

**Estudos Artísticos**, janeiro–junho 2013, semestral  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

**croma 1**

ISSN 2182-8547



Revista **CROMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 1,  
janeiro-junho 2013, ISSN 2182-8547

Revista internacional com comissão  
científica e revisão por pares (sistema  
*double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa & Centro  
de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes

Revista **CROMA**

Estudos Artísticos, Volume 1, número 1,  
janeiro-junho 2013, ISSN 2182-8547

Revista internacional com comissão  
científica e revisão por pares (sistema  
*double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa & Centro  
de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes

**Crédito da capa:**

Albert Gusi, *Avions fotogràfics de  
reconeixement, Avió 01: Petó de sofre  
sobrevola el camp de l'Oliva, 2004.*

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega pelo Conselho Editorial

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Relações públicas:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos

**Gestão financeira:** Cristina Fernandes, Isabel Pereira

**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

**Composição gráfica:** Tomás Gouveia

**Impressão e acabamento:** DPI Cromotipo

**Tiragem:** 500 exemplares

**Depósito legal:**

**PVP:** 10€

**ISSN (suporte papel):** 2182-8547

**Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:**

**Revista Croma**

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

**Mail:** congressocso@gmail.com



Faculdade de Belas-Artes  
UNIVERSIDADE DE LISBOA



Com o apoio



## **Conselho editorial / pares académicos do número 1**

### **Pares académicos internos:**

- Artur Ramos (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
- Fernanda Maio (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).
- João Paulo Queiroz (Portugal, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa).
- Luís Jorge Gonçalves (Portugal, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa).

### **Pares académicos externos:**

- Almudena Fernández Fariña (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
- Álvaro Barbosa (Portugal, Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, Porto).
- António Delgado (Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design).
- Aparecido José Cirillo (Brasil, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES).
- Francisco Paiva (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras).
- Heitor Alvelos (Portugal, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto).
- Juan Carlos Meana (Espanha, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo).
- Joaquim Paulo Serra (Portugal, Universidade Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras).
- Josep Montoya Hortelano (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).
- Marilice Corona (Brasil, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- Maristela Salvatori (Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- Mònica Febrer Martín (Espanha, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts).
- Neide Marcondes (Brasil, Universidade Estadual Paulista, UNESP).
- Nuno Sacramento (Reino Unido, Scottish Sculpture Workshop, SSW).



**Estudos Artísticos**, janeiro–junho 2013, semestral  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

**croma 1**

---

ISSN 2182-8547

**Croma**

JOÃO PAULO QUEIROZ

**1. Artigos originais****Luis González Palma: fotografia e mestiçagem**

ANDRÉA BRÄCHER

**As Paisagens de Paulo Gomes**

ALFREDO NICOLAIEWSKY

**Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia – Brasil**

ORLANDO FRANCO MANESCHY

**Maria José Aguiar.****Uma erupção provocativa**LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES  
FERREIRA NUNES**Um Novo Olhar sobre as Alegorias Carnavalescas: os Carros de Mutação de Acary Margarida**

FABIANA MACHADO DIDONE

**Albert Gusi. Quan el llenç és el paisatge**

CRISTINA PASTÓ

**Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina**

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

**Os limiares entre vida, obra e morte reescritos por Vitor Butkus em “Malogramos sempre ao falar do que amamos”**

MAYRA MARTINS REDIN

**Croma**

JOÃO PAULO QUEIROZ

**1. Original articles****Luis González Palma: photography and mestizaje**

ANDRÉA BRÄCHER

**The landscapes of Paulo Gomes**

ALFREDO NICOLAIEWSKY

**Armando Queiroz: looks at violence in the Amazon – Brazil**

ORLANDO FRANCO MANESCHY

**Maria José Aguiar:****A provocative eruption**LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES  
FERREIRA NUNES**A New Look Over Carnival Allegories: the Changing Floats of Acary Margarida**

FABIANA MACHADO DIDONE

**Albert Gusi: When the canvas is the landscape**

CRISTINA PASTÓ

**Drawing as inscription of gesture in Yara Pina's art Work**

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

**The boundaries between life, work and death rewritten by Vitor Butkus in the 'Malogramos sempre ao falar do que amamos' project**

MAYRA MARTINS REDIN

14-17

19-159

20-25

26-30

31-37

38-42

43-48

49-54

55-60

61-66



<b>Armarinho da memória: ou do prazer de desenhar</b> UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO	<i>Haberdashery from memory: or the pleasure of drawing</i> UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO	67-71
<b>Alberto García Alix: un lugar común con Steven Meisel</b> YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ	<i>Alberto García Alix: a common place with Steven Meisel</i> YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS & MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ	72-78
<b>Jorge Oteiza. Desarrollo de la ecuación estética molecular: el ser estético como transductor</b> ELENA MENDIZABAL	<i>Jorge Oteiza: the development of "ecuación estética molecular"</i> ELENA MENDIZABAL	79-83
<b>Interatividades tecno-estéticas: Repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem</b> HELENA KANAAN	<i>Techno-aesthetic interactivity. Repeated incompleteness in the body, as passage, as landscape</i> HELENA KANAAN	84-88
<b>Os Carretéis na Obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória</b> LAURA GOMES DE CASTILHOS	<i>The Reels in the Work of Iberê Camargo: image creation and its trajectory</i> LAURA GOMES DE CASTILHOS	89-92
<b>Imobilidade do olhar</b> ANITA PRADO KONESKI	<i>The gazing look</i> ANITA PRADO KONESKI	93-98
<b>O humano primevo, mutante e híbrido na arte fotográfica</b> SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS	<i>The primeval mutant and hybrid human in photographic art</i> SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS	99-104
<b>A artista Simone Grande e suas contribuições para a experiência narrativa: o trabalho solidário entre oralidade e performance cênica</b> GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA	<i>The artist Simone Grande and his contributions to the narrative experience: the encounter between orality, writing and scene performance</i> GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA	105-109
<b>O fabuloso planeta Nortton</b> RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	<i>The fabulous planet Nortton</i> RICARDO MAURÍCIO GONZAGA	110-114

<b>Luis Badosa e a Emanência Paisagística</b> HUGO FERRÃO	<i>Luis Badosa and the landscape realm</i> HUGO FERRÃO	115-120
<b>Do objectual ao conceptual na obra de Cristina Filipe</b> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	<i>From the objectual to the conceptual in Cristina Filipe's work</i> ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE	121-129
<b>Entre o espaço planar/projetivo: a série Quinquilha, de Reinaldo Freitas Resende</b> CARLOS EDUARDO DIAS BORGES	<i>Between the planned space/ projective space: the Quinquilha series, by Reinaldo Freitas Resende</i> CARLOS EDUARDO DIAS BORGES	130-136
<b>Desenhos fantásticos na Ilha de Santa Catarina: um passeio pela obra de Franklin Cascaes</b> FERNANDA AIDE SEGANFREDO DO CANTO	<i>Fantastic illustrations on the island of Santa Catarina: a stroll through the work of Franklin Cascaes</i> FERNANDA AIDE SEGANFREDO DO CANTO	137-144
<b>Raphael Samú: Processo criativo na construção do mural da Universidade Federal do Espírito Santo</b> MARCELA BELO GONÇALVES & APARECIDO JOSÉ CIRILLO	<i>Raphael Samú: Creative process in building the mural of the Federal University of Espírito Santo</i> MARCELA BELO GONÇALVES & APARECIDO JOSÉ CIRILLO	145-152
<b>O invisível nas imagens fotográficas de Noé Sendas: como vemos o que não está lá</b> TIAGO NEVES MARQUES	<i>The invisible at Noé Sendas' photos: how do we see what isn't there</i> TIAGO NEVES MARQUES	153-159
<b>2. Croma, normas de publicação</b>	<b>2. Croma, submitting directions</b>	161-186
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	162-164

<b>Manual de estilo da <i>Croma</i> — meta-artigo</b>	<i>Croma style guide — meta-paper</i>	165-175
<b>Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: V CSO '2014 in Lisbon</i>	176-178
<b><i>Croma</i>, estudos artísticos</b>	<i>Croma, artistic studies</i>	179-186
<b>Notas biográficas — Conselho editorial &amp; pares académicos</b>	<i>Editing committee &amp; academic peers — biographic notes</i>	180-185
<b>Sobre a <i>Croma</i></b>	<i>About the Croma</i>	186-186
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	186-186

# Croma

## *Croma*

JOÃO PAULO QUEIROZ

A revista *Croma*, originária na atividade desenvolvida em torno dos Congressos Internacionais CSO — Criadores Sobre Outras Obras, cumpre o desafio de publicar, com critério editorial académico, os textos originais submetidos por autores do espaço de expressão das línguas ibéricas. O tema dos textos aqui reunidos será o de criadores escrevendo sobre a obra de outros criadores, seus companheiros de profissão. Trata-se de tornar sistemático o conhecimento e a afinidade que se estabelece dentro de cada artista, e dentro de cada geração. As teias subjacentes entre nós não são ainda suficientemente conhecidas: qual o autor que admiras? Qual te toca mais fundo? Qual te eleva o olhar e te desprende da tua condição? Qual consegue dizer coisas ainda por contar? A proposta é olhar o outro, e exprimir as razões do nosso olhar.

A revista publica uma seleção dos artigos submetidos e apreciados pela Comissão Científica (Conselho Editorial) em sistema de arbitragem cega. Isto significa que foram apreciadas as comunicações em estado anónimo, e que cada comunicação foi revista e avaliada por, em média, três diferentes pares científicos. A revista estabelece também um mecanismo de salvaguarda geográfica, o que significa que os pares académicos apreciaram submissões, além de anónimas, sempre provenientes de centros e instituições geograficamente distantes de cada par académico.

A revista *Croma* é também fruto da consolidação e da experiência adquirida pelos Congressos Internacionais CSO'2010, CSO'2011, CSO'2012 e CSO'2013, a par com os conhecimentos acumulados também ao longo deste tempo, da publicação dos sete números da revista irmã da *Croma*, a revista *Estúdio* (ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316), que é também afinal a sua origem, pela semelhança de desafio.

Caraterizam esta revista várias exigências de qualidade, onde se pode salientar, além da arbitragem já referida, o facto de a maioria dos pares académicos ser externa, bem como de a maioria dos artigos ser proveniente do exterior e de âmbito largamente internacional.

Neste número inaugural da *Croma* contamos com uma seleção de 23 artigos originais, provenientes de autores originários do arco de expressão ibero-americano e das mais diversas afiliações.

No primeiro artigo, **Andrea Brächer** (Brasil), em “Luís González Palma: fotografia e mestiçagem,” revela-nos um fotógrafo autodidata argentino que retoma, na técnica de Nièpce, a mestiçagem de motivos e de materiais.

No artigo “As Paisagens de Paulo Gomes,” **Alfredo Nicolaiewsky** (Brasil) debruça-se sobre uma obra que reinterpreta a tradição da paisagem (Claude Lorrain, Daubigny) descentrando-a agora no confronto com o Rio Grande do Sul. Do contraste sobressai o questionamento do território enquanto discurso, território enquanto retórica.

**Orlando Franco Maneschy** (Brasil) apresenta um olhar diferenciador no seu artigo “Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia — Brasil”: o agudo olhar sobre o “ouro de tolo,” sobre os dentes de ouro dos pobres garimpeiros, ou também sobre o silêncio exercido sobre as etnias da Amazônia.

**Luís Herberto Nunes** (Portugal) revisita a pintura inesperadas de Maria José Aguiar (“Maria José Aguiar: Uma erupção provocativa”) onde a firmação do erotismo explícito contata uma postura pós feminista da autora, em desafio à ideologia dominante.

O artigo “Um Novo Olhar sobre as Alegorias Carnavalescas: os Carros de Mutação de Acary Margarida”, de **Fabiana Machado Didone** (Brasil), inaugura um domínio de exploração académica, ao debruçar-se sobre os dispositivos efêmeros de expressão popular muito assertiva, como são os carros de desfile de carnaval, neste caso, em Florianópolis, nos anos 1950.

**Cristina Pastó** (Espanha) reflete, no seu artigo “Albert Gusi. Quan el llenç és el paisatge” sobre a obra interpelante, irónica e desconcertante de Albert Gusi. Os seus trabalhos interrogam as inquietações territoriais, e respetivas retóricas de ocupação e vigilância como é exemplo o grande tripé no cimo do Medacorba, fotografando a partir da confluência de três fronteiras.

Em “Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina,” **Glayson Sampaio** (Brasil) mostra as pesquisas sobre os processos de marca e de destruição implícitas nas ações Yara Pina: as suas ferramentas de trabalho são armas antropológicamente familiares, os seus desenhos são vestígios de ação e de entropias.

**Mayra Martins Redin** (Brasil) apresenta o trabalho introspetivo sobre os despojos arquitetónicos em perigo de Vitor Butkus (“Os limiares entre vida, obra e morte reescritos por Vitor Butkus em ‘Malogramos sempre ao falar do que amamos’”).

O artigo “Armarinho da memória: ou do prazer de desenhar” de **Umbelina**

**Maria Duarte Barreto** (Brasil) debruça-se sobre a série de desenhos que Aline Deorrist produz e pós produz, revisitando a presença da figura humana feminina em disposições ociosas, quase orientalistas.

**Yolanda Spínola Elías & María del Mar García Jiménez** (Espanha) descobrem, no artigo “Alberto García Alix: un lugar común con Steven Meisel”, paralelos entre os dois autores fotográficos, ambos procurando na hiper familiaridade dos retratos a sua mesma inverosimilhança.

Em “Jorge Oteiza: Desarrollo de la *ecuación estética molecular*: el ser estético como transductor,” **Elena Mendizabal** (Espanha) debruça-se sobre o pensamento do escultor, trazendo-nos a oposição entre as palavras e as coisas, ou melhor, entre o “ser estético” e o “sal estetico,” fruto de reações químicas vivas e inesperadas.

**Helena Kanaan** (Brasil), em “Interatividades tecno-estéticas: repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem” interpreta o trabalho de Andreia Oliveira, e as suas explorações em torno da xilogravura, fotografia e vídeo.

O texto “Os Carretéis na Obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória,” de **Laura Gomes de Castilhos** (Portugal), lança uma luz sobre o surgir dos motivos modernistas de Iberê Camargo, nomeadamente a sua intensa fase que tomou os carretéis como motivo.

**Anita Prado Koneski** (Brasil), em “Imobilidade do olhar” debruça-se sobre o vídeo com o mesmo nome, de Juliana Crispe, onde se evoca o resgate do ser no tempo, na busca dos mais próximos.

Em “O humano primevo, mutante e híbrido na arte fotográfica,” **Sissa Anelhe Batista de Assis** (Brasil) visita a obra da fotógrafa Paula Sampaio, que procura as justaposições míticas obtidas pela sobreposição do instantâneo: as pessoas, vistas assim de perto, mascaram-se de seres de verdade.

**Giuliano Tierno de Siqueira** (Brasil), em “A artista Simone Grande e suas contribuições para a experiência narrativa: o trabalho solidário entre oralidade e performance cênica” debruça-se sobre as características cênicas da atriz Simone Grande, sendo um ponto de passagem para uma reflexão mais alargada.

“O fabuloso planeta Nortton,” de **Ricardo Maurício Gonzaga** (Brasil) apresenta a realidade urbana, pós moderna e contrastante, interpretada pelo olhar descomprometido, mas denunciador, de Nortton Dantas.

**Hugo Ferrão** (Portugal), em “Luis Badosa e a Emanência Paisagística” apresenta a obra do pintor de Bilbao Luís Badosa, que integra e reflete sobre os vestígios pós industriais. Reencontra-se, na cor difusa e rica, o olhar inquieto que procura o paraíso, e sabe que só pode ser perdido.

“Do objectual ao conceptual na obra de Cristina Filipe,” de **Isabel Ribeiro de Albuquerque** (Portugal), apresenta a obra da joalheira portuguesa Cristina

Filipe, que transcende a funcionalidade tradicional, expandindo-se para os campos da escultura e da instalação.

**Carlos Eduardo Dias Borges** (Brasil), em “Entre o espaço planar/projetivo: a série ‘Quinquilha,’ de Reinaldo Freitas Resende” parte de um programa de rádio para nos descrever as adições e subtrações processuais do autor das pinturas da série observada.

O artigo “Desenhos fantásticos na Ilha de Santa Catarina: um passeio pela obra de Franklin Cascaes,” de **Fernanda do Canto** (Brasil), revela os desenhos e textos que enraízam a ilha de Santa Catarina ao seu passado povoado de colonos açorianos, através de um discurso popular e onírico.

Os autores **Marcela Belo Gonçalves & Aparecido José Cirillo** (Brasil) revisitam os processos criativos e uma obra a rondar os 40 anos, no artigo “Raphael Samú: Processo criativo na construção do mural da Universidade Federal do Espírito Santo” constituindo um exemplo do novo campo de abordagem “crítica genética,” onde os documentos geradores de uma obra permitem outras interpretações, mais ricas e resistentes aos enviesamentos da moda e da ideologia.

**Tiago Neves Marques** (Portugal) apresenta “O invisível nas imagens fotográficas de Noé Sendas: como vemos o que não está lá,” onde interroga a fotografia a partir da obra de Noé Sendas: a fotografia como uma extensão do pensamento.

A *Croma* 1 encerra o seu primeiro número com uma secção apresenta instruções aos autores, incluindo um artigo (um meta-artigo) que demonstra as regras de estilo adotadas. As notas biográficas do conselho editorial / pares académicos concluem este primeiro número da revista.

Nesta primeira edição foi possível associar olhares e autores que interrogam as raízes identitárias locais e assumem uma perspectiva cada vez mais descentrada, mas focada na diferença, que é um dos principais objetivos da revista *Croma*.





# **1. Artigos originais**

*Original articles*

# Luis González Palma: fotografia e mestiçagem

ANDRÉA BRÄCHER

Brasil, artista visual. Graduação em Publicidade e Propaganda (Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação — FABICO / da Universidade federal de Rio Grande do Sul (UFRGS)). Mestrado em História, Teoria e Crítica Artes Visuais (Instituto de Artes, UFRGS). Doutorado em Poéticas Visuais (Instituto de Artes, UFRGS). Professora na FABICO / UFRGS, Departamento de Comunicação Social, Área de Fotografia.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O artigo apresenta o trabalho do artista contemporâneo guatemalteco Luis González Palma. Analisar-se-á a partir do conceito de mestiçagem os trabalhos Loteria I e Loteria II, dos anos 80 e 90, em que o fotógrafo justapõe retratos e natureza morta. Tal conceito fica evidente em seus procedimentos técnicos e na escolha das representações simbólicas que fazem parte dos seus retratos.

**Palavras chave:** fotografia / processos fotográficos alternativos / mestiçagem.

**Title:**

*Luis González Palma: photography and mestizaje*

**Abstract:** *The article presents the work of contemporary artist Luis González Palma, from Guatemala. It will examine the concept of mestizaje on the photographic works called Lottery I Lottery II, from the 1980's and 1990's, in which the photographer juxtaposes portraits and still life. This concept is evident in its technical procedures and choice of symbolic representations that are part of his work with portraiture.*

**Keywords:** *photography / alternative photographic processes / mestizaje.*

## Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar o trabalho do artista contemporâneo guatemalteco Luis González Palma (1957), fotógrafo autodidata que explora retratos, símbolos, história e memória em suas fotografias. O artista vive e trabalha na Argentina. Reconhecido por seu trabalho, já participou de Bienais como as de São Paulo, de Havana e de Veneza. Suas obras estão incluídas em importantes coleções internacionais públicas e privadas.

Através de processos não tradicionais, como a utilização de Betume da Judéia, por exemplo, percebemos uma produção técnica diferenciada. Segundo

o artista suas técnicas são variadas, desde as do século XIX ao digital. Porém, estão em estreita relação com a idéia de seu projeto, que são complementares e geram um discurso específico.

Pretende-se abordar através deste artigo uma determinada parte de sua produção, os retratos realizados entre o final dos anos 80 e a década 90. Um exemplo é *Loteria I*, 1989, Figura 1. Nessas imagens podemos destacar alguns aspectos ligados a sua técnica e iconografia, quais sejam, o tom sépia de suas fotografias e partes brancas contrastantes em certos elementos simbólicos da imagem. Segundo o artista:

*...Me centré en crear ciertas metáforas a través de retratos frontales de mirada fija y directa que mostraban la dignidad de los modelos y que, simultáneamente, hacían evidente la fragilidad de su ser: el rostro era un pretexto para representar la condición humana (Palma, 2012).*

A condição humana aqui representada por esses trabalhos evidenciam a temática dos retratos “dos los nativos guatemaltecos que sobrevivem como mestiços” (Castro, 1998, p. 78). Por sua vez, a técnica que emprega nestas fotografias também permitem pensar numa ‘mestiçagem’ de materiais e técnicas.

Os retratados aparecem adornados com objetos que fazem referência aos rituais da crença da igreja católica e as crenças religiosas dos ameríndios e lendas da Guatemala: coroas e mantos, asas de anjos, coroas de flores, a caveira, o diabo e o homem-pássaro.

### **A Mestiçagem na Fotografia de Luiz González Palma**

Para Dominique Baqué (2003: 9) existe um tipo de fotografia que não se inscreve na história do meio fotográfico tradicional, a ela dá o nome de ‘Fotografia Plástica’. Esta fotografia não é pura, pelo contrário, “atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.”

O fotógrafo ao realizar os trabalhos denominados de ‘Loteria I’ e ‘Loteria II’ utilizou os processamentos tradicionais da fotografia em preto-e-branco e da viragem em sépia. O passo seguinte é a pintura de suas ampliações com betume da judéia — substância semi-líquida aplicada com um pincel. Com a técnica enfatiza a coloração branca de certos objetos ou símbolos das imagens. Na mesma linha de procedimentos de artistas fotográficos contemporâneos, valoriza a matéria e a forma fotográfica. Cria com suas pinceladas uma camada sobre a imagem, que a faz perder seu caráter liso, plano e plástico dos papéis



**Figura 1.** Luis González Palma, *Loteria I*, 1989, 29,2 x 29,2 cm. Fonte: sítio do autor.

da modernidade (Baqué, 2003: 148). O betume da judéia é uma substância fotossensível utilizada nos experimentos iniciais da ‘História da Fotografia’. Joseph Nicéphore Niépce durante o curso de suas experiências emulsionava seus materiais com uma solução deste produto — que remonta ao tempo dos antigos Egípcios. No caso da Heliografia, o betume sensibilizado atingia uma cor cinza clara, quanto exposto ao sol (Harry Hanson Center, 2012). No caso de Luis González Palma o betume não é o material fotossensível principal, mas age como uma veladura na imagem ou pintura.

Argumenta Icleia Borsa Cattani (1999: 93) que, conceitualmente, a ‘Mestiçagem’ se situa contra o dogma modernista de pureza dos diversos meios, enunciado particularmente por Clement Greenberg. Em seus princípios, pensa-se na purificação de cada obra de arte pela eliminação de meios e efeitos apresentados por outras artes, busca-se a essência de cada uma (Baqué apud Cattani, idem). O artista Luis González Palma criou um método próprio de colorizar sua fotografias, com betume da judéia, substância mesma que faz parte do legado fotográfico do século XIX. Poderíamos afirmar então que seu trabalho não é pura fotografia? Rubens Fernandes Júnior afirma que desde o seu nascimento a fotografia já nasceu híbrida, reunindo questões da física e da química, por exemplo, e que no contemporâneo são várias as possibilidades para a fotografia.

*Essa mestiçagem contemporânea, esse hibridismo entre os processos de produção, essa permanente contaminação visual, esses vãos alçados em rumo ao desconhecido balançam de tempos em tempos as velhas certezas da imagem fotográfica. As novas sínteses e combinações apontam cada vez mais para um entrelaçamento dos procedimentos das vanguardas históricas, dos processos primitivos, alternativos e periféricos, e das novas tecnologias (Fernandes Júnior, 2002: 12 e 114).*

### **Ancestralidades**

Os retratos de Loteria I e II nos trazem outras questões além das formais. Conforme atesta Wendy Watriss (1998: 10) o artista se refere à cultura indígena e à sua história, não de uma maneira documental, mas reordenando elementos do retrato e da natureza morta. Cria através deles sua própria interpretação de memória: dos conflitos coloniais às mestiçagens religiosas e artísticas, vividas pela população guatemalteca do passado e do presente.

*El interés central del trabajo de González Palma consiste en la situación de los nativos guatemaltecos que sobreviven como mestizos. Ni el marxismo ni el capitalismo han prestado oídos a la problemática cultural de las poblaciones indígenas; mientras el segundo ha sido depredador, el primero ha hecho proselitismo tan intenso como el del*

*cristianismo, igualmente arrogante en su determinación de reemplazar la cosmología nativa con la suya.* (Castro, 1998: 78).

O próprio artista declara que 'Si nuestra forma de ver se confecciona desde lo social y lo cultural, podemos concluir que toda mirada es política y que toda producción artística está sujeta a este juicio' (Palma, 2012).

Os trabalhos *Loteria I* e *II* mesclam em seu mosaico fotográfico símbolos que remetem tanto às crenças pré-hispânicas, como da católica romana. Conforme Serge Gruzinski em 'El Pensamiento Mestizo' as mestiçagens surgem na América no século XVI, 'En la confluencia de temporalidades distintas — la de Occidente cristiano y las de los mundos amerindios-, las ponen brutalmente en contacto y las montan unas sobre otras (2000: 58 e 59).

Estrela, lua, peixes, coroas, mantos, asas de anjos, coroas de flores, caveira, diabo e homem-pássaro estão representados nestes trabalhos. Na figura 1, o Anjo fuma, a Lua foi amarrada e amordaçada. Tais fotografias estão muito longe de um retrato pre-rafaelita. Seus aspectos formais e procedimentos técnicos quase podem levar a este engano. Mas suas fotografias não tratam apenas de mitos e lendas, como o fazia, por exemplo, Julia Margaret Cameron. O artista faz uma citação à história da fotografia e do retrato.

Quando apresenta suas imagens justapostas, em mosaico, algumas representam o passado, outras poderiam ser entendidas representantes do presente e outras uma mescla, de presente e passado, símbolos católicos e indígenas. Em *Loteria I* temos a figura do anjo/indígena que fuma. Sabemos que o tabaco foi um produto vegetal que veio a ser conhecido pelos europeus junto ao novo mundo, assim como o cacau, e transformados em mercadoria. Seu consumo era um privilégio das classes nobres indígenas e era um meio de manter intercâmbios com o mundo divino (Gruzinski, 2000: 86). O artista com esta imagem cria sua própria cosmologia mestiça.

## Conclusão

Luis González Palma através de seus retratos analisados neste artigo confirma que a mestiçagem contemporânea é pós-moderna e 'que aboga por la cita y el reciclaje de las imágenes, la reapropiación de estilos' (Baque, 2003: 197). Verificamos na análise a possibilidade de aprofundar a questão da citação à história da fotografia nos retratos de Julia Margaret Cameron, especialmente aqueles de temática religiosa. Tal estudo é uma sugestão de continuidade para este artigo.

Seus procedimentos técnicos mesclam técnicas difundidas no século XX

(como o preto-e-branco e a viragem em sépia) e materiais utilizados em fotografia desde o início do século XIX (betume da judéia), aplicado com pincel. Questionamos se tais procedimentos podem ser considerados ‘mestiçagem’ de técnicas e materiais ou, por pertencerem ao meio, ainda mantê-lo ‘puro’. Será possível ainda questionarmos também a pureza dos meios em pleno século XIX? Ou hoje, mais do que nunca, na fotografia?

Em seus retratos vemos claramente uma mescla de símbolos que podem ser atribuídos às crenças ameríndias e à da igreja católica, e são eles: estrela, lua, peixes, coroas, mantos, asas de anjos, coroas de flores, caveira e diabo. Tal simbologia também poderia ser aprofundada em futuro estudo.

Por último, o artista propõe uma mestiçagem de tempos, provocada tanto pelos procedimentos técnicos que resultam na cor sépia e branca e na veladura da imagem — que a faz parecer antiga. Também introduz em seu retratos símbolos antigos (como as flores brancas e seu significado de pureza); e contemporâneos, como o cigarro que o anjo fuma: passa-se por uma prática ritual indígena às práticas atuais de uma sociedade de consumo.

### Referências

- Baqué, [2003] *La Fotografía Plástica*.  
Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2
- Castro, Fernando (1998) *Crossover Dreams: sobre la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 56-94. ISBN: 0-2925-79118-6
- Cattani, Icleia Borsa (1999) *Images métisses*. CEREP, Hybridation, métissage, mélange des arts, ISSN: 1257-9291. Paris, n. 5, p. 93-99.
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.
- Gruzinski, Serge (2000) *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0943-3.
- Heliography [2012]. *The First Photograph*. [Consult. 20131212] Texto. Disponível em <URL: <http://www.hrc.utexas.edu.com/>>.
- Luis González Palma (1989). *Lotería I*. [Consult. 20131201] Fotografia. Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Luis González Palma (2012) *Declaración de artista*. [Consult. 20131201] Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Watriss, Wendy (1998) *Imagen y Memoria: Fotografía de Latinoamérica 1866-1994*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 2-17. ISBN: 0-2925-79118-6.

### Contactar a autora:

andrea.bracher@terra.com.br

# As Paisagens de Paulo Gomes

ALFREDO NICOLAIEWSKY

Brasil, artista visual. Bacharel em Arquitetura e Urbanismo e Mestre e Doutor em Artes Visuais — Poéticas Visuais. Afiliação actual: Instituto de Artes — UFRGS.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este artigo tratará de parte da produção do artista e professor Paulo Gomes (Nova Iguaçu, RJ, 1956), que vive e trabalha em Porto Alegre. Analisaremos uma gravura da série intitulada “Paisagens”, produzida entre 2001 e 2003. Para criar esta série ele se apropriou de textos que descrevem paisagens do Rio Grande do Sul, elaborados por autores locais ou escritores-viajantes do século XIX. Ao transportar esses textos, obedecendo a algumas regras formais, ele nos remete, ao mesmo tempo, para a gravura dos séculos XVI a XIX e para a arte conceitual. Neste artigo comentaremos uma destas gravuras, intitulada “Entre a embocadura do rio Araringuá,” que exemplifica bem o conjunto.

**Palavras chave:** Paulo Gomes / gravura / texto-imagem / arte contemporânea.

**Title:** *The landscapes of Paulo Gomes*

**Abstract:** *This article will deal with some production of the artist and teacher Paulo Gomes (Nova Iguaçu, RJ, 1956), who lives and works in Porto Alegre. We will look at one picture of the series entitled “Landscapes”, produced between 2001 and 2003. To create this series he has appropriated texts that describe landscapes of Rio Grande do Sul, by local authors or writers-travelers of the nineteenth century. When retrieving these texts, according to some formal rules, he connects pictures from the sixteenth to nineteenth and the conceptual art. In this article we will comment on one of these prints, entitled “Between the mouth of the river Araringuá,” which exemplifies the set.*

**Keywords:** *Paulo Gomes / picture / text-image / contemporary art.*

*Entre a embocadura do rio Araringuá e a embocadura do Rio Grande vê-se uma longa e arenosa praia, descoberta aos furores bravios das encapeladas ondas do Oceano Atlântico, que aí vão quebrar-se. Nestes lugares habita uma nova espécie de homens, de carácter diverso de todos aqueles que nas outras regiões vivem à custa do suor alheio, pois que apresentam um natural bom e hospitaleiro, apesar da sua fereza e temeridade, próprias a todos os homens que vivem afastados da sociedade. Em uma manhã de inverno, fria e tenebrosa, estes homens esperam em vão ver surgir o claro e brilhante luzeiro do dia, e descobrir com seus olhos, exercitados a ver ao longe, as areias revolvendo-se na praia, e resvalando-se ligeiro sobre as ondas algum navio com suas asas enfundadas, tão brancas como a neve que as vezes lá se amontoa nos píncaros dos serros*



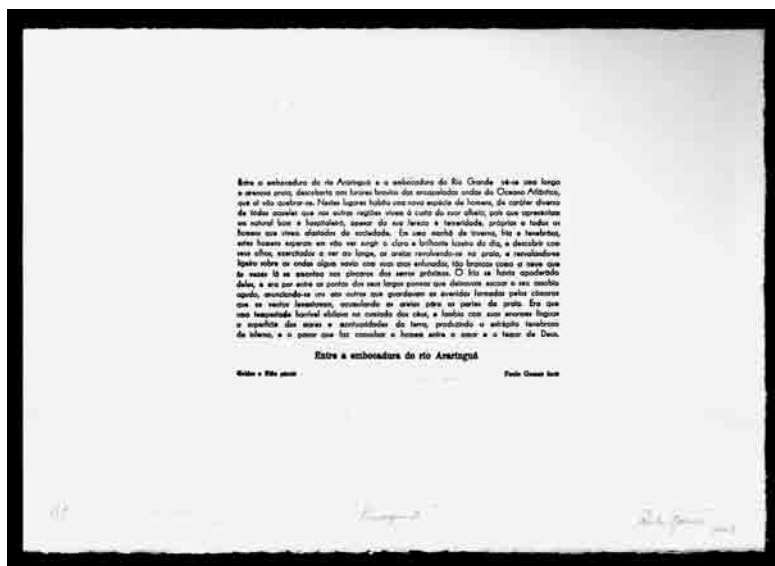
*próximos. O frio se havia apoderado deles, e era por entre as pontas dos seus largos ponxos que deixavam escoar o seu assobio agudo, anunciando-se uns aos outros que guardavam as avenidas formadas pelos cômoros que os ventos levantavam, acumulando as areias para as partes da praia. Era que uma tempestade horrível sibilava na cumiada dos céus, e lambia com suas enormes línguas a superfície dos mares e montuosidades da terra, produzindo o estrépito tenebroso do Inferno, e o pavor que faz convulsar o homem entre o amor e o temor de Deus.*

A transcrição acima é um trecho do romance intitulado “O Corsário”, de Antônio Vale Caldre e Fião (Porto Alegre, RS, 1824 -1876), escrito em 1849 e publicado pela primeira vez como folhetim, no jornal *O Americano*, no Rio de Janeiro. Ele descreve uma paisagem do Rio Grande do Sul, com um vocabulário comum no séc. XIX, mas pouco usual hoje em dia. Este é um dos textos que Paulo Gomes se apropriou para criar uma série de gravuras, chamada simplesmente de “Paisagens”. Ele não procedeu, entretanto, como seria esperado de um artista visual, ou seja, criar uma imagem gráfica que representasse esta paisagem: o que ele faz é se apropriar do texto que descreve a “paisagem” na obra literária, e deslocá-lo para o papel da gravura, tendo como resultado a imagem abaixo (Figura 1).

Poderíamos discutir aqui se isto é uma imagem — um retângulo formado por linhas horizontais, por sua vez formadas por pequenos sinais gráficos — ou é uma imagem mental — que surge ao se ler o texto. Deixarei esta questão em aberto...

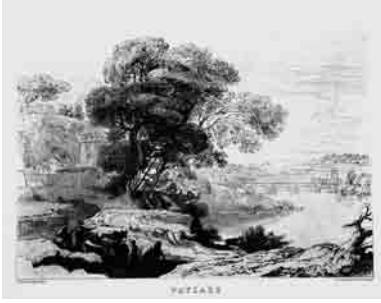
Voltemos a concretude do trabalho. Para transpor este texto para o papel, o autor poderia ter se valido de diversas técnicas, como a serigrafia, a impressão com jato de tinta, algum processo fotográfico, etc. Mas Paulo Gomes, no entanto, queria preservar, dentro do possível, a manualidade da gravura tradicional, a marca da pressão dos elementos gráficos sobre o papel, daí ter optado pela impressão tipográfica executada com tipos móveis. Por ser uma técnica em desuso, são poucas as gráficas que ainda têm este equipamento, e estas, também não dispõem de um número elevado de tipos móveis em bom estado. Este fato acabou por influenciar o resultado, pois os textos tiveram que ser editados por partes. Após serem impressos, a composição era desmontada para compor a parte seguinte e sua conseqüente impressão na mesma folha, complementando o texto total. Esse procedimento torna-se visível, eventualmente, em algumas gravuras, nas quais percebemos uma sutil diferença na tonalidade dos pretos. O papel utilizado foi aquele tradicionalmente utilizado para impressão de gravuras, o Fabriano cinqüenta por cento de algodão. Estas opções técnicas acabam por enriquecer tanto a leitura das obras quanto o seu resultado final.

Comparemos agora estas duas gravuras (Figura 2a e Figura 2b): a primeira,



**Figura 1.** Paulo Gomes. *Entre a embocadura do rio Araringuá*, 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 35 x 50 cm.

na qual visualizamos com facilidade uma paisagem, é uma gravura de Charles-François Daubigny (1817/1878), feita em 1849, a partir de uma pintura de Claude Lorrain (1600/1682). Ao olharmos atentamente para ela veremos que, sobre a superfície do papel, existem apenas linhas, traços, pontos, manchas, elementos que nosso cérebro unifica e traduz como uma paisagem. É um sistema reconhecido de representação de uma imagem. Examinemos agora a segunda gravura, a de Paulo Gomes. Ela também é formada de linhas e pontos sobre a superfície do papel. Para nós, alfabetizados, também este é um sistema reconhecível e, ao lê-lo, também configuramos uma paisagem. Com certeza, são duas áreas diferentes do cérebro que atuam, uma em cada caso, mas o resultado é semelhante. Este é um dos aspectos mais interessantes destes trabalhos: a obra em seus aspectos formadores, em sua estrutura, discute a questão da linguagem e dos diferentes códigos de representação. Se alguém pensar que a primeira gravura é uma paisagem e a segunda não, basta lembrar o alerta de René Magritte (Bélgica, 1898-1967) escrevendo sobre a sua pintura “Isto não é um cachimbo”, que a resposta estará dada: “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo, o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Portanto, se eu tivesse escrito sobre o meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido.” (1989).



**Figura 2a.** Charles-François Daubigny d'après Claude Lorrain. *Paysage de la campagne italienne au bord de l'Arno*, 1849. Água-forte e buril, 26,5 x 34,7 cm.



**Figura 2b.** Paulo Gomes. *Entre a embocadura do rio Araringuá*, 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 35 x 50 cm.

Entre os séculos XVI e XIX eram comuns as gravuras que reproduziam pinturas, conhecidas como “gravuras de reprodução ou documentação”. Nessas gravuras o artista-artesão gravava e documentava imagens que não eram de sua própria criação, e que tinham por objetivo difundir as obras de outros artistas, em oposição às chamadas gravuras originais, que são em si mesmas, uma forma de expressão do artista. Gomes se vale em seus trabalhos dos mesmos recursos de identificação da obra, do autor da gravura e do autor da pintura reproduzida, utilizados nas antigas gravuras de reprodução: na parte inferior de sua gravura ele escreve, com certa dose de irreverência, à esquerda *Caldre e Fião pinxit* e, à direita, *Paulo Gomes fecit* — o autor do texto como o pintor e o nome dele como o executor da “imagem”.

Esta série de gravuras faz parte do conjunto de trabalhos elaborados no doutorado em Artes Visuais de seu autor (UFRGS, 1999-2003), com um estágio de um ano na EHESS — *École des Hautes Etudes em Sciences Sociales* (Paris, França). Em sua tese, intitulada *Comentários: alterações e derivas da narrativa em artes visuais* (UFRGS, 2003), ele escreve sobre a gênese destes trabalhos. Informa que eles foram imaginados durante um seminário assistido no seu estágio na EHESS, ministrado por Jacques Leenhardt, versando sobre a constituição do conceito de paisagem na literatura e nas artes visuais na França no século XVIII. Naturalmente que parte considerável das referências que Leenhardt utilizava vinha da literatura, o que levou Gomes a conceber e elaborar estes trabalhos. O artista decidiu, entretanto, adiar a execução para a sua volta ao Brasil, pois entendeu que as “imagens” deveriam ser em português, a partir de livros de autores brasileiros do séc. XIX, e que deveriam ser descrições de paisagens do Rio Grande do Sul. Esta decisão acabou criando uma série de novas dificuldades:

parte dos textos utilizados é de difícil acesso, verdadeiras raridades bibliográficas e, conseqüentemente, difíceis de serem localizados. A solução deste problema acabou por se resolver em pesquisas em coleções particulares e na Biblioteca Riograndense, na cidade de Rio Grande, no interior do Estado.

Esta série de trabalhos, como muitos outros de Paulo Gomes, são extremamente contemporâneos em suas linguagens, porém utiliza referências a elementos ou questões ligadas a história da arte e da literatura. Isto se deve provavelmente a sua formação e atividade profissional. Antes de estudar artes visuais, Paulo estudou Letras, sem ter concluído o curso. Posteriormente fez a graduação, mestrado e doutorado na área de Poéticas Visuais, mas exerce como atividade principal, a função de professor de História da Arte, tendo suas pesquisas nesta área, com ênfase nos séc. XIX e início do XX, principalmente na produção visual do Rio Grande do Sul.

Especificamente nesta série de gravuras, Gomes obtém a integração/fusão entre referências à arte do século XIX — através dos textos literários do Romantismo — com a produção contemporânea, através de referências a Arte Conceitual dos anos 1960, pela utilização de textos como obras visuais. Neste sentido basta lembrar a série de trabalhos que Joseph Kosuth (EUA, 1945) desenvolveu nos anos sessenta, chamada “(*Art as Idea as Idea*)”, nos quais através de processo fotográfico, coloca a definição extraída de um dicionário, de uma série de palavras, como “*Nothing*”, “*Image*”, “*Water*” ou “*Concept*”.

De posse dessas informações percebemos melhor como Paulo Gomes consegue, principalmente neste conjunto de trabalhos, associar de forma efetiva suas duas áreas de atuação, como professor e como artista contemporâneo.

### Referências

Gomes, Paulo Cesar Ribeiro (2003).

COMENTÁRIOS: *Alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. Porto Alegre (RS): UFRGS/Instituto de Artes/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (tese de doutorado inédita).

Foucault, Michel (1989). *Isto não é um cachimbo*. RJ/SP: Editora Paz e Terra.

*Uma breve história da gravura até o século XIX* [s.d] [por Julio Reis]. Papel da Arte (Consult. 26/11/2012) Disponível em: <http://www.opapeldaarte.com.br/historia-da-gravura-ate-o-seculo-19/>

### Contatar o autor:

alfredo.nicolaiewsky@gmail.com

# Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia — Brasil

ORLANDO FRANCO MANESCHY

Brasil, artista visual, professor e curador. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (Habilitações em Jornalismo e em Publicidade). Professor na Universidade Federal do Pará / Instituto de Ciências da Arte.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Armando Queiroz, artista paraense, vem constituindo fotografias, vídeos e instalações que refletem os diversos processos de violência que vem ocorrendo ao longo da história da Amazônia, região localizada na Região Norte do Brasil. Sua produção vem se destacando ao lançar um olhar ético para a história do país por meio da arte.

**Palavras chave:** Armando Queiroz / Arte Contemporânea Brasileira / Arte Paraense / Violência na Amazônia.

**Title:** *Armando Queiroz: looks at violence in the Amazon — Brazil*

**Abstract:** *Armando Queiroz, artist from Pará, has constituted photographs, videos and installations that reflect the various processes of violence that has occurred throughout the history of the Amazon, a region located in north Brazil. His production has been outstanding to launch an ethical look at the history of the country through the art.*

**Keywords:** *Armando Queiroz / Brazilian Contemporary Art / Art Pará / in the Amazon Violence.*

## Introdução

Detendo-se em sua produção artística recente sobre a violência na periferia do Brasil, mais especificamente na Amazônia, Armando Queiroz, artista paraense, vem constituindo fotografias, vídeos e instalações que refletem os diversos processos de violência que ocorre ao longo da história da Amazônia, região localizada na Região Norte do Brasil. Com uma carreira que vem se destacando nos últimos anos no cenário nacional e com algumas participações em projetos fora do país, como 16ª Bienal de Cerveira, (Portugal) e da III Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia (Argentina), dentre outros, Queiroz lança um olhar atento sobre processos que vem ocorrendo na região por meio de seus trabalhos artísticos.

Potentes, os trabalhos de Queiroz falam, de forma inteligente da violência velada, como na instalação sonora que ocupa a capela do museu, *Tupambaé* (Parte de Deus), em que o artista se apropria das vozes de crianças guaranis, coletadas na internet, para tomar conta do ambiente branco e vazio apenas com o som dos cantos infantis. No presente artigo abordaremos as obras de Queiroz em sua relação com a violência na Amazônia, destacando as relações com história e importância social, bem como seus desdobramentos e repercussão na crítica de arte brasileira e internacional.

### 1. A Questão Indígena e a violência

Um dos recortes dessa produção é seu olhar para a violência imputada aos povos indígenas. Em *Cântico Guarani*, instalação apresentada no 29º Salão Arte Pará (salão que ocorre em Belém, capital do Pará, porta de entrada para a Amazônia), como convidado especial, Queiroz constitui, no Museu Histórico do Estado do Pará, uma instalação escura, com uma luz difusa, em que o visitante precisa penetrar para perceber o que há ali. No espaço, redes (do tipo que os indígenas utilizam para dormir) pendem do teto. Só que aqui todas são negras e remontam a processos de auto-violência que determinados índios se impõem na ausência de perspectivas de vida na tribo. Alguns jovens guaranis utilizaram esse tipo de rede para o suicídio, por não conseguir enxergar um futuro diante das condições sócio-políticas nas quais se encontram. Em *Cântico Guarani* o visitante adentra na penumbra e termina por tocar sem querer nas redes ao deslocar-se pela sala escura, até o momento em que a visão se adapta a baixa luminosidade do ambiente. Complementando a instalação, um forte odor de flores e vinagre nos remontam ao cheiro de coroas de flores empregadas em homenagens póstumas.

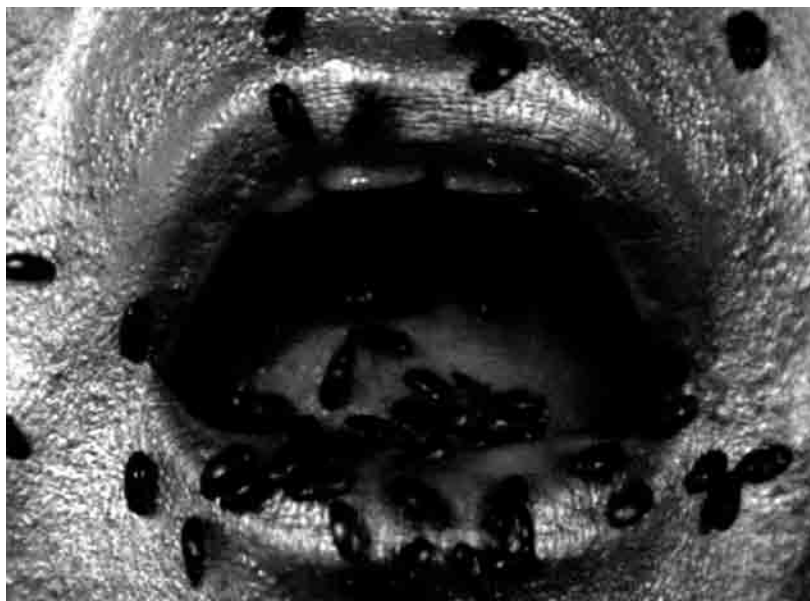
*Armando Queiroz discutiu o desvio cultural dos cânticos indígenas que cumprem hoje um triste e involuntário destino. Ao usar esses cânticos para esmolar, as crianças atraem os olhos dos não índios e misturam-se aos ruídos. Tornam-se estranhas às terras de onde vieram. (...), o artista propõe uma discussão sobre os vestígios de uma cultura indígena de histórias interrompidas, (...)o guarani não mais reconhece o outro, não mais se reconhece. Em ato de profunda tristeza, impõe a si mesmo o eterno silêncio. A voz é calada, se cala... para sempre (Mokarzel, 2011: 60).*

Ao lado dessa sala escura, em uma capela luminosa ouvimos ecoar o cântico de inúmeras crianças a ecoar no espaço vazio do ambiente. Em uma pequena placa fixada na parede a informação de serem crianças indígenas da etnia guarani e que estas canções são utilizadas quando estas crianças pedem esmolas,



**Figura 1.** Instalação *Cântico Guarani* de Armando Queiroz. Artista homenageado com Sala Especial no 29 Arte Pará, Museu Histórico do Estado do Pará (2010).

**Figura 2.** Armando Queiroz, *Ymá Nhandehetama* [*Antigamente fomos muitos*], (2009). Vídeo. Prêmio Marcantonio Vilaça, CNI.



**Figura 3.** Armando Queiroz, *Midas*, (2009). Vídeo. Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, Brasil. Realizado durante o processo do Prêmio Marcantonio Vilaça, CNI.



bem como o endereço nos quais retirou os áudios empregados, (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=pdQyxr92U4&feature=related>). Ausência total de perspectivas, melancolia, e uma violência imputada a essas crianças é revelada na instalação sonora concebida por Queiroz. O som delicado das vozes inocentes revela o paradoxo estabelecido na violência da infância negada e do futuro incerto.

Queiroz, irá mergulhar na questão indígena, olhando ao diferente, dando voz a questões específicas, que muitas vezes parecem “invisíveis” para grande parte da sociedade brasileira. Foi assim que fez, com o processo que resultou no vídeo *Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*, no qual o índio guarani Almiros Martins realiza um lúcido depoimento sobre os diversos processos de extermínio imposto às etnias das Américas. Aniquilamento que vem ocorrendo há séculos de abusos. Queiroz convida Martins a realizar uma ação para a câmera, cedendo o espaço da fala ao outro. O depoimento de Martins, um discurso do lugar da experiência, desvela os processos de aniquilamento de seu povo, para, no final da fala, em silêncio, cobrir seu rosto de tinta negra, desaparecendo na escuridão em frente a câmera. Assim, revela que ele mesmo, como toda sua consciência e engajamento, também está sujeito ao apagamento. Queiroz, ao ceder o espaço da performance para Martins, reafirma sua posição política, de olhar e cumplicidade com o outro. Em entrevista, publicada no catálogo *O Fio da Ameaça*, livro especial realizado para publicar a obra de Queiroz no 29 Arte Pará, perguntamos como articula, nesses trabalhos específicos, a relação entre violência, memória e história, tendo como resposta:

*São fios condutores do mesmo drama. A gravidade está em considerar que esta violência latente e desmesurada está a quilômetros de nós, não nos diz respeito. A invisibilidade impingida aos povos da floresta é ignorante e criminosa (Queiroz: 2011: 14).*

## 2. Garimpos

Com o vídeo *Midas* (realizado sob curadoria de Paulo Herkenhoff para a exposição do Prêmio Marcantonio Vilaça — CNI, 2008) Queiroz lança seu olhar para a questão dos garimpos na Amazônia, em especial para *Serra Pelada*, que ganhou a mídia internacional nos anos 1980 por constituir um dos maiores garimpos do Brasil, nos quais milhares de pessoas lançaram-se uma corrida moderna do ouro, no desejo de enriquecimento com as jazidas. Queiroz, com uma potente metáfora e em diálogo com o mito de Midas, nos dá a ver a violência e o embrutecimento que se assolou nos recônditos profundos da Amazônia, como nos revela:

*Miséria, hanseníase e abandono espreitam Serra Pelada quase trinta anos depois do início da febre do ouro. Restaram casebres abandonados, pessoas perambulando, qual mortos-vivos numa cidade fantasma, ao redor de um grande lago contaminado de mercúrio, o oco. Restaram velhos aposentados, mulheres e a prostituição infantil. O índice de HIV é altíssimo. O gigante ameaçador, percebido no clima tenso do local, está presente a todo o momento (Queiroz, 2009: 01).*

Em *Midas*, ao inserir em sua boca pequenos besouros, o artista aponta para a grande cratera de Serra Pelada que “devorou” cerca de nove mil pessoas, que lançaram-se na mineração, com seus sonhos de enriquecimento, entregues a toda sorte de doença e violência. No vídeo, o artista começa a comer os besouros, e tem sua pele também picada pelos mesmos, numa alusão aos processos de desagregação, violência e exclusão vividos pelos mineiros que buscaram o ouro ilusório. Dentre os que enriqueceram, vários perderam a fortuna como ganharam, rapidamente.

Ainda neste processo, ao visitar Serra Pelada, travou contato com um dentista que realizou inúmeras próteses para os mineiros, que no abandono do garimpo, só pensavam no ouro, perdendo seus dentes — devido as terríveis condições de saúde e alimentação deficiente —, que passavam a ser refeitos, com dentaduras e próteses de ouro quando conseguiam algum sucesso na busca do minério valioso. No contato com o dentista, o artista conseguiu acesso a diversos moldes de arcadas dentárias dos antigos mineradores. A partir delas, elaborou uma série de esculturas em metal, banhando as mesmas com tinta dourada. Nascia aí o trabalho *Ouro de Tolo*.

Queiroz nos fala das ilusões cruéis daqueles que buscavam trazer para tão perto de si o ouro, como sinal presente em seus sorrisos dourados, como se esse douramento suplantasse todas as perdas, dores e violências impostas sobre eles na busca da riqueza.

### Conclusão

Para Herkenhoff, Queiroz é o grande artista brasileiro do Norte do país a revelar os processos excludentes que imputam uma invisibilidade ao sujeito, revelando, com sua obra a ‘violentação da violência’ (Herkenhoff, 2008: 03), trazendo à luz processos dramáticos e históricos da Amazônia. Concordamos com esta posição, percebendo que Queiroz lança um olhar agudo e sensível para os processos de segregação e violência que se estabelecem na região Amazônica, constituindo uma sólida obra que desnuda com profundidade, por meio da arte, a história, retirando o véu que muitas vezes cobre aquilo que não desejamos ver, porque nos fere.

Este artigo buscou apresentar um recorte de algumas de suas obras mais pungentes, que engendram reflexão prolongada sobre a arte e a possibilidade desta como deflagrador de novas perspectivas sobre nossos papéis, como artistas. Queiroz nos convida a buscar ainda mais respostas, enquanto sujeitos que desejam conhecer o Brasil e a Amazônia: aprofundar-se para além dos exotismos, em uma procura que intencione perceber a experiência humana em suas complexidades, com suas histórias de atritos, descontinuidades e abandono.

Pretendemos ampliar ainda mais este trabalho, aprofundando e ampliando a reflexão sobre essas e outras obras do artista que revelam múltiplas questões sobre a Amazônia.

### Referências

- Baqué, (2003) *La Fotografía Plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 84-252-1930-2
- Castro, Fernando (1998) *Crossover Dreams: sobre la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 56-94. ISBN: 0-2925-79118-6
- Cattani, Icleia Borsa (1999) *Images métisses*. CEREP, Hybridation, métissage, mélange des arts, ISSN: 1257-9291. Paris, n. 5, p. 93-99.
- Fernandes Júnior, Rubens (2002) *A Fotografia Expandida*. São Paulo: Tese em Comunicação e Semiótica — PUCSP.
- Gruzinski, Serge (2000) *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0943-3.
- Heliography (2012). *The First Photograph*. [Consult. 20131212] Texto. Disponível em <URL: <http://www.hrc.utexas.edu.com/>>.
- Luis González Palma (1989). *Lotería I*. [Consult. 20131201] Fotografía. Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Luis González Palma (2012) *Declaración de artista*. [Consult. 20131201] Disponível em <URL: <http://www.gonzalezpalma.com/>>.
- Watriss, Wendy (1998) *Imagen y Memoria: Fotografía de Latinoamérica 1866-1994*. In: Watriss, Wendy; Zamora, Louis Parkinson. *Image and Memory: Photography from Latin America 1866-1994*. Austin: University of Texas Press. P. 2-17. ISBN: 0-2925-79118-6.

### Contatar o autor:

orlandomaneschy@gmail.com

# Maria José Aguiar.

## Uma erupção provocativa

LUÍS HERBERTO DE AVELAR BORGES FERREIRA NUNES

Portugal, artista plástico / pintor. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura; Frequenta o doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Assistente Convidado na Universidade da Beira Interior (UBI) / Departamento de Comunicação e Artes. Membro do CIEBA e do LabCom (UBI).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este artigo tem como suporte a análise da pintura de Maria José Aguiar, uma pintura por muitos considerada como uma expressão de raiz sexual. A sua leitura atenta dirige-nos para um trabalho que, pela provocação dos símbolos, estrutura em si, um grito de liberdade e um apelo à igualdade de direitos, numa sociedade que vive, à época da sua realização, as tensões do período pós-revolução.

**Palavras chave:** provocação / tensão / confronto / igualdade.

**Title:** *Maria José Aguiar: A provocative eruption*

**Abstract:** *This paper aims to analyse the work of Maria José Aguiar, known to be a painter rooted on sexual expression. A closer look will reveal a strive for equal rights and freedom, on the post revolution context.*

**Keywords:**

*provocative / tension / equality / confrontation.*

### Introdução

Apesar de todas as conquistas nas questões morais que emergiram no século XX, e que se prolongam agora neste início de século, não existe um tempo como o nosso, que simultaneamente promove e restringe a imagem sexual na representação artística em espaços públicos. A exploração dos sentidos em relação à sexualidade cresce em proporções semelhantes ao pudor da sua representação, delimitando as apresentações deste género a cenários privados.

Maria José Aguiar é actualmente uma artista escondida, contudo, está representada em algumas colecções institucionais de referência. No início dos anos 70 e logo após terminar o Curso de Pintura da ESBAP, começa a expor, conseguindo da crítica algum reconhecimento e paralelamente, actividade docente na mesma escola, que mantém até ao presente. Nas suas palavras, conseguidas

numa entrevista que realizei, apercebi-me que MJA excedeu os limites do que lhe era socialmente permitido, como mulher, esposa e artista, tendo como reacção, uma oposição camuflada, quer a nível da crítica e consequentemente, na integração no meio galerístico, quer no meio académico e profissional.

Este artigo propõe observar dois momentos específicos do seu trabalho criativo em dois períodos críticos: antes e depois da Revolução de Abril de 1974, com as consequentes mudanças de paradigma e as armadilhas morais daí resultantes, quer para o público em geral, quer no próprio processo criativo da autora.

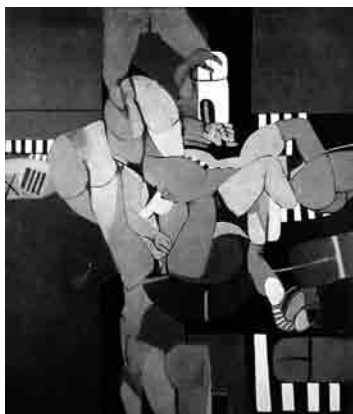
### **Corpo/Figura/Sexo**

Na pintura de Maria José Aguiar há dois momentos significativos e que se constituem consequentes para apreendermos o seu processo criativo e construtivo. Primeiramente, no discurso pictórico de numa nova figuração que se desenhava então em Portugal e noutros artistas (como Pomar, por exemplo) no início dos anos 70, numa escrita que transpira sobre o desejo e a apologia do corpo, é certo, mas também o assume como resposta à agressividade ambiente, como refere Egídio Álvaro no texto do catálogo na exposição na Galeria Alvarez, no Porto, em Dezembro de 1973: “*A pintura é para ela, libertação, denúncia e sinal.*” É a primeira exposição individual da pintora nascida em Barcelos em 1948 e pretende arrogar-se como um grito de liberdade, enquanto artista e enquanto mulher.

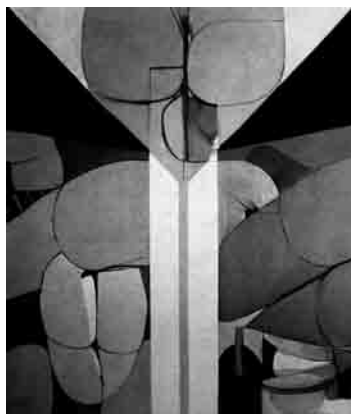
São os corpos fragmentados, reconstruídos, sobrepostos, mas assertivamente assumidos, que podemos visitar nestas reproduções do catálogo da Galeria Alvarez, no Porto, em 1973. Na imagem seguinte, por exemplo, há uma rigorosa definição das formas e uma escrupulosa composição que as organiza no espaço delimitado da tela, assumindo simbolicamente o par masculino/ feminino no espaço central, em que a pintura assume directamente o papel de altar, sacralizando o culto ao sexo e aos prazeres da carne.

Neste lugar das figuras/ corpo, encontramos um momento de purificação erótica dos elementos que constituem a representação, anunciando já claramente em pequenos elementos construtivos, as retóricas próprias da pintura panfletária que se tornaria futuramente, onde elementos significativos e simbólicos do masculino e do feminino tomam lugar para nos oferecer, não uma abundância festiva do sexo, mas numa corajosa demonstração do conflito social dos sexos. É uma pintura que assume os seus limites morais na exposição pública do sexo, entre a naturalidade do acto sexual a as possibilidades resultantes da intelectualização dos sentidos.

Actualmente, há uma exploração intensa da imagem do corpo nos meios de



**Figura 1.** Maria José Aguiar, *Pintura*, 1973, 200 x 170 cm, catálogo Galeria Alvarez, Dezembro 1973.



**Figura 2.** Maria José Aguiar, *Pintura*, 1973, 150 x 120 cm, acrílico/ tela; catálogo Galeria Alvarez, Dezembro 1973.

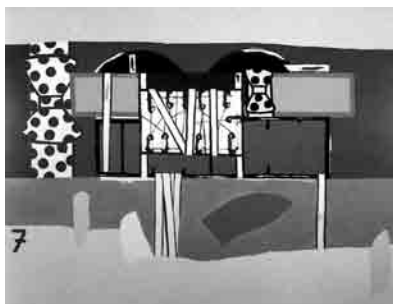
comunicação. O sexo e a sua imagem estão muito presentes na nossa cultura e esta sexualização da cultura é um processo que se desenvolve sobretudo a partir do período pós-segunda guerra mundial, com manifesta, porém lenta, evolução no tecido social e que a partir dos anos 60 do século XX, ganha expressão e também o seu lugar activo na construção das mentalidades. No presente, é visível que não podemos caracterizar os *media* como um sistema ideológico opressivo que suporta apenas uma sociedade patriarcal e com valores heterossexuais. Pelo contrário, este agregado dos *media* responde claramente às procura das relações sociais e sexuais, tais como a mudança do papel da mulher e no desgaste das discriminações sexuais. Mas Maria José Aguiar inicia esta *Pintura* no início dos anos 70, em Portugal e ainda sujeita ao traço rápido do lápis azul da censura.

### **Símbolo/Citação/Oposição**

Um segundo momento do trabalho criativo de Maria José Aguiar (MJA), que coincide com os movimentos e atitudes revolucionárias de 1974, agora sem a marca da censura, centra-se nas relações de poder do par masculino/ feminino. Já não há necessidade de provocar as mentalidades aprisionadas no par Igreja/ Estado. É agora uma pintura ostensivamente provocatória na sua estrutura panfletária, mas picturalmente divertida e assume uma posição de destaque, se não isolada, desmembrando e caricaturando uma sociedade misógina. A par dos movimentos feministas emergentes que, por si, rejeitam a representação da sexualidade habitualmente construída para olhares masculinos. Diferente



**Figura 3.** Maria José Aguiar, *Festa das Cruzes*, 1975, 130 x 180 cm, catálogo Jeune Peinture Portugaise, Octobre 1976, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, Paris.



**Figura 4.** Maria José Aguiar, *Pintura*, 1992, 130 x 170 [(Incontinental) = (S.I.)], Galeria Valentim de Carvalho, 1991-93

dos seus trabalhos do início dos anos 70, é uma pintura construída com símbolos claros do masculino e do feminino, pénis e vagina portanto, desenhados repetidamente nas telas, em cores estridentes e puras, em composições formais dinâmicas. *Festa das Cruzes* é uma série também ela provocadora na sua essência crítica de uma festividade religiosa, transportando o arraial litúrgico como um ritual de autofagia, simultaneamente pénis e vagina em redor do poder religioso e social. É uma crítica ao culto fálico e misógino, resultando num processo de escrita pictórica desafiadora das convenções.

São várias as influências e referências que alguns críticos lhe atribuem (Robert Motherwell, Alan Davie, Roy Lichtenstein ou mesmo Álvaro Lapa), bem como são vários os enquadramentos para o seu trabalho, mas é Cristina Azevedo Tavares, comissária e autora do texto do catálogo da exposição “Sensibilidades Femininas do Nosso Tempo, apresentada em 1998 na Fundação Gulbenkian, em Lisboa, que melhor exprime esta nova fase, caracterizando claramente e sem rodeios, a oposição de uma sensibilidade masculina e uma outra feminina, demarcando-se logo no início do texto do facto de não ser uma exposição feminista. São, nas suas palavras, “pinturas que entrecruzam o testemunho de pinturas anteriores que estigmatizavam o mundo sexual, confrontando-se com uma espécie de labirinto plástico fortemente gráfico e cromático, onde objectos de fetiche e desejo (laços e batôns) estão aprisionados.”

Esta série, *(Incontinental) = (S.I.)*, organiza o espaço de representação agregando a simbólica do masculino/ feminino e tornando visível as suas intenções ‘pedagógicas’, através da repetição das figuras esquemáticas, numa linguagem plástica em que os elementos construtivos que a constituem é copulativamente agressiva, gestual e impulsiva.

## Notas conclusivas

Maria José Aguiar, num tempo e num lugar circunscrito pelos fantasmas da Ditadura e pelos seus ideais, trouxe a público questões pertinentes do espaço criativo feminino. A algumas mulheres artistas, é-lhes atribuída alguma respeitabilidade, com algum paternalismo, esperando que não ultrapassem os limites para o comportamento social então aceite. Esta igualdade de direitos é apenas aparente e superficial, intrometendo-se no reconhecimento e ascensão artística pública. Esse excesso torna perceptível um qualquer desconforto e oposição camuflada pelos seus pares masculinos.

Rejeitando contudo o epíteto de feminista, Maria José Aguiar não consegue furtar-se a este enquadramento. Entra muito cedo na esfera restrita dos artistas de topo e logo se depara com a oposição competitiva do meio. Se então, a sua tenra idade lhe confere uma aura de graça, logo se tornará *persona non grata*, pela recusa de sistematização, o que resulta numa obra cedo carregada do estigma falocrático e numa resistência aos valores da dominação masculina.

## Referências

- Aguiar, Maria José [s.d.]. *Pinturas/ 1991-93: (In)continental=(S.I.)*. Lisboa: Galeria Valentim de Carvalho.
- Álvaro, Egídio (1973) *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Alvarez.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1987) *Maria José Aguiar*. Porto: Galeria Nasoni.
- Chicó, Sílvia (1987) *10 amadores: desafio de Amadeo aos artistas contemporâneos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna.
- Galeria CAPC (1981) *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, 54 exposições, 1981-1983*. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.
- Gonçalves, Rui Mário (1989) *Exposição de pintura e escultura do património da Caixa Geral de Depósitos*. Porto: Casa de Serralves.
- Magalhães, Teresa (1990) *Pintoras portuguesas do Séc. XX*. Macau: Galeria do Leal Senado.
- McNair, Brian (2002) *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, London: Routledge. ISBN-0-415-23734-3
- Melo, Alexandre (1987) *Exposição nacional de arte moderna: prémio Amadeo de Souza-Cardoso*. Porto: Casa de Serralves/ Fundação Serralves.
- Rosenthal, Gisela/ Rodiek, Thorsten (1992) *Arte portuguesa 1992*. Köln: Vista Point Verlag. ISBN 3-88973-603-3
- Sousa, Rocha de (1976) *Jeune peinture portugaise*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais.
- Tavares, Cristina Azevedo (1998). *Sensibilidades femininas do nosso tempo*, Lisboa: Instituto da Comunicação Social, Gabinete da Alta Comissária para a Igualdade e Família.



# Um Novo Olhar sobre as Alegorias Carnavalescas: Os Carros de Mutação de Acary Margarida

FABIANA MACHADO DIDONE

Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina — UDESC, Brasil. Aluna de Mestrado na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** As alegorias carnavalescas estão incluídas no contexto dos objetos que foram categorizados como populares, decorativos, artesanais, exagerados e fantasiosos pela escrita da história da arte. Neste artigo, será abordada uma parcela da produção artística de Acary Margarida voltada para o carnaval, com a criação e execução de carros de alegoria e mutação, permitindo, assim, lançar um novo olhar sobre o lugar ocupados por esses objetos.

**Palavras chave:** alegorias carnavalescas / carros de mutação / Acary Margarida.

**Title:** *A New Look Over Carnival Allegories: the Changing Floats of Acary Margarida*

**Abstract:** *Carnival floats are included in the context of objects that have been categorized as popular, decorative, handmade, exaggerated and fantasy-related in the writing of history of art history. In this article we will look at part of the artistic production of Acary Margarida aimed at carnival, with the creation and execution of allegory and changing floats, thus allowing the launch of a new look at the place occupied by these objects.*

**Keywords:** *carnival allegories / changing floats / Acary Margarida.*

## Introdução

Este artigo irá apresentar um fragmento da produção do artista brasileiro Acary Margarida voltado para o carnaval, com a criação e execução de carros de alegoria e mutação para diversas sociedades carnavalescas da cidade de Florianópolis, durante as décadas de 1950 e 1960. Essas alegorias carnavalescas podem ser estudadas dentro do contexto dos objetos categorizados como artesanais, decorativos, populares, fantasiosos e exagerados pela escrita da história da

arte. Refletindo sobre esses objetos, lança-se o olhar sobre a rigidez das fronteiras da arte e sobre o lugar ocupado pelos mesmos, definidos conforme sua qualidade artística.

*Quando um objeto subverte um padrão estético predominante, seja por sua dimensão, sua conformação ou seu material fora do comum, ele enfrenta dificuldades de se contextualizar e de se fixar em determinados territórios. Só certos tipos de objetos tem a permissão para adentrar pelas portas das instituições de memória e de arte: os museus (Malta, 2010: 650).*

O artista plástico Acary Margarida (1907-1981) era um grande admirador da cidade em que nasceu e viveu, Florianópolis, localizada no sul do Brasil. Vindo de uma família de artistas, recebeu noções de desenho e pintura de seu pai, Joaquim Margarida e continuou sua trajetória como autodidata, sendo que sua vasta produção plástica aconteceu, principalmente, no campo pictórico. Pintou cenas bíblicas e históricas, porém especializou-se em retratos e paisagens. Manteve-se fiel ao estilo pictórico tradicional e acadêmico, mesmo com a chegada do modernismo, o que contribuiu para que fosse, pouco a pouco, afastado do circuito de arte da cidade. Em paralelo à produção pictórica, desenvolveu durante vários anos seguidos, um trabalho artístico voltado para o carnaval de Florianópolis. Foi responsável pela criação, elaboração e montagem de carros alegóricos e de mutação para diversas sociedades carnavalescas da época.

*O carnaval da Ilha sempre teve como apoio algum artista plástico que soube emprestar sua arte aos festejos do Momo. A família Margarida, por exemplo, já no século XIX, dava o toque de arte na província através do fotógrafo e artista plástico Joaquim Margarida [pai de Acary], mais tarde através do Acary [Margarida] (Ramos, 1997: 111).*

## 1. Os carros de mutação de Acary Margarida

Na metade do século XX, o carnaval de Florianópolis era animado pelo desfile de carros de alegoria e mutação das sociedades carnavalescas. Estas diferiam das escolas de samba, pois desfilavam apenas com carros alegóricos, sendo que alguns eram construídos com mecanismos móveis que proporcionavam mutações durante a apresentação. Os carros eram elaborados, durante meses, de acordo com o enredo e o tema escolhido por cada sociedade. Os desfiles eram divididos em dois concursos oficiais, mutação e alegoria. O regulamento previa a apresentação de no mínimo quatro e no máximo seis carros por sociedades, com destaque para o abre-alas e o carro da rainha.



**Figuras 1 e 2.** Em ambas as figuras, carros de mutação criados por Acary Margarida. Carnaval de Florianópolis, década de 1950. Fonte: coleção de fotos da família do artista.

As principais sociedades carnavalescas que existiram em Florianópolis no século XX foram: *Granadeiros da Ilha*, *Tenentes do Diabo*, *Trevo de Ouro* e *Limoieiro*. A Sociedade Carnavalesca *Trevo de Ouro*, antiga *Vai ou Racha*, foi fundada em fevereiro de 1969, sendo Acary Margarida um de seus fundadores, e mais tarde, seu filho Lauro Margarida passa a presidir a Sociedade.

*Resultado do trabalho criativo e minuciosamente artesanal de um grupo de pessoas abnegadas, cuja única gratificação é ver a multicoloridade feérica dos carros encantar o povo nas noites de carnaval, as Grandes Sociedades, nestes 30 anos, transformaram-se num espetáculo sem paralelo no carnaval brasileiro. Isso porque suas mutações são as únicas no país* (Ramos, 1997: 44).

Os carros de mutação foram um grande diferencial no carnaval de Florianópolis, um marco que ficou na memória de muitos habitantes. Acary Margarida atuou na produção de carros alegóricos e de mutação para sociedades carnavalescas de Florianópolis, mostrados nas figuras 1 e 2. E também, de outras cidades do Estado de Santa Catarina, como Blumenau, Itajaí e Videira, levando mão-de-obra e tecnologia dos carros de mutação que eram exclusivos do carnaval ilhéu.



**Figuras 3 e 4.** À esquerda: carro de mutação “Melão” de 1953. À direita: carro de mutação “Quatro Estações” de 1954. Ambos da Sociedade Carnavalesca Granadeiros da Ilha. Carnaval de Florianópolis. Imagens disponíveis em [www.clicrbs.com.br/tamborim/2011/04/06](http://www.clicrbs.com.br/tamborim/2011/04/06)

A montagem dos carros exigia muita habilidade técnica, segundo Acary Francisco Margarida (apud Rosa, 2003: 2), neto de Acary Margarida, “uma combinação de mãos leves de artista com braços fortes de operários.” Um tablado era montado sobre um chassi de caminhão, formando uma espécie de carretão decorado sobre o qual eram colocadas as alegorias e mutações. A engrenagem que proporcionava as mutações era instalada embaixo do carretão. Na parte da frente, era instalado um cambão engatado para ser puxado por tratores, jipes ou caminhonetes. O sistema era formado por catracas manuais com roldanas e acionado por manivelas, proporcionando o movimento das figuras decoradas. A criatividade dos artistas responsáveis pela criação das peças passeava entre castelos, dragões, aviões, navios, bruxas e animais lendários pertencentes ao folclore local, conforme aparece nos carros de mutação das figuras 3 e 4.

Os barracões das Grandes Sociedades funcionavam praticamente todo o ano e eram grandes oficinas profissionalizantes. Faziam uso de material reciclado como sucatas, tampas de garrafa, maços de cigarro e plástico como matéria prima para o trabalho artístico. Para Cavalcanti (1999), a produção das alegorias carnavalescas faz parte de uma arte coletiva, pois, concebidas pelo carnavalesco, o processo de criação possui um objetivo comum e reúne, em torno deste, uma equipe de especialistas com seus ajudantes. A relevância das alegorias carnavalescas deve ser atribuída a sua força artística e significativa, correspondendo a uma forma de expressão carnavalesca para mostrar ao público, através da alegria e também da crítica, as transformações do seu tempo.

*As alegorias carnavalescas trazem consigo esse sentimento do mundo. Para além do tópico do enredo que ilustram, lançam mão de uma infinidade de elementos que retem simultaneamente a muitos e imprevistos significados. As alegorias carnavalescas dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões. Exaltam ironicamente*

*objetos banais e corriqueiros, que ganham dimensões monumentais. Misturam elementos aparentemente desconexos. Brincam com a ambiguidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apreciadas, parecem inesgotáveis, e, no entanto logo acabam* (Cavalcanti, 1999: 50).

## **2. Um novo olhar sobre as alegorias carnavalescas**

A noção de obra de arte vem sofrendo diversas alterações durante toda história da arte, sendo o objeto artístico alvo de julgamentos que o definem como adequado ou não para ser considerado arte. Em vista disso, Luciano Vinhosa (2011) traz à tona a inquietante questão sobre o que é uma obra de arte hoje e reflete acerca da noção de obra de arte, caracterizada como mutante e obediente à dinâmica interna de uma prática. Segundo o autor, se a obra de arte for definida pela prática artística e a arte considerada um fazer e não uma teoria, nesse caso “podemos reunir campos profissionais muitos distintos e autônomos entre si como o carnaval, a arte contemporânea, a moda, a arte popular, entre outros” (Vinhosa, 2011: 2). Porém, essas práticas, distintas entre si, são identificadas com a arte em geral e se aproximam pela intenção estética. “Cada uma dessas artes, inscreve-se, no entanto, em campos profissionais específicos em atenção à suas regras, seus valores, seus circuitos, aos lugares de visibilidade e formas de produzir muito distintas” (2011: 2). Uma definição de obra de arte, para o autor, deve ser considerada então, a partir do ponto de vista de um campo específico, ou seja, a partir do campo em que o objeto artístico em questão está situado.

O campo de produção artística voltada para o carnaval, com suas regras e valores específicos, é caracterizado pela subjetividade, pessoalidade e pelo forte apelo popular e sentimental. Os objetos artísticos produzidos para o carnaval primam pela manufatura cuidadosa, pela exuberância das formas, pela combinação do uso de materiais nobres e ordinários e pela coerência com a temática estabelecida.

Com o alargamento das fronteiras na contemporaneidade, a partir dos campos híbridos de atuação do artista, do cruzamento e diluição de conceitos e da constante interação entre vários campos de conhecimento, é possível lançar um novo olhar sobre o lugar ocupado pelos objetos que sofreram preconceitos na história da arte, resultando assim, em novas perspectivas para o estudo dos objetos artísticos.

## **Conclusão**

Quando se propõe rever o espaço ocupado por certos tipos de objetos que foram encobertos por preconceitos e rejeitados, pretende-se pensar a contribuição que os mesmos podem trazer para a renovação da escrita da história da

arte. A pesquisa e o estudo da produção artística voltada para o carnaval revela uma importante contribuição para essa nova maneira de pensar e escrever a história da arte, rompendo antigos padrões e revendo conceitos. Voltar à atenção para os objetos alegóricos pertencentes ao carnaval permite acessar novos territórios, além de “repensar certos estatutos de verdade sobre as obras de arte, sobre o valor das instituições no balizamento dos discursos de competência e a importância dos lugares ocupados pelos objetos no julgamento de qualidade de uma obra” (Malta, 2009: 2375). Os objetos alegóricos, mais especificamente, os carros de mutação, com sua manufatura específica e exclusiva, fornecem subsídios suficientes para ocupar um lugar de destaque nesse novo olhar sobre a história da arte.

### Referências

- Bastos, Angela (2011) “Como nos velhos tempos.” *Jornal Hora de Santa Catarina, Coluna Tamborim, de 06/04/2011* Reportagem. [Acedido 2012-03]. Disponível em <<http://www.clicrbs.com.br/tamborim/2011/04/06>>
- Cavalcanti, Maria Laura V. (1999) *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Malta, Marize (2010) *Casa Assombrada ou Circo dos Horrores? Discussão sobre territórios para objetos do mal*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” — Anais 2010 — Cachoeira, Bahia.
- Malta, Marize (2009) *O caso de uma obra sem lugar e a discussão sobre o lugar da obra de arte decorativa*. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — “Transversalidades” — Anais 2009 — Salvador, Bahia.
- Ramos, Atila Alcides (1997) *Carnaval da Ilha*. Florianópolis: Papa Livros.
- Rosa, Edson (2003) “Alegorias e Mutações.” *Reportagem, Jornal ANCapital, Coluna Última Página*, de 02/05/2003. [Acedido 2012-03] Disponível em <<http://www1.an.com.br/2003/mar/02/1ult.htm>>
- Vinhosa, Luciano (2011) *Práticas artísticas de fronteira: alguns tópicos para reflexão*. Publicação digital. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. [Acedido 2012-03] Disponível em <<http://seminario.mamrio.org.br>>

# Albert Gusi. Quan el llenç és el paisatge

CRISTINA PASTÓ

Espanha, artista i professora agregada de la secció de gravat de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctora en Belles Arts.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resum:** Territori, acció, registre fotogràfic són les nocions que configuren el treball d'Albert Gusi (Castellbisbal, 1970), artista que normalment treballa des del camp de la fotografia elaborant uns projectes que, la majoria de vegades, són petites incursions sobre el paisatge. En qualsevol cas, el veritable actor del seu treball és el medi natural immediat, el territori del seu país al qual s'hi sent fortament vinculat i pel qual mostra una profunda admiració i estima. En la seva obra observem un continu "anar i venir" entre el territori, el lloc i la fotografia.

**Paraules clau:** fotografia / paisatge / territori.

**Title:**

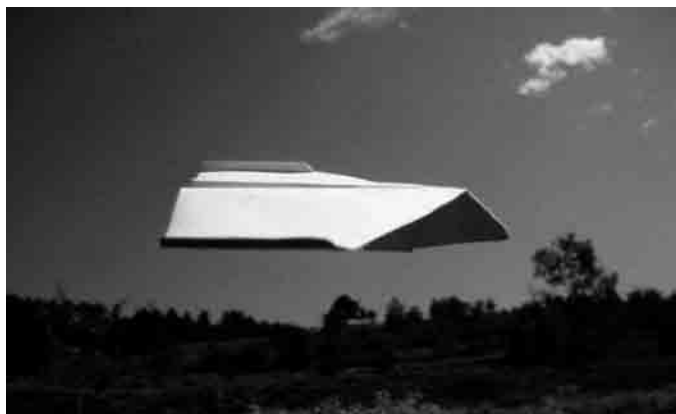
*Albert Gusi: When the canvas is the landscape*

**Abstract:** Territory, action, photographic records are notions that shape the work of Albert Gusi (Castellbisbal, 1970), an artist who typically works from the field of photography, developing projects that, in most cases, are small actions on the landscape. In any case, the real protagonist of his work is the immediate environment. The artist feels strongly linked to the territory of their country which shows a deep admiration and affection. In his work we see a continuous "to come and go" between space, place and photo.

**Keywords:** landscape / photography / space.

## Introducció

L'any 1845 W. H. Fox Talbot en el seu llibre *El Llapis de la Natura*, fruit de les seves investigacions entorn de la fotografia, va anomenar *Dibuix fotogrènic* al procediment que ell mateix havia descobert i que li permetia tenir registres fotogràfics sobre paper sense la necessitat d'una càmera, aconseguint d'aquesta manera un arxiu important de formes planes de tipus botànic, textures tèxtils, siluetes... El 1839 escrivia: "Aconsegueix que les forces de la naturalesa treballin per a tu i no et sorprenguis que la teva obra es faci ràpidament i bé... Hi ha una cosa meravellosa en aquesta velocitat i perfecció i no és perquè sí". (Huellas de Luz, 2001: 115), intencions que molts anys després, Albert Gusi — salvant diferències — explorarà en molts dels seus projectes.



**Figura 1.** Albert Gusi, *Avions fotogràfics de reconeixement, Avió 01: Petó de sofre sobrevola el camp de l'Oliva*, 2004 (imatge cedida per l'autor).

**Figura 2.** Albert Gusi, *Objectiu Medacorba*, Trípodet dalt del cim del Medacorba, 2006 (imatge cedida per l'autor).

**Figura 3.** Albert Gusi, *Mou el Medacorba*, taulell de joc, 2006 (imatge cedida per l'autor).



Amb Gusi la fotografia es transforma i els seus usos es modifiquen. Ens proposa una reflexió sobre possibles funcions de la fotografia i ho fa en les sèries inspirades en el principi del *fotograma*, aquesta fotografia sense presa. Albert Gusi “exposa” a la natura paper fotogràfic impregnat de líquid revelador. *Avions fotogràfics de reconeixement* (fig.1) de 2004 es tracta d’una *pintura activa* que busca l’empremta directa de l’herba, el vent... L’artista provoca i la natura fa la resta.

En una altra ocasió, va deixar paper fotogràfic a diferents camps del país que van quedar impregnats del *grattage* de les herbes. Penso, de seguida, en els *frotages* que Max Ernst descobrí l’any 1925 quan es trobava en una casa vora el mar i quedà captivat per les vetes d’una fusta de caoba sobre les quals immediatament posà un paper i calcà amb un llapis, permetent que fos la pròpia fusta qui “dibuixés” les imatges. L’exploració a l’espai s’amplia amb els coets pirotècnics a *Explosió fotogràfica a la troposfera* de l’any 2000, peça que va consistir a llançar un coet embolcallat amb paper fotogràfic verge i productes químics. Amb l’explosió del coet s’alliberaven els químics que a l’instant impactaven en el paper fotogràfic, i per tant, provocaven que del cel “vinguessin” les imatges.

### Inter-disciplines. Espais de frontera

Les avantguardes dels anys 20 exploraren les potencialitats del *fotograma* amb molt deteniment, reprenent les investigacions iniciades pels pioners de la fotografia. En són exemples els treballs de Man Ray (1890-1976) o Moholy-Nagy (1895-1946), entre d’altres. Les paraules de Moholy-Nagy de 1928 recollides en un dels primers números de la revista *Bauhaus* quan deia “La capa fotosensible — placa o paper — és una taula rasa, un full en blanc sobre el qual es pot escriure amb llum a la manera sobirana com el pintor treballa sobre la tela amb els seus instruments, el pinzell i el pigment” (Pons, 1997: 42) són reveladores.

Enllaço mentalment — i segur que Albert Gusi les admira i coneix — amb les accions que els anys 50-60 iniciaren els artistes que començaren a treballar en un terreny fronterer entre la pintura i la *performance* on els espectadors i l’atzar eren igualment instruments de l’obra. Un d’ells, el francès Yves Klein (1928-1962) ideà les *Antropometries*, fetes amb els traços de pinzells vius: noies recobertes de pintura deixen l’empremta dels seus cossos en moure’s damunt les teles esteses a terra. O dels mateixos anys les *Cosmogonies*, pintures fetes amb l’ajuda dels elements atmosfèrics i climatològics quan posava damunt d’un cotxe un quadre amb pintura encara fresca i iniciava el viatge per obtenir les traces atmosfèriques, de la mateixa manera que ho havia fet amb els cossos.

Albert Gusi és sobretot un apassionat del territori, del nostre paisatge, i proposa que ens hi apropem, que el coneguem d’una manera lúdica, juganera “si hi ha poetes que el narren, fotògrafs que el fotografien, pintors que el pinten... jo

gairebé hi faig un joc al damunt" (entrevista TV3, 2012). Però el respecte i admiració que sent per l'entorn són prudència en no deixar rastre al lloc, que allà on s'ha actuat, després no hi quedi res. De tot els projectes en resta una documentació gràfica o videogràfica on hi ha registrat el procés, alterant el mínim el lloc.

En aquest sentit, un projecte singular fou el de 2006 *Objectiu Medacorba* que es portà a terme dalt del cim Medacorba. És en aquest cim on hi conflueixen les fronteres de 3 països: Catalunya, Andorra i França i calia aconseguir la primera fotografia realitzada damunt d'aquests tres països. Es va construir un trípod especial de 7,5 m d'alçada per tal de poder posar una pota damunt de cada país i va caldre una expedició formada per sis persones per pujar el material i la càrrega indispensable (fig. 2). Plantar el trípod, mantenir dreta la complexa estructura, col·locar la càmera, activar el disparador a distància, requerien una coordinació precisa i acurada. L'objectiu fou aconseguit. En quedaren a més un grapat de fotografies, testimoni d'aquella acció. Juntament, amb el projecte proposà també *Mou el Medacorba*, joc d'entreteniment on diversos jugadors amb un mapa, un dau i nou pedres simulaven un intercanvi de territori entre els tres països, seguint unes instruccions (fig. 3). Indirectament, es bescanvien pedres i mirades d'un lloc a un altre, com ho podríem fer amb conceptes i idees preconcebudes (Gusi, 2006).

De retruc — i, no tant — l'artista potencia el treball col·lectiu, l'actitud participativa i qüestiona "la veneració" a l'autor, a la individualitat. Treballar de manera col·laborativa permet confluïr capacitats i enriquir el treball. I Gusi, actuant en un micro-contexte, en un espai molt concret parla de la incertesa geopolítica, ecològica... que inclou un context molt més ampli.

L'intercanvi en dues direccions entre l'espai expositiu i l'entorn l'acosta indisputablement a projectes d'un altre artista, Frederic Perers (1974) que ell reconeix com a referent i que s'expressa de formes molt diverses, també com a dissenyador i músic, però amb una obra que transita i se sosté en el paisatge, la paraula, el territori, el traç, la fotografia... i amb clara afinitat. En un dels seus projectes "PATIRMONI" (2003), una inscripció llaurada sobre l'horta de València on apareixien aquestes lletres de grans dimensions (275x30 m), inscrites en uns camps i perfectament llegibles sobretot a vista d'ocell. L'autor parla de l'horta de la Punta un bé cultural insubstituïble del País valencià i expressa aquesta idea a partir d'un mot — que inverteix l'ordre d'un altre — i lloc concrets. Estableix un diàleg i millor que mai ho fa a través de l'escriptura del qual la terra és el suport. La contundència d'una paraula aïllada i lluny de l'escala convencional per parlar de la identitat, del compromís, de la vulnerabilitat del paisatge i de la seva ràpida transformació.

Valoració del procés enfront de l'objecte, la vivència, el lloc concret, un espai determinat són elements fonamentals de l'obra de Gusi i també del projecte



**Figuras 4 i 5.** Albert Gusi, *Por o glaziar de l'Aneto*, 2012 (imatge cedida per l'autor).

*The Lightning Field* (1977), de l'artista Walter de Maria (1935), una immensa instal·lació formada per una col·lecció de 400 pals d'acer inoxidable disposats de manera ordenada en una gran extensió de terreny a Nou Mèxic que formen una espècie de partitura que converteix els raigs de les tempestes en un espectacle. La peça s'activa quan hi ha una tempesta elèctrica de manera que sense interrupció des de fa 35 anys, es va generant un espectacular desplegament de raigs lluminosos.

### Epíleg

Albert Gusi amb observació, poesia, i humor parla de la fragilitat del paisatge, de la seva constant transformació, de la seva memòria i ens proposa una altra manera de mirar-lo, amb una complicitat lúdica a través d'una fotografia que ens aproxima a un art sobretot de procés, viscut i compartit.

És així també en una de les seves darreres peces *Por o glaziari de l'Aneto* de 2012 quan organitza un equip de dotze persones per pujar al capdamunt del coll de Coronas (3.200 metres) per realitzar una acció aparentment intrascendent: llançar una pilota de platja inflable i gegant per damunt l'immensa glacera de l'Aneto, aquest espai inestable i delicat (fig. 4 i 5) L'atzar promet un recorregut i una continuïtat incertes i imprevisibles que quedaran registrades per mitjà d'una filmació. La muntanya, mirall de l'artista, esdevé el llenç, blanc com la glacera de l'Aneto.

### Referències

- AAVV (2001) *Huellas de Luz. El Arte y los experimentos de W. H. Fox Talbot*, catàleg editat per Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia, Madrid, ISBN Aldeasa: 84-8003-25-9.
- Albert Gusi (s.d) [Aced. 27-10-2012] Disponible em [www.albertgusi.com](http://www.albertgusi.com)
- Ànima: *Albert Gusi* (2012) TV3 Televisió de Catalunya. [Aced. 27-10-2012] Disponible em [www.tv3.cat/videos/4332990/Albert-Gusi](http://www.tv3.cat/videos/4332990/Albert-Gusi).
- Gusi. Programa Ànima TV3 [min.3:40].
- Fontcuberta, Joan (2009) *Dactilografías*, catàleg editat per Kalandraka ediciones Andalucía, ISBN: 978-84-96388-07-9.
- Gusi, Albert (2006) *Objectiu Medacorba*, catàleg editat per Museu de Pintura Sant Pol de Mar i Ajuntament Sant Pol de Mar.
- Pons, Agustí (1997) *Escriure amb llum a través dels fotogrames*, crònica d'Agustí Pons, diari AVUI, 09/07/1997.

# Desenho como inscrição do gesto nos trabalhos de Yara Pina

GLAYSON ARCANJO DE SAMPAIO

Brasil, artista visual. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais — UFMG e graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia — UFU. Professor, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás — UFG.

Artigo completo recebido a 12 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o processo de criação da artista brasileira Yara Pina, a partir das anotações, fotografias e conversas realizadas durante residência artística no atelier Labirintimos. Busca-se evidenciar em sua produção visual a gestualidade pela dimensão performativa, o uso do carvão como matéria da obra, o desenho como marca de uma inscrição e por fim, a violência empregada pela artista na construção da obra.

**Palavras chave:** arte contemporânea / desenho / performatividade / gesto / processo de criação.

**Title:** *Drawing as inscription of gesture in Yara Pina's art Work*

**Abstract:** *This paper discusses the process of creation of brazilian artist Yara Pina starting from the annotations, photographs and conversations during the artist residency in Labirintimos. I propose to evidence in her visual production the gestures of performative dimension, through the use of charcoal as matter, the drawing as inscription and finally the violence in process of work.*

**Keywords:** *contemporary art / drawing / performativity / gesture / process of creation.*

## Introdução

Em agosto de 2012, a artista brasileira Yara Pina realizou uma residência artística em um pequeno apartamento-ateliê no térreo de um prédio residencial localizado na área central da cidade de Goiânia, estado de Goiás, Brasil. O ateliê, chamado Espaço Labirintimos, é gerenciado por cinco artistas locais que desenvolvem ali suas próprias produções, convidam outros artistas para residências artísticas, organizam eventos de performances, exposições de vídeos e outras manifestações no campo das artes. Em uma dessas residências que ocorreu no período de 20 a 30 de agosto de 2012, pude acompanhar Pina em ação, observar seu pensamento criativo, suas estratégias para a produção

da obra, tomar conhecimento das anotações feitas em seus cadernos e gravar algumas conversas com ela, em formato de vídeo.

Por meio da observação e análise destas fontes de pesquisa, dos documentos e do acompanhamento das ações de Pina, busco evidenciar as escolhas e pensamentos que orientam sua produção visual, tais como a gestualidade em sua dimensão performativa, o uso do carvão como matéria da obra, o desenho como marca de uma inscrição e por fim, a violência empregada pela artista em seu fazer.

### 1. O desenho e a dimensão performativa

Um dos primeiros conflitos que se apresentam no processo de Yara Pina, deve-se a sua vontade de pensar o desenho pelo viés de uma *Inscrição do gesto*, e não como uma questão *Linear*. A artista se apropria de peculiaridades e materiais tradicionais da arte para efetuar incisões com objetos sobre determinadas superfícies, priorizando o ritmo e a repetição de gestos como cavar, arranhar, penetrar, sulcar, bater, furar, rabiscar, etc. Em um trecho de seus escritos descreve os gestos e a realização dos atos performativos:

*Quando realizo atos performativos de naturezas diferentes apenas com materiais tradicionais do desenho consigo provocar deslocamentos de contexto e ou de função tanto dos materiais da arte como das ações. Ao provocar esses deslocamentos, mergulho dentro do campo difuso do performativo, buscando discriminar as ações físicas que fazem parte do processo, suas implicações com o corpo e, também, com questões que envolvem aspectos do universo da arte e da natureza do desenho (Mendonça, 2008: 21).*

A fim de ressaltar a importância da gestualidade e do gesto destaco ainda um trecho de texto de Roland Barthes sobre Cy Twombly onde diz:

*O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo) (Barthes, 1990: p.145-46).*

Percebo que o gesto de Pina é inseparável das pulsões de seu próprio corpo e do contato deste com os outros corpos e materiais. Por correio eletrônico ela descreveu as duas ações pretendidas durante a residência artística. "Ação 1: arremessar cadeira carbonizada contra a parede e desenhar. Ação 2: destruir molduras carbonizadas e criar artefatos lixando os fragmentos da moldura contra a parede" (Mendonça, 2012: s/p).

O desenho em sua dimensão performativa e afastado de sua tradição linear



**Figura 1.** Yara Pina. Ações de arremessar e lixar objetos, realizada no ateliê Labiríntimos. Fotos: arquivo Yara Pina.

parece se dar em uma região limiar entre o gesto de arremessar; que é o da decisão inicial, e o que dele sobra quando os arremessos terminam (Figura 1). Os gestos que acontecem nesse período, acumulam tanto uma *decisão inicial* quanto inúmeras tomadas de decisões necessárias à continuidade da ação. Se a decisão de iniciar um arremesso não é da ordem do acaso, já que “ao jogar, sei o que faço, mas não sei o que produzo” (Barthes, 1990: 165), também não permite prever com exata precisão seu próprio fim.

O ato de *arremessar* a cadeira ou *lixar* as molduras na parede, deixarão inscrições nesta superfície. Dessa forma, constato que a estes dois corpos (o corpo-artista e o corpo-objeto) soma-se mais um, que é a parede inscrita, entendida aqui como um terceiro corpo. O corpo-parede é usado como superfície acolhedora dos gestos da artista, e é por receber o impacto das ações que a parede torna-se superfície de resistência para que ocorra a modificação física e estrutural da cadeira e da moldura, agora transformadas em inúmeros pedaços.

Mas este processo de modificação dos elementos, só é visto por uma ou duas pessoas, as quais realizam o registro fotográfico ou em vídeo das ações. Tal dado permite trazer à discussão uma outra peculiaridade; um outro conflito necessário, que é a constatação de um corpo ausente da cena construída e exibida ao se finalizar a ação. Ao se ausentar da cena para recusar a idéia de espetáculo, impossibilita o acesso do público às etapas de produção da obra. Ao espectador caberá posteriormente identificar, verificar e tentar refazer os gestos dos corpos que estiveram ali; corpos de passagem, que deixaram vestígios e rastros presentes no local.

Afastando-se do espetáculo, Yara Pina se afasta também da teatralização do gesto, pois seu trabalho, mesmo fazendo uso intensivo do corpo não é a encenação de um corpo. Para reforçar esta questão tomo de empréstimo um depoimento da artista portuguesa Helena Almeida ao dizer que “a imagem de meu



**Figura 2.** Yara Pina. Processo de queima da cadeira da moldura. Fotos: arquivo pessoal Yara Pina.

corpo não é a minha imagem. Não estou a fazer um espetáculo, estou a fazer um quadro” (Carlos, 2005: 18). Pina não representa um gesto, ela faz uso de seu corpo e de outros corpos para instituir o desenho.

## 2. Objetos Carbonizados

Já expusemos a potência e a violência dos atos de arremessar, desenhar e destruir uma cadeira e uma moldura, ressaltando o aspecto da modificação dos objetos pela ação do gesto. Trataremos agora de apontar para uma diferença da modificação dos objetos por uma outra ação a saber: a queima de objetos de madeira para se obter carvão.

O carvão é um material recorrente nos trabalhos de Yara Pina. Geralmente o carvão vegetal é comprado pela artista em seu estado bruto, em pequenos bastões ou em pó, obtidos depois da queima da madeira, sendo que este último é um resíduo desprezado comercialmente por não ter valor de revenda. Ao identificar o carvão como matéria essencial, noto um deslocamento do processo realizado na residência artística em agosto de 2012 e que não é encontrado em outros trabalhos realizados anteriormente, pois Yara altera previamente as qualidades físicas do objeto ao carbonizá-los.

De posse de um maçarico, ela dispõe as cadeiras e as molduras em um local aberto e lança a chama do fogo diretamente na cadeira e na moldura (Figura 2). O fogo não é um elemento destruidor da matéria, e sim modificador, já que é



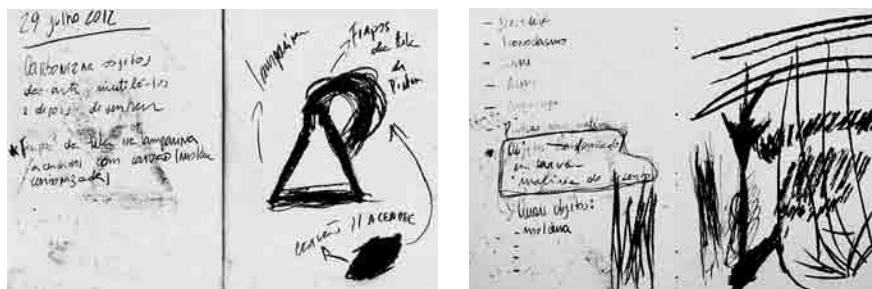


Figura 3. Páginas do caderno da artista Yara Pina.

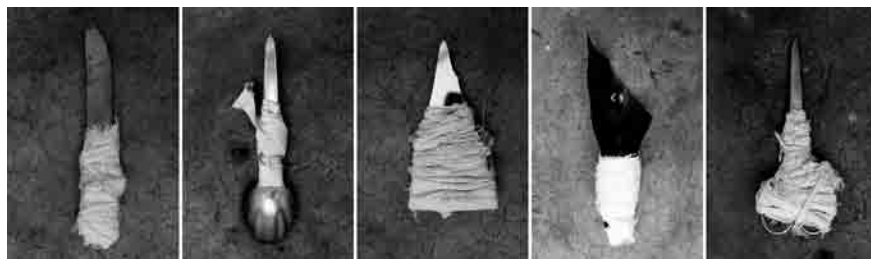
por essa via, a da queima, a única maneira de esculpir a madeira e transformá-la em carvão sem perder a forma do objeto.

Em um de seus cadernos é possível observar desenhos e textos identificando o ato de carbonizar como importante na preparação da obra (Figura 3). Revela-se com a queima, uma estratégia anterior e necessária que modificará consideravelmente o modo de utilização da matéria, pois o menor ou maior grau de queima da cadeira ou da moldura influenciará diretamente no resultado de suas ações. Quanto mais queimados os objetos e mais próximos da estrutura do carvão vegetal, menor é a resistência aos gestos contra a parede e quanto maior é a solidez do objeto carbonizado, maior será o esforço da artista para destruí-lo.

### 3. O objeto como arma

Na proposta enviada ao Espaço Labiríntimos a artista aponta o desejo de construir três objetos, a saber: “Objeto 1: armas feitas com instrumentos pontiagudos e cortantes, tela de pintura e moldura; Objeto 2: feito com molduras carbonizadas e tela de pintura; Objeto 3: corda realizada com tela de pintura” (Mendonça, 2012: s/p).

Desta sequência destacarei os primeiros objetos: “armas feitas com instrumentos pontiagudos e cortantes e tela de pintura”, pois interessa-nos investigar a violência presente no fazer artístico de Pina. Os objetos fabricados com pedaços e restos de espelhos, facas, garafas e enrolados em tiras retiradas de telas de molduras, possuem a aparência formal e estrutural de armas, mesmo não estando em uso pela artista (Figura 4). Por outro lado, os objetos anteriormente mencionados; a cadeira e a moldura, mesmo não se assemelhando formalmente e não possuindo pontas perfurantes, tornam-se armas quando são acionados pela artista nas ações de arremessá-las ou quebrá-las violentamente nas paredes do *atelier*.



**Figura 4.** Yara Pina. Objetos construídos.

Fotos: arquivo pessoal Yara Pina.

### Conclusão

Observando o processo de criação de Yara Pina, é possível constatar que no uso de alguns elementos tradicionais da arte, a artista extrapola os limites destes. Dessa forma, ela modifica a estrutura física dos objetos, pela ação do gesto ou pela queima ao carbonizá-los e produz os desenhos inscrevendo-os diretamente nas superfícies da parede. Além disso, é possível reconhecer a violência presente nos atos de arremessar, lixar e destruir, que são explorados por ela na obra em questão.

### Referências

- Barthes, Roland (1990) *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. ISBN: 978-852-090-243-1
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida*, Lisboa: Editorial Caminho. 972-21-1698-3-989-612-117-6
- Mendonça, Yara de Pina (2008) *Desenho em ação: a poética gestual de inscrever performativos*. Monografia. Goiânia: UFG.
- Mendonça, Yara de Pina (2012). *Atividades desenvolvidas no Labirintimus*. Correio eletrônico recebido em 16 ago.

### Contactar o autor:

glaysonarcanjo@hotmail.com

# Os limiares entre vida, obra e morte reescritos por Vitor Butkus em “Malogramos sempre ao falar do que amamos”

MAYRA MARTINS REDIN

Brasil, artista visual. Graduada em Artes Visuais na Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Educação (UFRGS) e estudante de doutoramento em Artes Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O artigo apresenta e reflete acerca das poéticas do projeto “Malogramos sempre ao falar do que amamos” do artista Vitor Butkus, que aconteceu em três momentos: como performance, como intervenção e como livro de artista. Butkus coloca a pensar acerca do gesto de deixar um texto como registro, este sendo ao mesmo tempo atestado de obra, de vida e, esta, ao ser interrompida, também de morte.

## **Palavras chave:**

gesto / vida / morte / obra / reescrita.

**Title:** *The boundaries between life, work and death rewritten by vitor Butkus in the ‘Malogramos sempre ao falar que amamos’ project*

**Abstract:** *The article presents and reflects about the poetics of the ‘Malogramos sempre ao falar que amamos’ project by the artist Vitor Butkus, that happened in three moments; as a performance; as an intervention and as an artist book. Butkus reflects about the gesture of leaving a text as a register, being at the same time a certificate of work, of life and, when it’s interrupted, as death too.*

**Keywords:** *gesture / life / death / work / rewrite.*

## **Introdução**

É sabida a forte relação de Roland Barthes com a vida e obra de Proust. A obra deste, muitas vezes foi tomada pelo primeiro como uma ‘fantasia de escritura’ (Barthes, 2005), onde um desejo de criar é colocado em marcha, em movimento, por uma identificação com a obra e/ou com traços biográficos de um autor.

Vitor Butkus, artista visual brasileiro, em seu projeto “Malogramos sempre



**Figura 1.** Performance de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, ocorrida no dia 14 de maio e estendida aos dias 15 e 16 de maio, Porto Alegre (2010), Plataforma Performance, DMAE.

ao falar do que amamos”, toma como fantasia de escritura os últimos textos escritos, alguns inacabados, de escritores, filósofos e artistas por cuja obra e biografia ele tem um certo afeto, ou poderíamos dizer, uma certa identificação. Em “A preparação do romance II”, Barthes (2005b: 28) trata a identificação não como uma comparação, justificando-se da seguinte forma:

*meu imaginário não é psicológico, ele é desejanste, amoroso; (...) é um imaginário de trabalho, não de ser; identifico-me com uma prática, não com uma Imagem social (...) (Barthes, 2005b: 95).*

Abro este texto trazendo de Barthes a noção de identificação e o questionamento acerca da contemporaneidade entre ele e os autores que ele ama. Tais aspectos me ajudarão a pensar um entrecruzamento entre estas noções e a produção recente de Vitor Butkus, dando enfoque maior às noções de vida, obra e morte disparadas por sua obra. Elas são tratadas neste texto, procurando borrar suas definições precisas, as entendendo desde um lugar de limiar e não limite. Limiar é onde há mistura. Butkus nos lança esse desafio através de sua obra.

### 1. “Malogramos sempre ao falar do que amamos”

É uma obra em processo que acompanho há quase três anos, apresentada em três momentos: primeiro, foi uma performance (2010) (Figura 1), que consistiu na

cópia manual dos últimos textos escritos e por vezes inacabados de escritores, filósofos e artistas. O título provem do último texto escrito por Roland Barthes, encontrado em sua máquina de escrever, quando de sua morte em março de 1980.

Ainda em 2010, ‘Malogramos’ (figura 2) foi uma intervenção no pátio do Hospital Psiquiátrico São Pedro. Nove páginas datilografadas, emolduradas e afixadas no local, onde cada uma era a última daqueles últimos textos transcritos anteriormente. A intervenção permanece nas paredes do hospital e, assim como os musgos e mofos, começa a se mesclar ao cenário de ruína e à carga histórica do lugar.

Num terceiro momento, ‘Malogramos’ (figura 3) tornou-se uma publicação artesanal onde a cada página encontramos datilografada a última palavra escrita por Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Friedrich Nietzsche, Italo Calvino, Gustave Flaubert, Andy Warhol, Walter Benjamin, entre outros. Nas palavras de Butkus:

*Da performance ao livro do artista, o projeto vem experimentando progressivamente apartar essas últimas palavras dos seus textos originais. Exilados do calor de seu sentido primeiro, essas últimas palavras sustentam, (...) a possibilidade de um embate criativo entre o momento da escrita e o acontecimento de novas leituras (Butkus, 2012).*

A ideia da criação de algo que não se sabe último (como saber o exato momento de interrupção?) nos coloca a trágica condição de tudo que está vivo : sua possibilidade de morte. Assim, há para Butkus, nesta postura de produzir consciente da finitude, um aprendizado do desaparecimento. É um acordo entre artista e obra : « Penúltimas, as palavras talvez ensinem a desaparecer » (Butkus, 2012).

Há no ato de refazer aquele último momento de criação de um escritor, um desejo de concomitância entre obra, vida e morte: a obra no seu momento último é reescrita, desta vez, consciente da sua finitude (mas, de certa maneira é retirada do seu lugar de ‘última’ quando experimentada por outro e em outro tempo); Quem a reescreve, Butkus, presta uma certa homenagem aos seus autores, e, empresta sua vida neste ato. Sendo assim, há uma vida ainda viva que convive com a obra ao refazê-la; E ainda, a cópia manual (no caso da performance) provoca os limites do corpo no gesto, e assim, também borra as noções de vida e morte. Há um corpo que cansa e que se estafa, há um corpo que se experimenta em um limite.

Este limite é também o da tentativa de fazer viver o que amamos. ‘Malogramos’ é falhar, perder, frustrar-se, desaparecer prematuramente. Falhamos ao falar do que amamos, diz Barthes, “Toda sensação, se lhe quisermos respeitar a vivacidade e a acuidade, induz à afasia (Barthes, 2012: 377, 378)”. Butkus desafia essa afasia.



**Figura 2.** Fotografia de Michel Flores da intervenção de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, Porto Alegre (2010), Pátio do Hospital Psiquiátrico São Pedro.



**Figura 3.** Livro de artista de Vitor Butkus *Malogramos sempre ao falar do que amamos*, 20,7 cm x 14,6 cm, papel telado 180g (capa) e sulfite 120g (miolo) 12f, edição: 40 exemplares.

### 1.1 'Malogramos': um recorte

*Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?* (Barthes, 2012: 26).

Eu olhava Butkus, que olhava a última página de um livro ao seu lado, e num caderno em branco, reescrevia o que lia. Observei que as palavras reescritas paravam pela metade para que Vitor pudesse responder ao público, pensar sobre o que copiava. As conversas ao redor da mesa criavam um movimento de continuidade e interrupção constante: a interrupção de uma vida e uma obra presente na escolha feita pelo artista por últimos escritos; a continuidade destas obras na reinscrição proposta pelo artista que cria uma nova obra; a interrupção destas reinscrições por falas intercaladas entre público e artista; a continuidade das reinscrições pelo artista revivendo o próprio movimento do baixar a cabeça para voltar à tarefa — este, movimento assistido pelo público mas também reencenado, já que movimento vivido solitariamente pelos escritores em questão.

Vitor quer reestabelecer o universo íntimo do criador. O entorno onde a obra foi escrita, sua não-espetacularidade. Ao criar este ambiente onde público e artista co-habitam, Butkus nos convida à uma convivência: não só com as palavras que lemos, mas também com o tempo, o lugar em que a obra foi escrita. Convivemos, assim, também com o modo de viver e escrever de quem viveu e escreveu a obra.

Aqui retomo o ato de interrupção para pensar o ato de escrever. As paradas que Butkus fazia 'levantando a cabeça' em alguns momentos da cópia, criavam uma experiência de ritmo que aproxima-se de um ritmo próprio do escritor. O

escritor e o leitor levantam a cabeça de cima do texto, seja porque algo de fora do texto foi mais forte que a força do texto, seja por algo de dentro do texto que fez saltar, fez olhar para fora. São movimentos de interrupção que provocam continuidade, e movimentos de continuidade que provocam interrupção. Há aqui um tempo do gesto e do pensamento que fala do próprio processo de criação.

Ver o texto do artista se fazer aos poucos, ver o artista se perder ao levantar os olhos das páginas e encontrar outros olhares que os observavam; todo este universo entre uma reinvenção de uma experiência vivida por alguém que já morreu e uma invenção de uma experiência que se propôs aberta para ser re-construída, me fez pensar na própria performatividade da vida que se coloca a criar sem saber exatamente quando isto vai terminar.

Observar os limites rompidos entre artista e público presentes nesta performance, nos diz desta estranha sensação que compartilhamos de que em algum momento que não sabemos qual, diremos nossas últimas palavras, e dizê-las é ação de estar vivo. Vítor fala da permanência daquilo que inevitavelmente se esvai com o tempo. Permanência que se faz através do gesto e que carrega o paradoxo que é sua condição: isto já morreu mas isto ainda vive. É também esta convivência paradoxal que aproxima e cria intimidade entre o artista e o público.

### Conclusão

Barthes diz: “Contemporâneos? Eu começava a andar, Proust vivia ainda e terminava a *Busca*” (Barthes, 1975: 29). E em ‘Como viver junto’, trata, como contemporaneidade, a dimensão temporal do viver-junto: “viver ao mesmo tempo em que...” “viver no mesmo tempo em que...” (Barthes, 2003: 11). Tais apontamentos alertam para algo: a impossibilidade de resolver tal concomitância fazendo uso apenas da dimensão cronológica do tempo (Barthes, 2003: 12). Ainda nesta direção ele vai chegar ao seguinte paradoxo: há “uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo.” Quando o autor se pergunta acerca dos “contemporâneos”, ele está questionando a maneira de perceber o tempo em que vivemos.

Para Agamben, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (Agamben, 2009: 61). Perceber essa fratura tendo-a no corpo enquanto sensação, é experiência vivida por muitos artistas, e é também, motor da criação. Seria então contemporâneo fazer questionar o tempo através de uma obra? É possível que isto aconteça? Agamben segue sua reflexão dizendo que:

*Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (...), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações* (Agamben, 2009: 71).

Foi o desejo de encontrar outros tempos podendo imaginariamente experimentar existir com Lispector, Benjamin, etc, que levou Butkus a estes gestos poéticos? Agamben, entende assim o gesto:

*o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre gag no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra* (Agamben, 2008: 13, 14).

Há uma gagueira em qualquer texto inacabado. Um fracasso, como já dito. Afirmar o gesto de reinscrever tal momento de parada, é interessar-se pelo percurso. Assim, os gestos experienciados por Butkus existem enquanto narrativa: ao nos depararmos com os 'produtos finais' de 'Malogramos' não nos apegamos a sua visualidade, mas começamos a imaginar o artista atuando os gestos de leitura e reescrita dos textos últimos. Ainda sobre o gesto, Agamben continua: "O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal". (Agamben, 2008: 13). É o meio sem finalidade que interessa. Uma presença no presente, de um passado que não pertence diretamente ao artista, mas que o assume suportando sua medialidade.

Com os últimos textos de escritores que viveram em outro tempo, o Butkus dividiu o ato de fazer viver uma outra vez o gesto interrompido, numa recriação provocada pela força do encontro com a última obra deixada.

## Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó.
- Agamben, Giorgio (2008). *Notas sobre o gesto*. Trad: Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, n. 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura, 2008, p. 9 — 13.
- Barthes, Roland (2005). *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2005b). *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2012). *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix.
- Barthes, Roland (2003). *Como viver junto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2004). *Incidentais*. São Paulo: Martins Fontes.
- Butkus, Vitor (2012). *Site oficial de Vitor Butkus* [Consult. 2012-12-20]. Disponível em < URL: <http://vitorbutkus.com> >
- Feil, Gabriel Sausen (2010). *Escritura biografemática em Roland Barthes*. Volume 3, Número 3, Ano 3, Setembro. *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*.



# Armarinho da memória: ou do prazer de desenhar

UMBELINA MARIA DUARTE BARRETO

Brasil, artista visual e professora no Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduação em Artes Plásticas — Desenho e Pintura. Mestrado em Filosofia — Antropologia Filosófica; Doutorado em Educação.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O artigo aborda o prazer de desenhar a partir da articulação da produção e pós-produção artística de Aline da Rosa Deorristt. A obra da artista evidencia a emergência de um universo feminino que se pró-jeta no desenho com a força do masculino. Utiliza-se a concepção de pós-produção, presente em Nicolas Bourriaud, aproximando também o conceito de estética relacional na elaboração do texto sobre a obra.

**Palavras chave:** produção e pós-produção / desenhar / universo feminino.

**Title:** *Haberdashery from memory: or the pleasure of drawing*

**Abstract:** *The article discusses the pleasure of drawing from the articulation of artistic production and postproduction Aline da Rosa Deorristt. The work of the artist highlights the emergence of a feminine universe that drawing with the strength of men. The text uses the concept of post-production present in Nicolas Bourriaud approaching the concept of relational aesthetic.*

**Keywords:** *production and post-production / drawing / feminine universe.*

## Sobre a artista e o prazer de desenhar

Escrever sobre a obra da jovem artista Aline Deorristt é manter a singeleza da potência de uma obra que se põe a si própria como outra.

Nesse sentido, o artigo enfoca a produção e pós-produção denominada “Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5” de Aline da Rosa Deorristt. Nascida em 1979, no Rio Grande do Sul, Brasil, Deorristt realizou a formação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo ampliado o seu currículo com um período de estudos na Universidade de Lisboa.

A obra de Deorristt, que está sendo enfocada neste texto, parte do prazer de desenhar presente na emergência de um universo feminino que se “pró-jeta” em narrativas cruzadas no desenho e do desenho com a força do masculino. O



**Figura 1.** Aline Derrorist. Projeto "Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5" Produção 28 Desenhos, 2012. 50 x 65 cm. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

conjunto da produção constitui-se de 28 desenhos realizados em grafite sobre papel e uma pós-produção propositiva de manipulação e apropriação dos desenhos produzidos, através da construção digital de novos repertórios em que se encontram objetos, livros e jogos.

O conjunto da pós-produção evidencia um universo aberto à reutilização, articulado à vontade do outro, mas, principalmente, em uma atitude da artista que se projeta no desejo de tornar o seu próprio desenho habitável, insinuando as astúcias do prazer na reapropriação dos desenhos pelo espectador, em uma aproximação do pensamento de Michel De Certeau (1994), em seu texto *Invenções do Cotidiano*, Artes de fazer, em que o autor se refere aos lugares do feminino diretamente ligado às práticas cotidianas.

### 1. Modos de usar o desenho

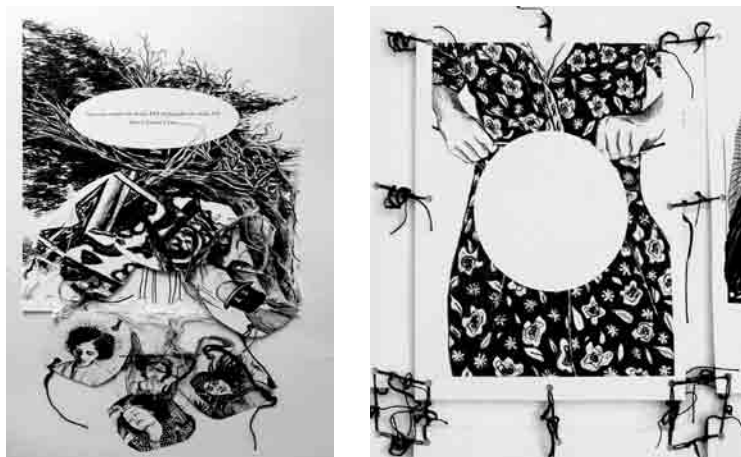
Passar da construção/ criação de uma produção-inventário organizada em cruzamentos, e com a aparência de um desenho documental enfatizando a condição do feminino, para a programação/ projeção da manipulação e uso do desenho na criação de um novo tipo de relação, construindo/ produzindo uma pós-produção perpassada por uma estética que pode ser vista nesse momento como evanescente, pode ser um modo de fazer arte em que a atitude propositiva do artista é a condição mesma da obra ou a própria obra.

A princípio, construir uma obra recriando e propondo um objeto artístico a partir de seu uso define um sentido que tem que ser negociado em colaboração entre o artista e seus "pretendentes", ou, entre o artista e os espectadores de



**Figura 2.** Aline Derrist. *Projeto Da última inocência, Repertório #3: Ficções*, 2012. Pós-Produção Livro de artista. Detalhe. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

**Figura 3.** Aline Deorrist. *Projeto Da última inocência, Estojo-objeto de arte*. 2012. Alegre, RS, Brasil.



**Figuras 4 e 5.** Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência*, Repertório #4: Documentos livro 2, e Repertório #2: Correspondências, 2012.

sua obra. Segundo Duchamp (apud Bourriaud, 2009: 15), “não é a arte um jogo entre todos os homens de todas as épocas?” E ainda Bourriaud afirma que “é justamente a pós-produção a forma contemporânea deste jogo”.

Na pós-produção de Deorristt desenhar também passa a ser a criação de novos percursos em que se relacionam as formas de uso criando novos significados ou redes de significados em uma cadeia infinita de significações.

No conjunto de pós-produção em objetos denominados repertórios, Deorristt define novas formas de utilização do desenho a partir da criação de potências narrativas em que o desenho sobre papel passa a constituir um universo fragmentado de bonecas de papel.

## 2. Armarinho da memória

Apona-se na obra da artista o caráter trágico na construção da figuração fragmentada evidenciando o nascer/ viver/ morrer, a partir das alegorias dos “trabalhos e os dias” do universo feminino, como um mito de origem, mas em referência a uma inexistente “cosmogonia” do feminino. Destaca-se o sentido positivo do prazer do desenho/ desígnio envolvendo o ganho de uma construção identitária, mas contrapõe-se a perda conscientemente evocada na projeção masculina eminentemente propositiva. Dessa tragédia construída como um texto busca-se a obra de Deorristt como uma catarse necessária a todo processo de criação artística que participa constitutivamente da concepção originária da obra de arte como uma *poiesis*.

Nesse sentido, os diferentes papéis, papéis de desenho e desenho de papéis, são tecidos em um lugar propositivo que se está a chamar de “armarinho da memória”, em um caminho de acesso à obra com a presença da contrariedade, pressupondo o contraditório para fazer/ esquecer-se de sua própria condição feminina, como uma artista começando a construir sua obra/ história em um espaço que tem sido reiteradamente dominado por uma história/ obra do masculino.

### **Sobre os protocolos de uso dos lugares do feminino**

Nascimento e morte anunciam a trágica brincadeira protagonizada por bonecas de papel guardadas na memória que são tecidas por Deorristt como documentos organizados em livro, ou em livros organizados em espaços de exposição em séries diferenciadas pelo uso do utilizador.

Os objetos da pós-produção crescem ou diminuem conforme os sentidos que lhe atribuem seus utilizadores.

Levar ao extremo a criação como um jogo poderá ser para a artista criar um evento relacional aproximando a obra da atual estética relacional de Bourriaud. Poderá também ser uma tentativa utópica de fazer com que o desenho agora passe a ocupar os sentidos já definidos na memória, invertendo a relação da produção originária em que os desenhos da artista se faziam primeiro como pensamentos para então existir em grafite sobre o papel.

### **Referências**

Bourriaud, Nicolas. *Pós-produção. Como a arte reprograma o mun do contemporâneo*.

São Paulo: Martins Fontes. 2009.

Certeau, Michel de (1994) *A Invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência, Estojo-objeto de arte*. 2012.

Deorristt, Aline. *Projeto Da última inocência, Repertório #4: Documentos livro 2, e*

*Repertório #2: Correspondências*, 2012.

Derrorist, Aline (2012). *Projeto "Da última inocência: Repertórios 1, 2, 3, 4 e 5"* Produção 28 Desenhos, 2012. 50 x 65 cm. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

Derrorist, Aline. *Projeto Da última inocência, Repertório #3: Ficções*, 2012. Pós-Produção Livro de artista. Detalhe. Acervo e Fotografia da artista. Porto Alegre, RS, Brasil.

# Alberto García Alix: un lugar común con Steven Meisel

YOLANDA SPÍNOLA ELÍAS  
& MARÍA DEL MAR GARCÍA JIMÉNEZ

**Yolanda Spínola Elías:** Espanha, artista visual. Doctora en Bellas Artes, "Máster Internacional en Sistemas Interactivos" (MECAD/ESDI y Universidad Ramón Llull), "Máster en Teoría y Práctica de las Artes Plásticas Contemporáneas" (Universidad Complutense de Madrid) y "Máster en Comunicación y Crítica del Arte" (Universidad de Girona). Profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

—

**María del Mar García Jiménez:** Espanha, artista visual. Doctoranda por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. "Máster en Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas, MAES" (Universidad de Sevilla) y "Máster en Arte, Idea y Producción" (Universidad de Sevilla).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumen:** Este artículo identifica las diferencias, similitudes o conexiones existentes en los recursos plásticos y expresivos empleados en la fotografía concebida desde el arte (Alberto García Alix, León, 1956) y en la concebida desde la moda (Steven Meisel, Nueva York, 1954), abordando la influencia social de éstas a través del impacto emocional de sus imágenes.

**Palabras clave:** fotografía / arte / moda / sociedad / emoción.

**Title:** *Alberto García Alix: a common place with Steven Meisel*

**Abstract:** *This paper identifies the differences, similarities or existing connections in the plastic and expressive resources implied on photography conceived from art (Alberto García Alix, León, 1956) and the conceived from fashion (Steven Meisel, New York, 1954), addressing the social impact of these through the emotional impact of their images.*

**Keywords:** *photography / art / mode / society / emotion.*

## Introducción

En uno u otro género (arte-moda) la fotografía, además de poseer elementos de relación interpersonal, enfatiza una finalidad comunicadora. Este propósito se formaliza a través de un lenguaje poseedor de claves explícitas que permiten un flujo informativo claro y directo con el público objetivo. En el arte, estos elementos acostumbran también a ser el empeño artístico, configurado por símbolos estéticos o conceptuales muy personales que identifican con exactitud a los creadores. En la moda, asumida por algunos como una manifestación meramente comercial, posee facultades que pretenden modificar la conducta del espectador, convirtiéndose en una exposición de sus intenciones o anhelos sociales.

El primer apartado de esta investigación se centra en las relaciones de la fotografía, el arte y la moda para contextualizar e indagar sobre el impacto socio-cultural y emotivo que producen las imágenes de García Álix y Meisel. El segundo, focaliza en un análisis comparativo entre ambos autores en base a ello. La metodología seguida para abordar el objeto de estudio de este trabajo ha sido de carácter analítico-comparativa a raíz de los textos y sitios web consultados (fuentes secundarias).

### 1. Sobre el arte y la moda en fotografía

#### 1.1. Fotografía y arte en el contexto social

Desde que en 1826 Niepce captara la primera imagen tomada con la cámara oscura hasta hoy en día, la continua presencia de la fotografía en el arte nos ha desvelado nuevas formas de entender la creación visual. No obstante, su axioma en el arte postmoderno supone en sí serias dificultades por la redefinición de la práctica artística en los años 80s del siglo XX. Sobre este particular, Jorge Ribalta (2004: 9) clasifica de ambigua a la fotografía posmoderna por motivos tales como la imprecisión propia del concepto postmodernidad, por lo opuesto de la función que se le otorga a la fotografía hoy en día y por la difusa línea que la separa de la urdida en la modernidad. A diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación fotográfica actual no supone una ruptura, sino un desarrollo del mismo discurso estético en un contexto económico neoliberal del sistema capitalista. En este punto Ribalta realza a la fotografía como fenómeno disociable al mercado del arte, llegando a alcanzar una posición preponderante en la década de los 80s y cuya relación con el mercado centró el debate entre la representación fotográfica, su reproductividad y su legitimidad como manifestación perteneciente a la élite cultural. Es en este contexto posmoderno desde el que ubicamos el estudio de la producción de los dos autores que nos conciernen, si bien es la obra de García Álix la que parte del mundo del arte.





**Figura 1.** Alberto García Alix, *Las tres hembras*. (1989) Fotografía, 46 cm x 47 cm. Edición limitada. Fuente: García Alix.



**Figura 2.** Steven Meisel, *ST* (1992) Fotografía. Fuente: Editorial *Vive Paris* incluida en la revista *Vogue Italia* de Febrero 1992.

## 1.2. Fotografía, moda y sociedad

La obra de Meisel arranca en cambio desde el mundo de la moda, aunque a veces efectúa incursiones en el terreno artístico-expositivo. Roland Barthes (2003:13) la concibe como un proceso transcendental, más allá del simple hecho de vestirse. Para el autor, se trata de un fenómeno social y cultural cargado de valor e instaurado en la lógica de la sociedad. Es una manifestación cada vez más estandarizada como consecuencia del acelerado proceso de globalización, resultado del vertiginoso desarrollo de la tecnología y las comunicaciones de los últimos años. En el estudio científico de la disciplina sociológica, la moda posee gran interés para el análisis de expresiones implícitas, estratificaciones sociales y aspiraciones populares. Para Thorstein Veblen (2000: 140) la moda no es una necesidad vital, sino el resultado de un proceso de la estratificación social.

Otros estudios desvelan la correlación entre la moda y la sociedad de consumo de masas. Las relaciones sociales consumistas del individuo en el momento en que este alcanza una modernidad líquida en su identidad social, es decir, la necesidad de poseer una identidad suficientemente maleable para adaptarse a las distintas perturbaciones a las que debe de enfrentarse a lo largo de vida (Bauman, 2007).

En su réplica gráfica, la fotografía de moda es asimilada por el imaginario colectivo como expresión comercial y epidérmica, cuyos recursos estéticos se disponen persiguiendo fines económicos. Posee capacidad modificadora sobre el comportamiento del espectador, alterando el convencimiento de su propia existencia para hacerle sentir la necesidad de mudar su realidad por las



propuestas en las imágenes. Para obtener este resultado, dichas imágenes deben contener elementos que coincidan con sus aspiraciones o expectativas, por lo que deben producir algún tipo de emoción al espectador, afecto a través del cual y según la antropología de las emociones humanas (Eramírez, 2001: 178), se establecen vínculos sociales con sus semejantes. He aquí el nexo común más rotundo entre García Álix y Meisel.

## 2. Alberto García Álix vs. Steven Meisel

Para la realización de este análisis, consideramos pertinente tener en cuenta, entre otras, la doble concepción del acto fotográfico: el registro fiel de la realidad, testigo objetivo e imparcial, y la expresión auténtica o conducta subjetiva en la forma de ver. Tal y como sugiere Susan Sontag:

*[...] aunque casi todas las versiones sobre la misión fotográfica procuran recubrir la diferencia, ésta está implícita en los términos enfáticamente polarizados que emplean los fotógrafos para dramatizar su actividad* (Sontag, 2006: 170).

Otra pauta se fundamenta en el debate que divide a la fotografía entre una búsqueda de la precisión técnica y la materialización subjetiva a través de una mirada única del motivo representado, tan necesarios uno como otro. Para un estudio objetivo de los elementos formales de la fotografía entendida como un registro de la realidad, creemos necesaria la revisión de los elementos formales compositivos tales como el espacio geométrico, plenamente impersonal, el espacio simbólico, de carga subjetiva y psicológica, el volumen, la composición o el ordenamiento de los elementos formales en la superficie matérica.

### 2.1. Encuentros

Alberto García Alix (León, 1956) es un fotógrafo de formación cuasi autodidacta. Comenzando en 1976 la carrera de Imagen en la Universidad Complutense de Madrid, abandonó estos estudios por considerarlos excesivamente teóricos. Su primera época (1976 y 1986), resulta especialmente convulsa. Las imágenes producidas son muy duras en su temática -toxicómanos inyectándose con jeringuillas-. Premio Nacional de Fotografía en 1999, formalmente sus trabajos resultan sencillos, de planos frontales directos. Él mismo describe:

*Siempre que cojo la cámara con las manos tiendo a posicionarme completamente en frente del modelo. Es el momento cuando comienzo a estudiar, cuando comienza todo el juego [...]* (La Fábrica TV, 2008).



**Figura 3.** García Alix, *May y Ambite* (1986)

Fotografía. Fuente: Colección del artista.

**Figura 4.** Steven Meisel, *ST* (Agosto 2005) Fuente:

Vogue Italia, Editorial Neverland.

Contrario a la utilización de artificios fotográficos, otra de las constantes en su obra es la utilización del blanco y negro, así como la búsqueda de la pureza en su revelado, aunque en alguna ocasión hace uso del color. A partir de finales de los 80s y principios de los 90s del siglo XX, se observa una evolución en su obra al adquirir una notable preocupación por la composición, al igual que Meisel. Se inicia en el paisaje y realiza obras por encargo de enorme carga introspectiva que las transforma en obras personales. Registra motos, tatuajes, la música y la noche, pero sobre todo retrata, ya sean personajes de la movida madrileña, como desnudos libres de pudor, de incontestable poder expresivo. Sus autorretratos, reales o simbólicos, realizan un agudo ejercicio de introspección emocional, una fusión directa entre su arte y su vida. “El autorretrato es un ejercicio fotográfico donde me quiero ver, donde me quiero reconocer, donde el camino lo hago sobre mi mismo” afirma (La Fábrica TV, 2008).

Steven Meisel (Nueva York, 1954), es otro fotógrafo cuasi autodidacta. Se graduó en High School Art and Design de Nueva York y continuó sus estudios de dibujo en Parsons graduándose como ilustrador de moda. La formalización plástica de sus imágenes es manifiestamente original, única e identificable en el ámbito de actuación en el que se desarrolla su trabajo, a la vez que inmensamente reconocida tanto por expertos como por su público objetivo. Crea tendencia. Susan Sontag escribe así sobre él:

*Que la fotografía pueda competir con la pintura implica la invocación de la originalidad como pauta importante para la evaluación del trabajo del fotógrafo, y la originalidad es equiparada con el sello de una sensibilidad única y vigorosa* (Sontag, 2006: 69).

Paralelamente a García Álix, su trabajo abarca desde protestas con inherentes temas sociales a grandes propuestas compositivas de innegable capacidad narrativa, con una factura vehemente similar. Muestra de ello son las numerosas críticas recibidas por las cuestionadas puestas en escena de incómodos temas en diversas editoriales o sus exposiciones en recocidos espacios, como la individual en la sala The White Cube de Londres o su participación en una muestra colectiva en el MOMA. Su trabajo posee una búsqueda personal que va más allá de representaciones superficiales. Sobre sus editoriales comenta:

*My favorites are the ones that allow me to say something all the ones that are the most controversial in fact. [...] But it's not because they are controversial that I like them, but because they say a little more than just a beautiful woman in a beautiful dress. I love that too, but to try and say something is also my goal* (Looz, 2008).

## Conclusiones

Coetáneos, García Alix nos ubica con su lente desde un plano subjetivo, en la brutal franqueza de un mundo invadido, en su mayoría, por sujetos conocidos por él, tan infortunados, y reales, que resultan inverosímiles. Dichos elementos sociales nos remiten directamente a la obra Meisel, quien ha utilizado para su trabajo igualmente el impacto emocional que desencadenan las imágenes, si bien en su propio contexto, con fines comerciales. Utopía, identidad y rebeldía, además de un marcado carácter original los caracteriza. Ambos poseen, en definitiva, "una capacidad prodigiosa para construir historias formadas por secuencias que hacen referencia a la cultura y la reflexión" (Mallard en Meisel, 2009: introducción).

## Referencias

- Barthes, R. (2003) *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós ISBN: 9788449313486.
- Barthes; R. (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 8449313481.
- Bauman, Z. (2007) *Vida de Consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L ISBN: 9788437506111.
- De Looz, P.A. (Winter 2008/2009) *Who is Steven Meisel*. 032c magazine (issue 16), Berlin. [Consult. 2012-20-08]. Disponible en <URL <http://032c.com/2008/who-is-steven-meisel/>>
- Eramírez Goicoechea, E. (2001) *Antropología «compleja» de las emociones humanas*. Madrid: UNED.
- Faustino Oncina, M. Elena Cantarino (eds) (2011) *Estética de la memoria*. Alcoy: Marfil Editorial, S.A.. Pág. 278. ISBN: 978-84-370-7898-4.
- La Fábrica TV (2008) *Entrevista Alberto García Alix*. [Consult. 2012-28-12] Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TbJnGhqtf0>>. Fotografía disponible en: <URL: <http://www.picassomio.es/alberto-garcia-alix/1619.html>>
- La Fábrica TV (2008) *Entrevista Alberto García*
- Alix. [Consult. 2012-28-12] Disponible en <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TbJnGhqtf0>>
- Meisel, S. (2009) *Three hundred and seventeen & counting*. Portadas para Vogue Italia, 1988-2009 [curated by Michel Mallard & Raphaëlle Stopin]. Paris: Michel Mallard Studio.
- Ribalta, Jorge (Ed.) (2004) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 9788425219733.
- Rodríguez López, M.I. (2005) *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología*. [Consult. 2013-03-01] Disponible en <URL <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>>
- Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Méjico: Santillana Ediciones Generales, S. A. ISBN: 970-770-490-X.
- Veblen, T. (2000) *Teoría de la clase ociosa*. [Consult. 2013-8-01] Disponible en <URL <http://ftur.uh.cu/intra/ftp/Materiales%20docentes/4to%20a%20F1o/Asignatura%20Ocio/Temas%20I%20y%20II/Thorstein%20Veblen%20-%20Teor%20de%20la%20Clase%20Ociosa.pdf>>

## Contactar as autoras:

yspinola@us.es / garcia35@us.es

# Jorge Oteiza. Desarrollo de la ecuación estética molecular: el ser estético como transductor

ELENA MENDIZABAL

Espanha, Doctora en Bellas Artes. Profesora Titular, Departamento de Escultura da Universidad del País Vasco (UPV/EHU).

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumen:** El artista vasco Jorge Oteiza realizó una importante contribución al arte a través de su obra escultórica y de sus escritos. De entre los últimos destacamos el potencial metodológico de la Ecuación estética molecular que queremos desarrollar a partir de la noción de transducción tal como es empleada por Gilbert Simondon en la Teoría de la Individuación.

**Palabras clave:** Ser estético / Ecuación estética molecular / Jorge Oteiza / Transducción / Gilbert Simondon.

**Title:** *Jorge Oteiza: the development of “ecuación estética molecular”*

**Abstract:** *The basque artist Jorge Oteiza did an important contribution to the art with his sculptures and writings. Among them we recognize a special methodological value on his Molecular Esthetical Equation for art creation and understanding; we want to develop this value from the notion of Transduction as it was developed in the Theory of Individuation by Gilbert Simondon.*

**Keywords:** *Esthetical been / Molecular Esthetical Equation / Jorge Oteiza / Transduction / Gilbert Simondon.*

## Introducción

El artista vasco Jorge Oteiza (1908-2003) es reconocido a través de su obra escultórica y de sus escritos. De entre los últimos la *Ecuación estética molecular* destaca como modelo de definición de la estructura y dinamismo de la obra de arte de tal manera que se presenta gran interés en la investigación artística siendo ya varias las Tesis Doctorales realizadas en la Universidad del País Vasco UPV/EHU que desarrollándola se apoyan metodológicamente en ella.

Siguiendo ese interés teórico, en este artículo la ecuación de Oteiza se relacionará con la noción de transductividad (transducción) tal y como se desarrolla por Gilbert Simondon (Francia 1924-1989) en su tesis *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* para lo cual mostraremos primero la analogía que encontramos entre los elementos singulares de la *ecuación estética molecular* del artista y los niveles de individuación del ser humano del filósofo francés.

### **1. La ecuación estética molecular de Jorge Oteiza y la Teoría de la individuación de Gilbert Simondon**

Jorge Oteiza desarrolló paralelamente en la primera mitad del siglo XX su escultura y sus escritos. Sus escritos tienen un carácter marcadamente transdisciplinar ya que sitúa a la estética en una posición central respecto a campos de saber humanísticos y experimentales. Desde el punto de vista de las ideas, a lo largo del tiempo, Oteiza desarrolla dos esquemas de conceptualización para abordar ya la estructura del ser estético, ya las modificaciones en el tiempo de la expresión artística: son la Ecuación estética molecular y La Ley de los cambios respectivamente. La ecuación parte de la base de que la obra de arte se mantiene igual en lo fundamental y recurriendo a la química traza una ecuación con la que quiere dar cuenta de su composición y funcionamiento.

El francés Gilbert Simondon (1924-1989) es considerado uno de los más influyentes filósofos en el estudio de las técnicas y tecnologías, siendo conocido por su teoría de la individuación que desarrolló como tesis doctoral *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. En este importante texto, la ontogénesis de los minerales y de los seres vivos es explicada en cuatro apartados que en el caso del ser humano van de la individuación biológica a la colectiva pasando por la psicológica. Son tres áreas incardinadas que entendemos que se corresponden analógicamente con los elementos "simples" que se suman en la ecuación estética de Oteiza; los Seres reales, vitales e ideales.

Nos encontramos en ambos autores con esquemas relacionales triádicos y vale la pena recalcar esta cuestión por la más amplia correspondencia que detectamos con otras importantes teorías como son la estructura de la psique en Lacan (Real/Simbólico/Imaginario) o la categorización de los signos en la semiología de Charles S. Peirce (Cualidad/ Representación / Relación) (Moraza, 2008, p. 57).

Centrándonos en el caso que nos ocupa, trataremos de desarrollar conceptualmente la Ecuación Estética a partir de la lectura del referido texto de Simondon y más concretamente de su noción de transductividad. Esta noción atraviesa los distintos capítulos y apartados del texto de Simondon adquiriendo

tal importancia y complejidad que se convierte, a nuestro entender, en la principal noción relacional de su teoría. Pero, ¿qué es transductividad?

## 2. Transductividad

En la teoría de Simondon el entendimiento de la realidad es dinámico. Ya desde las primeras páginas el autor critica las limitaciones tanto del monismo sustancialista como de la vía hielomórfica para cualquier acercamiento a lo procesual, así como los límites de los métodos deductivos e inductivos.

Hablar de transductividad es hablar de correspondencias entre estructuras idénticas y de transformaciones que afectan a distintos niveles por acumulación de cambios estructurales dentro de un mismo nivel u área de funcionamiento.

*El verdadero esquema de transducción real es el tiempo, pasaje de estado a estado que se hace por la naturaleza misma de los estados, por su contenido y no por el esquema exterior de su sucesión: el tiempo así concebido es movimiento del ser, modificación real, realidad que se modifica y es modificada (Simondon, 2009: 428).*

Siguiendo a Simondon en su consideración de la interrelación funcional entre las áreas funcionales de la individuación de los seres humanos, consideramos que los elementos que se suman en la Ecuación de Oteiza tendrán un carácter provisorio y que no se puede pretender trazar una correspondencia entre cada tipo de Seres de la ecuación y aspectos particulares de la obra de arte. Por el contrario esta consideración dinámica, en clave temporal, imagina las realidades individualizables como entidades de carácter complejo y variable, como realidades metaestables que se distinguen entre ellas en cuanto a composición y topología.

## 3. El Ser estético como transductor

Oteiza define “la estructura constante y esencial” de los Seres Estéticos a partir de los *seres Reales, seres Ideales y seres Vitales*. Los Seres chocan entre sí porque son impulsados por la fuerza motriz del sentimiento trágico de la existencia dando como resultado el Ser Estético y a los tres tipos de seres, Oteiza suma los Valores (V), que coloca entre paréntesis por ser considerados elementos no esenciales de carácter circunstancial.

*El supremo y único objeto metafísico del artista queda determinado por la necesidad absoluta del hombre de vencer a la muerte, de situarse en el más allá, en lo Absoluto, en Dios. El Ser estético fabricado, consciente o inconsciente, por la voluntad inmortal de salvaciones es el objeto metafísico alcanzado. Su anhelo es el vector creativo (AA.VV., 1988: 220).*

$$SR+SI+SV+[V?]= X = SE$$

Durante los años en que se elaboró y se dio a conocer la ecuación estética molecular en distintos escritos, la definición de los elementos fue cambiando. Primeramente, tendían a la figuración y encontraban correspondencias con elementos visibles del entorno y posteriormente más abstractos en cuanto al entendimiento no sustancialista de sus componentes y por aproximación a la estructura del ser humano. Para expresar el dinamismo del Ser Estético, Oteiza se sirvió de la formulación de los compuestos químicos. Se refirió a la obra de arte como una sal estética, un espacialato vitalista, que se corresponde con la sal química, un ente combinado que estructuralmente es de un rango superior a sus componentes, el producto típico de una reacción química. Así encontramos que los elementos simples de la ecuación oteiziana pudieran tener cierta capacidad combinatoria entre ellos gracias a afinidades estructurales al modo que ocurre en química con las valencias, que son definidas como "medida de cantidad de enlaces químicos". De este modo, por identidad estructural y por un proceso de transducción que se define como "la transformación de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza" (<http://es.wikipedia.org>) los Seres reales que participan en el Ser Estético se enlazan y se transforman recíprocamente en y con los Seres Ideales y los Seres vitales.

Por otra parte, considerando que el Ser estético en Oteiza se refiere al acontecimiento que surge entre, con y en el ser humano, trazamos una relación de transducción entre la ecuación estética y las áreas de individuación de Simondon. Serán correspondencias de identidad y de transformación cualitativa entre el sujeto en tanto de fisiológico, emotivo y eidético y las obras en tanto que entidades perceptibles, emotivas y simbólicas. Una sucesividad en que concurren y se articulan los tropismos o tendencias humanas manifiestas tanto en la obra de arte como en la persona viva, alternándose y combinándose los encuentros de estructuras de los mismos niveles de sujeto y de la obra de arte, seguidos de dinámicas de transformaciones cualitativas entre elementos de distinto nivel de conciencia del sujeto y de apreciación de la obra de arte. La ecuación así considerada daría como resultado esta sucesión:

$$\begin{aligned} & \textit{Individuación Biológica} + \textit{Individuación Psicológica} + \textit{Individuación Colectiva} = SE \\ & \textit{Seres Reales} + \textit{Seres Ideales} + \textit{Seres Vitales} = SE = \textit{Individuación Biológica} + \textit{Individua-} \\ & \textit{ción Psicológica} + \textit{Individuación Colectiva} \dots \end{aligned}$$



## Conclusion

En este artículo hemos relacionado los elementos de la ecuación estética molecular de Oteiza con las áreas de individuación del ser humano en la teoría de Simondon de manera que hemos situado al Ser Estético entre el sujeto y la obra de arte en tanto objeto. Hablar del Ser estético como dispositivo y experiencia transductiva nos llevara en lo sucesivo a observar lo que de experiencia particular de subjetividad tiene el arte considerando que en ella se incluyen tanto los individuos y colectivos humanos como los modos en que se producen los hechos estéticos en el medio social.

## Referencias

AA.VV. (1988) *Oteiza. Propósito Experimental*.

Edita Fundación Caja de Pensiones.  
Madrid

Mendizabal, Elena. (2012) en AAVV Resistir la materia. Resistance matter and artwork. Pp. 12-30 Edición ESI Equipo de investigación. Facultad de Bellas Artes de otevedra. Universidad de Vigo. ISBN 978-84-615-7166-6

Moraza, Juan Luis. (2010) "Proyecto como crisis". En AAVV. *Oteiza y la crisis de la*

*modernidad*. 1er Congreso Internacional Jorge Oteiza. Edición Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. 2010, pp. 51-85.

Simondon, Gilbert. (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. 1ª edición en castellano. Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus

*Transducción* en [http://es.wikipedia.org/wiki/Valencia\\_%28qu%C3%ADmica%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Valencia_%28qu%C3%ADmica%29)

## Contactar a autora:

elena.mendizabal@ehu.es

# Interatividades tecno-estéticas. Repetidas incompletudes no corpo passagem, corpo paisagem

HELENA KANAAN

Brasil, artista visual (arte impressa). Bacharel em Gravura Universidade Federal de Pelotas, Mestre em Poéticas Visuais PPGAV / UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Doutora em Poéticas Visuais PPGAV / UFRGS com sanduiche pleno na Facultat de Artes, Universidad Politecnica de Valencia, Espanha. Professora Adjunta no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Artigo completo recebido a 8 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** A partir da pesquisa-criação da artista multimídia Andréia Oliveira, apresenta-se a proposta de constituição da obra de arte feita por misturas, incorporações e associações, levando em conta técnica e tecnologia, criador, obra e espectador. Centraliza-se sobre as interatividades que se estabelecem entre procedimentos e processos que produzem a experiência entre os corpos relacionais em seus meios associados. **Palavras chave:** interatividades / técnica / tecnologia / corpos relacionais.

**Title:** *Techno-aesthetic interactivity. Repeated incompleteness in the body, as passage, as landscape*  
**Abstract:** *From the research-creation of multimedia artist Andreia Oliveira I propose art making by mixtures, mixes and associations, encompassing technics and technology, creator, artwork and viewer. The view is centered on the interactivity established between procedures and processes that produce relational experience between the bodies in their associated means.*

**Keywords:** *interactivity / technical / technology / relational bodies.*

## Corpo—(in)formação

Corpos redobram variantes sinuosas nas linguagens. Imagens espelhadas derivam sentidos. Fragmentos vagueiam em paisagens. Uma luz os empurra para o encontro com as paredes fronteiriças das dúvidas, numa experiência entre corpos, com a obra, na obra.

Foca-se no trabalho da artista multimídia, docente e pesquisadora Andreia

Oliveira, que centra investigações cruzando arte, tecnologia e filosofia, salientando estudos a cerca da subjetivação, instigada pelas incorporações que se fazem no processamento para uma obra de arte. Efetuado como final de seu doutoramento realizado entre Brasil (PPGIE-UFRGS) e Canadá (Université de Montreal), Andréia dá andamento as obras, como os passos da história. Inicia sua produções com um fazer artesanal, e para as xilogravuras utiliza mãos, goivas e os olhos. Na segunda fase produz com máquinas, e aos sensores naturais são acrescentados sensores mecânicos, até atingir o uso dos digitais, oferecendo e experienciando diferentes meios para compreender espaço, tempo, identidade e subjetividade, manipulando técnica e tecnologia, indicando enfrentamentos e negociações entre os dois componentes do sujeito, Eu e Nós, que se deslocam e trocam de figura, se afectam e resistem redefinindo incessantemente identidades (Couchot, 2003). Comenta-se aqui, as três fases que compõem a mostra ‘Corpos Associados’ apresentada na Galeria La Photo em Porto Alegre: ‘Aveços’ (2001), uma série de xilogravuras em papel japonês, fixados apenas por alfinetes nas paredes, com formas espelhadas em preto e branco, ‘Incorporações’ (2010), fotografias de nus femininos em sanduíches de vidro sem moldura, e ‘Corpos Associados’ (2010), uma videoinstalação que invade o espaço e pede participação ativa do público. Tais séries se estruturam com um pensar que não dissocia obra-humano-meio. A partir de operações tecno-estéticas, a artista propõe realidades informes problematizando o próprio processo, onde o dispositivo é tanto conceito quanto instrumento para realizar a obra.

### **Desvios, modos, conexões**

Espécies em transmutação. Múltiplos encadeiam ritmos na delicadeza do corpo que acelera a velocidade do desejo. Contiguidade de engrenagens em atmosfera de intimidade. Mão, goivas, obturadores, softwares misturam profundidades no silêncio ruidoso de uma criação. Processos de diferenciação ampliam-se em conexões, evocações e influências recíprocas.

Ao entrar na mostra, o visitante coloca-se em reação às forças e fluxos gerados pelos corpos paisagens produzidos por altos e baixos relevos, capturados em sinuosidades reveladas no vazio do papel, promovidos por movimentos virtuais que transformam a concepção de espaço num corpo múltiplo em processualidade constante. As imagens instigam para reflexões sobre incompletudes, anseios, passagens. Acúmulos e fugacidades de espécies em transmutação sugerem modos de individuação na apreensão da experiência na obra. Não mais o corpo, mas um corpo, uma paisagem, um movimento. Técnica e tecnologia tramam relações, provocando variações de energia construídas e vividas



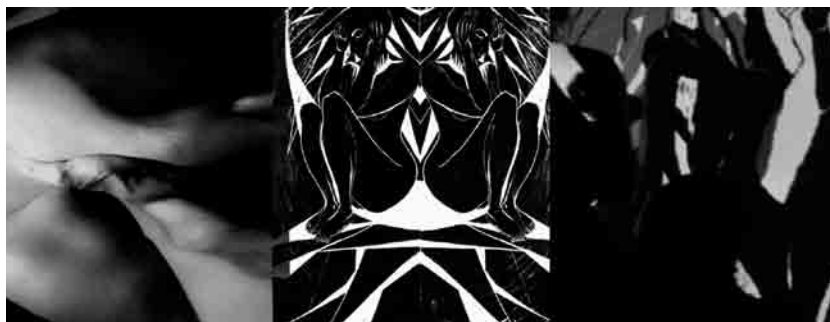
**Figura 1.** Andreia Oliveira, *Avesso II*. Xilogravura, 1,50 x 1,50m, 2001. *Incorporações II*. Foto Montagem, 44 x 57 cm, 2010. *Corpos Associados*. Videoinstalação Interativa, 2010 (montagem da autora, fotos cedidas pela artista).

experimentalmente com o público que as visita em aglomerações sensoriais. Um corpo só existe na presença do outro.

Andreia abre sulcos no tempo espaço, e com ela, visitamos a arte oriental das gravuras e a tecnicidade global de nossos dias. Retirando matéria, dá relevo e revela um corpo em devir. Num passo tecnológico, transita miscigenando fragmentos que se transfiguram em corpo paisagem, buscando o ser nômade, fotografando nu(o) deserto em potencia. Sem interrupções, recaptura a ação impressa na matéria convocando à evolução, indo até o lugar incerto do agora, videografado, iluminado e fugidio. Corpos vagueiam entre um episódio e outro, ressignificando sobrevivências. Os primeiros gestos das xilogravuras, mudam de intensidade, desviam tempos, desconfiguram início e fim, tudo é urgente e persiste ressonando corpos associados.

No processo de passagem, a artista resgata o ser natural que nunca a abandonou, e o desloca a fluir no espaço, alterando composições, produzindo suavidades tornadas possíveis pelo caráter finito-ilimitado do desejo. Não hierarquiza linguagens, e o corte, o cheiro, o numérico, a luz, se misturam em percepções, memórias e imaginários que reverberam no ambiente da montagem. Elementos, instrumentos e equipamentos instigam a *poiética* que parte da indagação espinosiana (2007) “o que pode um corpo? Nunca se sabe o que pode um corpo” antes do encontro, e tudo vai depender do que visitamos e do que nos visita.

Tal pesquisa-criação considera o fazer, a experiência estética percebida pelos diferentes graus de intensidade, instaurada a partir do campo da arte, da tecnicidade e da filosofia, com referenciais teóricos em Gilbert Simondon, Benedictus Spinoza, e Gilles Deleuze, entre outros. Como ocorre a experiência?



**Figura 2.** Andreia Oliveira. *Incorporações III*. Foto Montagem, 44 x 57 cm, 2010. *Avesso V*. Xilogravura, 1,50 x 1,50 m, 2001. *Corpos Associados*. Videoinstalação Interativa, 2010 (montagem da autora, fotos cedidas pela artista).

Quais são os modos de produção? Como os corpos se afectam? Andreia investiga os processos de criação no que concerne a interatividade entre os corpos, que abrem-se à potência de agir, levando a experiência estética com e na obra. Sem abandonar a cultura da matriz de madeira, fala da imagem sobrevivente, do que sobrevive da imagem em nós, e inclui na experiência, outros modos de aparição, descobrindo espaços, reunindo temporalidades. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (Deleuze, Guattari, 1992: 213). Matriz de madeira, matriz analógica e matriz virtual oferecem igualmente experiências diversas e potentes.

Para o filósofo Gilberto Simondon (1989), a experiência se dá quando corpos e meios se constroem em uma interatividade. Vê-se no processo de Andreia associação entre corpos e meios, os quais interagem entre si buscando leveza à deriva da vida. Seus corpos necessitam meios associados que clamam por outros corpos num espelhamento já feito, desfeito e refeito a golpes e cortes. Modelos femininos emprestando formas para que um obturador os capture e, aglomerados em tons de pele, se ofereçam como o vazio do deserto, indo ao encontro de linhas de fuga que associe e liberte, constitua, sustente, movimente e invente mundos outros. Ali Andreia se sente coesa, ali ela se aglutina, desperta para seus devires. O meio se lhe atravessa proporcionando viver em territórios da subjetividade, num processo de produção que exprime o caráter coextensivo do dentro e o fora. As matrizes nos falam desse dentro e fora como corpo que gera e espalha, que produz a multiplicidade propiciando conexões, associações e variações construindo pontes entre o eu e o mundo.

A interatividade se dá como concepção sistêmica ligada a um fazer processual, apontando diretamente para o envolvimento que vivencia no preparo que

envolve matrizes, produzindo imagens que estendem para o conceito de meio associado aportando um pensamento processual da obra em constante fazer-se.

### Considerações finais

Em sua prática a artista debruça-se a refletir sobre algumas inquietações formadoras da obra de arte, com referências simondonianas como: "a obra pertence a um meio associado, a obra é um objeto tecno-estético produzido por certa tecnologia e aporta tecnicidades, e, a obra somente pode ser entendida a partir do sistema obra-humano-meio" (Oliveira, 2010).

Experenciando na obra, percebe constitutividade relacional intensiva entre corpos e meios. Misturas, atrações, incorporações e percepções, compõem os corpos e seus meios associados promovidos por movimentos voluntários e involuntários, fazendo reverberar a questão, 'o quanto pode um corpo', levando em conta a dinâmica da criação dos diferentes graus de interatividade na obra de arte.

Produz variações de si em torno de modos de construção, não por camadas que se sobrepõem, mas por fragmentos que se ajustam e compõem o todo, se encaixam, mudam de lugar, se procuram e se indeterminam, em um contínuo processo relacional, congregando aspectos que inter-relacionam sensível e precisão numérica, intuição e razão, estética e lógica. Na passagem, constrói um futuro com rastros e vestígios, propõe experimentações do corpo como potência que se amplia além de um conjunto de funções, e do pensamento como potência que extrapola à consciência. Seus corpos derivam em paisagens, iludindo, reconhecendo e inventando a passagem dos dias.

### Referências

- Couchot, Edmond (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: EDUFRGS,
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1992) *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Éditions de Minuit.
- Oliveira, Andreia (2010) *Corpos Associados: Interatividade e Tecnicidade nas Paisagens da Arte*. Tese doutorado PPGIE/ UFRGS, 2010.
- Simondon, Gilbert (1989) *Du mode d’existence des objets techniques*. Paris: Aubier, Editions Montaigne [1958].
- Spinoza, Benedictus (2007) *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.

# Os Carretéis na Obra de Iberê Camargo: a criação da imagem e sua trajetória

LAURA GOMES DE CASTILHOS

Brasil, artista visual e ilustradora. Graduação: Graduada em artes Plásticas pelo Instituto de Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, Brasil e Doutora em Desenho pela Universidad Complutense de Madrid, Espanha. Professora no Instituto de Artes da UFRGS.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O artigo divulga a obra de um dos maiores pintores brasileiros contemporâneos, Iberê Camargo. Analisa parte da biografia do artista visual com a finalidade de compreender sua obra que referencia a estrutura do Carretel — pequeno objeto de sua infância que se torna tema recorrente no final dos anos de 1950. É este elemento formal que possibilita o transcurso de Camargo entre a figuração e a abstração.

**Palavras chave:** Iberê Camargo / pintura / biografia / Carretel.

**Title:** *The Reels in the Work of Iberê Camargo: image creation and its trajectory*

**Abstract:** *The article publishes the work of one of the greatest contemporary Brazilian painters, Iberê Camargo. Analyzes part of the visual artist biography in order to understand his work that references the structure Reel — small object from your childhood that becomes a recurring theme in the late 1950s. Is this formal element that allows the passing of Camargo between figuration and abstraction.*

**Keywords:**

*Iberê Camargo / painting / biography / Reel.*

## Introdução

O presente artigo apresenta parte da obra pictórica de Iberê Camargo (1904, 1994), um dos mais importantes artistas plásticos contemporâneos brasileiros. Seu trabalho carece de maior reconhecimento no cenário artístico internacional, por sua qualidade e extensão, particularmente com relação à crítica de arte nos países europeus. Sua obra foi apresentada em 1951, na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no Brasil — um dos salões de maior prestígio no circuito das



**Figura 1.** Carretéis de madeira.



**Figura 2.** Carretéis na máquina de costura.

artes mundiais. Camargo nasceu em Restinga Seca, pequena cidade localizada no sul do Brasil. Filho de ferroviários, seu pai era vigilante e sua mãe telegrafista. Não recebeu na infância qualquer estímulo artístico iniciando a desenhar por conta própria aos quatro anos de idade. O Carretel (figuras 1 e 2) torna-se temática de maior envergadura, ao longo de sua carreira profissional. Espécie de ícone no seu trabalho pictórico, é também representado em inúmeros desenhos e gravuras do artista plástico. Este objeto provém da sua infância, mais precisamente da gaveta de guardados de sua mãe. Ele nada mais é que um pequeno artefato de madeira, presente na máquina de costura. Muito simples sob o ponto de vista formal, é composto por um cilindro central e dois círculos de madeira. Iberê-menino descobriu o brinquedo Carretel que se tornou o leitmotiv de sua pintura, a partir dos anos 1950. A estrutura iberiana pode ser comparada, pela forte presença imagética, as inúmeras garrafas que pintou Giorgio Morandi (1890, 1964), ou as maçãs que povoaram as muitas naturezas-mortas de Paul Cézanne (1839, 1906).

### **Anos de formação**

Iberê é considerado um pintor autodidata. No início dos anos 1940 interrompe os estudos de desenho na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Em 1942, recebe uma bolsa de estudos e parte para o Rio de Janeiro, pólo político, centro cultural e artístico do país. Desiste dos ensinamentos da Escola Nacional de Belas Artes e entra em contato com importantes artistas plásticos, entre os quais um dos pintores modernistas mais conhecidos da época, Cândido Portinari (1903, 1963). Parte em viagem de estudos por dois anos na Europa. Em visitas a museus tem o primeiro contato com as obras originais dos artistas





**Figura 3.** Iberê Camargo. *Solidão*, óleo sobre tela, 200 x 400 cm, 1994. Coleção Maria Coussirat Camargo.



**Figura 4.** Iberê Camargo, *Sem título*, óleo sobre tela, 364 x 255 cm, 1975.

plásticos que mais admirava, entre eles Pablo Picasso (1801, 1973), Alberto Giacometti (1901, 1966), e os mestres clássicos florentinos. Aprende pintura com o metafísico Giorgio de Chirico (1888, 1978), e com André Lhote (1885, 1965). Apesar de afirmar não pertencer a nenhuma escola artística, o conjunto da obra de Iberê é influenciado pelas vanguardas européias das primeiras décadas do século XX.

### **O modo de ser e de fazer pintura**

Iberê tinha um temperamento muitas vezes explosivo além de um modo obsessivo de relacionar-se com todos os assuntos relacionados à arte — atitude que refletia no resultado de sua obra. Para muitos críticos Iberê, apesar de discordar, era um pintor expressionista. Cumpria diariamente, em seu atelier localizado na residência, uma exaustiva rotina de trabalho. O modo que pintava era muitas vezes rápido, forte, parecia que golpeava, com as ferramentas de pintura, a tela. Movimentava seu corpo de grande estatura com gestos largos. Gesticulava, falava e continuava pintando e repintando a grande tela com

porções generosas de pigmento importado da Holanda. Quando o resultado da obra não lhe agradava, abandonava-a. Seu estúdio era amplo e muito bem equipado. Abrigava-se em um espaço no qual se dedicava, além da pintura, as técnicas de desenho e gravura. Foi professor de uma geração de artistas plásticos. Dedicou certamente mais horas de sua vida a serviço da arte do que a outras atividades. Escrevia sobre seu processo criativo, tendo publicado livros sobre o assunto, além de contos. Sua última obra *Solidão* (Figura 3) ficou inacabada. Pintou-a até os momentos finais de sua vida. Morreu vitimado por um câncer no cérebro. A obra do artista plástico revive, em exposições permanentes e no acervo da Fundação Iberê Camargo, situada em Porto Alegre e projetada pelo arquiteto português Alvaro Siza Vieira (1933).

### **Os Carretéis**

A introdução formal dos carretéis na obra de Iberê deve-se a impossibilidade de continuar a pintar paisagens e casarios cariocas, no final dos anos 1950, devido a uma hérnia de disco. Camargo abandona a temática ao ar livre e se volta ao atelier, mais precisamente a coleção de pequenos carretéis que ali guardava. Neste momento este objeto é responsável pelas mudanças formais e compositivas de sua obra. Inicia compondo naturezas-mortas em que o carretel é acompanhado por outros elementos, como laranjas e garrafas. Pouco a pouco o pintor busca uma síntese formal que desembocará em uma obra de caráter construtivista, na qual o carretel passa por um rigoroso exercício geométrico. Na fase seguinte a pequena estrutura protagoniza a tela (Figura 4), desaparece a hierarquia entre figura e fundo. Em seu exercício mais ousado, já na década de 1960, o carretel pulveriza-se, esfaca-se. Iberê aproxima-se dos pintores tachistas e da abstração pura. Anos mais tarde, por volta de 1980, a tela de Camargo volta a figurar carretéis e figuras humanas, entre as quais o próprio pintor que se auto-retrata. Todos estes elementos disputam território num campo de forças oferecido ao deleite do fruidor. Pode-se afirmar que, o conjunto da obra de Iberê Camargo alcança uma extraordinária qualidade estética a partir de questionamentos de ordem existencial, que o faz recuperar o Carretel de sua infância, e de uma dedicação e entrega total ao fazer artístico.

#### **Contactar a autora:**

lauracastilhos1@yahoo.com.br

# Imobilidade do olhar

ANITA PRADO KONESKI

Brasil, artista visual. Graduação em artes plásticas pela Universidade do Estado De Santa Catarina (UDESC) e em filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado em literatura, teoria literária, Universidade Federal de Santa Catarina. Doutorado em teoria literária na Universidade Federal de Santa Catarina. Professora na UDESC.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O presente texto tem como proposta pensar o vídeo da artista brasileira Juliana Crispe, intitulado Imobilidade do olhar, como um jogo proposto pelas imagens que nunca se fixam ou se definem por completo. O vídeo apresenta deslocamentos de imagens fotográficas. Resguardar as imagens parece ser a proposta de Juliana, que, a meu ver, encontra um diálogo fecundo no pensamento de Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas, estes que servirão de suporte teórico para o texto.

**Palavras chave:** vídeo de artista / imagem / olhar / imobilidade / fundo infinito.

**Title:** *The gazing look*

**Abstract:** *This text is proposing think the video by Brazilian artist Juliana Crispe, titled Immobility of look, like a game proposed by the images that never set or define themselves completely. The video features images of dislocations. Protect the images seems to be the proposal of Juliana, that, in my view, is a fruitful dialogue in the thought of Emmanuel Levinas and Maurice Blanchot, these will serve astheoretical support for the text.*

**Keywords:** *video artist / image / look / immobility / infinite background.*

## Introdução

*A arte voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se deixar queimar por ela. Sua capacidade consiste em encontrar no vácuo um lugar em que o raio de luz possa ser captado com toda a força, sem que a luz tenha sido anteriormente assinalável — Blanchot (1997: 17).*

*Imobilidade do olhar* é o título do vídeo da artista Juliana Crispe, artista plástica brasileira, residente na cidade de Florianópolis, ilha do Estado de Santa Catarina, formada em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC-CEART.

Nesse vídeo de Juliana observo uma série de imagens num movimento de



**Figura 1.** (A, B, C) — Still do vídeo —  
*(I) Imobilidade do olhar*, (9min06seg), 2005-2010,  
Juliana Crispe. Fonte: Acervo da artista.

aparecer e desaparecer sem nunca se fixarem por completo. Juliana usa a técnica do deslocamento de imagens fotográficas. As imagens são de entes queridos da artista, alguns já falecidos, juntamente com imagens da própria artista quando criança. Tais imagens deslocam-se lentamente, fazendo um movimento de proximidade e afastamento, e estas, recebendo uma clareza significativa, surgem na clareira com maior definição. Porém, antes que esse movimento de clareza se complete ou se defina, elas retiram-se num fundo escuro, evadindo-se completamente de minha visão, cedendo seu espaço à outra imagem. O ciclo repete-se na alternância do aparecer e desaparecer, renovando os personagens ou os grupos de personagens. Vejo imagens de fotografias antigas, de avós, tios, mãe e pai, e da artista quando era criança. Isso é o que me confere a imediaticidade de meu olhar. Parece-me um movimento de resgates longínquos (Figura 1, A, B, C).

O movimento presente na composição do vídeo é, a meu ver, o mesmo de minha memória, esse movimento pouco nítido, incerto, cheio de sombras, das recordações que se cruzam e nunca se definem. Movimento semelhante ao de minha memória que, a cada dia, cada momento, resgata imagens de minhas recordações passadas, em busca de definições que talvez pudessem esclarecer os meus enigmas existenciais, mas que se evadem sem nada esclarecer, conservando a essencial motivação da existência. As sombras que são minhas nunca são definidas. Entendo que é esse mistério que motiva, igualmente, a vida da imagem, ou seja, a imagem mergulhada sempre num fundo infinito, a fim de ser infinitamente essa impossibilidade de resgate, e que encontro no vídeo de Juliana. São essas percepções que me instigam a escrever sobre o vídeo de Juliana Crispe.

### **1. O fundo infinito em que tudo se realiza**

Destaco na poética do vídeo da artista Juliana Crispe o movimento que a funda como imagem da impossibilidade mediante o deslocamento de imagens fotográficas, inteiramente em branco e preto. Nesse movimento, observo uma busca fascinada do olhar que nunca se vê saciado, uma vez que, no exato momento em que se entende capturando as imagens, estas somem num fundo infinito e sombrio. São imagens que empreendem comigo um jogo, deixando-me sempre mais desejosa de meu objeto de desejo, e que ainda têm como propriedade mudar minha percepção e compreensão do que seja desejo. Habitualmente eu partiria do princípio de que o desejo aí está para ser saciado, e somente do seu saciar-se advêm os benefícios. Porém, aqui, reverto minha compreensão e passo a entender que não saciá-lo é meu grande benefício, porque esta é a propriedade da imagem essencial. Assim, parece, desde aqui, que desejar não é ter, mas permanecer no prazer de estar junto ao desejado, ou seja, manter com ele

uma conversa infinita, sendo o processo, então, a grande realização. Consciente disso, assisti várias vezes o vídeo (*I*)*mobilidade do olhar*. A desperta necessidade de vê-lo várias vezes faz parte desse desejo de esclarecer as sombras, mas vê-lo muitas vezes é também fazer o exercício de manter-se a distância para melhor dispor das imagens, coisa que se vai apreendendo no movimento do olhar que o vídeo de Juliana exige.

Essas imagens que jogam comigo, no seu aparecer e desaparecer, insinuando sempre uma perda promissora, faz-me lembrar Blanchot (1987), que vê proximidade entre o movimento da obra e o mito grego de Orfeu e Eurídice. Diante das imagens do vídeo, (*I*) *mobilidade do olhar*, sinto-me como Orfeu em relação ao seu desejo de possuir Eurídice. Tenho a mesma impaciência de Orfeu, mas meus desejos ficam à mercê da obra, alimentados pelas incertezas de, como Orfeu, ter de conservar Eurídice no que ela representa como desaparecimento. O olhar desejoso condena Orfeu à perda completa, mas é também 'nesse olhar que ela', a imagem, 'pode superar-se, unir-se à sua origem e consagra-se na impossibilidade', afirma Blanchot (1987: 174).

Assim, não há como infringir as leis que regem a imagem essencial, pois essas imagens têm o domínio de si, ou seja, somente mergulhando no fundo infinito, elas conservam o meu desejo de busca, e somente ao serem infinitamente buscadas, elas se autorizam como imagem essencial. Assim: 'Também é por isso que ela se protege, dizendo a Orfeu: Tu só me conservarás se não a olhares' (Blanchot, 1987: 174). Este é o mesmo movimento que eu realizo diante do vídeo de Juliana Crispe, a fim de certificar-me de sua originalidade de imagem.

Desse modo, olhar é fortalecer o enigma da imagem, a (*i*) *mobilidade do olhar*. Confesso que, ao mesmo tempo que dedico toda minha atenção em fixá-las, também me comprazo no estranho paradoxo de perdê-las. É no movimento de posse e de perda das imagens que observo um outro espaço, estranho espaço, por vezes confuso, aquele em que, entre a luz e a obscuridade, vislumbro, confusamente, o fundo infinito, o lugar da impossibilidade, uma vez que a imagem seguinte logo chega e anula minha visão na coincidência entre sombras e imagens. Um entretempo acontece ali, uma chispa de tempo, porém, com tamanha significatividade, a ponto de alongar minha memória, instaurar diálogos e fundar uma existência.

O tempo alongado pela memória faz-se significativo, dá-se, então, algo 'inumano e monstruoso', como nos diz Levinas (2001: 62), algo que é a eterna duração do que desaparece. O movimento incessante da mutabilidade das imagens carrega em si a propriedade do movimento da existência, são os ciclos da vida e as memórias neles contidas. Ali está, a meu ver, a significatividade do vídeo na sua inteireza, nesse espaço *aberto* pelo que não vemos. São imagens e

personagens distantes, que podem ser meus: meus pais que se foram, os dias juntos que passamos, o casamento de um tio, a menina que fui, a avó que sorri, e a mãe que me acolheu em seu colo, os encontros da família, a dor das perdas contínuas. Nesse momento transformo os personagens, entes queridos da artista, em propriamente meus, e permito que o movimento do ir e vir faça desse fundo infinito, em que as imagens mergulham, algo meu, ou minha própria existência. Faço e refaço minha montagem, faço e desfaço minhas cenas e o meu palco dos acontecimentos, fruo no movimento que a mim se oferece como jogo, não para expressar o que já sei, mas para realizar percepções as quais desconheço. É nesse entretanto que percebo tudo isso, a significatividade de um espaço poético que pode me transformar, pelo que faz desaparecer no movimento que o funda.

Estranho exercício dessas imagens, que, sem a clareza dos traços, sem a cor, sem a definição da luz e dos volumes, amplamente tomadas pelas sombras, permitem-me significar toda uma memória que adormecia tranquila. Inumana e monstruosa, apresenta de um outro modo a minha realidade, sem sê-la propriamente. ‘Viver um evento em imagem’, ensina Blanchot (1987: 263):

*[...] não é desligar-se dele desse evento, desinteressar-se dele [...] é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos a distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas (Blanchot, 1987: 263).*

O fundo infinito, obscuridade sombria, é, então, o Hades, onde Orfeu foi buscar Eurídice, no qual, ele próprio, somente vê essencialmente Eurídice na desapareição. Orfeu viu sua Eurídice sumir para sempre, o que vale dizer, em relação à obra de arte, que: “A profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra” (Blanchot, 1997: 172). Assim, vejo as imagens de Juliana Crispe, (*I*) *mobilidade do olhar*, dissimular-se diante de mim, e, como Orfeu, não quero ter a obra na compreensão familiar, mas como estranheza do que exclui toda a intimidade, a fim de reter o que nela há de imagem essencial.

### **Conclusão**

Na leitura de Blanchot (1987: 172), Orfeu prefere ver Eurídice na sua invisibilidade, e “não como intimidade de uma vida familiar”, prefere-a na estranheza que exclui qualquer conhecimento. Desse modo a conserva como desejo. Prefere Eurídice no fundo infinito, na perda: no Hades. O que Orfeu foi procurar no inferno foi, então, a potência de sua arte. As imagens de Juliana, a meu ver,

encontram sua potência no movimento que a levam constantemente de volta ao Hades, esse lugar pleno de sombras, que as fazem uma sequência de imagens que mergulham infinitamente num espaço que significa perda: *perda essencial*.

Pensar o movimento das imagens, que funda seu *aparecer* evadindo-se para um fundo obscuro, é o fascínio do vídeo, (*I*)*mobilidade do olhar*, que remete a Orfeu, o qual entende, segundo Blanchot, o mistério do *olhar*, e prefere ter Eurídice na sua invisibilidade. A invisibilidade, a sombra, é a potência dessa obra, dada pelo movimento constante da evasão. A (i) mobilidade é a característica paradoxal do fundo infinito, por concentrar em si os dois movimentos, o da posse e o da perda: (i) mobilidade.

### **Referências**

Blanchot, Maurice (1987) *O espaço literário*.

Rio de Janeiro: Rocco.

Blanchot, Maurice (1997) *A parte do fogo*.

Rio de Janeiro: Rocco.

Levinas, Emmanuel (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato*.

*Transcendencia y altura*. Madrid: Trotta.



# O humano primevo, mutante e híbrido na arte fotográfica

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

Brasil, professora, cineasta, documentarista e atriz. Mestrado em Artes, Universidade Federal do Pará (UFPA). Curso Técnico Profissionalizante em Teatro (Escola Profissionalizante Leonardo Alves — Rio de Janeiro). Curso Técnico em Direção para Cinema e Audiovisual (Escola Internacional de Cinema — AIC. São Paulo).

Artigo completo recebido a 11 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este artigo analisa fotografias de Paula Sampaio, onde habita um imaginário pulsante entre humanos, naturezas e animais formados como um único ser na imagem. A artista presenteia-nos com a idéia imagética de novas possibilidades de existências, em um perfeito equilíbrio imaginativo inspirado pelo mundo real.

**Palavras chave:**

fotografia / humano / natureza / Amazônia.

**Title:** *The primeval mutant and hybrid human in photographic art*

**Abstract:** *This paper analyzes photographs of Paula Sampaio, where it inhabits an imaginary pulsing between humans, nature and animals as a single being formed in the image. The artist presents us with the imagetic idea of new possibilities of existences in a perfect balance imaginative inspired by the real world.*

**Keywords:**

*photography / human / nature / Amazon.*

## Mas nós,

*aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure — Vicente Cecim, Manifesto Curau.*

A fotógrafa brasileira Paula Sampaio (1965), nascida em Belo Horizonte, vive e trabalha em Belém — capital do Estado do Pará. Sampaio realiza projetos e ensaios desde 1990 sobre as migrações e ocupações na região, assim, documenta



**Figura 1.** Paula Sampaio, *Série Nós*, Município Baião, Pará, Brasil (2003). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

**Figura 2.** Paula Sampaio, *Série Nós*, Santa Izabel, Pará, Brasil (2004). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

**Figura 3.** Paula Sampaio, *Série Nós*, Baixo Tocantins, Amazônia brasileira, Pará, Brasil (2003). Base de capturas: Negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.

a imagística da Amazônia. A artista busca em suas fotografias documentais e conceituais, outras sensibilidades humanas encontradas na vida de ribeirinhos, imigrantes, quilombolas e feirantes presentes na região Norte do Brasil. O trabalho de Sampaio está ora posicionado na fotografia documental, ora no experimentalismo fotográfico composicional. Neste sentido, para a fotografia contemporânea brasileira podemos dizer:

*Este campo eclético de experimentações desestabiliza nossas certezas. Leva-nos, porém, a acreditar na obra de arte como força de vida que continua a existir independentemente dos mais variados sistemas de arte* (Magalhães; Peregrino, 2004: 105).

Sampaio constrói séries fotográficas que representem a existência dos seres, a fim de pensar sobre: forças de vidas independentes. Nas imagens escolhidas para este trabalho, procurei a representação do ser humano dentro de um bem-quisto truque ilusionista fotográfico, no qual encontramos uma fotografia do fantástico emanada do real. Tudo na cena das fotografias é real, contudo, estão conscientemente montadas, induzidas, o acaso é mero acessório no enquadramento: artefato da magia fotográfica. Por tudo isso, ‘o verdadeiro é uma produção mágica’ (Roullié, 2009: 62).

Centauros, minotauros, ciclopes, centimanos, Sekhmet, Amon, Khnum, faunos, andróides, humanóides, cyborgs, avatares. Nenhum deles. Não irei demonstrar deuses, monstros, seres sobrenaturais, extra-humanos. Nada disso. Aqui, decerto, a mitologia greco-romana e egípcia está presente pelo imaginário coletivo que impregnou a cultura ocidental, pela qual compartilhamos há milênios. A mitologia amazônica é humana, vivaz. Portanto, Paula Sampaio cria humanos primevos, mutantes e híbridos em sua arte fotográfica, habitantes da Amazônia brasileira, sim — dessa imensidão terrenal, lendária, fluvial e paradoxal.

## 1. Nós

Na série intitulada de *Nós* (2000-2006), escolhi imagens que mostrassem pessoas com parte de seus corpos fundidos ou ocultados a elementos da natureza. Embora, primeiramente, notemos a intervenção humana no casco da tartaruga, no corte da árvore, no destino fatal da caça do animal que suas realidades internas indicam (Figuras 1, 2 e 3); posteriormente, revela-se uma coexistência de realidades entre as naturezas que antromorfizam-se ao se unirem provisoriamente ao ser humano e, perante isso, surgem em uma nova natureza: o ser simbólico. Enquanto que uma está em estado puro, a outra, sacrificada.

Ao optar pela fotografia em preto e branco, a artista aproxima objetos, contornos, sombras, volumes, linhas, matérias e vibrações. Faz com que a tensão



**Figura 4.** Paula Sampaio, Ensaio *Refúgio*, Comunidade Umarizal, Baião, Pará, Brasil (2003). Base de captura: negativo P&B. Fonte: cedida pela artista.



**Figura 5.** Paula Sampaio, Ensaio *Refúgio*, Comunidade Guajará, Mirim Acará, Pará, Brasil (2006). Base de capturas: Negativo P&B. Fonte: imagens cedidas pela artista.

da cor preta se desmanche em seus pormenores, e a pureza do branco seja silenciosamente invadida pelo preto, lançando luz e sombra por toda a imagem. Porventura, eleva-a ao estatuto de fotografia histórica. Natureza e ser humano se equilibram com lucidez no centro da imagem, ocultando-se, nascendo, envolvendo-se. São imagens que deflagram-nos, desconcentram-nos, desfazem-nos.

Nestes gêneros orgânicos com substâncias de vida comum, não se pode separar órgãos nestes corpos mutantes, híbridos e impactantes. Os personagens principais dessa trama da vida necessitam demasiadamente um do outro para viver, sobreviver, conviver, viver sobre. É por isso que na fotografia de Paula Sampaio imperam elementos antagônicos no mesmo foco: vida e morte, órgão e caule, casco e osso, pele e madeira, concreto e abstrato, luz e sombra.

## 2. Refúgio

No ensaio *Refúgio* (2003-2006), a artista destaca a história e a cultura das comunidades remanescentes de quilombos que existem no Estado do Pará — mais de 300 comunidades que escaparam da escravidão. As fotografias escolhidas foram aquelas que nos devolvem a ansiedade infantil de inventar mundos habitados pela pureza, um refúgio naquela brincadeira inocente, sem tempo de começar nem acabar, sem tempo para escravizar. Os meninos (Figura 4) de olhares brilhantes, sorrisos pueris, naturalmente, despertam-nos para a graça. Poucos podem despertar para a beleza com a alma leve de uma criança.

Poemas me vêm à mente ao observar a imagem da criança de rosto floral (Figura 5), é nela que “toda a realidade olha para mim como um girassol com a



**Figura 6.** Paula Sampaio, projeto *Folhas Impressas*, *Folha do Ver-o-Peso*, folha n° 1, Belém, Pará, Brasil (2006). Intervenção urbana. Base de captura: negativo P&B e digital. Fonte: cedida pela artista.

cara dela no meio” (Pessoa, 2011: 164); mas ali é uma flor, então, somente desejo que ela beije-a-flor, ao passo que me arrisco no poeta. Ao olhar para as crianças, um sorriso se expande em nossa face, e doravante, avisa-nos que sempre é tempo de crermos que o outro é igual a nós mesmos — a parte que falta da mesma humanidade e que nenhuma parte pode ser escravizada.

### 3. Para Ver-o-Peso

O projeto *Folhas Impressas* (2006, em andamento), constitui-se por um conjunto de ações realizadas no Centro Histórico da cidade de Belém, capital do Pará, transformadas em jornais tablóides e distribuídos gratuitamente nos bairros do centro. Um dos tablóides é a *Folha do Ver-o-Peso* (figura 6), no qual foram realizadas entrevistas com trabalhadores e frequentadores no Complexo do Mercado do Ver-o-Peso (histórica feira popular de Belém). Um lugar de cheiros, sabores e sabedoria popular de feirantes que desvelam o nosso instinto animal e elo-de-ligação com a natureza mais do que imaginávamos, inevitavelmente é preciso olhar para a natureza como se fosse um de nós.

Para Edivaldo ‘tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só’; Deuzarina sabe que ‘a erva tem vida, ela respira igual à gente’ e que ‘nós somos de raiz’; João versa que “o peixe tem vários tipos de beleza”. Tampouco devemos nos descuidar com o mundo, porque ‘sabe como é, o mundo tá aí cheio de tubarões’, alerta o André. O fotógrafo brasileiro Miguel Chikaoka, frequentador da feira, sonha: ‘me imagino peixe, nadando por essas águas’. Não só ele imagina isso, certamente. Estas são algumas das frases

encontradas na *Folha do Ver-o-Peso*, ditas por quem trabalha e frequenta a feira — um lugar mais-que-perfeito para tais declarações.

### Enfim

Nas epifanias de Paula Sampaio encontramos aventuras imagéticas, culturais, genealógicas, uma procura pelo homem e mulher amazônidas primevos, transformando-nos em paisagens humanas, estéticas, imaginativas. A artista desbrava lugares que estão fora, próximo e dentro da Amazônia suspensa no tempo, ainda primitiva, histórica, em pausa. De fato, artistas que atuam na região amazônica, a meu ver, instigam nossas retinas limitadas para provocar um constante frisson no que conhecemos sobre visualidade amazônica para nos levar além. Plasmam, sobretudo, imagens que moram entre a realidade, o encantamento, a ilusão e a brincadeira de criança.

O intuito deste artigo foi mostrar fotografias que nos lançassem sóis no rosto, um despertar em corpo limpo, após o mal-estar da embriaguez das milhões de imagens da realidade fugaz que são postas diariamente nos meios de comunicação. Sampaio apresenta imagens que nos tiram do cotidiano visual, levando-nos ao fantástico, ao extraordinário, às abas da ilusão de imagens surreais à primeira vista, e ao mesmo tempo, dotadas de uma realidade clarividente. O momento decisivo, prenhe, está apreendido; porquanto, a realidade e a imaginação apertam as mãos para formarem corpos brilhantes abraçados por cristais de haleto, banhados pelas múltiplas tonalidades do preto e branco, para o deleite de nosso olhar assaz curioso.

### Referências

- Cecim, Vicente Franz (1983) *Manifestos Curau/Parte II: Flagrados em delicto contra a noite*. [Consult. 2012-26-12] Texto. Disponível em <URL: [http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto\\_Curau.pdf](http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf)
- Magalhães, Ângela; Peregrino, Nadja (2004) *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte. ISBN: 85-85781-96-3.
- Rouillé, André (2009) *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constanca Igrejas. São Paulo: Senac São Paulo. ISBN: 978-85-7359-876-6.
- Silva, Paulo Neves da (2011) *Citações e pensamentos de Fernando Pessoa*. São Paulo: Leya. ISBN: 978-85-8044-115-4.

### Contactar a autora:

sissadeassis@yahoo.com.br

# A artista Simone Grande e suas contribuições para a experiência narrativa: trabalho solidário entre oralidade e performance cênica

GIULIANO TIERNO DE SIQUEIRA

Brasil, curador, ator, escritor e contador de histórias. Mestre em Arte e Educação pelo Instituto de Artes da UNESP, onde cursa o programa de doutorado. Licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Este trabalho ambiciona pensar o processo de criação da performance narrativa, no encontro de linguagens: oralidade e performance cênica, a partir da experiência artística da atriz e contadora de histórias brasileira Simone Grande, fundadora do grupo de teatro As Meninas do Conto (grupo de teatro sediado na cidade de São Paulo).

**Palavras chave:**

oralidade / performance / teatro.

**Title:** *The artist Simone Grande and his contributions to the narrative experience: the encounter between orality, writing and scene performance*

**Abstract:** *This work aims to consider the process of creating the narrative performance in the meeting of languages: speech, writing and scene performance, departing from the artistic experience of the actress and storyteller Brazilian Simone Grande, founder of theater group As Meninas do Conto (group theater headquartered in São Paulo).*

**Keywords:** *orality / performance / theater.*

## Introdução

*O público quer a percepção de seu estar-ali coletivamente. Ele quer se sentir, se ouvir, experimentar seu pertencimento, sua reunião. Os espectadores querem se ver uns aos outros* (Guénoun, 2003: 22).

A partir da experiência artística da atriz e contadora de histórias brasileira Simone Grande, fundadora do grupo de teatro *As Meninas do Conto* (grupo de teatro sediado na cidade de São Paulo), este trabalho ambiciona pensar o processo de criação da performance narrativa, no encontro de linguagens: oralidade e teatro.

Simone Grande nasceu e formou-se na cidade de São Paulo. Concluiu o curso técnico como atriz na *Escola de Teatro Célia Helena*. Graduiu-se no curso de *Rádio e TV* na *Universidade Anhembi-Morumbi* e pós-graduou-se no curso de especialização lato sensu *A Arte de Contar Histórias — Abordagens poética, literária e performática* pelo ISEPE — Instituto de Ensino Superior do Paraná.

Em 1996 foi uma das fundadoras do grupo *As Meninas do Conto*, também na cidade de São Paulo, e desde então tem desenvolvido pesquisa e criação acerca da relação solidária entre a narração oral e o teatro. No que concerne às contações de histórias e espetáculos narrativos — linhas de atuação do coletivo — a base textual das criações têm sido as histórias de tradição oral — brasileiras e universais — compiladas por diversos pesquisadores, dentre eles destacam-se os brasileiros Luís da Câmara Cascudo, Silvio Romero, Ricardo Azevedo, entre outros.

Três perguntas levantadas a partir da experiência da artista: *Como a oralidade, auxilia a performance cênica? Como a performance cênica contribui para a tessitura do fluxo narrativo do contador de histórias? Como este encontro de linguagens na performance artística pode encorajar o público a emancipar-se da passividade fruidora de bens simbólicos?*

O objetivo central deste trabalho é pensar estas perguntas, nascidas da observação deste pesquisador e analisar o encontro das linguagens — oral e cênica — com vistas a potencializar o ato de contar histórias, a performance cênica e a participação do espectador neste processo.

A forma de composição deste artigo dar-se-á por meio de análises dos registros das conversas realizadas entre mim e Simone e de minha observação, como espectador ativo, de seu fazer artístico como atriz e contadora de histórias. Tais análises serão realizadas em diálogo com alguns referenciais teóricos: *A emancipação do espectador*, do filósofo Jacques Rancière (2012); *Performance, recepção, leitura*, de Paul Zumthor (2008); e *A Exibição das Palavras. Uma ideia (política) do teatro*, de Denis Guénoun (2003).

## 1. Fundo de cena

No início do ano de 2012 fui convidado pela atriz e contadora de histórias paulistana Simone Grande para orientá-la num processo de escrita de uma monografia, subsidiada pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, acerca de seu trabalho de teatro e narração de histórias junto ao grupo *As Meninas do Conto*. Esta monografia será concluída em 2013,



mas durante todo o ano de 2012 tive a oportunidade de travar profícuas conversas — que procurarei transliterar em alguns momentos deste texto — com a artista acerca de seu trabalho como atriz e contadora de histórias.

Há 17 anos Simone Grande desenvolve um trabalho em contato com os contos populares ou de tradição oral. A partir da formação do grupo de teatro *As Meninas do Conto*, Simone passou a realizar adaptações destes mesmos textos para o teatro, e criar uma relação com o público totalmente diferente do que havia experimentado no teatro, mais próxima e direta, desta forma, a criação teatral passou a ser contaminada pela palavra dos contadores e as palavras de um conto passaram a ser influenciadas pela potência da cena.

## 2. A oralidade e a performance cênica: uma relação solidária

Ao longo de nossas conversas ficou nítida a solidariedade, no trabalho da artista, entre a narração de histórias e a performance cênica. Para a artista é claro o princípio de que na narração de histórias, tudo depende do contador, de como ele se posiciona diante da história, a partir do que ele “viu” naquele conto, este “ver” é a marca na forma de narrar de cada contador. Este “ver” do artista é o seu posicionamento no mundo e talvez seja esta a mais importante contribuição da oralidade ao ator-performer de teatro.

Muitas vezes os atores no teatro trabalham a partir da relação corpo-espaço mediado por um texto, uma dramaturgia. Este texto pode colocar o ator na condição de exercer a sua teatralidade, contudo alijando-o de seu posicionamento no mundo, de dar a marca testemunhal do que viu naquele texto. Talvez aí esteja a contribuição mais radical do narrador oral: o relato de sua experiência trazido do interior do conto, o que podemos caracterizar como uma marca de narrar que todo o contador de histórias carrega.

Durante algumas experiências que tive como espectador-ouvinte do trabalho de Simone Grande pude perceber como esta “marca na forma de narrar”, paradoxalmente, está intrinsecamente ligada à experiência que a artista traz do teatro, pois é nítida a sua intimidade com a teatralidade, com uma palavra que está no corpo:

*O ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro. (Guénoun, 2003: 57).*

Ao mesmo tempo em que esta “teatralidade” está presente, há um profundo contato com a alteridade daquele que a ouve e a vê, pela relação direta que

mantém com o público em sua performividade com a palavra-relato. Este movimento retroalimentativo entre a oralidade e a experiência cênica compõe no trabalho da artista uma formalidade estética em que o público passa a ser ativo na construção do espaço ficcional, naquilo que está por ser imaginado.

'O teatro é sempre a passagem do texto ao teatro. A passagem do texto ao visível — ela própria tornada objeto do olhar' (Guénoun, 2003: 58). Como atriz é nítido o movimento de Simone Grande na passagem do texto ao visível, trazendo diante do público os vários personagens de um conto, homens, mulheres, príncipes, velhos, seres mágicos, animais e emprestando seu corpo, sua voz, para materializá-lo, e depois voltando ao relato como contadora. A força destas composições está na maneira como a artista os visualiza e como traz suas imagens internas para dar-lhes vida. Nas palavras de Simone *este é um dos pontos em comum entre o contador e o ator, dar vida aos personagens de um conto ou de um texto teatral*. Encontro uma consonância deste pensamento nas palavras de Paul Zumthor 'Todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado' (Zumthor, 2007: 83) e talvez seja possível continuar assim: e, quando esta vocalidade tem corporeidade, a dimensão simbólica é ainda mais expandida.

É nesta hospitalidade da narratividade na cena e da cena na oralidade que o trabalho performático da artista propõe ao espectador-ouvinte um papel mais ativo e pertencente ao ato de criação, portanto abrindo uma clareira para a horizontalidade da relação artista-público, à medida que aquele que participa de seu ato de criação é convidado a emprestar sua potência criadora, a questionar a oposição entre o olhar e o agir:

*A emancipação (...) começa quando se questiona a oposição entre o olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.* (Rancière, 2012: 17)

## Conclusão

A codificação do trabalho da artista partiu da prática com a narração de histórias e se adentrou nas criações teatrais, e o processo também nitidamente vem

apontando as diferenças e semelhanças entre estas duas linguagens: a narração de histórias e o teatro. O que se percebe desta relação solidária é: o artista tornando-se responsável pelo processo de criação e organização da produção cênica; a relação com o público que se abre com a narrativa produzindo um jogo efetivo entre ator-narrador e espectador; e a transição entre narrador para personagem realizada em cena diante do público, com seu consentimento e recusa.

É importante salientar que o encontro de linguagens se dá assim, quando se está aberto para trocar, experimentar, errar, recomeçar, reconstruir, destruir, descartar, sentir, se emocionar, e querer compartilhar ao máximo a potência comunicacional de cada linguagem com o intuito de alargar a experiência humana e a sua elaboração.

A conclusão deste movimento de pensar é a de que o ponto em comum entre o ator e contador de histórias é o desafio em manter viva a palavra diante de olhos e ouvidos criadores do público. Este “manter viva a palavra”, nasce do pendular e solidário movimento entre narração e cena, contribuindo para o gesto emancipatório daquele que frui, ouve, vê, imagina: o público.

#### **Referências**

- Guénoun, Denis (2003) *A exibição das palavras. Uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. ISBN: 85-98055-01-8
- Rancière, Jacques (2012) *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-559-4
- Zumthor, Paul (2007) *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify. ISBN: 978-85-7503-591-7

#### **Contatar o autor:**

giulianoferno@yahoo.com.br

# O fabuloso planeta Nortton

RICARDO MAURÍCIO GONZAGA

Brasil, artista visual e performático. Graduado (bacharelado) em gravura, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Linguagens Visuais (UFRJ); doutor em Linguagens Visuais (UFRJ). Professor do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona Multimeios, Desenho e Gravura.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** O texto analisa o processo criativo em pintura de Nortton Dantas, mais especificamente a fase do final dos anos 1980 e início dos 90, para investigar os nexos de sua lógica própria de fusão de elementos verbais e imagéticos e de simultânea literalização da linguagem nos elementos concretos da pintura, tais como suporte, cor, forma e figura.

**Palavras chave:** pintura / imagem / texto / linguagem / narrativa.

**Title:** *The fabulous planet Nortton*

**Abstract:** *This paper examines the creative process of the painter Nortton Dantas, specifically the phase of the late 1980s and early '90s, to investigate the connections of their own logic of fusion of words and imagery and simultaneous literalization of language in concrete elements of painting, such as support, color, shape and form.*

**Keywords:** *painting / image / text / language / narrative.*

## Introdução

Nortton Dantas é brasileiro, nascido no Estado do Rio de Janeiro em 1966 e reside em Vitória, capital do estado do Espírito Santo, desde 1968. Graduado em Artes Plásticas em 1990 pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), além de artista plástico, atua nas áreas de educação, restauração e cinema.

Interessado no modo como se manifestam os nexos e cruzamentos entre códigos visuais e verbais nos processos narrativos na arte contemporânea, descobri — melhor seria dizer: fui sugado — para este fabuloso mundo pintado por Nortton Dantas. A experiência se deu por ocasião de uma primeira visita a sua casa-atelier, recém-chegado à cidade em que mora. Logo percebi que vivia momento único: coleção de coleções, verdadeira instalação constituída por uma miscelânea de pequenos objetos, a casa recebe o visitante como uma espécie

de gruta de passagem para o mundo do artista. O que se confirma na sequência: ao apresentar suas telas, o pintor aponta a relação espacial, de vizinhança, entre uma rua, uma casa, uma praça; envolvido, paulatinamente, por esta lógica labiríntica urdida com palavras e imagens, coisas, gentes e bichos, de súbito percebe-se já ter sido teletransportado para o ‘fabuloso planeta Nortton.’

Devido a esta característica muito particular que lhe confere esta ‘zona de transição’, a experiência inaugural deste primeiro contacto serve como ponto de partida para a aproximação ao universo poético do artista e para a elaboração das questões conceituais que lhe são próprias. Como o próprio Nortton atua, como mencionei, como uma espécie de guia para este mundo particular, a investigação procurou colher também em seu depoimento pessoal subsídios para o entendimento do processo, assim como para a confirmação de algumas intuições que insinuaram possibilidades para a teorização.

De pronto, dois aspectos fundamentais à poética de Nortton se apresentam: o primeiro diz respeito à materialização ou literalização da linguagem, configurada concretamente por esta ‘instalação de passagem’ em que o artista vive e trabalha e que evidencia claramente que para ele realidade e arte — ou ficção, se quisermos — se fundem em unidade indissociável, na qual ele vive o duplo papel de habitante e demiurgo.

O segundo aspecto diz respeito à fusão entre conteúdos textuais e imagéticos que se mesclam na origem mesmo dos processos criativos do artista, fazendo com que pinte metáforas híbridas, verdadeiros “contos em narrativa visual, imagética e imaginária” — para usar suas próprias palavras — que nos apresentam imagens deste “novo mundo, [...] em pequenos fragmentos pintados” (Medeiros, 2013).

### **1. A imagem loquaz**

Começarei por este aspecto, referente às possibilidades de fusão e mútua ativação entre verbo e imagem, com uma apresentação sucinta do problema de aproximação e dissociação entre estes dois elementos, no modo como se manifesta historicamente. Sabemos que o potencial narrativo das imagens — presente já nas pinturas parietais pré-históricas — teria se deslocado progressivamente para a linearidade dos códigos da escrita — a princípio ideogramáticos e hieroglíficos e, posteriormente, ao longo de contínuos processos de abstração, fonéticos, que passaram a transcrever a fala (Flusser, 1985). De fato, esta relação — direta, portanto — entre códigos textuais e imagéticos (que poderíamos sintetizar dizendo que textos são imagens hipercodificadas), torna-se evidente se lembrarmos que entender um texto é encontrar imagens correspondentes aos conceitos, à medida que estes se apresentam linearmente. Recordemos também que, tendo sido considerados como literários e portanto estranhos ao



**Figura 1.** Nortton Dantas, *Revolução dos Bichos*, 1995, 91 x 58 cm, acrílica sobre tela. Foto: Nortton Dantas.



**Figura 2.** Nortton Dantas, *Trabalhe e confie*, 1992, 42 x 48 cm, acrílica sobre madeira. Foto: Nortton Dantas.

universo das artes plásticas, todos e quaisquer conteúdos não estritamente visuais foram expurgados da prática da arte moderna por imposição de uma teoria autoritariamente purista. Observemos, por outro lado, como hoje o distanciamento histórico permite, que a pretendida autonomia moderna dependia, no entanto, de seu imprescindível diálogo com a teoria (Mitchell, 1989).

À medida que os nexos entre teoria e prática, arte e conceito — em especial após a assimilação das operações de Duchamp — iam se tornando explícitos, evidenciava-se mais e mais a importância de manifestos, textos críticos e congêneres, muitos deles produzidos pelos próprios artistas. Com a arte conceitual esta tendência realizou ao limite seu potencial. Ora, enquanto muito da arte contemporânea pode ser compreendida a partir da perspectiva paradigmática de sua relação autorreferente e autoexplicativa, formativa mesmo, com os conceitos que lhe são próprios, em Nortton, no entanto, o elemento textual torna-se narrativo, num amálgama de linguagem verbal e imagética que se plasma ao ritmo de sua própria invenção. Passa-se aqui, nestas pinturas de Nortton, de um sisudo e — diria — historicamente necessário, quase obrigatório — pensar e refletir com imagens a um lúdico e divertido contar com imagens.

Por outro lado, se no ambiente das histórias em quadrinhos (ou histórias aos quadrinhos, ou, ainda, banda desenhada) — influência evidente na construção do universo linguagético-iconográfico de Nortton — a divisão entre texto e imagem é clara — texto é texto e ocupa lugares previamente codificados e convencionados e imagem é imagem — em Nortton tais convenções são submetidas aos mesmos estímulos inventivos e experimentais que conduzem toda a lógica de desmontagem/remontagem própria a seu processo.

Tampouco ocorre nestas pinturas qualquer espécie de retorno, como se poderia talvez apressadamente supor, a um regime signífico de representação pré-moderno, simbolista, com as imagens a ilustrar, em relação marcada pela obviedade, textos previamente concebidos.

## 2. A linguagem literalizada

“O pensamento tem como âncora a matéria” defende o artista (Medeiros, 2013). Esta noção de materialização do pensamento traduz-se em seu trabalho pela recorrência do que eu chamaria de processos de literalização da linguagem. Tais processos manifestam-se, por exemplo, na prática recorrente da pintura da moldura destes quadros (Figura 1). Tal prática, que teve início com os pintores pós-impressionistas (Van Gogh, Seurat), ao romper com a noção de especificidade da moldura como elemento simbólico convencional que estipulava o limite entre a imagem pintada — ilusória — e a realidade do mundo, afirmava as pinturas em sua literalidade.

Em Nortton é a própria linguagem — verbal ou visual — que se quer realizar, materializando-se. Por exemplo:

*Em “Trabalhe e Confie” (1992) (Figura 2) um pequeno garoto anuncia em um balão de quadrinhos, “Libertes que serás também”. Com um serrote nas mãos o garoto em um fragmento separado do resto do quadro [o grifo é meu] conquista sua liberdade do trabalho escravo infantil, representado pelo restante da cena, onde crianças montam carrinhos em uma linha de montagem de uma fábrica clandestina (Medeiros, 2013).*

Aqui, o cruzamento de duas referências conceituais, ambas provenientes de lemas de bandeiras de estados da federação brasileira — ‘Trabalhe e Confie’, presente na bandeira do Espírito Santo e ‘*Liberta quae sera tamen*’ (latim para ‘liberdade ainda que tardia’), da bandeira do estado de Minas Gerais e que faz referência à Inconfidência Mineira, movimento de tentativa de libertação do Brasil colônia da metrópole lusitana no século XVIII, aqui assumido — não sem uma dose de humor — pelo artista, a partir de sua sonoridade, em transcrição literal para o português, como ‘libertas que será também’, funciona como pré-texto (Flusser, 1985) para o jogo de enquadramentos reais — presentes na concretude do suporte — e pintados — estruturados em divisões internas do ambiente pintado, fazendo o sentido circular sugestivamente a partir deste estímulo inicial.

Igualmente notável é o modo como o pintor utiliza a repetição de determinados motivos formais, tais como os elementos geométricos — em especial neste quadro as faixas paralelas à esquerda — que se repetem em ambos os espaços — o principal e o fragmento ‘destacado’ pela ação do menino, para acrescentar

complexidade espacial à composição, alternando, por exemplo, neste caso, a perspectiva de observação.

### Conclusão

O encontro de certa ingenuidade com uma capacidade imaginativa excepcional conduz Nortton Dantas por vias únicas, em que metáforas verbais se tornam visuais de modo a dar a ver um mundo original. Habitam-no referências as mais diversas, a tecer situações que envolvem o observador em sua lógica idiossincrática, que passa, no entanto, a ser percebida como natural, em sua espontaneidade.

Permanecer criança: talvez seja este o segredo desta personalidade, que parece deter um saber tão enciclopédico quanto excêntrico — algo da ordem do conteúdo de antigos almanaques — e se derrama em saborosas minúcias por estes universos inventados.

Um segredo revelado em pintura.

### Referências

- Flusser, Vilém (1985) "Prétextos para a poesia." *Cadernos Rioarte*, ano 1, Nº 3. Rio de Janeiro: Rioarte.  
 Medeiros, Nortton Dantas (2013) *Flashes de*

- "Nort Town", depoimento inédito.  
 Mitchell, W. J. T. (1989) "Ut pictura teoria.: Abstract painting and the repression of language." *Critical Inquiry* 15, Chicago: University of Chicago Press.



# Luis Badosa e a Emanência Paisagística

HUGO FERRÃO

Portugal, pintor. Doutoramento em Belas-Artes especialidade de Pintura pela Universidade de Lisboa (2007). Mestre em Comunicação Educacional Multimédia pela Universidade Aberta (1995). Pós-Graduação em Sociologia do Sagrado e do Pensamento Religioso pela Universidade Nova de Lisboa (1992). Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) (1985). Professor de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Propomos realizar aproximações à problemática da emanência paisagística na obra plástica do pintor catalão Luis Badosa (1944) entendidas como revisitações da experiência estética resultante da emoção contemplativa da natureza cada vez mais intervencionada e encenada por vestígios industriais fundadores de uma “visão em comum”, que projecta a impermanência que caracteriza a condição temporal e espacial humana e as idealizações paisagísticas que nos projectam num campo de transcendência.

**Palavras chave:** paisagem / emanência / pintura / luz / cor.

**Title:** *Luis Badosa and the landscape realm*

**Abstract:** *The aim of this paper is to encompass the landscape subject on the work of catalan painter Luis Badosa (1944): the aesthetic experience out of the contemplation from nature, each time more and more changed by industrial remains.*

**Keywords:**  
*landscape / realm / painting / light / colour.*

A ideia de emanção, remete para uma unidade primordial, um ser uno que transcende as palavras, anuncia um fluir permanente que adquire a forma de todos os seres, de tudo aquilo que somos capazes de nomear; o que existe e existirá. Julgamos que esta forma de concepção do mundo, está instalada nas paisagens de Luís Badosa e torna-se visível nas superfícies das suas telas através da luz e da cor abstractizantes, evocando gestualidades do sentir, em que o pintor realiza “reflexos”, capazes de religar e construir narrativas pictóricas de uma “paisagem primordial” espécie de representações do mapa da alma e



**Figura 1.** Luis Badosa, “Sue eta Elurra” Fogo e Neve (tríptico), 2004. Técnica mista s/tela 120 × 280 cm. (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

da própria existência do ser pintor. A temática pictórica mais constante neste pintor são as “paisagens industriais” que evocam grandes construções fabris, pontes, chaminés, complexos industriais, transformadores de matérias primas, que descarnam a natureza e a reduzem a stock para usura de alguns homens, como nos chama a atenção Martin Heidegger (1995). Esta celebração da máquina, ou o triunfalismo tecnológico como programa libertador de todas os condicionamentos impostos pela natureza manifestam simultaneamente uma tensão carregada de religiosidade, no sentido de religar, que se tornam visíveis nas superfícies das telas.

As pinturas permitirão aproximações à tensão pictórica gerada entre a criação destas “paisagens primordiais”, em confronto com as “paisagens-espacos industriais”, núcleos marcantes na obra do pintor, onde se assumem percursos visuais, que fazem emergir imagens enigmáticas, densamente estruturadas, referentes às “industrias do fogo”, transformadoras da materialidade do mundo, plenas de simbolismo.

A “paisagem natural” que habita as pinturas de Luis Badosa remete para um espaço e tempo míticos, securizantes, ancorados em San Joan les Fonts, onde nasce. É uma pequena vila na província de Gerona, perto de Olot, na Catalunha, Foi neste lugar, *topos* imaginário, que o pintor começou ser o guardião dessa dimensão pictórica construída através da natureza, em que a luz e as cores vibráteis, adquirem uma expressão que emociona, provocando experiências estéticas capazes de nos fazer sentir por dentro; as chaminés, as pontes os campanários passam a ser uma espécie de alimento do espírito.

Foi determinante a sua passagem pela Escola Superior de Belas-Artes de

S. Jorge, em Barcelona, que obrigava a provas, tendo sido o pintor Julio Bataillé (1926-) que o ajudou a preparar-se. Este período de 1965 a 1969, é provavelmente um dos momentos mais significativos na sua vida, pois passa a contactar directamente com um conjunto de pintores e professores que mantinham uma forte ligação à tradição paisagista catalã.

Esta escola paisagística tem fortes contaminações da Escola de Barbizon, na senda Romântica do contacto directo e íntimo com a natureza que virá a ser também importante para os Impressionistas. O mito do eterno retorno (Eliade, 1984) encarna uma natureza idealizada, adquire ressonâncias encantatórias na concepção paisagística e no simbolismo transmitido pelos Mestres Pintores de Luis Badosa em especial os professores das unidades curriculares de Paisagem como é o caso de Josep Amat (1901-1991) e Josep Puigdemolas (1906-1987), onde se notabilizará.

Nos efervescentes anos 60 em Barcelona os alunos de Belas-Artes estão atentos à tradição pictórica da Escola Catalã que têm na luz uma das condições chave da pintura, assim como, as atmosferas lacustres visíveis nas transparências das velaturas que diluem as formas, empregues por Ramon Martí y Alsina (1826-1894), Mariano Fortuny (1838-1874), Joaquín Vayreda (1843-1894), Eliseo Meifrén (1859-1940), Santiago Rosiñol (1861-1931), Joaquín Sorolla (1863-1923), Hermenegildo Anglès Camarasa (1871-1959) e Joaquín Mir (1973-1940). Este património pictórico é na realidade um pano de fundo porque a Modernidade transborda das galerias e dos Museus, como é o caso do Museu de Arte Moderna com programação onde se podem ver pintores como Umberto Boccioni (1882-1916), Karl David Friedrich (1774-1840), Paul Cézanne (1839-1906), Fernand Léger (1881-1955), Paul Klee (1879-1940), Wassily Kandinsky (1866-1944) entre outros, mas também existem os pintores espanhóis com dimensão internacional como Picasso (1881-1973), Salvador Dalí (1904-1989), com que contacta várias vezes, Joan Miró (1893-1983) e Antoni Tàpies (1923-2012) que são grandes estímulos para os jovens pintores. Badosa está totalmente envolvido e virá a ganhar vários prémios de pintura, dos quais apenas destaco o prémio de Pintura Eugenio D'Ors da prestigiada Galeria Parés (1969).

A sua matriz artística, construída na segunda metade do século XX, anuncia um novo paradigma em que se articula *praxis* artística, actividade académica e investigação artística. D. José Milicua (1921-), um dos intelectuais mais destacados no âmbito da História da Arte, é convidado pelo governo do País Basco para instalar a Escola de Superior de Belas-Artes de Bilbao (1970), Milicua conhecia bem Luís Badosa, tinha estado atento ao seu crescimento intelectual e artístico, pelo que o contacta no sentido de este vir a integrar a nova instituição, tendo sido bem sucedido. Luis Basosa radica-se em Bilbao a partir desse ano, tendo sido um dos membros fundadores das Belas-Artes (NB: As instalações da antiga



**Figura 2.** Pintura de Luís Badosa, intitulada: "Espaço Lumínico — Industrial I" 1979, óleo s/tela, 84 x 121 cm (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

**Figura 3.** Luís Badosa, "Cosmologia matérica com reflexos de ponte sobre a ría" 2004 óleo s/tela 100 x 81 cm (Imagem fotográfica cedida por Luís Badosa).

Escola de Belas-Artes de Bilbao ficavam no Casco Viejo no edifício do Museu Histórico (2º andar). Luis Badosa foi director da instituição de 1972-76, guarda deste período a nostalgia dos “trabalhos heróicos” e gratidão para com as pessoas maravilhosas que o acompanharam).

O olhar do pintor passou a conviver diariamente com a paisagem bilbaina a qual provocou uma verdadeira imersão na iconografia industrial. Bilbao representará um reservatório imagético inesgotável que ao longo dos anos se vai depositando nas telas, reconhecível na espessura das tintas, no contorno das formas de se esbatem e na materialidade coisificante da pintura, como última fronteira para contar o ser do pintor, como testemunha a pintura apresentada na figura 1.

Estas “paisagens industriais” são séries de pinturas realizadas a partir da década de 70 e que exploram a temática da iconografia industrial que se torna incomoda nos meios artísticos de então. Luis Badosa coloca no centro das suas pinturas a ideia da experiência da Modernidade, dos espaços esventrados por fábricas, onde o fogo é o coração que bombeia as energias libertadoras. O seu pensamento plástico testemunha a constante emanção da paisagem através da criação duma espécie de máquina de olhar, capaz de fazer lugar da pintura nos sítios onde ela não deveria existir. Estas paisagens não nos mostram aquilo que vemos. Os altos fornos, as gruas, as pontes, as arquitecturas, os ferros retorcidos, deixam de ser narrativas, ou simples ambientes simbólicos, passam a ser paisagens que remetem para a interioridade, para arquétipos que se visualizam fractalmente. O olhar ao percorrer estas paisagens depara-se com a densidade das emoções provocadas pela luz e cromatismo que tomam as formas, iniciando um processo alquímico que transmuta os vis metais dos complexos industriais bilbainos na matéria-prima da pintura.

Mais recentemente as pinturas assumiram nova deriva, articulando a paisagem industrial com o tecno-imaginário, questionando o próprio lugar do homem em termos imagéticos. Esta submersão tecnológica é contradita por estas obras que na realidade são *frames*, janelas que se abrem à humanização do olhar do observador, despertam emoções esquecidas, são antevisões de um tempo uno, situam-nos culturalmente, em movimentos artísticos como os Impressionistas, revelam a teimosia dos seres que queriam ser pintores. Na pintura que se apresenta (figura 3) as formas da ponte de Calatrava sobre a ria de Bilbao são totalmente pulverizadas pela luz que as banha e os reflexos anteriormente bem demarcados deixam de ser reconhecíveis, fazem parte de um todo unitário manifestado pela luz. Esta atmosfera quase que mística, evoca o simbolismo da ponte que permite passar de uma margem para a outra, e do papel de mediador do pintor, capaz de laboriosamente colocar os dois mundos em contacto, criador de arco-íris que liga a terra ao céu mas obriga a escolhas, só feitas pelos

homens. Em termos compositivos surge uma forma ovalada, uterina, que em potência contém todo o manifesto e todas as formas, colocadas na parte central. Somos capazes de presentir a ponte e o seu reflexo, dividindo a pintura em dois planos, o inferior-terreno e superior-celeste, esta equivalência gera uma totalidade confirmada e reforçada pelo título desta obra: "Cosmologia matéria com reflexos de ponte sobre a ria" que nos dá pistas, indicações que manifestam as intencionalidades do artista que julgamos ter interpretado.

Como conclusão julgamos ter sido possível reconhecer continuidade da presença das premissas paisagísticas da escola catalã, (luz, cor e natureza) nas obras de Luis Badosa, bem como a transversalidade da emanência paisagística em todas as séries de pinturas realizadas ao longo dos anos. Acentuando o seu estatuto plástico, estas narrativas pictóricas fundem-se numa "paisagem primordial", espécie de paredes pintadas por dentro do corpo. Poderemos afirmar que Luis Badosa é um dos mais significativos representantes da "paisagem industrial" no contexto europeu.

### Referências

- Badosa, Luis (2010) *Arte e industria: influencia de las formas industriales en el Arte des siglo XX: 1900 -1945*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Serie Tesis Doctorales. ISBN: 978-84-9860-413-9
- Badosa, Luis (2001) *Pintura Do Amanhecer Mediterrânico ao Entardecer Atlântico* Catálogo da Exposição. Galeria Municipal Artur Bual, Amadora. Catálogo da Exposição Luz e Cor, Luís Badosa.
- Badosa, Luis (2001) *Pinturas 1995-2000*. Catálogo da Exposição Luz e Cor. Câmara Municipal de Lisboa, Padrão dos Descobrimentos, Lisboa.
- Badosa, Luis (2010) *El Paisaje como Reflexion, Del paisaje industrial al tecno-imaginario*, Sala Municipal de Exposiciones del Conservatório, Gernika-Lomo.Cauquelin, Anne (2008) *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70.
- Eliade, Mircea (1984) *O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição*, Lisboa: Edições 70.
- Heidegger, Martin (1995) *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Lisboa: Editorial Vega.
- Sobrinho Sanchez, Carmen Gloria (2009) *Luis Badosa: vida y obra: aproximación a la obra pictórica através de su vivência*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Série Tesis doctorales. ISBN 978-84-9860-225-8
- Stiles, Kristine and Selz, Peter (1996) *Theories and Documents of Contemporary Art, Berkeley/London: University of California Press*.

# Do objectual ao conceptual na obra de Cristina Filipe

ISABEL RIBEIRO DE ALBUQUERQUE

Portugal, artista visual, joalheira. Licenciatura em Artes/Plásticas/Pintura (FBA-UL); Mestrado em Teorias de Arte (FBA-UL). Professora na Escola Secundária Fernando Namora.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Partindo da obra de Cristina Filipe pretende-se dar a conhecer o seu *modus operandi*, o qual reflete o seu questionamento e reflexão acerca da jóia. A artista vai questionando a joalheria em si mesma, a escala, o suporte, o lugar e o material. A jóia vai-se desmaterializando progressivamente tornando-se uma não-jóia ou uma jóia-conceito, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

**Palavras chave:** objecto / questionamento / conceptual / não-jóia / jóia-conceito.

**Title:** *From the objectual to the conceptual in Cristina Filipe's work*

**Abstract:** *Based on the work of Cristina Filipe we intend to make known her modus operandi, which questions the jewellery itself, scale, support, place and material. The jewelry desmaterializes gradually becoming a non-jewel or a jewel-concept, while retains its sentimental, symbolic and spiritual character.*

**Keywords:** *object / questioning / conceptual / non-jewel / jewel-concept.*

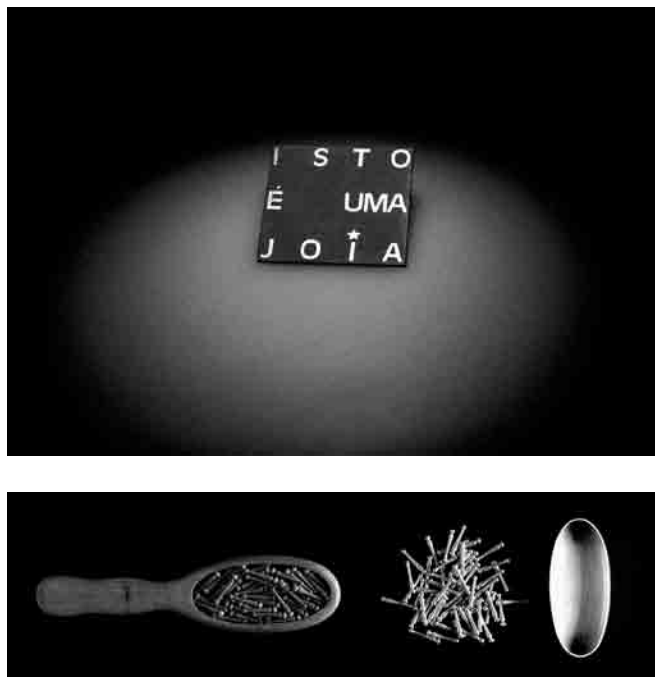
## Introdução: O questionamento sobre o objecto

A par das outras disciplinas artísticas a joalheria tem vindo a afirmar-se através da produção de arte e, muito fortemente, através de uma reflexão teórica e questionamento da sua matéria/objecto, a jóia.

Cristina Filipe, na sua prática como aluna, como professora e, sobretudo, como joalheira tem refletido sobre essa questão. Essa reflexão tem passado também pelo *modus operandi*, que se vai traduzindo em peças como *Coisa, para se usar presa à roupa* (Figura 1), ainda próxima do adorno pessoal.

### 1. O *ready-made* e o objecto

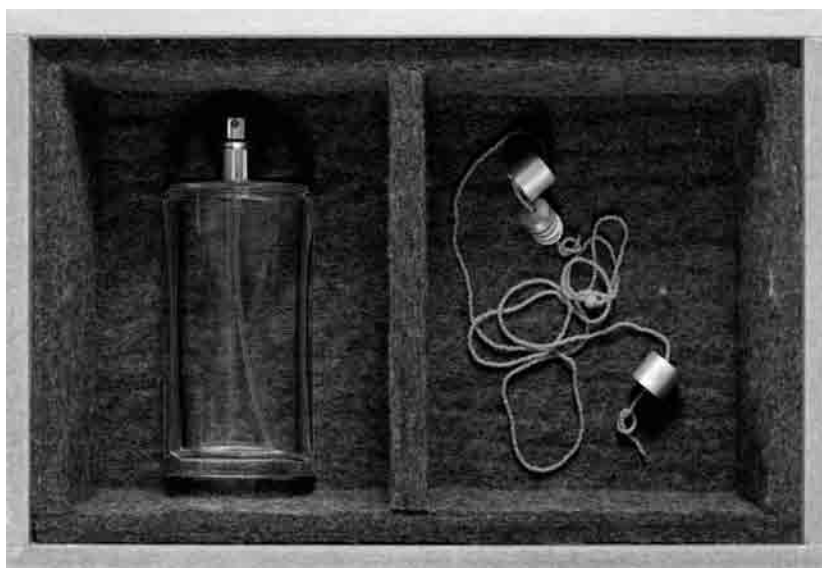
Em 2001 inicia uma série de objetos que partem da recolha e do ato de colecionar objetos de uso quotidiano que tinham sido usados, com os quais se tem



**Figura 1.** Cristina Filipe, *Coisa*, para se usar presa à roupa, Ed. 1000 assinada e numerada *In process* desde 1991. Fonte: Cristina Filipe.

**Figura 2.** Cristina Filipe, *Mistério I — Rosário I*, escova de madeira (*ready made*), 53 pinos e recetáculo em prata, 35 x 15 x 10 como, 2001. Coleção do MUDE — Museu da Moda e do Design. Fonte: Cristina Filipe.



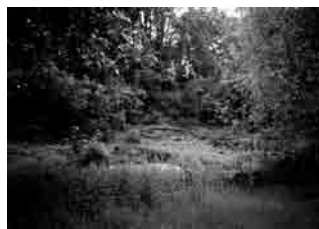


**Figura 3.** Cristina Filipe, “Mistério II, Rosário II”,  
Objecto e Rosário, 2001 — Frasco de Perfume Eternity,  
ouro, coral, feltro e madeira. Fonte: Cristina Filipe.



**Figura 4.** Cristina Filipe, *Il est tout plat, et il a une émeraude la plus belle que j'ai jamais vu... site specific*, 1994. Fonte: C.B. Aragão e Cristina Filipe.

**Figuras 5 e 6.** Cristina Filipe, *Dream and belief / Rings*, ouro e fotografia de anel feito na paisagem, 1997-2003. Fonte: C.B. Aragão e Cristina Filipe.



alguma afinidade e que, de algum modo, representam um ritual diário, ou um gesto repetitivo, como a oração. O objecto — *ready-made* funcionava como um veículo místico e tinha a designação de *Mistério*, o objeto de joalheria que ela fazia era o *Rosário*.

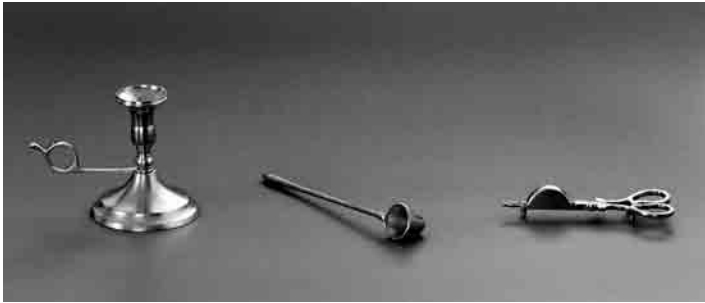
*Mistério I — Rosário I* (Figura 2), é um objeto composto de três elementos, que não é portátil no corpo, mas que não deixa de fazer alusão a ele através do gesto repetitivo de pentear — é um ato de meditação associado a um movimento contínuo que envolve uma interação entre o corpo e um objeto físico — que Cristina Filipe associa ao ato de desfiar um rosário, o qual é o veículo de transmissão dum diálogo interno.

Ou ainda "*Mistério II, Rosário II*", cujo objecto-*ready-made* é um frasco de perfume. Do perfume emana uma aura que envolve o corpo e alude ao ritual diário de o pôr no corpo. Ao lado descansa o Rosário, feito de pequenas contas de coral e ouro. Nas extremidades tem dois objectos exatamente do mesmo tamanho que o aspersor do frasco. Numa das extremidades existem dez discos de ouro que correspondem à dezena de rezar, os quais entram dentro do pequeno objecto de ouro e o preenchem na totalidade.

## 2. O questionamento sobre o lugar

Em 94, em Janzenuel, no sul de França, Cristina Filipe participou num *workshop* durante uma semana, onde lhe foi dado um metro quadrado de terra como ponto de partida. A artista desenvolveu um *Work in Progress* tendo a paisagem como suporte.

Nestas jóias *site specific* a artista trabalhou a joalheria como lugar, numa dimensão cósmica que é inerente ao homem desde o primitivismo, que se articula



**Figura 7.** Frederic Leighton, *The last Watch of Hero and the Death of Leander*, pintura com predela a óleo sobre tela, cerca de 1887, Manchester Art Gallery.

**Figura 8.** Cristina Filipe, "The last watch I", 2009. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.

**Figura 9.** Cristina Filipe, "The last watch II", 2009. Objetos de metal dourados. Fonte: Eduardo Sousa Ribeiro.



**Figura 10.** Cristina Filipe,  
"Reconciliação" / Fotografia, 2008.  
Fonte: C.B. Aragão.

na fronteira da não-joalheria, mas conservando ainda como referente uma peça de adorno — o anel. A esta desterritorialização da jóia, parafraseando Rosalind Kraus, poderemos chamar de joalheria no campo expandido (Figura 4), ou defini-la pela dupla de não-paisagem e não-jóia. Da intervenção física na paisagem, passa à fotografia em oposição a duas alianças com a frase gravada *Dream and Belief*— Sonho e Crença — que nos remete para o imaterial e, subtilmente, para a nossa passagem pela vida (Figura 5 e 6).

### 3. Do objectual ao conceptual

Ao longo do século XX, as vanguardas foram alterando, radicalmente, toda a ordem hierárquica dos géneros artísticos. Na Europa e na América iam-se dando grandes transformações que se traduziam no alargamento do campo da arte através das técnicas e dos materiais.

A partir da segunda metade dos anos 60 as poéticas conceptuais começaram a emergir imbuídas duma vontade de desmaterializar a obra em proveito dum estado zero das linguagens plásticas.

A joalheria pode exprimir-se sem objeto, apenas com um desenho. Neste caso o desenho é feito de materiais efémeros, o que faz desaparecer a ideia de perenidade, assim como também se opõe à ideia de entesouramento, inerente à joalheria tradicional.

Uma das características principais dos anos 70 foi a definição dada às categorias, contendo, cada uma, uma estética própria, sem que nenhuma delas tenha ganho uma posição dominante. Delas resultou um esbater de fronteiras, através do encurtamento do campo da não-arte, permitindo aos artistas fazer incursões noutras actividades. Esta atitude aliada à reproblemática da forma, à ideia de objecto e à noção de obra aberta onde o espectador era convidado



**Figura 11.** Cristina Filipe e C.B. Aragão, *Relicarium I*, fotografia impressa em papel de algodão com moldura de madeira e vidro, 50 x 50 x 4 cm, 2011 (Escultura de Rui Chafes: "Your body is asleep, don't you wake it up too soon". Ferro, 2008. Fonte: C.B. Aragão.

**Figura 12.** Cristina Filipe e C.B. Aragão, *Relicarium II*, fotografia impressa em papel de algodão com moldura de madeira e vidro, 50 x 50 x 4 cm, 2011 (Escultura de Rui Chafes: "Du bist mir immer noch so frisch im Blut". Ferro, 2009). Fonte: C.B. Aragão.

a entrar no espaço definido pela sua interação com a obra, constituem as outras características da arte desta época.

Os anos 80 confirmaram a fotografia como meio de expressão e de experimentação, que até aqui era usada como um meio de informação ou narração e como documento.

Das não-jóias na paisagem ficou a fotografia como documento da obra, mas é através do uso da fotografia que, aparentemente, Cristina Filipe se vai afastando da joalheria como referente, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

Ainda num compromisso entre o objeto e a fotografia, desenvolve a obra *Hero*, como resposta à coleção de Pintura Pré-Rafaelita da Manchester Art Gallery, para a exposição de joalheria *Sting of Passion*. A pintura *The last Watch of Hero*, prende-se com a história da Mitologia grega, da trágica morte dos amantes Hero e Leandro. Apesar de viverem em cidades rivais separadas pela corrente do mar, eles combinaram encontrar-se todas as noites. Leandro vencia as ondas guiado por uma lanterna que Hero acendia na sua torre. A tragédia aconteceu quando no inverno o vento apagou a luz. Sem a luz Leandro perdeu-se e afogou-se. Hero, inconsolável, atira-se contra as rochas e junta-se a ele na morte (Figura 7).

Cristina Filipe pega na ideia de luz como símbolo da paixão que os une, essa mesma luz que ao apagar-se causa a tragédia, irá servir de metáfora para construir a jóia. Pega em quatro objetos, uma palmatória, uma vela, um apagador de velas e uma tesoura de cortar pavios de vela. Trabalha-os de modo a terem um acabamento perfeito e banha-os a ouro. Foram expostos numa caixa de acrílico transparente em frente à pintura de Leandro, na predela. Estes objetos domésticos, por excelência, associados ao ritual de acender a vela, são apresentados como ícones de ouro, símbolos daquela história de amor. Ao lado da pintura de *Hero* foi colocada uma fotografia de Cristina (com as medidas exatas da própria pintura), numa atitude de interiorização da tragédia, com uma vela apagada (Figura 8).

A luz é a jóia. A imagem e os objetos relembram-nos a importância da sua presença e da sua ausência nesta história de amor (Figura 9).

Mas o seu trabalho pode ser puramente conceptual como a obra que faz para responder a um desafio vindo da Estónia — *Just Must* — que propunha a materialização da cor preta. O preto gera-se pela presença de corpo da artista que está vestida de preto e tem cabelo da mesma cor e ainda pela forma espiralada do papel, proveniente dos rasgos. Cristina Filipe ao pôr-se por trás do papel, deixou à vista os dois dedos da mão onde mais frequentemente se usam os anéis e parte da cara de onde poderia vislumbrar-se um brinco pendendo da orelha.

Este trabalho remete para a ideia de jóia pela presença do corpo e pelos rasgos acentuarem a mão e a cara, locais onde habitualmente se usam jóias (Figura 10).

Respondendo a outro desafio vindo da Estónia — *Cidade Fronteiraça: Tallinn — Lisboa* — Cristina Filipe parte do poema de Celan, *Ouvi dizer*. Celan é um poeta de fronteira, de limiar e de limite. O poema é um pretexto para criar poeticamente um espaço de diálogo, de partida e de chegada, um espaço de encontro que ela e C. B. Aragão concretizam vestindo as esculturas de Rui Chafes no corpo da artista (Figuras 11 e 12), transformando-as assim em peças de joalheria.

Pelo investimento de sentimento que Cristina Filipe põe nos objectos, pode-se fazer uma aproximação à arte social, de Joseph Beuys.

O que unifica todo o seu trabalho é a linguagem simbólica, que funciona como fio condutor que vai dando forma ao nosso inconsciente e abrindo caminhos ao pensamento.

### Conclusão

A obra de Cristina Filipe é um questionamento constante sobre o seu eu, o lado místico da vida e a própria joalheria. As suas peças remetem-nos sempre para o objeto-jóia ou para o corpo, sem o qual a joalheria não vive. A jóia vai-se desmaterializando progressivamente tornando-se uma não-jóia ou uma jóia-conceito, mantendo contudo presente o seu carácter sentimental, simbólico e espiritual.

Quer seja pela presença formal do objeto, ou pela sua representação na natureza, quer seja através da fotografia do corpo ou vestindo esculturas, Cristina Filipe está sempre a falar-nos duma forma poética e mística de joalheria.

### Referências

Krauss, Rosalind (1996) *La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, versión española de Adolfo Gómez Cedillo de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1985.

Krauss, Rosalind (1998) *Caminhos da Escultura Moderna*, Martis Fontes, Brasil.

Krauss, Rosalind (1997) *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, traducción de J. Miguel Esteban Cloquell de *The optical unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

### Contactar a autora:

isadribeiro@yahoo.com.br

# Entre o espaço planar / projetivo: a série 'Quinquilha', de Reinaldo Freitas Resende

CARLOS EDUARDO DIAS BORGES

Brasil, artista visual. Mestre em Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Pintura, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** A análise proposta para a série de pinturas tratada aqui parte de uma experiência da qual o artista participou e na qual seus trabalhos são apresentados como parâmetro do potencial de uma pintura para provocar a imaginação do observador. Destaca essa capacidade como resultado de seu processo sistemático, desenvolvido com base na dialética entre controle e acaso, utilizado para que a confrontação entre abstração/figuração, resultasse em múltiplas visões possíveis em cada quadro.

**Palavras chave:**

imaginação / pintura / visualização.

**Title:** *Between the planned space/projective space: the Quinquilha series, by Reinaldo Freitas Resende*

**Abstract:** *The proposed analysis to the series of paintings observed here starts from an experiment in which the artist took part and in which his works are presented as parameters of a painting potential to provoke the observer's imagination. It highlights this ability as a result of his systematic process, developed on a dialects between control and casualty, used to confront abstraction/figuration according to the multiple possible visions in each painting.*

**Keywords:**

*imagination / painting / visualization.*

## Introdução

Este texto pretende discutir os trabalhos da série *Quinquilha*, apresentando uma análise da proposta e da sistematização do processo desenvolvido a partir da dicotomia entre controle e acaso, como forma para lidar com oposição entre figura e mancha. Para esta análise tomarei por base a experiência do projeto *Linguagens Visuais no Ar* e segundo a sua lógica, destacarei a capacidade de provocar a imaginação do observador.



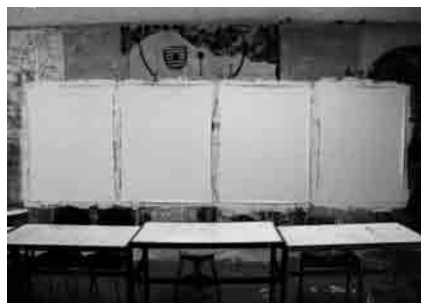
A exposição da referida série em 2012 na *Galeria Homero Massena* marcou o início da carreira do artista. Resultou na participação em diversas outras exposições e na absorção de três trabalhos por acervos públicos: *Casa Porto das Artes Plásticas* / Secretaria Municipal de Cultura | Prefeitura Municipal de Vitória; *Núcleo de Restauração/Acervo* | UFES; *Galeria Homero Massena* / Secretaria Estadual de Cultura | Governo do Estado do Espírito Santo.

O projeto *Linguagens Visuais no Ar* propõe aos expositores descreverem seus trabalhos de artes visuais no rádio. Acontece desde 2011 na rádio Universitária FM 104,7, cobrindo as exposições da Grande Vitória. Pede aos artistas contatados para “descreverem seus trabalhos como se estivessem falando para um cego”, de modo a provocar a imaginação do ouvinte (uma parte do que foi ao ar está disponível no blog). Nessa proposta, que contou com a participação do artista em 2012, as pinturas são pensadas do ponto de vista da sua descrição oral. Nesse sentido, considero que o rádio, como meio específico, quando ligado à pintura conforme essa proposta, inverte uma importante questão, talvez a mais presente e relevante do século XX: a da narrativa. Essa inversão se dá com a apresentação de qualquer pintura, seja ela figurativa ou não (e aqui esta dicotomia volta a ter importância) pensada do ponto de vista da sua descrição. Logo, essa proposta coloca algumas questões. No caso específico tratado aqui: o estabelecimento desse limite por uma descrição pode ser útil de alguma forma, ainda que auxiliar, como parâmetro estético? Esse texto toma, a partir desta análise de caso, essa última questão como hipótese.

Destacarei na série, aspectos específicos (o tratamento de antagonismos) relacionados a este resultado potencial, explicitando como e onde surgiram na descrição do processo. Portanto, tomarei como parâmetro estético a capacidade de provocar a imaginação do observador e destacarei o que considero que potencializou essa capacidade.

Percebemos que nas descrições de pinturas os artistas tomam basicamente o mesmo caminho: ou partem para a descrição de figuras ou para o destaque para o aspecto abstrato dos quadros. Assim, as pinturas descritas trazem à tona a clássica questão *figuração × abstração*.

Estabelecido esse ponto de contato entre este projeto e a série de pinturas, é necessário considerar as limitações da proposta: esta análise parte da observação específica dos trabalhos e não da sua simples descrição. Portanto a descrição funciona como um ‘teste’ de funcionamento estético, uma possibilidade a mais visando uma melhor compreensão da pintura “... na qual falante e ouvinte se orientam necessariamente para a tarefa de compreensão recíproca” (Harvey, 1998: 56). Assim considero que as provocações identificáveis na descrição e nas pinturas da série funcionam como convite ao olhar do público. A partir



**Figuras 1 e 2.** Reinaldo Freitas *Processo*: (telas após aplicação de base para imprimação) Acrílico e óleo sobre tela (2012) 140 × 110 cm. Fonte própria.

dessas questões assinaladas, pretendo sugerir a relevância dessa capacidade provocativa e propor o teste como uma possibilidade válida de acrescentar aos parâmetros já utilizados na tarefa classificatória, eminentemente necessária na civilização da imagem.

### 1.1 A série *Quinquilha*

Em *Quinquilha* foi buscado um equilíbrio entre a mancha e a figura identificável (o ponto de partida foram estudos de trabalhos de William de Kooning relacionados a essa questão — Stangos, 1997). Essa busca foi sistematizada por meio da mediação entre acaso e controle, com processualidade cartesiana. Nessa série de pinturas de “*adaptação*”, a materialidade da superfície é utilizada, como um campo para o acaso atuar, com resultados imprevistos. Esse desenvolvimento usa do comportamento oposto das tintas à base de óleo e látex (PVA) à base d’água. Em cada tela de dimensão padrão 140 × 110 cm, a dialética figuração × abstração se torna o embate principal do processo.

Esta mediação fez-se para ele, através do embate entre dois eixos perpendiculares definidos como “Ações Aditivas” e “Ações Subtrativas”. Logo, sua pesquisa explora as possibilidades visuais, resultantes da dualidade física de utilização de materiais opostos como tintas à base de óleo e água, aceitando como parte desse processo o embate entre controle e acaso. Sua opção por pensar em eixos aditivos e subtrativos evita a obviedade de qualquer ação direta que objetivasse manter totalmente controlado o processo e que poderia conduzir a resultados artificiais. O próprio tempo de espera pela interação entre esses materiais garante resultados imprevisíveis. Por outro lado, essa utilização do acaso teve seus limites ao passar a ser parte da metodologia. O acaso é, portanto, um



**Figura 3.** Reinaldo Freitas *Processo*: (telas dobradas)  
Acrílico e óleo sobre tela (2012) 140 x 110 cm.  
Fonte própria.

aliado na “construção” do quadro. Essa construção é indicada ainda pelo uso da imagem da mão, tomado como ícone a ser desconstruído. Essa imagem da mão se torna a base figurativa, raramente percebida como figura no resultado final, mas que funciona como marca de um processo diferente dos demais e convida o observador à interação e à busca pela identificação de figuras. Porque sua construção artesanal, indiferente à percepção do ícone, se revela como processo diretamente manual e, portanto, a parte a ser confrontada com os diversos “informalismos” resultantes do confronto entre os dois tipos de tintas.

### 1.2 A sistematização de um processo

Estas Ações Aditivas aconteceram com as telas fixadas na vertical (trata-se em sua metodologia como “primeira etapa”) (Figura 1). Após três camadas de base para imprimação (PVA — aplicadas em sentidos alternados com rolo), seguiram-se sobreposições de várias camadas de tintas à base de óleo, diluídas em terebintina (figura 2). Posteriormente, com as camadas de tinta à base de óleo semi-secas (para se misturarem), foi aplicada nova base de imprimação, criando a mistura entre as tintas à base de água e óleo. Feito isso, as telas foram retiradas do suporte e dobradas, cada uma de uma forma distinta e então reservadas por até três meses para fixar, formar um tipo de composição e marcar as dobras (figura 3). Essas “cicatrizes” do processo, justamente com os efeitos de contrastes imprevisíveis (porém limitados pelas escolhas de cores e das dobras), reforçam a dualidade percebida entre a planaridade da tela e algumas possíveis visões de profundidade.



**Figuras 4 e 5.** Reinaldo Freitas *Processo*:  
(projeção da imagem da mão / tela após aplicação  
da lixa) Acrílico e óleo sobre tela (2012)  
140 x 110 cm. Fonte própria.

Após o período de reserva, as telas foram estiradas na horizontal (segunda etapa do método desenvolvido). Foi feita então a adição de mais três camadas finas de base de imprimação. Em cada camada houve a adição de uma cor pigmento distinta, com variações em cada tela. Aconteceram então novas ações aditivas (denominada pelo artista como terceira etapa). Com a tela estirada, desta vez em uma mesa, foram adicionadas a cada uma das telas uma última camada: uma imagem feita à caneta acrílica, de cor distinta, a partir da projeção de um desenho prévio e construído dependendo da composição e das cores das manchas já presentes (figura 4).

Em seu método a denominação de primeira etapa é empregada para as Ações Subtrativas realizadas após a primeira etapa aditiva. São consideradas as atividades com uso de lixas, que pretenderam a subtração dos excessos de materialidade e o aprofundamento da diluição dos limites mais rígidos de cada mancha (figura 5). São consideradas como uma segunda etapa dessas ações subtrativas, quando, após conclusão da adição da última camada à caneta, as telas retornaram à posição vertical e o artista passou à subtração da materialidade objetivando desfazer a impressão de decalque que as camadas de linhas à caneta proporcionam. Pois este estado cria uma separação dos planos, facilmente perceptível e, portanto indesejada. Assim, a nova subtração desta materialidade, através do uso de lixa visa aproximar a relação dos planos, misturando seus limites, ampliando suas interações e assim aproximando do conceito estético do trabalho, onde menos definição se tornou mais espaço para a imaginação.

Há relação dialética também na escolha pelo desenho da mão. Instrumento de trabalho do artista e símbolo do controle sobre nossas ações opera como



**Figuras 6, 7 e 8.** Reinaldo Freitas *DOIS*, *QUATRO* e *OITO*, Acrílico e óleo sobre tela (2012) 140 x 110 cm. Fonte própria.

oposto ao “descontrole” do acaso, sugerindo ambiguidade na visão integrada de linhas e manchas.

### 1.3 Resultados

O espectador observa abstrações quase convencionais nas manchas, em seu apelo histórico planar, mas compostos com o auxílio do uso de níveis diferentes de figuração, reforçando a ambiguidade pelo resíduo manual das linhas paralelas, “desenhadas” quase artesanalmente sobre os planos de manchas. Funcionando assim, também paradoxalmente, nesse delicado equilíbrio, como linhas puras. Nesse limite é que surge então mais intenso o apelo ao espaço projetivo e a abertura à imersão nas diversas profundidades aparentes, onde se conjugam as nossas projeções históricas de espaço e tempo como apelo à imaginação e também paradoxalmente, as marcas das dobras “freiam” essas projeções e reafirmando, tal qual outras partes que soam como restos de colagens, a planaridade da tela (figuras 6, 7 e 8).

### Conclusão

O artista partiu de uma antiga questão da pintura: a relação abstração/figuração, mas, na realização, somou-os a outras possibilidades, frutos de conhecimentos técnicos, resultantes da prática desenvolvida ao longo dos anos de graduação. Tratou seu desenvolvimento utilizando a dialética entre acaso e controle e construção/desconstrução. Abordou a questão lançando mão das ambiguidades físicas no comportamento de materiais tradicionais de pintura e chegou a novas possibilidades, abertas pelo resultado do processo sistemático

de sua pesquisa. Considero, em vista do exposto e segundo a proposta de análise, que suas pinturas se diferenciam pelas muitas possibilidades que criam como convites à imaginação do observador. São provocações visuais que as sintonizam com a citada proposta de descrição de trabalhos no rádio. A dificuldade inerente a descrição das ambiguidades desses trabalhos, resultantes de um processo complexo e longo de embate com antagonismos, já demonstram a não obviedade dos trabalhos e revelam seu potencial para provocar a imaginação. Assim, essa série se apresenta como um parâmetro das possibilidades de exploração interativa dessa imaginação em pintura, e se coloca como parâmetro valorativo tomado como base para essa análise.

### **Referências**

Arnheim, Rudolf (1989) *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*.

Tradução de Ivonne Terezinha de Faria.

São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 5ª edição.

Greenberg, Clement (1996) *Arte e cultura*.

Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo:

Editora Ática. ISBN 85 08 06190 0

Harvey, David (1998) *Condição Pós-Moderna:*

*Uma pesquisa sobre as Origens da*

*Mudança Cultural*. Tradução de Adail

Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves.

São Paulo: Edições Loyola, 7ª edição.

ISBN: 85-15-00679-0

Stangos, Nikos (organizador) (1997) *Conceitos*

*da Arte Moderna*. Tradução de Alvaro

Cabral. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ISBN 85-7110-142-6

### **Contactar o autor:**

carlos-eduardo-borges@ig.com.br

# Desenhos fantásticos na Ilha de Santa Catarina: um passeio pela obra de Franklin Cascaes

FERNANDA AIDE SEGANFREDO DO CANTO

Brasil, artista visual. Mestrado em Artes Visuais na Universidad de Castilla-La Mancha (Espanha), graduação em Design Gráfico na Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil). Desenvolve atividade autônoma com audiovisual em Florianópolis.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** Franklin Cascaes (1908-1983), desenhista, pescador e folclorista, nasceu em Itaguaçu, praia hoje pertencente ao município de Florianópolis, ilha de Santa Catarina, ao sul do Brasil. Desenvolveu uma obra plástica, escultórica e literária sem igual, de grande riqueza e detalhamento artístico, que envolve seres humanos e fantásticos.

**Palavras chave:** Franklin Cascaes / seres fantásticos / ilha de Santa Catarina / ilhas dos Açores / cultura popular.

**Title:** *Fantastic illustrations on the island of Santa Catarina: a stroll through the work of Franklin Cascaes*

**Abstract:** *Cascaes Franklin (1908-1983), illustrator, fisherman and folklorist, born in Itaguaçu beach which today belongs to the municipality of Florianópolis, Santa Catarina Island, southern Brazil. He developed a unique plastic, sculptural and literary work, of great wealth and artistic detailing, which involves human beings and fantastic creatures.*

**Keywords:** *Franklin Cascaes / fantastic creatures / Santa Catarina island / Azores' islands / popular culture.*

## Breve introdução

O propósito deste artigo é apresentar a obra imagética e literária do desenhista e folclorista autodidata Franklin Cascaes (1908-1983). Além do grande valor artístico de suas obras exclusivas e inigualáveis, o trabalho de Cascaes vai muito além ao se configurar como representante máximo da cultura e dos saberes dos descendentes açorianos em Santa Catarina (Brasil). Sendo capaz de preservar e



**Figura 1.** Franklin Cascaes. *Bruxas gêmeas bruxólicas* (1962), nanquim sobre papel. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Fonte: Acervo do Museu Universitário UFSC.

proteger do esquecimento essas crenças e estórias transmitidas oralmente nas comunidades pesqueiras.

Trazer de volta esse trabalho a Portugal é de grande valia não apenas por seu caráter artístico, mas por seu interesse histórico e cultural, pois se acredita possível traçar um paralelo entre *passado* e *passado*, entre essas ilhas que distam mais de 8.700 km e que carregam consigo os laços que as unem para muito além de seus mares.

### 1. Origem da Ilha de Santa Catarina

Habitaram a ilha de Santa Catarina os índios tupis-guaranis que viviam da pesca e da agricultura. Foram exterminados da região, devido à escravidão e ao padecimento de doenças trazidas pelos navegantes estrangeiros. Por volta do século XVI, desterrados e navegantes passavam pela ilha, paravam para consertar embarcações, recolher providências e descansar antes de seguir viagem caminho a Buenos Aires ou São Paulo.

A fundação do povoado de Nossa Senhora do Desterro (chamada atualmente Florianópolis, por uma desgraça histórica) se deu com a iniciativa do bandeirante paulista Francisco Dias Velho, em 1673. Entretanto, o efetivo povoamento da região ocorreu quase 100 anos depois, entre 1748 e 1756, com a chegada de cerca de 6.000 colonizadores açorianos e algumas centenas de madeirenses. Para esses povoadores o isolamento sociocultural sempre foi determinante, perpetuado



de uma ilha a outra: passaram das ilhas do Arquipélago dos Açores a uma nova ilha brasileira, que só recebeu maior número de habitantes passados os anos 1960 com o asfaltamento da rodovia principal (Furlan apud Cascaes, 2012).

## 2. Origem de Franklin Cascaes

Franklin Cascaes nasceu em Itaguaçu, praia hoje pertencente ao município de Florianópolis. Era um jovem tímido e religioso quando teve seu talento descoberto pelo diretor da Escola de Aprendizizes e Artífices de Santa Catarina. Convidado a estudar, venceu a resistência do pai, que preferia ter o filho ajudando no campo e na pesca. Recuperou o atraso dos estudos até se tornar professor da Escola de Aprendizizes. Mal sabia seu pai que o que Franklin faria para a tradição de sua gente seria muito mais que ajudar na mão-de-obra.

Enquanto a cidade tentava se modernizar, Cascaes percorreu o caminho inverso, em busca do passado e da tradição secular que começava a entrar no seu ocaso. Retornou ao mundo rural, onde já tinha passagem e conhecia os caminhos, com o propósito de preservar e detalhar as estórias transmitidas oralmente nas comunidades pesqueiras que frequentava. De forma solitária e persistente, participou de rodas de contos, trabalhando incansavelmente para dar forma a relatos típicos açorianos com desenhos em nanquim e figuras em argila.

*Tive a felicidade de ser um dos primeiros a penetrar no interior da Ilha de Santa Catarina, antes mesmo de terem lá chegado os massivos meios de comunicação. Em alguns lugares não havia instalação elétrica, nem estradas, o que fazia com que as comunidades vivessem um mundo próprio, longe das influências dos centros urbanos, permitindo que suas vivências e manifestações se mantivessem livres de alterações provocadas por agentes externos (Cascaes, 2013).*

Sua pesquisa resultou em mais de 1.500 desenhos e centenas de anotações, além de recortes de jornais, cadernos e esculturas temáticas que representam figuras, ferramentas e maquetes. Vinte e quatro narrativas escritas por Franklin Cascaes entre 1946 e 1975 foram reunidas em livro (ver Cascaes, 2012), com relatos orais transmitidos diretamente a ele por nativos da ilha. Quase 50% das narrativas consta de diálogos e testemunhos entre falantes açoriano-catarinenses pouco ou nada escolarizados.

De forma detalhada, Cascaes registrou costumes, crenças, tradições e características populares referentes à vida dos colonos que habitaram a Ilha de Santa Catarina. Sua obra plástica e literária são inigualáveis. São uma das maiores contribuições para o resgate e preservação da identidade cultural ilhoa. Seu critério para conservar essas estórias inclui uma imitação fonético-gramatical da maneira



**Figura 2.** Franklin Cascaes. *Bruxa dando nós na crina e rabo de cavalo* (1973), nanquim sobre papel. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Fonte: Acervo do Museu Universitário UFSC.

**Figura 3.** Franklin Cascaes. *As bruxas roubam a lancha baleeira de um pescador da Ilha de Santa*, nanquim sobre papel. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Fonte: Acervo do Museu Universitário UFSC.





**Figura 4.** Franklin Cascaes. *O Boitatá*, nanquim sobre papel. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Fonte: Acervo do Museu Universitário UFSC.

de falar dos descendentes de açorianos na ilha, tema que merece ser tratado com mais atenção em outra oportunidade, já que é um caso de suma importância em como a cultura oral pode ser cristalizada e estudada por meio da escrita.

### 3. O que vem dos Açores, o que foi encontrado aqui

Cascaes cunhou diversos seres fantásticos do imaginário local em desenhos e relatos. Contudo, os que mais se sobressaem são aqueles que remetem às bruxas em comunhão com o demônio.

Categoricamente, há dois tipos delas: a terráquea, que é bruxa por opção própria, e a espiritual, predestinada devido ao fato de ser a sétima filha de um casal sem varões. De acordo com a tradição, nesse segundo caso, há maneiras de impedir que a menina se torne bruxa. Cascaes relata um conto no qual um casal tem já seis filhas mulheres e espera gêmeas. Para evitar que a sétima se torne bruxa, devem lhe dar o nome Benta e pedir que a filha mais velha a batize. Contudo, a parteira se esquece de marcar qual das duas nasceu primeiro, e o demônio passa a atuar por meio da menina. O caso é solucionado graças a uma curandeira que consegue desfazer o encantamento bruxólico por meio de rezas fortes.

#### 3.1 O que veio de lá

As atividades maléficas de uma bruxa são descritas geralmente como ações em nome de Satanás. Relata-se que voam em cavalos, foices ou barcos baleeiros, que dão nós em crinas de animais e redes de pesca, fazem adoecer e matam criaturas, bebês e adultos que as afrontarem.

Por mais que hoje esses relatos pareçam oníricos, casos semelhantes foram encontrados em confissões na Inquisição entre os séculos XV e XVII. Há diversas declarações de mulheres — torturadas até a confissão — que afirmam cumprir com ações malévolas, além de livros que serviram como verdadeiros manuais de caça às bruxas. Paranoias e histerias que se espalharam pelo continente europeu e que foram também trazidas ao Brasil, senão como punidoras legais, pelo menos em forma de lendas que deram credibilidade a existência desses seres sobrenaturais disfarçados de mulheres comuns.

As bruxas retratadas por Cascaes geralmente têm semelhanças ao relato feito por Reginald Scot, em Londres, no ano de 1584, em que as bruxas “comumente eram mulheres velhas, mancadas, com catarata, pálidas, com cara de pássaro e cheias de rugas.” (Scot, 1972) Percebe-se que as bruxas queimadas em fogueiras na Europa mantiveram a mesma aparência física quando trazidas ao imaginário açoriano no Brasil.

### 3.2 Os que voltaram daqui

Um relato chama a atenção por ser encontrado em ambos continentes e manter uma relação muito direta em ambas direções. Originário de Portugal, conta a aventura de um pescador que, mesmo deixando seu barco bem amarrado nas margens do Rio Douro, suspeitava de que mexiam nele durante a noite. Resolveu portanto se esconder no barco para espiar. Imaginem o susto quando “conseguiu descobrir quem lhe mexia no barco. Eram as três bruxas da meia-noite, que todas as noites, iam até ao Brasil.”

Na versão retratada por Cascaes (2012: 102), o que se tem é a própria confissão de uma das bruxas a seu compadre, o pescador:

*Compadre, a terra de origem deste punhado de areia e deste ramallete de rosas é a Índia. Eu aprendi, na minha escola de iniciação à bruxaria, que, lá nos Açores, na terra dos nossos antepassados, as bruxas também costumavam roubar embarcações e fazer estas viagens extraordinárias entre as Ilhas e a Índia, em escassos minutos marcados pelos relógios do tempo. Também aqui as mulheres continuadoras dos elementos diabólicos do reino de Satanás, cujas chefes enfeixam em suas mãos os poderes emanados dele, praticam as mesmas peripécias (Cascaes, 2012: 102).*

### 3.3 Os boitatás

Existe outro ser que merece destaque, igualmente fantástico e aterrorizante, chamado *boitatá*. Trata-se de um mito indígena, conhecido em diversas regiões do país, cujo significado semântico é (*mboi*) cobra e (*tata*) fogo, ou *mbãetata* em tupi original. É simbolizado por uma cobra de fogo ou de luz com dois grandes

olhos, que tem por missão defender os rios e as matas das queimadas predatórias.

Ao que parece, os açorianos da ilha de Santa Catarina, ao ouvirem a lenda compreenderam que se tratava de um boi, devido à sonoridade da palavra, e com isso adaptaram a estória, relacionando-o com outras crendices mais antigas, talvez até com o bicho-papão.

*Este boitatá está passeando sobre a Ilha de Santa Catarina. É meia-noite. Ele está apreciando, de riba, as sessenta praias que ela possui, brancas quiném jasmim. Para afugentá-lo a pessoa que o avista deve chamar a outra que estiver mais perto e gritar assim: "Zenobra, trás a corda do sino mode amarrar o boitatá, que lele anda por aqui!" Ele foge imediatamente do mundo fascinante da fantasia humana (Cascaes, 2008).*

#### 4. Mar aberto

Há muito ainda por se escrever e refletir sobre a obra de Franklin Cascaes. Somente a análise das bruxas e suas metamorfoses, ou os traços fonéticos do ato comunicativo que estão preservados nos relatos dos pescadores, já serviriam para um outro estudo, completamente novo. Com este artigo, se intenta simplesmente apresentar ao público lusófono um artista que é tão pouco conhecido em sua própria terra, diante de tão grande obra. Espera-se que este seja um ponto por onde seguir e guiar-se para que novos estudos surjam sobre Franklin Cascaes e o fantástico na ilha da magia.

#### Referências

- Anchieta, Padre José de (1933) *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos, etc. do Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro.
- Cascaes, Franklin (2012) *O fantástico na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Contos assombrosos* (s.d) Encontrado em <<http://contosassombrosos.blogspot.com/2008/11/o-boitat.html#ixzz2l2LfU6bS>>. Acesso em 10 de Janeiro de 2013.
- Contos e lendas*. (s.d) Casa dos Açores do Ontario. Encontrado em <[http://cacores.ca/index.php?option=com\\_content&view=category&id=38&Itemid=199&lang=pt](http://cacores.ca/index.php?option=com_content&view=category&id=38&Itemid=199&lang=pt)>. Acesso em 10 de Janeiro de 2013.
- Fundação Franklin Cascaes*. (s.d) Prefeitura Municipal de Florianópolis. Encontrado em <<http://www.pmf.sc.gov.br/entidades/franklincascaes/index.php?cms=franklin+cascaes&menu=1>> Acesso 10 de janeiro de 2013.
- Scot, Reginald. (1972) *The Discovery of Witchcraft*. Nova York: Dover. [primeira publicação em Londres, 1584].

#### Contactar a autora:

nandadocanto@gmail.com

# Raphael Samú: Processo criativo na construção do mural da Universidade Federal do Espírito Santo

MARCELA BELO GONÇALVES  
& APARECIDO JOSÉ CIRILLO

**Marcela Belo Gonçalves:** Brasil, artista plástica. Bacharel em Artes Plásticas / Universidade Federal do Espírito Santo e Mestranda em História e Teoria da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Frequenta o mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

**Aparecido José Cirillo:** Brasil, artista plástico. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia, Mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** A proposta deste estudo dedica-se à análise do mural presente na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo — UFES, em Vitória, capital do Espírito Santo, Brasil, produzido pelo artista plástico Raphael Samú. Tal análise será feita sob a perspectiva da crítica inferencial, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de um quadro, do historiador e crítico de arte Michael Baxandall, proposta em seu livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*.  
**Palavras chave:** Processo de criação / Arte Pública / Mosaico.

**Title:** *Raphael Samú: Creative process in building the mural of the Federal University of Espírito Santo*

**Abstract:** *This study is dedicated to analysis of this mural at the entrance of the Federal University of Espírito Santo — UFES in Vitória, Espírito Santo, Brazil, produced by the artist Raphael Samú. Such an analysis will be made from the perspective of critical inferential, or, we can infer when we tell history the causes of a picture, the art historian critic Michael Baxandall, proposed in his book *Patterns of intention: a historical explanation of pictures*.*

**Keywords:** *Process creation / Public Art / Mosaic.*



## Introdução

Este artigo apresenta parte dos estudos para a investigação crítica do processo de criação do artista plástico Raphael Samú, tendo como recorte sua obra mural na entrada da Universidade Federal do Espírito Santo, em Vitória. O mural foi projetado e construído na década de 1970: o desenho em setembro de 1974 e a finalização em 1977. Tem como medida 168,27 m<sup>2</sup> e a técnica foi o mosaico.

Para dar início a este estudo faz-se necessário observar um breve relato da vida do artista bem como sua chegada à Vitória e sua produção local. A partir daí passaremos ao estudo do mural em questão sob a perspectiva da crítica genética. Como base metodológica, também será considerada a crítica inferencial, ou seja, o que podemos inferir quando historiamos as causas de uma obra proposta metodológica a partir do livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* (Baxandall, 2006).

Raphael Samú (São Paulo, 1929) foi aprovado para ingressar na Escola de Belas Artes de São Paulo em 1949. Em 1958, Samú foi contratado pela divisão de mosaicos da Vidrotel, fundada em 1947 em São Bernardo dos Campos, SP, para fabricar pastilhas de vidros, Samu trabalhou nessa empresa até 1961. Naquele mesmo ano, a Universidade Federal do Espírito Santo precisava contratar professores qualificados, então, Raphael Samú e sua esposa Jerusa, que também era artista plástica, candidataram-se a esses cargos e no ano seguinte mudaram-se para o Espírito Santo, onde ele lecionam até 1989.

Paralelamente às atividades didáticas, Raphael Samú começou a desenvolver aqui no Estado seus trabalhos em mosaico, foi com esse trabalho que Samú se tornou mais conhecido.

Este texto busca compreender alguns aspectos que podem ter sido auxiliares no percurso de Samú em direção à produção do mural da UFES. Neste sentido, para uma melhor compreensão das escolhas no projeto poético desta obra, consideramos a crítica inferencial (Michael Baxandall, 2006), como um caminho orientador para o processo metodológico deste estudo. Na tentativa de analisar o mural da UFES sob esta perspectiva, começaremos apontando o *Encargo Geral* da obra em questão: Raphael Samú foi convidado a fazer o mural da UFES, ou seja, recebeu uma encomenda.

A “encomenda” do mural partiu do então Reitor Máximo Borgo (1971-1975), com a finalidade de humanizar o novo Campus, com uma temática que retratasse a vida universitária capixaba. Para chegar ao objetivo final, construção do mural da UFES, o artista precisou passar por algumas diretrizes específicas, as quais tentaremos classificar. A primeira delas diz respeito à técnica empregada: o mosaico.

No Brasil as indústrias de pastilhas de vidro tiveram um papel muito importante no fomento e viabilização da produção de mosaicos. Contratavam artistas





**Figura 1.** Raphael Samú. Painel finalizado, em 1977. Fotografia de Wallace Neves.

**Figuras 2 e 3.** Raphael Samú. À esquerda: Detalhes do projeto. À direita: Detalhe do Croqui. Fonte: Fotografias da autora.



**Figura 4.** Raphael Samú. Desenho do mural da UFES, 0,24 x 1,68 m, 1974. Fonte: Acervo da UFES, Campus de Alegre, ES. Fotografia da autora.

**Figura 5.** Raphael Samú. Detalhe do mural: o astronauta. Fonte: Fotografia da autora.



**Figura 6, 7 e 8.** Acompanhamento do processo de criação da imagem de pesquisador para o painel. Fonte: documentos de Raphael Samú. Fotografias de Wallace Neves, 1977.

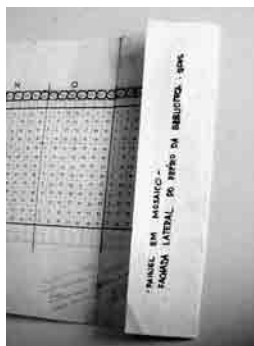
plásticos para criar, ampliar e executar mosaicos. Como vimos anteriormente, Samú trabalhou na fábrica de pastilhas Vidrotil, e veio para o Espírito Santo trazendo o *know how* adquirido lá.

### **A execução do mural da UFES: um processo revisitado**

O início da década de 1970 marcava não só a consolidação do espaço da nova universidade federal, mas também do Centro de Artes e de seus cursos no contexto universitário capixaba. A nova universidade começava a tomar seu lugar e demarcar seu território científico, acadêmico, político e cultural no estado. É esse contexto cultural no norte da ilha que move a necessidade de que a UFES situe-se e se faça ver para a cidade. Um grande mural (figura 1) que discutisse a Universidade e suas diferentes funções seria uma forma de se inscrever na paisagem da urbana.

Interessa-nos para este artigo, os modos de produção desta obra, especificamente os procedimentos que envolveram o seu processo de criação. Para tal, lançamos mão dos procedimentos metodológicos complementares da crítica de processo, e o estudo específico dos documentos e arquivos dessa obra, buscando compreender como esses arquivos revelam as interações e trocas, como proposto por Baxandall.

Pode-se observar, ao acompanhar os registros de Samu sobre a construção do painel da UFES, que os procedimentos adquiridos na Vidrotil foram decisivos na elaboração e execução do projeto. O projeto (figura 2) foi elaborado em setembro de 1974 juntamente com a confecção de um croqui (figura 3), em papel vegetal.



**Figuras 9 e 10.** Raphael Samú. Detalhes do mural. À esquerda: alunos. À direita: logomarca da UFES. Fonte: Fotografias da autora.

Em março de 1975 foi feita a ampliação do desenho original através de um aparelho de projeção chamado epidiascópio, sobre papel em tamanho real. O desenho era então colocado sobre a superfície da mesa e passava-se então ao corte e a colocação das tesselas sobre o papel. Esse trabalho foi feito junto a sua assistente, Elizabeth Mangureira Cabral, alunos e técnicos administrativos do centro de artes e de diversos cursos da Universidade, professores e quem tivessem interesse em ajudar.

Uma sala do centro de artes foi preparada para a realização deste projeto. Mesas modulares foram confeccionadas, medindo de 0,50 por 1,50 m que, parafusadas, uniam-se umas às outras, copiando o modelo da fábrica da Vidrotil.

Além do encargo que se colocava em curso com a execução da obra, outro aspecto permeou o fazer desse mosaico com relação à técnica empregada foi o ensino do mosaico. Como professor, ele aproveitou a fabricação do mural para ensinar a técnica do mosaico aos alunos da Universidade. Retomando aqui nosso referencial de análise, buscamos novamente Baxandall, em suas reflexões sobre encargos e diretrizes. O autor diz que “[...] o Encargo em si não tem formas; as formas começam a surgir das Diretrizes” (2006, p. 84). Partindo deste pressuposto, uma das diretrizes a serem consideradas por Samú foi o local definido para a construção do mural: a fachada lateral externa do prédio que sediava a então Biblioteca Central da UFES.

Outras diretrizes que devemos considerar são o contexto histórico e os diálogos culturais evidenciados na obra e em seu processo. Em sintonia com os acontecimentos da década de 1970, a obra, em seu estudo final (figura 4), deveria refletir questões relativas à sua contemporaneidade: a epopéia lunar, a pesquisa científica e a criação dos computadores. Parece que a intenção do

artista, considerando seus estudos preliminares, foi mostrar a ficção antecipando a realidade.

A leitura do mural feita da esquerda para a direita do observador trás uma possível idéia de evolução científica. A primeira cena é apropriada de uma história em quadrinhos, de Alexander Raymond, que narra a saga de Flash Gordon a bordo de um foguete em direção ao planeta Mongo. A segunda cena retrata a chegada do homem à lua, a bordo de um módulo lunar. Aqui, vemos claramente a conexão entre a ficção e a realidade. Samú nos conduz do universo ficcional de Flash Gordon, ao fato histórico de busca de domínio sobre o universo. No dia 20 de julho de 1969 a missão Apollo 11 pousou na superfície lunar e Neil Armstrong foi o primeiro homem a caminhar em solo lunar. Este acontecimento, transmitido para o mundo todo, foi representado no mural pelas imagens do módulo lunar e da figura de um astronauta (figura 5).

Na parte central do mural, um jovem utiliza um microscópio, provavelmente retratando a pesquisa acadêmica. Para compor esta imagem, o artista passou por um importante processo, o qual ele mesmo explica: “Aproveitei para dar um sentido mais realista ao retrato de um aluno de engenharia fotografado pelo professor Wallace Neves. Fotografia essa realizada em auto-contraste onde obtive um resultado novo para painéis grandes, dando uma idéia de retícula. Que pode, fugindo ao tradicional, fazer uma fusão visual com o distanciamento do observador”. (Samú, 1977, p. 2). Como pode ser observado a seguir (figuras 6 a 8).

Na seqüência, o artista retrata os alunos reunidos em grupos no campus (figura 9), trajados de acordo com a moda da época: calça jeans. Aqui outra forte evidência do diálogo de Samú com a cultura de seu tempo. A imagem do jovem associada com o uso de calças de brim azul índigo tornou-se um ícone da juventude e de modernidade no campo da moda. Assim, fica claro que há um diálogo do artista com seu tempo e que intencionalmente ele lança mão de elementos icônicos de uma época para gerar o efeito de sentido pretendido com a obra.

Já a última parte do mural coloca em evidência a logomarca da UFES (figura 10), a imagem de cartões perfurados (com os números correspondentes ao lado) e um imenso computador da década de 1970. Observa-se que o contexto social e cultural interferiram diretamente sobre a obra de Samú, revelando padrões de intenção revelados no estudo do processo de criação desta obra.

### **Considerações finais**

Raphael Samú transformou elementos de seu convívio em arte, procurando estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o mundo.

O mural analisado estabelece relações com o momento histórico e o ambiente cultural no qual está inserido. Em sintonia com as manifestações artísticas

dos anos 1970 e numa troca com a sociedade sua obra reflete diversas questões representativas da contemporaneidade: a corrida espacial, a evolução da pesquisa científica, a criação dos computadores e a moda. Assim, inferindo sobre as circunstâncias que impulsionaram o artista a criar tal mural, parece-nos que pode-se afirmar que há um tendência para o diálogo com os contextos social e cultural, assim como com a história pessoal da artista, aspectos indispensáveis para a análise da obra. O artista antes de qualquer coisa é um ser social, e suas obras, em espaços públicos ou não, é um fenômeno social.

O mural em análise possui um caráter intencional, segundo as premissas de Baxandall. Ou seja, foi levada em consideração a relação entre o objeto criado, o mural, e algumas das circunstâncias que o cercavam. A concepção desta obra partiu de uma encomenda para a Universidade Federal do Espírito Santo, portanto necessitava difundir os valores advindos da pesquisa científica. A divulgação de tais valores era importante na conjuntura política do país, que necessitava de mão-de-obra especializada para alavancar o crescimento econômico do país.

Esse texto aponta algumas reflexões que iniciaram a investigação à cerca da obra mural de Raphael Samú. Assim, não se objetiva encerrar o assunto, mas estudar outras obras criadas por este artista paulista que escolheu Vitória para viver e produzir suas obras.

### **Referências**

Baxandall, Michael (2006) *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras.

Chenier, Carlos (1977) "Mural: Ou a paciente

arte de montar um grande quadro." *A Gazeta*, Vitória, 09 out 1977, Caderno Agenda: Artes Plásticas, p.2.

Samú, Raphael. Depoimento. [02 ago. 2011]. Vila Velha, ES, 2011. Entrevista concedida pelo artista plástico Raphael Samú

# O invisível nas imagens fotográficas de Noé Sendas: como vemos o que não está lá

TIAGO NEVES MARQUES

Portugal, artista visual. Mestre em Design e Teoria da Cultura Visual no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE-U). Licenciado em Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar — Escola Superior de Tecnologia de Tomar. Frequenta o curso de doutoramento em Belas Artes na Universidade de Lisboa — Faculdade de Belas Artes. Professor no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (IADE-U).

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

**Resumo:** As imagens fotográficas são a representação do real. Algumas delas são criadas por seu autor que, deliberadamente, exclui parte da informação da imagem. Quando isso acontece, somos obrigados a recriar essa informação apagada e então temos uma nova imagem — uma imagem mental. Pode ser a nova imagem criada pelo espectador, mais do que uma fotografia?

**Palavras chave:** Fotografia / Invisível.

**Title:** *The invisible at Noé Sendas' photos: how do we see what isn't there*

**Abstract:** *The photographic images are the representation of real. Some of them are created by its autor who deliberately delete part of the image's information. When that happens we are forced to recreate that deleted information e then we have a new image — a mental image. Could be this new image, created by the viewer, more than a picture?*

**Keywords:** *Photography / Invisible.*

## Introdução

Como analisamos uma imagem fotográfica em torno dos elementos representados? Considerando a representação do mundo como ponto de partida para a existência das imagens, podemos tomar as imagens tradicionais como a primeira abstração à “realidade”, assim chamamos-lhes abstrações de primeiro grau.

Destas imagens surgem os textos, abstrações de segundo grau, esta passagem ou mutação é facilmente verificada com modelos gráfico-pictóricos dos hieróglifos egípcios por exemplo.



**Figura 1.** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.  
 Departamento de pintura e escultura, Museu de Arte Moderna  
 em Nova Iorque, EUA.

Segundo Vilém Flusser (1920-1991), as imagens técnicas são pós-históricas, abstrações de terceiro grau, ou seja, derivam dos textos que dão origem à técnica, técnica essa que veio a permitir a construção de máquinas e programas que nos fazem obter imagens técnicas. Podemos aqui adoptar a fotografia como exemplo inicial para este tipo de imagens.

É fundamental falar-se da câmara fotográfica como objecto tecnológico para se entender e analisar de forma mais profunda o seu produto, a fotografia.

A câmara fotográfica pode ser vista como um prolongamento do corpo uma vez que melhora as capacidades dos órgãos já existentes em nós.

“Os instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo...por serem prolongamentos alcançam mais extensa e profundamente a natureza, são mais poderosos e eficazes.” (Flusser: 1983, 41)

A invenção da câmara fotográfica como objecto tecnológico veio resolver vários problemas, não só os problemas técnicos da representação da natureza mas também, os problemas da própria percepção humana sobre ela.

Como exemplo temos as sequências fotográficas de Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou Eadweard Muybridge (1830-1904) que permitiram entender, entre outras, as questões relacionadas com a locomoção de diversos animais.

Um dos melhores exemplos deste melhoramento dos órgãos já existentes no ser humano é talvez a memória. Numa imagem fotográfica podemos apreender





**Figura 2.** Noé Sendas, *Crystal Girl*, N°17, 2010. Impressão Inkjet, preto e branco. Fonte: Michael Hoppen Gallery.





**Figuras 4, 5 e 6.** Noé Sendas. *Desconocidas N°2;*  
*N°8 e N°1; 1945-2012.* Impressão Inkjet, preto e branco.  
Fonte: Miguel Nabinho Galeria.

melhor todos os pormenores de uma determinada cena, para além de que se nos esquecermos podemos voltar a ver a imagem e recordar, despendendo todo o tempo necessário na sua observação.

Isto leva-nos a julgar simples as imagens técnicas. A imagem fotográfica não é fácil de decifrar, pelo facto de acharmos que não necessitam de ser decifradas, tendemos a colocar imagens técnicas ao mesmo nível do real, quase como se de uma pegada se tratasse (causa/efeito). Neste conceito de fotografia como índice, onde só é possível fotografar uma cadeira se esta existir, pode-se crer que a cadeira é a causa para a existência da fotografia dessa mesma cadeira. Roland Barthes (1915-1980) diz que, toda a fotografia é um certificado de presença, no entanto uma presença de um real que já não se pode tocar, chamando "referente fotográfico" não à coisa factualmente real para a qual remete a imagem, mas à coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria essa mesma fotografia. Esta ideia está bem presente no trabalho (*One and Three Chairs*, 1965) de Joseph Kosuth (1945-) onde o próprio refere em 1988 aquando da aquisição da peça pelo MoMA- Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, EUA), não há nada de artístico nesta peça não há prazer estético, é prazer mental.

Como podemos então ver as imagens de Noé Sendas, em que as imagens se formam pelo seu apagamento deliberado? Podemos considerar na sua análise este tipo de imagens uma abstracção de quarto grau, para além do fotográfico?

### Conclusão

Ao olharmos para uma fotografia deste tipo existe uma inequívoca vontade de ver o que não está lá, o olhar prende-se mais no que não vemos do que naquilo que vemos. Esta necessidade de substituir o vazio, é a tentativa de reconstituir aquilo que foi colocado diante da objectiva, ou seja, o necessariamente real.

Esta necessidade transforma este tipo de imagem em algo mais que um produto da representação do "mundo", pois o "mundo" não era assim.

"Há imagens, as próprias coisas são imagens, porque as imagens não existem na cabeça, no cérebro. Bem pelo contrário, é o cérebro que constitui uma imagem, entre as demais" (Deleuze: 1990, 62).

Não se quer com isto dizer que desejássemos preencher esse apagamento ou substituí-lo por algo, mas é inevitável. O cérebro vai completar a imagem, convertendo-a numa outra imagem mental. Será esta conversão uma abstracção de quarto grau? Acredito que sim.

## **Referências**

Flusser, Vilém (1998) *Ensaio Sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Neto, José Luis (2012) *Caderno de imagens*. Lisboa: Ymago.

Miguel Nabinho (s.d) [Consult. 2013-01-13] Disponível em <URL: [http://www.miguelnabinho.com/artistas\\_ficha.php?lang=pt&art=29](http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=29)

> (consultado a 20 de dezembro de 2012)

Museum of Modern Art (s.d) [Consult. 2012-12-20] Disponível em <URL: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81435](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435)

## **Contactar o autor:**

[tiagonmarques@gmail.com](mailto:tiagonmarques@gmail.com)



## 2. **Croma, normas de publicação**

*Croma, submitting directions*

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Croma* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista *Croma*, Estudos Artísticos é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Croma* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. 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 *Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se



seguir o manual de estilo da revista *Croma* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

- Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a participação nos custos de publicação.

São fatores de preferência alternativos:

- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## Procedimentos para publicação

### Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Croma* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Por exemplo:

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

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

### Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 10.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

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

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

### Custos de publicação

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

A revista *Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à revista *Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista *Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

**Manual de estilo da Croma  
— Meta-artigo**

*Croma style guide — Meta-paper*

## Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

**Resumo:** *Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista Croma. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.*

**Palavras chave:** *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

**Title:** *Meta-paper*

**Abstract:** *This meta-paper describes the style to be used in articles for the Croma journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.*

**Keywords:** *meta-paper, conference, referencing.*

### **Introdução** [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista *Croma*, 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 *Croma*, 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.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

## 1. 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 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

## 2. Citações

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

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- 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).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

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). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

### 3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, 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. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



**Figura 1.** Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



**Figura 2.** A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terramoto de 1906 (Mendenhall, 1906).  
**Figura 3.** Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

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). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

**Quadro 1.** Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9



A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



**Figura 4.** Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



**Figura 5.** Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

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).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



**Figura 6.** O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



**Figura 7.** Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

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.’

#### **4. Sobre as referências**

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘\*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

#### **Conclusão**

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

**Referências** [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell\\_door\\_detail.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg)>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz\\_statue\\_Mwc00715.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg) >
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy\\_Salif\\_-\\_78365.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg)>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa\\_cordeiro-pascal.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg)>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS\\_Barrage\\_Balloon.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg)>

# Chamada de trabalhos: V Congresso CSO'2014 em Lisboa

*Call for papers:  
5th CSO'2014 in Lisbon*

**V Congresso Internacional CSO'2014** — “Criadores Sobre outras Obras”  
10 a 16 abril 2014, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

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

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## 2. Línguas de trabalho

**Oral:** Português; Castelhana.

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

## 3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 30 dezembro 2013.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 20 janeiro 2014.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2014.

Notificação de conformidade ou recusa: 2 fevereiro 2014.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 9 da Revista *:Estúdio*, os números 3 e 4 da revista *Gama*, os números 3 e 4 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2014. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do V 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 (máx. 10.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). 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 privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

##### Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como 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. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2014

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2014

No material de apoio incluem-se exemplares 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 | [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)



**Croma, estudios artísticos**

*Croma, artistic studies*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editorial board & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Almodena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, assumindo nesta instituição a posição de Diretor do Departamento de Som e Imagem, Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) e Professor Convidado na Universidade de São José em Macau-China. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**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. Coordenador da licenciatura e do mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Arte e Design do Instituto Politécnico de Leiria. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Ministrou cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Participou em mais de 100 exposições de arte, em Portugal e no estrangeiro, vários prêmios. Prémio extraordinário de Doutoramento em Belas Artes, em Espanha. Da produção teórica destaca-se, "Estética de la muerte em Portugal" e "Glossário ilustrado de la muerte", ambas publicadas em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha, na área das Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil) é pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico 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, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



**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. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.



**FERNANDA MAIO** (Portugal). Licenciada em Pintura (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), possui os Masters em Fine Art (Chelsea College of Art & Design, RU) e Art: Criticism and Theory (KIAD, RU), e o PhD em Media and Communications (Goldsmiths College, Univ. London, RU). Foi crítica de arte no semanário *O Independente* e na revista *Arte Ibérica*. Foi Professora-Adjunta na ESAD.CR, IPL (2001-2009) e Membro Especialista em Projetos Transdisciplinares e Pluridisciplinares da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação dos Projetos Sustentados pelo Ministério da Cultura (2006-2008). Colabora no

Mestrado em Comunicação e Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH – UNL) e é atualmente Investigadora na Univ. de Coimbra e Professora Auxiliar Convidada na FBAUL.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal) Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011).



**HEITOR ALVEIOS** (Portugal, 1966). PhD em Media Culture pelo Royal College of Art (Londres) em 2003. Atualmente é professor de Design e Multimédia na Universidade do Porto, Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em Media Digitais, e Diretor Associado do ID+: Instituto de Investigação de Design, Media e Cultura. As suas principais áreas de interesse incluem estudos culturais, media participativos, etnografia pós-subcultural, e criminologia cultural. Heitor pertence ao conselho editorial de *Crime Media Culture* (Sage), *The Poster* (Intellect) e *Radical Designer* (IADE), além da *Estúdio*.



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha) Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



**JOAQUIM PAULO SERRA** (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. 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. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos

publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha) Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**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), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10° ao 12° anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) 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 (2012, 2013). Membro da Comissão Científica do 23º Congresso da APECV «ensino das Artes Visuais — Identidade e Cultura no Século XXI») e do Conselho Editorial do *International Journal of Cinema*, ISSN 2182-2158. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). É 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*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Pré-História, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património,

da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



**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. 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 e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**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 Desig. L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" en el 2009. Actualmente continua activa en cuanto a la producción artística y paralelamente realiza diferentes actividades a través del colectivo artístico "almòndiga" fundado en marzo del 2011 cuya principal función es acercar el arte contemporáneo a los lugares menos elitistas de su ciudad, Manresa. También colabora en diferentes revistas especializadas el arte. Actualmente, le ha sido otorgado el premio extraordinario Tesis Doctoral, así como también el segundo premio de gravado en el concurso Joan Vilanova (XXI), celebrado en Manresa en febrero del 2012.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). 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). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

# Sobre a Croma

## Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A Revista *Croma* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das revistas que integram este conjunto a ele associado: as revistas *Croma*, *Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

## Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são 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 *Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os

artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

## Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

## Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

## Aquisição de exemplares e assinaturas

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

**Assinatura anual (dois números):** 15 €

**Para adquirir os exemplares da revista *Croma* contactar** — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

**T** +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

**Mail:** grp@fba.ul.pt





