, a dicotomia centro/margem ela mesma. O esforço genealógico em *Insert* existe, deste modo, num contínuo *entre*, *intermezzo* onde vive e se dissemina - porque só assim vive - o rizoma.

Por oposição não-absoluta a um modelo da raiz e da árvore, o modelo epistemológico avançado por Deleuze e Guattari (2004) na forma de rizoma, é criação e não reprodução - cartografia e não decalque. Libertando-se da permanência em pontos de sedimentação e da correspondência a modelo transcendental a que o decalque presta referência, o rizoma diz do desejo, afirmando-se resistência. Multiplicidade de agenciamentos que rejeitam o ímpeto unificador e centralizador, é

desterritorialização e, por conseguinte, redefinição última da actividade de pensar: a ideia como estado intensivo, activo, abrindo possibilidades à vida e à acção. De pontos livres de se conectar entre si, de modo não-hierárquico e em permanente mutação, *Insert*, porque rizoma, existe num *entre*, aí onde não se acha estratificantes início e fim, apenas *meios*, através dos quais a obra cresce e transborda, e tudo toma velocidade. Caminhando incessantemente entre pontos do rizoma, *Insert* existe *entre* documento histórico e ficção, contexto e objecto artístico, qual Castro Marim existe *entre* dentro e fora, paisagem e desejo, identidade-desejo e desterro-exclusão. *Memograma* e *Insert*, rizomático *quase-espelho*, sobrepostos na reflexão do acto de desterritorialização e reterritorialização de memória, são, não só exercício do uso da linguagem cinematográfica, de foco no princípio construtivo da montagem - explorando a justaposição de cenas e a sua potencialidade na construção de uma narrativa variável e plurívoca -, mas exercício de vivências. São possibilidade efectiva e afectiva.

### 3. Lágrimas amargas

A série fotográfica (Figura 3) do processo de censura de “As lágrimas amargas de Petra von Kant” de Fassbinder (1972) é, também ela, inscrição de uma *presença-limite*. As folhas do guião submetido ao processo de censura são fotografadas e expostas em conjunto, desvendando uma fragmentação, violento acto, a um tempo material e simbólico, de preponderantes consequências para o processo de significação. Paradigma do posicionamento do Regime, o relatório da censura ao filme de Fassbinder procedia a impaciente esforço por apagar qualquer vestígio de *desvio*, rasurando discurso e traços simbólicos de uma presença lésbica na película e na ordem social. Revelando, num esforço genealógico, as notas manuscritas nas margens e as rasuras do texto, a série de Filipa César é território de tensão e desassossego pois é enfim testemunho e inscrição dos corpos e desejos dali expulsos por mão da censura. Derradeira epistemologia da margem, a obra em questão é concretização dos dois vídeos que a precedem, estriando o espaço liso da história e desenhando-se *contra-memória* diametralmente oposta à reprodução e estratificação caras à hegemónica história.

### Conclusão

A memória inscrita (*Memograma*) e a memória ficcionalizada (*Insert*) da prática do degredo nas salinas de Castro Marim, e da prática da censura em *Lágrimas amargas de Petra von Kant*, recuperam o peso simbólico do exílio e da censura fascistas gravados no imaginário colectivo. Cartografam ora um *patchwork* de texturas que inscreve, nos montes de sal (e, em última análise, na história



**Figura 1** - Filipa César. *Memograma* (2010), vídeo HD, cor, som, 40'. Fonte: Museu Coleção Berardo.

**Figura 2** - Filipa César. *Insert* (2010), vídeo 16 mm transferidos para HD, p&b, s/som, 10''. Fonte: Museu Coleção Berardo.





**Figura 3** · Filipa César. Instalação fotográfica (2010). Fonte: Museu Coleção Berardo.

e na experiência do espectador), os corpos *outros* que os habitaram outrora e que os habitam ainda, em potência. Castro Marim é *vila-fronteira*, para *pessoas-fronteira*, um *intermezzo* a um tempo passado e presente, qual o guião censurado, inscrevendo a memória dos corpos dali violentamente expelidos. A partir da obra de Filipa César se experimenta, pois, a materialidade de uma *contra-memória* de resistência: do exílio-censura à inscrição, da salina à sala de cinema e do museu, do documental à ficção, da hegemónica história à rizomática genealogia, da memória à acção. Rizoma de paisagem e desejo, é topografia da transgressão e clandestinidade, entre corpo e espaço, obra e contexto, e entre as três componentes da obra instalada. Ultrapassando o carácter de (premente) registo histórico, de arquivo, *Memograma / Insert* situa a genealogia - cartografia de uma história da margem de um país sob uma brutal ditadura fascista - no presente, isto é, desenha pontos de contacto onde se pode situar o espectador e permitir que este se transforme e, por sua vez, transforme o que o rodeia. Os três *elementos-momentos* da obra desenrolam-se a velocidades distintas e relações múltiplas com o exterior, abrindo-se a um sentir háptico análogo à relação entre os corpos e os montes de sal. O necessário deambular do espectador pela sala, por forma a aceder aos três elementos da instalação, condu-lo a um entrar ritualístico *na* obra, aí onde todos os sentidos se abordam e onde um sentir háptico toma primazia, caminhando-se de ponto em ponto do rizoma.

Descobrem-se em *Memograma / Insert* essenciais coordenadas genealógicas da natureza específica e corporalizada (encarnada) de uma subjectividade lésbica - continuamente processo, em multiplicidade de variáveis e em permanente mutação - a atravessar, estriando e rompendo, o espaço liso de uma história *heteronormativa*, patriarcal e colonialista, e reequacionando, em última análise, as mulheres lésbicas e as suas experiências na produção de conhecimento.

### **Referências**

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix (2004), *Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim.  
Derrida, Jacques (1998), *Limited Inc.*, Evanston: Northwestern University Press.  
Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les*

*Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines*, Paris: Éditions Gallimard.  
Nietzsche, Friedrich (2016), *A Genealogia da Moral*, Lisboa: Guimarães Editores.  
Rich, Adrienne (1980), "Compulsory heterosexuality and the lesbian existence", *Signs* 5(4), pp. 631-660 .



# Movimiento quieto. La pintura de Joseba Eskubi

Still Movement. *The painting of Joseba Eskubi*

JON MARTÍN COLORADO\*

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

\*España, artista visual, profesor.

AFLIAÇÃO: Universidad Pública del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU-UPV); Facultad de Bellas Artes, Campus de Leioa (Bizkaia); Departamento de Dibujo; Barrio Sarriena, s/n, 48940 Leioa, Bizkaia. E-mail: jon.martin@ehu.eus

**Resumen:** Joseba Eskubi trabaja de manera explosiva. Independientemente de soporte y técnica, sus obras no dejan de acumularse de manera incansable; ritmo vertiginoso que contrasta con el universo de quietud y silencio que sugieren sus imágenes. Pintar es un ejercicio diario basado en repetir y variar; el tema, la propia pintura. Ante la mirada atenta, esa especie de bodegones se vuelven pronto mixturas de figuras-paisaje, construcciones frágiles, olvidadas en el tiempo. Poética de la descomposición. Una explosión que, de lenta, se convierte en invisible.

**Palabras clave:** pintura / naturaleza muerta / paisaje.

**Abstract:** *Joseba Eskubi works intensely, explosively. Regardless of medium and technique his works never cease to accumulate massively. This dizzying rhythm contrasts with the still and silent universe that his images suggest. Painting is a daily exercise based on repeating and varying; the theme is the paint itself. Under the watchful eye, this kind of still lifes become mixtures of landscape-figures, fragile constructions, forgotten in time. Poetics of decomposition. An explosion, so slow, that grows invisible.*

**Keywords:** *painting / still life / landscape.*

## Introducción

Joseba Eskubi (Bilbao, 1967) trabaja de manera explosiva, incluso urgente. No importa el soporte ni el momento; sus trabajos no dejan de acumularse de manera incansable, proceso que ahora somos capaces de seguir casi en directo, gracias a la fotografía digital y la actualización constante de sus páginas web.

Licenciado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco en el año 1991, pronto ingresó como profesor en el departamento de Pintura, donde continua a día de hoy. La visita a cualquiera de las aulas donde imparte clase es una muestra clarificadora respecto al compromiso y coherencia entre su actividad artística y docente. Un esfuerzo que empieza a dar sus frutos durante los últimos años, cuando sus exposiciones se han multiplicado en distintos países de Europa como Dinamarca, Alemania, Holanda o en los Estados Unidos, hasta el punto de ser más numerosas que las que realiza en la península ibérica.

Si bien se da principalmente en óleo sobre lienzo, su trabajo abarca diversos materiales, técnicas y soportes. Ya sea usando pintura acrílica, manipulando pequeños objetos o mediante el *collage*, y sobre soportes como papeles, tablas, catálogos impresos de arte o en la pantalla digital de una tableta gráfica, construye siempre *desde* la pintura. Encontramos así una conexión natural en su obra, que nos ayuda a apreciarla como un conjunto lleno de contrastes.

### 1. Insistencia

*El estudio se suele encontrar saturado de cuadros a la vista. Me gusta esa atmósfera obsesiva y repetitiva, la zozobra de realmente no comprender lo que está sucediendo pero sin embargo sentir la necesidad de continuar encadenando imágenes como si nunca hubiese una definitiva. El pequeño formato me resulta operativo y eficaz a la hora de plantear esa acumulación visual. La proximidad de unas obras con otras produce una especie de continuidad temporal que vincula todas las obras a un único cuerpo.* Joseba Eskubi (Rómar, 2013: 25)

Situado en el último piso, el más alto de un edificio de viviendas, su estudio estaba originariamente destinado para uso y alojamiento del conserje. Joseba parece no tener un lugar concreto para pintar. Usa todas las habitaciones como pequeños estudios, con varios cuadros de pequeño formato colgados en cada una de sus paredes. Resulta curioso el paralelismo con este nuevo *custodio*, encargado de velar ahora por unos extraños *habitantes* (Figura 1).

Pintar es un ejercicio diario basado en repetir y variar. Más que de inspiración, prefiere hablar de insistencia; actividad constante, reflexiva, que tiene siempre algo de aventura y descubrimiento (Pal, 2015). Tampoco parece haber



**Figura 1** · Detalle del estudio del artista, 2017. Fuente: Joseba Eskubi

**Figura 2** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2009. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi



**Figura 3** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2014. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

**Figura 4** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2011. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

mayor preocupación por el *tema*, tal y como muestra al manipular los objetos –preferiblemente pedazos o fragmentos de éstos– más comunes de nuestro uso diario (Figura 2); figuras de juguete, piezas de fruta, verdura o un papel arrugado, que por más simple que pueda parecer acaba siendo, como muchos dibujantes del natural comprueban a menudo, una excusa y un motivo enormemente sugerente y rico en matices desde el que empezar a trabajar.

En el grueso de su obra, sin embargo, no usa referente directo alguno del natural y la imagen va tomando forma según se añade pintura sobre el soporte. Los trazos se apilan cuidadosamente unos encima de otros, como ramas y pabillos que apoyan su peso (Figura 3). La pincelada no se esconde, es huella del trazo y al mismo tiempo pilar de lo representado. Desde mi experiencia como pintor, el rastro de su pincelada se asocia con el ritmo y la frescura del dibujo; trazo limpio, rápido, constructivo. Actitud y resultado que podrían confundirse con cierta facilidad, si bien se trata de una facilidad disfrazada, que esconde un afán y una fe incansables.

## 2. Movimiento

*There are many inspiring things. Small residues found in soil can hold an entire universe of sensations. Attention is the tool. I don't use natural models. The painting itself offers many paths and possibilities.*

Joseba Eskubi (Jones & Janson, 2014: 79)

Sea cual sea la referencia que le ha servido de base para comenzar, el pintor la abandona y ya prácticamente solo se guía por la propia pintura. Entre las manchas busca referencias que alumbren su camino hacia la forma, y si bien lo hace rápidamente, no lo hace con menos cuidado, ya que sabe del peligro de acercarse demasiado a ellas. Por eso, tan pronto como son evidentes huye en otra dirección, las tacha o vuelve a deformarlas. Búsqueda y huida para llegar a una forma que se sostenga por sí misma.

La conexión con el bodegón –vía la carnosidad de Goya, las pastosas cabezas de Philip Guston o la suavidad de Morandi– parece en cualquier caso evidente; elementos normalmente centrados en medio de la composición, ordenados mediante el claroscuro –incluso con su correspondiente sombra proyectada– que al no incidir mayormente en su periferia conservan claramente el contraste con el fondo. Si existieran al natural podrían estar compuestas de partes de órganos de animales, despojos de carnicería, trapos usados y arrugados.

Efectivamente, el bodegón es algo que se *coloca*, se compone en el espacio y se prevé para servir a cierto punto de vista donde se sitúa el pintor; frutas,

telas, calaveras... Se trata también de algo que se *encuentra*; una montaña de ropa desordenada, unos juguetes tirados en el suelo, el expositor de la carnicería del mercado; objetos de nuestra cotidianidad, apilados y dispersos, y en los que invariablemente encontramos conjuntos, relaciones y composiciones. Pero el bodegón es también algo que *surge* al pintar sin referente alguno delante de los ojos; una masa de materia que se organiza en el espacio. Joseba Eskubi parece moverse cómodamente en cualquiera de estas tres variantes, si bien cuando empieza a pintar las funde en una misma cosa; el bodegón es algo que *se mira*. Y es precisamente en esa *atención*, ese *cuidado*, donde surge un juego de escalas, y esta especie de bodegones se vuelven mixturas de figuras-paisaje, construcciones frágiles, casi precarias (Figura 4).

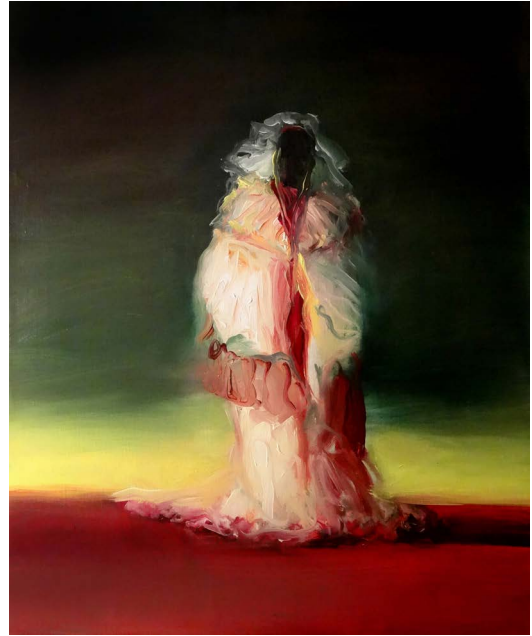
La imagen resulta de ese proceso de construcción en el tiempo, pincelada sobre pincelada. Es, por lo tanto, muestra de su propia génesis, no una construcción ajena a la materia. Comienza desde el fondo, dividido claramente en dos partes por una línea de horizonte. La superior y más grande recuerda al cielo y al aire. La inferior, más pequeña, remite al suelo, ya sea éste la superficie de una mesa o la de un desierto—madera, tierra, hierba, arena...- (Figura 5). Ése sería el escenario en el que se colocan las figuras, híbridas y ambiguas, que parecen muchas veces olvidadas en el tiempo, desgastadas por los procesos orgánicos—biológicos, geológicos...- (Figura 6).

### 3. Descomposición

*I like to work in a frontier territory where the form might suggest a figure, but at the same time continues maintaining its intensity as something abstract, that causes an immediate sensory reaction. The scenic device of my painting tries to build a feeling that everything is real but all of this story is simultaneously decoded by gestures and strokes that cancel a concrete and figurative reading of the image. I generally work in a serial painting that creates a visual chain on which each piece is attached to the others, forming an insistent atmosphere, with different variations on the same theme.*

Joseba Eskubi (Jones, 2017:)

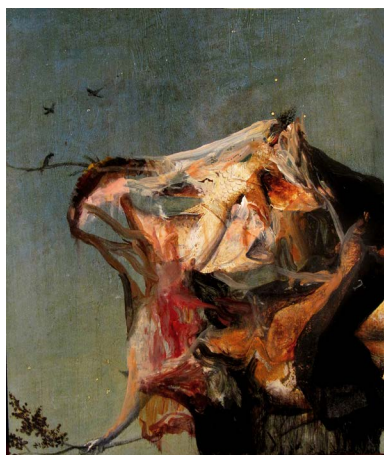
Cuando aparece como telaraña o moho, la pintura cuelga como un hilo tan fino como el pincel que lo ha trazado. La mayoría de las veces, sin embargo, la pintura se convierte en una masa que se adhiere a una estructura, sedimentándose en sucesivos estratos; pintar es  *cubrir*, enmascarar, reescribir. El ejemplo más ilustrativo de este hecho lo encontramos en la publicación impresa *Insomnias* (editorial Belleza Infinita. Bilbao, 2014), que recoge las intervenciones que el artista ha efectuado incidiendo con el pincel sobre reproducciones fotográficas de distintos catálogos de arte (Figura 7) y figuras decorativas (Figura 8). Eskubi



**Figura 5** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2011. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

**Figura 6** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2013. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi





**Figura 7** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2010. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi

**Figura 8** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2012. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi

**Figura 9** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2012. Técnica mixta. Fuente: Joseba Eskubi

manipula esas imágenes, recortando fragmentos de las mismas o girándolas, y al pintar sobre ellas llega a lugares parecidos a los que acostumbra a visitar en sus óleos sobre lienzo –bodegones, cabezas, figuras, paisajes...-. Reafirma, así, su interés por el trabajo de la serie a través de la repetición y la variación. Los catálogos no están desde luego elegidos al azar, y las pinturas clásicas que mostraban originalmente guardan una fuerte afinidad con sus pinturas en cuanto a temática y sobre todo color dependiente del claroscuro.

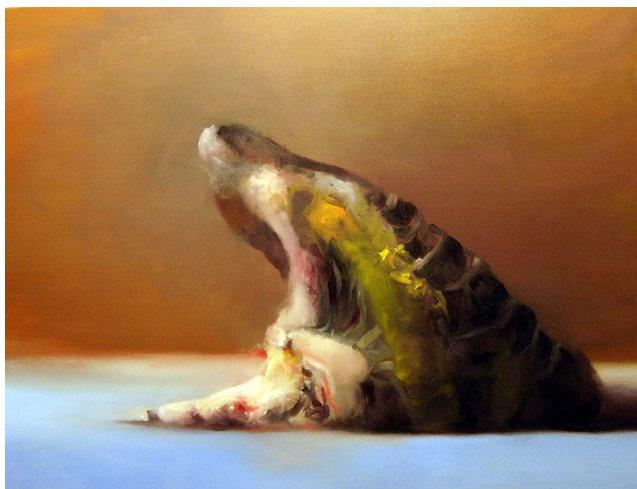
Al trabajar con superficies impresas, el viaje de ida está prácticamente hecho; las fotografías funcionan como fondo y tan solo falta alejarse cuanto antes del referente. La pintura cubre figuras, objetos y estructuras con su manto sucio y pastoso. Capa a capa, el recuerdo de la imagen de base se va enturbiando y se profundiza en la *amnesia* de algo que renace; entrevemos, entonces, más o menos elementos figurativos –ojos, ramas, manos...- de las imágenes originales, resquicios que nos invitan a imaginar lo que éstas fueron en otro momento (Figura 9).

Mediante esa tensión entre figuración y abstracción parece huir de una narratividad al uso y preferir imágenes ambiguas, más evocativas y sugerentes. Su *insomnio* contrasta, paradójicamente, con lo onírico de sus figuras tumbadas y se conecta con la actitud del movimiento surrealista al subrayar la importancia del sueño y el inconsciente en la experiencia humana y el arte en particular –la escritura y dibujo *automáticos* de Breton y Masson, por ejemplo-. Las capas, veladuras y transparencias de sus pinceladas; los pliegues y arrugas del manto en el que se mece su pintura.

## Conclusión

En un momento donde la imagen se mueve a velocidad de vértigo y en cantidades ingentes, Joseba Eskubi elige la pintura, y lo hace con esa naturalidad con la que los orientales funden tradición y vanguardia, sin complejos, sin sarcasmo. Lo nuevo y lo viejo, otra dualidad más que se derrumba. Una práctica con un carácter fuertemente experimental, donde la repetición trasciende la concepción negativa que solemos aplicarle en la actualidad –vía aburrimiento, falta de novedad, etc.-, para convertirse en el motor del fluir y la variación. Rápido y lento, luz y sombra, cielo y tierra, fondo y figura, memoria y amnesia, sueño e insomnio, figuración y abstracción, movimiento y quietud... la lista es interminable.

Kuo Hsi (1974: 67) habla del cambio infinito de la apariencia de una misma montaña, que acompaña a cada paso que damos. Nos advierte, al igual que David Bohm (2008: 28), sobre los peligros de la visión fragmentada, hasta cierto punto necesaria para desenvolverse en el mundo, pero engañosa si se aplica sistemáticamente al conjunto de nuestra experiencia. El punto de vista está



**Figura 10** · Joseba Eskubi, *sin título*, 2008. Óleo sobre lienzo. Fuente: Joseba Eskubi

siempre condicionado. Es nuestra posición en el espacio y el tiempo la que nos hace valorar algo como lento o rápido, vivo o muerto. El cambio de escala permite distinguir movimiento en lo aparentemente inerte. Una explosión que de lenta se vuelve invisible.

Una pincelada que *pesa*; una reafirmación de la gravedad. Cuerpos, tierra... materia que Eskubi no tiene reparos en mostrarnos tal y como son: corruptibles y constantemente cambiantes. Es el tiempo plácido y cruel de la carne; imperturbable respecto a cualquiera de nuestros pareceres, testigo mudo de lo que se pudre y renace sin descanso (Figura 10). Una poética de la descomposición como círculo constante, donde la vida es un testigo que pasa de mano a mano.

## Referencias

- Bohm, David (2008) *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona: Kairós. ISBN: 9788472451780
- Hsi, Kuo (1974) "Ensayo sobre pintura paisajística.", en *Textos de estética taoísta. Selección y prólogo de Luis Racionero*. Barcelona: Barral editores. ISBN: 9788421174043
- Jones, Emma E. K. (2017) "Joseba Eskubi – Amorphic Worlds." *Kalbut Magazine* [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: <http://www.kaltblut-magazine.com/joseba-eskubi-amorphic-worlds/>
- Jones, Emma E. K. & Janson, Amanda M. (2014) "Joseba Eskubi. Ductility and its ability to créate shades." *Kalbut Magazine*. Collection 6: 76-79 [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: <http://www.kaltblut-magazine.com/joseba-eskubi-amorphic-worlds/>
- Pal, Amrita (2015) "Joseba Eskubi. Magic in the Shadows" en *Metal Magazine* n° 33. Barcelona. ISSN: 1867-3440. [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: <http://metalmagazine.eu/en/post/interview/joseba-eskubi-magic-in-the-shadows-amrita-pal>
- Rómar, Antonio (2013) entrevista a Joseba Eskubi. En *Hipnosia. Joseba Eskubi*. Catálogo de exposición. Galeria Paula Alonso. [Consult. 2020-01-06] Disponible en URL: [http://issuu.com/paulaalonsogaleria/docs/hipnosia\\_joseba\\_eskubi\\_issu](http://issuu.com/paulaalonsogaleria/docs/hipnosia_joseba_eskubi_issu)

# Formas olfativas em Oswaldo Maciá

## *Olfactory forms in Oswaldo Maciá*

LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR) do Centro de Linguagem e Comunicação (CLC). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

**Resumo:** O texto aborda a obra “Sob o horizonte” (2011-2019), de Oswaldo Maciá, para compreender as construções perceptivas no fazer do artista, não como sistema representacional de objetos, mas enquanto ação dialógica processual, que integra a combinação semântica e causal dos elementos odorantes às experiências contextuais (Barwich, 2018). Ao eleger o olfato como princípio ordenador de significação pode-se repensar os padrões conformadores da nossa cultura, prioritariamente visual, e rever o modelo para a perspectiva filosófica da percepção.

**Palavras chave:** formas olfativas / percepção / processo olfativo.

**Abstract:** *The text is concerned with the Oswaldo Maciá's work “Under the Horizon” (2011-2019), to understand the perceptive constructions in the artist's making, not as representational system of objects, but as processual dialogic action, which integrates the semantic and causal combination of odorant elements to contextual experiences (Barwich, 2018). By choosing smell as the ordering principle of meaning, one can rethink the conforming patterns of our primarily visual culture and revise the model for the philosophical perspective of perception.*

**Keywords:** *olfactory forms / perception / olfactory process.*

## Introdução

O texto aborda a prática de Oswaldo Maciá, artista colombiano, que instaura suas esculturas a partir de formas olfativas e volumes sonoros, e pretende refletir especificamente sobre a escultura “Sob o horizonte” (2011-2019), enquanto proposição de experiências perceptivas, evocadas sensorialmente por uma inscrição odorífera. Eleger o olfato como princípio ordenador de significação é provocar distensões sobre os padrões formadores e conformadores da nossa cultura, prioritariamente visual. A partir da afirmação do artista, “os elementos escultóricos criam cenários nos quais a percepção testa as fronteiras do conhecimento” (Maciá, 2016), assumimos neste texto o sistema olfativo, como contexto de compreensão da obra e modelo conceitual operatório para abordar a perspectiva filosófica da percepção, referenciando Barwich (2019, 2018, 2017).

Maciá nasceu na cidade caribenha Cartagena de Índias, Colômbia, e vive e trabalha atualmente entre Inglaterra e Estados Unidos da América. O artista formou-se na Escola de Belas Artes de Cartagena, em 1980, mudando-se em 1982 para a capital Bogotá, e atende o curso de Publicidade na Universidade Jorge Tadeo Lozano. Em 1989 muda-se para Barcelona, Espanha, e estuda Pintura Mural na Escola de Belas Artes Llotja; e em 1990, instala-se em Londres, terminando o Bacharelado em Escultura entre 1990 e 1993 na Universidade Guildhall. Seus estudos acadêmicos finalizam-se com o Mestrado em Belas Artes no Goldsmiths College, Universidade de Londres, em 1994. Deste percurso interdisciplinar e multicultural compreende-se sua perspectiva ampliada para operacionalizar e compor imagens, objetos, sons e cheiros em esculturas. Sua atitude crítica revela-se também no “Manifesto para uma escultura olfativa-acústica (Um guia para criar uma desconfortável pergunta)”, no qual, durante o período de 1994 a 2016, escreveu intenções, definiu valores, problematizou argumentos, e mobilizou questionamentos.

Na escultura “Sob o horizonte” (2011-2019) (Figura 1), Maciá instala uma banheira no nível dos olhos dos visitantes com as torneiras abertas sem controle transbordando um líquido preto, enquanto um cheiro invade o espaço expositivo. Este índice não visual pretende evocar outras leituras, não mais dependentes de associações temporais e contextuais (experiências anteriores, memórias), mas atuar na ampliação das possibilidades de identificação, pois conforme o artista, “o olfato é um meio escultural essencial: o que percebemos pelo nariz não tem linguagem verbal, chega diretamente à intuição” (Maciá, 2016). Neste sentido os cheiros,

*não são tanto sobre objetos e percepção estável de objetos, mas também sobre mudanças na composição química do ambiente e flexibilidade quanto à avaliação*



**Figura 1** · Oswaldo Maciá. Under the horizon (Sob o horizonte), 2011-2019. Fonte: <https://www.oswaldomacia.com/under-the-horizon>.

**Figura 2** · Oswaldo Maciá. Under the horizon (Sob o horizonte), 2011-2019. Fonte: <https://www.oswaldomacia.com/under-the-horizon>.



*contextual. No processo perceptivo, a entrada sensorial é filtrada e estruturada por diferentes processos antecipatórios. O que percebemos é altamente dependente da combinação de um sinal com outros registros sensoriais, experiências anteriores e expectativas de quais opções um sinal oferece* (Barwich, 2018: 338).

Assim, os cheiros não atuam como uma estável composição, mas enquanto situações odoríferas que sinalizam, permanecem e desvanecem em graus variados de intensidade e de composição (Rodaway, 1994), e quando se infiltram no espaço expositivo demandam por atitudes do visitante. A escultura é também composta por ruídos (máquinas de costura e chuva artificial), que o artista operacionaliza em sequências sonoras não harmoniosas. Entre sons agudos e redondos, ele questiona nossa compreensão de mundo e busca reverberar outros espaços e limites imaginários.

Entre distintas materialidades e linguagens no fazer do artista, pretende-se conceituar as construções perceptivas, não como processo representacional de objetos, oriundo de um sinal externo (conforme teorias visuocêntricas), mas enquanto experiências perceptivas processuais baseadas na combinação causal e semântica dos elementos odorantes, e dependentes de decisões sensíveis e iterativas do observador a cada contexto (Barwich, 2017; Barwich, 2018). Afinal, o mesmo estímulo químico pode ocorrer em situações diferentes, que alteram sua disposição causal (uma mistura), bem como seu significado. Por exemplo, o ácido butírico pode ser encontrado como parte dos alimentos (parmesão) ou de contaminantes (vômito). Outra situação recorrente pode ser explicitada pelas moléculas aromáticas do cravo-da-índia e da noz-moscada, que apresentam cheiros muito distintos apesar da semelhança química estrutural. Desta maneira, a função da olfação é reconhecer todas estas mudanças contextuais e de composição química e, também identificar a disponibilidade e intensidades da informação material, pois alterações na concentração podem tornar desagradável um cheiro agradável. Neste sentido, busca-se a seguir, referenciar um alternativo *framework* teórico para modelagem da percepção, que compreendemos responder às táticas poéticas formuladas pelo artista.

### **1. Processo perceptivo olfativo em articulação poética**

Os cheiros dissipam-se no espaço físico pela dispersão das moléculas voláteis, que em colisão livre com outras substâncias do ar são responsáveis pela sensação olfativa. Inicialmente, os nossos receptores olfativos, situados no epitélio nasal, detectam estes odorantes, que são coletados e organizados conforme a expressão dos mesmos receptores pela ativação de áreas específicas (glomérulos) do bulbo olfativo. Mas, esta organização topográfica não se mantém na

etapa seguinte, pois os estudos descrevem os sinais chegando ao córtex piriforme e respondendo conforme diferentes e variáveis tipos de regulação organizacional (Barwich, 2018; Malnic, 2008). Assumindo que esta instável condição neuroquímica contextualiza o processo perceptivo que pretendemos validar para leitura da obra, referencia-se Barwich (2018: 345), que afirma “o córtex piriforme pode ser treinado a formar padrões mais ou menos estáveis temporalmente através de comportamentos inatos e aprendidos (cheiros associados)”. Embora não exista consenso sobre as teorias do cérebro até o momento, afirma a autora, há convergência de pesquisas que reconhecem uma estrutura conceitual genuinamente alternativa para o processamento neural baseado em “*bias* e revisões processuais” cíclicas (Barwich, 2018: 346). As “*bias*” expressam as formações de antecipações e preferências moduladas por experiências anteriores em movimentos *top-down*, que são continuamente adaptadas durante as “revisões processuais”, enquanto intervenções *bottom-up*.

Entendemos que estes dois mecanismos cognitivos complementares são explorados esteticamente na escultura “Sob o horizonte” (2011-2019), pois as informações contextuais acionadas pelo artista, diante da dessincronização entre odorantes, paisagem sonora e objeto do cotidiano, provocam um estranhamento por parte dos visitantes e evocam uma ação *bottom-up*. O desconhecido cheiro da raiz de cenoura ao não estabelecer associação com os dados referenciais sonoros (ruídos de chuva e de maquinário) e nem com os funcionais objetuais (banheira) questiona o visitante a inferir uma informação, sem precisar validar construções anteriores. Assim, da mesma maneira que Maciá (2016) afirma em seu manifesto: “cheirar deve nos fazer parar e pensar”, Barwich (2018) explicita os mecanismos perceptivos da olfação.

*A análise perceptiva não está centrada na ideia de imagens perceptivas estáveis como representativas de objetos externos. Em vez disso, diz respeito à dinâmica entre antecipação e correção na percepção e aos processos que constituem os mecanismos formativos de aprendizado e revisão. Esse quadro dinâmico explica a flexibilidade com a qual os organismos são capazes de reagir a uma variedade de mudanças ambientais* (Barwich, 2018: 347).

O cheiro disseminado no espaço expositivo pelo artista flexibiliza o modelo perceptivo assumindo a instabilidade do objeto olfativo, que negocia significados sem qualquer representação visual ou sonora e vem provocar/instigar a formulação de um outro padrão.

Diferentemente da codificação das cores pela sintonia dos três cones, noção central na percepção visual, a olfação humana emprega 400 diferentes tipos de

receptores com “princípios combinatórios de codificação, bem como variações e alcance na sintonização de receptores” (Barwich, 2019: 5), podendo assim o mesmo odorante ser reconhecido por distintos receptores (Malnic, 2008), que são conformados diferentemente para cada pessoa. Esta complexa condição impossibilita assumir uma relação direta entre estruturas químicas e respostas perceptivas, o que coloca o processo olfativo “fundamentalmente moldado por outros processos cognitivos sensoriais (por exemplo, pistas cross-modais, descritores verbais, atenção seletiva ou humor do observador)” (Barwich, 2019: 7).

Dito isso, reconhece-se que a prática do artista valida também convenções imagéticas ao instalar a banheira no nível do olhar (Figura 2). Na perspectiva de câmera subjetiva, os visitantes são mergulhados metaforicamente nas águas escuras, que transbordam enquanto o cheiro invade, “escapa e ultrapassa fronteiras, compondo diferentes entidades em totalidades olfativas” (Classen et al., 1994: 4-5). A impossibilidade de dominar pela visão o conteúdo integral da banheira prioriza a condução espacial dos visitantes pelo cheiro, já que a fonte situa-se na altura do nariz e aciona uma condição favorável para a nossa percepção olfativa.

Assim, a proposição da obra dá-se pela contaminação do ambiente – dispersão e identificação, e valida a olfação orientada não para moléculas específicas, ainda que a presença de qualquer impureza química gere significantes diferenças na avaliação, mas definida nas/pelas transformações oriundas das experiências perceptivas e respostas comportamentais.

Nesta perspectiva, assume-se a experiência estética como ação potente formativa, que ressoa “com mecanismos neurais, os quais constantemente alimentam domínios sensoriais e, assim, influenciam os efeitos bioquímicos que produzem nossas impressões perceptivas” (Barwich, 2018: 347). Conforme a autora, é preciso reforçar que não se descarta o estímulo externo enquanto dado estruturante de nossa experiência perceptiva, mas sua articulação dá-se conforme os processos nos quais participa. Esta condição implica na produção de regularidades sensoriais temporais, a partir de padrões perceptivos, que se apresentam dinâmicos, iterativamente adaptados e flexíveis para abarcar nossas antecipações, experiências vividas e informações contextuais.

### **Conclusão**

Em “Sob o horizonte” (2011-2019), a operação poética estabelece-se enquanto processo, que ao instituir atributos e características olfativas para a forma-escultura, potencializa outras conexões e consequentes redes semânticas – alternativas para nossos padrões de linguagem, de representação e de percepção

de mundo. Uma enunciação, que oscila distintivamente entre um cheirar, um ver e um ouvir, e conforme Smith (2017) incita respostas comportamentais dos indivíduos, sem atribuir semelhanças entre os estímulos olfativos e os objetos físicos. Ao contrário, rompe com expectativas e associações visuais e/ou sonoras, pela presença de um elemento odorante incomum. Entende-se, assim, que o artista valida a olfação, profundamente baseada na experimentação, e cuja estabilidade perceptiva acontece na/pela integração dos vestígios/registros do estímulo em situações vividas, que se adaptam continuamente. Neste sentido, prioriza-se a dimensão comportamental da percepção, pois

*a representação de estímulo não é o principal objetivo da olfação. Em vez disso, seu trabalho é resolver um problema de avaliação, codificando rapidamente a importância biológica de um estímulo e preparando nossa representação multissensorial para uma ação contextualmente apropriada* (Castro e Seeley, 2014: 87).

E é desta condição dinâmica da olfação que Oswald Maciá se vale para propor um novo vocabulário e pensar sobre o mundo. No limiar entre o incômodo e o conhecido, o artista desafia processos hegemônicos da linguagem e cultura visual, e questiona a normalização de nossos hábitos. “Meu trabalho prioriza subjetividade sobre objetividade, experiência sobre conhecimento” (Maciá, 2016).

### **Agradecimentos**

Auxílio Projeto Pesquisa Regular Processo n. 2018/05363-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

## Referências

- Barwich, Ann-Sophie (2019) "A Critique of Olfactory Objects." *Frontiers in Psychology*. Vol. 10 (4): 01-11. eISSN 1664-1078. doi: 10.3389/fpsyg.2019.01337.
- Barwich, Ann-Sophie (2018) Measuring the World: Olfaction as a Process Model of Perception. In Daniel J. Nicholson & John Dupré (editors). *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*. Oxford, UK: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-877963-6.
- Barwich, Ann-Sophie (2017) "Up the nose of the beholder? Aesthetic perception in olfaction as a decision-making process." *New Ideas Psychology*. Vol. 47: 157-165. ISSN: 0732-118X. doi: 10.1016/j.newideapsych.2017.03.013.
- Castro, Jason B. & Seeley, P. William (2014) "Olfaction, valuation, and action: reorienting perception." *Frontiers in Psychology*. Vol.5 (299): 87-90. ISSN: 1664-8714. ISBN: 978-2-88919-422-3. doi: 10.3389/fpsyg.2014.00299.
- Classen, Constance & Howes, David & Synnot, Anthony (1994) *Aroma: the cultural history of the smell*. London, New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-11472-1.
- Maciá, Oswald (2016). *Manifesto for olfactory-acoustic sculpture*. [Consult. 2019-12-18] Disponível em URL: [https://cdn.website-editor.net/bd3de7380bef446f9469ae3ca55d9517/files/uploaded/Oswaldo\\_Macia\\_Manifesto.pdf](https://cdn.website-editor.net/bd3de7380bef446f9469ae3ca55d9517/files/uploaded/Oswaldo_Macia_Manifesto.pdf).
- Malnic, Bettina (2008). *O cheiro das coisas. O sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent.
- Rodaway, Paul (1994). *Sensuous Geographies, body, sense and place*. London, England; New York, USA: Routledge. ISBN13: 978-0-415-08370-6.
- Smith, Barry C. (2017) "Human olfaction, crossmodal perception, and consciousness." *Chemical Senses*. Vol. 42 (9): 793-795. ISSN: 0379-864X. eISSN: 1464-3553. doi: 10.1093/chemse/bjx061.

# Redefinir la identidad: Cuerpo y territorio en la obra de Basilisa Fiestras

*Redefining the Identity: Body and territory in the  
work of Basilisa Fiestras*

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

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

\*España, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVIGO); Facultad de Bellas Artes; Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002, Espanha. Departamento de Escultura / Escola Superior Artística do Porto (ESAP); Departamento de Artes Visuais; Centro de Estudos Arnaldo Araújo. E-mail: mabarreiro@uvigo.es

\*\*España, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UVigo); Facultad de Bellas Artes; Departamento de Escultura. Rúa da Mestranza número 2, Pontevedra, 36002 Espanha. E-mail: stouron@uvigo.es

**Resumen:** En este artículo nos proponemos una aproximación a la serie de obras más recientes de la joven artista gallega Basilisa Fiestras. Pues será a través de estas piezas donde Fiestras, a partir de la utilización de su cuerpo como punto de partida, reflexione acerca del espacio hasta completar una representación del territorio como paisaje interior. A través del análisis de estos trabajos, estableceremos relaciones con la propia biografía de la creadora para acercarnos a la redefinición de su identidad.

**Palabras clave:** identidad / cuerpo / territorio / paisaje / maqueta.

**Abstract:** *In this article we propose an approach to the most recent series of works created by the young Galician artist Basilisa Fiestras. In these pieces, Fiestras uses his body as a starting point and thinks about the space until completing a representation of the territory as an interior landscape. Through the analysis of these works, we will establish relationships with the creator's own biography to get closer to the redefinition of her identity.*

**Keywords:** *identity / body / territory / landscape / miniature.*

## Introducción

Basilisa Fiestras Cachafeiro (Forcarei, 1985) es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, y posee un Master en Arte, Museología y Crítica Contemporánea por la Universidad de Santiago de Compostela.

Por su trabajo artístico ha sido seleccionada y galardonada en diferentes concursos, y ha participado en numerosas muestras nacionales e internacionales. Además, ha comisariado y dirigido, también, diferentes proyectos expositivos.

Pese a su juventud, posee una trayectoria sólida y fundamentada en un trabajo que explora continuamente nuevos espacios sin perder las características esenciales que la definen e identifican desde el inicio: su condición de mujer creadora, la cuidada elección de los materiales con los que trabaja, y el alto grado de seducción e interés estético de sus piezas.

### 1. Definir la identidad: el autorretrato

Ataviada con una sobria camisa azul celeste, llama la atención cómo su larga melena castaña se enrosca sobre su cuello y se anuda sobre sí misma conformando una suerte de corbata. Este autorretrato fotográfico, donde la artista nos mira intensamente, de manera desafiante, es toda una declaración de intenciones (Figura 1).

Fundamentalmente, la obra de Basilisa Fiestras orbita en torno a dos temáticas principales: el cuerpo, como punto de partida y espacio de reflexión y conflicto, y la indumentaria como una segunda piel que altera, modifica y transforma este soporte. Además, su trabajo artístico se vincula con su propia investigación teórica (su Tesis Doctoral se titula *(Des)vestirse - vestirse - (re)vestirse. La indumentaria en la creación artística actual*) en una manera de proceder donde es importante la continua resituación de ambos campos.

De esta manera, la indumentaria y el accesorio como complemento con la capacidad de convertirse en un objeto portable, atraviesan las diferentes etapas de su proceder artístico, y se materializan en piezas como un sugestivo vestido realizado con tiras de golosina, un zapato de tacón construido con mechones de pelo entretejido, o diferentes abrigos que la propia artista viste y utiliza sobre su propio cuerpo. Entre ellos, destacamos *Sin título* (de la serie “El paso del tiempo”) un abrigo lleno de bolsillos, en cada uno de los cuales se incluye una pesada piedra, como una sugerente metáfora de la memoria y del “peso” del tiempo vivido (Figura 2). No obstante, la indumentaria se presenta como una parte esencial de la identidad de la artista, convirtiéndose en un elemento prácticamente inseparable de su cuerpo, capaz, además, de determinarlo, manipularlo o resignificarlo.





**Figura 1** - Basilisa Fiestras, *La corbata es el otro*, 2008, Fotografía. Fuente: imagen cedida por la artista.

**Figura 2** - Basilisa Fiestras, *Sin título* (de la serie "El peso del tiempo"), 2011. Chaqueta, piedras. Fuente: imagen cedida por la artista.

Y así, su obra se desplaza sin complejos a través de las disciplinas –desde la imagen gráfica o fotográfica hasta la escultura o la instalación e incluso la *performance*– utilizando los materiales más dispares –como el tejido, los hilos, la madera, la luz, las gominolas o su propio cabello, entre otros– para conformar piezas donde, en muchas ocasiones, reflexiona sobre la mujer y lo femenino de una manera comprometida, como hemos avanzado en su autorretrato.

## 2. Cuerpo y territorio

En sus trabajos más recientes, sin abandonar la referencia al vestuario, Fiestras realiza representaciones de su cuerpo en escayola: a través de la utilización de moldes, es capaz de replicar sus propias manos y sus dedos y repetirlos de forma sistemática.

El procedimiento de trabajo parte de la noción de maqueta como representación de lo real. La maqueta actúa como principio o germen de lo constructivo y aporta una libertad de escala que permite introducir experiencias y pensamientos en pequeños espacios, dando paso al simulacro, a la recreación: “Utopía y realidad se confunden en el género de las maquetas, la utopía se realiza, al menos como imagen volumétrica, mientras que la realidad se desvanece dando paso a la hiperrealidad que viene servida por simulacros” (Maderuelo, 1990:290).

Así pues, a partir de la utilización de la maqueta como espacio de idealización y ensayo, sus piezas e instalaciones, que mezclan estos moldes de sus manos con diferentes elementos arquitectónicos realizados con madera, invaden y modifican el espacio al mismo tiempo que plantean sugerentes juegos y alteraciones de escala.

En *Juegos*, por ejemplo, un columpio cuelga sobre un dedo, invitando al espectador a experimentar un imaginario vaivén, un potencial balanceo dirigido y sostenido por la mano de la artista; en *Espacios*, sin embargo, lo lúdico da paso a la emergencia: una casa o construcción precaria se mantiene en una posición improbable, suspendida en el aire. Este refugio aparece extrañamente “apuntalado” por otra de las manos de Fiestras, manteniendo un inquietante y peligroso equilibrio; Finalmente, en *Uniones*, otras dos manos aseguran su vínculo a través de un puente que se sujeta con hilos que rodean sendos dedos índices, salvando la lejanía y la diferencia de altura que los separa (Figura 3).

## 3. Redefinir la identidad: Parcelas interiores

En este texto nos interesa, fundamentalmente, delimitar la extensa producción de la artista y realizar una aproximación y análisis de su última serie de trabajos, significada a través de la exposición *Parcelas interiores*, donde reflexiona en



**Figura 3** - Basilisa Fiestras, *Juegos. Espacios. Uniones*, 2018, Escayola, madera, cadenas, hilos. Fuente: imagen cedida por la artista.

**Figura 4** - Basilisa Fiestras, *Espacios*, 2019. Césped para maquetas, maderas e hilo. Fuente: imagen cedida por la artista.

**Figura 5** - Basilisa Fiestras, *Sin título*, 2018. Césped para maquetas, cable y bombilla. Fuente: imagen cedida por la artista.

torno al territorio entendido como paisaje: un paisaje biográfico, vivencial y fragmentado que nos sitúa ante la división territorial y los marcos como dibujo y como estudio de límites y fronteras (Figura 4).

La espacialidad, en esta última serie de trabajos de Fiestras, aparece entonces como noción capital que parte de la reflexión objetiva sobre la propia existencia, pues de manera general, “aparecer en el mundo” supone implícitamente ocupar un lugar en él (Figura 5).

Y el espacio es, ante todo, la forma de la exterioridad. El espacio exterior, que nos saca de nosotros mismos, es un espacio variable, marcado fundamentalmente por conjuntos de relaciones: “El espacio en que vivimos (...) es en sí mismo un espacio heterogéneo. Dicho con otras palabras, no vivimos en una especie de vacío en cuyo interior se podrían situar los individuos y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que tomaría diferentes tornosolados, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones, las cuales definen unos emplazamientos que son irreductibles entre sí y que no se pueden superponer” (Foucault, 1994:33).

En este sentido, Heidegger señala el “espaciar” como “emplazar” en tanto que posibilitar a las cosas el pertenecer a un adonde desde el que favorecer las relaciones con otras cosas. Además, “del espaciar resulta lo libre, lo que queda abierto para un acampar y habitar del hombre” (Heidegger, 1994:108).

Podemos decir que *Parcelas interiores* aúna todas estas reflexiones para dar forma a verdaderos paisajes fragmentados que nos permiten aproximarnos a la reconstrucción de la identidad de la artista. Entendiendo el paisaje como la representación de una geografía y una cultura de un determinado lugar desde el punto de vista del observador, vemos cómo Basilisa Fiestras no se limita con estas esculturas e instalaciones a definir territorios, sino que realiza una observación certera de su entorno y lo representa desde la cercanía y la familiaridad de quien pertenece y se reconoce como parte de ese mismo lugar (Figura 6) –“La experiencia artística del paisaje lleva desde Petrarca hasta hoy, la marca de la subjetividad” (Hoffmann, 2007:19), por lo que, “en consecuencia, el hombre es una parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico como ‘paisaje” (Hoffmann, 2007:20).

Estos paisajes en los que la artista se muestra, y que aparecen ante el espectador como pequeñas escenografías a la espera de un relato que las caracterice, son los mismos que describió en sus textos Ánxel Fole, a los que dedicó sus versos Eduardo Pondal, o en los que se desarrollan las historias fantásticas de Álvaro Cunqueiro. Son, también, los lugares de los que, con tanta tristeza, se despedía Rosalía de Castro –“¡Miña terra, ¡adios!, ¡adios!” (de Castro, 1989:56).



**Figura 6** - Basilisa Fiestras, *Sin título* (fragmento), 2018. Césped para maquetas, madera e hilo. Fuente: imagen cedida por la artista.

**Figura 7** - Basilisa Fiestras, *Entre*, 2018. Escayola, césped, madera y árboles para maquetas. Fuente: imagen cedida por la artista.



**Figura 8** · Basilisa Fiestras, *Boceto para una noche en silencio*, 2018. Escayola, barro, materiales para maquetas e instalación eléctrica con luces led. Fuente: imagen cedida por la artista.

**Figura 9** · Basilisa Fiestras, *Fragmentos*, 2019. Camisa blanca, madera, barro, césped y árboles para maquetas. Fuente: imagen cedida por la artista.

Así pues, los antecedentes familiares de la artista se enraízan en el contexto tradicional y el medio rural gallego que abordan estos y tantos otros escritores, determinado por el reparto y la propiedad del territorio, así como por la fragmentación y la experiencia constante del dibujo de fronteras y lindes.

La división y parcelación de este paisaje se explicita en las propuestas de Fiestras a través de pequeñas "islas" o porciones de tierra y hierba que se unen entre sí mediante la utilización hilos y diminutas estacas de madera. De la misma manera, la vivencia de estos territorios aislados, y las características de su diseminación, es mitigada mediante la utilización de precisos puntos de luz, de lámparas y farolas con bombillas que, al iluminarse, habitan, humanizan y singularizan estos parajes.

Y es en este momento, en este intentar "hacerse presente" o establecerse en estos emplazamientos, donde de nuevo aparecerá su cuerpo –sus manos– conformando el paisaje, componiendo lugares y tendiendo puentes, en un diálogo íntimo entre el sujeto y el espacio, entre el individuo y su territorio (Figura 7).

Reaparecerá también, además de esta referencia directa al cuerpo, la indumentaria, significada en diferentes porciones de territorio conformadas como "prótesis" para ser portadas, llevadas "a hombros" (Figura 8), así como en los "cuadros" de la serie *Fragmentos*, realizados a partir de prendas de vestir –entre ellas la propia camisa del padre de la artista– que incluyen una pequeña muestra de estas parcelas interiores (Figura 9).

Pues si el abrigo negro o chaqueta que mencionamos anteriormente se cargaba con el peso de las piedras que Fiestras recogía en el lugar donde era expuesto, como una experiencia de recolección de memorias y momentos vividos que nos ancla y aferra al lugar, ahora, en estos "lienzos", el paisaje es metido literalmente en el bolsillo para poder ser transportado simbólicamente y acompañar al individuo en su errático transitar.

Será, finalmente, a través de estos paisajes íntimos, portátiles y migrantes, donde Basilisa se retrata a sí misma a partir de la experimentación consciente de la "naturaleza como un fenómeno bifocal: como un territorio empírico y, a la vez, como un paisaje del alma" (Hoffmann, 2007:18).

### Conclusiones

Habitar no sólo significa ocupar un lugar en el mundo, estar, sino también permanecer en él, residir: "Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un 'rincón del mundo'" (Bachelard, 1957:34).

La inexorable "morriña" o "saudade" propia de los habitantes del oeste de la



península ibérica provoca que nunca, a pesar de una posible lejanía geográfica, se deje de “residir” determinados lugares a los que alguna vez se ha pertenecido.

A lo largo de este texto, a través de la aproximación y el análisis de las piezas de Basilisa Fiestras, hemos establecido relaciones entre paisaje, arquitectura y cuerpo, entendiendo éste desde su calidad dinámica, vivencial y nómada. Sus *Parcelas interiores* no son sino paisajes fraccionados, representados y presentados como partes de una experiencia, de una emoción, de un recuerdo.

Pues el artista crea emplazamientos y concede espacios donde se oculta siempre un “suceder”, estableciendo parcelas imaginarias a través de las que parece hablarnos desde el arraigo, desde la experiencia de la tierra como pertenencia, en una redefinición constante de su identidad.

### Referencias

- Bachelard, Gaston (1957) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 96-8160-923-9.
- De Castro, Rosalía (1989) *Rosalía de Castro. Obra galega completa*. Madrid: Akal. ISBN: 84-7600-471-0.
- Foucault, Michel (1994) “Espacios diferentes”. *Toponimias: ocho ideas del espacio*. Madrid: Fundación La Caixa. 31-38. ISBN: 978-9-99-909245-6.
- Heidegger, Martin (1994) *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal. 84-7628-143-9.
- Hoffmann, Werner (2007) “Las partes y el todo”. *La abstracción del paisaje del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March. 16-29. ISBN: 978-8-47-075547-7.
- Maderuelo, Javier (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Mondadori. ISBN: 84-3971-678-8.

# Arte Contemporânea e o retorno da história na obra de Francisco Tropa

## *Contemporary art and the return of history in Francisco Tropa's work*

NEIDE MARCONDES\* & NARA SILVIA M. MARTINS\*\*

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

\*Brasil, artista visual, teoria e crítica da arte.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, UNESP, Instituto de Artes e Universidade de São Paulo, USP, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina- PROLAM. R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070, Brasil. Email: ne.be@uol.com.br

\*\*Brasil, artista visual; história e crítica da arte e do design.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso de Design. R. da Consolação, 896-916 - Consolação, São Paulo - SP, 01302-000, Brasil. Email: narasmartins@gmail.com

**Resumo:** Retirar de períodos históricos e trazer em retorno o texto desconstruído, este é o tema para o novo contexto da atual pesquisa. Elabora-se aqui a práxis significativa do artista português, Francisco Tropa, nascido em 1968. Seu interesse por jogos de tabuleiro está incorporado em múltiplas instalações. Tropa cria uma trama de ironia fóssil e reapropriação na instalação de 2019 no Museu Calouste Gulbenkian. Tropa instalou com objetos encontrados nas Termas Mediciniais Romanas de Chaves, cidade de Portugal, a instalação O Pirgo de Chaves, o jogo, o tempo, a morte.

**Palavras chave:** arte contemporânea / instalação / arqueologia.

**Abstract:** *To disclose from historical periods and bringing back the deconstructed text, this is the theme for the new context of the current research. The significant praxis of Portuguese artist Francisco Tropa, born in 1968, is elaborated here. His interest in board games is incorporated in multiple installations. Tropa creates a plot of fossil irony and reappropriation at the 2019 installation at the Calouste Gulbenkian Museum. Tropa installed with objects found in the Roman Medicinal Spa of Chaves, city of Portugal, the installation The Pirgo de Chaves, the game, the time, the death.*

**Keywords:** *contemporary art / installation / archeology.*

## Introdução

Retirar de períodos históricos e trazer em retorno o texto em desconstrução, (Derrida, 1974) este é o tema para o novo contexto da atual pesquisa. Não trazê-lo como texto/obra em situação nostálgica do passado, mas em interação com o presente. É provocação do texto, obra em momento eks-tático, momento em êxtase que a obra sai de si mesma e permiti o emergir no presente. O texto/obra se dá numa cena de representação, cena e fundo da cena.

Elabora-se aqui a práxis significativa do artista português Francisco Tropa. Praxis que evidencia a escolha do objeto, matéria, técnica, produção e coisidade da obra. Na linguagem heideggeriana (Heidegger, 1979) a obra quando em evento (ereigns), acontecimento poético, permite a sedução da interpretação (Vattimo, 1995). O artista ocupa-se em apresentar o mundo crível. Ele denuncia um determinado texto e tece um outro extraído de outros tecidos/textos.

### O artista Francisco Tropa

Francisco Tropa, de Lisboa nascido em 1968, expõe desde 1990 vários trabalhos em Bienais e em múltiplas galerias. Frequentou o Royal College de Londres e foi bolsista na Fundação Alfredo Topfel na Alemanha (Figura 1).

Fez parte da Bienal de São Paulo em 1999. Participou de diversas exposições e grande parte do repertório são esculturas, objetos em instalações e cenários. Em seus trabalhos estão figuras, objetos arcaicos como relógios mecânicos e relógios d'água. Suas obras preocupam-se em percepção dos espaços. O observador participa e reconstrói a obra.

O artista Tropa elabora uma trama de ironia fóssil e reapropriação da história em suas obras, por exemplo em Noche Triste em 2015 em Berlim (Figura 2).

A instalação composta por mesas com tabuleiros de jogos com peças em bronze dispostos como peões, questiona a origem da arte e ideias fundadas na cultura ocidental como a mimese e o jogo. Tropa trabalha o assunto em relato sutil (Canclini, 2012). Como comenta Nietzsche, o homem sente a necessidade do acaso (Deleuze, 2014). O verdadeiro jogador faz do acaso um objeto de afirmação que reconduz ao lançamento de dados. O conceito de jogo propõe o aleatório abalando a ideia de origem e fim.

Noche Triste é o nome da noite de derrota/massacre sofrida pelos espanhóis em Tenochtitlán que ocorreu na América mexicana. Houve centenas de mortes para ambas as partes. Tropa, em suas obras, distancia-se do timotismo, liberta-se do estado de ira que o título da obra propõe (Sloterdijk, 2012).

Em TSAE, Tesouros Submersos do Antigo Egito em Pavilhão Branco do Museu de Lisboa em 2015, a instalação foi elaborada como um lugar submerso e

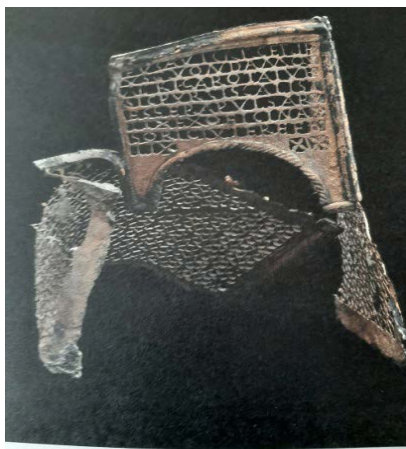
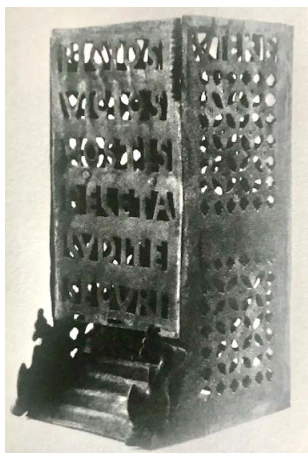


**Figura 1** · O artista Francisco Tropa Fonte: <https://www.publico.pt/2015/01/09/culturaipsilon/noticia/uma-fantasia-arqueologica-1681330#&gid=1&pid=1>File:Tropa01.jpg

**Figura 2** · Francisco Tropa, Instalação Noche Triste, 2015 em Berlim Fonte: Noche Triste em [medalusiimmr.net/art-tech/action/noche-triste/](http://medalusiimmr.net/art-tech/action/noche-triste/) File:Tropa02.jpg



**Figura 3** · Instalação *Scenario*, Francisco Tropa, 54ª Bienal de Veneza de 2011, Itália. Fonte: <https://www.zerodeux.fr/en/guests-en/francisco-tropa-2/> File:Tropa03.jpg



**Figura 4** · Pirgo original Termas Medicinaias Romanas, Chaves, Lisboa Fonte: Fonte: Paulino; Azevedo, 2019 File:Tropa04.jpg

**Figura 5** · Pirgo encontrado em Chaves Fonte: Paulino; Azevedo, 2019File:Tropa05.jpg

**Figura 6** · Francisco Tropa. A instalação *O Pirgo de Chaves*, 2019 no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal Fonte: própria File:Tropa06.jpg

**Figura 7** · Francisco Tropa. Detalhe da instalação *O Pirgo de Chaves*, 2019 no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal Fonte: própria File:Tropa07.jpg

obras achadas neste lugar incerto, sem tempo. Com madeira, areia em mesas com diaporana (projeções de dia positivos e som) e desenhos, Tropa faz uso do léxico da arqueologia em ficção e transforma realidade em réplica falsa com túmulos e mapas. É uma tentativa de estimular a sedução do visitante que pensa como ser um tesouro do Antigo Egito.

Em Bienal de Veneza de 2011, Tropa apresentou *Scenario* (Figura 3) uma grande cena escultórica com pedras, túmulos, escombros e montou cenários que permitiam ao público ser integrante dos espaços. Combinou projeções, recuperando as velhas lanternas mágicas sobre lambris de madeira, troncos, cavaletes, moscas mortas, ampulheta, folhas secas e propiciou conflitos com luz e sombras, palco e tela sem narrativa, mas abordando a relação entre o original e a cópia e a oposição entre o figurativo e o abstrato.

A Galeria Jocelyn Wolff, de Paris, apresentou as obras de Tropa na Art Basel 2015 com a exposição Observatório de Insetos. O artista preocupou-se em levar o observador a participar e reconstruir a obra. Tropa é um artista transcultural (Marcondes; Martins, 2018).

Em diálogo com o arqueólogo Sergio Carneiro, Tropa pesquisou e elaborou um diálogo entre objetos arqueológicos na instalação O Pirgo de Chaves, o jogo, o tempo, a morte. O pirgo, um objeto do período romano, foi encontrado nas recém descobertas das Termas Mediciniais Romanas de Chaves, cidade ao norte de Portugal, reconstruída no I século d. C., sofreu remodelação desde início do século III d. C. As termas denominadas *Aquae Flaviae* possuíam piscinas, pátios, templo dedicado às ninfas. Estão conservados ainda no local restos de ossos, lamas hidromórficas, metais, restos de abóbodas de pedras e tijolos; era o mundo dos frequentadores de um período romano cujo lema era “caçar, banhar-se, jogar e rir, isto é viver” foi expressão encontrada nas escavações (Paulino; Azevedo, 2019:6).

Nos achados foram encontrados também diversos artefatos relacionados com jogos para lançar dados e tabuleiros gravados nos degraus das piscinas das termas entre eles o pirgo. O pirgo é uma torricula que lança dados, no caso os dados eram de ossos e o resultado é mais aleatório possível (Figura 4). Esta peça é em bronze rendado, possui degraus no seu interior (Figura 5) e está sobre um tabuleiro de tecido que se dobra e desdobra com moedas, fichas e pequenos objetos, frutas, pedras e objetos similares a ossos que ocupam o centro do plano.

Esta instalação é como um templo que abre um mundo. O espaço é também formado por objetos, quadros nas paredes, luz e lanternas. E Tropa, em todos seus trabalhos não se preocupa com a narrativa linear e em propiciar uma leitura compreensiva e direta (Espacio Fundación Telefónica Lima, 2019). O artista



trabalha outro conceito de tempo, e é nomeado um artista-viajante (Figura 6). Tropa recria a temporização laborando seus materiais que se movimentam em muitas exposições, variando os temas e posições dos objetos conforme ideias e espaços (Figura 7).

### Conclusão

As instalações do artista Francisco Tropa não estabelecem uma margem, nem um descentro em oposição a um centro, mas o fora e o dentro reescrevem-se. Para Tropa na arquitetura opera – se por camadas até chegar ao topo e ao fundo enquanto que na arte o processo é inverso, faz-se adições à construção fazendo as coisas crescerem, uma réplica falsa de uma coisa que foi verdade. A partir de uma leitura desconstrutiva do texto artístico o significado não possui mais um lugar fixo central.

Francisco Tropa destoa, em sua poética, da crise estética que hoje afeta as formas de expressão. O repertório de artistas contemporâneos estabelece em suas obras verdadeiros panfletos de aspectos político-sociais do mundo atual. Para o artista Tropa a obra é um acontecer sim da verdade, mas com realização da verdade poética como sonhos despertos. Suas exposições estão marcadas por presença do tempo/atepo, uma presença que se desvencilha do apego. E pensa o passado rememorando-o como as “pietas”, vocábulo este que evoca mortalidade, a finitude, uma rememoração festiva.

O eterno retorno é para o artista, no sentido nietzschiano tornar ativo e potente o legado origem/história, corpo e morte sob a preocupação estética/poética; uma renovação radical do sujeito, com renegação e dissolução, em nova temporalização, uma repetição libertadora e selecionante.

### Referências

- Espacio Fundación Telefónica Lima (2019) *Entrevista a Francisco Tropa*. [Consult. 2019-11-29] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=URENUWpf1s>
- Canclini, Nestor (2012). *A Sociedade sem Relato. Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: EDUSP, ISBN 9788531413698
- Deleuze, Gilles (2014) *Nietzsche*. Lisboa Edições 70, ISBN 9789724414225
- Heidegger, Martin (1976) *Ser e o tempo. Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, ISBN 9788526809635
- Marcondes, Neide; Martins, Nara (2018). *Desvelar a arte: arte contemporânea meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-24-3
- Paulino, Carla; Azevedo, Rosário (Ed.) (2019) *Conversas/FranciscoTropa*. O Pirgo de Chaves. [Catálogo da Exposição] Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 22 fev. a 03 jun. 2019, ISBN 978-989-8558-59-0
- Sloterdijk, Peter (2016) *Ira e tempo, ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade ISBN 10: 8574481955
- Vattimo, Gianni (1995) *El Pensamiento débil*. Madri: Ediciones Cátedra, ISBN : 84-376-0739-6

# O princípio da arte de Marinês Buseti

## *The principle of Marinês Buseti's art*

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES\*

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

\*Brasil, artista visual.

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

**Resumo:** Marinês Buseti (Farroupilha, RS, 1958), integra a longa tradição da gravura abstrata no Rio Grande do Sul. Sua obra, de matriz óptica, priorizar o *ver* em detrimento do *olhar*. São xilogravuras construídas a partir de módulos simples que chegam, após muito trabalho, às composições complexas. Recorrendo à colagem, e mesmo à pintura, sua obra mantém o princípio fundador na gravação, alimentada pelos princípios construtivos e mantendo uma inequívoca fidelidade ao meio.

**Palavras chave:** Marinês Buseti / xilogravura / gravura / arte no Rio Grande do Sul.

**Abstract:** *Marinês Buseti (Farroupilha, RS, 1958), integrates the long tradition of abstract engraving in Rio Grande do Sul. His work, of an optical matrix, prioritizes seeing at the expense of looking. His woodcuts are constructed from simple modules that, after much work, reach complex compositions. Using collage, and even painting, his works maintains the founding principle in engraving, nurtured by constructive principles and maintaining an unequivocal fidelity to the medium.*

**Keywords:** *Marinês Buseti / woodcut / engraving / art in Rio Grande do Sul.*

A obra de Marinês Buseti (Farroupilha, RS, 1958) está inscrita na longa tradição de qualidade da gravura no Rio Grande do Sul, iniciada nos anos 1940. Participando do que intitulo de corrente abstracionista ou “Abstrações” (GOMES, 2018), é uma produção que surge nos anos 1960, de matriz abstracionista geométrica, de pouca tradição entre nós, com obras fundadas no apreço pela geometria (Concretismo) e na percepção visual (*Gestalt*).

Marinês Buseti iniciou sua trajetória nos anos 1980, após graduar-se em Educação Artística na Universidade FEEVALE (RS). Sua atividade dividiu-se, desde então, entre o ensino informal de arte e a produção artística. Sua primeira mostra individual ocorreu em 1987 e passa, a partir de então a participar de salões de arte, mostras coletivas em espaços institucionais e galerias em Porto Alegre (RS), em São Paulo (SP), Rio de Janeiro (RJ) e no exterior. Dentre essas apresentações destacam-se a “Gráfica Gaúcha”, em 2008 (Centro Cultural CEEE, Porto Alegre, RS), o “Consórcio de Gravuras”, edição 2010 (Museu do Trabalho de Porto Alegre), a “SP Estampa”, em 2014 (Galeria Gravura Brasileira, SP), a “I Bienal Latino Americana de Gravura e Arte Impressa Rio-Córdoba” (Rio de Janeiro/Córdoba), a “3ª Global Print 2017” (Portugal), a “9ª Bienal Internacional de Gravura do Douro”, em 2018 (Douro, Portugal), em 2019, a mostra “Sincronias Invisíveis” (Fondation Taylor, Paris; Pinacoteca FEEVALE, Novo Hamburgo; Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre). Em novembro de 2019 a artista realizou uma residência artística no PRALAC – Programa de Residências Artísticas, no Laboratório de Atividades Criativas - LAC (Lagos, Portugal).

A gravura no Rio Grande do Sul tem, a par da marca distintiva da qualidade, algumas características formais destacadas. A primeira delas é a da impositiva permanência do que denominamos de corrente realista, ou seja, a produção figurativa, resultado da escola fundada nos anos 1940 pelos gravados do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura. Nesta predominam a crítica social e, na contemporaneidade, as questões de gênero, as manifestações de afetos e relações e as imbricadas relações entre literatura e imagem. Neste universo os nomes de referências são os clássicos Danúbio Gonçalves (1925-2019), Zoravia Bettiol (1935), Paulo Peres (1935-2013), Henrique Léo Fuhro (1938-2006) e Armando Almeida (1939-2013), com a participação contemporânea de artistas como Anico Herskovits (1948), Cava (Wilson Cavalcanti) (1950), Maristela Salvatori (1960), Fábio Zimbres (1960), Nara Amélia (1982), Rafael Pagatini (1985) e Gustavo Freitas (1988). Uma segunda corrente é aquela que denomino de corrente conceitualista, que privilegia as elaborações intelectuais e a absorção dos discursos contemporâneos, principalmente a partir dos anos 1960 e 1970,

como a Semiótica, a Lingüística, a Comunicação, a Publicidade etc. Fundadores neste grupo foram Carlos Scliar (1920-2001), Regina Silveira (1939), Romanita Disconzi (1940), com desenvolvimento na obra de Diana Domingues (1947), Liana Timm (1947) e OTA - Otacílio Camilo (1959-1989), chegando à contemporaneidade na obra de Carlos Asp (1949), Mário Röhnel (1950-2019), Miriam Tolpolar (1960), Hélio Ferverza (1963) e Jander Rama (1978). A terceira via desse processo é o que intitulo de corrente abstracionista, surgida nos anos 1960 e que teve sua plena floração nas décadas seguintes. São obras fundadas no apreço pela geometria (Concretismo), a percepção visual (*Gestalt*), conforme já citado, mas também nas manifestações líricas da abstração. Desse grupo fazem parte o trabalho fundador de Iberê Camargo (1914-1994), Vera Chaves Barcellos (1938), Eduardo Cruz (1943) e José Carlos Moura (1944). Na contemporaneidade destacam-se Maria Lúcia Cattani (1958-2015), Cris Rocha (1967), Helena Kanaan (1961) e Marinês Busetti.

Foram poucos os artistas locais que se dedicaram as formas geométricas e perceptuais na criação de suas obras. Criado em 1971, o álbum *Visão multidirecional* é composto por serigrafias sobre papel de Rose Lutzenberger (1929), Rubens Costa Cabral (1928-1989) e Luiz Fernando Barth (1941-2017). Resultado da pesquisa intitulada “Expressão em Superfície e Movimento”, desenvolvida no âmbito acadêmico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde os três artistas eram professores, ele propunha a “eleição de uma forma geométrica plana (hexágono) que através de cortes possibilitasse a criação de um espaço ambíguo e o remanejamento de suas partes com o objetivo de obter a criação de formas estéticas” (LUTZENBERGER, 1971). O arrojo das características formais e conceituais deste álbum de referência para a arte no Rio Grande do Sul, e de grande importância para a obra posterior de Rose Lutzenberger, conforme relatamos em “Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger” (GOMES, 2018:168-76), não alcançou, entretanto, maior repercussão no meio artístico local, razão pela qual não podemos afirmar que a obra de Marinês seja tributária desse trabalho e de seus autores. Talvez nisso esteja o maior estranhamento da obra em questão: qual a origem desse apreço pelas imagens geométricas? Trata-se, portanto, de uma experiência solitária e de exceção, o que lhe dá um lugar de destaque dentre os valiosos gravadores contemporâneos. Então, de onde vem sua obra? Podemos aventar algumas possibilidades: da abstração geométrica brasileira, mormente da corrente construtivista, desenvolvida a partir do final dos anos 1940 com seu apogeu nos anos 1960. Neste universo são referências os artistas Franz Weissmann (1911-2005), Lothar Charoux (1912-1987), Amilcar de Castro

(1920-2002), Lygia Clark (1920-1988), Geraldo de Barros (1923-1998) Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Lygia Pape (1927-2004), entre outros. Da tradição internacional do geométrismo a principal referência é a *Op Art*, de amplíssima difusão pública no Brasil, principalmente nos anos 1960, com destaques para a obra popularíssima de Victor Vassarely (1906-1997) e, menos conhecida, a de Jesus Rafael Soto (1923-2005). Outro nome que não pode faltar nesse rol de possibilidades, mesmo que tematicamente não tenha afinidade com o trabalho da nossa artista, é o do artista gráfico holandês M.C. Escher (1898-1972), gravador cuja obra inundou o imaginário de toda uma geração nacional, principalmente nos anos 1970 através de ampla difusão na cultura popular.

A obra de Marinês Buseti articula-se dentro de um universo de possibilidades visuais por meio dos recursos gráficos dos quais ela lança mão. É um trabalho fundado no *ver*, em detrimento do *olhar*. Trata-se aqui de um ver inquisitivo, voluntário, dirigido, preciso, certo, ao contrário do olhar, que é superficial, mero registro de existência das formas. Explicitando melhor essa colocação podemos dizer que ver “es mucho más que mirar. La visión es algo más que um simple registro mecánico, no es pasiva. El ver implica observar captando las diferencias visibles, salir al encuentro de los objetos, explorarlos activamente y saber apropiarse de las características fundamentales que hacen el objeto” (CRESPI & FERRARIO, 1971:104). Se o olhar é automático e involuntário, o ver é programático e demanda envolvimento.

A técnica utilizada pela artista é, prioritariamente, a xilogravura. Um meio de recursos aparentemente limitados mas, que em mãos hábeis, alcança alturas insuspeitadas. Sobre essa elementaridade da xilogravura, Anico Herskovits (1986:12) explica que ela “é o corte de uma imagem sobre madeira e o resultado de sua estampagem sobre papel ou outro material”. Trata-se de uma definição precisa e direta e, isso dito, podemos ir adiante e tratar das xilogravuras de Marinês. São imagens limpas, sem deixar visível de modo ostensivo a marca da matriz. Do ponto de vista da construção das imagens, a artista trabalha prioritariamente por módulos, da mesma forma que suas contemporâneas Maria Lucia Cattani, na gravura em metal, e Liana Timm, nas imagens digitais. Os seus módulos são como protoformas, que podem ser associadas a outras idênticas (pois são oriundas da mesma matriz), em montagens que chegam ao limite do improvável em se tratando de gravuras. O jogo de composições praticado torna possível o dinamismo e a sugestão de movimento óptico que ela alcança.

Esse apreço pelo módulo fundador, que se desdobra no gosto pelas grandes formas, eleva a unidade como parte intrínseca da totalidade. Não por acaso, os títulos de seus trabalhos indicam esse fascínio pela repetição articulada, em



**Figura 1** · Marinês Buseti. Estrela – variação 1, 2006.

Xilogravura sobre papel wenzou, 0,26 mx 026 m. Coleção da artista. Fonte: <https://www.marinesbusetti.com/>

**Figura 2** · Marinês Buseti. Fractal, Variação 1, 2009.

Desenho sobre xilogravura impressa sobre papel camurça preto, 2,40m X 0,80m.Coleção da artista. Fonte: <https://www.marinesbusetti.com/>

referências aos princípios do *origami* (como o cisne), do fractal ou do caleidoscópio, modelos modulares que se configuram como ponto de partida para experimentos de intensa vibração visual. Naturalmente isso nos leva a pensar nos tradicionais azulejos, sequências compostas por unidades idênticas. No entanto, Marinês parte da unidade autônoma, que não tem em si a característica modular do azulejo, pois não depende da peça ao seu lado para compor padrões. A artista cria suas imagens por composição, isto é, partindo de uma unidade que, associada à outra, igual ou assemelhada, constitui um novo elemento, conforme podemos ver em obras de grande formato, como *Fractal, Variação I*, composta a partir da união de 12 cópias da matriz fractal.

Perguntamo-nos: “ainda é gravura o que vemos?”. Se o princípio da gravura é a multiplicidade, inicialmente com vistas à difusão e reprodução de imagens, ela tem, entretanto, qualidades distintivas. Ao falarmos sobre gravuras, é impositivo que consideremos que ela esta fundada na matriz, o que lhe dá a uma característica irredutível frente às outras técnicas. Se formos partir do princípio canônico, acima exposto, a produção de Marinês Buseti não pode ser considerada gravura. Entretanto, se tomarmos o princípio da reprodutibilidade, ou seja, “todos os procedimentos manuais, mecânicos e eletrônicos de multiplicação ou cópia de um modelo como, também, a obra produzida por meio de reprodução” (JANSEN, 2018:18), então sim, temos a matriz gravada e, conseqüentemente, a gravura. Para além da reprodutibilidade, e da conseqüente perda da aura de obra única, como escreveu Emmanuel Pernoud (1992:9), a gravura é

*um procedimento de reprodução contra a reprodução banalizada, pois ao contrário das obras únicas (desenhos, pinturas) ela assume sua própria reprodução, um modo de reprodução sem equivalente, eminentemente superior em qualidade, pois não é tocada pela marca da uniformização foto mecânica e permanecendo uma impressão de humanismo*

A artista usa a matriz como ponto de partida para chegar às composições complexas e articuladas. Para melhor compreendermos, é necessário acatar o princípio da persistência, seu modo de manter-se fiel a um modo de operar e a um modelo de construir, trabalhando com o mínimo (uma matriz, uma cor, uma orientação formal) para alcançar a potência máxima da forma. Dessa forma, sendo adepta de uma técnica — a xilogravura —, sem ceder à tentação de variar, perguntamo-nos: “por que não ceder à facilidade proporcionada pelos recursos digitais?” Pois, sujar as mãos, sacrificar o conforto muscular e persistir no modo primevo é distintivo de sua obra.

Estamos frente a um caso complexo, uma artista coerente e, ao mesmo





**Figura 3** · Marinês Buseti. Estrela Cor - 5, 2014. Colagem sobre xilogravura, 0,55m X 0,55m. Coleção da artista. Fonte: <https://www.marinesbusetfi.com/>

tempo, contraditória. Suas grandes composições (chamo-as assim por falta de melhor denominação) são gravuras, mesmo que sejam gravuras só na unidade, pois, nos desdobramentos, a artista recorre à colagem, ao desenho e mesmo à pintura. É a gravura expandida ou como ponto de partida (e não de chegada). Uma criadora que parte do domínio da técnica e investe em recursos de individualização particulares, tais como a ênfase na cópia única, a pintura e o desenho, os acréscimos de elementos díspares, a colagem de materiais, a eliminação parcial dos aparatos de exposição (*passé-partout* e molduras), a impressão sobre suportes diversos (jornais e revistas), etc. Um universo ímpar fundado no domínio técnico do meio e na excelência da invenção. Não há uma ruptura com o conceito de gravura que nos deixe desconfortável em continuar chamando-as dessa forma, pois o princípio da arte de Marinês Buseti é a gravura, seja pelo pensamento fundador, pelos princípios construtivos, pela multiplicidade ou mesmo pela rigorosa fidelidade ao meio.

## Referências

- Crespi, Irene; Ferrario, Jorge (1971). *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Gomes, Paulo César Ribeiro (2018). *Aspectos da Produção Gráfica no Rio Grande do Sul/Aspekte Der Grafik-Produktion in Rio Grande do Sul*. In: O Poder da Multiplicação – Arte reproduzível na América do Sul e na Alemanha: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo xerox, até o 3D. São Paulo/Berlim: Estação Liberdade & Kerbe. ISBN: 978-85-7448-298-9. Disponível também em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/art/esy/21185845.html>. Acesso em: 14/09/2019.
- Gomes, Paulo César Ribeiro (2018). *Vozes Dissonantes: a abstração geométrica de Rose Lutzenberger*. In: *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. (24), outubro-dezembro, 2018. ISSN 1647-6158 e ISSN 1647-7316.
- Herskovits, Anico. *Xilogravura Arte e Técnica*. Porto Alegre: Tchê! Editora Limitada. ISBN-13: 978-8599354063
- Jansen, Gregor (2018). *O poder aurático da recíproca multiplicação na América do Sul e na Europa. Arte reproduzível: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo Xerox, até a realidade virtual*. In: O Poder da Multiplicação – Arte reproduzível na América do Sul e na Alemanha: do pré-digital ao pós-digital ou da gravura, passando pelo xerox, até o 3D. São Paulo/Berlim: Estação Liberdade & Kerbe, ISBN: 978-85-7448-298-9
- Lutzenberger, Rosa Maria Kroeff (1971). *Relatório para o 1º Semestre de 1971*. Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais. AHIA – Arquivo Histórico do Instituto de Artes.
- Pernoud, Emmanuel (1992). *L'estampe au XXe siècle: Synthèse et expérimentation*. In De Bonnard à Baselitz: dix ans d'enrichissements du Cabinet des Estampes 1978-1988. Paris: Bibliothèque nationale. ISBN 13: 9782717718546

# Constelacional, Portátil y Componible. El proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia: de la teoría a la praxis — y viceversa

*Constellational, Portable and Composable. The creative process of Juan Fernando de Laiglesia: from theory to praxis — and vice versa*

SARA FUENTES CID\* & OLALLA CORTIZAS VARELA\*\*

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

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Departamento de História e Filosofia das Ciências (DHFC), 1749-016 Lisboa, Portugal. E-mail: sarafuent@yahoo.es

\*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Santiago de Compostela (USC), Facultad de Ciencias de la Educación, Departamento de Didácticas Aplicadas. Grupo de investigación Liter21. Av. de Xoán XXIII, 15782 Santiago de Compostela, A Coruña, España. E-mail: olalla.cortizas@usc.es

**Resumen:** Este artículo tiene por objeto explorar las claves que atraviesan la obra plástica de Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946). Partiremos del análisis de las convergencias formales y conceptuales entre algunas de sus obras más recientes para llegar a caracterizar el universo de este autor. Profundizaremos también en su proceso de trabajo, íntimamente ligado a la reflexión conceptual. Veremos como su particular modo de hacer se ha traducido en un particular modo de dedicarse a la construcción de pensamiento desde y para el Arte.  
**Palabras clave:** constelacional / portátil / componible / investigación artística.

**Abstract:** This article aims to explore the keys that cross the artistic work of Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946). We will start from the analysis of the formal and conceptual convergences between some of his most recent works to characterize the universe of this author. We will also delve deeper into his work process, intimately linked to conceptual reflection. We will see how his particular way of doing has been translated into a particular way of engaging in the construction of thought from and to Art.

**Keywords:** constellational / portable / composable / artistic research.

## Introducción

Formado en el Instituto de Humanidades Clásicas de Lima y la Facoltà di Filosofia de Gallarate, Juan Fernando de Laiglesia y González de Peredo (Madrid, 1946) es artista, Licenciado en Bellas Artes y Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *La fenomenología de la experiencia estética: Mikel Dufrenne y el carácter correlacional* (1978). Ha sido profesor de Estética e Historia del Arte en esa universidad desde 1975 y desde 1991 profesor Catedrático de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo), de la que fue el primer Decano y donde continúa siendo profesor emérito. Ha impartido cursos de Máster y Doctorado en ocho universidades desde 1983 y se han defendido treinta y dos tesis doctorales bajo su dirección. Sus escritos –de valor inestimable– sobre teoría y práctica del arte desde 1975, están recogidos en tres libros: *Teoría bruta de la forma frágil* (1998), *Máquina para dibujar metáforas* (2003) y *La desaparición del fetiche entre otras cosas* (2008); así como en numerosas publicaciones (capítulos, artículos, catálogos, diarios de exposición, etc) fruto de su labor incansable durante estos años: dirección y participación en proyectos de investigación y creación; conferencias, cursos y seminarios impartidos por invitación en foros universitarios y culturales; organización de exposiciones, jornadas y otros eventos; y el acompañamiento precioso de varias generaciones de alumnos, doctorandos e investigadores de Bellas Artes que junto a él han descubierto la necesidad y el valor del Arte –y de la investigación artística– en un mundo más que complejo.

Con formación artística en los talleres de la fundación Eduardo Capa y la Escuela de Bellas Artes de Madrid la obra artística de Juan Fernando de Laiglesia ha sido expuesta a partir de 1975 en unas cuarenta exposiciones entre individuales y colectivas, nacionales o internacionales, combinando diferentes formatos y lenguajes.

En este artículo, hemos partido del análisis de las convergencias formales y conceptuales entre algunas de sus obras más recientes para tratar de definir cuáles son las líneas que animan su trabajo, íntimamente ligado a la reflexión conceptual. Reflexión que, simultáneamente, nutre la experimentación en el taller y se deja nutrir por ella. Veremos como su particular modo de hacer se ha traducido en un particular modo de dedicarse a la construcción de pensamiento *desde y para* el Arte.

Así, podemos decir que el proceso creativo de Juan Fernando de Laiglesia se desarrolla en el cruce de tres ejes o metáforas principales, detectables tanto en la estructura de la obra construida como en el universo conceptual que la envuelve: a) lo Constelacional, b) lo Portátil y c) lo Componible.

## 1. Lo Constelacional – o el desafío del pensamiento sistémico

El primer eje, lo constelacional, remete para la voluntad sistémica manifiesta en la obra de Juan Fernando de Laiglesia por la que se llega a la confección de un mismo tejido a partir del solapamiento de elementos dispersos o realidades diferentes.

Cada obra lo es en virtud del nexo solidario entre los varios factores que posibilitan su existencia. Y esto es patente desde el origen de cada uno de sus proyectos, fraguados en territorios complementarios –mesa y taller- donde conceptos, materiales y objetos de lo más diverso conviven en un desorden necesario y fecundo (Figura 1). Para este autor, el taller es “una forma de pensar”, allí cohabitan en gerundio –haciéndose”- nuevas ideas y creaciones con materiales ya usados o susceptibles de llegar a serlo.

*Lo cierto es que en el taller se pasa permanentemente de una obra a otra y todo se da en pleno tránsito, en el gerundio del haciéndose: unas obras fecundan otras. Se trabaja en colecciones, en ríos de frases. Se trabaja en el espacio intermedio entre los materiales en bruto y los significados, las pinturas con sus colores y lo que significa impregnar un lienzo blanco con esos líquidos. Es decir, lo que existe entre potencia y acto. Parece que la acción del arte es la capacidad de instalarse en lo que está en train de se faire. No parece que el discurrir de la vida sea muy diferente. (De Laiglesia, 2018).*

Como en una unidad constelacional, todos los elementos que finalmente conforman cada obra pasan a formar parte de una totalidad sin discontinuidades.

Podemos decir que muchas de las piezas e instalaciones de Juan Fernando de Laiglesia con vocación sistémica, nacidas de la fusión de diferentes niveles de experiencia, corroboran también la hipótesis enunciada por Eco de “la obra de arte como metáfora epistemológica” (Eco, 1992: 19). Preocupado por profundizar en las conexiones entre las varias ramas del saber, sus obras nos ponen frente a las grandes cuestiones del conocimiento contemporáneo, proporcionan cuerpo y realidad tangible a problemas de sesgo filosófico, como el debate metafísico sobre la identidad de los objetos (Esfeld, 2003): definidos por el conjunto de relaciones donde se encuentran implicados, los objetos no serían concebibles fuera de su espacio de relaciones, del sistema donde se encuentran, aisladamente; pero sí como compendio del conjunto de relaciones que en sí convergen o se entrecruzan.

Es justamente sobre esta idea de la realidad como una construcción de un enmarañado complejo y sobre la posibilidad de establecer continuas conexiones entre unas cosas y otras, que se ha venido desarrollando la obra de Juan Fernando de Laiglesia, siendo un buen ejemplo -a su vez- de como el Arte puede contribuir para una conceptualización del mundo distinta de lo discursivo.



**Figura 1** · Imagen captada en la visita al taller de Juan Fernando de Laiglesia. Tremeoedo, Septiembre 2019. Fuente: propia.

**Figura 2** · Juan Fernando de Laiglesia. Detalles de la exposición *Canis Absconditus*, Sala X, Pontevedra, 2007. Fuente: Archivo del artista.

**Figura 3** · Juan Fernando de Laiglesia. Detalles de la exposición *Canis Absconditus*, Sala X, Pontevedra, 2007. Fuente: Archivo del artista.

El propio artista reflexionaba sobre este enfoque sistémico en uno de sus tantos escritos sobre el proceso creador del escultor: “Lo que se espera es un “concierto”, una concerteza lograda por la confluencia constelacional de todo aspecto particular.” (De Laiglesia, 2003: 116)

Esta idea es tangible como estrategia en la exposición *Canis Absconditus* (2007) donde, dando prioridad a las relaciones, la reutilización escultórica de residuos y materiales de desecho convive con la reconfiguración pictórica de las imágenes presentadas en varios carteles de cine (Figuras 2 y 3). Esta exposición fue además, un proyecto interactivo en el que los visitantes debían encontrar los dieciocho perros -construidos con desechos- escondidos en los diferentes carteles de películas recientes.

Se trató de una instalación compleja, que articulaba -con gran capacidad poética y la ironía fina propia del autor- espacios contiguos y artilugios variados para llevar a cabo acciones simultáneas: el andamiaje para la pintura *in situ* realizada por el artista, el “Muestrario de prototipos caninos”, el escenario para registrar una “Colección de sombras”, el “Marco móvil” o el “Pupitre Rodante Biplaza” (o taller abierto de Dibujo) (De Laiglesia, 2007: 65).

## 2. Lo Portátil -o el pliegue móvil-

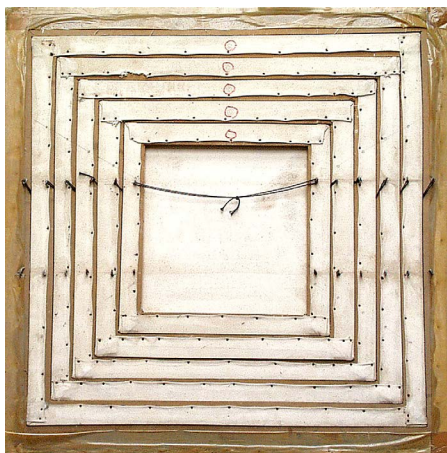
Un segundo eje, lo portátil, se corresponde con la poética de lo desplegable (cajas y templete, archivos, obras enrolladas, cerradas al exterior, obras secretas), esculturas y objetos desmontables cuyo límite es el de su propia transportabilidad.

Como aquellos personajes de Vila-Matas en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), los trabajos de Juan Fernando de Laiglesia parecen cumplir con la condición de portabilidad que aquella sociedad secreta de los Shandys imponía como requisito de pertenencia. Sin renunciar a la materialidad de la obra de arte ni evitar el trabajo con las grandes dimensiones, sí se percibe en sus creaciones la voluntad de que toda pieza pueda resolver su transporte (e incluso su almacenaje dentro del taller) en un rápido y eficaz equipaje.

Esta búsqueda del artista en sistemas y estructuras desmontables y desplegables encuentra posiblemente su origen en la necesidad nómada de un estudiante inquieto y austero que se enfrenta a la resistencia de la obra de arte a convertirse en práctico y cómodo embalaje. Poco a poco esta necesidad se ha ido convirtiendo en juego.

Es el caso del sistema de *Autotensados* -cuadros desmontables y enrollables- o el sistema de *Autoestuchables* inventado en los años 80 como sistema de transporte de una serie de cuadros en uno solo (Figura 4); de la pieza *Ero de Armenteira Profano* en hierro y madera (1975) que se monta y se desmonta en diez





**Figura 4** · Juan Fernando de Laiglesia, Cuadros *Autoestuchables*. 1979. Expuestos en Granada en la Casa de los Tiros. Fuente: Archivo del artista.

**Figura 5** · Juan Fernando de Laiglesia, *Barrio Urbano Autoestuchable*, 2000. Fuente: Archivo del artista.

**Figura 6** · Juan Fernando de Laiglesia, *Barrio Urbano Autoestuchable*, 2000. Fuente: Archivo del artista.

minutos y ha sido expuesto en Madrid en el Palacio de Velázquez; o de piezas como *Cátedra portátil* o *Barrio Urbano Autoestuchable* (Figuras 5 y 6)

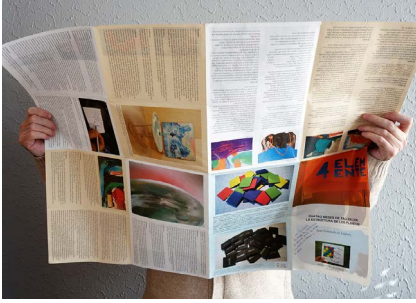
Dentro de este eje podrían citarse también aquellas publicaciones (catálogos, cartas, desplegados) surgidas alrededor del proceso creativo y su exposición, como *400 lunas emocionadas*, *Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas* (Figura 7) o *Setenta* que contienen textos muy valiosos por su contenido condensado acerca de la experiencia radical del artista en el mismo momento de la creación. Ediciones que adoptan diferentes formatos (a veces son pequeños libritos, otras grandes mapas) en los que la secuencia a modo de diario es utilizada con frecuencia para acompañar y visibilizar aquellas situaciones –a veces paradójicas-, experimentaciones y reflexiones que tanto dentro como fuera del taller van conformando la obra.

### 3. Lo Componible -o la voluntad de juego-

Por último, el eje de lo componible, que hace patente esa capacidad de ver la realidad como un compuesto de elementos individuales que pueden existir juntos. Tiene que ver con la aplicación de la idea democrática a la composición de las formas y con la práctica de una mirada emotiva, despaciosa sobre la realidad: todos los fragmentos tienen su importancia aunque sean todos diferentes. Ejemplifican este eje, aquellas piezas construidas por el autor que albergan la posibilidad de componer series interminables y simultáneas de varios estratos intercambiables, como: el mural elaborado colectivamente en el acto inaugural de la exposición *Siete habitaciones* en el Pazo Torrado de Cambados (2016); las cuatro mesas rodantes que configuraban *Hipótesis sobre flujo infinito inverso*, obra perteneciente a la muestra colectiva *En plenas facultades* celebrada en el Museo de Pontevedra (2013) o la pieza *Pintura Autoarchivable* cuya descripción recogida en el catálogo *Setenta* sintetiza magistralmente la poética de este eje. En palabras del autor:

*Pintura Autoarchivable me parece que quiere representar algo así como la propia capacidad que tienen las obras de componerse y descomponerse a voluntad. El marco que la separa de la realidad es a la vez archivo para almacenar los fragmentos que no quieran aparecer en el cuadro y que al disponerse en esos cajetines se parecerán al juego del tiro con escopeta de balines a los patitos que se van moviendo hasta desaparecer, como ocurría antes en las ferias. El paisaje abstracto al estilo Kandinsky fue pintado antes de dividirlo en trozos. (De Laiglesia, 2016: 60)*

En sus exposiciones “no solo está permitido tocar, sino que se debe, tocar, jugar, manipular, experimentar...” (Costa, 2016) La capacidad de interacción que ofrecen muchas de las obras del autor y el convite que lanzan al espectador para que participe del “juego” completan el sentido de este eje.



**Figura 7** · Juan Fernando de Laiglesia, *Diario de taller. Enero-Abril 2018*: Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas publicado como desplegable con motivo de la inauguración de la exposición individual realizada en la Erdel & Verlag Galerie de Regensburg, 2018. Fuente: propia.

**Figura 8** · Juan Fernando de Laiglesia, *Pintura Autoarchivable*, 2008. 96 x 73 x 23 cm. Fuente: propia

## Conclusión

Juan Fernando de Laiglesia opera en un espacio de transición entre el orden y el desorden, entre la mesa (espacio para ordenar la mente) y el taller (para que vuelva a desordenarse). Trabaja en una región de estabilidad limitada donde se siente actor y espectador a la vez. Reúne objetos, construye alianzas, genera relaciones... resolviendo como creador cuestiones que tienen que ver con el difícil equilibrio entre teoría y praxis.

Su interés por conciliar la práctica intelectual con la intensidad experiencial de la práctica artística en un proceso simultáneo, constituye un modelo de valor incalculable dentro del debate contemporáneo sobre la especificidad de la investigación artística. Como él mismo argumenta:

*El trabajo hacedor del arte educa a ver las cosas desde su fabricarse, a mirar lo acabado fijándose en el proceso que le ha conducido a presentarse así. Esta mirada empuja la realidad hacia su "antes-de-ser-lo-que-ahora-es": El ejercicio del arte conduce lo visible a su razón prenatal, convirtiendo el cómo en su porqué, el cómo-está-hecho en su única explicación, traduciendo su exposición sensible a la mirada en un gerundio gramatical. (De Laiglesia, 2012: 179)*

## Agradecimientos

Este trabajo está financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el ámbito de la Norma Transitória - DL57/2016/CP1479/CT0067», Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, 1749-016 Lisboa, Portugal.»

«Grupo de investigación Liter21. Departamento de Didácticas Aplicadas, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Santiago de Compostela (USC), España.

## Referencias

- Costa, B. (2016) “Un humanista que hace arte para tocar” en *La voz de Galicia*, 19 de Octubre de 2016. Cambados. [Consult. 2020-01-02] Disponible en URL: <https://www.lavozdeg Galicia.es>
- De Laiglesia, Juan Fernando (1998) *Teoría bruta de la forma frágil*, A Coruña: Ediciós do Castro. ISBN: 84-7492-934-2
- De Laiglesia, Juan Fernando (2003) *Máquina para dibujar metáforas: (apuntes de estética práctica)*, Colección Arte y Estética, n°18, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 84-8457-166-1
- De Laiglesia, Juan Fernando (2007) *Canis absconditus*. Catálogo de exposición individual en Bran, B. (Org.) (2007) *Sala X. Vol 2*, Pontevedra: Vicerrectorado del Campus de Pontevedra, pp.64-67. ISBN: 978-84-8158-395-3
- De Laiglesia, Juan Fernando (2008) *La desaparición del fetiche entre otras cosas*, Colección Arte y Estética, n° 27, Pontevedra: Diputación Provincial. ISBN: 978-84-8457-317-3
- De Laiglesia, Juan Fernando (2009) *400 lunas emocionadas-400 monde ganz bewegt*, Catálogo de exposición individual en Erdel-Verlag (Regensburg) con textos de J.F. de Laiglesia y Wolf Erdel, Alemania: Auflage. Erdel Verlag GmbH. ISBN: 978-3-9811486-5-7.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2012) “ART-icular” en: *Arte: Diccionario ilustrado*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, pp. 176-179. ISBN: 978-84-8158-570-4.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2013) “O petroglifo, o patio, o libro: tres imaxes fundacionais” en Catálogo de exposición colectiva *En plenas Facultades: artistas docentes de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra*, Museo de Pontevedra. ISBN: 978-84-95632-64-7.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2016) *Siete Habitaciones*, Catálogo de exposición individual en el Pazo de Torrado de Cambados, Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-617-7324-4.
- De Laiglesia, Juan Fernando y Casás, Fernando (2016) “70” (*La naturaleza de las formas*), Catálogo de exposición en Sala X (Pontevedra), Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-617-4582-1.
- De Laiglesia, Juan Fernando (2018) *Cuatro meses de taller con la estructura de los planetas*, Catálogo de exposición individual en Artspace Erdel (Regensburg), Pontevedra: Universidad de Vigo. ISBN: 978-84-8158-799-9
- Eco, Umberto (1962) *Obra abierta*, Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A. ISBN: 84-399-2174-X
- Esfeld, M. (2003) “Do Relations Require Underlying Intrinsic Properties? A Physical Argument for a Metaphysics of Relations”, *Metaphysica*. International Journal for Ontology & Metaphysics, 4 (1) (2003): 5-25.
- Vila-Matas, E., (1985) *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-1723-2



**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.

- 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:

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

## Procedimentos para publicação

### Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Estúdio* envie um e-mail para [estudio@belasartes.ulisboa.pt](mailto: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 participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

A *Revista 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 & Maneschky, 2014), na *Revista Gama* (Barachini, 2014), ou na *Revista Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

#### 4. Figuras ou Quadros

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

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





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

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

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



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

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

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

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

**Quadro 1:** Exemplo de um Quadro. Fonte: autor

1	2	3
4	5	6
7	8	9

## 5. Sobre as referências

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

### Conclusão

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

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

### Agradecimentos

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

## Referências

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

## Notas biográficas

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

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

Email: [exemplo.exemplo@exemplo.pt](mailto: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](mailto: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](http://www.cso.fba.ul.pt)

## 1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

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

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## 2. Línguas de trabalho

**Oral:** Português; Castelhana.

**Escrito:** Português; Castelhana; Galego; Catalão.

## 3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 7 dezembro 2020.

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

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

Notificação de conformidade ou recusa: 21 janeiro 2021.

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

#### 4. Condições para publicação

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

#### 5. Submissões

**Primeira fase, RESUMOS:** envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em [www.cso.fba.ul.pt](http://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 priviligia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Crítérios de arbitragem:

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

## 7. Custos

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

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

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

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

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

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

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

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

## Contactos

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

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



**: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](http://www.artech-international.org)). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).

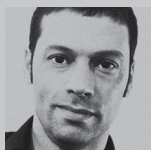


**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela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

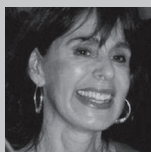


**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux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

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



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

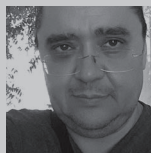


**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela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



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

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



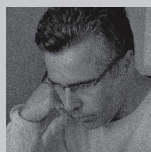
**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes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



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



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



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

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



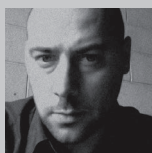
**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília.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



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



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

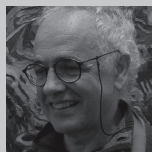


**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade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

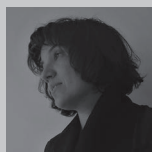


**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto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

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



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



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



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



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

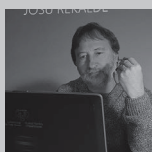
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos,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



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



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



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





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



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, 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).

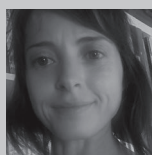


**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades 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.



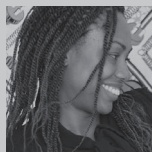
**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas [da prática para a teoria]. O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços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



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



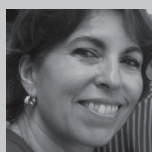
**PEDRO ORTUÑO MENGUAL** (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica Arte y Políticas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

Nesta edição da Revista Estúdio reunimos 14 artigos dos artistas e criadores, ao mesmo tempo que recordamos Josep Montoya, de Barcelona, membro da Comissão Científica do Congresso CSO: Criadores Sobre outras Obras e par académico da Revista Estúdio, que não resistiu à COVID-19. Habitado a acompanhar em Lisboa os Congressos Criadores Sobre outras Obras, Pep deixou obra escrita tanto sobre os seus mestres, como sobre os seus alunos. O desafio do Congresso foi fértil junto da sua generosidade.