

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
janeiro-junho 2016 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA-FBAUL

croma 7

---





Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 4, número 7, janeiro–junho 2016  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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 4, número 7, janeiro–junho 2016,  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717  
Ver arquivo em > [croma.fba.ul.pt](http://croma.fba.ul.pt)

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 indexada nas seguintes  
plataformas científicas:**

- Academic Onefile >  
[http://latinoamerica.cengage.com/rs/  
academic-onefile](http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile)
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico  
> [http://solutions.cengage.com/  
Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-  
RF0329&iba=14W-RF0329-8](http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8)
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index  
> <http://www.oaji.net>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindexs.org/>

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos  
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,  
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»  
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>

**Periodicidade:** semestral  
**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos  
**Direção:** João Paulo Queiroz  
**Relações públicas:** Isabel Nunes  
**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis  
**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Carla Soeiro  
**Propriedade e serviços administrativos:**

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

**Crédito da capa:** Sobre obra de Lilibeth Cuenca,  
*Being Human Being* (foto de Frida Gregersen), © 2014

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Lúcia Buisel

**Impressão e acabamento:** Europress

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 355952/13

**PVP:** 10€

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

**ISSN (suporte eletrónico):** 2182-8717

**ISBN:** 978-989-8771-40-7



**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@fba.ul.pt](mailto:congressocso@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

Artur Ramos

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes).

### **Pares académicos externos:**

Almudena Fernández Fariña

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

Álvaro Barbosa

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

Angela Grandó

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

António Delgado

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

Aparecido José Cirilo

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo

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

Cleomar Rocha

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

Francisco Paiva

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

Heitor Alvelos

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

Joaquim Paulo Serra

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

Joaquín Escuder

(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano

(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre

(Espanha, Universidad del País Vasco,  
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana

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

Luísa Santos

(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizalli

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso

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

Marilice Corona

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

Maristela Salvatori

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

Mònica Febrer Martín

(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP).

Nuno Sacramento

(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschky

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

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-15
<b>Arte: trânsito, migrações, identidade</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Art: change, migration, identity</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-15
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	16-159
<b>A inquietação de Maria “Barraca”. Desenho como exorcismo</b> FILIPA PONTES LANÇA	<b>The unquietness of Maria “Barraca”. Drawing as exorcism</b> FILIPA PONTES LANÇA	18-26
<b>O Parto como Ação política na obra “El Nacimiento de mi Hija” de Ana Álvarez-Errecalde</b> CLARISSA MONTEIRO BORGES	<b>Childbirth as political action in Ana Álvarez-Errecalde’s “The birth of my Daughter”</b> CLARISSA MONTEIRO BORGES	27-34
<b>Slide: alguns trabalhos de Patrícia Francisco</b> ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	<b>Slide: some artworks of Patrícia Francisco</b> ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO	35-42
<b>Amauri Fausto e a luz dos fantasmas da caverna</b> EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	<b>Amauri Fausto and the light of the ghosts in the cave</b> EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA	43-50
<b>Carimbar: demarcar, autenticar, replicar: um recorte na obra de Helene Sacco</b> HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN	<b>Stamp: mark, authenticate, replicate: a cutout in the work of Helene Sacco</b> HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN	51-57
<b>±Quem és Porto?± O Poder de Agir</b> ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA	<b>±Quem és Porto?± The power of acting</b> ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA	58-65
<b>Las raíces del ser humano y la pintura: el cuerpo pincel de Lilibeth Cuenca Rasmussen</b> MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID	<b>Human being’s roots and painting: he body paintbrush of Lilibeth Cuenca Rasmussen</b> MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID	66-73
<b>Underpaintings, o que subjaz uma pintura</b> DIANA COSTA	<b>Underpaintings, behind a painting</b> DIANA COSTA	74-81

<p><b>La esencia caliente: los fundamentos del realismo sucio en la obra de Manolo Martínez</b> MANUEL MATA PIÑEIRO</p>	<p><i>The warm essence: the bedrocks of dirty realism in the work of Manolo Martínez</i> MANUEL MATA PIÑEIRO</p>	82-90
<p><b>O Háptico em Fernanda Fragateiro: espaço de transgressão e resistência</b> JOANA TOMÉ</p>	<p><i>The Haptic in Fernanda Fragateiro: space of transgression and resistance</i> JOANA TOMÉ</p>	91-99
<p><b>Eduardo Kobra e a grafitegem na cidade de São Paulo/SP</b> NORBERTO STORI &amp; ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO</p>	<p><i>Eduardo Kobra and graffiti in the city of São Paulo/SP</i> NORBERTO STORI &amp; ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO</p>	100-108
<p><b>Mireia Sallarès: Las Muertes Chiquitas (México, 2006-09)</b> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ</p>	<p><i>Mireia Sallarès: Little Deaths (México, 2006-09)</i> M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ</p>	109-115
<p><b>El espectador invisible en la pintura expandida de Shintaro Ohata</b> MANUELA ELIZABETH RODRÍGUEZ GONZÁLEZ</p>	<p><i>The invisible beholder in Shintaro Ohata's expanded painting</i> MANUELA ELIZABETH RODRÍGUEZ GONZÁLEZ</p>	116-123
<p><b>La lógica de la expresión multidisciplinar de Jorge Barbi, desde una perspectiva sistémica</b> LAURA NAVARRETE ÁLVAREZ</p>	<p><i>The logic of Jorge Barbi's multidisciplinary expression, from a systemic perspective</i> LAURA NAVARRETE ÁLVAREZ</p>	124-134
<p><b>Da representação à experiência: um percurso pela paisagem na obra de João Queiroz</b> ANA MARIA GARCIA NOLASCO DA SILVA</p>	<p><i>From representation to experience: a journey through the landscape in the work of João Queiroz</i> ANA MARIA GARCIA NOLASCO DA SILVA</p>	135-143
<p><b>Mulheres do Pêra no CEU</b> MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO</p>	<p><i>Women of Pêra at 'CEU'</i> MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO</p>	144-149
<p><b>A dupla projeção na pintura de Isabel Simões</b> ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA</p>	<p><i>Double projection in Isabel Simões's painting</i> ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA</p>	150-159

<b>3. Croma, normas de publicação</b>	<b>3. Croma, publishing directions</b>	161-188
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	162-163
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	164-166
Meta-artigo, manual de estilo da <i>Croma</i>	<i>Style guide of Croma</i>	167-172
Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa	<i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i>	173-175
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	176-185
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About the Croma</i>	186
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	187







# 1. Editorial

*Editorial*

# Arte: trânsito, migrações, identidade

*Art: change, migration, identity*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

\*Portugal, par académico interno e editor da *Revista Estúdio*.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA).  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

**Resumo:** A revista “Croma” interessa-se pela implicação, a intervenção, a valorização. As propostas artísticas carecem de interação das pessoas. Que pessoas são abordadas pelos artistas de hoje? As pessoas são implicadas em projetos de criação urbana, e que convivem com a violência, até à expressão do coletivo, ou até à dança interpretada por todos e qualquer um de nós. Salientam-se as regularidades dentro dos espaços de implicação que procuramos na revista ‘Croma’. Quais são estas regularidades? Dentro da dimensão da intervenção que organiza esta revista, encontramos núcleos problematizados comuns: o género, a inclusão, a migração, o corpo, a identidade.

**Palavras chave:** género / inclusão / migração / corpo / identidade.

**Abstract:** *The “Croma” journal is concerned with implication, intervention, recovery. The artistic proposals need the interaction of people. What people is addressed by today artists? Common people, involved in projects of urban creation, and living with urban violence, towards the expression of the collective, or towards the dance performed by each and every one of us. Regularities stand out within the implication spaces that we look for at ‘Croma’ journal. What are these regularities? Within the dimension of intervention that organizes this journal, we find common problem-solving centers: gender, inclusion, migration, body, identity.*

**Keywords:** *gender / inclusion / migration / body / identity.*

A Revista Croma avança no quarto ano de publicação, e a aprofundar o desafio geral do projeto CSO: trazer a escrita dos criadores, escrita sobre outros criadores.

De um modo mais especializado, a revista Croma interessa-se pela implicação, a intervenção, a valorização.

Nesta edição reuniram-se 17 artigos que tomam como ponto comum a abordagem de obras que exigem diferentes formas de participação. As propostas artísticas não funcionam sem a interação das pessoas. O seu suporte vital, funcional, o seu sentido, estas dimensões, materiais e imateriais, convergem para as pessoas vivas que com elas atuam.

As pessoas da cidade, as pessoas fotografadas, as pessoas que são desafiadas a participar em projetos de criação urbana, as pessoas que exprimem a sua marca, o seu rosto, o seu ser, que convivem com a violência urbana, as pessoas que procuram desaparecer, até à expressão do coletivo, ou até à dança interpretada por todos e qualquer um de nós.

O artigo de Filipa Lança (Lisboa, Portugal), “A inquietação de Maria “Barraca”: desenho como exorcismo,” apresenta uma artista popular portuguesa que se exprime através de tecidos cosidos, desenhos costurados, onde se pode ler um arquétipo identitário e, assim também, emancipatório.

Em “O Parto como ação política na obra 'El Nacimiento de mi Hija' de Ana Álvarez-Errecalde,” Clarissa Borges (Minas Gerais, Brasil) aborda a artista argentina que foi já capa da revista Estúdio 12 (dezembro 2015). A maternidade assim fotografada é assumida como uma poderosa diferença de intimidade e de género, que se contrapõe ao olhar hegemónico escopofílico (Mulvey, 1973; Walters, 1995).

Elaine Tedesco (Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo “Slide: alguns trabalhos de Patrícia Francisco” atualiza a discussão sobre os vestígios, o *found footage*, os restos das imagens produzidos pelo nosso excesso iconográfico: as imagens reproduzem-se como células urbanas, envelhecem como as cidades, estendem-se por ruas e avenidas igualmente já fotografadas.

Em “Amauri Fausto e a luz dos fantasmas da caverna,” Eduardo Vieira da Cunha (Rio Grande do Sul, Brasil) introduz a fotografia dos migrantes urbanos, aqueles que transformam os interfaces da cidade no seu barco quotidiano. Os recantos renovam-se com os significados dos corpos em trânsito.

Helena Kanaan (Rio Grande do Sul, Brasil) “Carimbar: demarcar, autenticar, replicar: um recorte na obra de Helene Sacco” estuda as possibilidades do múltiplo e da autoedição que explora o carimbo como suporte expressivo: expande-se o suporte da expressão e da edição, recuperando a materialidade e o análogo num tempo devotado à negação digital.

O artigo “±Quem és Porto?± : o poder de agir” de António Pereira da Silva (Porto, Portugal) apresenta uma obra de interpelação colaborativa, liderada por

Miguel Januário, em que cada um pode deixar a sua marca individual na pergunta mural de um grande painel de azulejos: quem és?

A capa deste número 7 da revista *Croma* foi sugerido pelo artigo de María Feijóo Cid (Vigo, Espanha), "Las raíces del ser humano y la pintura: el cuerpo pincel de Lilibeth Cuenca Rasmussen". A obra desta artista filipina, radicada na Dinamarca, parece atualizar de certo modo as monotipias de Jean Dubuffet (1975) desta vez através do uso do corpo como meio expressivo, identitário, e ligado à materialidade do feminino, numa manifestação que procura um olhar de dentro. Além de Yves Klein, e muito além do voyeurismo.

Em "Underpaintings, o que subjaz uma pintura" Diana Costa (Lisboa, Portugal) faz um estudo sobre os processos subjacentes a uma obra de Victor Costa, visitando analogias com a dialética da diferença e repetição (Deleuze, 2000).

Manuel Mata (Vigo, Espanha) "La esencia caliente: los fundamentos del realismo sucio en la obra de Manolo Martínez" estabelece novas relações entre a imagem e a literatura, interpretando à luz do realismo sujo (Bukowsky, Carver) as poesias visuais que associam a demora do pensamento ao instante do registo e do transitório.

O artigo "O Háptico em Fernanda Fragateiro: espaço de transgressão e resistência," por Joana Tomé (Lisboa, Portugal) introduz a relação do corpo com o espaço da obra, numa integração da dimensão pragmática (Morris, 1994), sem esquecer as vertentes feministas que privilegiam a *praxis* corporal e espacial (feminino) em relação ao olhar (masculino).

Norberto Stori & Romero Maranhão (São Paulo, Brasil) "Eduardo Kobra e a grafiteagem na cidade de São Paulo/SP" apresenta um caso de militância urbana e social através dos graffitis que interpelam pela escala e profundidade das suas mensagens.

O texto "Mireia Sallarès: *Las Muertes Chiquitas* (México, 2006-09)" M. Montserrat López (Barcelona, Espanha) apresenta a pesquisa artística de mais de 9 anos que relaciona o orgasmo feminino "com a vida vivida" onde se também podem incluir as formas de violência que tomam o feminino como vítima, voltando a acrescentar algo mais ao que se sabe da sua condição.

Manuela Elizabeth Rodríguez (Vigo, Espanha) "El espectador invisible en la pintura expandida de Shintaro Ohata" explora a obra deste pintor japonês que parece cruzar o campo dos quadrinhos manga com a solidez da pintura e dos seus limites dimensionais, confiando a mão às meninas omnipresentes deste imaginário.

Em "La lógica de la expresión multidisciplinar de Jorge Barbi, desde una perspectiva sistémica," Laura Navarrete (Vigo, Espanha), discute os limites dos

materiais em alguns autores, sobretudo naqueles que exploram as cadeias de dados que produzimos constantemente e se estabelecem assim como discursos que podem ser escutados.

Ana Nolasco da Silva (Lisboa, Portugal) no artigo "Da representação à experiência: um percurso pela paisagem na obra de João Queiroz" revisita o percurso deste autor que se tem afirmado através das instâncias onde as paisagens se procuram, tanto na história, como no espaço, ou em torno do corpo.

O texto "Mulheres do Pêra no CEU," de Maria Everalda Sampaio (São Paulo, Brasil), dá-nos a conhecer a atividade dos CEU (Centros Educacionais Unificados) através de um grupo de dança composto por mulheres muito diversas e com enquadramentos de exclusão variável, criando-se plataformas de interação integradoras, emancipadoras e tocantes.

Em "A dupla projeção na pintura de Isabel Simões," Sofia Ré Palmela (Lisboa, Portugal) apresenta as anamorfoses e as transgressões espaciais das pinturas daquela autora, que convidam o visitante a aproximar-se e a desconfiar das imagens.

Sobre a apresentação destes 17 artigos podemos certamente promover diferentes abordagens. Porventura interessará salientar aquilo que as convocou para as apresentar neste número: a deteção editorial de regularidades dentro dos espaços de implicação que privilegiamos na revista *Croma*. Quais são estas regularidades? Dentro da dimensão da intervenção que organiza esta revista, encontramos núcleos problematizadores comuns: o género, a inclusão, a migração, o corpo, a identidade.

## Referências

Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.  
 Dubuffet, Jean (1975) *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral.  
 Morris, Charles (1994) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós. ISBN 84-7509-331-0  
 Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and

Narrative Cinema." *Screen*, 16 (3): 6-18. doi: 10.1093/screen/16.3.6  
 Walters, Suzanna Danuta (1995), "Visual pressures: on gender and looking", in Walters, Suzanna Danuta, *Material girls: making sense of feminist cultural theory*. Berkeley, California: University of California Press, p. 57. ISBN 9780520089778.





## **2. Artigos originais**

*Original articles*

# A inquietação de Maria "Barraca". Desenho como exorcismo

*The unquietness of Maria "Barraca".  
Drawing as exorcism*

FILIPA PONTES LANÇA\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal: artista visual. Licenciatura em Design e Tecnologias Gráficas pela Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria (ESAD.CR- IPL).

AFILIAÇÃO: Aluna do curso de doutoramento em Belas-Artes, na especialidade de Desenho, Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: filipapontes@campus.ul.pt

**Resumo:** O artigo distingue a obra de Maria "Barraca" dentro do contexto da arte popular portuguesa, analisando o universo criativo da artista para mostrar de que forma o gesto de desenhar se transforma em processo de catarse. No texto serão feitas aproximações à "arte bruta" de Jean Dubuffet e à estética naïf. São também revisitados alguns casos da arte contemporânea onde o acto criativo e exorcismo se relacionam.

**Palavras chave:** desenho contemporâneo / catarse / arte popular portuguesa / Maria "Barraca".

**Abstract:** This article discusses the work of Maria "Barraca" in the context of Portuguese folk art, analysing the creative artist's universe to stress how the act of drawing becomes a cathartic process. The article approaches Jean Dubuffet's art brut and art naïf, while revisits some cases of contemporary art where the creative act and exorcism are related.

**Keywords:** contemporary drawing / catharsis / Portuguese folk art / Maria "Barraca".

## Introdução

A arte popular portuguesa é um tema ainda pouco estudado. Com um espólio enaltecido e inventariado na época de António Ferro, encontra-se hoje guardado no Museu de Arte Popular em Lisboa. Em 1964 Ernesto de Sousa afirmava que a

“descoberta da arte popular, em Portugal, está num modesto começo” e desde essa época existem escassas investigações sobre o tema. A obra de Maria José dos Santos está representada apenas no Museu da Guarda, pertencendo o resto do espólio a coleções privadas. Conotada como artista popular, o irreverente trabalho de Maria “Barraca” é pouco conhecido dentro do contexto da arte portuguesa. Neste sentido, o presente artigo serve para mostrar a particularidade da obra de Maria “Barraca” analisando a sua produção dentro do campo do desenho, e pondo em evidência o seu universo criativo para mostrar de que forma a artista transforma o ato de desenhar em processo de catarse.

### **1. A inquietação de Maria Barraca**

Maria José dos Santos (1933), natural da aldeia de Mizarela perto de Guarda, apresenta um percurso peculiar na sua relação com o fazer artístico. Conhecida como Maria “Barraca” pelas gentes da sua aldeia, teve uma vida pautada por acontecimentos trágicos que provocaram a inquietação do seu espírito. As desordens, os conflitos e as rupturas com o mundo são então “exorcizados e harmonizados num processo mimético com a vida de Santa Bárbara” (Borges, 1999:10).

As suas obras foram mostradas pela primeira vez em 1999 no Museu da Guarda, que lhe prestou homenagem através da exposição “Vidas Ex-postas. Estórias bordadas por Maria Barraca”. Os trabalhos denotam décadas de devoção e entusiasmo pela trágica história da santa virgem e mártir, mulher tornada santa pela sua devoção a Deus, o que a levou a ser martirizada e finalmente decapitada pelas mãos do seu próprio pai.

Os autores que estudaram e escreveram sobre a obra de Maria “Barraca” apontam um paralelismo entre a lenda da santa e a vida da artista, centrado na dualidade entre dois mundos: o Bem e o Mal.

Desde criança que teve contacto com a literatura hagiológica; quando tardiamente aprendeu a ler, chamou-lhe a atenção principalmente a lenda de Santa Bárbara. Numa primeira fase, transcreveu exaustivamente versos e ladainhas para um caderno escolar, mais tarde foi impelida pelo impulso criativo, a interpretar o universo da santa através de desenhos. Numa espécie de simbiose com a sua vida, Maria “Barraca” investe desde 1969 todo o tempo que sobra das tarefas da lavoura, a reinventar os episódios da vida de Santa Bárbara.

Na sua obra, vemos inquietantes e extraordinárias imagens legendadas que são criadas primeiro a lápis de cor sobre papel (Figura 1), para depois serem repetidas e refeitas exaustivamente, ganhando nova vida em linhas feitas de lã e fio de algodão (Figuras 2). A imagem da Santa é a figura mais representada. Esta é repetida durante vários anos, como se precisasse a todo o momento, de



**Figura 1** · Maria Barraca (1969) *Um anjo cobrindo-lhe o corpo com uma veste muito resplandecente e curando-lhe milagrosamente as chagas.* Desenho do livro "A vida de Santa Bárbara, Virgem Mártir", colecção da artista. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

**Figura 2** · Maria Barraca (s/d) *Um anjo cobrindo-lhe o corpo e curando-lhe milagrosamente as chagas.* Algodão, lã e fibra s/ algodão, 30x25 cm, Colecção Arquitecta Maria José Abrunhosa. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

uma atualização ou da renovação da sua presença. As figuras (Figura 3, Figura 4, e Figura 5), mostram as variações dentro do mesmo tema, criadas em tempos diferentes. A Figura 3 foi o primeiro desenho bordado de Maria José dos Santos, criado em 1976, sete anos após o início do seu livro de desenhos. Os bordados apresentam legendas que são subtilmente diferentes e ocupam a parte de baixo da imagem; a figura da santa sempre representada no centro em fundo azul e envolta numa áurea de “luz” clara é adornada de elementos que variam em cada actualização. Figuras de santos, flores, estrelas, o sol e a lua compõem a imagem, num realismo ingénuo.

Como um grito para assegurar a sua sobrevivência, Maria “Barraca” usou instintivamente o desenho como forma de dar sentido à sua vida e a analogia com a Santa Bárbara como uma forma de falar sobre si mesma, expondo um mundo que nunca se chega a compreender.

## 2. Desafiando a arte popular portuguesa

A obra de Maria “Barraca” distingue-se dentro do campo da arte popular portuguesa. Apesar de ser fruto de um trabalho autodidacta, não académico, onde a artista interpreta “expressionisticamente” o seu mundo (Sousa, 1964) conectado com o imaginário da cultura popular (neste caso o culto dos santos dentro da tradição cristã) a sua obra distancia-se da “arte do povo”, pelo seu carácter autónomo e obsessivo. Maria “Barraca” cria as suas obras por impulso, como se de uma urgência se tratasse. Isolada do mundo real, não pretende seguir nenhum estilo ou tradição nem partilhar as suas criações dentro de uma comunidade, refugiando-se na sua arte, que lhe surge de forma descomprometida com o meio artístico. Neste sentido, poderá ser relacionada com a “arte bruta” defendida por Jean Dubuffet:

*Aqueles trabalhos criados na solidão a partir de puros impulsos criativos - onde preocupações com a promoção social, a competição e a fama não interferem (Dubuffet 1971, apud Maizels 1996: 42. Tradução livre)*

No entanto, a arte marginal cunhada por Dubuffet estava principalmente ligada ao universo criativo de utentes de hospitais psiquiátricos e prisões, o que não é o caso de Maria José dos Santos.

Apropriando-se da técnica da arte têxtil, os seus bordados distanciam-se da tradicional tapeçaria popular por não terem um “estatuto de uso”, ganhando a importância de pinturas para contemplar (Borges, 1999) como se de uma banda desenhada se tratasse.



**Figura 3** · Maria Barraca (1976) *A Gloriosa Santa Bárbara Virgem Mártir*. Algodão, lã e fibra s/ linho, 53x65 cm, Coleção Grupo de Teatro Aquilo. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

**Figura 4** · Maria Barraca (1992) *Milagrosa Santa Bárbara Virgem Mártir*. Algodão, lã e fibra s/ linho, 38,5x34,5 cm, Coleção Museu da Guarda. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

**Figura 5** · Maria Barraca (1997) *Santa Bárbara Virgem Mártir Milagrosa*. Algodão, lã e fibra s/ linho, 42x33 cm, Coleção privada. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

Utilizando uma linguagem mais próxima da pintura naïf, os seus desenhos bordados em tons garridos, são povoados de símbolos religiosos representando o Bem e o Mal. O mundo de Bárbara, em tons claros e metálicos onde figuram anjos, flores e a luz divina - o Bem (Figura 6), e o seu oposto em tons escuros, “feios” segundo as descrições da artista (Borges, 1999), habitado por figuras masculinas, demónios e carrascos (Figura 7).

Também a escolha do material, torna peculiar a obra de Maria “Barraca”. A sua modesta condição de mulher dedicada aos afazeres domésticos e labuta no campo, levaram a artista a reutilizar linhas e fios de roupa velhas “que ela esfarripa até conseguir fazer um fio com textura suficiente para bordar” (Borges, 1999:10). Apesar de ficar limitada à diversidade das cores que conseguia obter a partir das suas roupas e das lãs usadas que lhes ofereciam as vizinhas, a artista constrói uma paleta de cores ajustada ao simbolismo das suas emoções.

A sua obra foi mostrada principalmente em exposições individuais: no Museu da Guarda (1999), Museu do Traje (2000), Teatro da Guarda (2009); no entanto em 2004 os seus bordados integraram a exposição “Mãos que voam” no Paço da Cultura (Guarda) juntamente com outros artistas populares locais. Maria “Barraca” destaca-se pela criatividade com que reinventa a vida da Santa em inquietantes e bizarras imagens, num estilo de narrativa visual pouco comum.

A arte popular, caracterizada por Ernesto de Sousa como mais expressiva do que formal, que “é regional e particularizante, e a sua beleza é característica e não canónica” (Sousa 1964) encontra no contexto português alguns exemplos que sugerem afinidades com a obra de Maria “Barraca”. Seja pela forma ingénua com que é criado um mundo imaginário repleto de imagens bizarras, onde convivem seres celestes e demónios; ou pelo carácter obsessivo e autoetnográfico (ligando a experiência pessoal com as representações da cultura) que caracterizam o seu fazer artístico.

Na obra de Encarnação Baptista “é de si e de nós que fala quando decide pintar”, representando um espantoso mundo de mulheres-noivas escondendo diabos sexualizados, nossas senhoras e cenas do quotidiano rural da Ilha da Madeira, sua terra natal (Gamito 2012). Também as esculturas em barro de Rosa Ramalho, representando bichos estranhos que “só se apresentam fantásticos para a nossa culta incompreensão” (Sousa 1998) e são reais para o artista popular, como aponta Ernesto de Sousa, as esculturas “ingénuas” de Franklin Vilas Boas (Sousa 1998) ou os desenhos de Jaime Fernandes mais relacionados com a arte bruta, pelo contexto de demência mental onde foram criados.

No entanto, a alienação voluntária de Maria “Barraca” entregue à devoção pela trágica vida de Santa Bárbara, confronta-nos com um caso que junta a



**Figura 6** · Maria Barraca (s/d) *Santa Bárbara sobe às alturas do céu*. Algodão, lã e fibra s/ linho, 30x29 cm, colecção privada. Fonte: Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).

**Figura 7** · Maria Barraca (s/d) *Dragão*. O pai da Santa é sepultado no inferno por demónios. Algodão, lã e fibra s/ linho, 28x17 cm, colecção privada. Fonte: Borges, Perdigão, et al. (1999).



ingenuidade e a loucura. Diante das obras de Maria José dos Santos “o espírito perturba-se e a mente inquieta-se” (Borges, 1999:6).

### **3. Desenhar para aguentar o mundo**

A vida de Maria José dos Santos foi pautada por acontecimentos trágicos. A morte da mãe quando tinha apenas 5 anos; a ausência do pai imigrado na Argentina; o seu regresso a Portugal para voltar a casar com duas mulheres irmãs; a vida rural e dura labuta no campo, no interior de Portugal, constituem o cenário que fez brotar a inquietante e extraordinária obra de Maria “Barraca” num processo de exorcismo mimético com a vida de Santa Bárbara.

Partilhando com Bárbara a orfandade, o gosto pelo culto sidérico e uma vida repleta de infortúnios, Maria José vai reconstituindo obstinadamente a vida da Santa como que decantando as suas próprias dores num processo de catarse.

O exorcismo como metáfora de processos de criação onde o artista transforma a materialização de ideias e o fazer artístico num exercício de sanação introspectiva e purga de fantasmas pessoais, tem alguns exemplos interessantes dentro da história da arte contemporânea. A célebre frase do expressionista Alemão Otto Dix “toda a arte é exorcismo” faz eco nesta ideia. A produção artística de Louise Bourgeois, Joseph Beuys ou Tracey Emin são manifestamente fruto de um processo de catarse, onde através de “rituais”, cada artista procura linguagens próprias para sanar problemáticas pessoais expondo as suas feridas a um público esclarecido e produzindo matéria para as teorias da arte. No caso particular de Maria “Barraca” é desconcertante descobrir que uma mulher que nunca teve contacto com o mundo artístico, toma o desenho como linguagem primordial para satisfazer a vontade de transcendência. Alienada dos convencionalismos estéticos e formais do ensino artístico, o desenho surge como expressão máxima das suas ideias. Quando as palavras já não eram suficientes, Maria José passou instintivamente para o desenho. Só depois da morte de seu pai em 1977, a artista sente necessidade de levar os desenhos do seu caderno para outra dimensão: os bordados. Massacrando o pano num gesto repetitivo, as linhas feitas de lã e algodão vão reconstruindo os episódios da vida da santa, através de símbolos criados a partir da memória e imaginação.

Maria “Barraca” “identifica-se nela, mostra-se nela, exorciza-se através dela” (a santa); como se o ato de desenhar servisse para aguentar o mundo.

### **Conclusão**

Maria “Barraca” é sem dúvida um caso de estudo no contexto da arte popular portuguesa. Começou a sua atividade artística já na idade adulta, perseguindo

uma vontade superior de exteriorizar, num acto de devoção, a vida de “Santa Bárbara Virgem Mártir”, através do desenho. A sua história refere-se à de muitas outras mulheres a quem a vida maltratou, “representando assim, a humanidade do sofrimento e o rosário do seu destino” (Teixeira, 1999).

A irreverência do seu trabalho encontra eco em algumas obras e tendências da arte contemporânea. Madalena Braz Teixeira faz uma aproximação da “intenção expressiva destes exemplares de arte têxtil” com os “conhecidos e contemporâneos panos bordados de Lourdes Castro” (Teixeira 1999:15). O conceito de “linha” como elemento básico do desenho relacionado com as técnicas de teçelagem e da costura, foi recentemente explorado em “Thread Lines”, exposição de arte contemporânea realizada no Drawing Center em Nova Iorque em 2014 com curadoria de Joanna Kleinberg Romanow, onde foram apresentados trabalhos de Louise Bourgeois, Alan Shields, Elaine Reichek, Robert Otto Epstein e Anna Wilson entre outros.

Memórias e sentimentos decalcados em textos, textos traduzidos em desenhos e desenhos transformados em bordados, são os gestos criativos que transformam, o prazer de desenhar em processo de catarse, na obra de Maria “Barraca”.

### Referências

- Borges, D. H. P., Perdigoão, T. et al. (1999). *Vidas Ex-postas. Estórias Bordadas por Maria Barraca*. Instituto Português dos Museus: Museu da Guarda
- Gamito, Maria João (2012) “Iluminações: as mulheres-noivas de Encarnação Baptista” [online]. *Arte & Género*, p. 102–113. Universidade de Lisboa. Disponível em URL: [www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8283/2/Maria João Gamito.pdf](http://www.repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8283/2/Maria%20Jo%C3%A3o%20Gamito.pdf)
- Maizels, Jonh (1996) *Raw creation: outsider art and beyond*. London: PhaidonSousa,
- Ernesto de (1998) *Ser Moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim
- Sousa, Ernesto de (1964) “Conhecimento da Arte Moderna e Popular” [online]. *Revista Arquitectura*, nr.83, Set. Lisboa: Ordem dos Arquitectos. Disponível online em URL: [www.ernestodesousa.com/?p=245](http://www.ernestodesousa.com/?p=245)

# O Parto como Ação política na obra “El Nacimiento de mi Hija” de Ana Álvarez-Errecalde

*Childbirth as political action in Ana Álvarez-Errecalde's “The birth of my Daughter”*

CLARISSA MONTEIRO BORGES\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Graduação em Artes Visuais na Universidade de Brasília (UnB),  
Mestrado em Artes na Universidade de Brasília (UnB).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em História. Av. João Naves de Ávila, Número 2160, Bloco 11, Sala 232 – Campus Santa Mônica, CEP 38400-902, Uberlândia – MG, Brasil. E-mail: clarissa.m.borges@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho propõe uma análise da obra “El Nacimiento de mi Hija” da artista argentina Ana Álvarez-Errecalde. A questão do parto nesta obra é abordada a partir de leituras sobre sexualidade, com o objetivo de desvendar as tramas da cultura onde estes assuntos estão envolvidos. A linguagem fotográfica, as intenções da artista e as representações do parto nas artes visuais também são abordadas durante este percurso. Concluímos que nesta obra se estabelecem ações críticas e políticas relativas ao lugar do parto na arte e na sociedade.

**Palavras chave:** artes visuais / parto / política.

**Abstract:** *The purpose of this paper is to analyze Ana Álvarez-Errecalde's work “The Birth of my Daughter”. The subject of childbirth in this artwork is studied through sexuality, with the aim of unravelling the cultural plots where in which these matters are involved. The language of Photography, the artist's intentions and childbirth representations in visual arts are also considered in the analysis. In conclusion we understood how this artwork is able to establish critical and political action relative to the place of childbirth in art and society.*

**Keywords:** *visual arts / childbirth / politics.*

## Introdução

*El Nacimiento de mi Hija* (Figura 1) é um trabalho de 2005 da artista argentina Ana Álvarez-Errecalde. A decisão da artista de transformar estas imagens em objeto artístico aconteceu ao ver os contatos da documentação fotográfica pessoal que a artista fez de seu próprio parto. Segundo ela, as imagens tinham uma “importância universal que iam além da documentação pessoal de minha experiência.” (Gore, 2014: 11) Diante do assunto tratado pela imagem investigamos como algumas reflexões sobre a sexualidade podem ser importantes para entendermos o parto na contemporaneidade. Neste caminho encontramos normas e procedimentos que encerraram a sexualidade sob a ótica da vergonha e do silêncio, promovendo também seu distanciamento do ato de parir. Neste trabalho mostraremos uma outra imagem sobre o parto, repleta de poder. Tal estudo se estabelece na fronteira entre questões teóricas sobre a imagem fotográfica, a obra e entrevistas com a artista.

### 1. Sobre o parto e a sexualidade

Encontramos nos estudos de Foucault quatro “conjuntos estratégicos, que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo.” (Foucault, 1988: 114). Tais dispositivos podem ser úteis também para entendermos alguns posicionamentos de Ana Álvarez-Errecalde quanto a sua relação com o próprio parto e a reação dos espectadores com tais imagens.

Um deles é a histerização do corpo da mulher, “processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade” (Foucault, 1988: 115), este corpo com elevada potência sexual teve que ser contido pela medicina, sociedade, família e maternidade. Sendo esta última, uma das formas mais duradouras de conter o corpo feminino, pois a vida que ela produz deveria também ser garantida, por uma responsabilidade quase biológica, durante todo o período de educação da criança.

O convencimento da inabilidade de lidar com a sexualidade, e conseqüentemente com o parto, está no cerne do processo civilizador. Segundo Elias (1990), o silêncio sobre as sensações prazerosas do corpo é imposto na infância e segue emudecido até a vida adulta, ele chama este processo de “conspiração do silêncio.” Os efeitos de tais embaraços podem ser vistos até hoje. Seguimos substituindo informações por distrações, mantendo sigilo e voltando a instituir a vergonha em falar sobre o parto e sua relação com a sexualidade. A “conspiração do silêncio” (Elias, 1990) continua extremamente atuante quando o assunto é o corpo feminino e sua sexualidade.



**Figura 1** · Ana Álvarez-Errecalde, *El Nacimiento de mi Hija* da Série Ecología, 2005. Díptico fotográfico sobre canvas, Espanha. Fonte: <http://alvarezrrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

## 2. Sobre a pose e a cena

Nas Artes Visuais encontramos posicionamentos claros de artistas contemporâneos que trabalham com imagens de parto. Levando em conta que a produção do artista é também produção de cultura e que revelam uma recente abordagem do parto como evento cultural, Mott esclarece que:

*Apesar de as mulheres darem à luz desde o início dos tempos e de seu corpo estar programado para a reprodução da espécie, as práticas e os costumes que envolvem o nascimento e o parto têm variado ao longo do tempo e nas diferentes culturas. (...) Essa visão do parto como um evento cultural – seja realizado entre tribos ditas primitivas, seja em uma maternidade de ponta em uma cidade de Primeiro Mundo – é recente. (Mott, 2009: 399)*

Assim, considerando a produção da Arte Contemporânea, descobriremos que, muitos artistas tem tratado o assunto do parto em suas obras artísticas, muitas delas já integrando acervos de Instituições Culturais e Museus. A maioria destes trabalhos apresentam a mulher à partir de aspectos de empoderamento, segurança e força, e não mais imagens de uma maternidade doce, amorosa e sutil (Borges & Strack, 2002: 109). Podemos citar como exemplos o trabalho *Yo mama* (1993) da artista Renée Cox; a série fotográfica *New Mothers* (1994) de Rineke Dijkstra; e as imagens do livro de artista *Kinderwunsch* (2008) da artista Ana Casas Broda; e mais recentemente o trabalho a partir de apropriações de imagens *Heads of Women in Labour* (2011) e *Youtube Series* (2012) e de Helen Knowles.

Seguindo este mesmo posicionamento chegamos ao trabalho analisado aqui “El Nacimiento de mi Hija”, datado de 2005. O fato da própria artista aparecer no momento imediatamente após o nascimento de sua filha já revela uma postura de poder e domínio de duas situações distintas que aqui se encontram: o parto e a produção de obras de arte. O registro fotográfico analisado retrata o recebimento de um bebê logo após seu nascimento, e faz isso de forma distinta do que geralmente vemos em outras imagens fora do circuito artístico. O estudo da pose nestes corpos é o que vai nos revelar características importantes sobre a produção desta imagem, e suas intenções artísticas. Para Barthes:

*O que funda a natureza da fotografia é a pose. (...) ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. (Barthes, 1984: 117)*

Essa é a relação imediata que faríamos diante da imagem da artista, pensamos no instante, no passado imobilizado e morto na imagem, naquilo que não

voltará, no instante que acabou e que transformou o sujeito em objeto, o corpo em pose. Toda pose portanto seria resultado desta relação entre câmera fotográfica e o sujeito fotografado, como no caso da obra analisada, existe nestas poses um claro posicionamento deste corpo. Sobre a idealização desta imagem e as dificuldades para sua elaboração e realização a artista declara que:

*Durante a gravidez, toda vez que ia dormir fechava os olhos e via minha imagem unida ao meu bebê pelo cordão umbilical. Esta imagem recorrente era exatamente igual a que fiz na primeira fotografia. (...) Apesar de ter as imagens em minha cabeça, nada garantia que elas se concretizariam da mesma maneira que eu as avia imaginado. Um parto natural não segue uma rotina estabelecida. (...) Por outro lado, tudo esta mais planejado do que parece. Comprei um fundo branco com a intenção de me fotografar nele. Não pari nele, mas caminhei até ele quando minha filha nasceu, e ali fiquei fazendo as fotos e parindo a placenta com minha filha em meus braços. Também planejei a iluminação que queria, para não agredir minha filha com flashes de luz pedi algumas luzes para um amigo, montei-as em um tripé e decidi onde ia montar este Studio caseiro em minha casa. (Álvarez-Errecalde, 2013)*

Percebemos a complexidade de decisões e planejamentos que a artista se propões para realizar esta imagem, ainda que tenham sido feitas segundo a artista sem a intenção de virarem obras de arte. De qualquer forma, ela demonstra domínio da situação e consciência de como construir a imagem que gostaria sobre seu próprio parto. Tais tomadas de decisões demonstram uma imagem fabricada, como a pose citada por Barthes (1984), uma metamorfose de corpo se transformando em imagem.

É importante para a análise da imagem nos concentrarmos novamente no que realmente se apresenta neste díptico fotográfico: uma mulher, primeiro em pé depois sentada, com seu filho nos braços, na primeira imagem a aparece somente o cordão umbilical ligando a criança a mãe. Na segunda a criança esta ligada ainda pelo cordão a placenta, que se apresenta na frente da mulher. Na primeira seus ombros levantados parecem ainda se acomodar ao carregar o bebê, talvez com cuidado ou insegurança. Na segunda o corpo parece mais acostumado, já adaptado a situação, oferecendo o peito e encarando a câmera. Nas duas imagens o rosto demonstra satisfação pelo sorriso.

Sobre a cena e o evento na construção de significado na fotografia Flusser (2002) afirma que:

*Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas. (...) Imagens são mediações entre o homem e mundo, Imagens tem o propósito de representar o mundo, Mas, ao fazê-lo entrepõem-se entre mundo e homem, passam a ser biombos. (Flusser, 2002: 7-8)*

Neste sentido, percebemos que apesar da relação íntima que estas imagens tem com os trabalhos artísticos anteriores da artista ela nega que tenham sido produzidas para este fim. Em outros trabalhos da artista temos vários elementos que também se repetem nestas imagens: destaque para o modelo, figura geralmente centralizada na imagem, corpo nu, fotografia feita em estúdio fotográfico, luzes planejadas e artificiais, poses e neutralização do cenário ou ambientação para o sujeito fotografado. A transformação do evento em cena através da imagem parece também preocupar a artista, pois em um texto declara que sua decisão por mostrar estas imagens aconteceu ao vê-las reveladas pela primeira vez. Sua consciência de que estas imagens servem como modelo são claras em uma entrevista:

*Essas fotografias tem o potencial de criar um novo referente no imaginário da maternidade. (...) A história da arte não tem criado referentes que ressaltem o instinto mamífero e a sexualidade das mães. Majoritariamente a maternidade na arte corresponde a um imaginário religioso onde a mãe é santa, limpa e pura. Mas tarde a corrente feminista distanciou o papel de mãe das representações de arte contemporânea. (Álvarez-Errecalde, 2013)*

Na verdade, o distanciamento do parto com o instinto não acontece somente nas artes, como observado pela própria artista. Segundo Tornquist (2002), o resgate do instinto no ato de parir, característica perdida do homem e que o aproximaria do animal, é um dos argumentos usados pelos profissionais ligados ao Parto Humanizado nos últimos 20 anos.

Outro aspecto importante nesta imagem é o auto-retrato. Este tipo de representação ligada à maternidade é um assunto recente nas Artes Visuais. Segundo, Senna uma das primeiras artistas a fazerem este tipo de auto-retrato foi Elizabeth Vigée-Lebrun no final do século XVII:

*Até então, as artistas conservavam a tradição de se representarem como figuras de estilo, como profissionais empunhando a paleta, ou ainda, como mestras junto as suas pupilas; a ênfase materna era sempre escamoteada, provavelmente com receio de não serem levadas a sério como profissionais. Portanto, apresentar-se como mãe, bela e amorosa, tal como ela era de fato, não significava aderir às convenções, sendo ao contrário, um ato corajoso e revolucionário. (Senna, 2007: 68)*

As intenções de Ana Álvarez-Errecalde com sua representação do próprio parto tocam também nas intenções de mostrar o empoderamento feminino:

*Me interessava dar visibilidade a um outro tipo de parto, aquele em que, como mulher, tive em controle até o ponto de poder me fotografar. Pensei que ao ver as fotografias outras pessoas poderiam repensar o conceito de fragilidade, a dor e a necessidade de intervenção*



*médica indiscriminada e de todas as regras culturais, sociais e religiosas que levamos impressas profundamente em nosso ser. (Álvarez-Errecalde, 2013)*

Tentando aproximar as intenções das duas artistas verificamos que, mesmo separadas por mais de um século, a afirmação da mulher e sua potência continua sendo necessária. Ana Álvarez-Errecalde tem clareza sobre a influência das imagens no imaginário e portanto pretende a partir de suas próprias imagens construir questionamentos sobre o parto e a maternidade. A ação de Ana Álvarez-Errecalde em seu parto e em suas obras artísticas deixa claro que conscientemente a artista quer deixar um rastro, quer que suas imagens influenciem e transformem nosso olhar sobre a maternidade. Segundo a própria artista:

*Para mim o importante é oferecer um novo imaginário maternal que se aproxime da fortaleza, do instinto, da coragem, da responsabilidade, da autonomia, do poder de decisão, da sexualidade e da liberdade. Se assim foi como que vivi minha experiência, essa experiência também é parte do conceito de maternidade universal. (Álvarez-Errecalde, 2013)*

## **Conclusão**

Portanto, vemos esta ação da artista como uma tentativa de conceber estratégias para afetar o público, não só artisticamente, mas politicamente. Como descreve Buttner:

*A arte é uma linguagem altamente desenvolvida, que criou estratégias e processos diversos para transmitir conteúdos e atitudes. Já que ela foi capaz de explicar realidades complexas em séculos passados, poderia passar a ver hoje a sua missão mais nobre na tarefa de transformar indivíduos apolíticos e associais em cidadãos comunicativos e responsáveis. (Buttner, 2002: 79)*

Neste sentido, as imagens fotográficas de mulheres no parto ou pós-parto produzidas por artistas, podem ser vistas também como uma ação política feminista diante dos caminhos que o parto tem tomado. No caso de Ana Álvarez-Errecalde e de seu trabalho *El Nacimiento de mi Hija* desde a criação da obra, sua execução e exposição vemos um posicionamento político da artista sobre as imagens e o que ela espera que representem, buscando se posicionar diante da situação encontrada na História da Arte e na sociedade.

## Referências

- Álvarez-Errecalde, Ana (2005) *El Nacimiento de mi Hija*. [Consult. 2013-12-01] Disponível em [www.alvarezerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/](http://www.alvarezerrecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/)
- Álvarez-Errecalde, Ana (2013) "Los partos 'de película' hacen de la mujer una espectadora, del bebé un producto y del médico un protagonista". *Quesabesde*. [Consult. 2013-12-01] Disponível em [www.quesabesde.com/noticias/ana-alvarez-errecalde-con-texto-fotografico\\_9931](http://www.quesabesde.com/noticias/ana-alvarez-errecalde-con-texto-fotografico_9931)
- Álvarez-Errecalde, Ana (2013) *Umbilicar Self-portrait*. Vídeo [Consult. 2013-12-01] Disponível em [www.minushu.com/portfolio/eng-autorretrato-umbilical/?lang=en](http://www.minushu.com/portfolio/eng-autorretrato-umbilical/?lang=en)
- Álvarez-Errecalde, Ana (2014) "In Conversation with Ana Álvarez-Errecalde." *Her Blue Print: Art & Ideas for Women Everywhere*. [Consult. 2014-05-12] Disponível em [www.imowblog.blogspot.com.es/2014/01/in-conversation-with-ana-alvarez.html](http://www.imowblog.blogspot.com.es/2014/01/in-conversation-with-ana-alvarez.html)
- Barthes, Roland (1984) *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Borges, Dulcina Tereza Bonati & Strack, Maria das Graças Rodrigues. (2002) "O Ôco do Ventre: a representação da maternidade nas Artes Plásticas em Uberlândia 1980-99." *Revista Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia, vol. 9, n. 10/11, p. 109-146, 2º sem. 2001/1º sem.
- Büttner, Claudia (2002) "Projetos Artísticos nos espaços não-institucionais de hoje." In: Pallamin, Vera M. (org.) *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Elias, Norbert (1990) *O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Foucault, Michel (1988) *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Ed. Graal.
- Flusser, Vilém (2002) *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Gore, Ariel. (2014) "No Delineation Between Art Creation and Family Life." *HIPMAMA*, Berkeley, n. 55, p. 10-13.
- Mott, Maria Lúcia. (2009) "Dossiê: Parto." *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 2/2009, p.399.
- Senna, N. da C (2007) *Donas da beleza, A imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Ciências da comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo.
- Tornaquist, Carmen Susana. (2002) "Armadilhas da nova era: natureza e maternidade no ideário da humanização do parto." *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, ano 10, p. 483-492, 2º sem.

# Slide: alguns trabalhos de Patrícia Francisco

*Slide: some artworks of Patrícia Francisco*

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas, Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Visuais, UFRGS. Doutorado em Artes Visuais, UFRGS.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Centro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: elaine.tedesco@ufrgs.br

**Resumo:** O presente texto reflete sobre o trabalho de Patrícia Francisco, jovem artista Brasileira que vem privilegiando a criação de filmes em sua produção artística para desenvolver versões do real. O texto realizado a partir de entrevistas estabelece relações com o pensamento de escritos de Joan Fontcuberta em *Câmera de Pandora*: a fotografia depois da fotografia e focaliza de que forma a artista explora o conceito slide na fotografia e o articula com a imagem digital e a influência do cinema em suas obras recentes.

**Palavras chave:** slides / arte / fotografia / mosaico / cinema.

**Abstract:** *This paper discusses the artwork of Patricia Francisco, a young Brazilian artist who has been creating movies in her artistic production to develop image versions about reality. This text, referring to interviews, puts the focus on how the artist explores "slides" as a concept of photography, its articulation upon digital image and the influence of cinema in her recent artwork. Some thoughts of Joan Fontcuberta in his writings on "Pandora's Camera: photogr@phy after photography" are used as reference here.*

**Keywords:** slides / art / photography / mosaic / cine.

## Introdução

Há alguns anos Patrícia Francisco cria vídeos, documentários autorais nos quais o roteiro é delineado a partir das suas memórias e de memórias alheias. São filmes que abordam histórias de cegos, lembranças de sua avó, histórias de algumas mulheres ou um diário de sua percepção sobre casas abandonadas na cidade de

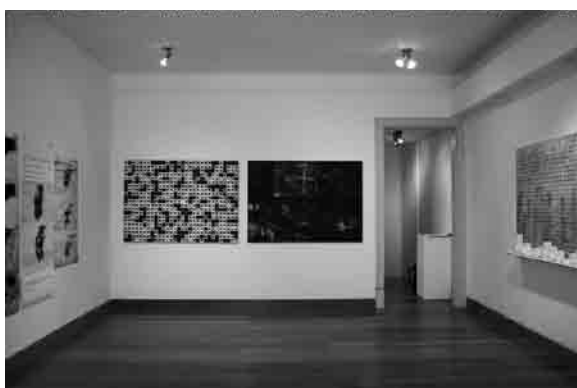
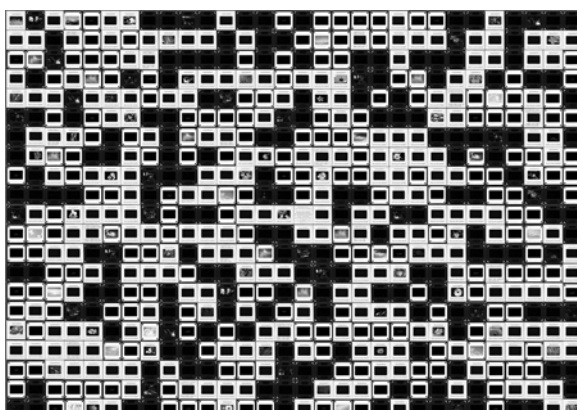
São Paulo. A artista nascida nos anos 1974 e formada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, iniciou suas experimentações com filmes em situação de exposição com o projeto *Cinema para dois*, apresentado na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, 2000. Naquela proposta, convidava os espectadores a adentrarem em uma cabine, construída em madeira e projetada para duas pessoas assistirem a uma sequência criada a partir de fragmentos de filmes pornô encontrados em um depósito, o filme projetado em super-8, apenas sugeria tais imagens, pois o tratamento de edição feito pela artista envolveu raspar e tingir as películas antes de montá-las.

No início de 2005, época de realização de seu Mestrado na ECA, USP, passou a trabalhar com filmes abordando o tema da memória. Os filmes *Eu trilho*, *Retratos da Vó Ana*, ambos de 2008, iniciam o adensamento dessa pesquisa artística, além de *A Inventariante* de 2011. Em trabalhos realizados em São Paulo, Patrícia Francisco desenvolveu documentários sobre música brasileira, sobre a cegueira e trabalhou para filmes de outros diretores. Em 2013 passou a investigar o uso de fotomontagens a fim de criar séries inspiradas pelo cinema. Tais trabalhos fazem o uso de citações a obras de artistas, como *Leonardo da Vinci*. Para isso se apropria de slides de coleções alheias, depois os escaneia e remonta em programas de edição de imagens, que posteriormente resultam em imagens impressas ou projetadas, como em *Eu Como Um Canto*; *Leonardo* (Figura 1); *Vetores*; *Dominó*; *Antes/Depois* e *Sinal Vermelho*. Nos projetos mais recentes, voltou a explorar o audiovisual em formas de apresentação que extrapolam a simples projeção, retomando o seu interesse pela instalação do filme no experimentado no início da década de 2000.

Na exposição *Slide* (Figura 2, Figura 3), realizada na galeria Mamute, em Porto Alegre 2015, articula objetos, filmes e fotos para criar uma narrativa. Sobre isso diz “Algo a mais que não é possível construir só na imagem em movimento (cinema), é da construção no espaço, pois é dessa origem, não é da origem da construção em um filme” (Patrícia Francisco, comunicação pessoal, 2015).

### 1. Sobre as obras presentes em SLIDES

A fotografia *Série Leonardo*, *Dos imigrantes* vista de longe é um plano com muitos tons de azul, aos poucos conforme nos concentramos vamos identificando a estrutura de uma imagem – uma paisagem urbana, nas palavras da artista “junto da imagem há uma camada como uma retícula ou cortina de molduras de slides azuis sem imagens que vão alternando sua opacidade e transparência, dando uma sensação de junção à imagem em filme cromo positivo” (Patrícia Francisco, comunicação pessoal, 2015). Na outra fotografia da série, *Da Natureza*, composta por slides marfim, azul e preto e branco, quando nos aproximamos, percebemos



**Figura 1** · Patrícia Francisco, *Série Leonardo, Das Cidades*, 150x106 cm, 2000 slides empilhados, 2015. Fonte: própria.

**Figura 2** · Patrícia Francisco, *Série Leonardo, da Natureza*. Galeria Mamute, 2015. Fonte: própria.

**Figura 3** · Patrícia Francisco, Vista da exposição *Slide*. Galeria Mamute, 2015. Fonte: própria.

que é constituída por múltiplas cenas contidas em molduras de slides ou fotos que foram escaneados. São segundo ela – “apropriação de fotografias de botânica, fotografias do céu em preto e branco, citações de trechos do livro ‘Tratado de Pintura’ de Leonardo da Vinci escrito sobre as bordas da moldura e o meu desenho das décadas de todo o século dezanove colocado dentro das molduras, no lugar das imagens. O século escolhido se refere ao redescobrimento da obra de Leonardo nessa época” (Patrícia Francisco, comunicação pessoal, 2015). Olhando atentamente constatamos que a repetição é uma operação presente nessa obra, para ela “um serialismo com progressão para o infinito”.

Já a obra *Das Cidades* (Figura 1) – “uma fotomontagem com imagens do céu em cores, contrapondo com o céu PB da outra fotomontagem da série” (Patrícia Francisco, comunicação pessoal, 2015) foi realizada a partir das mesmas operações e acrescida da inclusão das molduras físicas para slides empilhadas e apoiadas numa base de vidro com mão francesa metálica fixa à parede, abaixo da fotografia impressa. Patrícia Francisco em sua descrição do trabalho afirma “A ideia era relacionar o artista Leonardo à Arquitetura, compondo com as pilhas de slides e as sobreposições de cinco fotografias preto e branco de panoramas de edifícios à construção e o crescimento das cidades, cidades que foram supostamente crescendo desde a época do artista, no Renascimento” (Patrícia Francisco, comunicação pessoal, 2015). Ao incluir a legenda *Leonardo da Vinci* nas molduras empilhadas diante da fotografia esbranquiçada, constituída por citações às suas pinturas, contidas em múltiplas imagens de molduras, que por sua vez acabam por criar um mosaico constituindo outra imagem, Francisco nos leva a refletir sobre o pensamento artístico que se interessa pelas coisas do mundo e pelas imagens que estruturam outras imagens, como ocorre com os mosaicos, as imagens em abismo, as citações.

A ideia de mosaico empregada pela artista expressa o modo como a fotografia, na atualidade parece pulverizar o significado das imagens, esse procedimento foi tema da obra *Googlegrams*, de Joan Fontcuberta, 2007, na qual o artista catalão usa um software como o *Mozaizer* ou o *Andreamosaic* para formar figuras a partir da ferramenta de busca de uma determinada palavra via “Google”. No seu livro *Pandora’s Camera* o artista apresenta dezesseis ensaios sobre a fotografia na atualidade, nos quais busca elucidar *o que resta* da fotografia química que ainda impregna a fotografia digital. No texto *I Knew the spice girls* o autor aproxima os processos de pintura e de escrita ao funcionamento da imagem digital, apontando que em todos esses meios a feitura acontece por partes, não num corte único, como ocorre com a fotografia química. Afirma: “A textura do suporte e o caráter de mosaico que vem do fato de ser composta por unidades gráficas as quais podem ser operadas individualmente, nos aproxima do pintar ou escrever.”

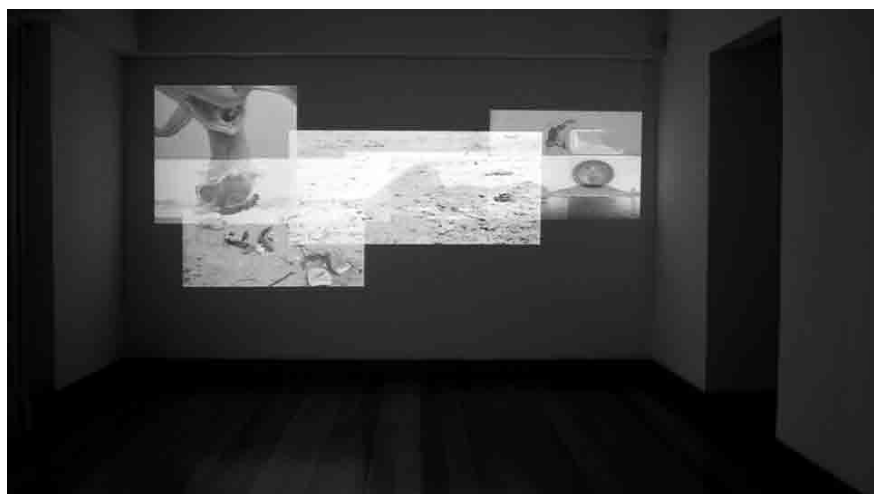
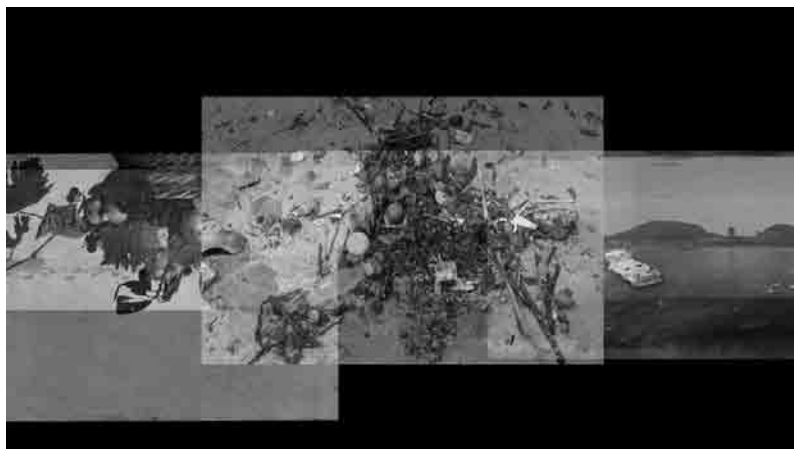
(Fontcuberta, 2014:60) Fontcuberta apresenta o *modus operandi* técnico como diferença entre pintura e imagem digital e afirma que a evolução da pintura poderia ter resultado diretamente em infografia. Para o autor a fotografia química, na qual o registro óptico projeta a cena automaticamente sobre toda uma superfície de uma única vez, se insinuou entre os dois processos. Fontcuberta conclui o raciocínio das relações entre fotografia química, pintura, escritura e fotografia digital afirmando que a fotografia analógica é inscrição e a fotografia digital escritura. (Fontcuberta, 2014:60)

A fotografia digital contém esses dois elementos estruturantes: a captação óptica e o mosaico reticulado dos píxels que a constituem (Fontcuberta, 2014:60). A *Série Leonardo*, criada por Patrícia Francisco em formato digital, tem como um de seus elementos o uso e a apropriação de slides (positivos filmicos) e suas molduras (que são como módulos para a artista) e por meio da edição ponto por ponto resultam em mosaicos. Isto me fez lembrar de Vilém Flusser e a ideia de que a fotografia é a primeira forma de imagem pós-histórica, pois são imagens que se estruturam a partir de textos. Não são superfícies como as imagens pré-históricas ou históricas elas são mosaicos. (Flusser, 2002: 126-31)

Nessa série a metalinguagem é o recurso empregado na constituição de obras que comentam a memória da fotografia e da história da arte. São imagens que contém as molduras como elemento formador do mosaico ao mesmo tempo que são fotografias criadas na lógica da transmissão e compartilhamento (Fontcuberta, 2014: 26) que evocam um momento no qual a lógica era a seleção, o álbum, a veracidade.

### 1.1 O texto do filme *Ambientes*

A projeção *Ambientes da Série Sinal Vermelho* (Figura 4 e Figura 5) apresentada na exposição *Slide*, faz *menção* ao filme de Agnès Varda *O Catador e a Catadora* (2000) e foi criada a partir de mais de mil imagens digitais capturadas ao longo de quatro meses (dez 2014 à março 2015) na Baía de Guanabara. A obra situa o termo slide, não em relação a fotografia de base química, mas no uso atual do termo. Slide na gramática digital significa uma nova tela. Uma tela que será parte de uma sequência, em alemão uma "Folie" = uma transparência. E transparência é o efeito que a artista empregou para editar as imagens fixas em sobreposições múltiplas numa sequência de 63 minutos (primeira versão) e uma segunda versão de 30 minutos. O filme aborda por meio de transparências um tema extremamente pertinente na atualidade – o descaso, descuido, desprezo de muitos com a natureza, a artista faz isso ancorando a imagem da Baía de Guanabara e seu cenário histórico – o pão de açúcar em cenas em preto e branco. Sobre elas se somam



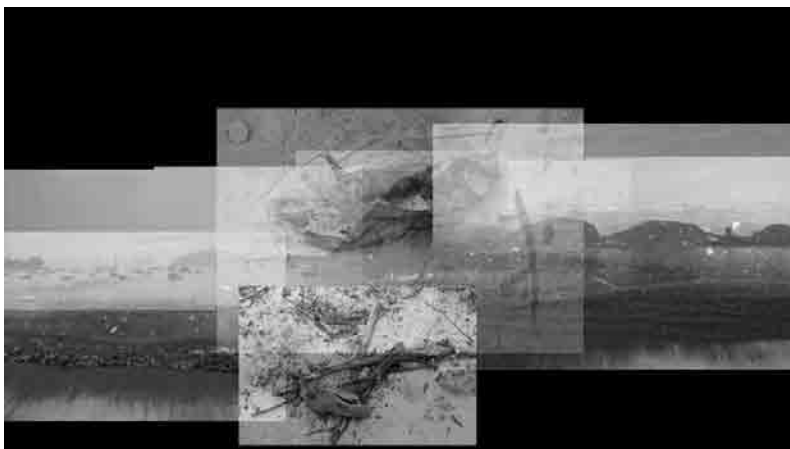
**Figura 4** - Patrícia Francisco, *AMBIENTES Série Sinal Vermelho*, detalhe da projeção na Galeria Mamute, Porto Alegre, 2015.

Fonte: própria.

**Figura 5** - Patrícia Francisco, *AMBIENTES Série Sinal Vermelho*, Vista da projeção na Galeria Mamute, Porto Alegre, 2015.

Fonte: própria.





**Figura 6** · Patrícia Francisco, *Sinal Vermelho*, detalhe da projeção na Galeria Mamute, Porto Alegre, 2015. Fonte: própria.

**Figura 7** · Patrícia Francisco, *Sinal Vermelho*, Vista da projeção na Galeria Mamute, Porto Alegre, 2015. Fonte: própria.

centenas de fotos do lixo que se acumula diariamente na areia, na água daquela praia (Figura 6). Uma metonímia do que nos cerca.

Pensando novamente sobre o como as obras da artista operam diretamente a fotografia e suas múltiplas migrações na atualidade, lembro de uma afirmação de Joan Fontcuberta na conclusão do livro citado "Existe uma diferença semântica maior entre a fotografia analógica e a fotografia digital do que entre filme e vídeo, e ninguém gostaria de chamar o vídeo cinema eletrônico ou cinema de fita magnética" (Fontcuberta, 2014:188).

Concordando com a diferença semântica, não fica claro a quem Fontcuberta se refere, mas Cinema eletrônico talvez seja um bom termo para classificar este trabalho de Francisco. Isto porque o trabalho formado a partir de centenas de fotografias, imagens em movimento, também com citações de pinturas de Natureza-morta e apresentado projetado em uma galeria, tem por parte da artista a intenção de ser um filme, ou seja de um filme para ser visto do início ao fim, no entanto, é uma obra que não cabe num rótulo, propõe uma abertura, pode ser vista também como imagem flutuante (Tedesco, 2015) assim como os trabalhos *Photo Color* de Marina Camargo, da série *Familiar Spaces* de Klaus W. Eisenlohr ou *Futuro do pretérito* de Rubens Mano, que também são obras capturadas com câmeras fotográficas e sequenciadas em programas para edição de vídeo, estando sempre dependentes das condições de apresentação.

*AMBIENTES* Série *Sinal Vermelho* propõe uma narrativa que vai do amanhecer ao anoitecer (Figura 7). Foi capturado com câmera de fotografia e é constituído por uma série de cenas fixas e outras em movimento que se sobrepõem, tem como áudio uma trilha que encadeia sons urbanos, sons da Nasa, Beethoven, sons do mar e músicas que recordam filmes de ficção científica. Junto ao encadementamento das imagens, nesse percurso que refere-se a um único dia, o áudio confere o clima. Tornando-o por fim uma escritura audiovisual. Bem melhor seria que o caráter ficcional desse texto criado pela artista fosse realidade e que o lixo encontrado por Patrícia Francisco nada tivesse de documental.

## Referências

- Flusser, Vilém (2002) "Photography and History" In: Strohl, Andreas (Ed.). *Vilém Flusser Writings*. Londres: University of Minesota, pp. 126-31. ISBN 978-0-8166-3565-8.
- Fontcuberta, Joan (2014) "Pandora's Camera Photogr@phy after photography". United Kingdom: MACK, ISBN 97819101164037.
- Tedesco, Elaine (2015) "Imagens flutuantes e espaços públicos na obra de Klaus W. Eisenlohr" *Revista Croma, Estudos Artísticos*. 2015, ISBN 978-989-8771-23-0. Vol. 3, n. 6.: 37-44.

# Amauri Fausto e a luz dos fantasmas da caverna

*Amauri Fausto and the light of the ghosts in the cave*

EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA\*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Bacharelado em Desenho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Master of Fine Arts (MFA) no Brooklyn College, City University of New York (CUNY), Doutorado em Artes e Ciências da Arte. Université de Paris-I Pantéon-Sorbonne.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Cep 90020-180, Brasil. E-mail: ppgav@ufrgs.br

**Resumo:** O artigo trata de um ensaio fotográfico de Amauri Fausto, desenvolvido durante dois anos em um terminal subterrâneo de transporte em Porto Alegre (Brasil), sobre as chegadas e partidas de imigrantes que trabalham na região metropolitana. O objetivo é tratar de temas como o exílio, a viagem, as sombras, o modo negativo, e os lugares de transformação e passagem, como câmaras e salas escuras, elementos ligados à filosofia da fotografia e ao processo de conhecimento.

**Palavras chave:** exílio / viagem / sombras.

**Abstract:** *The article surveys about a photography essay by Amauri Fausto, developed during two years in a subway terminal, about the movement of arrivals and departs of immigrants that works in the outskirts of Porto Alegre (Brazil). The goal is thinking about themes like exile, journey, shadows, the negative mode, and the places of transformation and passage, as cameras and dark rooms, from philosophy to photography, into a process of knowledge.*

**Keywords:** *exile / journey / shadows.*

## Introdução

O tema do artigo é a série *Triângulo*, onde o fotógrafo brasileiro Amauri Fausto busca em fotografia de prata sombras fugidias de homens que, embora não sendo de prisioneiros de uma caverna escura, são quase: moradores da periferia da cidade grande, entre eles novos imigrantes africanos e caribenhos: trabalhadores

condenados a um ir e vir constante, fazendo da estação terminal uma metáfora dos seres que vagueiam no escuro, condenados à eterna passagem e a não permanecer em lugar nenhum. Procurar-se-á apresentar uma reflexão sobre o vasto tema do exílio, sobre os males da ausência, sobre o modo negativo e da sorte do homem sobre a terra: obrigado a trabalhar nos grandes centros contemporâneos, o homem se vê ao mesmo tempo condenado por questões econômicas a uma errância constante do centro à periferia, lugar onde habita.

Acompanham estas sombras a dolorosa obsessão pelo retorno a casa. Maria José Queiroz lembra que a língua grega tem termo próprio para esta experiência negativa, de separação e distância: *apoikia*, o afastamento do lar (Queiroz, 1998). Distantes, banidos, o castigo se transfere agora a viagens de riscos no dia-a-dia, onde o escuro terminal de ônibus é como uma caverna, passagem e abrigo.

O artigo conclui com uma metáfora do percurso do homem pelos círculos do inferno e dos males que acompanham a ausência; ausência da luz, da casa, do equilíbrio interior. E relaciona as imagens com o conceito de viagem, memória e esquecimento, assim como sobre a passagem pelo modo negativo na filosofia da fotografia, a sombra e a câmara obscura, lugar onde se formam as imagens.

### 1. Os males da ausência

O homem sempre temeu a escuridão, apesar de ter iluminado e domesticado a noite. Abrigos e caverna são locais ambivalentes: a obscuridade associa-se a estes lugares de passagem que são férteis à imaginação e, por isso mesmo, misteriosos. Cavernas eram antigos lugares de cultos de divindades, de nascimentos. Na alegoria da caverna de Platão, a câmara era estágio de punição e dor, onde as almas humanas se encontravam presas. O espetáculo de sombras que os homens distinguem projetadas em uma parede simbolizava o mundo das aparências, que os enganavam: estes prisioneiros teriam que sair da caverna para contemplar o mundo verdadeiro, o mundo das ideias (Pastoreau, 2007).

Para Dante, o inferno é um lugar escuro, e está destinado aos pecadores que se esqueceram de Deus. Mas as imagens, como a fotografia, não podem ser nem escuras demais, nem iluminadas demais. Luz demais pode prejudicar a memória. Na Divina Comédia, os conteúdos da memória são concebidos mnemonicamente, imagens colocadas em determinados lugares. O curso da narração passa e repassa os lugares em sequência. Nesses locais, há uma sequência ordenada de conteúdos transformados em imagens. O artista da memória precisa invocar em série as imagens. Portanto, é sempre uma paisagem onde acontece tal arte, e nessa paisagem, tudo o que deve ser lembrado tem seu lugar determinado.

Nas fotografias de Fausto, as sombras predominam (Figura 1). A ausência é marcada pela falta de luz. Há todo um exercício de recuperação e de permanência destas imagens quase que perdidas na paisagem interior, engolidas pelas sombras. A memória acontece em negativo, pela ausência dos rostos na escuridão. Podemos dizer que Fausto trabalha na face oculta das imagens, rostos marcados pelo infortúnio e esquecimento de casa. Parece que, diante da privação geral, do negativo e do irremediável, não restou ao fotógrafo outra alternativa senão o caminho da melancolia.

O poeta Mário Quintana, fumante de tempos onde este hábito não era condenado, dizia que “o fim de um cigarro é triste como um fim de linha” (Quintana, 2006:36). As imagens escuras do terminal lembram também o princípio, quando Deus criou a terra. O negro precedeu a todas as cores. É a cor primordial, nascida com um estatuto negativo. Cansadas de seu cotidiano, e como penitentes de um eterno purgatório, suas almas projetam nas paredes do terminal sombras fugidias, débeis reflexos de dramas da memória e do esquecimento. O tema do exílio representa ruptura, renuncia, mas de uma reconstrução, uma criação. A determinação supera toda a tristeza. A ideia de recomeço supera. O exílio é antes de tudo uma condição, um meio ou instrumento que estimula o trabalho. É a integração da parte ao todo.

O terminal *Triângulo* é um lugar de penumbra. E o escuro é o lugar onde a memória acontece, como num laboratório de revelação de fotografias. A necessidade da imagem matriz ser projetada em uma certa obscuridade traz uma série de componentes particulares: o mistério, a concentração. Até a apreensão do espaço é modificada. E como na linguagem dos sonhos, as fronteiras são abolidas, os movimentos transformam-se em perpétuos. O ampliador projeta o filme, o negativo, e nós nos projetamos no papel sensível.

Lembro do laboratório químico de fotografia para falar sobre o ato de fazer imagens, como algo movido por esta vontade orgânica, quase mítica, de representar as coisas. Talvez seja por isso que a experiência de percorrer as fotos de Fausto tenha provocado imediatamente a relação com câmaras escuras, onde se formam imagens. E a uma conseqüente reflexão sobre a origem do processo criativo. Estas imagens funcionam como o negativo: pela ausência, começam a revelar a presença. Como a fábula de Jonas no interior da baleia: quanto mais escuro o horizonte, mais o homem se aproximaria da luz divina.

## 2. O modo negativo

A fotos da série *Triângulo* são de uma estética em negativo, pela ausência de luz. A maneira natural através da qual vemos as imagens que nos circundam, são

sempre em positivo. A proposição de Amauri Fausto nos surpreende pelo inusitado: E se de repente invertêssemos nosso modo de ver, o que poderia acontecer? O modo com que lidamos com as coisas à nossa frente pode ser totalmente modificado pelo exercício da inversão, que está no interior de todas as coisas.

Através das matrizes originais e dos negativos já se apresenta também a dialética do processo: Trata-se de um princípio básico e por vezes oculto do público e da maior parte dos estudos publicados sobre a fotografia: O da inversão na construção da imagem. A prova positiva é adorada, e por ela acabar sendo a única difundida, apreciada. E onde e como fica o negativo? Alguém poderia aqui invocar as imagens digitais, tanto a fotografia como a gravura. Mesmo nelas existe uma etapa de estruturação da matriz, que prevê uma espessura do negativo.

Georges Didi-Huberman (1997), no texto do catálogo da exposição *L'Empreinte*, realizada no Centro Georges Pompidou em Paris em 1997, lembra do grau zero da impressão: toda a marca deixada por uma aplicação direta de dedos, da mão ou de moldes antropométricos, traços no chão, queimaduras, corrosões, pulverizações em torno de um corpo, quando retirado deixa visível a sua impressão em negativo, ou seja: a impressão de ausência de algo.

O que o fotógrafo Amauri Fausto despertou com seu ensaio foi o pensamento de uma economia do modo negativo, um princípio (Figura 2) E que se encontra oculto do processo como um todo da formação e na dialética da imagem. É como se o responsável pela difusão da ação e suas consequências permanecesse eternamente condenado, como um exílio.

E se falarmos em métodos tradicionais de fotografia de prata, haverá sempre a interface em negativo, elaborado em sua espessura física. É o fator que aproximaria fotografia e escultura. E que é uma imagem invertida: ele próprio apontando ausência, um signo de ausência, sinal de um passado inacessível, quem sabe recuperável, mas imperturbável, perpetuamente presente, exilado. Ausência marcando presença. Um mistério que trabalha no momento cego. Distância ao mesmo tempo afirmada e abolida, que segundo Phillipe Dubois provoca o desejo, o milagre (Dubois,1994).

E nos traz a lembrança de Walter Benjamin, que, em busca do exílio, não conseguiu atravessar a fronteira que o separaria dos nazistas. Ficaria no meio do caminho, na passagem. Embora buscasse o fim do túnel, o fim da caverna escura, a luz que vem da escuridão. A metáfora da ausência é latente em toda a imagem, sobretudo na fotografia. A simples presença do modo negativo criaria uma nostalgia da ausência, uma melancolia do exílio. A vida é tudo o que avança, se multiplica e se transforma, em direção à morte. O negativo é o que procura permanecer, a ser indestrutível, que aspira à eternidade. Os negativos são imagens



**Figura 1** · Amauri Fausto. *Triângulo#5*, 2015, 30x40 cm.  
Fotografia de prata.

**Figura 2** · Amari Fausto. *Triângulo#4*, 2015, 30x40 cm.  
Fotografia de prata.

mortas, e como tais, ausentes e eternas. É esse aspecto de nostalgia da ausência que aproxima a fotografia do tema do exílio, da distância e do desterro (Figura 3).

É graças à sombra que Deus aparece aos homens. Nas sombras tudo se passa, e o divino pode se manifestar. O negro, mesmo o mais sombrio, é sempre um caminho possível a Deus, porque ele contém o traço virtual do divino. O profeta Jonas, que se encontrava na própria sombra propícia à manifestação do poder de Deus, diante da tempestade, é jogado ao mar. No negro de uma câmara obscura, o ventre da baleia, aquilo que aparece ao profeta é a pura luz divina, o negativo de uma positividade pura. Jonas alcança, assim, Deus. É graças à sombra que o homem torna-se um ser iluminado

Para sair do Inferno, na *Divina Comédia*, Dante deve passar pelo corpo de Lúcifer, extremidade do cone que ele descerá em companhia de Virgílio. Uma vez alcançado esse ponto do inferno e do universo, Dante se dá conta de algo importante: ele não desce mais, ao contrário, ele passa a subir. Retornando ao rochedo, ele contempla uma nova imagem do mundo satânico: O mal personificado, Lúcifer, o homem do mundo subterrâneo, de cabeça para baixo. Dante vê agora o demônio invertido. Após essa visão, não há mais inferno, porque a chave do lugar está decifrada. Dante e Virgílio podem assim se dirigir à saída, e essa parte do poema termina.

Tal qual a imagem se forma invertida na câmara, o leitor de Dante termina por ter uma *visão* que contém um segredo, o contrário, uma chave para compreender o mundo que o precedeu, e que se *revela* em seu modo inverso. Assim Dante pode prosseguir seu caminho pelo exílio, passando pelo purgatório, até chegar à sua última visão, a da contemplação da luz absoluta. A primeira sombra, aquela que Dante notou e se deu conta através dela que o sol nascia, representa o nascimento do dia. E se o dia nasce com a sombra, com a sombra igualmente nasce a imagem, e a arte da imagem.

### Conclusão

Voltemos ao jogo da ausência-presença, tratado por Plínio, o velho, representando o nascimento da pintura, e trabalhado por Amauri Fausto: a importância que o fotógrafo dá à luz em sua relação aos sujeitos. O jogo de sombra e de luz que banha os corpos em uma duração visível é análogo ao processo fotográfico. Graças à iluminação tênue, as sombras sublinham a analogia entre o sujeito, a representação da luz e a luz real. A presença do negativo traduz em seu trabalho uma interrogação sobre o lugar obscuro da câmara obscura, as recuperações de sombras perdidas e sobre a dimensão do exílio: mas mesmo diante do desespero da perda do que se deixa para trás, vem a esperança do recomeço.





**Figura 3** · Amari Fausto. *Triângulo#6*, 2015, 30x40 cm.  
Fotografia de prata.

Amauri Fausto manipula as sinuosidades e superfícies do material fotosensível, numa matriz, como se estivesse gravando. Trata-se a cada vez de dosar, de avaliar no laboratório químico, a dupla (e a inversa) quantidade de presença e ausência de luz e sombra que vai entrar e se infiltrar nessas camadas sensíveis e profundas do material fotográfico. De novo Plínio, o Velho: Naquela primeira sombra, e naquela primeira imagem da arte, há a história de uma união, que era marcada pela separação, por uma ausência, um exílio, uma perda. Mas onde há sempre a esperança do recomeço, do retorno, no impulso que desencadearia o ato criador.

### **Referências**

Didi-Huberman, Georges (1997). *L'empreinte*.

Paris, Centre Georges Pompidou.

ISBN 2858509034;

Dubois, Philippe (1994). *O Ato Fotográfico*. São

Paulo: Papyrus ISBN 9788530802462;

Queiroz, Maria José (1998). *Os Males da*

*Ausência*. São Paulo: Top Books.

ISBN 8586020540;

Quintana, Mário (2006) *Antologia poética*.

Porto Alegre: Globo ISBN 8500321423;

Pastoreau, Michel (2007) *Preto, a história*

*de uma cor*. São Paulo: Senac.

ISBN: 9788539600373

# Carimbar: demarcar, autenticar, replicar: um recorte na obra de Helene Sacco

*Stamp: mark, authenticate, replicate: a cutout  
in the work of Helene Sacco*

HELENA ARAÚJO RODRIGUES KANAAN\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Bacharel Gravura, Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes (UFPEL CA). Mestre Poéticas Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes (UFRGS-IA). Doutora Poéticas Visuais UFRGS-IA.

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

**Resumo:** Apresenta-se neste artigo considerações sobre a obra da artista Helene Sacco. Faz-se um recorte apontando para a investigação no uso de carimbos na arte contemporânea. Considera-se a Arte Impressa em seus desdobramentos e o foco da pesquisa na conceituação de lugar.

**Palavras chave:** carimbo/lugar/materialidade.

**Abstract:** *This article presents considerations on the work of the artist Helene Sacco. A review is pointed toward research on the use of stamps in contemporary art. Printed art is considered on its developments and its conceptions of places.*

**Keywords:** *stamp / place / materiality.*

## Constituindo o Lugar

Evidencio a trajetória da artista visual e pesquisadora Helene Sacco, doutora pelo PPGAV/UFRGS, docente na Universidade Federal de Pelotas, em momentos que considero fundamentais na formação do reservatório imagético que vem

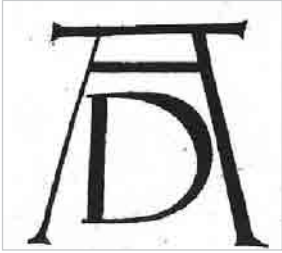
permeando sua obra. Helene inventa um lugar e demarca-o, assina sua obra, replica uma forma escolhida, personalizando sua ação. Pode ser em uma parede, em um caderno, em um móvel antigo. Para essa ação Helene usa carimbos de várias formas e também os faz com suas iniciais ao modo de Albrecht Dürer (Figura 1). Com eles a artista cria uma situação de autenticação do processo de instalação que estiver instaurando, do livro de artista que estiver elaborando ou seja, de um trabalho que vai do 'Lugar Nenhum' para um 'Lugar Inventado' até propor um 'Lugar Solução' (termos da artista).

### **Impressões expandidas**

Propõe-se o ponto de vista do uso do carimbo como uma ampliação do conceito de impressão e aí se evidencia o interesse por este recorte na obra da artista. Como manifestar e resolver a arte impressa em campo expandido? Como usar o carimbo que já pertenceu aos trabalhos burocráticos a um trabalho criativo? O carimbo propõe autoria?

Pensa-se o carimbo ligado à arte impressa, mas ele também vislumbra um deslocamento em direção a outras linguagens, afirmando uma singularidade a cada aparição, promovendo indagações a cerca da apropriação e do ready-made, numa replicação interminável, composta pelos objetos e imagens trabalhados, mesclando processos e procedimentos numa constante reinvenção do repetido. O caráter reprodutor do objeto em questão, aparece como algo que pretende apropriar o que é próprio, muitas vezes fazendo uso de uma imagem capturada, de um desenho recriado pela artista e do objeto carimbo que pode ter sido descoberto em um sebo, criando assim, conjuntos de imagens múltiplas expressadas em uma estética individual (Figura 2). Helene observa os vestígios da linguagem da informação e transforma esse uso numa escritura, reinventando códigos e imagens, multiplicando formas, propiciando leituras heterogêneas em ubíqua presencialidade.

O carimbo é algo prático, é uma arte portátil que coincide com a ideia que impressionou os sentidos da artista quando viu as 'casas portáteis', desencadeando ali um intenso trabalho reflexivo no início de sua pesquisa de doutoramento: "aconteceu no dia em que me deparei com uma casa sendo deslocada de um lugar para outro sobre um caminhão. Por alguns segundos perdi o sentido de lugar no mundo e precisei reinventar o que entendia sobre como habitar um lugar" (Sacco, 2014) Sentiu que o lugar carrega seus fragmentos junto à quem se desloca, mesmo aos pedaços algo se refaz. As 'casas moventes' tem quase sempre o mesmo modelo, são realizadas em série, mas há em cada uma, um contexto físico, um entorno que faz diferenciar o múltiplo. Cria-se ali um Lugar Inventado.



**Figura 1** · Iniciais ao modo de Albrecht Dürer.

**Figura 2** · Helene Sacco. *Lugar inventado HS*. Carimbo /borracha, madeira, 21x29cm. 2013.

**Figura 3** · Helene Sacco. *Espreguiçadeira para demorar /inventar*. Carimbos na parede (detalhe), 2013.

**Figura 4** · Helene Sacco, Carimbos para o publico imprimir. Detalhe da mostra “Odisséia mínima até lugar nenhum”, no Ateliê Subterrânea. 2013.

### Campos sensórios

Em suas instalações e ambientes, Helene mostra campos de experiência em um universo doméstico de proposições poéticas, investigando expressões sensoriais geradas na repetição de imagens e objetos de uso cotidiano. O trabalho estabelece relações entre os conceitos de extensão e intensidade, matéria e reproduzibilidade. A obra inclui ainda assuntos como o da coleção, da trivialidade, da heterogeneidade e da artesanaria, palavra tomada do espanhol e pensada como processo, num trânsito que atinge experimentação, investigação e espaços em produção, incluindo portanto, a inventividade pois ainda que com o carimbo, trata de um trabalho informal, sem compromisso com o idêntico, evidenciando a ação do fazer e dos acontecimentos na recepção do momento da impressão. A criação de campos sensoriais, instaura zonas de vizinhança entre linguagens de natureza diversa, capazes de dissolver as fronteiras e de criar um lugar inventado em blocos de sensação.

A artista recolhe objetos e imagens descartados pela sociedade de consumo, pedaços de diferentes realidades e reconstrói tramas, vivenciando-as nas imagens ressignificadas nos carimbos. Cadeiras, cabideiros, escrivatinhas, despontam entre palavras e frases e propõem momentos prolongados (Figura 3).

### Carimbando na história

O carimbo vem sendo utilizado desde a antiguidade. As primeiras referências que se tem, datam de mais de 3000 anos a.C. na Mesopotâmia, onde eram confeccionados em cilindros de pedra com grafismos em baixo relevo e transferidos para o barro como sinal de posse. Também foram feitos em metal e impressos sobre a cera que lacrava os documentos e os autenticava como verdadeiros. Alguns carimbos como os que a artista elabora, subsistem ao tempo e a forma estética sem modificações, com cabo de madeira e imagem feita em borracha, estes, surgiram quando da invenção do processo de vulcanização por Charles Goodyear, em 1844 (*Flaret on-line*, s/d)

A história da arte do século XX oferece diferentes imagens e objetos modulares para composição de uma obra, tal como o carimbo, elas exploraram o potencial metafórico de objeto de produção industrial, a partir do *objet trouvé* ou do *ready-made* duchampiano. Um dos primeiros artistas europeus a se utilizar de carimbos foi o alemão Kurt Schwitters. Em 1918 realizou os chamados *Stempelzeichnungen* em que carimbou palavras de maneira rítmica sobre fundos claros aquarelados. Desde então, segundo Merz Mail (1994), são utilizados massivamente por artistas da arte postal de todo o mundo, os quais se apropriam de carimbos administrativos, fazendo interferências, ou que criam seus próprios carimbos com mensagens e ou imagens.

No Brasil, os carimbos aparecem na Primeira Internacional de Arte Postal, exposição inaugural nessa área, realizada em São Paulo, organizada por Ismael Assumpção em setembro de 1975. Em dezembro do mesmo ano, ocorre a Exposição Internacional de Arte Postal em Recife PE (1975), organizada por Paulo Bruscky (1949) e Ypiranga Filho (1936), envolvendo um grande número de artistas e instigando o público que surpreendeu-se com o salão de entrada de um hospital como local expositivo (*Merz Mail*, s/d).

### **Um lugar inventado existirá para sempre**

Com o trabalho denominado *Odisseia mínima até Lugar Nenhum*, realizado em 2013, Helene investiga diferentes estruturas de realidade, demarcando os ambientes capazes de constituir lugares.

As reflexões teóricas articuladas na produção da artista, buscam conhecer, situar e enfrentar conceitos que permitiriam a definição e existência de um Lugar, inventariando características que permeiam a sua constituição. Este modo processual, ocorre sob certas condições que se vinculam ao conceito de repetição/hábito e à utilização de estratégias de criação artística relacionadas com procedimentos de invenção, apropriação, deslocamento e montagem, sugerindo reflexões que procuram em diferentes áreas do saber e do fazer, a proposição de pontes entre a ideia de lugar e de um encontro perceptivo com a materialidade do desenho e da palavra.

Os carimbos que Helene apresenta partem de imagens apossadas, uma estratégia de proximidade com a matéria das coisas, atraída pelas suas texturas, marcas e memórias, faz elos de pertencimento com os objetos que compra e encontra, ou que ao menos se permite sentir com direito de possuí-los, num envolvimento que condensa um diálogo entre práticas concretas e ideias sobre o fundo de ‘hábitos prolongados’ (Sennett, 2012), fazendo com que esse lugar passe a fazer parte da existência.

### **Objetos reinventam o sujeito**

Uma das propostas de Helene é oferecer os carimbos e a tinta para que o público faça sua composição no local da exposição, ou leve impressa em um papel uma imagem para a sua casa. Essa ação contém transitoriedade, contextualização, reprodutibilidade e inserção no cotidiano e, portanto, reinventa a vida (Figura 4).

Objetualidades deslocadas do circuito de circulação, apropriação do objeto e do lugar a receber o carimbo, e ação de intervir na exposição, legitimam a produção como obra pela utilização no espaço expositivo de arte. Os carimbos nos sebos não constituem a obra, são apenas coisas de uso cotidiano, mas Helene

os vê como objetos potenciais; o ato de fazer a impressão com as frases escolhidas e colocá-las em uma parede, constroem a obra que está na ação realizada e em seu alcance ao máximo de pessoas. A artista se usa de apropriação do objetual que serve como veículo para a ação da obra e inclui o antropológico, que remete ao costume popular de escrever sobre paredes e livros com a intenção de fazer circular um pensamento, só que por ela reinventado. As escolhas de apropriação carregam seus significados, o objeto carimbo tem caráter burocrático, classificatório e está onerado à vínculos dogmáticos, mas Helene os reinventa para uma repetição sem um fim em si mesmo, apesar de seu valor relativo e injetado pelas convenções. Ela também, ao modo Balzac, sabe “que o desejo de criar, de trazer à luz uma segunda realidade, encontra horizontes definidos em seu próprio meio” (Balzac, 1837).

A obra não tem a intenção de perdurar quando a escolha do veículo são as paredes e os papéis que ficam a disposição no local da mostra. Ao final do tempo estipulado para a exposição, os papéis se esgotam, as paredes serão pintadas, as imagens desaparecerão e terão/serão um diferente lugar numa próxima montagem.

### Considerações finais

As frases carimbadas nas paredes ou livros, cadernos e móveis, objetos cotidianos que recebem facilmente a reprodução seriada em seu Lugar Nenhum, em parte, distanciam a artista da autoria da obra, pois os carimbos utilizados são desprovidos de traços gestuais, a tipografia e a diagramação são de frases comuns, como naqueles de produção rápida, e o ato de carimbar pode ser feito por qualquer pessoa, não necessariamente a artista.

Porém a sonoridade das palavras replicadas em instalações de parede, surgidas de gestos repetitivos, desejam conferir algum sentido às ruínas dessa falta de lugar, que Helene não reclama, mas que marcou sua vida pelos inúmeros lugares que se mudou. A instalação se volta para a espacialização dos resíduos produzidos a partir do processo de repetição possibilitado pelo carimbo. Helene quer sua marca, o trabalho instiga uma leitura imersiva, vivida em sua materialidade rítmica de ler com todo o corpo. Leitura ruminante que não deixa esquecer os deslocamentos, mas ao mesmo tempo se faz distraidamente, considerando o movente e o múltiplo, em razão da existência de um princípio de (re)produção inscrito em uma dinâmica replicante gerada a partir de um modelo, módulo ou matriz, de natureza material e ou conceitual, referenciada a uma dialética de repetição-variação no seu Lugar Inventado.

A imperfeição e a incompletude, aspectos que aparecem no trabalho, são estimulantes, impulsionam a novas subjetivações e sentidos. O Lugar Solução está sempre prestes a se dissolver.



## Referências

- Balzac, Honoré (1837) *A obra-prima desconhecida*. Publicada originalmente no jornal "l'Artiste" sob o título de "Mestre Frenhofer", 1831. Revisado e corrigido nos 'Etudés Philosophiques' em 1837.
- Flaret on-line (s/d) Em linha. [Consult. 2015-28-00] Disponível em [www.flaret.com.br/site/8/pg19.asp](http://www.flaret.com.br/site/8/pg19.asp)
- Merz Mail (s/d) Em linha [Consult. 2015-28-00] Disponível em [www.issuu.com/merzmail](http://www.issuu.com/merzmail)
- Sacco, Helene. Tese. A (2014). *(Re)-Fábrica: Um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Programa de Pós Graduação em Artes Visuais,
- Sennett, Richard. (2012) *O artífice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record. ISBN 978-85-01-08314-2.

# ±Quem és Porto?± O Poder de Agir

±Quem és Porto?±  
*The power of acting*

ANTÓNIO FERNANDO MONTEIRO PEREIRA DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista plástico. Licenciatura Artes Plásticas - Pintura (Escola Superior de Belas Artes do Porto. Mestrado História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

AFILIAÇÃO: Escola Superior de Educação do Porto | InED – Centro de Investigação & Inovação em Educação. Rua Dr. Roberto Frias, 602, 4200-465 Porto. E-mail: afsilva@ese.ipp.pt

**Resumo:** Esta análise debruça-se sobre uma das intervenções mais recentes de Miguel Januário, a intervenção ±Quem és Porto?±, e pretende pensar o modo como o artista criou um espaço que gerou a oportunidade para uma ação criativa partilhada com a comunidade que, através da arte configurou, também, uma ação cívica e política.

**Palavras chave:** ação / arte urbana / arte contextual / arte relacional.

**Abstract:** *This analysis looks at one of the latest interventions from Miguel Januário: ±Porto Who are you?± and focuses not only on how the artist created a space that allows creative actions to be shared with the community but also in the fact that art has taken a civic and political action.*

**Keywords:** *action / urban art / contextual art / relational art.*

## Introdução

Em *O Espectador Emancipado*, Jacques Rancière afirma que

*... ser espectador é um mal; por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (Rancière, 2010: 8-9)*

ACÇÃO é uma palavra que assume um papel fulcral na obra de MIGUEL JANUÁRIO, também conhecido por ±MAISMENOS±, autor cuja afirmação se vem construindo solidamente ao longo dos 10 anos que leva de actividade artística.

Irradiando do Porto para o mundo, Miguel Januário, já deixou marca em São Paulo, em Brasília, nas favelas do Rio de Janeiro, em Luanda e no Lubango, em Barcelona, Newcastle, ou Stavanger, na Noruega, sem deixar de incluir na sua incessante actividade o Portugal ± profundo: de Guimarães, onde fez o funeral de Portugal, a Lisboa, onde jogou golfe com um pão junto ao parlamento, passando por Viana, Freamunde, Viseu, Covilhã, Grândola e PORTO.

Esta análise debruça-se sobre uma das suas intervenções mais recentes e pretende pensar o modo como o artista criou um espaço que gerou a oportunidade para uma acção criativa partilhada com a comunidade que, através da arte configurou, também, uma acção cívica e política.

### **A acção como palavra de ordem**

A intervenção ±Quem és Porto?± inserida no projecto cultural LOCOMOTIVA, de dinamização do Centro Histórico, da Câmara Municipal do Porto.

O projeto teve por objectivo disponibilizar um programa de envolvimento ativo dos cidadãos em ações criativas. Foi neste âmbito que foi lançado o convite ao artista Miguel Januário e este, como observador e autor atento, lançou aos portuenses o desafio para a criação de um painel comunitário, em azulejos, convidando cidadãos e visitantes da cidade a responder à pergunta: Quem és Porto?

Pretendeu, desta forma, dar voz à expressão das comunidades residentes, promovendo o seu empenhamento numa acção cultural e de animação da cidade. O objectivo era obter um comprometimento dos habitantes com o território, através do seu envolvimento num projeto artístico de criação participativa, ancorado no carácter identitário das comunidades e na integração da diversidade.

O artista aceitou, portanto, o risco do desafio institucional, que lhe foi proposto, de participar num projecto que preconizava intervenções no espaço público que permanecessem. No entanto, de modo coerente com o seu posicionamento crítico, não tomou o projeto para si, mas entregou-o às pessoas promovendo, assim, a criação de ambientes de envolvimento activo dos cidadãos.

Foi neste pressuposto que o projecto passou a contar com a estreita colaboração da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto (ESE-IPP), com a qual a Câmara Municipal do Porto mantém um protocolo.

Assim, a partir da primeira reunião de trabalho com artista, em que este apresentou a sua ideia para a criação de um painel de azulejos a realizar para a fachada de um edifício junto ao epicentro do referido projecto LOCOMOTIVA,

no Largo da Estação de S. Bento, em frente aos armazéns da Refer, voltados para a Rua da Madeira, foi assumida uma parceria ativa e cúmplice. Foi, portanto, a partir deste princípio colaborativo que o projecto se estruturou num desenvolvimento complexo de ações.

A cumplicidade operativa que se estabeleceu imediatamente, permitiu um permanente diálogo, que possibilitou adequar, ajustar e discutir soluções técnicas, logísticas e operativas. Na sequência, ficou decidido que a ESE-IPP ficava com a responsabilidade da resolução técnica do painel cerâmico, assim como com a responsabilidade da organização e dinamização das oficinas, abertas ao público participante.

Neste sentido, Miguel Januário, de modo sensível mas rigoroso, incorporou no projecto, o potencial que a experiência da ESE-IPP possui no âmbito das ações de Educação Artística que tem vindo a facultar para o público da cidade, no âmbito da referida parceria institucional.

Na sequência o projeto organizou-se a partir de um plano de oficinas abertas ao público de modo a adequar, organizar e fomentar uma ampla participação. Para tal foram realizados workshops abertos, realizados entre Março e Maio, envolvendo a participação de ±1000 pessoas, sob orientação de monitoras do curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas. Os participantes foram convidados a pintar, desenhar, escrever a sua *resposta* sobre azulejos. Todo o processo foi supervisionado pelo autor coadjuvado por 2 professores, responsáveis pela coordenação do projeto.

Os workshops criaram o contexto e ofereceram os materiais para uma ação sustentada dos participantes, que eram enquadrados e apoiados na execução do(s) seu(s) azulejo(s) a partir de uma organização que, expondo o conceito definido pelo autor, permitiu que cada um desse forma às suas ideias.

Deste modo foram disponibilizados todos os meios materiais, técnicos, de orientação e apoio, para que fossem intervencionados os cerca de 3300 azulejos que constituem o painel cerâmico.

Estas ações foram construídas a partir de um conjunto de premissas assentes numa vontade de mediar e de trabalhar o alargamento do espaço de recepção mas, sobretudo o espaço de construção de significado. Deste modo os desafios lançados abriram uma oportunidade de relacionamento com públicos diversos, numa relação de interpenetração e de cruzamento de saberes e percepções, que conseguisse produzir novos olhares.

Esta atitude de abertura, proposta pelo artista, foi contínua ao longo de todo o processo de criação-realização em que o autor possibilitou, fomentou, incitou ao diálogo permanente com os intervenientes, tendo acompanhado os workshops.

Assim, desde o primeiro momento, a cumplicidade e o estreito diálogo entre todos os envolvidos, permitiu fazer ajustes, adequações, correções de concepção

e técnicas, com reflexo direto quer no desenvolvimento dos workshops como no produto final. Esta atitude de confiança e de proximidade teve reflexo no modo entusiasmado que a participação conquistou e, também, na fidelização do público que, em alguns casos, voltou para novas participações.

Neste sentido os workshops tiveram a participação de um número alargado de residentes e comerciantes da zona da Rua da Madeira, habitantes do Centro Histórico do Porto e da área metropolitana, associações de solidariedade, de apoio e integração social, visitantes, turistas nacionais e internacionais, de todas as faixas etárias e condições sociais.

Paralelamente ao desenvolvimento dos workshops foi necessário proceder ao acondicionamento e transporte dos azulejos intervencionados, dos armazéns da REFER, em S. Bento, para as oficinas da ESE, de modo a serem vidrados nos fornos.

Na sequência do processo de cozedura, foi assegurado, igualmente, o acondicionamento e transporte dos azulejos, já vidrados, para um piso do edifício AXA, onde Miguel Januário, dispôs de um mês para encontrar uma coerência cromática e espacial em termos de composição. Azulejo a azulejo, procedeu a uma seleção por tons, partindo daí para uma composição, montagem e numeração prévia, organizando-os e acondicionando-os de forma a poderem ser colocados, criteriosamente, na parede criando o maior painel de azulejos comunitário da cidade, de 135m<sup>2</sup>, agora instalado num edifício da Rua da Madeira, na envolvente da Estação de São Bento.

O manifesto sucesso deste projeto, foi sendo adivinhado através do feedback dos participantes e do público em geral, manifestado de viva voz, mas também sentido através das redes sociais, onde todo o projeto foi amplamente divulgado a par e passo, e dos media.

Este entusiasmo foi evidente no momento da inauguração em que foi muito significativa a afluência dos participantes, expectante para conhecer o resultado final e identificar e reconhecer o seu contributo individual no resultado plural, que organizou esteticamente toda a produção de singularidades.

Os sujeitos participantes, ao entregarem o seu trabalho, abandonaram a sua identidade em favor de uma adesão a um projecto. A produção em escala, ainda que artesanal, pré-determinou que cada participante, confiava ao artista o resultado do seu trabalho. Este, por sua vez, assumiu o compromisso de cuidar esses bens e interesses como um curador a quem cumpre zelar, cuidar e dar melhor desenvolvimento ao que lhe confiaram os intervenientes.

A relação frutuosa estabelecida com a cidade aconteceu porque funciona em vários sentidos, criando relações entre o individual, que produziu com a sua acção efeitos na realidade circundante, e um colectivo que não se torna massivo.



**Figura 1** - Projecto ±Quem és Porto?±. Miguel Januário, LOCOMOTIVA, Porto Lazer, Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto. 2015. Fonte: própria.

**Figura 2** - Projecto ±Quem és Porto?±. Miguel Januário, LOCOMOTIVA, Porto Lazer, Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto. 2015. Fonte: própria.

Partindo de uma lógica identitária abre-se, no entanto, à diferença e possibilita vaguar, pelas narrativas em rede que se entrelaçam.

A composição final, ao conferir uma ordem estética, não obedece a uma lógica de ponto de vista central. Apesar de tomar a forma clássica de painel de azulejos, nele proliferam diferentes espaços-tempo. Os diferentes posicionamentos espaciais dos transeuntes oferecem diferentes pontos de vista que implicam uma imersão no tempo e no espaço que, mais longe ou mais perto, possibilitam diferentes percepções, diferentes leituras, e a construção de diferentes narrativas. A localização espacial do painel não torna o seu espaço-tempo monolítico porque a rede de signos criada é maior que a soma das suas partes.

O projeto potenciou, portanto, as particularidades de um local específico e tirou partido de um contrato institucional para favorecer e estimular a acção, o pensamento e o diálogo com a rua. Foi, desta forma, organizada a circunstância e o propósito desta intervenção no espaço público, permitindo questionar a relação dos cidadãos com a cidade, abrindo a possibilidade da sua intervenção, quer na realização da obra, quer no espaço que a acolhe.

Explorou a dimensão social e relacional, utilizando a rua como suporte, num processo de interação e mediação com a cidade, com os cidadãos, questionando, reclamando e tomando o espaço público pela acção.

Cruzam-se aqui, diferentes dimensões, levantando questões múltiplas: artísticas, relacionais, urbanísticas, políticas, económicas e sociais, colocando-se no cerne do debate da Arte Urbana e da sua relação significativa com aos cidadãos, ultrapassando o mero impacto espacial e estético.

Como projecto artístico de arte contextual e relacional, a vontade de transcender a realidade, esta realidade, põe-se em marcha para, senão construir uma melhor, alterar a existente. Pode-se detectar, em todo o trabalho de Miguel Januário, um idealismo pragmático e, neste projecto, ele colocou, novamente, a acção acima da ideia de transcendência, fazendo da capacidade de agir uma utopia possível, envolvendo os outros nessa utopia. Desta forma, os signos produzidos que se organizaram na obra, tornaram-na não exclusiva do artista. Promovem, assim, múltiplas leituras e, nessas leituras, a adesão ou o distanciamento em relação à obra, já não são da exclusiva responsabilidade do artista porque este possibilitou *reformular as relações estabelecidas entre ver, fazer e falar*, avançando para um território de emancipação que desmantela *a fronteira entre os que agem e os que vêem* (Rancière, 2010: 31).

A dimensão do projecto nunca assumiu uma proporção pomposa mas, pelo contrário, afirma a dimensão humana, onde cada participante continua, literalmente, a reconhecer-se no todo.



**Figura 3** - Projecto ±Quem és Porto?±. Miguel Januário, LOCOMOTIVA, Porto Lazer, Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto. 2015. Fonte: própria.

**Figura 4** - Projecto ±Quem és Porto?±. Miguel Januário, LOCOMOTIVA, Porto Lazer, Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto. 2015. Fonte: própria.



O objectivo prévio de revitalizar não se impõe, não sufoca nem exclui, mas compreende o espaço envolvente. Desenvolveu-se, assim, um corpo de trabalho que forçosamente questiona a relação entre o indivíduo e o social. E essa interrogação criou um contexto que deslocou a acção do artista para os participantes.

A criação desta circunstância convocou para a realização da obra artística a potência que se transformou, pela acção livre, em competência. Abriram-se, assim, as portas a uma alegria que se afirmou num contexto que, muitas vezes, é falsamente hedonista. A arte escapa, desta forma, a um mero papel cosmético, que facilmente é apropriado pelo poder político, não deixando, contudo, de ser uma intervenção política. A *eficácia estética* da obra não anula o valor do dispositivo montado. Assim, Miguel Januário afastou uma cortina abrindo um palco para o povo em acto, que se representa a si mesmo.

A arte do século XX constituiu-se como uma crítica geral da passividade, ao questionar incessantemente a dicotomia activo/passivo, porque o observador não é meramente passivo, e a convocar a ligação da arte à vida. Também, neste contexto, o plano artístico convoca a acção individual, comunitária, anónima. No entanto os participantes sabem que a sua acção não se consome no acto da sua produção, mas perdurará além dele, agora pela acção do artista.

### Conclusão

Miguel Januário, num gesto de cortesia e respeito, abriu a porta e convidou à participação, partindo da fórmula do entretenimento mas introduzindo o lado da experiência que se opõe ao mero consumo. O prazer experimentado é o da acção e do envolvimento na realização de uma marca que perdurará opondo, assim, a experiência ao consumo e a satisfação ao prazer instantâneo. O trabalho final desloca o cerne da questão para o reconhecimento e não para a recompensa.

Neste projecto, transformado por Miguel Januário numa obra de arte da cidade para a cidade, a composição torna visível e destacada a pergunta inicial: Quem és Porto? fazendo com que o resultado final nos faça regressar à pergunta inicial e essencial, ao que nunca termina de ser respondido. Se a cidade é muitas vezes afirmada metaforicamente como uma casa então "a errância, a peregrinação, não é a aventura e sim o voltar-a-casa." (Steiner, 1990: 54).

A sua afirmação é uma interrogação que se lança, não ao passado nem ao futuro, mas ao tempo todo, recusando o ponto final

### Referências

Rancière, Jacques. (2010) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Steiner, George. (1990) *Heidegger*. Lisboa: Dom Quixote.

# Las raíces del ser humano y la pintura: el cuerpo pincel de Lilibeth Cuenca Rasmussen

*Human being's roots and painting: the body  
paintbrush of Lilibeth Cuenca Rasmussen*

MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual. Investigadora predoctoral. Grao en Belas Artes (FBA-UVigo), Master de Investigación e Creación en Arte Contemporáneo (FBA-UVigo)

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Belas Artes (FBA-UVigo), Departamento de Pintura, R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: sdfba@uvigo.es

**Resumen:** La obra de Lilibeth Cuenca (Filipinas, 1970) nos traslada en el tiempo y, a través de la implicación del cuerpo en el proceso pictórico, nos conduce hacia los orígenes del ser humano. En el trabajo de Cuenca, el cuerpo es la herramienta básica. En su obra titulada "Being Human Being", se establece una relación directa entre el cuerpo, la tierra – que utiliza como materia pictórica –, y la huella.

**Palabras clave:** pincel / cuerpo / pintura / huella.

**Abstract:** *Lilibeth Cuenca's work (1970, Philippines) takes us back in time and, through the involvement of the body in the pictorial process, lead us to the human being's origin. In Cuenca's work, the body is the basic tool. In her work titled "Being Human Being", a direct relation is established between body, earth – which she uses as pictorial matter –, and trace.*

**Keywords:** *paint brush / body / painting / trace.*

## Introducción

Quiénes somos y de dónde venimos son dos de los grandes interrogantes que Lilibeth Cuenca siempre se ha planteado. Por ese motivo y con el propósito de

investigar sobre el origen del hombre, la artista realiza un viaje a Etiopía, donde entra en contacto con tribus primitivas, rituales y formas de vida que, con el paso del tiempo, constituirán una importante fuente de inspiración en su obra. En algunas de las piezas que forman parte de la exposición *Being Human Being*, realizada en el Centro de Arte Contemporáneo Nicolaj Kunsthal de Copenhague, Cuenca utiliza su cuerpo como pincel. Como si se tratara de un espectáculo o *performance*, todas las piezas son realizadas ante el público y con la colaboración de familiares, otros artistas e incluso algunos espectadores. Mediante estas actuaciones rituales, la artista recupera y rescata prácticas ancestrales.

### 1. El cuerpo como pincel. Antecedentes

Desde el principio de los tiempos, el ser humano ha utilizado su cuerpo como pincel. De hecho, ya hay constancia en el paleolítico superior del uso de los dedos de la mano para extender el pigmento. Además de esta cuestión técnica y procedimental sobre el empleo de cuerpo y manos como herramientas para aplicar el color, lo que resulta más relevante es el modo en que el cuerpo se implica en su propia representación; es decir, cómo el artista utiliza su cuerpo para dejar su impronta, su huella.

Aunque la mayoría de las pinturas rupestres representan escenas de caza y animales, también es cierto que abundan imágenes de manos u otros objetos en positivo y en negativo, por lo que se intuye que el hombre no solo sentía la necesidad de representar sus vivencias, sino también de representarse a sí mismo. Tal vez la prueba más fehaciente de ello es la gran cantidad de pinturas de manos halladas en cuevas geográficamente muy distantes entre sí y que, sin embargo, resultan sorprendentemente parecidas. Podemos encontrar huellas de estas manos en varios lugares de España (Altamira, Monte Castillo y Puente Viesco), Pirineo Francés (Gargas), Argentina (Cueva de Manos), Colombia (Cuevas de Tunja), México (Yucatán), Australia (Kakadú), Indonesia (Sulawesi) y otros muchos lugares.

Resulta pues evidente que, prácticamente en todos los lugares del planeta, el hombre desde siempre ha sentido la necesidad de dejar constancia de su paso por la vida. Se ignora las razones exactas que llevaron al hombre de la prehistoria a elaborar estas representaciones, aunque, sin llegar a descartar razones artísticas, se sospecha que estaban relacionadas con ritos mágicos o religiosos. Sin embargo, como afirma Gombrich.

*No podemos esperar comprender esos extraños comienzos del arte a menos que tratemos de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia*

*es la que les hizo imaginar las pinturas, no como algo agradable de contemplar, sino como objetos de poderoso empleo. (Gombrich, 1998: 40)*

Lo que sí podemos afirmar sin temor a equivocarnos es que, ya en las primeras manifestaciones artísticas, el cuerpo fue utilizado como herramienta; es decir, como pincel, una práctica que Lilibeth Cuenca recupera tras entrar en contacto con tribus primitivas cuando investigaba sobre los orígenes del ser humano.

## **2. Antecedentes de Lilibeth Cuenca**

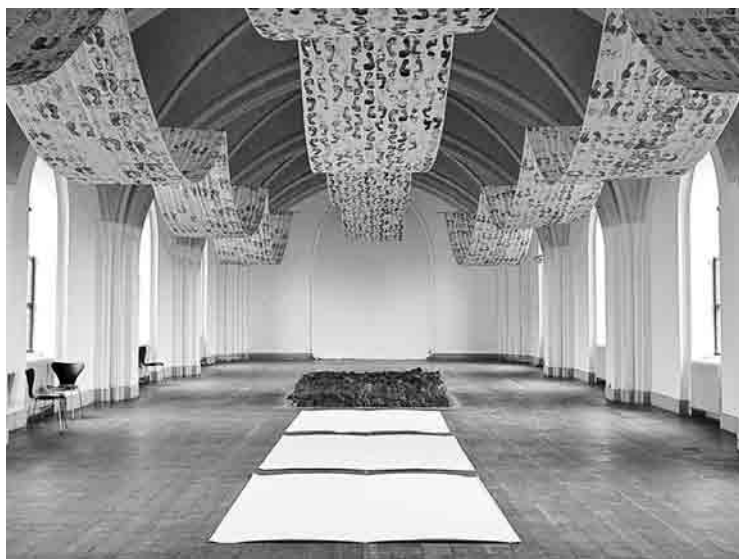
Hija de padre danés y madre filipina, Lilibeth Cuenca nace en 1970 en Manila (Filipinas), donde pasa los primeros ocho años de su vida. En 1978 se traslada junto con su familia a Stevens (Dinamarca), un cambio que marcará tanto su vida como su obra.

Aunque algunos de sus trabajos anteriores son parodias de obras de artistas como Yves Klein, Shigeo Kubota, Janine Antoni o Jackson Pollock, aquí nos centraremos en su obra *Being Human Being* (2014), un trabajo donde el cuerpo de la artista actúa como pincel. Con el corazón dividido entre Filipinas y Dinamarca, Cuenca toma la exploración de las relaciones socioculturales y la investigación sobre los orígenes del hombre como puntos de partida para este trabajo.

De 1996 al 2002, la artista estudia Bellas Artes en la Academia Danesa de Bellas Artes, y en el año 2000 realiza su primera exposición individual, *Espectáculo Familiar*, en Kunstsenter Akkershus de Lillestrom (Noruega). En 2002 asiste como profesora invitada a la Real Academia Danesa de Bellas Artes y Det Fynske Kunstakademi (Academia de Arte de Funen) de Odense, Dinamarca. En el 2007, su pieza en formato vídeo *Absoluto Exótico*, en la que baila y canta delante de un decorado exótico, es incluida en la exposición itinerante *Global Feminisms*, organizada por Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Museo de Brooklyn. En el año 2008 es galardonada con la medalla Eckersberg, y en el 2009 obtiene el premio Arke, Viajes Grant. En 2012 gana el premio Niensens Carl Marie, y en el 2011 participa en el pabellón danés de la Bienal de Venecia con *Afghan Hound*, una *performance* compuesta por una actuación en directo y cuatro canciones en vídeo. En el 2014 realiza la exposición titulada *Being Human Being* en el Nikolaj Kunsthal (Copenhague). En la actualidad, Cuenca vive en Copenhague.

## **3. Being Human Being**

Lilibeth Cuenca nace en Filipinas, aunque a la edad de ocho años se muda con su familia a Dinamarca. Este traslado despertará en la artista un gran interés por conocer sus orígenes; una fascinación que con el tiempo la embarcará en



**Figura 1** · *Being human being*, 2014, performance, grasa y tierra sobre lienzo, Fuente: [www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1](http://www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1)

**Figura 2** · Lilibeth Cuenca, *Being human being*, 2014. Instalación, Fuente: [www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1](http://www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1)

una intensa búsqueda, aunque no sólo de sus propios orígenes, sino también de la raza humana. Esta investigación la lleva hasta Etiopía por tratarse del lugar donde en 1974 fueron hallados los restos de Lucy (Johanson & Edey, 1993), nombre que recibe esqueleto fosilizado perteneciente a un homínido de la especie *Australopithecus Afarensis* de 3,2 millones de años de antigüedad, en la zona habitada por la tribu Afar. Durante este viaje, Cuenca entra en contacto con tribus primitivas en las que aún hoy los ritos religiosos desempeñan un papel esencial en la vida de sus miembros, y estos encuentros constituirán más adelante su fuente de inspiración para la obra *Being Human Being*.

Este profundo interés por los orígenes del ser humano, por saber quiénes somos y de dónde venimos, llevan a la artista a retomar el contacto, tan común en tiempos prehistóricos, entre el cuerpo humano y la materia pictórica. Con ello, además logrará obtener con sus pinturas el efecto hipnótico de aquellos dibujos de “artistas” primitivos. Como afirma Bazín: “El artista primitivo es un mago cuyo dibujo tiene un valor de encantamiento, y si se ciñe con tanta atención a la verdad viva, es para dar a estas formas el máximo valor de reproducción, la virtud propia de la *criatura*” (Bazín, 1956: 8).

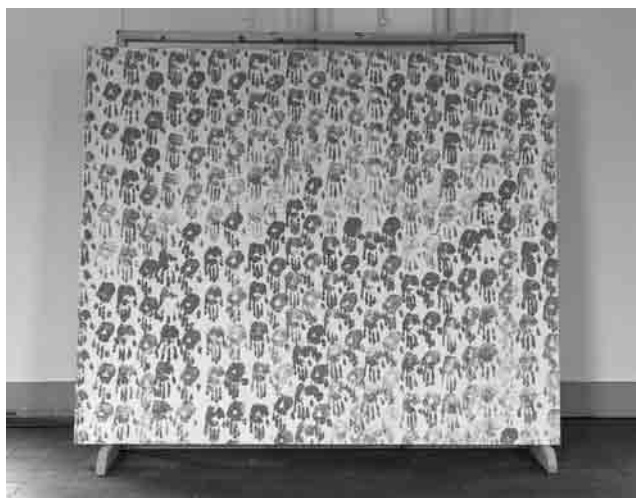
*Being Human Being* es el resultado de siete actuaciones rituales realizadas durante siete días consecutivos en el Centro de Arte Contemporáneo Nikilaj Kunsthal (duración, quizás, relacionada con la idea de la creación del mundo en siete días). Para la realización de este trabajo cuenta con el apoyo y la colaboración de sus hermanos, padres, hija, cuatro artistas y un bailarín, además del público, cuya presencia, y a veces colaboración, es vital para la artista.

*La impresión del espectador difiere mucho en función de si presencia una performance en directo y siente todas las sensaciones que esta provoca, o bien experimenta dichas sensaciones a través de la documentación de la obra* (Jones, 2006: 14)

El origen del hombre, la tierra y las relaciones socioculturales constituyen el punto de partida de este trabajo, cuya herramienta básica es el cuerpo. Para la creación de una de sus piezas, Cuenca hace traer desde Etiopía 1,8 toneladas de arcilla, material que sitúa en un pódium y sobre el que la artista se tumba desnuda. Después, se invita al público a modelar el barro y encender velas, que posteriormente colocarán alrededor de ella, en una especie de ritual en honor a Lucy.

En otra pieza, y con la colaboración de Kasper Racnhøj, realiza pequeñas figuras de barro en las que quedarán grabadas sus huellas.

Sin embargo, son aquellas piezas en las que el cuerpo ejerce la función de pincel las que más nos interesan de esta exposición.



**Figura 3** · Lilibeth Cuenca, *Being human being*, 2014, performance, grasa y tierra sobre lienzo, Fuente: [www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1](http://www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1)

**Figura 4** · Lilibeth Cuenca, *Being human being*, 2014, grasa y tierra sobre lienzo, 245x205 cm, Fuente: [www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1](http://www.lilibethcuenca.com/Being-Human-Being-1)

### 3.1 El cuerpo como pincel

Junto con sus familiares, compañeros e incluso a veces con personas del público, Cuenca realiza una serie de piezas en las que quedan registradas huellas de diferentes partes del cuerpo.

Los participantes de la *performance* (Figura 1), entre los que se encuentran sus hermanos, padres, hija, y algunos compañeros, se untan el rostro con arcilla y posteriormente lo plasman sobre trozos de tela. De ese modo, cada participante obtiene una representación plana de ambos lados del rostro, y el resultado final es una impresionante instalación formada por el conjunto de esos resultados individuales.

Para esta pieza (Figura 2), resultado también de una *performance*, Cuenca y sus hermanos se embadurnan los pies de arcilla y, luego, caminan sobre unos largos lienzos. Se trata de unas telas de enormes dimensiones que posteriormente colgarán del techo de una antigua iglesia, en forma de cubiertas, para generar un efecto mágico y envolvente.

Este gran lienzo (Figura 3) es el resultado de la plasmación de dedos de manos embadurnadas en arcilla. Este cuadro constituye un registro de numerosas huellas dactilares.

En este lienzo (Figura 4) podemos observar diversas huellas de manos. Una composición que, sin duda, nos recuerda a las encontradas en numerosas cuevas prehistóricas.

En las piezas de la Figura 1, Figura 2, Figura 3 y Figura 4 han quedado registradas improntas de diferentes partes del cuerpo. Pero, además, en otras piezas se observan dibujos realizados con las manos.

Toda esta obra se lleva a cabo a modo de *performance*, durante siete días de intenso trabajo en los que Lilibeth Cuenca graba, fotografía y documenta todas las actuaciones, contradiciendo así la idea de Peggy Phelan de que la *performance* es una representación sin reproducción (Phelan, 1996). Además, también rompe con la idea de genio creador, puesto que Cuenca crea su obra junto a otras personas.

La obra final, lo que queda después de las *performances*, se expone en el Nikolag Kunsthal (antigua iglesia del S. XIII) formando una instalación con telas colgando del techo, cuadros de huellas en paredes y figuras de barro en el suelo. Toda la obra se acompaña de grabaciones sonoras (sonidos de la tierra) de Jacob Kirkegaard, generando así un ambiente cautivador que nos traslada a los comienzos del hombre en la Tierra, o al menos nos hace pensar en ello.



## Conclusión

El gesto primigenio de las impresiones corporales, recuperado por Klein en *Antropometrías* o en aquellas camisetas con impresiones de pies y signos que llevaron él y Pascal (Stich, 1995), es recuperado también por Cuenca como resultado de su intensa búsqueda de los orígenes del ser humano, aunque abandonando la idea de genio creador. Cuenca no realiza la obra sola, sino que, para ella, resulta vital la participación de otras personas. Con la exposición *Being Human Being*, el centro de arte Nicolaj Kunsthal logró crear un ambiente hipnótico y cautivador que trasladó al espectador a tiempos prehistóricos.

## Referencias

- Bazín, Germain (1956) *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días*. Barcelona: Omega. ISBN: 84-282-0291-5
- Cuenca, L. (2014). "Being Human Being" en [lilibethcuenca.com](http://lilibethcuenca.com) [en línea]. [Consult. 2015-12-10] Disponible en: [www.lilibethcuenca.com](http://www.lilibethcuenca.com)
- Gombrich, Ernst (1998) *Arte e Ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate. ISBN: 978-0-7148-9646-5
- Johanson, Donald & Edey, Maitland (1993) *El primer antepasado del hombre*. Barcelona: RBA, D.L. ISBN:84-473-0231-8
- Jones, Amelia (2006) *El cuerpo del artista*. Edición de Tracey Warr. London, Phaidon, Press Limited. ISBN: 0-7148-9837-6
- Phelan, Peggy (1996) *Unmarked: the politics of performance*. London, New York: Routledge. ISBN: 0-415-06822-3
- Stich, Sidra (1995) *Yves Klein: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* [exposición celebrada en] Madrid 24 de mayo - 29 de agosto de 1995, NIPO 305-95-010-X

# Underpaintings, o que subjaz uma pintura

## *Underpaintings, behind a painting*

DIANA COSTA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista visual. Professora do Curso de Artes Plásticas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT). Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Mestrado em Pintura pela Wimbledon School of Art, Londres.

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

**Resumo:** Este artigo propõe apresentar o processo pictórico e operativo do artista visual Victor Costa, e a forma como este se organiza e desenvolve. Os pressupostos fundadores do ato criativo do artista no desenvolvimento de uma obra passam pela e intervenção digital no mapeamento da imagem como estudo visual, pela repetição e pelo uso do padrão. O que subjaz à pintura do artista, refere-se à transferência da imagem feita de luz/pixels para uma imagem artística elaborado com pigmentos em atelier.

**Palavras chave:** processo pictórico / digital / repetição / padrão.

**Abstract:** *This article proposes to present the pictorial and operational process of the visual artist Victor Costa, and the way it is organized and developpe. The assumptions founders of the creative act of the artist in developing a work go through a digital intervention in mapping an image as visual study, through repetition and the use of pattern.*

*What underlies the artist painting, refers to the transfer of the image/pixels for an artistic image made with pigments in studio.*

**Keywords:** *pictorial process / digital / repetition / pattern.*

### Introdução

Os pressupostos fundadores deste artigo residem na prática em atelier do artista Victor Costa – um processo pictórico pessoal de autor, tomado como caso

operativo disponível, com abertura para outros possíveis, ao qual se aliam os conceitos de repetição e padrão, que dele emergem, para questionar, como objetivo de estudo, o potencial do estudo prévio na criação do produto final evidenciando a semelhança, a diferença, e acréscimo de sentidos.

Pretende-se evidenciar, desconstruir (apontando vantagens e inconvenientes), e justificar (com potencialidades e condicionantes) a criatividade potenciada pela repetição e pelos meios digitais como meio de estudo de composição.

Tem como finalidade apresentar o potencial do uso da repetição, impulsionada pela manipulação digital e a vontade de criar. A prioridade é conferida à (re)significação do resultado visual alcançado através das composições manipuladas digitalmente, um diálogo entre o manipulável e o digital, integrantes de uma nova atualidade.

### **O que subjaz a obra**

A ideia central deste artigo é apresentar o processo operativo do artista visual Victor Costa. A produção estrutura-se inicialmente na exploração do tema através da fotografia, depois na manipulação cromática e compositiva com uso da *repetição* e *padrão* em computador e, finalmente, a sua abordagem física e pictórica através do uso da tinta acrílica sobre tela.

A Arte é o reflexo do imaginário da sua época, e em cada momento da história os artistas produzem as suas obras com as ferramentas disponíveis e atuais da fase histórica em que se enquadram. No enquadramento atual, as novas tecnologias trazem as novas ferramentas e um infundável mundo de possibilidades para se produzir, sentir e até ver a arte. É deste universo que Victor Costa retira possibilidades de manipulação através de computador para a sua prática artística.

O computador tem sido, desde a década de 70, motivo de investimentos em projetos e reflexões, com destaque para o que diz respeito à sua relação com o homem. Potenciando diferentes formas de comunicação num único suporte, os objetos vão-se tornando progressivamente mais integrados no universo da multimédia. Este envolvimento tecnológico reflete-se nas capacidades humanas como outras formas de raciocinar e agir. E a criatividade?

Na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar, Victor Costa vem a direcionar a sua pesquisa processual para um aprofundamento do pensamento operativo e especulativo centrado numa realidade tecnológica, de forma a perceber de que forma o processo operativo pode ser manipulado e acelerado através do computador. Como resultado dessa reflexão e pesquisa, Victor Costa define uma estrutura digital de trabalho.

Num primeiro momento processa-se o registo fotográfico.

Após o registo de centenas de fotografias esta foi a eleita pelo artista, aquela que representa melhor o enquadramento e composição necessária ao produto final.

Num segundo momento, a imagem é lançada em Photoshop e manipulada, explorando as diferentes possibilidades cromáticas e compositivas através do uso da *repetição, padrão*, sobreposição de camadas e aplicação de filtros na criação pictórica a partir dos meios operativos da “composição” digital.

O computador enriquece o processo, produzindo uma imagem (virtual) como uma dimensão intermediária entre o projeto e a obra final.

A amplitude das possibilidades criadas pelos estudos digitais, possibilita não só um alargamento de horizontes, mas também a intensificação da experiência. A imagem manipula-se e multiplica-se, instala-se como um labirinto, com todas as suas significações por descobrir e que se enquadram em vários tempos e espaços, tornando a eleição da imagem final uma ação fundamental. Assiste-se a uma perda de referências pelo excesso proporcionado pela multiplicação de alternativas (a imagem desvincula-se do seu referente à medida que é multiplicada e alterada), e talvez este seja o seu maior sintoma para construir a sua definição no campo visual e cognitivo. Esta característica parece ser uma apelativa qualidade para o desenvolvimento do projeto do artista.

*Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras. Se as criações não são algo adquirido, não é apenas porque, como todas as coisas, passam, é também porque têm quase toda uma vida à sua frente. (Merleau-Ponty, 1992: 74)*

O produto dos estudos desenvolvidos pode ser considerado como mapa processual ou imagens mapeadas. Se para uma exposição com vinte trabalhos o artista produzir dez estudos digitais para cada um, o universo visual está inevitavelmente multiplicado, tem-se duzentas possibilidades de imagens. Mas apenas uma das dez, ou vinte das duzentas é o mapa que leva o artista ao seu destino.

Mas como é feita essa seleção? Através do processo pictórico pessoal do autor, que visa acentuar a importância de um pensamento plástico sistemático na criação das formas, em intimidade com a racionalização teórica, aí contextualizando a intuição e descoberta de novos significados. Trata-se de colocar em campo a necessidade de criar uma lógica conceptual e perceptiva, criando sistemas caracterizados por meticulosidade, regularidade e *repetição*, de forma a manipular a ordem de entendimento dos diferentes níveis do que se repete, analisando de que forma eles se apresentam, dialogam ou interagem com a realidade criativa/plástica.



A



B



C



D



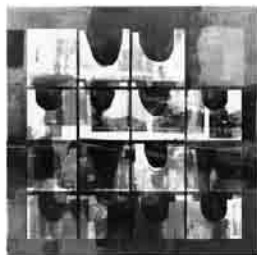
E



F



G



H



I

**Figura 1** · Victor Costa, Registo fotográfico no processo de pesquisa, 2009. Fonte: artista.

**Figura 2** · Victor Costa, *Estudos digitais*, 2009. Fonte: artista.

Segundo o artista, há uma necessidade de distanciamento temporal, para depois a escolha se tornar mais natural, baseada nos conceitos de composição, cromatismo e harmonia que correspondem aos padrões do artista ( que se baseiam na experiência, no passado e na memória). Os resultados globais afluem numa nova eleição, nova escolha, trata-se de eleger a imagem que se coloca na posição da tela em branco, que na soma dos seus processos consiga agregar as melhores qualidade e variações visuais sugeridas pela *repetição*, variação e sucesso na composição.

A *repetição* revela-se nesta e em toda a obra do artista desde 2007 como conceito operativo, possibilitando diversas apropriações, e como instrumento, criando uma imensa variedade de resultados pelo seu uso.

A ideia de *repetição* é pensada por Victor Costa a partir das noções mais clássicas de série nas artes plásticas para uma expansão contextualizada que afirma um novo pensamento plástico que não só é resultado das tecnologias digitais, como intenção assumida e declarada pelo próprio artista.

A utilização de processos repetitivos permite e recorre ao uso da tecnologia para criar resultados originais. O recurso à *repetição* neste trabalho é da ordem da ordenação, organização e combinação, e está associado à necessidade de organizar uma rotina, um quotidiano e, simultaneamente, de rompê-la e fazer surgir algo novo.

A *repetição* ocorre como método, conceito e prática (aplicação do conceito) e recurso artístico, sendo elemento integrante da produção e estando patente na composição da obra final.

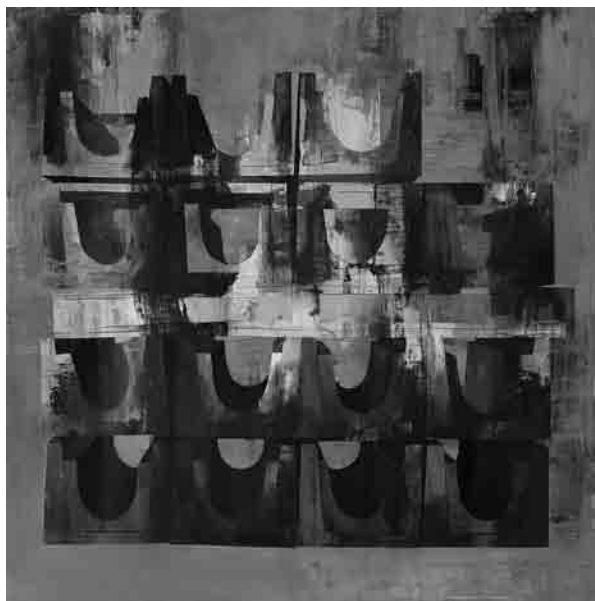
Através da formação continuada de imagens, o artista pretende com a *repetição* responder ao desvanecimento do que é real, no esforço de manufaturá-lo.

A obra *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze (Deleuze, 2000), é referência para o debate e reflexão sobre a *repetição*, e aproveitada por variados investigadores de diversas áreas do saber. Permanece como obra importante para qualquer alusão à questão. Assim sendo, ao abordar a problemática da *repetição* na pintura de Victor Costa (no seu sistema artístico), assenta-se na interpelação de alguns dos conceitos discutidos e desenvolvidos por Deleuze.

Deleuze diz que:

*em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição.* (Deleuze, 2000: 41)

Na obra do artista a forma como a *repetição* se apresenta pode sempre ser distinta pelas suas pequenas diferenças. As suas obras demonstram uma necessidade de desdobramento, sempre em forma de sequência, regenerando a forma inicial para que



**Figura 3** · Victor Costa, sem título, 2010. Acrílico sobre tela, 143x143 cm. Fonte: artista.

esta caminha para uma desconstrução dela mesma. Aproxima a forma do informe, pois a composição desconstrói-se em vez de se compor, a expressividade sobrepõe-se a qualquer outro valor artístico e a pintura gera-se a si mesma. Víctor Costa mostra como uma forma se desmaterializa e se renova numa sequência de trabalho.

A *repetição*, que constitui tanto o ato criativo como o ser humano, afirma a diferença, o que nos leva ao pensamento de Bloch (Bloch, 2005), pelo facto de que cada obra se projeta como inacabada permitindo a constante produção da novidade, está em ininterrupta composição, compreendendo e produzindo a diferença. E, por este motivo, pode ser pensada como um processo de transgressão e de esperança no devir.

A *repetição* no trabalho do artista caracteriza-se pela soma e pelo valor das diferenças. A *repetição* é singular.

“Sob o prisma da obra em processo, a produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração” (Rey, 2002: 129) evidenciando alguns conceitos que irão articular a produção prática com a teórica, sustentando e especificando o trabalho.

Já no campo do terceiro momento, em que o artista passa à prática tradicional da pintura com o uso da tinta acrílica sobre tela, a pintura de Víctor Costa caracteriza-se pelo modo como cada superfície é preenchida e (re)coberta, pelo processo de acontecimentos que originam cada intervenção. Compreende cada possibilidade final da imagem como imagens de uma pesquisa, que constituem um único objeto de arte, como uma grande tela infinita.

Trata-se de uma construção centrada sobre o processo.

O ato criativo determina como fim abrir espaços e criar novos sentidos. A transformação surge quando a diferença e o novo irrompem no sistema dado como pronto ou predeterminado, preconizando a *repetição* e seus afluentes.

Constatando o resultado final da obra, não podemos deixar de falar no valor visual do padrão, um dos afluentes da *repetição*. Tomando por base o objecto de cimento que observamos na Figura 1, a sua aparição modular nos estudos e na obra final origina, pela sua variedade e *repetição* no mesmo espaço, um *padrão*.

O *padrão* é o reflexo da soma dos processos modulares, ou seja, é um conjunto de vários módulos que subentende uma estrutura. É *repetição* dum código dando à obra um pequeno recorte de algo muito maior. E a sua montagem, e a sua organização segundo regras, padroniza a composição.

O *padrão* aparece aqui como prova da possibilidade de uma vasta combinação de variáveis visuais, temáticas e narrativas que tornam as obras da exposição onde esta peça se integra, diferentes entre si. O seu valor está justamente na composição de arranjos/combinações possíveis.



Poder-se-á dizer que, para cada obra final Victor Costa cria um *padrão*, originando que na variedade de obras presentes numa exposição se traduza num conjunto de padrões que reunidos criam a série que define o tema da exposição em causa.

O conceito parece bastante apropriado e de grande relevância, na medida em que, como foi referido acima, ao pensar-se a *repetição* pensa-se onde está a diferença numa imagem que apresenta sempre os mesmos conteúdos, à primeira vista. Nesta obra específica, onde está a diferença de bloco em bloco?

A resposta encontra-se na alteração de perspectiva, na mudança de cor dos diferentes planos internos de cada objecto, na plasticidade e textura aplicada a cada um, a diversidade na relação individual com o fundo envolvente, e ainda, a ausência de um objecto na parte superior direita cria uma diferença, a memória do objecto cria a sua localização. O que o artista pretende é descobrir e compreender o que se evidencia com o objecto repetido.

### Conclusão

A pertinência na análise desta obra cinge-se à definição e apresentação dos processos na elaboração de um trabalho: interrogando sobre o aspeto da sua estrutura, situando o seu lugar e a sua função e/ou a sua percepção e representação no sistema visual. Estudar atentamente a articulação sistemática das substâncias em causa, dar à sua própria heterogeneidade uma interpretação estrutural. É um descobrir da história das formas de Victor Costa e suas composições.

Recorrendo ao uso da tecnologia ou não, a arte foi sempre a produção de mundos fantasiosos, espaços alternativos ao mundo material existente. Mas, com a tecnologia, o mundo parece ter ganho a densidade de uma imagem.

Talvez se possa definir o processo operativo de Victor Costa como: a substituição da imagem, pela imagem de uma imagem. Será então esta proposta que subjaz à obra de Victor Costa: a criação da obra artística por meios tecnológicos digitais, para posterior produção da obra, pela obra de uma imagem? Possivelmente, trata-se de uma obra sempre diferida, cujo destino é o de se (re)produzir indefinidamente num espaço de coordenadas mapeadas pelos estudos repletos de possibilidades infinitas.

### Referências

Bloch, Ernst (2005) *O Princípio Esperança*.

Volume I. Rio de Janeiro: Ed UERJ  
Contraponto.

Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*.

Lisboa: Relógio d'Água.

Merleau-Ponty, Maurice (1992) *O Olho*

e o Espírito. Lisboa: Vega, 74.

Rey, Sandra (2002) *A colocação do problema:*

*arte como processo híbrido*. In: Brites,

Blanca; Tessler, Elida (2002) *O meio como*

*ponto zero: metodologia da pesquisa em*

*artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 129.

# La esencia caliente: los fundamentos del realismo sucio en la obra de Manolo Martínez

*The warm essence: the bedrocks of dirty realism  
in the work of Manolo Martínez*

MANUEL MATA PIÑEIRO\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, Escritor y artista visual. Bachillerato Artístico, Instituto Miguel Ángel Estévez (IMAEBA). Grado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (FBAPUV). Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación, FBAPUV.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo; Facultad de Belas Artes de Pontevedra; Departamento de Pintura. Grupo de Investigación PE4 - Imaxe e Contexto. Rúa Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, Galicia, España. E-mail: sdfba@uvigo.es

**Resumen:** El presente artículo ejemplifica, mediante la obra de Manolo Martínez, cómo los fundamentos del realismo sucio pueden encontrar su lugar de forma coherente en otros campos del arte contemporáneo. Así mismo, se describen los rasgos primordiales del movimiento y cómo los ha asumido el autor que nos ocupa.

**Palabras clave:** realismo sucio / esencialidad / cotidianidad.

**Abstract:** *This article explains, through the work of Manolo Martínez, the fundamentals of dirty realism and how they can find their place consistently in other fields of contemporary art. Also, describes the primary features of the movement and how the author has assumed it.*

**Keywords:** *dirty realism / essentiality / everyday.*

## Introducción

Pese a que el realismo sucio es un movimiento a todas luces consolidado, rara vez nos topamos con un individuo que haya tratado de extraer y comprender los

principios que lo fundamentan. Usualmente es vulgarizado y banalizado, alejando a los ambientes marginales que han determinado la obra de exponentes literarios como Charles Bukowski, John Fante o Raymond Carver. Sin embargo, la obra de Manolo Martínez demuestra una lucidez comprensiva, en lo que a destilación de la actitud del realismo sucio se refiere, y una apropiación evolucionada de sus principios básicos. A saber: esencialidad técnica, ausencia de simbolismo, ausencia de héroe épico, narración breve en primera persona, veracidad del testimonio, subjetividad como eje temático y exaltación de la cotidianidad.

En primer lugar, no hay que olvidar que Manolo Martínez es un artista contemporáneo y, al asumir los fundamentos de un movimiento desarrollado décadas atrás, es necesaria una destilación de los mismos para que el discurso sea, además de perceptualmente eficaz, útil en su contexto.

*Yo estaba allí – dice Manolo –, sentado junto a mi padre. Ninguna otra persona podría haber tomado esa fotografía, así que lo hice yo.*

## 1. La esencialidad técnica

*Casi todas las sinfonías y óperas podrían ser más breves. (Bukowski, 2005:116)*

Lo primero que nos encontramos al leer una reseña, un resumen o un prólogo que enfrasque a un autor en el llamado realismo sucio, es la asociación inmediata del movimiento como una intención de los escritores pertenecientes al mismo por llevar la narración a sus elementos esenciales. Es decir, hay una clara asociación con el minimalismo que, si bien se sobreentiende y a veces se expone sin tapujos, es necesario aclarar.

El minimalismo prescinde de todo rasgo innecesario, ornamental o superfluo. Aboga por la objetividad perceptiva y técnica, alejándose de la vida real-cotidiana, evitando que la obra remita a su autor. Propone, digamos, cierta universalidad latente al impedir la particularidad.

El realismo sucio, es cierto, prescinde de todo rasgo innecesario, ornamental o superfluo, pero uno de sus pilares fundamentales es el rechazo de cualquier tipo de objetividad. La cotidianidad es el material de trabajo, de forma que cualquier obra asociada a este movimiento ha de remitir inexcusablemente a su autor. Así, hay que especificar que la esencialidad formal marcada en todo momento por la particularidad del autor, remite a una universalidad subjetiva, es decir, se apoya en que todo espectador cuenta con una cotidianidad propia y que esta tiene puntos inequívocamente comunes a la cotidianidad del resto.



**Figura 1** · Manolo Martínez, *Es mi padre*, 2015. Fotografía instantánea. Fuente: Archivo personal del autor.

**Figura 2** · Manolo Martínez, *Se lo pedí yo*, 2015. Fotografía instantánea. Fuente: Archivo personal del autor.

Por lo tanto, si un artista contemporáneo quiere ser consecuente con el realismo sucio a la hora de elaborar una pieza, deberá considerar no sólo la honestidad subjetiva como un aspecto necesariamente permanente en la obra y la perspectiva de la misma, sino también qué técnica es la más adecuada.

Manolo Martínez se inclina por la fotografía instantánea y, al preguntarle por qué, parafraseó aquello que ya indicaba Roland Barthes, que la pintura es mentirosa.

Imaginemos, como contrapunto, a un pintor que al igual que Manolo decide retratar a su padre. Bien, imaginemos un retrato sobrio y a fin de cuentas sincero. Tenemos la fotografía de Manolo por un lado y esta pintura por otro. Ambos son los padres de sus autores pero, sin embargo, no podemos tener la certeza, puestos a sospechar, de que el retratado no sea simplemente un hombre, de que el título o subtítulo añadido a la imagen no sea una treta del autor. Lo único que tenemos claro es que, indiscutiblemente, en el momento en que Manolo tomó la fotografía había un hombre frente a la cámara. Algo que resultaría difícilmente comprobable en el caso de una pintura.

Es decir, si bien todo testimonio es improbable, en mayor o menor medida, la fotografía instantánea ofrece una conexión directa, un documento que consolida la afirmación de que lo que vemos es o era un elemento real, que en efecto la inventiva del creador no ha conformado a un individuo mediante distintas materias primas, que, a fin de cuentas, el documento que se nos presenta tiene como mínimo una fracción de realidad indiscutible.

Charles Bukowski ya indicó en sus escritos que estaba decidido a no retocar ni reescribir sus textos, dando a entender que no sólo es necesaria una técnica veraz, sino también una que no requiera un excesivo manoseo. Es decir, una herramienta que nos permita documentar el presente con inmediatez, en lugar de incidir progresivamente en una idea determinada de presente. Lo que nos lleva al terreno donde el realismo sucio puede campar coherentemente a sus anchas: la cotidianidad.

## **2. La cotidianidad y la ausencia de héroe**

Recordemos que Walt Whitman, considerado padre del verso libre e introductor de la primera persona narrativa en la poesía estadounidense, propuso en su obra un héroe colectivo en contraposición al héroe épico presente en la literatura. Es decir, se centró en que el protagonista de su poesía fuese la gente común, no descartando nada y tratando de reunir el grueso de humano y naturaleza en una sola personalidad excepcionalmente receptiva.

Tras su muerte, no fueron pocos los autores que trataron de ocupar su posición, donde sin duda hay que destacar a Allen Ginsberg, pero sin embargo, lo que debemos considerar no es quién podría o debería haber reemplazado al mentado

héroe colectivo, sino qué exigía el panorama literario y artístico como respuesta evolutiva al discurso elaborado por este.

Whitman impuso y defendió la figura del ciudadano común sobradamente, por lo que cabría pensar que lo necesario no era la perseverancia en dicha perspectiva, sino una matización contradictoria: ya que el ciudadano común ha logrado ser el eje temático, tratemos de ser consecuentes con este avance y apostemos por la individualidad de la voz narrativa, de tal modo que la universalidad propuesta por Whitman sea no un discurso democráticamente exaltado, sino la posibilidad universal de utilizar cualquier cotidianidad, sea como sea, para elaborar un discurso.

Los autores del realismo sucio toman el relevo de Whitman, curiosamente, al proclamar la figura del autor no sólo como protagonista, tema y autor de la propia obra, sino también su punto de vista como única posibilidad coherente. Podríamos resumir dicha actitud en que nuestra cotidianidad es lo único que conocemos directamente, que ser nosotros es lo único que podemos definir con certeza dado que somos la única persona a la que podemos leer la mente.

Así, si bien primero era necesaria la imposición del héroe colectivo o común sobre el héroe épico, lo que el realismo sucio propuso, al despojar su discurso de cualquier exaltación épica, simbólica, dramática y reclamar la cotidianidad sin edulcorar como contexto por excelencia, no fue la imposición de un héroe individual sobre el héroe colectivo, sino la total ausencia de héroe. Por supuesto, dicha ausencia del héroe, acentuada por sus autores con ambientes ciertamente marginales, ha hecho que la deseada ausencia del héroe se haya malinterpretado como la consolidación de un antihéroe, y el ideal de autor del movimiento queda definido por las desgracias y penurias que este ha atravesado hasta el momento de la escritura, en lugar de por la cotidianidad y veracidad de la misma.

*Pero el dolor no crea la escritura; la crea un escritor.* (Bukowski, 2012: 17)

De este modo surge toda una escuela de imitadores del realismo sucio que se conforman con, digamos, poder hablar con un yonqui para trabajar sobre él en su momento más típicamente dramático. Esta actitud difiere diametralmente de los principios básicos del realismo sucio, pues el hecho de buscar la calidad artística propia del movimiento mediante la exaltación o provocación de una minoría marginal es un acto fundamentalmente ingenuo que no puede sino corroborar una lectura meramente superficial.

Por otro lado, existen una serie de autores consecuentes al género que han estudiado y comprendido los fundamentos propuestos y, como Manolo Martínez, observando los, digamos, errores propagandísticos que consolidaron la figura del

antihéroe, logran llevar a cabo una destilación que no permita que la esencialidad principal, tanto de la técnica como de la voz narrativa y su contenido, se entorpezca por un tono a fin de cuentas provocativo.

Así, adscribiéndose sobriamente a los aciertos del realismo sucio, Manolo propone un discurso sencillo que señale su vida sin que esta se vea corrompida por la forma de señalarla, compensando el impacto eficaz de los ambientes sórdidos con un retrato sin edulcorar de la realidad íntima, inherente y particular que posee.

Como vemos en la fotografía “Cuarto oscuro con ella”, su discurso se basa en una subjetividad sustentada en la imagen mental, no en la ficción, y que remite directamente no sólo a su propia vida, sino a un momento específico de la misma. Tal vez lo que él llama esa esencia caliente, y que notar para dar una de sus instantáneas por válida, consista sencillamente en eso: que lo que hay en la obra sea lo que había en la vida, sin más. Una especificación cruda registrada por un autor dispuesto.

### 3. El regreso a uno mismo

*asimismo, la noción más antigua aún en boca es  
que si no puedes entender un poema entonces  
casi con toda certeza es bueno.*

*la poesía sigue avanzando lentamente, supongo,  
y cuando un mecánico de coches cualquiera  
empiece a llevar libros de poesía para leer  
a la hora del almuerzo entonces sabremos  
que estamos avanzando en  
la dirección adecuada. (Bukowski, 2007: 184).*

El realismo sucio suele servirse de herramientas comunes en diferentes ámbitos para proclamar sus fundamentos mediante una utilización contradictoria de estas, algo que Manolo tiene en muy en cuenta en su trabajo.

Raymond Carver, por ejemplo, utiliza escenas cotidianas como parábolas que parecen dirigir sus relatos a un momento de iluminación, a un resultado que suponga una certeza consistentemente universal. Sin embargo, sus historias acaban por regresar a la vida cotidiana de la que parten, a una situación determinada en un contexto concreto.

Lo mismo sucede con los seudónimos de Fante y Bukowski (Arturo Bandini y Henry Chinasky, respectivamente), elaborados con la única intención de definir al autor y servir de cuerpo narrativo para sucesos auto-biográficos, es decir, para sí mismos, para que a fin de cuentas la voz narrativa nunca se desprenda de la primera persona.



**Figura 3** · Manolo Martínez, *Cuarto oscuro con ella*. 2015. Fotografía instantánea. Fuente: Archivo personal del autor.

**Figura 4** · Manolo Martínez, *Nunca se ha llamado Philip*, 2015. Fotografía instantánea. Fuente: Archivo personal del autor.



Al preguntar a Manolo si se había propuesto la utilización de cualquiera de estas dos figuras, descartó el pseudónimo alegando que creía que sólo debía utilizarse como parte de una parábola e indicó que asiduamente utiliza la parábola, así como símbolos característicos y reconocibles, tales como dios o la muerte, de manera que dichas figuras no sirvan como excusa para un ataque a la institución de la que proceden, sino como elemento totalmente adscribible a la cotidianidad. Lo que está claro, es que cuando sentamos a la muerte en nuestro sofá, la cosa pierde dramatismo e, igualmente, gana en esa característica comprensión sobria de la tragedia que conforma el tono del realismo sucio. Manolo cree, así mismo, que tanto la utilización de la parábola como de cualquier símbolo reconocible en el ámbito artístico, debía tener como objetivo, una vez trasladado el realismo sucio a otros campos artísticos como la fotografía, un diálogo crítico con la visión historicista del arte y de cómo o en qué medida el arte logra implicarse en la vida cotidiana de sus espectadores o permanece al margen de manera pulcra y hermética. Al cabo, Manolo propone en sus trabajos una reclamación de la obra de arte implicada en el individuo en lugar de la obra meramente referencial o simbólica.

#### 4. Encontrar referentes

Al preguntar a Manolo por sus referentes artísticos, si es que los había, me respondió que en ese sentido trabajaba como un carnicero, por partes.

Dado que el realismo sucio, por su intención anti-historicista, se resistió a ser consolidado como un movimiento literario, es decir como una institución a modo de *beat generation*, sus fundamentos no tienen un lugar específico en el resto de los campos artísticos donde confluir conjuntamente.

Ahí tienes a Duane Michals, me explicó Manolo, que sabe cómo compaginar imagen y texto. Pero igual que te encuentras una sencilla escena entre una niña y su abuela descrita sin florituras, de pronto aparece esa especie de realismo mágico en que yo creo que cruza la línea.

¿Qué línea?, le pregunté.

La línea que cruzas cuando consideras que no es suficiente lo que tienes delante, respondió.

Otros nombres cuyo discurso troceó fueron Francesca Woodman, Sally Mann, Vivian Maier o Mary Ellen Mark, que o utilizan la técnica adecuada de la forma equivocada o no tienen la continuidad necesaria en cierta coherencia discursiva.

#### Conclusiones

Podemos resolver que, sin lugar a dudas, el realismo sucio es un movimiento artístico fundamentado que, habiendo sido consolidado sobradamente en sus autores

literarios, no lo ha logrado todavía en otros campos. Y que, pese a no encontrar en su momento una definición enteramente consecuente en los mismos, quizá pueda hacerlo en el arte contemporáneo mediante la criba que supone el trabajo de artistas como Manolo Martínez, dispuestos a destilar y asumir los avances útiles aportados el siglo pasado.

Habrá que prestar atención a si en el panorama actual otros autores logran aunar los fundamentos del realismo sucio, conformando una evolución en la actitud del mismo.

### Referencias

- Bukowski, Charles (2005) *Escrutaba la locura en busca de la palabra, el verso, la ruta*. Madrid: Visor Libros. ISBN: 84-7522-586-1.
- Bukowski, Charles (2012) *El capitán salió a*

*comer y los marineros tomaron el barco*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-7678-9.

- Bukowski, Charles (2007) *¡Adelante!* Traducción de Eduardo Iriarte. Madrid: Visor Libros. ISBN: 978-84-7522-721-4.

# O Háptico em Fernanda Fragateiro: espaço de transgressão e resistência

*The Haptic in Fernanda Fragateiro:  
space of transgression and resistance*

JOANA TOMÉ\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, escultora, ilustradora e estudante de doutoramento. Licenciatura em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em Ciências da Arte, FBAUL.

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

**Resumo:** Propõe-se, no presente artigo, o forjar de relação entre a obra de Fernanda Fragateiro e a noção de háptico. De génese em Riegl e seguindo os seus desenvolvimentos em Deleuze e Guattari, o háptico – no qual se descobrem contornos femininos a partir de Giuliana Bruno e Irigaray – permitirá pensar a obra da autora enquanto desconvocando as noções e modelos clássicos de perspectiva, propondo, em sua vez – e seguindo a teorização de escultura no campo expandido, de Krauss – um espaço habitável e, em última análise, feminino.

**Palavras chave:** Fernanda Fragateiro / háptico / escultura-no-campo-expandido / Deleuze / Krauss / Irigaray / Giuliana Bruno.

**Abstract:** *It is proposed, in the present article, the forging of a relationship between the work of Fernanda Fragateiro and the notion of haptic. Born in Riegl's work and developed by Deleuze and Guattari, the haptic – with its link to the feminine, as discovered in Giuliana Bruno and Irigaray – will allow to think the artist's work as questioning and dismissing the paradigms of classical perspective. It is, instead – and following the theorization of sculpture in the expanded field, by Krauss –, a habitable space and, ultimately, a feminine one.*

**Keywords:** *Fernanda Fragateiro / haptic / sculpture-in-the-expanded-field / Deleuze / Krauss / Irigaray / Giuliana Bruno.*

## Introdução

Ensaia-se, no presente artigo, um perscrutar da noção de háptico na obra de Fernanda Fragateiro (n. Montijo, 1962), pensando-a proposta de espaço habitável onde se destitui o olhar voyeurista do seu império. Tomam-se, a este propósito, duas obras, *Caixa para Guardar o Vazio* (Figura 1), de 2005, e *Não Ver* (Figura 2 e Figura 3), de 2008. Nelas, coordenadas essenciais da obra de Fragateiro parecem evidenciar-se: elidem-se noções de interior e exterior, finito e infinito, eu e outro, e provocam-se as convicções do espectador relativas aos pontos de vista num espaço que se propõe háptico.

### 1. A percepção háptica

“Háptico”, de raiz epistemológica grega, prende-se a um *ser capaz de entrar em contacto com*. É assim, enquanto toque – função da pele –, o *contacto* recíproco entre sujeito e ambiente que o envolve. O háptico implica, pois, habitabilidade, mostrando-se medida da nossa apreensão táctil do espaço, seguindo, muito embora, para lá desta: o háptico permite que o olho se apresente, ele próprio, incumbido de função que não mais é óptica, mas háptica.

A noção, de génese em Alois Riegl, numa reformulação da espacialidade na teoria da arte, vem ocupar lugar central na análise que Deleuze e Guattari (Deleuze e Guattari, 2004: 603-635) dedicam ao Espaço Liso, de contornos hápticos, e ao Espaço Estriado, ligado ao óptico. Identificar-se-ia, este último, com o tecido ou a cestaria – conjunto de elementos paralelos, horizontais e verticais, que se entrecruzam –, apresentando um avesso e um direito, e tendendo a devir homogéneo. Já o espaço liso se mostraria característico do feltro – o anti-tecido –, não implicando, como tal, entrecruzamento, mas apenas encadeamento de fibras; sem direito ou avesso, apresentar-se-ia heterogéneo, amorfo. No espaço estriado, sedentário por excelência, se privilegia uma visão afastada em detrimento de uma visão aproximada, própria do espaço liso, nómada, no qual se navega, não por referência à abstracção de mapas, mas através da percepção háptica. Espaço de errância, sem lugar para perspectiva ou centro, nele se dilui o horizonte, o fundo, o limite, o contorno e a distância intermédia, e nele se convoca uma entrada física na obra, na vez do imóvel observador externo, caro ao espaço estriado.

### 2. O háptico enquanto espaço de contornos femininos

Giuliana Bruno toma, no ensaio *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film* (Bruno, 2007), o háptico enquanto agente na formação de espaço – geográfico e cultural – e, por extensão, na articulação das artes espaciais, entre elas, o filme. A ênfase na dimensão cultural do háptico liga-o a uma dimensão

de cinestesia, da habilidade do corpo sentir o seu próprio movimento no espaço.

A autora faz remontar o háptico na arte ao Pitoresco, que acredita haver sido o veículo para um caminhar face à imagem e imaginação hápticas; porque privilegia, não uma estética da distância, mas um sentir através do olho. O Jardim e o Pitoresco, lugares privilegiados da deambulação feminina, abrem caminho a uma inédita espectadora mulher, marcando, desde logo, o háptico enquanto espaço preferencialmente feminino. Nele se assume uma montagem de múltiplas e assimétricas vistas, numa estética da fragmentação e descontinuidade, que reage à perspectiva clássica unificada e central do Modelo Albertiniano, na qual se oferecia um espaço homogéneo que, como se existindo frente ao corpo, poderia ser visto através de um único e imóvel olho. Longe do modelo clássico, a caminho de uma visão táctil do espaço, é-nos oferecido um espaço heterogéneo, composto de centros em movimento; desenha-se um complexo sistema de linhas perspécticas que invocam a acumulação de vistas de um olho em movimento, como que *narrativizando* a arquitectura: o espectador, situado *dentro*, divaga pelo espaço seguindo as direcções da sua narrativa (Figura 4).

A recusa da perspectiva tradicional, por meio do háptico, parece efectivar-se ainda na reacção a um olhar masculino que se vem fixando sobre a mulher e que a contamina de uma alteridade que implacavelmente a relega para a condição de *Outro*, por oposição a um *mesmo*, masculino (Beauvoir, 2009). Tal entendimento é notório em Dürer (Figura 5) que, tomando a metáfora albertiniana da pintura enquanto janela aberta para o mundo, faz uso de grelha que permite passar, com exactidão, o real para o espaço da representação. Aí, através de um ecrã, o homem olha a mulher num intuito último de apropriação de alteridade. A geometria e a perspectiva impõem, deste modo, a ordenação do corpo feminino expondo a anciã dicotomia na qual o masculino se encontraria ligado à cultura e o feminino à natureza; a mulher, deitada em jeito de *objecto* a ser estudado, abundante de curvas e linhas onduladas, oferece-se à disciplina reguladora de uma arte *ilusionista* – da perspectiva –, por mão de um homem, compenetradamente sentado, envolto de formas aguçadas e verticais, fálicas. A tradição do nu feminino revela-se, ela própria, acto de regulação de um corpo e sexualidade que vêm sendo encarados enquanto transgressivos. A alteridade do corpo feminino, representando perigo, pois potencial ameaça à ordem do *mesmo*, vê-se, deste modo, contida por barreiras, convenções e poses: uma inexorável ordem é imputada ao corpo feminino por meio da geometria e da perspectiva.

### 3. O carácter emancipador do háptico na teorização da sexualidade feminina

O império do escopofílico olhar masculino mostra-se sintoma, na óptica de Luce Irigaray (Irigaray, 1985), de uma cultura ocidental dominada por lógica na qual



**Figura 1** · Fernanda Fragateiro, *Caixa para Guardar o Vazio*, 2005. Fonte: recurso em linha.

**Figura 2** · Fernanda Fragateiro, *Não Ver*, 2008, Mosteiro de Alcobaça. Fonte: [www.fernandafragateiro.com](http://www.fernandafragateiro.com)

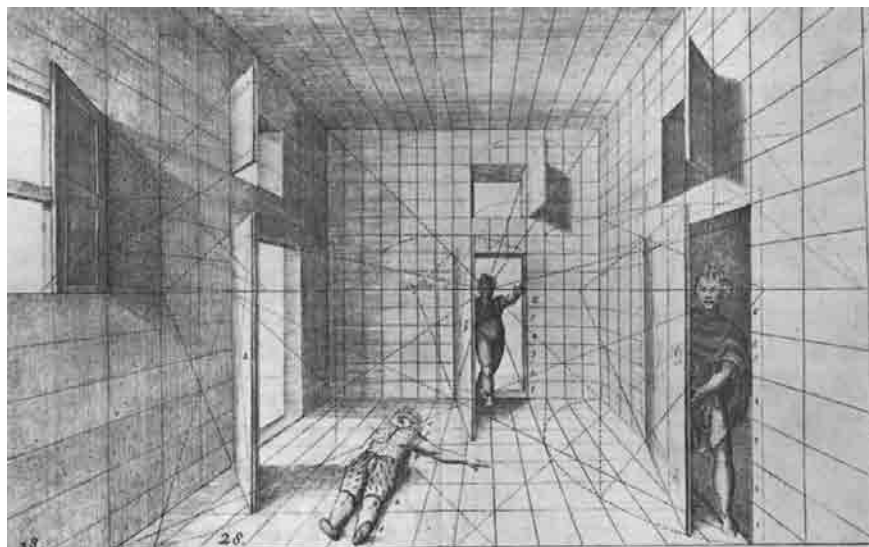
**Figura 3** · Fernanda Fragateiro, *Não Ver* (pormenor), 2008, Mosteiro de Alcobaça. Fonte: [www.fernandafragateiro.com](http://www.fernandafragateiro.com)

prevalece o *gaze*, a fetichização da visão. O olhar é motor erótico do homem, contudo, parece não o ser para a mulher: outros sentidos aí desempenharão crucial papel, entre eles, o tacto (Irigaray, 1985: 29) e, dir-se-ia, em última análise, o háptico. Vem-se, no entanto, largamente teorizando o desejo feminino enquanto gratuito, acidental e suplementar ao essencial – o do homem – e, como tal, não verdadeiro, assumindo posteriormente o duplo papel de impossível e proibido. Aquele desejo e prazer parecem existir unicamente na medida em que servem o sujeito masculino, pois a sexualidade feminina bate-se com o privilégio histórico do demonstrável, tematizável e formalizável de uma economia da verdade que se confunde com uma economia outra, fálica. A economia do desejo feminino, resistindo à lógica discursiva dominante, privilegia, na sua vez, o *contacto*, a simultaneidade e a fluidez (Irigaray, 1985: 79). Mostra-se, deste modo, premente que se questione a lógica *falogocêntrica* pois, enquanto a ela vinculada, a mulher se verá impedida a reclamar o direito ao seu próprio prazer.

#### 4. O carácter eminentemente nómada do espaço háptico

Parece ser neste sentido que as obras de Fragateiro se propõem poder ser pensadas: comprometidas com uma reabilitação da percepção háptica ligada ao feminino. Em *Não Ver* (Figura 2), espelhos cobrem o chão, adequando-se de modo exacto ao espaço onde são instalados, num esforço por mimese. Subvertem, contudo, a valência das lajes que mimetizam, impedindo a mobilidade sobre si mesmos, num apelo à exploração sensorial e sua consequente perturbação. Remetem-nos para as ilusões criadas pelo espaço perspéctico da pintura – lembre-se, aliás, Brunelleschi e as primeiras experiências sobre a perspectiva, onde a Piazza del Duomo se reflectia condicionada por um ponto de vista único –, no qual se dirige a imagem de um único ponto espacial a um outro de onde o olhar parte, interpelando um espectador sem corpo: um olhar idealizado e soberano sucessivamente considerado masculino. Em *Não Ver* (Figura 3), o espectador não mais se alinha com o olhar do artista, e a sua sensação de segurança espacial é perturbada pelo espelho que aprofunda e corta, a um tempo, o espaço numa vertigem do corpo, e cuja inclinação se empenha em destruir o olhar singular e dirigido – masculino –, num dissolver da sensação de integridade corporal. Desconvoca-se, deste modo, o modelo clássico monocular e panóptico, no qual a perspectiva se encontra desligada do corpo, e abre-se lugar a um espaço háptico onde se elidem as noções de interior e exterior. O espaço mostra-se fulcral, sublinhando a característica de *site specific*.

O espaço háptico que se sugere, assim, em *Não Ver*, é materializado na *Caixa para Guardar o Vazio* (Figura 1); tal é unicamente possível através do caminho aberto pela teorização da escultura no campo expandido (Krauss, 1984: 31-42).



**Figura 4** · Jan Vredeman de Vrie, *Perspective*, 1604-5.

Fonte: recurso em linha.

**Figura 5** · Albrecht Dürer, *Draftsman drawing a female nude*, 1525. Fonte: recurso em linha.



O influente ensaio de Krauss, originalmente publicado no número 8 de *October*, na Primavera de 1979, apresenta-se marco fulcral no pensar da escultura, libertando-a do impasse a que havia sido votada pelo modernismo. Na década de 1950, um entender da escultura na sua condição negativa havia-a aproximado da pura negatividade e, como tal, de uma progressiva dificuldade de definição por recurso a um conteúdo positivo. A escultura via-se, naquele contexto, transformada numa espécie de ausência ontológica (Krauss, 1984: 36), uma combinação de exclusões, soma de termos negativos quais *não-paisagem* ou *não-arquitectura*, apontando para aquilo que se encontra na paisagem e não é, na verdade, paisagem e aquilo que se encontra no espaço arquitectónico e não é, na realidade, arquitectura. Na década de 1970, o termo *escultura* havia sido alargado a uma categoria de carácter universal e encontrava-se agora à beira do colapso, pois a abrangência excessiva conduzira a um esvaziamento do conceito. O termo deveria fazer-se referir, pelo contrário, a uma categoria historicamente delimitada e não universal, dotada de lógica interna própria e regida por um conjunto específico de normas (Krauss, 1984: 33). Conceber a escultura enquanto categoria de incomensurável maleabilidade e abrangência amarrava-a a uma rede de oposições binárias; é problematizando tal conjunto de oposições que se permite conceber a escultura, não mais tendo por referência os meios de que aí se faz uso, mas os movimentos lógicos que a ligam a uma construção cultural. Expandindo a lógica binária por recurso às teorizações estruturalistas, Krauss faz corresponder a arquitectura à não-paisagem e a paisagem à não-arquitectura, convertendo a escultura num campo logicamente expandido. Tal implica voltar a equacionar os termos *paisagem* e *arquitectura*, termos que podem servir o escultórico na sua acepção negativa ou neutra. Problematisa-se, deste modo, o conjunto de oposições em que se encontrava encarcerada a categoria de escultura – não mais existindo enquanto meio-termo entre dois termos diametralmente opostos.

A teorização da escultura no campo expandido vem, desta forma, servir a prática artística de Fragateiro. *Não Ver* e *A Caixa* parecem poder inscrever-se nesta abertura de possibilidades, explorando possíveis combinações escultóricas entre arquitectura e não-arquitectura. Produz-se, em ambas as obras, uma intervenção no espaço real da arquitectura, mediante o emprego dos espelhos e a construção de um espaço dentro de um espaço – com as suas possibilidades, em ambos os casos, de abertura e fechamento sobre a realidade do espaço.

O percurso de Fragateiro faz-se de constante errância no, e para lá do domínio da escultura; a sua trajectória mostra-se já muito distante de uma exigência moderna de distinção estrita e estanque das práticas e meios artísticos. A pós-modernidade traz consigo a possibilidade de se libertar a definição da prática,

da determinação do meio; esta define-se agora por força das operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, em prol dos quais qualquer meio se torna viável – inclusivamente meios tradicionalmente estranhos à escultura, quais os espelhos ou os recursos e escala arquitectónicos em acção n’*A Casa*. A exploração da escultura na sua inflexão arquitectónica é ainda sublinhada pela possibilidade de entrar nas obras de Fragateiro e de as habitar – com particular incidência em *A Casa*. A fetichização do objecto escultórico – agora algo passível de apropriar – por meio da anulação do plinto, e consequente dessacralização da obra, permite que a obra se liberte da solenidade em que se encontrava aprisionada e exista agora perto do espectador, permitindo uma quase promiscuidade com a obra, pois este, para além de a poder olhar de todos os ângulos, passa a poder, de igual modo, habitá-la através do seu próprio corpo. Fragateiro denota preocupação profunda com o carácter performativo da obra, incitando a interacção do espectador com esta, a vivência corporal desta, intensificando-se a experiência do corpo enquanto lugar físico onde se estabelecem as operações estéticas.

### Conclusão

A *Caixa* parece propor, neste sentido, um afastamento de um entendimento da espacialidade enquanto um *estar perante*, no qual o espectador se situa passivamente – caro ao modelo estético contemplativo. Propõe-se, antes, um penetrar do espaço numa obra que se mostra tangível. Os dispositivos implicam uso e habitação – implicam corpo –, e, de múltiplos pontos de contacto, tão múltiplos quanto os corpos que os habitam, a obra abre-se ao exterior e consente que este se apodere de si. Multiplicam-se mecanismos que a fazem metamorfosear-se no espaço e crescer; complexifica-se e multiplica-se o interior e o exterior e as próprias entradas deixam de ser claras – nenhuma se sobrepõe. A madeira abre-se ao toque e o espelho afirma-se possibilidade espacial; criam-se relações entre realidade e virtualidade num prolongamento simultaneamente virtual e real do espaço. Os ângulos de visão multiplicam-se propondo um espaço onde o olho adquire uma função háptica desconvocando o modelo clássico da visão estática e absoluta. Fragateiro propõe um espaço enquanto possibilidade, enquanto experiência; a visão não domina, pelo contrário, é recusada em prol de uma sensibilidade de base no nomadismo – agente privilegiado da percepção háptica.

A arte nómada de sujeitos que não mais se amarram à terra, orientados pelo corpo ao invés do olhar, incumbe o olho de função háptica, numa “animalidade que não se pode ver sem lhe tocar em espírito, sem que o espírito não se torne um dedo, mesmo através do olho” (Deleuze & Guattari, 2004: 627), qual caleidoscópio oferecendo ao olho uma função digital. Em detrimento de uma colocação

do sujeito/espectador no espaço estriado do quadro crítico dominante, este se lança num espaço liso em cuja orientação se faz pelo contacto imediato com os objectos e ideias, colocando a nu as relações a eles imanentes. Ora, o háptico em Fernanda Fragateiro projecta-nos, em última análise, para fora de nós; o toque ensina o olho a ver para lá de si. E, quer por provocação das certezas dos pontos de vista, quer pela concretização de uma alternativa a essas certezas, abre, em última análise, a possibilidade de um ponto de vista feminino, múltiplo, libertando a mulher da exclusividade do espaço da representação e abrindo-lhe a possibilidade de errância no espaço da criação. A obra de Fragateiro mostra-se, como tal, absolutamente relevante num repensar da escultura, do espaço e do olhar.

### Referências

Beauvoir, Simone de (2009) *O Segundo Sexo*.  
Volume I, Lisboa: Quetzal.  
Bruno, Guiliana (2007) *Atlas of Emotion:  
Journeys in Art, Architecture and Film*,  
New York: Verso.  
Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004)  
*Mil Planaltos: Capitalismo e Esquizofrenia*.

2. Lisboa: Assírio e Alvim.  
Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not  
One*. New York. Cornell University Press.  
Krauss, Rosalind (1984), "Sculpture in the  
Expanded Field", in Foster, Hal (Ed.),  
*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern  
Culture*. Washington: Bay Press,  
pp. 31-42.

# Eduardo Kobra e a grafiteagem na cidade de São Paulo/SP

*Eduardo Kobra and graffiti in the city  
of São Paulo/SP*

**NORBERTO STORI\* & ROMERO DE ALBUQUERQUE MARANHÃO\*\***

Artigo completo submetido a 21 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica, Faculdade de Artes Plásticas e Comunicações da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) São Paulo. Mestre e Doutor pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Centro de Educação, Filosofia e Teologia, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 896-Sala 612, CEP: 01302-907, Consolação, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: nstori@mackenzie.br

\*\*Brasil, escritor. Licenciado em Ciências, Doutorando em Administração pela Universidade Nove de Julho (UNINOVE).

AFILIAÇÃO: Universidade Nove de Julho, Programa de Pós-Graduação em Administração, Av. Francisco Matarazzo, 612, Prédio C, 2º Andar, CEP: 05001-100, Água Branca, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: romero@uninove.br

**Resumo:** As obras de Eduardo Kobra vêm cada vez mais tomando os espaços públicos da cidade de São Paulo, apresentando questões cotidianas da cidade, com seu universo de relações, de encontros e desencontros sociais, políticos, culturais, econômicas, inclusão social, moradores de rua, crianças desaparecidas, drogas, desemprego, gênero, raça e meio ambiente. São murais de forte expressão estética que vem humanizando o concreto da cidade e trazendo questões relevantes para a reflexão do público e para transformar a cidade. Seus grafites dialogam com a cidade, na em medida que a cidade é desnudada.

**Palavras chave:** grafite / espaço urbano / sociedade.

**Abstract:** *The works of Eduardo Kobra are increasingly taking the public spaces of the city of São Paulo, with everyday issues of the city with its universe of relations, meetings and social disagreements, political, cultural, economic, social inclusion, the homeless, missing children, drugs, unemployment, gender, race and the environment. These are murals of strong aesthetic expression that comes humanizing the concrete of the city and bringing relevant issues to the public reflection and to transform the city. His works establish a dialogue with the city, in the measure that the city is laid bare.*

**Keywords:** *graffiti / urban space / society.*

## Introdução

Este artigo objetiva fazer uma leitura de acontecimentos que vive a cidade de São Paulo a partir de algumas intervenções artísticas do grafiteiro Eduardo Kobra. As intervenções do artista com os seus grafites em proporções muralísticas, discutem principalmente, questões sociais, políticas e econômicas da capital paulista.

Nascido em 1976 em São Paulo, Kobra começou sua carreira como pichador quando segurou a primeira lata de tinta *spray* aos 12 anos de idade em Campo Limpo, bairro da zona sul da cidade, depois se tornou grafiteiro e hoje se considera um muralista. Além dos murais elaborados com tinta *Latex* e *Spray*, Eduardo pesquisa o uso de materiais reciclados e novas tecnologias, como a pintura 3D em pavimentos, que cria uma ilusão de ótica com efeitos de perspectiva, luz e sombra confundindo o olhar do público. O artista tem obras em diversas cidades brasileiras como também em outros países.

No início, seu trabalho na linguagem do grafite indicava uma forte influência dos elementos do Hip-Hop. Em 1995, fundou o Estúdio Kobra, especializado em painéis artísticos. Tornou-se conhecido quando criou em 2005, na cidade São Paulo, o projeto “Muros da Memória”, seus primeiros grafites de grandes proporções muralística, resgatando imagens nostálgicas da cidade antiga. De acordo com o artista, a ideia surgiu após visitar uma exposição que mostrava casarões e árvores da Avenida Paulista dos anos de 1920. Com um traço hiper-realista, sua principal inspiração veio de pintores muralistas como o mexicano Diego Rivera (1886-1957) e das obras do brasileiro Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), começando assim a consolidar seu estilo e a se enxergar também como um muralista. Suas obras gigantescas espalhadas pela cidade começaram a ganhar visibilidade.

### 1. Eduardo Kobra: o grafite muralístico na cidade de São Paulo

Na contemporaneidade, a cidade vive um intenso processo de transformação, e com ela a arte do grafite cidade se transforma, encontra, esbarra, flerta e convive em simbiose nos muros, prédios e viadutos tomando espaços públicos e se apresentando para todos, humanizando o concreto.

Perguntamos: — Qual é o espaço artístico na contemporaneidade?

Respondemos: — É o espaço urbano abraçando cada vez mais a arte do grafite que cada vez mais apresenta questões estéticas. A arte nos espaços públicos lida com a recuperação das relações entre o homem e o mundo, entre o sujeito e a cidade, tendo em vista os problemas que a área urbana vem enfrentando e que afeta tais relações. Os grafites muralísticos de Kobra apresentam questões cotidianas da cidade, com seu universo de relações, de encontros e desencontros sociais, políticos, culturais, econômicos, inclusão social, moradores de rua,

crianças desaparecidas, drogas e desemprego, gênero, raça e meio ambiente. São Paulo é dinâmica, viva, pulsante, rápida e frenética, vivencia a destruição da sua memória e ao mesmo tempo sua reconstrução, e nesse contexto seus grafites trazem questões relevantes para a reflexão do público e para transformar a cidade. O novo vai subjungando e destruindo o passado, e as relações que se delineiam vão muito além do desempenho de atividades prático-utilitárias.

De acordo com o artista, a ideia de grafitar em grandes proporções surgiu após visitar uma exposição de fotografias que mostrava os casarões e árvores da Avenida Paulista dos anos de 1920. Com linguagem realista, sua principal inspiração veio de pintores muralistas, como o mexicano Diego Rivera (1886-1957) e das obras do brasileiro Di Cavalcanti (1897-1976).

No início, seu trabalho de grafite indicava uma forte influência dos elementos do *Hip-Hop*. Em 1995, fundou o Estúdio Kobra, especializado em painéis artísticos. Tornou-se conhecido quando criou, em 2005, na cidade São Paulo o projeto "Muros da Memória", onde, partindo de fotos antigas da cidade, cria cenas nostálgicas com pinturas apresentando pessoas nas ruas com trajes de época, como também carros e bondes, objetivando transformar a paisagem urbana por meio da arte e resgatar a memória da cidade, pintados com tinta *latex* e *spray*. O maior destes murais, que mede 1000 m<sup>2</sup>, foi realizado em 2009 na Avenida 23 de Maio, em comemoração ao aniversário de São Paulo (Figura 1).

A sua obra de maior escala é a fachada de uma caixa d'água de dois mil metros quadrados, pintada, em 2012, no campus da Universidade SENAC, onde Eduardo retratou os bondes da Avenida São João e os edifícios Martinelli, Banespa e o antigo edifício Altino Arantes, no Centro, na década de 1950.

Kobra pintou com tinta *spray* e esmalte sintético, em 16/07/2015, o mural "A Menina Bailarina", com 3,5 metros de altura por 15 metros de comprimento, no muro do Ballet Paraisópolis, na comunidade de Paraisópolis.

Retratou Maria Daniela de Oliveira Souza, de 14 anos, dançando e representando as meninas e meninos, cerca de 200 crianças, que frequentam o Balé de Paraisópolis / SP. Para o artista, as crianças simbolizadas pela Maria Daniela, são exemplos de arte, talento e superação de adversidades.

Paraisópolis está situada no distrito de Vila Andrade, região sudoeste do município de São Paulo, ao sul do Morumbi. Estima-se que sua população ultrapasse 85.000 habitantes, sendo a segunda maior comunidade carente da cidade em população, cuja maioria não concluiu o Ensino Fundamental. A renda média das famílias varia entre dois e três salários mínimos, com luz clandestina, água encanada em 50% de sua área, esgoto a céu aberto, poucas ruas pavimentadas e a maioria sem calçadas. As casas são de alvenaria ou madeira construídas em área de risco (Figura 2).



**Figura 1** · Eduardo Kobra. Mural “Muros da Memória” na Avenida 23 de maio em São Paulo, com 1000 m<sup>2</sup>, pintado em 2009, durante as comemorações do aniversário da cidade. Fonte: [www.azulmagazine.com.br/v1/?p=10587](http://www.azulmagazine.com.br/v1/?p=10587).

**Figura 2** · Eduardo Kobra. Mural “A Menina Bailarina”. Fonte: [www.onlinequadros.com.br/blog/](http://www.onlinequadros.com.br/blog/)

As crianças na comunidade são vítimas de doenças e endemias, bem como as violências domésticas e sexuais que impedem o seu desenvolvimento. O balé é um projeto social com o objetivo de proporcionar às crianças e adolescentes, pertencentes aos grupos de risco, uma oportunidade de formação integral, colaborando para a superação das adversidades e tornando-o um verdadeiro cidadão.

Conforme apontado por Grostein (2001), os problemas urbanos nas cidades brasileiras não são novos, entretanto, o que está mudando é a consciência social de que muitos deles poderiam ser evitados e a importância que a solução desses problemas assume para a sociedade. Construir "cidade" é tarefa social complexa, que requer investimentos públicos e privados, projetos e programas de intervenção e justiça na distribuição dos benefícios urbanos.

Outro mural pintado por Eduardo Kobra na Praça Franklin Delano Roosevelt, região central da cidade, apresenta o currículo e a foto de Adriano da Silva Pereira, de 24 anos, solteiro e desempregado há mais de dois anos. No Grafite há um homem negro e vários currículos de pessoas que foram fixados no mural em atendimento à solicitação do artista. Estão registrados: o objetivo do *currículum vitae* (Auxiliar de Vendas), o histórico profissional do candidato (Auxiliar de vendas na Companhia de Vendas S. A.), a formação acadêmica (Ensino Médio Completo) e os conhecimentos na área de informática (Windows e pacote Office), conforme apresentado na figura 3.

A obra evidencia a questão do desemprego na região metropolitana de São Paulo. Além disso, as taxas de desemprego dos negros são sempre maiores do que a dos não negros, tanto para mulheres como para homens. A imagem sugere, ainda, que não é suficiente ter qualificação, nível de instrução e experiência para ingressar no mercado de trabalho.

O mural "A Menina Desaparecida" registra a imagem de uma criança desaparecida. A criança da imagem é Ana Júlia Alves Tomas, filha de Lana Alves Inácio e Ivan Alves Tomaz, que desapareceu no dia 23 de novembro de 2013, aos quatro anos de idade. Essa intervenção teve o apoio da "Organização Não Governamental Mães em Luta", que participaram da intervenção distribuindo panfletos e conversando com as pessoas (Figura 4).

A temática expressa pelo mural traz à tona um tema emergente que é o desaparecimento de pessoas, em especial crianças, nos centros urbanos. De acordo com Oliveira (2007), o desaparecido pode ser designado como uma pessoa que se afastou de um determinado ambiente no qual mantinha convívio familiar ou de algum grupo de referência emocional-afetiva e que não comunicou sua vontade de partir do lugar onde estava e não retornou mais a este, sem que houvesse razão aparente, desaparecendo sem deixar indícios.





**Figura 3** · Eduardo Kobra: Mural “Currículo”. Grafite. 2015.  
Praça Franklin Delano Roosevelt/SP. Fonte: Própria.

O autor, ainda, sugere que o desaparecimento pode ser um produto da violência urbana.

O Grafite mural "Fim de semana no parque" faz menção à música do grupo Racionais MC's (Mano Brown, Edy Rock, Ice Blue e Kl Jay), lançada em 1993. A música é uma dedicatória "A toda a comunidade pobre da zona sul" e uma crítica à sociedade brasileira a partir do ponto de vista do "jovem negro" (Figura 5).

As imagens no mural são de jovens negros que expressam frases sobre os desejos da comunidade: "Eu só quero paz e mesmo assim é um sonho". Ou descrevem a paisagem geográfica da comunidade: "Milhares de casas amontoadas, Ruas de terra esse é o morro...". E enaltecem que "Na periferia a alegria é igual" e que na "Comunidade zona sul é, dignidade". A mensagem que o mural traz é da necessidade de lazer para a periferia e nesse sentido não necessariamente de um parque, mas de áreas que possam ser utilizadas para diversão.

Eduardo Kobra vem trabalhando com o projeto "São Paulo: uma realidade aumentada", com usuários de drogas como o que já aconteceu na Cracolândia, no bairro Campos Eliseos, centro da cidade, iniciado no dia 14 de julho de 2015.

Seus projetos destacam as preocupações do artista com relação aos aspectos da vida, nem sempre fácil, da metrópole. O evento teve também como objetivo, leiloar *online* a obra cujo montante arrecadado foi revertido ao Programa Braços Abertos, da Prefeitura de São Paulo, e que abriga e emprega os dependentes de droga.

Kobra tem obras em diversas cidades brasileiras, e também, em outros países, como França, Japão, Grécia, Estados Unidos, Inglaterra, Rússia, Itália, Suécia e Polônia. Por exemplo, em Lyon, na França, pintou o mural "Imigrantes" (de 17x3,5 m), no bairro de Guillotière, que é conhecido por abrigar imigrantes, oriundos de diversos países e continentes. Já em Tóquio, no Japão, fez um mural com referências à diversidade musical brasileira. No distrito de Tverskoy, importante região cultural da cidade de Moscou (Rússia) pintou o mural "A Bailarina", inspirado na bailarina russa Maya Plisetskaya. A cena retrata um fragmento de o "Lago dos Cisnes", do compositor russo Piotr Illitch Tchaikovsky (1840-1893).

## Conclusão

O artigo sugere que é possível compreender o grafite não apenas como uma arte urbana, mas como uma forma de apropriação do espaço urbano, além de democratizar o acesso à cultura, incentiva o debate sobre diversas questões sociopolíticas e econômicas, desperta a necessidade da sociedade aprender com o outro.

As intervenções realizadas por Eduardo Kobra, na cidade de São Paulo, chamam a atenção para situações de desigualdade sociais, configurando-se como um ativismo político-cultural.



**Figura 4** · Eduardo Kobra. Mural “A Menina Desaparecida”. No muro do Ballet Paraisópolis. Rua Major Marioto Ferreira, 12 – Paraisópolis. Fonte: [www.onlinequadros.com.br/blog/](http://www.onlinequadros.com.br/blog/)

**Figura 5** · Eduardo Kobra. Mural “Fim de semana no parque”. Fonte: [www.onlinequadros.com.br/blog/](http://www.onlinequadros.com.br/blog/)

O artista se utiliza do grafite, uma das linguagens artísticas de intervenção urbana da arte contemporânea, presente cada vez mais nos grandes centros urbanos, deixando evidente sua preocupação com as questões sociais, políticas e econômicas vivenciadas na cidade, bem como com a questão estética de suas obras elaboradas com fortes e expressivas formas e cores conseguindo um diálogo direto com as pessoas.

### **Referências**

Grostein, Marta Dora (2001). "Metrópole e expansão urbana: a persistência de processos 'insustentáveis'". *Revista São Paulo em Perspectiva*. ISSN 1806-9452. Vol. 15 (1): 13-19. [Consult. 2015-08-09] Disponível em URL <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-88392001000100003>

Oliveira, Dijaci David (2007). *Desaparecidos Civis: conflitos familiares, institucionais e segurança pública*. Tese de Doutorado. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília. [Consult. 2015-12-21] Disponível em URL: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1217/1/Tese\\_2007\\_DijaciOliveira.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1217/1/Tese_2007_DijaciOliveira.pdf)

# Mireia Sallarès: Las Muertes Chiquitas (México, 2006-09)

*Mireia Sallarès: Little Deaths (México, 2006-09)*

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual i plàstic, professora. Doctora en Belles Arts  
por la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo, Edificio Principal, planta baixa, Pau Gargallo 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

**Resumen:** El artículo propone una aproximación a Las Muertes Chiquitas (México, 2006-2009) de Mireia Sallarès. En este proyecto, la artista interroga a una treintena de mujeres residentes en México a cerca del orgasmo. La obra se basa en la palabra, el testimonio y la indagación; una palabra concedida al otro o colectivo de mujeres mexicanas, cuyos testimonios nos interpelan sobre el placer y sus reversos, la violencia y la muerte, y que, en última instancia, nos impelen a proseguir la indagación, iniciada por Sallarès, sobre la situación de la mujer en la contemporaneidad y, en particular, sobre los intersticios entre los orgasmos y los feminicidios.

**Palabras clave:** investigación artística / intervenciones / diversidad testimonial / vida vivida / violencia contra las mujeres / Las Muertes Chiquitas / Mireia Sallarès.

**Abstract:** *The article proposes an approach to Little Deaths (Mexico, 2006-2009) of Mireia Sallarès. In this project, the artist questions about thirty women who live in Mexico to close to orgasm. The work is based on the word, witness, and the inquiry. He gives the word another or collective of Mexican women, whose testimonies we challenge about the pleasure and its reverse, violence and death, and which, ultimately, drive us to continue the investigation, initiated by Sallarès, on the situation of women in the contemporary world and, in particular, about the interstices between orgasms and femicides.*

**Keywords:** *artistic research / interventions / testimonial diversity / lived life / violence against women / Little Deaths / Mireia Sallarès.*

Mireia Sallarès (n. Barcelona, 1973) es una artista visual, licenciada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona (1997) y con estudios en cine y vídeo en la New School University y en la Film & Video Arts de New York (2001-2003). Trabaja como realizadora *freelance* y en la actualidad colabora con el MACBA en la producción de un fondo documental de entrevistas a artistas.

M. Sallarès vive en tránsito entre Barcelona y otras ciudades y ha llevado a cabo la mayoría de sus proyectos artísticos en territorio extranjero. Entre ellos destacan: *Le camión de Zahida, conversations après le paradís perdu* (Francia, 2002-05), *Mi visado de Modelo I- II* (EEUU, 2003-05), *Las Muertes Chiquitas* (México, 2006-09), *Monumento a las 7 Cabronas e Invisibles de Tepito* (Ciudad de México, 2010). *Se escapó desnuda, un proyecto sobre la verdad* (Caracas, 2011-12) o *Joan, Jill Godmilow [What Godmilow Taught]* (NY- BCN 2013-14). La condición de extranjería es un registro indispensable en su trabajo: "todos somos extranjeros – dice la artista. Es la condición existencial inherente a nuestros tiempos, común a todos nosotros, porque todos nos hemos sentido en algún momento extraños o extranjeros en nuestro propio país, ciudad, familia, cuerpo, género o ideas" (Sallarès, 2015: 61). La circunstancia de extranjería le ayuda a no olvidar una de las máximas identitarias: *nunca se es, sino que siempre se está siendo*. Y la ubica en un lugar de vulnerabilidad y fortaleza a un tiempo, desde el que relacionarse con el otro a la hora de acometer sus propuestas, trabajos que muy bien podrían entenderse como el material para un gran archivo de historias de vida vivida. "Lo que es verdaderamente monumental –continúa Sallarès – es la vida vivida, la UNESCO debería declararla Patrimonio de la Humanidad" (Sallarès, Dossier de obra reciente)

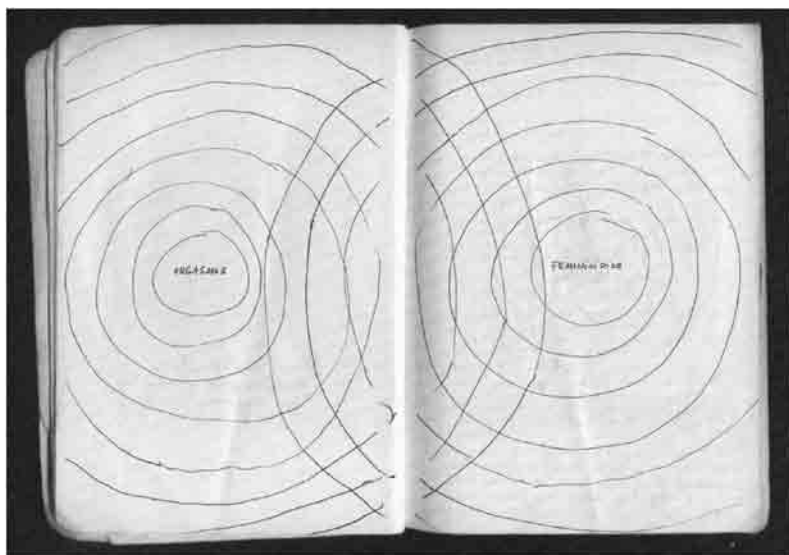
El presente artículo versa sobre *Las Muertes Chiquitas* (2006-09), un proyecto complejo y extenso, cuya nueva presentación pública lo redimensiona. Se ha escrito mucho sobre él. Sólo su versión impresa (Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, Barcelona: Blume, 2009) incluye varios escritos de diversas autoras, de Maite Larruri, Beatriz Preciado y Laura González, entre otras. Por ello y porque Sallarès ha explicado, en repetidas ocasiones, que el proyecto *se basa en la palabra, el testimonio y la indagación* (Sallarès, 2009: 275), es por lo que la autora este texto se remite a la voz de la artista, y propone una revisión de *Las Muertes chiquitas* justamente a partir de las palabras que lo componen, una palabra concedida al otro o colectivo de mujeres mexicanas, cuyos testimonios nos interpelan sobre el placer y sus reversos, la violencia y la muerte, y que, en última instancia, nos impelen a proseguir la indagación (-intento de averiguar), iniciada por Sallarès, sobre la situación de la mujer en la contemporaneidad y, en particular, sobre los intersticios entre los orgasmos y los feminicidios (Figura 1).

Entre 2006 y 2009, Sallarès mantiene una serie de conversaciones y/o encuentros con una treintena de mujeres residentes en distintos enclaves de la geografía mexicana, de realidades y profesiones diversas (ex religiosas, guerrilleras, historiadoras, profesoras, prostitutas, ricas, pobres, jóvenes y ancianas) y entre las que Sallarès se cuenta como una más. Las conversaciones giran en torno a *la muerte chiquita*, expresión popular que en México se emplea para designar el orgasmo sexual femenino, así como el momento previo al vómito. De *la muerte chiquita* habla también una célebre canción mexicana: *dame la muerte chiquita/ dame la muerte, pequeña/ y así tal vez en tus brazos/ alcanzaré la gracia plena*. Una de las mujeres participantes, Astrid (prófuga de Ciencias Políticas, actriz y cantante) la incluye en sus espectáculos “¡porque cuando tienes un orgasmo – dice– sientes que te vas, no que te vienes! Es algo inenarrable, hay una desconexión de este mundo. Y aunque para lograrlo tienen que participar la mente y el cuerpo, cuando lo logras no hay ni mente ni cuerpo: hay otra cosa. Un instante...” (Sallarès, 2009: 113)

Pero quizás la acepción de orgasmo que prevalece en el proyecto es la enunciada por otra de las participantes, Mariana: “El orgasmo es distinto para cada quien, pero para todos no es solamente la culminación del placer; es la capacidad de abrir la compuerta del perdón, la aceptación y la vida. Tiene que ver con lo que somos, quién creemos que somos, y lo que nos han hecho ser...” (Sallarès, 2009: 11). La artista se sirve, por tanto, de *la pequeña muerte* como pretexto para dialogar con todas y cada mujer a cerca del deseo y el placer, así como sobre el dolor, la violencia y la muerte, a fin de confeccionar un documento coral único sobre la condición socio-política de la mujer de hoy en México.

En el epicentro de este proyecto se sitúa el film documental *Little Deaths (Las Muertes Chiquitas)*, 2009. La propia Sallarès abre el largometraje, con el relato de su particular relación con el placer y la violencia: “Tuve mi primer orgasmo a los 27 años de edad. Llegué a pensar que nunca podría tenerlos... Nunca he sido víctima de una violencia psíquica o física demasiado grande, pero siempre he tenido miedo a ser violentada y la violencia que sufren otras mujeres la he sentido como propia” (Sallarès, 2009: 277). A continuación se suceden una serie de planos fijos de rostros y voces de mujeres (Figura 2). Los más diversos asuntos relativos al devenir mujer se ensartan unos tras otros. La madre de Lluvia, otra participante, que trabajó durante mucho tiempo con mujeres indígenas, le dijo a la artista una vez, que ella, lo mismo que aquellas, “también sabía bordar, porque este proyecto era tejer e hilar entre mujeres para hacer algo más grande” (Sallarès, 2009: 183).

En una segunda fase de la obra, como *una manera distinta de co-memoración* (Sallarès, 2009: 192), la artista lleva a cabo una serie de intervenciones y retratos



**Figura 1** - Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2009.

Dibujo 21x29,7 cm. Fuente: Sallarès (2009: 5).

**Figura 2** - Seis fotogramas del film de Mireia Sallarès *Little*

*Deaths* [Las Muertes Chiquitas] 2009 (digital video, color,

sonido, 286 minutos). Sallarès aparece en el primer fotograma

de la izquierda. Fuente: Isa (2014).



de las mujeres junto a un anuncio luminoso de neón construido *ad hoc*, con la expresión *Las Muertes Chiquitas*. Los escenarios de las fotografías se corresponden con los lugares de las entrevistas y funcionan, en este caso, como equivalentes simbólicos del orgasmo enunciado por el neón: son las causas y/o logros personales de cada mujer (Figura 3, Figura 4, Figura 6). Así y por poner algunos ejemplos, Carmen, ex prostituta, se fotografía en los Jardines Torres Quintero del barrio de Tepito de DF, frente a la Casa Xochiquetzal, residencia y casa comunitaria para ex trabajadoras sexuales ancianas, que dirige cuando tiene lugar su encuentro con Sallarès. Doña José se retrata en el predio donde la organización indígena que ella lidera, la Organización Mazahua José Antonio Pueblo Nuevo AC, construye bloques de viviendas de protección social, en el Centro Histórico de DF. Doña Chelo, maltratada durante su infancia y vendida a los quince años a un hombre con el que tiene nueve hijos, se fotografía en el patio de su único hogar, el que tuvo que abandonar tras su divorcio y al que finalmente regresa al cabo del tiempo, en el barrio de Tepito también. O Malú, que lo hace en el área llamada Cristo Negro, en Ciudad Juárez, donde encontraron los cuerpos de ocho mujeres asesinadas y donde va cuando necesita reflexionar; Malú, tras el asesinato de su hermana en 2001, fundó, junto con su madre y la maestra Marisela Ortiz, la Asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa, destinada a la lucha por desvelar los feminicidios en Ciudad Juárez.

La edición impresa del proyecto, citada al principio de este artículo, constituye la memoria del mismo. Reproduce parte del material de apoyo de la artista a la hora de conceptualizar la propuesta, contiene los artículos también mencionados al principio, los retratos de las intervenciones anteriores y el relato de cada uno de los testimonios, filtrados para esta versión por la voz en primera persona de la artista. Si en el caso del documental, la ristra de testimonios se abre con el de Sallarès, en el libro, el suyo la cierra. Y lo hace refiriendo “una idea y una imagen que siempre deseó incorporar a este proyecto: el silencio ¿Cómo incorporar lo no dicho, lo que no puede ser conocido, lo que no puede identificarse, en un proyecto basado en la palabra, en el testimonio y en la indagación?” (Sallarès, 2009: 275)

De acuerdo con L. González, *Las Muertes Chiquitas* es una obra *transdisciplinar, liminal y de agencia social* (Laura González en Sallarès, 2009: 153), se sitúa entre disciplinas o en la confluencia de perspectivas y saberes diversos (principalmente gracias a multiplicidad de miradas que la componen), en tránsito, entre la erótica y la violencia y entre lo personal y lo político. El erotismo, o el orgasmo, como sinónimo del placer está ligado al poder y al control, así como a la violencia profesada en pro de éste. La mujer maltratada, abusada o violentada – por utilizar las expresiones mexicanas de las participantes – está demasiado presente en



**Figura 3** - Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2006-09. *Serie de intervenciones y retratos con anuncio luminoso de neón*. Fotografía, 110x95 cm. Carmen. Jardines Torres Quintero, Casa Xochiquetzal, residencia y casa comunitaria para ex trabajadoras sexuales ancianas, barrio de Tepito, México, DF.

**Figura 4** - Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2006-09. *Serie de...* Fotografía, 110x95 cm. Doña Jose. Predio donde la organización mazahua que ella lidera ha construido bloques de viviendas, callejón Mesones, Centro Histórico, México, DF.

**Figura 5** - Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2006-09. *Serie de...* Fotografía, 110x95 cm. Yolanda. Delante de Irresistible Tentación, tienda Sex Shop de la que fue propietaria, colonia Iztapalapa, México, DF. Fuente: Sallarès (2009).

**Figura 6** - Mireia Sallarès, *Las Muertes Chiquitas*, 2006-09. *Serie de...* Fotografía, 110x95 cm. Malú. Descampado cerca del área llamada Cristo Negro, donde se encontraron los cuerpos de ocho mujeres asesinadas, Ciudad Juárez, frontera México-EEUU. Fuente: Sallarès (2009).

toda la obra. La violencia contra las mujeres no es una cuestión personal; es un asunto de estado. Dos sociólogos expertos en la materia, Inés Alberdi (n. Sevilla, 1948) y Pierre Bourdieu (Denguin, 1930-París, 2002), coinciden en cómo atajar la que el último denomina *la dominación masculina* (Bourdieu, 2000). Erradicar la *violencia simbólica* tan sólo será posible –apuntan ambos– a través de una acción política conjunta en pro de la igualdad, orquestada por todas y cada una de las estructuras sociales: la familia, la Escuela, el Estado... y con la implicación comprometida de los medios de comunicación. “Hacerla visible”, “comenzar a verla y convertirla en algo inadmisibles en tanto que comportamiento” (Alberdi, 2005: 26) es uno de los primeros objetivos de la resistencia a la violencia contra las mujeres y *Las Muertes Chiquitas* cumple tal cometido.

*Las Muertes Chiquitas* surge de una necesidad de la artista (su propia dificultad del disfrute de orgasmos) y traza con ello una línea desde lo autobiográfico hasta el retrato social de un grupo de mujeres que, pese a convivir con la violencia desde bien temprano, son catalizadoras de lo negativo que ha acontecido en sus respectivas vidas y desprenden, en su conjunto, una tremenda fuerza vital. Y es que cuando Sallarès menciona que “Lo (que es) verdaderamente monumental es la vida vivida” y que “la UNESCO debería declararla Patrimonio de la Humanidad” siempre concluye aclarando que la cuestión no es lo que a uno le ocurre en la vida, sino qué haces con lo que te ocurre, o cómo lo gestionas. Las mujeres de *Las Muertes Chiquitas* son, en este sentido, unas heroínas. El siguiente proyecto de Sallarès rendía homenaje a la evidencia: *Monumento a las 7 Cabronas e Invisibles de Tepito. Las de antes y todas las que vendrán*. (Ciudad de México, 2010). Entre las cabronas figuran algunas mujeres de *Las Muertes Chiquitas*.

## Referencias

- Alberdi, Inés; Rojas Marcos, Luis (2005)  
“Violència: Tolerancia Zero.” In *Programa de prevenció de l’Obra Social “la Caixa”*, Barcelona: Fundació “la Caixa”.
- Bourdieu, Pierre (2000) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama
- Isa, Amy Taubin (2014) “Women’s Chorus. Amy Taubin by Mireia Sallarès’s Little Deaths,” *ArtForum*, April 2014, p.99.
- “Mireia Sallarès: El arte de la entrevista,” *ArtsMoved*, Associació Cultural
- Movimiento Artes en colaboración con *90+10*, Marzo, 2015, págs. 60- 63.  
[Consult. 2015-04-01] Disponible en [www.artsmoved.cat/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/](http://www.artsmoved.cat/ca/mireia-sallares-el-arte-de-la-entrevista/)
- Mireia Sallarès: *Las Muertes Chiquitas*. (2009) [en línea] blog [Consult. 2015-12-27] Disponible [www.lasmuerteschiquitas.blogspot.com.es/](http://www.lasmuerteschiquitas.blogspot.com.es/)
- Sallarès, Mireia (2009) *Las Muertes Chiquitas*, Barcelona: Blume.

# El espectador invisible en la pintura expandida de Shintaro Ohata

*The invisible beholder in Shintaro Ohata's  
expanded painting*

MANUELA ELIZABETH RODRÍGUEZ GONZÁLEZ\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual, estudiante de doctorado. Grado en Bellas Artes en Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes de Pontevedra (BBAA, UVigo); Máster en Libro Ilustrado y Animación Audiovisual BBAA, UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes de Pontevedra, departamento de pintura. Rúa Maestranza 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: manuelarodriguez@alumnos.uvigo.es

**Resumen:** El presente artículo propone un análisis de los recursos que Shintaro Ohata utiliza para generar un tercer espacio, donde se produce una interacción entre la fantasía narrada por la obra y la realidad en la que se encuentra el espectador. Para ello se realizará una búsqueda de recursos similares utilizados por artistas clásicos y que estarán de nuevo presentes a lo largo de la historia del arte en diversas disciplinas.

**Palabras clave:** pintura expandida / espectador / tiempo congelado / ensimismamiento / espejo / miradas / Shintaro Ohata.

**Abstract:** *This article proposes an analysis of the resources that Shintaro Ohata uses to generate a third space, where the fantasy narrated by the work interacts with the reality of the beholder. For this, we will do a research of similar resources that were used by classic artists, and that are present throughout the history of art in several disciplines.*

**Keywords:** *Expanded painting / beholder / frozen time / absortion / mirror / looks / Shintaro Ohata.*

## Introducción

Shintaro Ohata da un paso más allá de la timidez de Murillo asomando la mano en el marco de su autorretrato mediante *trompe-l'oeil* (1670-1673), y saca a sus personajes del cuadro, invadiendo el espacio del espectador.

Nacido en Hiroshima (1975), Shintaro Ohata es un artista que representa sencillas escenas cotidianas, dotándolas con una atmósfera de drama, debido a la importancia que concede a la composición y captación de la luz. Sus pinturas expandidas se componen de esculturas de poliestireno, situadas frente a lienzos que utiliza como fondo, y juntos constituyen una sola obra.

El objetivo del artículo será un análisis de los recursos que Ohata utiliza para generar un tercer espacio, donde convergen el mundo del personaje y el espacio expositivo, estableciendo una comparación con los recursos utilizados en el arte clásico para incluir o excluir al observador: en primer lugar, representación de superficies reflectantes y la idea del cuadro como ventana; y en segundo lugar, el ensimismamiento de los personajes y el uso de las miradas.

### 1. Superficies reflectantes y el cuadro como ventana

*El espejo tiene la forma de su corte, esta forma es el dibujo alrededor del cual nacen los signos, los volúmenes, se levantan las paredes y las decoraciones, se erigen las cúpulas, despegan los misiles interestelares.* (Pistoletto apud Ministerio de Cultura, 1983:116)

Uno de sus recursos es la representación de reflejos que devuelven la realidad del personaje. *Good morning, world* (Figura 1) abre el espacio de la figura, de forma similar a lo que ocurre en *La camarera del Folies-Bergère* (1882), de Édouard Manet. Ohata crea espacios en los que el espectador acude como un fantasma para contemplar un espectáculo congelado. Se podría decir que si el visitante no vive ni existe, no proyecta reflejo en los espejos, como sucedía con Drácula en la novela de Bram Stoker (1897).

En el cine es posible satisfacer el deseo del espectador invisible de traspasar y explorar los mundos especulares, mediante recursos de posproducción. Un ejemplo lo encontramos en la película *Mr. Nobody* (2009), dirigida por Jaco Van Dormael. En ella, la cámara recoge la imagen de la espalda del protagonista y su reflejo en el espejo, produciendo la negación de la existencia del cámara y del espectador, ya que no aparecen reflejados. El operario de cámara desaparece hasta tal punto que éste es capaz de atravesar el espejo sin ser registrado en él, y seguir grabando en ese mundo ilusorio como la nueva realidad del personaje. Nos adentramos a través de una ventana que nos absorbe, en palabras de Selma:

*No sólo se restituye parte del fuera de campo visual sino que el marco del cuadro se desplaza en zoom hacia nosotros disolviéndose momentáneamente más allá de las monturas de nuestras lentes* (Selma, 1996: 22).



**Figura 1** · Shintaro Ohata. *Good morning, world* (2013-15).

Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari Art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2015/12/ohata\\_ohayousekai2.jpg](http://yukari-art.jp/images/2015/12/ohata_ohayousekai2.jpg)

**Figura 2** · Shintaro Ohata. *Prism* (2007). Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari Art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2011/11/ohata\\_prism.jpg](http://yukari-art.jp/images/2011/11/ohata_prism.jpg)

**Figura 3** · Shintaro Ohata. *Rainbow* (2011). Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2011/11/ohata\\_nizibeya.jpg](http://yukari-art.jp/images/2011/11/ohata_nizibeya.jpg)

Se produciría una sensación análoga a la que tendría el espectador del museo al colocarse frente a *Good Morning World*. Lo mismo sucede en la película *Contact* (1997), dirigida por Robert Zemeckis y en *Sue got married* (1986), de Francis Ford Coppola.

Por otra parte, podríamos encontrar un interés semejante al que Matisse había mostrado desde siempre por las ventanas, porque constituyen el paso entre el exterior y el interior (Selma, 1996: 22). En las vistas verticales de las escenas de Ohata, los lienzos nunca tocan el suelo del espacio expositivo, produciendo de este modo la sensación de cuadro como ventana: todo el cuadro actúa como un gran espejo, ya que, llegando al espectador por su rodilla, se sugiere una continuidad del suelo en una ficción contigua, como una apertura imaginaria del espacio. Un agujero en la pared del que la figura emerge (Figura 2).

La negación de la figura del espectador en imágenes especulares confronta con lo que sucede en obras como *Dog in the Mirror* (1973) de Michelangelo Pistoletto, donde la escultura invade igualmente el espacio, pero el uso del espejo convierte a los espectadores en actores, protagonistas absolutos (Boatto apud Ministerio de Cultura, 1983: 77). En Pistoletto, el mundo reflejado es el del espacio expositivo, pues se trata del museo y de las personas que por él transitan. En *Rainbow* (Figura 3), por el contrario, la ficción salta e interactúa con la realidad del visitante. En lugar del reflejo del observador y la sala en la que se encuentra, en el lienzo está pintado el simulacro de una “realidad” fantástica. Se trata de un cielo que no coincide con el centro de gravedad del espectador y hace que despegue sus pies del suelo para convertirse en testigo de un suceso, desde un punto de vista cenital e imposible. Con este recurso casi cinematográfico, se rompe la barrera entre obra y espectador, como sugería Diderot.

Un trabajo sobre la zona de interconexión entre el espacio imaginario que Ohata sitúa en la realidad y la inclusión del espacio expositivo en la obra, es el de Tom Wesselman, quien en sus obras representa el momento justo de esta intersección: imágenes bidimensionales que completa con objetos reales, extraídos de la vida cotidiana, haciendo “la imagen lo más intensa posible” (Hunter, 1995: 23). Si en el s. V a.C, Zeuxis derrotaba a Parrasio al conseguir engañarlo con su ilusión *trompe l'oeil*, haciéndole recorrer una cortina pintada tan magistralmente que parecía real, en *Collage de la bañera nº3 y nº2* (1963) Wesselman coloca telas reales en la composición. Consigue así una simultaneidad cuadro-espectador totalmente definida, pero no llega a establecer una invitación debido a la ausencia de perspectiva motivada por el *assemblage*.

## 2. Personajes ensimismados. Miradas congeladas

En general, la obra de Ohata recuerda a la pintura denominada “de tradición ensimismada” (Fried, 2000: 64) en su esculpir de personajes absortos en momentos



**Figura 4** - Shintaro Ohata. *Goodbye Sankaku* (2008). Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2011/11/ohata\\_sayonarasankaku.jpg](http://yukari-art.jp/images/2011/11/ohata_sayonarasankaku.jpg)





**Figura 5** · Shintaro Ohata. *Vapor trail* (2007). Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2011/11/ohata\\_hikoukigumo.jpg](http://yukari-art.jp/images/2011/11/ohata_hikoukigumo.jpg)

**Figura 6** · Shintaro Ohata. *Happy birthday?* (2012). Pintura y escultura de poliestireno. Cortesía del artista y Yukari Art. Fuente: [yukari-art.jp/images/2013/01/ohata\\_happy-birthday11.jpg](http://yukari-art.jp/images/2013/01/ohata_happy-birthday11.jpg)

congelados. Un ejemplo de este recurso lo encontramos en *Haymaking* de Jules Bastien-Lepage (1877) o en *Un écolier qui étudie sa leçon* de Jean-Baptiste Greuze (1757). "Paradójicamente, esta estabilidad y eternidad están dotadas con el poder de crear la ilusión de un cambio inminente, gradual e incluso ligeramente abrupto" (Fried, 2000: 69-70), debido a la representación congelada de momentos sucesivos, como el pedalear de la bicicleta de la protagonista de *Goodbye Sankaku* (Figura 4).

El congelar del movimiento en plena acción ha sido utilizado por diversos pintores, como Velázquez, plasmando un huevo en el momento justo de freírse en el cuadro *Vieja friendo huevos* (1618); o el hilo de leche que vierte Vermeer en su obra *La Lechera* (1657-1658). Posteriormente, formó parte de la obra de Chardin, como en *La Bulle de savon* (hacia 1733). Ohata además captura y da forma a aquello que es invisible a nuestros ojos. Por un lado, el viento es materializado a través del movimiento del pelo y ropas de los personajes agitándose violentamente (Figura 5). Este rasgo, tan presente en las películas de anime japonesas, es un elemento constante en la película *El viento se levanta*, del Studio Ghibli, motivada por la frase de Paul Valéry: "¡El viento se levanta!...¡hay que intentar vivir!". Por otra parte, congela el humo del café o de cigarrillos, esculpiendo y dando una forma concreta a su trayectoria efímera, como en la obra *Goodbye Sankaku* (Figura 4).

En algunas obras, como *Vapor trail* (Figura 5), los personajes estáticos de Ohata miran hacia puntos invisibles y nos sentimos "como intrusos observando" (Vergara, 2003: 49), al igual que en muchas pinturas barrocas de Vermeer, como *La muchacha del collar de perlas* (1662-65).

En otras, como *Happy Birthday?* (Figura 6), las figuras miran hacia un punto que "nos podemos asignar fácilmente, ya que ese punto somos nosotros mismos" (Focault, 2007: 31) recordando al de la mirada en el autorretrato de Velázquez en las Meninas; con la diferencia de que al alejarnos de la escena, la mirada del personaje continúa hasta traspasar el espectador para ignorarlo y volver a fijarse en un punto infinito de la sala expositiva. "Ninguna otra perspectiva revela esa increíble tensión de la figura ni justifica su verdadera razón de ser" (Wittkower, 1999: 193), ya que "la luz dirigida" que Ohata pinta en la figura cobra más sentido cuando vemos la tarta de cumpleaños en su vista frontal. Podemos ver como sale de la tarta, se extiende por el mantel hasta alcanzar las manos y mejillas de la protagonista.

Podríamos decir que lo que sucede con las pinturas expandidas de Shintaro Ohata que hemos visto (*Happy Birthday?*, *Rainbow* o *Vapor trail*) es que "el centro espiritual de la estatua está fuera de la estatua misma, en algún punto del espacio, en el mismo espacio en el que vivimos y por el que nos movemos", como en el

*David* de Bernini (Wittkower, 1999: 193). No obstante, en cuanto el espectador entabla contacto visual con el personaje, parece como si lo sorprendiéramos en el momento menos adecuado, y la presencia del observador quedase fuera de lugar, resultando incluso embarazosa (Schmied apud Ministerio de Cultura, 1983: 86). Así pues, en ausencia de espectador, la protagonista del primer ejemplo, *Good morning, world*, es condenada a mirar eternamente su reflejo pintado, congelada en plena auto-contemplación por Ohata, igual que hizo Caravaggio en su *Narciso* de 1545.

### Conclusiones

Como se pudo observar, Shintaro Ohata se sirve de recursos del arte clásico (el cuadro como ventana, superficies de reflejos, y miradas) y de una estética propia, más próxima al cine de anime que a un realismo fotográfico, para crear un mundo imaginario capaz de absorber momentáneamente al espectador y sumir el espacio expositivo dentro de la atmósfera generada.

La obra de Ohata convierte al espectador en testigo de momentos congelados, sin perseguir que participe de la ficción del cuadro, manteniendo una tensión temporal que amenaza con desembocar en una acción completa.

### Referencias

- Foucault, Michel et al. (2007). *Otras Meninas* (2ª ed.). Madrid: Ed. Siruela. ISBN: 9788478442218
- Fried, Michel. (2000). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros. ISBN: 84-7774-609-5
- Hunter, Sam. (1995). *Tom Wesselman*. Nueva York: Ediciones Polígrafa. ISBN: 84-343-0770-7
- Ministerio de Cultura. (1983). *Michelangelo Pistoleto*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. D.L.: M. 29301-1983
- Selma, José Vicente. (1996). *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*. Valencia: Dirección General de Museus i Belles Arts. ISBN: 978-8448214227
- Vergara, Alejandro et al. (2003). *Vermeer y el interior Holandés*. Madrid: Museo Nacional del Prado. ISBN: 84-8480-049-0
- Wittkower, Rudolf. (1999). *Escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-7008-1

# La lógica de la expresión multidisciplinar de Jorge Barbi, desde una perspectiva sistémica

*The logic of Jorge Barbi's multidisciplinary expression, from a systemic perspective*

LAURA NAVARRETE ÁLVAREZ\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, creadora multidisciplinar. Estudiante de doctoramiento. Máster en Arte contemporánea, investigación y creación. Universidade de Vigo.  
Licenciatura en Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes de Pontevedra, Programa de Doutoramento. R/ Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, Galicia, España. E-mail: launa.11@hotmail.com

**Resumen:** Se presentará la obra de dos artistas gallegos, Jorge Barbi y Roberto Álvarez Gregores, ambos con piezas especialmente variadas, y se revisarán desde una perspectiva sistémica, para indagar entre otras cosas cómo afecta el hecho de la "autoría", o donde radica el estilo en artistas como ellos. Desde la perspectiva de Jack Burnham es una cuestión de "hardware" se trata de mantenerse en la misma posición o en una equivalente, con respecto al sistema completo.

**Palabras clave:** autor / arte-sistema / lógicas operativas.

**Abstract:** *One will present the work of two Galician artists, Jorge Barbi y Roberto Álvarez Gregores, both with varied pieces, and they will be reviewed from a systemic perspective, to investigate, among other things, how do they affect "authorship" as a fact, or where their style is rooted. From Jack Burnham's perspective this is a question of "hardware", this is a question of supporting in the same position or in the equivalent one, with regard to the complete system.*

**Keywords:** *meta-paper / conference / referencing.*

## Introducción: Jorge Barbi desde una perspectiva Burnhamiana

Jorge Barbi ha sido muchas veces definido como un artista inclasificable, se ha llegado a afirmar la carencia de una voluntad de estilo en su obra, pero, aunque ciertamente esta no debe de ser una de sus preocupaciones, ¿acaso radica el estilo necesariamente en la forma externa o en el medio?

Burnham con su teoría del arte sistema, al igual que Krauss en la "La escultura en el campo expandido", ponen la atención en las lógicas operativas que subyacen a las formas y a las prácticas artísticas. Desde esta perspectiva, ya vemos a Barbi de otro modo, desde luego que la coherencia se mantiene en cada pieza, independientemente de la variedad de sus materiales y medios, las conexiones no visibles entre las obras, apuntan hacia un mismo origen.

Siempre se repiten ciertos elementos: lo incontrolable, el azar, una mirada curiosa, y un respeto profundo a la naturaleza. En Barbi conviven en perfecta armonía piezas de naturaleza contraria, pareciera que ha podido mantenerse al margen de ciertas obligaciones de posicionamiento en debates clásicos, y de clasificación o afiliación a un movimiento o estilo concreto. De esta forma, ha sabido adelantarse a su tiempo, con formas y actitudes más comunes en la práctica artística actual.

A día de hoy, es tan común como esta tendencia al encasillamiento o a la especialización, ese otro el tipo de artista multidisciplinaria cuya identidad se rebela a través del nexo común entre sus variadas obras, otro ejemplo de este tipo, es Roberto Álvarez Gregores, un artista novel, que en este aspecto tiene una actitud similar a la de Barbi.

### 1. Burnham, la desmaterialización del objeto artístico, y el arte-sistema

Tres años antes de que Lucy Lippard (1973) publicase *The Dematerialization of the art Object from 1966 to 1972*, Jack Burnham (1974) nos hablaba de algo similar en su texto *la cabeza de Alicia*. Aunque ya era un tema tratado desde los 60 (Lippard & Chandler, 1968).

Para ello nos ponía de ejemplo el pasaje en el que Alicia se encuentra con Chesire:

*'Well! I've often seen a cat without a grin,' thought Alice, 'but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever saw in all my life!'* (Burnham, 1974).

Este pasaje le servía a Burnham como metáfora de lo que ocurría en ese momento con el arte conceptual. Las nuevas expresiones artísticas estaban desprovistas de los materiales asociados con las disciplinas tradicionales.

Sin embargo no fue esta, ni la única ni la mayor aportación de Burnham a la historia del arte. Es destacable también, por ejemplo, su aportación de la idea de

software como metáfora del arte, que está intrínsecamente ligada a su teoría del arte-sistema, que es lo que nos atañe para este caso.

A la conclusión de *Más allá de la escultura moderna* (Burnham, 1968) había escrito:

*As a result, the cultural obsession with the art object is slowly disappearing and being replaced by what might be called "systems consciousness." Actually, this shifts from the direct shaping of matter to a concern for organizing quantities of energy and information.*" (Burnham, 1968: 369).

Burnham estaba muy interesado en las expresiones artísticas que empleaban las nuevas tecnologías, así como también en las interferencias producidas entre el arte y la ciencia. Sin embargo, no por ello perdía su capacidad crítica, llegando a afirmar que la mayor parte de estas expresiones estaban en un nivel muy ingenuo de creación.

En una entrevista Burnham (1970) explica:

*The most sophisticated artists in the twentieth century have all been artists - Paul Klee, Picasso, Marcel Duchamp, Jasper Jones - who had a fine appreciation of the whole history of western art. They weren't that naives. And the computer artists I saw working were naives. It's as if they took a dog and cut off his tail and said: Well, who worked with the tail of the dog? - You know it's dead. It doesn't make any sense. They didn't have the understanding of the whole dog. You know, they took a part of a system and said: We gonna make art out of this.*

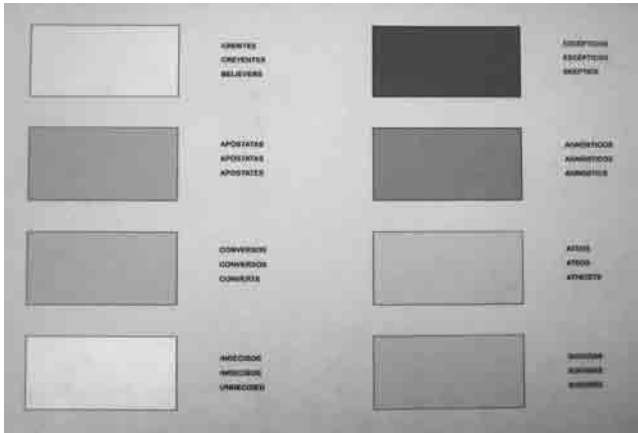
*D.: Is it only a problem of artists who work with computers or a problem of engineers, scientists and technological people in general?*

*No, it's this kind of problem: It's a software-hardware problem. People on a level of Jasper Johns or Anselm Kiefer or Paul Klee or Picasso or a dozen others - Mondrian, they are working at a very, very high level of software. Most of the computer artists I see are working on a high level of hardware but the software is like, you know, Kinderspiel, you know, it's nowhere, it's so simple. (Burnham, 1970).*

## 2. Jorge Barbi

Para ejemplificar su compleja catalogación podríamos consultar el texto de la web de *La fábrica* (s/d) donde exponen su trabajo:

*Su actividad artística, desarrollada a partir de los años ochenta, no puede ser fácilmente integrada en ninguna de las tendencias que han caracterizado el arte español de estas últimas décadas... Sus obras no persigan una voluntad de estilo, ni tampoco muestran interés por evidenciar la marca de autor, sino que tratan, simplemente, de evitar toda visión predeterminada y adoptar la forma adecuada en cada momento y en cada lugar. Así, sus obras pueden resolverse, en soportes tan dispares como un objeto, una fotografía digital, un dibujo a tinta, una instalación o una intervención en el espacio público, aunque siempre adaptándose magistralmente a la circunstancia...*



**Figura 1** · Jorge Barbi, *El final del camino*, 2014, Intervención en el cementerio del parque de Bonaval, Santiago de Compostela, dentro del proyecto expositivo: "ON THE ROAD". Fuente: propia.

**Figura 2** · Jorge Barbi, Detalle placa de la intervención *El final del camino*, 2014, Intervención en el cementerio de Bonaval, Santiago de Compostela, dentro del proyecto expositivo: "ON THE ROAD". Fuente: propia.

Sin embargo, es quizás esta visión material a la que estamos acostumbrados en la tradición artística, la que hace que esperemos hallar este "estilo" o "marca de autor", en sus materiales y formas externas, (y parece lógico por tanto, que en las obras artísticas contemporáneas, al no poseer en muchos casos estas cualidades materiales, se desplace el estilo hacia otros lugares del acto creativo). Veremos que en esta misma web explican que a pesar de la diversidad técnica con que elabora su trabajo hay, sin embargo, elementos que se repiten constantemente en sus obras y que unifican su larga trayectoria, como el paso del tiempo, el azar, el humor, o los juegos de sentido del lenguaje.

Para analizar la obra de Barbi desde esta perspectiva sistémica propondremos algunas obras bastante diferentes entre ellas, como pueden ser *El final del camino*, *Little Bang*, o *Green paths*, *White paths*.

La instalación "El final del camino", programada dentro del proyecto expositivo ON THE ROAD, se trata de una obra *site specific*, concebida para el cementerio del parque de Bonaval. La obra consiste en atribuir un color al frente de cada nicho, según la religión de la persona que yaza en él. A la entrada encontramos un atril, con la explicación de la equivalencia cromática. El resultado pese a ser una intervención sobre un material objetual, a nivel formal resulta muy pictórico, recuerda incluso, salvando las diferencias, a algún cuadro de Gerard Richter. Este juego con equivalencia de las religiones y los colores es la brecha que nos brinda la invitación de lo incontrolable, de poder introducir el azar en la obra, y dejar el resultado más allá de las manos del creador.

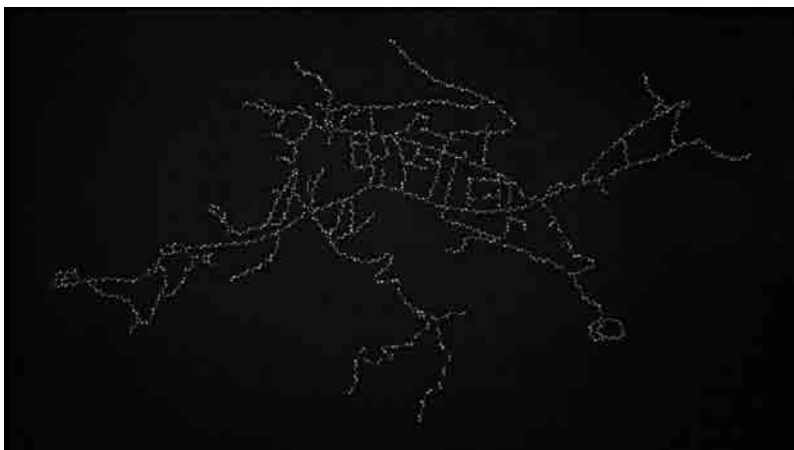
Esta intervención está muy en consonancia con multitud de obras contemporáneas que trabajan a partir del procesamiento de datos, como las sonificaciones, o obras más próximas a la visualización de datos como las de Michael Najjar. Al respecto de esta cuestión, Lev Manovich explica que puede ser una cuestión de época:

*La forma tradicional de visualizar la información ya no es válida. Necesitamos técnicas que nos permitan observar los vastos universos de los media para poder detectar rápidamente multitud de patrones de interés. Estas técnicas tienen que ser compatibles con la capacidad de procesamiento de información del ser humano y, al mismo tiempo, conservar una cantidad suficiente de detalles de las imágenes originales, video audio o experiencias interactivas para permitir su estudio (Manovich, 2012: 1).*

En *White paths*, *green paths* Barbi visualiza mediante diferentes gráficos cómo varían los caminos en las diferentes estaciones del año.

*Little Bang*, es una chapa de acero con pintura negra, sobre la que van impactando los perdigones, y así, van dejando sus huellas.





**Figura 3** · Jorge Barbi, *White paths, green paths* 2006 Echigo Tsumari Art Triennial 2006, Matsudai, Japón. Fuente: [www.jorgebarbi.com](http://www.jorgebarbi.com)

**Figura 4** · Jorge Barbi, *Little Bang*, 1993, Chapa de acero inox. sobre tablero de contrachapado y bastidor de aluminio. Pintura negra e impacto de perdigones. 150 x 240 cm. Fuente: [www.jorgebarbi.com](http://www.jorgebarbi.com)

En los tres casos Barbi da una conversión visual a una serie de datos, el resultado es próximo a las obras de visualización de datos, y en este caso también llevan a la toma de conciencia de un patrón. El azar y la naturaleza continúan como dos constantes en toda su obra.

### 3. Roberto Álvarez Gregores

Dado que Jorge Barbi es un artista ya consagrado y reconocido, con una trayectoria artística considerable, he considerado oportuno, para un contexto como este establecer estas mismas conexiones y paralelismos con un artista novel, como es Roberto Álvarez Gregores, además, creo que esta visión sistémica se apreciará mejor, si la observamos de forma comparativa en dos artistas.

El caso de Roberto nos sirve para ejemplificar estas cuestiones que exponíamos también con la obra de Barbi.

Como ejemplo de su multidisciplinaria proponemos las siguientes obras:

1. *Diálogo entre dos personas* (Figura 5).
2. *Tengo que ser como* (Figura 6, Figura 7).
3. *Invitación pro igualdad* (Figura 8, Figura 9).

En las obras de Roberto Álvarez Gregores una vez más, nos encontramos con soluciones plásticas muy diferentes entre sí, algunas con soluciones formales más matéricas como en el caso de "Tengo que ser como", hasta obras más inmatéricas como las otras dos.

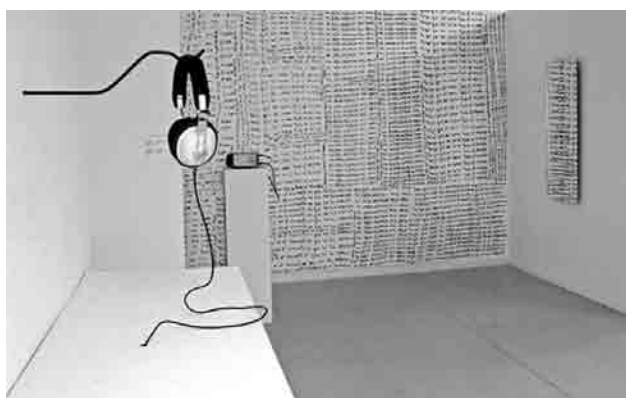
De cualquier modo, lo interesante es quizás el patrón común. Roberto Álvarez Gregores suele estar interesado en evidenciar los patrones de los comportamientos culturales establecidos, nos los señala, y nos invita a repensarlos, a cuestionarlos, a preguntarnos si debemos seguir ciertos caminos por tradición.

En un texto que podemos encontrar en su *web* explica:

*En mi práctica artística evito encasillarme en una única disciplina, así como no me interesa la técnica por la técnica, las concibo como herramientas y vehículos que me sirven para acercarme a lo que quiero decir.*

*A veces, el concepto que acompaña a la obra se encuentra en un estado pre-consciente y me resulta más interesante trabajar con ese algo que no puedo controlar, que lo que resultaría de un saber hacer, de seguir un método de creación prefijado.*

*Creo que aferrarse a una única forma de crear es acabar con la propia creación, en mi metodología de trabajo intento abrirme a diferentes vías para llegar a una idea. Busco hacer algo nuevo de maneras diferentes, evito crearme hábitos de trabajo que me llevarían a la reiteración y el estancamiento creativo. (Álvarez Gregores, 2015).*



**Figura 5** · Roberto Álvarez Gregores, *Diálogo entre dos personas*, 2011. Fuente: Álvarez Gregores (2013a).

**Figura 6** · Roberto Álvarez Gregores (2012). Vista instalación *Tengo que ser como*. Fuente: Fuente: Álvarez Gregores (2013b).

Aprender  
Jugar  
Conocer  
Ser buenos  
Aprender  
Aprobar todo  
Pasar curso por año  
Ser tranquilo  
Evitar divertirse mucho  
No tomar drogas  
Estudiar un estudio superior  
Seguir estudiando  
Aprobar todo  
Buscar pareja  
Graduarse  
Buscar trabajo  
Encontrar pareja estable  
Independiarse  
Vivir en una casa con tu pareja  
Hacer bien tu trabajo y ser honesto  
Casarse  
Tener hijos  
Educar bien a tus hijos  
Tratar siempre bien a tu pareja  
Trabajar mucho para tener mucho dinero  
Pagarte buenos estudios y comprarle muchas cosas a tus hijos  
Educarte para ser buenas personas como tú  
Ayudar a tus hijos a independiarse  
Seguir con tu pareja volos en casa  
Ser abuelo  
Cuidar a tus nietos  
Jubilarse  
Seguir ayudando a los hijos y nietos  
Morir



**Figura 7** · Roberto Álvarez Gregores (2012). Vista espejo perteneciente a la instalación *Tengo que ser como*. Fuente: Fuente: Álvarez Gregores (2013b).

**Figura 8** · Roberto Álvarez Gregores. 2015. Imagen acción *Invitación pro igualdad*. Fuente: Álvarez Gregores (2015).

**Figura 9** · Roberto Álvarez Gregores, 2015. Acción *Invitación pro igualdad*. Pontevedra. Fuente: Álvarez Gregores (2015).

Al principio del texto hablábamos de la visión de Burnham y Lucy Lippard acerca de la desmaterialización del objeto artístico, otro de los textos claves que trata el tema de la dilución de los límites de las antiguas disciplinas, y la multidisciplinariedad, es el de Rosalind Krauss (1985), "La escultura en el campo expandido", en el que explica:

*Pero lo que parece ecléctico desde un punto de vista puede verse como rigurosamente lógico desde otro pues dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado - escultura- sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio-fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la misma escultura- pueden utilizarse.*

### **Conclusión**

En ambos ejemplos, su "estilo" lo hallaríamos en sus lógicas operativas, o por lo menos en lugares diferentes de su formalidad externa, puede ser en sus motivaciones, en sus modus operandi, o en sus referentes recurrentes.

Quizás, esta asociación del estilo con una apariencia externa en el arte, sea una influencia de la publicidad, la imagen corporativa y la construcción de la idea de marca.

Antonio Campillo (1992) ha estudiado el tema de la autoría (basándose en M. Foucault y J. Derrida), y para explicar que no radica en el estilo, pone como ejemplo la problemática que surge al analizar el caso de aquellos autores que tienen obra con distintos estilos: entonces, explica, que la autoría no radica en el estilo de una u otra pieza, sino en la suma de todas esas voces, y añade, que no es el autor quien hace la obra, sino ésta la que hace al autor.

Del mismo modo, Carl Gustav Jung, en el libro *Sobre el fenómeno del espíritu en el Arte y en la Ciencia*, explica que no es Goethe quien crea a Fausto sino, que es Fausto quien hace a Goethe, (Jung, 2014:159).

Ambos autores al igual que Jack Burnham proponen una visión que abarca un sistema algo mayor, una visión del acto creativo menos antropocéntrica y concentrada en fuerzas y relaciones surgidas desde diferentes direcciones.

La palabra estilo deviene del nombre de la herramienta con la que se tallaba la tabula al escribir. De alguna forma cada herramienta condicionaba el trazo que producía. Pero de existir un "estilo" en los artistas será probablemente una expresión inevitable o inconsciente, (a mayores de los intentos conscientes).

Probablemente en la época de las tradiciones clásicas fuese una cualidad útil, indicadora de la autoría o indicio de otros elementos de interés. Tras la desmaterialización del objeto, la cuestión del "estilo", puede resultar útil a la hora de crear una imagen de marca, pero esta persecución probablemente en muchos casos sea limitadora de la creatividad.

## Referencias

- Álvarez Gregores, Roberto (2013a) *Diálogo entre dos personas*. [Video en línea] [Consult. 2015-12-29] Disponible en URL: [www.youtube.com/watch?v=P-QniGvZuO4](http://www.youtube.com/watch?v=P-QniGvZuO4)
- Álvarez Gregores, Roberto (2013b) "Tengo que ser como." In *Béhance* [en línea] [Consult. 2015-12-29] Disponible en URL: [www.behance.net/gallery/8880177/Tengo-que-ser-como](http://www.behance.net/gallery/8880177/Tengo-que-ser-como)
- Álvarez Gregores, Roberto (2015) "Invitación pro igualdad" In *Béhance* [en línea] [Consult. 2015-12-29] Disponible en URL: [www.behance.net/gallery/25366763/Invitacion-pro-igualdad](http://www.behance.net/gallery/25366763/Invitacion-pro-igualdad)
- Burnham, Jack (1974) "Alice's Head: Reflections on Conceptual Art" [original: *Artforum*, Vol. 8, No. 6 (February 1970) p. 37-43.] Reprinted in *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*. New York: George Braziller.
- Burnham, Jack, (1970) *Jack Burnham* [Entrevista en línea] [Consult. 2015-12-29] Disponible en la url:
- Campillo, Antonio (1992) "El autor, la ficción, la verdad". *Daimon*, ISSN 1130-0507, n° 5: 25-46.
- [www.t-h-e-n-e-t.com/html/\\_film/pers/\\_pers\\_burnham\\_R.htm#anker5](http://www.t-h-e-n-e-t.com/html/_film/pers/_pers_burnham_R.htm#anker5)
- Jung, Carl Gustav, (2014) *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Editorial: Trotta ISBN: 9788481643008
- Krauss, Rosalind (1985) "La escultura en el campo expandido", in Foster, Hal (1985) *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós. ISBN 10-84-7245-154-2
- La Fabrica (s/d) "Jorge Barbi." [en línea] [Consult. 2015-12-29] Disponible en URL: [www.lafabrica.com/es/galerias-artistas/44/jorge\\_barbi](http://www.lafabrica.com/es/galerias-artistas/44/jorge_barbi)
- Lippard, Lucy & Chandler, John (1999 [1968]) "The Dematerialization of Art", in Alberro, Alexander & Stimson, Blake (eds.) *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, Mass: MIT Press, pp. 46-50.
- Lippard, Lucy (ed.) (1973) *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, (reprinted 1997) Los Angeles: University of California Press. ISBN-10: 0520210131
- Manovich, Lev. (2012). "¿Cómo ver 1000000 de imágenes?". In *Deforma cultura on line*. [Última visita: 27/12/2015]. Disponible en URL: [www.deforma.info/es/product.php?id\\_product=24](http://www.deforma.info/es/product.php?id_product=24).

# Da representação à experiência: um percurso pela paisagem na obra de João Queiroz

*From representation to experience:  
a journey through the landscape in the work  
of João Queiroz*

ANA MARIA GARCIA NOLASCO DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista visual. Doutoramento e Mestrado em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e licenciada em Artes Plásticas – Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico, Escola Superior de Educação de Lisboa. Campus de Benfica do IPL. 1549-003 Lisboa, Portugal. E-mail: anan@eselx.ipl.pt

**Resumo:** No contexto de uma reflexão sobre a relação entre a arte e a contemporaneidade, propomos uma análise de algumas obras de João Queiroz. A questão poderá equacionar-se deste modo: como sobrevive o género paisagem, na qual estas obras, em última análise, se filiam, num novo paradigma que não dá a primazia à visão. Em consequência, coloca-nos perante a própria sobrevivência da pintura, numa época em que a instantaneidade da comunicação põe em causa a corporalidade da memória e a memória do corpo, e assim, o próprio corpo da pintura.

**Palavras chave:** João Queiroz / paisagem / fenomenologia.

**Abstract:** *In the context of a reflection on the relation between art and contemporaneity, we propose an analysis of some João Queiroz works. The issue could be put in this way: how will the landscape genre, within these works are ultimately affiliated, survive, given a new paradigm that does not sustain de primacy of vision. Consequently, we are faced with the very survival of painting, at a time when the immediacy of communication erodes the embodied memory and bodily memory, and thus the body of painting itself.*

**Keywords:** *João Queiroz / landscape / phenomenology.*

## Introdução

João Queiroz nasceu em Lisboa em 1957. Licenciou-se em Filosofia, e, tendo dado início à sua actividade como artista plástico, participa em exposições desde 1985. A paisagem como temática surgiu de uma forma decisiva na sua obra durante uma residência artística dedicada ao desenho que frequentou no Feital, na Beira Alta, no fim do Verão de 1997 e 1998.

No sentido de melhor compreendermos a posição em que se insere João Queiroz e as questões que levantam as obras analisadas, utilizaremos uma metodologia “arqueológica” e fenomenológica: primeiro, procuraremos enquadrar o conjunto de obras analisadas realizando um breve percurso pela história do género da paisagem na cultura ocidental europeia; em seguida procuramos interpretá-la, cruzando os dados do contexto do processo artístico com uma abordagem fenomenológica.

### 1. O género da paisagem

O nascimento do género da paisagem na cultura ocidental europeia esteve ligado – assim como o género do retrato –, ao ideal renascentista do conhecimento e domínio do mundo através da razão. Desde a sua origem, estava imbricado na primazia do olhar ocidental, espelhando uma estrutura de poder que definia as coordenadas verticais e horizontais segundo uma lógica dicotómica: a natureza, a Terra-mãe, era identificada com a passividade da mulher, aprisionada pelo olhar; o sujeito, masculino, ocidental, era identificado com a acção que aprisiona, tal como se torna patente se compararmos uma pintura de nu de Velásquez com uma pintura de paisagem.

Mas, o processo de autonomização da paisagem, enquanto género artístico, deu-se lentamente. As primeiras representações de paisagens independentes, sem estarem ligadas, como elemento, a uma pintura, a uma decoração ou a uma iluminura, tinham um carácter privado e eram concebidas em pequenas dimensões. É apenas com Altdorfer que surgem as primeiras pinturas cujo único tema é a paisagem, sem a representação da figura humana, inaugurando uma tradição de pintura da paisagem que se iria desenvolver sobretudo nos Países Baixos, a partir de meados do séc. XVI.

Um tipo de beleza arcadiana foi propagado posteriormente por Claude Lorrain, que, podemos dizer, alterou o modo como os seus contemporâneos viam a natureza, pois tornou-se no modelo e critério da bela paisagem ao ponto de os ingleses abastados moldarem os seus jardins de acordo com as suas pinturas, chamando de “pinturescos” os trechos de paisagens que se assemelhavam às suas pinturas. Foi preciso chegarmos a Constable para vermos uma pintura



que resultava de um “encontro” com a natureza e não uma projecção dos sentimentos do homem, como nas pinturas do romântico Gaspar David Friedrich. Constable abriu outra via – distinta da via perseguida da expressão perseguida por Turner ou Gaspar David Friedrich – reatando onde Gainsborough, por falta de encomendas, tinha parado: a via da observação directa da Natureza.

Com o Modernismo toda a tradição artística que tinha como modelo de perfeição a natureza vai ser posta em causa. A fusão da paisagem campestre com a paisagem suburbana leva ao desaparecimento da paisagem selvagem ainda exaltada pela pintura do século de Constable. Este conflito, criado pela era industrial, entre a indústria e a natureza, existe já em germe, por exemplo, na pintura de Claude Monet, *Le train dans la Campagne*, 1870-71, onde se veria uma paisagem misteriosa se não fosse o traço do fumo do comboio no horizonte que indicando a sua irreversível corrupção.

A figura de Cézanne, precursora dos movimentos modernistas, como o Cubismo, constitui, na transição para o século XX, uma figura incontornável na relação da arte com a natureza na medida em que faz tábua rasa dos métodos de ilusão pictórica e inicia uma verdadeira reflexão sistemática sobre o acto de pintar tentando libertar-se de tudo o que denomina de “literatura” (Hess, s. d.: 32). Para Cézanne, o artista devia ser o eco perfeito da natureza (Hess, s. d.: 32) e não lhe acrescentar nada da sua subjectividade pessoal. Mas, essa lição de Cézanne iria mergulhar muito tempo no silêncio. Apenas nos anos 60, as preocupações ambientais fizeram outra vez ressurgir a natureza como temática na arte – desaparecida, praticamente, desde o fim do séc. XIX –, mas desta vez como um problema ligado à própria sobrevivência da humanidade enquanto espécie, tendo-se tornado crescentemente uma questão, de certa forma, política.

### 1.1 Ecrã no Peito

Pintor e filósofo, João Queiroz, tenta, através das suas pinturas, desconstruir o padrão perceptivo implicado no conceito de paisagem através do que designa por uma “co-imanência” corporal (Queiroz, 2000: 289). É em contacto com a natureza que tenta libertar-se das relações entre os conceitos – que, no fundo, são circuitos fechados e auto-remissivos –, para penetrar nas relações entre as coisas: ouvindo o som do vento, das folhas, tenta traduzir esse movimento através de um movimento do pincel no papel. Posteriormente, no atelier, trabalha a partir dessa experiência incorporada no movimento do pincel.

*Ecrã no Peito*, 1999 (Figura 1), é um enorme painel constituído por desenhos a carvão justapostos como um painel de azulejos. O desenho aqui é concebido, não como o resultado fixo no papel, mas como uma prática, uma forma de tentar

entender o mundo de uma forma não verbal. Queiroz procura revelar, através do traço do gesto, o processo de como o que está no exterior se impregna das nossas sensações corporais que são dele inseparáveis, formando um fluxo em contínua metamorfose (Queiroz, 2009: 97-8).

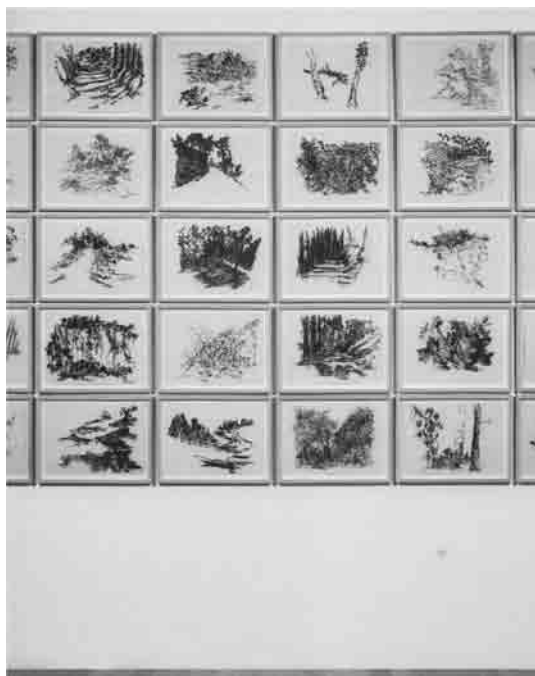
É nessa fronteira entre o exterior e o interior, na epiderme da pintura, que Queiroz pretende manter o espectador: na fronteira onde “uma carne vivida no acto de ver que se vai descobrindo como impenetrável” (Queiroz, 2009: 104).

## 1.2 A Pele

O exercício do desenho esteve, de início, muito ligado à sua experiência pedagógica, enquanto professor no A.R.C.O., que o fazia reflectir e inventar processos que implicassem uma reacção corporal de forma a despoletar novos processos criativos. Por exemplo, entre 1992 e 1997, realizava o desenho como uma prática que o ocupava intensamente na altura e que tinha um carácter performativo. Inventariando metodicamente todos os processos gráficos da representação, acentuou-se neste período o uso de grafite ou de lápis de cor, a utilização de cercaduras e uma concepção do desenho como algo performativo. Em 1994, comprou um televisor que tinha a particularidade de poder parar a imagem a qualquer altura. Queiroz desenhava, então, compulsivamente em presença dessas imagens explorando a reacção do corpo e da mão à imagem.

Ligado a essa prática do desenho como tentativa de suspender a percepção verbal das coisas, de uma *epoché*, está também a criação de um capacete para desenhar paisagens que condiciona a visão, assim, como por exemplo, a aplicação de uma versão dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola. O carácter experimental performativo mantem-se, sem anular nem a pintura, nem o resultado estético final, criando uma imagem háptica.

Neste contexto, o seu experimentalismo não é um fim em si mesmo, mas é uma forma de melhor responder às suas principais questões como a relação entre o corpo, a paisagem e a pintura e o tratamento epidérmico da superfície pictórica. Daí o papel importante da técnica utilizada: desde os carvões fabricados através de madeira queimada – variando de expressão consoante a sua macieza ou rigidez –, à exploração da técnica da encáustica – que vem já desde os seus primeiros trabalhos e que, mais recentemente, se tornou mais depurada nas folhas de papel cobertas de cera branca em que são feitas incisões com um buril posteriormente preenchidas com cera pigmentada de vermelho –, aos desenhos a sanguinea feitos com a seiva vermelha do dragoeiro. A importância da “pele” é evidente para Queiroz na exposição de aguarelas no Chiado 8, 2007 (Figura 2), – onde um novo tipo de papel foi utilizado e cujas propriedades, ora mais ou menos porosas,



**Figura 1** · João Queiroz, *O Ecrã no Peito*, 1999.  
Carvão s/ Papel.

permitted a different type of contours and forms of absorption of the ink – having been something that was always present in his work since his experiences in encaustic realized in murals in Faro. While that, with the watercolors plays with the opacity of a habitually translucent element, with oils plays with transparency and of an element habitually dense as ink, calling, thus, attention to its “epidermis” of the painting.

### 1.3 O Vivente

João Queiroz identifies himself, still that not in the normative scope, with the ideas of phenomenology, in the sense in that these privilege attention given to phenomena such as these as they appear, wanting to reorient our attention to the vital avoiding, thus, any attempt of mastery of nature (Queiroz, 2009: 104).

In this context, awareness is always awareness of something and, of that something, consequently, it is always already for awareness. The subject, as it is conceived by phenomenology, unites itself to the object in the act of imagining. In this way, the more revolutionary assertion of Kant, of the impossibility of knowing things in themselves, that which Kant called the noumenal world, is, in the final analysis, posed as a cause by the representation of its own form of representation – which is also the theme underlying the landscape of Queiroz –, while being “living”. The painting, as the landscape, turns itself into a body that invites to approximation or to distancing of the observer. It is not passive and inert: as in an encounter with a person, it dictates its own forms of approach. The encounter with the painting turns itself into an encounter with a strange body, and, in this sense, there is “representation” but “presentation” of something that interacts with the observer creating an event.

### 1.3 Fluir

Augustin Berque, geographer and sociologist, French, specialist in Japanese studies, developed various theories about European and Japanese society and the concepts of space, landscape and nature, having introduced the concept of *trajectivité* (trajectivity) that expresses the interactivity between culture and nature, between objectivity and subjectivity in Europe and in Japan (Berque, 1995). According to this author, Chinese culture developed a way of appreciating nature aesthetically, essentially different from the European. Represented in poems and drawings already in the 4th century, nature was not conceived as something distant from itself and the product of a distant gaze of a fixed subject in time and space. *Sunshui*, the original Chinese term for landscape, signifies, literally, mountains and water,



**Figura 2** · João Queiroz, s/título, 2007. Aguarela s/papel.

e simboliza uma experiência de imersão no todo da natureza na qual o sujeito e a natureza se fundem. Esta concepção da paisagem que engloba a metamorfose, espelha-se nas pinturas de paisagens chinesas. Realizadas em papel (ou seda) constituindo rolos que se vão desenrolando, são concebidas para serem vistas à medida que o olhar as vai descobrindo. O observador não abarca toda a pintura de uma só vez mas vai percorrendo-a num trajecto que implica um movimento no espaço e no tempo. A pintura não utiliza a perspectiva, portanto, não pressupõe um ponto ideal de visão, fixo no tempo e no espaço. Também não utiliza as sombras e a cor, quando surge, é utilizada muito esparsamente.

A paisagem chinesa tem sobretudo uma carga simbólica. O pintor não procura fixar todos os pormenores que vê num determinado momento – registando todos os seus efeitos particulares de luz quase fotograficamente, e “congelando” o momento –, mas procura evocar a natureza no geral de uma forma oblíqua, evocando o ritmo da água, o sussurrar das folhas, o que apenas pode ser representado indirectamente pela pintura e que, por isso, é apenas aludido.

Pela recusa de fixar o todo preferindo evocá-lo, pelo pormenor de um movimento, de um detalhe ou de uma incidência de luz ínfima, o processo criativo de Queiroz assemelha-se ao da pintura oriental. É na conjugação entre a cultura ocidental e oriental que Queiroz vê o local privilegiado para aprender a ver (Queiroz, 2009: 108).

### Conclusão

Queiroz propõe paisagens, testemunhos de uma abertura, que nos levam ao limiar de uma “outridade”. O objectivo do seu experimentalismo é a libertação de todo o mecanismo anulador dessa *epoché*, ou suspensão do juízo, evitando o pensamento categorial que anula a percepção do que está-aí. Essa suspensão devolve o “estranhamento” que perdemos em relação à natureza, tornada objecto, e, em certa medida, em relação, também, à maioria da arte tornada fruto de uma contemplação passiva.

Subjacentemente ao seu trabalho, João Queiroz labora uma crítica à ideia da pintura concebida como uma janela, à qual está implícito um espectador, idealizado como um olhar descarnado. Fazendo-o, renova o próprio conceito de género da paisagem alargando-o: aí reside, a nosso ver, a componente política do seu trabalho.

Tendo como instrumento a sua própria pintura, esta crítica faz reflectir, em última análise, sobre o sentido da paisagem como género e sobre o próprio sentido da pintura na arte contemporânea, apontando vectores para o futuro, algures no cruzamento entre a cultura ocidental e a cultura oriental.

## Referências

- Altdorfer, Albrecht (1993) *Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion. Berque, Augustin (1995) *Les raisons du paysage de la chine antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan. ISBN : 0-948462-46-9
- Beardsley, John (1984) *Earthworks and Beyond*. New York: Abbeville Press. ISBN: 0-89659-063-9
- Hess, Walter (s. d.) *Documentos para compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil. ISBN: 9789723803181
- Husserl, Edmund (1986) *A Ideia da fenomenologia*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-9194-77-7
- Kant, Immanuel (1992) *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. ISBN: 972-27-0506-7
- Pächt, Otto (1991) *Le paysage dans l'art italien*. Saint-Pierre-de-Salerne. ISBN : 2-85226-046-8
- Queiroz, João (2000) "Ein Gespræch mit João Queiroz", *Revista Kunstforum*. ISBN: 3-9807903-2-0 vol. 151: 283– 291.
- Queiroz, João (2009) *Obras sobre papel*. Vila Flor: Centro Cultural Vila Flor. ISBN: 9899607312
- Queiroz, João (2009) *Silvæ*. Lisboa, Culturgest. ISBN: 978-972-769-076-3

# Mulheres do Pêra no CEU

## *Women of 'Pêra' at 'CEU'*

MARIA EVERALDA ALMEIDA SAMPAIO\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, atriz-dançarina. Bacharelado, mestrado e doutorado.

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator (Cepeca). Cidade Universitária - Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Butantã, São Paulo - SP, 05508-020, Brasil. E-mail: mebarea@gmail.com

**Resumo:** Este artigo destaca aspectos do processo criativo do Mulheres do Pêra, um grupo brasileiro, semiprofissional de dança contemporânea da periferia da cidade de São Paulo que dança suas vivências, memórias, cantigas, serestas e pesquisa as histórias que marcaram as descendências de suas integrantes, muitas provenientes do nordeste do Brasil, o que pode ser percebido nas escolhas dos temas, ritmos e músicas selecionadas em seus espetáculos.

**Palavras chave:** Mulheres do Pêra / processo criativo / dança contemporânea.

**Abstract:** *This article highlights aspects of the creative process of the Women of 'Pêra', a Brazilian, semi-professional group of contemporary dance from the outskirts of São Paulo that dancing their experiences, memories, songs, serenades and searches the stories that marked the offspring of its members, many from the northeast Brazil, which can be seen in the choice of topics, selected rhythms and songs in their shows.*

**Keywords:** *Women of 'Pêra' / creative process / contemporary dance.*

### Introdução

Antes de abordar o tema central deste artigo, Grupo Mulheres do Pêra, torna-se necessário esclarecer a estrutura organizacional, os princípios, os procedimentos artísticos pedagógicos do Programa Vocacional e sua importância intrínseca no surgimento do Grupo e do seu processo criativo.

O Programa Teatro Vocacional teve início em 2001, à época assim denominado, na gestão de Marta Suplicy, ex-membro do Partido dos Trabalhadores (PT), quando prefeita da cidade de São Paulo; em 2007, passou a abranger também



a área da Dança; em 2008, implementou-se o Vocacional Música e o Núcleo Aldeias, com atuação nas aldeias Guarani Tenondé Porã e Krukutu; e, em 2010, iniciou-se o Vocacional Artes Visuais. O Programa atua em cerca de 100 espaços culturais espalhados por toda a cidade, incluindo 45 Centros Educacionais Unificados (CEUs), com aulas semanais de três horas, ministradas por 400 Artistas Orientadores (AOs), com especialização em cada área, os quais são selecionados por edital público a cada ano. O Vocacional promove cursos e orientações gratuitas a grupos locais já existentes e a qualquer cidadão a partir dos 14 anos. Em 2015, atendeu mais de 7.000 vocacionados, diretamente, 25 mil não vocacionados, indiretamente, e realiza mostras de apresentações dos trabalhos de cada linguagem, ao longo do ano. Contudo, os AOs e vocacionados reclamam que todo ano as aulas demoram a recomeçar.

O Vocacional está fundado em três princípios artísticos pedagógicos que orientam todas as suas ramificações:

*1. Ação cultural: ações continuadas para abrir frentes de diálogo para permitir a ocupação cultural de outros espaços da cidade; 2. Pesquisa artístico pedagógica: capacidade de instigar e formular perguntas, refletir e reinventar suas práticas artísticas a partir da relação entre os participantes do Programa e a realidade encontrada nos espaços de atuação; 3. Reflexão sobre Forma e Conteúdo [...] relacionando O QUE se quer dizer e COMO se diz algo no encaminhamento do processo de criação artística.* (Prefeitura Municipal de São Paulo, s/d)

Em três procedimentos artísticos pedagógicos:

*Ocupação/criação de espaço: práticas criadas para promover a reflexão e apropriação dos espaços públicos da cidade [...]; 2. Protocolo artístico-pedagógico: espécie de diário artístico ou registro cotidiano que continuamente evidencia o trabalho dos coletivos. [...]*  
*3. Apreciação: espaço de compartilhamento da experiência vivida em cada coletivo, em forma de reflexão crítica e sem posição fixa de julgamento, podendo gerar novas propostas artísticas.* (Prefeitura Municipal de São Paulo, 2015)

Cabe registrar que os CEUs foram construídos nas regiões da cidade com bolsões de pobreza, onde se detectavam os piores Índices de Desenvolvimento Humano (IDHs). O *CEU Pêra Marmelo*, nome oficial, foi inaugurado em 13/11/2003, com área de 13 mil metros quadrados, e oferece, atualmente, uma Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI), Escola Municipal de Educação Fundamental (EMEF), Educação de Jovens e Adultos (EJA), Universidade Aberta do Brasil (UAB), biblioteca, teatro com 450 lugares, piscinas, campos e quadras de esportes, telecentro, pista de *skate*, e tudo o que isso significa de impacto real ao desenvolvimento dessa população e do *Mulheres*.

## 1. Mulheres do Pêra

É um grupo de dança contemporânea oriundo do Programa Vocacional Dança do CEU Pêra, localizado no Jaraguá, na periferia da zona norte da cidade. O "Mulheres do Pêra" existe há mais de cinco anos e é constituído por dez intérpretes-criadoras: Adriana Santos Silva, é portadora de retardo mental não especificado "CID F 70" (28 anos); Dayane Janaína Francisco Rodrigues, assistente de relações empresariais (35 anos); Maria da Silva Oliveira, costureira (71 anos); Maria Mercer Ribeiro de Carvalho, inspetora de aluno e mãe de Márcia (54 anos); Márcia Ribeiro de Carvalho, estudante (21 anos); Neusa Aparecida Silva Ferreira, artesã e mãe de Rosana (52 anos); Rosana Silva Ferreira, universitária do Curso de Música (27 anos), Rosely Fernandes Nascimento, diarista, também portadora de retardo mental não especificado "CID F 79" (53 anos), Umbelina Maria dos Anjos, empregada doméstica aposentada (75 anos) e Wânia Cristina Fagundes Romero, teóloga (52 anos).

Essas mulheres descobriram, cada uma a seu modo, que por intermédio da dança poderiam expressar suas demandas socio-humanas, mesmo consciente de suas limitações, que não são poucas, porque a vida não facilita, quando as oportunidades são escassas. Elas dançam o que precisam contar, uma dança bem diferente do balé clássico, o qual traz consigo uma ideologia de poder, de corpos selecionados e padronizados.

*A dança, como toda manifestação humana, se faz e se manifesta num jogo de forças, do qual não se excluem as relações de poder. [...] a dança de corte, matriz do ballet clássico, tinha como figura central o rei e a função de reafirmar seu poder. Luís XIV, rei de França, que escreveu o documento criando e normatizando a dança enquanto arte, a dança teatral, se auto intitulava 'Deus-Sol', como referência ao papel como o astro-rei em uma de suas coreografias. (Neves, 2010: 106)*

As Mulheres do Pêra já perceberam que a dança contemporânea também é uma técnica comunicacional e disciplinar, mas, acolhedora de qualquer corpo, não tem um padrão a ser seguido e oferece caminhos de resistência e atuação política. É uma dança que permite ao criador-intérprete o respeito ao seu corpo, ele dança sua própria dança.

As produções artísticas do Grupo dialogam com a população do bairro por meio de suas histórias dançadas. O Mulheres acredita que ao conhecer a história do outro, fica mais possível compreendê-lo, e se as crianças e os jovens resgatarem suas origens, compreenderão melhor o presente e podem descobrir um modo propositivo de conviver com a realidade, ciente do seu papel social, para poder protagonizar sua história. Essas Mulheres pretendem difundir a importância da arte e fortalecer a cultura do entorno, além de divulgar o Jaraguá.



**Figura 1** · Mulheres do Pêra, Festival Invasão Cultural, performance do espetáculo *No meio fio*, São Paulo, Brasil. Fonte: Ana Maria Krein.

## 2. O processo criativo do Mulheres do Pêra

Quando entraram para o Vocacional Dança, praticaram movimentos corporais da dança contemporânea, aprenderam a observar e ocupar os níveis do espaço, a sensibilizar o corpo, ritmos, deslocamentos, coreografias, entre outros. Aos poucos, foram descobrindo como tecer uma criação cênica de dança a partir de suas histórias. De um exercício de sensibilização, em que elas deveriam recordar cheiros da infância, Neusa se lembrou do de roupa molhada, porque sua mãe era lavadeira. Como exemplo do processo, transcrevo um trecho falado do espetáculo *Paisagem humana*. Ela conta a história e, em seguida, todas dançam:

[...] a máquina de lavar cooperou com a emancipação feminina, porque a lavadeira perdeu seu ofício e saiu para trabalhar fora. Ela se tornou empregada doméstica, ela passou a não ver mais o mundo através do tanque, ela começou a ter contato com outras mulheres que viviam de outra forma, pensavam de outra forma e tinham outra cultura. Ela começou a ter contato com o transporte, com o rádio, com a televisão, o telefone, com o livro, com a revista. E aquela mulher que tanto lavou, tanto ensaboou, tanto esfregou, ela se agarrou ao lápis, começou a deslizar as mãos sobre os livros, e os soltou para, com o mesmo esmero e afinco da lavadeira, escrever, assinar, votar e acenar para o povo. (Paisagem humana, 2011)

Nos primeiros trabalhos, as histórias ocupavam maior espaço, mas, aos poucos, seus corpos foram se libertando das amarras, dos limites impostos por uma cultura de submissão feminina, e descobriram que podiam se reconstruir, que podiam gritar o grito que não era ouvido pela sociedade. Agora, os espetáculos os reverberam por meio da dança. Elas escolhem um tema, cada uma improvisa, com ou sem objeto, assistem às criações, e selecionam o que há de melhor para o espetáculo. Todas participam da construção cênica, não há uma hierarquização de funções, mas Neusa, vem se destacando no olhar mais apurado, como se fora a diretora e produtora. Os cursos que qualquer uma fizer, como por exemplo, contação de história, iluminação, figurino, entre outros, são compartilhados visando o desenvolvimento artístico e cultural do Grupo.

A produção dos espetáculos é simples, porque ainda não conta com nenhum apoio financeiro, público ou privado. Os objetos cênicos utilizados fazem parte do cotidiano das intérpretes: baldes, lençóis, lenços, echarpes, camisas masculinas, tecidos, ... os quais podem se transformar em muitos outros.

O Mulheres do Pêra (2010; 2013) já coleciona os espetáculos *Manauê - Mata Chico*, *Ingredientes para uma dança: Como se faz um peru com pêra?*, *Paisagem Humana*, *Matizes*, *Retalhos de Memória* e *No Meio Fio*; produziu o *workshop Dançantes no Pêra* e tem sido convidado para participar de eventos culturais, entre eles a *Mostra Danças Breves* organizada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte/ SP). Em sua página do *Facebook*, pode-se obter mais informações:

[www.facebook.com/Mulheres-do-P%C3%AÄra-656019641148348/?fref=ts](http://www.facebook.com/Mulheres-do-P%C3%A4ra-656019641148348/?fref=ts)

No momento, estão iniciando um novo trabalho fundado na obra autobiográfica *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, porém o Mulheres não pretende criar um espetáculo sobre a vida da autora, mas pesquisar a Carolina que existe em cada uma delas, que, igualmente, são capazes de se reconstruir.

## Conclusão

O mais importante para elas é continuarem juntas, dançando, cantando, improvisando, quebrando fronteiras e alargando os universos com suas danças, pois conhecem os obstáculos diários que se apresentam e sabem o quanto é preciso lutar para seguir o caminho.

*Meninas mulheres de várias idades, diversas histórias, velhas amigas, recém-conhecidas, mães e filhas, casadas, solteiras, adolescentes, vivas. Trabalhamos, estudamos, cuidamos da casa e da família e dos cachorros, mas acima de tudo: DANÇAMOS! Dançar para nós é vida, essa que é simples e complexa, diverge e concorda. A cada passo descobrimos e até redescobrimos que a vida sempre nos dá vírgulas e não um ponto final.* (Mulheres do Pêra, 2013)

## Referências

Neves, Neide (2010) *A técnica como dispositivo de controle do corpomídia*. Tese. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), [Consult. 2015-12-12]. Disponível em: [www.sapientia.pucsp.br/tde\\_arquivos/1/TDE-2010-06-11T11:14:46Z-9242/Publico/Neide%20Neves.pdf](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/1/TDE-2010-06-11T11:14:46Z-9242/Publico/Neide%20Neves.pdf)

*Paisagem humana* (2011) Direção: Renato Vasconcelos. [Consult. 2015-12-04] Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=W3t1tbRkYyA](http://www.youtube.com/watch?v=W3t1tbRkYyA).

Mulheres do Pêra (2013) [em linha] Blog.

[Consult. 2015-11-30]. Disponível em: [www.mulheres-do-pera.webnode.com/products/produto-1/](http://www.mulheres-do-pera.webnode.com/products/produto-1/).

*Mulheres do Pêra* (2010) Página no Facebook. Disponível em: [www.facebook.com/Mulheres-do-P%C3%AÄra-656019641148348/?fref=ts](http://www.facebook.com/Mulheres-do-P%C3%AÄra-656019641148348/?fref=ts).

Prefeitura Municipal de São Paulo (s/d) Departamento de expansão cultural. Programa Vocacional. [Consult. 2015-12-22]. Disponível em [www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548)

# A dupla projeção na pintura de Isabel Simões

## *Double projection in Isabel Simões's painting*

ANA SOFIA RÉ DE OLIVEIRA PALMELA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, professora e artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas – Pintura pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIACÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. E-mail: menina.re@gmail.com

**Resumo:** Este exercício pretende confrontar a primeira abordagem visual de algumas das pinturas de Isabel Simões com as conclusões de um discurso mais contemplativo. Apesar destas obras aparentarem refletir apenas preocupações da ordem da percepção visual, produtos da projeção de condições de luz e perspectiva, elas são na verdade o resultado da projeção do ver e do mundo de Isabel Simões. Esta dupla projeção reflete sobre a pintura, e através da pintura, dobrando o espaço-tempo e permitindo o encontro entre artista e espetador.

**Palavras chave:** percepção / pintura / autorreferencialidade.

**Abstract:** *This exercise aims to confront the first glimpse over some of Isabel Simões's paintings with the conclusions of a more contemplative discourse. While it seems that these works only reflect visual perception concerns, product of the projection of light conditions and perspective, they are in fact the result of the projection of Simões's eye and world. This double projection reflects about painting, and through painting, bending space-time so that artist and spectator meet each other.*

**Keywords:** *perception / painting / self-reference.*

### Introdução

“Há um silêncio na pintura de Isabel Simões que me seduz. Constantes interrogações e muito silêncio em resposta. A sua pintura intriga-me por fazer referência ao mundo que vemos e, de alguma forma, parecer despertar em nós a consciência do que somos. Ou não somos.”

Foi com estas palavras que registei a minha primeira impressão sobre a pintura desta jovem artista portuguesa, nascida em Lisboa, em 1981. Isabel Simões é uma pintora, graduada pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, que recebeu o prémio Fidelidade Mundial Jovens Pintores, em 2007. Rumou a Berlim em 2011, como bolsista da Gulbenkian e, após alguns anos a viver e a trabalhar naquela cidade, regressou a Portugal.

Do espaço urbano, ao espaço interior, até à intimidade do seu ateliê, todos são pretextos para a artista, como refere nas suas palavras, “investigar dentro daquilo que a pintura é dentro dela própria” (Faro, 2010).

Pelo facto de que a percepção é um conceito que percorre o trabalho de Isabel Simões, como premissa e como questão que a própria pintura levanta, proponho-me a realizar um exercício de confrontação das minhas percepções iniciais, a partir de alguns dos seus trabalhos, com uma reflexão mais demorada e incisiva dessa mesma contemplação. A necessidade de captar o primeiro instante da minha apreciação estética sobre a obra desta artista, procura preservar esse olhar ainda verde, que se distancia da maturidade da leitura das críticas, descrições e de outros textos que enformam a nossa interpretação.

Para esse efeito, proponho um trilha por algumas das obras da artista, que não pretendem ser as mais significativas do seu percurso, mas apenas aquelas que corporizam um entendimento possível da sua obra.

### 1. Viagem pelo tempo e a luz

O nosso trilha inicia-se nos trabalhos da série *Rules for a subjective sundial*, onde a artista explora a luz e o tempo, numa inesperada lição magistral sobre os fundamentos do fenómeno luz-cor. Apresentando-nos pinturas diurnas e noturnas, Isabel Simões foca-nos à partida na interferência do tempo na qualidade da luz. No entanto, se considerarmos um mesmo momento em diferentes pontos do globo terrestre, iremos obter diversas manifestações lumínicas. Não é difícil, pois, de imaginar que a artista se tenha confrontado com as diferenças na luz solar de Lisboa e de Berlim, mesmo que num ponto preciso do tempo. O espaço, tal como o tempo, intervém na qualidade da luz, na forma como a recebe e a projeta.

As pinturas realizadas à luz do dia são, naturalmente, providas de cor (Figura 1), uma característica que não é intrínseca aos objetos, e que resulta da simples reflexão de determinados comprimentos de onda, em detrimento da absorção de outros. Nestas pinturas diurnas, reforça-se o papel fundamental da luz na percepção: seja pelo efeito modelador das formas e do espaço, seja pela vibração cromática que dela decorre, seja pela passagem do tempo denunciada pela qualidade da luz e pela textura e forma das sombras.

Nas pinturas noturnas predominam os valores de luz, onde a artista pinta elementos vegetais monocromáticos sobre papel posteriormente vincado (Figura 2). A representação de volume surge-nos assim de uma forma tridimensional, necessariamente mais tátil. Na ausência de luz a percepção do espaço processa-se ao nível do corpo, pelo toque e através da reconstrução mental de volumetrias e vazios. O papel vincado amplia esses jogos entre luz e obscuridade, em dobragens geométricas que fragmentam as formas e, por essa via, as enriquecem de contrastes.

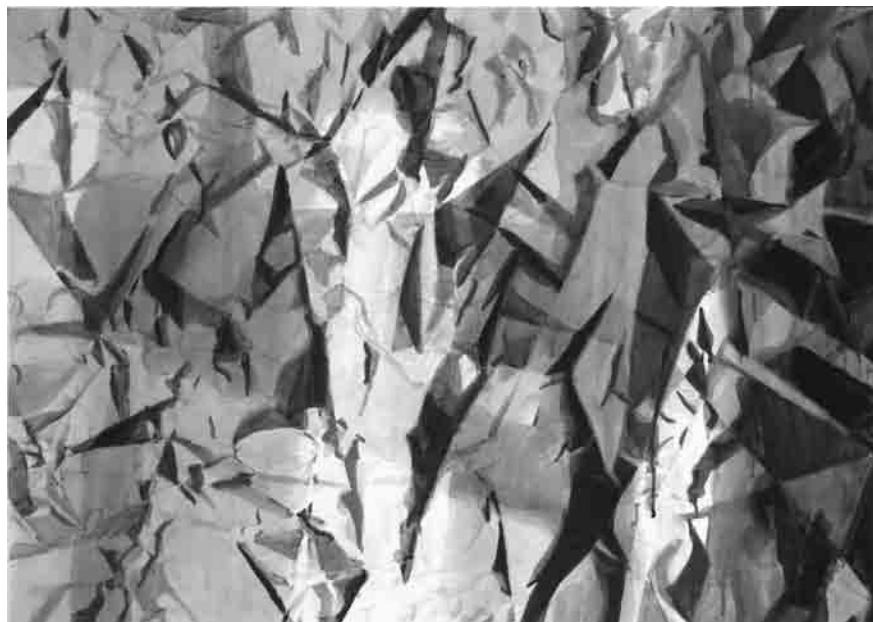
Não posso deixar de constatar, a respeito destas pinturas noturnas, dois elementos que me fazem viajar até à Terra do Sol Nascente. Não só pelo óbvio recurso às dobragens de papel, que nos trazem à memória as figuras em origami, mas sobretudo pela construção da imagem, que é feita na obscuridade e pela sombra. O esplendor da sombra é algo que a civilização ocidental, de raízes judaico-cristãs e assente nos princípios do Iluminismo, negligenciou na sua tradição. Tanizaki discorre sobre estas diferenças entre orientais e ocidentais:

*Qual poderá ser a origem de uma diferença de gostos tão radical? Pensando bem, é porque nós, Orientais, (...) desde sempre nos satisfizemos com a nossa presente condição; conseqüentemente, não sentimos repulsa alguma pelo que é obscuro, resignamo-nos a ele como a algo de inevitável: se a luz é fraca, pois que o seja! Mais, afundamo-nos com delícia nas trevas e descobrimos-lhes uma beleza própria. (Tanizaki, 1999: 49)*

Esta rendição à ausência, de que são próximos o silêncio e a sombra, ecoa nas pinturas noturnas de Isabel Simões, tanto quanto estas questionam os limites da percepção e do é percecionado. Sem luz, não há cor. Sem luz, nada se vê, o que é diferente de não existir nada. Assistimos assim à pintura a pensar-se a ela própria, focando as características e os limites da percepção visual, da qual depende a sua existência, no sentido de cumprir o propósito de ser fruída. E será que a percepção depende só da projeção de fotões pelo Sol, que viajam no espaço até atingirem a nossa retina, por ricochete com a realidade? A pintura assegura a sua existência se estiverem asseguradas as condições para a sua percepção?

Estas pinturas de Isabel Simões não têm a mesma motivação dos pintores impressionistas e pontilhistas, que se detinham nos efeitos das condições atmosféricas e nos efeitos óticos envolvidos na percepção. A legitimação da pintura enquanto necessária alternativa à fotografia colocou-lhes, contudo, a mesma questão com que me vejo aqui confrontada. Para que serve, então, a pintura? “Para além da circunstância do momento, precisamos de continuar a imaginar os mundos que foram e os que hão-de vir. É para isso que ela serve”, responde-nos Bernardo Pinto de Almeida (2002: 74). E porque, com ele, faço parte dos “que





**Figura 1** · Isabel Simões. *Sundial #1*, acrílico sobre papel, 73x100, 2013 (Exposição Rules for a subjective sundial, Galeria Caroline Pagès, Lisboa, Outubro-Novembro de 2013). Fonte: [www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-religio-de-sol/](http://www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-religio-de-sol/)

padecem da mania de imaginar [e] julgam ver quadros em cada coisa" (Almeida, 2002: 18), não resisto a pensar nestes trabalhos de Isabel Simões como sendo da ordem do fazer: do registo de uma ação, por uma determinada pessoa, num determinado momento, em determinadas condições. As suas pinturas recriam condições de percepção, mas também recriam na minha imaginação as condições da sua produção, que me fazem visualizar a artista no escuro do seu ateliê, sob a luz de uma lua generosa, pintando nos limites do que lhe é possível ver; ou, em alternativa, a interromper a sua rotina diária para realizar as pinturas diurnas em diversos momentos, para exploração de diferentes ângulos e luzes.

Neste sentido, a realidade presente nestas obras "é em si mesma exterior à sua percepção pelo sujeito, uma vez que é ontologicamente referível ao acto ou às condições determinadas pelo contexto original da sua produção" (Gomes, 2004: 182).

O ato de vincar o papel, ou pintá-lo, deixa um rasto, em que a pintura é a ponte entre artista e espetador, um buraco negro, onde tudo conflui: objetos, sujeitos, luz e tempo.

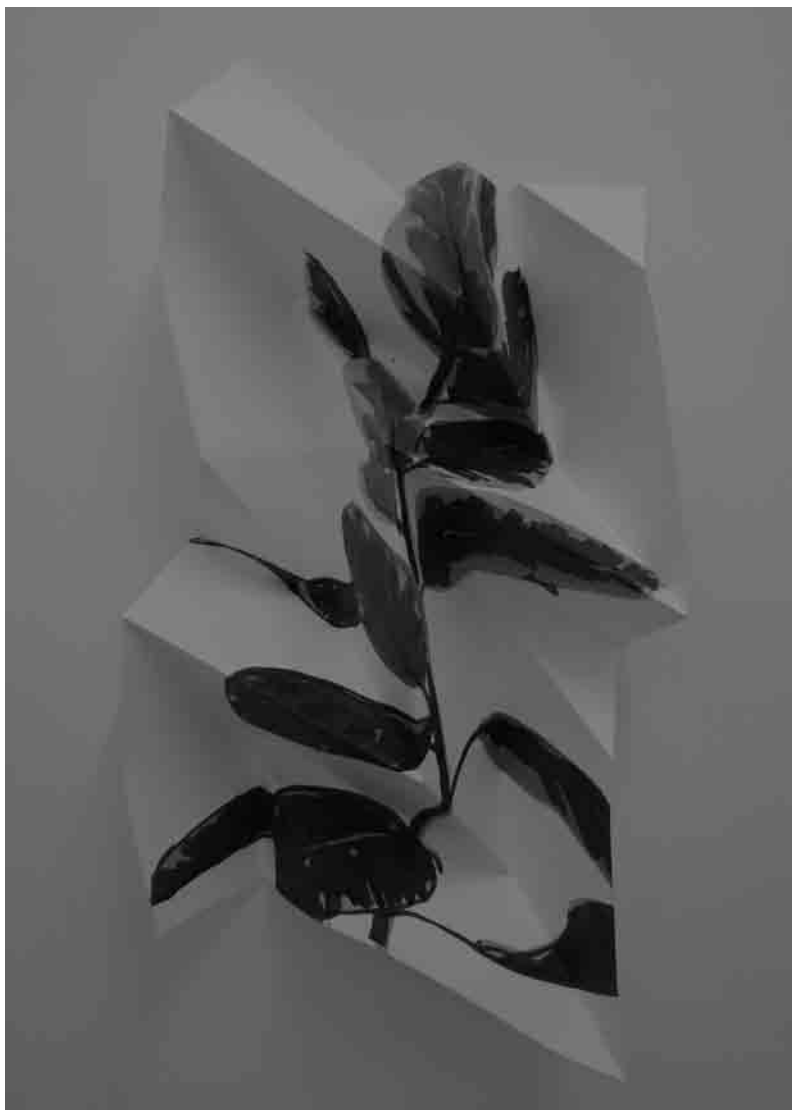
## 2. O olhar sem memória

Em *Visibilidade* (Figura 3), o que nos é dado a ver, é um pormenor de um edifício urbano, refletido num fragmento da superfície espelhada de outro edifício. Trata-se de um jogo de espelhos, uma miragem, em que a sequência de planos do espaço pictórico não tem correspondência com os planos reais. O espetador apenas acede à imagem de uma forma fragmentada, em sucessivas versões de reflexos, que por sua vez são um reflexo da visão da própria artista. Por não conhecermos a realidade original, esta pintura causa-nos o mesmo desconforto que as imagens ambíguas, em que sempre procuramos uma leitura menos aparente, além da leitura óbvia que o nosso cérebro elege. Da mesma forma, quando visualizamos a segunda versão dessas imagens, alternar entre uma e outra leitura parece fácil, pois há uma memória de ambas.

Nesta pintura de Isabel Simões, falta-nos essa memória, que é pertença exclusiva da artista, no ato da recolha do registo fotográfico inicial, e por isso mesmo se cria esta ambiguidade na percepção do espaço representado.

No entanto, a tela não se limita a reproduzir esse reflexo sem desestabilizar ainda mais as coordenadas do espetador: a inscrição da palavra "Contemporâneo", que surge em baixo em escrita especular, denuncia que o plano da pintura é ele próprio resultado de um reflexo, que desconcerta as nossas tentativas de nos localizarmos perante esta imagem.

A ambiguidade desta pintura não se resolve no plano, mas no olhar da artista. Não se representa a realidade, mas sim a imagem dessa realidade, em



**Figura 2** · Isabel Simões. *Night drawing #4*, tinta-da-china sobre papel, aprox. 95x52x12, 2013 [Exposição Rules for a subjective sundial, Galeria Caroline Pagès, Lisboa, Outubro-Novembro de 2013]. Fonte: [www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/](http://www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/)

múltiplos reflexos, sob a lente de um olhar que a viveu. Esta aparente distanciamento do espectador, pelos obstáculos que são colocados à sua percepção, não lhe deixa outra alternativa senão encarar a obra como a passagem secreta para o outro lado do espelho.

### 3. O olhar em movimento

Seguindo o nosso trilha, deparamo-nos com mais uma referência à vivência da artista, fruto da residência artística na Künstlerhaus Bethanien, em Berlim.

A obra *Swan Signal* (Figura 4) é a anamorfose de um cisne, igual a tantos outros que se passeiam pelo rio Spree daquela cidade. A artista projeta simultaneamente as condições necessárias para a percepção desta forma, mas projeta em simultâneo um pedaço daquela que é a sua vivência da cidade. Com a utilização de pérolas refletoras, Isabel Simões reforça a referência à sinalização dos pavimentos urbanos, que se moldam ao ângulo de visão de um olhar em movimento. Contudo, não deixa de instigar o espectador para esse exercício de procurar o ângulo em que a imagem surge na proporção mais natural. Nesta transferência de testemunho, a artista perde todo o controlo sobre a opção final do espectador, seja de acentuar a anamorfose, ou de tentar corrigi-la, mas creio que é esse o seu objetivo: o de tornar óbvias as infinitas possibilidades da experiência da sua pintura e, dessa forma, fazer estremecer a relação entre realidade e percepção.

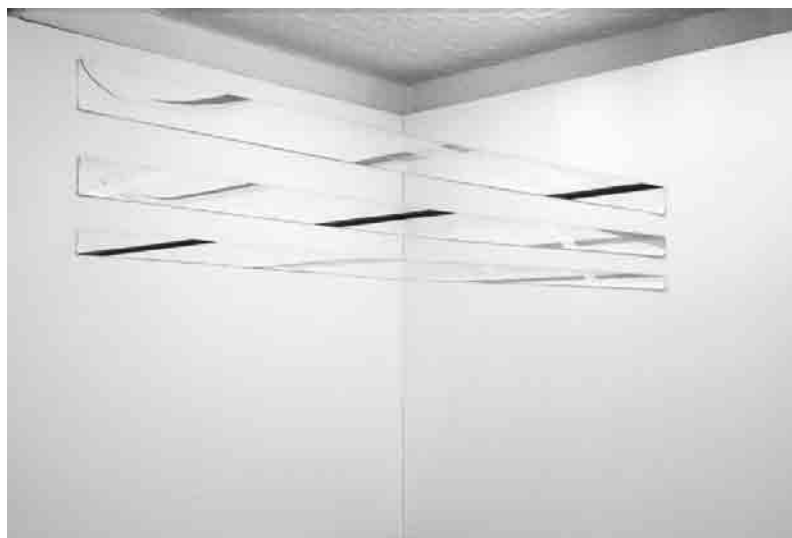
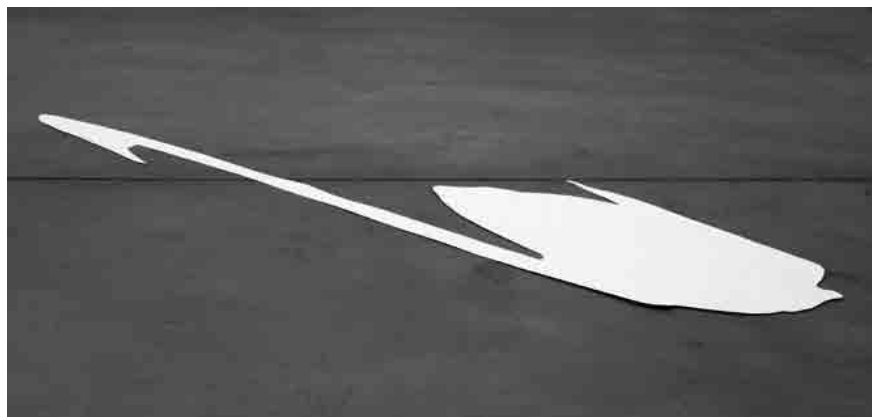
Em *Directions* (Figura 5), incita-se novamente ao movimento do espectador para jogar com a sua própria percepção no alinhamento / desalinhamento das formas, que surgem expostas num canto da galeria, pois este é um dos casos em que “O assunto da pintura é o olhar que a constitui, que lhe confere sentido” (Corona, 2009: 166). E, mesmo sem qualquer controlo sobre o espectador, a artista desencadeia repetidamente a mesma reação: mas como poderia o nosso cérebro resistir a “consertar” estas formas?

### Conclusão

A pintura de Isabel Simões é da ordem da dupla projeção, no sentido em que a artista nos projeta as condições para que a percepção ocorra e para que dela tomemos consciência, nem que seja pelas ambiguidades e constrangimentos que nos cria. Porém, inevitavelmente, confirma-nos a ideia que Saramago alude no seu Ensaio sobre a Cegueira (1999: 23), de que os olhos são o óculo da alma (numa clara elaboração da citação original de Leonardo da Vinci “os olhos são a janela da alma e o espelho do mundo”), pois o ver da artista é suportado por uma memória, uma experiência, e mesmo que reprojeto para outros nas mesmas condições, não nos cria mais do que a sensação de ver pelos seus olhos, pedaços do seu mundo.



**Figura 3** · Isabel Simões. Visibilidade, acrílico, lápis de cera e óleo sobre tela, 120x162, 2005. Fonte: Fundação PLMJ.



**Figura 4** - Isabel Simões. *Swan Signal*, acrílico, gesso e pérolas refletoras sobre papel, 270x85, 2011 (Exposição *An oblique fiction*, na Kunstlerhaus Bethanien, Berlim, 2011).

Fonte: [www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/](http://www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/)

**Figura 5** - Isabel Simões. *Directions*, acrílico e gesso sobre papel, 115x277x224, 2011 (Exposição *An oblique fiction*, na Kunstlerhaus Bethanien, Berlim, 2011).

Fonte: [www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/](http://www.escalanarede.com/2014/06/07/isabel-simoes-a-subjectividade-no-relogio-de-sol/)

Os espaços de Isabel Simões, os que vê, os que expõe e aqueles em que trabalha, surgem na sua pintura como projeções desse mundo, para que nós os reconstruamos sem a experiência visual original. Os traços de autorreferencialidade na pintura desta artista condensam espaços e realidades da pintura, no próprio plano da pintura, sendo que as preocupações de Isabel Simões não são tanto da ordem da representação, mas do questionamento. Segundo Corona,

*(...) a autorreferencialidade em pintura tem a função, por sua vez, de remeter aos mecanismos que engendram esta representação, nesse caso, o funcionamento do quadro limite, o quadro como dispositivo. Nesse jogo especular e oscilatório entre o espaço dentro do quadro e de fora do quadro, o espetador passa a estar implicado* (Corona, 2009: 196).

Sendo o espetador um participante ativo da experiência da pintura de Isabel Simões, então os seus mundos serão também e invariavelmente convocados, deixando-se levar pelas possibilidades da sua imaginação aos lugares mais longínquos – eu cheguei até ao Japão, recordam-se?

Se, curiosamente, me sinto a olhar pelo buraco da fechadura, como o oftalmologista que Saramago (1999: 23) descreve, devo dizer que a pintura de Isabel Simões, como objeto exposto no chão ou na parede, funciona antes como um buraco negro, onde o espaço-tempo se dobra (repare-se na síntese de conceitos incontornáveis para a artista), e permite o encontro de dois mundos, artista e espetador.

Revisito, por fim, aquele que designei pelo meu primeiro instante estético e constato como quase intuí alguns dos principais aspetos da pintura da artista, a que só cheguei após percorrer o trilho deste artigo. A atração, o questionamento, o silêncio, o paradoxo, a viagem.

“Há um silêncio na pintura de Isabel Simões que me seduz. Constantes interrogações e muito silêncio em resposta. A sua pintura intriga-me por fazer referências ao mundo que vemos e, de alguma forma, parecer despertar em nós a consciência do que somos. Ou não somos.”

## Referências

- Almeida, B. P. de (2002). *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das letras.
- Corona, M. (2009). *Autorreferencialidade em território partilhado*. (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.
- Faro, P. (2010, Agosto). *Ilusão da ilusão*. L+Arte. 74, 48-51.
- Gomes, H. (2004). *Relativismo axiológico e arte contemporânea: De Marcel Duchamp a Arthur C. Danto- Critérios de recepção crítica das obras de arte*. Porto: Edições Afrontamento.
- Saramago, J. (1999). *Ensaio sobre a cegueira*. Rio de Moura: Círculo de Leitores.
- Tanizaki, J. (1999). *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água.





### **3. Croma, normas de publicação** *Croma, publishing directions*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### Ética da publicação e declaração de boas práticas

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

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

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

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

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

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Croma* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista 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 (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Por exemplo:

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

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

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem um máximo 11.000 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 (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

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

**Palavras-chave:** meta-artigo, conferência, normas de citação.

### **Abstract:**

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

**Keywords:** meta-paper, conference, referencing.

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *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 revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

## 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]

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, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

A revista não permite o uso de notas de rodapé, ou pé de página. Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ 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).

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

### 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. Apresenta-se uma Figura a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e ancoragem. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



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

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### **4. Sobre as referências**

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

#### **Conclusão**

A Conclusão, a exemplo 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.

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

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

*Call for papers:  
8th CSO'2017 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2017** — “Criadores Sobre outras Obras”  
6 a 11 abril 2017, 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: 2 janeiro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 janeiro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VIII Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

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

#### 5. Submissões

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

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

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, 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.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

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





**Croma, um local de criadores**  
*Croma, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). 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 Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galeria Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica "Lo que la pintura no es" (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. Em 2014 publica o livro "Pintura site".



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP-Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento 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)).



**ANGELA GRANDO** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I-Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordenadora do Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



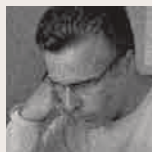
**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutorado em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutorado em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



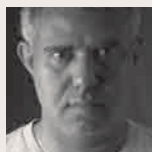
**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. 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, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. 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 (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



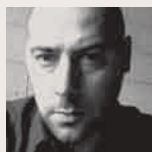
**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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.



**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



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



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). 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). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design ([www.designa.ubi.pt](http://www.designa.ubi.pt)).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o *weltschmerz icon* Anti fluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural.



**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º 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). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



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



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real

Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



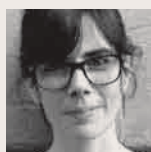
**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías.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



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade 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 prêmios 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 el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempeña o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. 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 Arte Pré-Histórica, 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.



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



**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie; Professor no Núcleo de Design do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Membro de Conselho Editorial: Revista RMC (AGEMCAMP); Trama Interdisciplinar (UPM); Cachola Mágica (UNIVASF); Pedagogia em Ação (PUC-Minas); Ars Con Temporis (PMStudium); Poéticas Visuais (UNESP); Estúdio, Croma e Gama (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStudium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes — ANPA; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasilis.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolsista I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).





**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora 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.



**MÔNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



**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 (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade





de Aberdeen 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*.

**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, *site* e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



**PEP MONTOYA** (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 Practicums 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).

# Sobre a Croma

## About the 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 *Revista Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a

autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

### Uma linha temática específica

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

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

# Ficha de assinatura

## Subscription notice

### Assinatura anual (dois números)

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

### Aquisição da revista

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

### Intercâmbio entre periódicos

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

**Mail:** biblioteca@fba.ul.pt

A revista *Croma* é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

### Contacto geral

**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:** comunicacao@fba.ul.pt  
<http://cso.fba.ul.pt>

## Arte em transe

De um modo especializado, dentro do projeto criadores sobre outras obras, a revista Croma interessa-se pela implicação, a intervenção, e a valorização. Nesta sétima edição reuniram-se 17 artigos que tomam como ponto comum a abordagem de obras que exigem diferentes formas de participação.

As propostas artísticas não funcionam sem a interação das pessoas. O seu suporte vital, funcional, o seu sentido, estas dimensões, materiais e imateriais, convergem para as pessoas vivas que com elas atuam.

Sobre estes artigos podemos promover diferentes abordagens. Mas interessará estudar o que motivou os temas apresentados. Podem detetar-se regularidades dentro dos espaços de implicação que privilegiamos na revista Croma.

Quais são estas regularidades?

Encontramos alguns núcleos problematizadores comuns: o género, a inclusão, a migração, o corpo, a identidade.

ISBN 978-989-8771-40-7



9 789898 771407 >

Crédito da capa: Sobre obra de Lilibeth Cuenca,  
*Being Human Being* (foto de Frida Gregersen), © 2014.