

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
julho–dezembro 2017 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

CIEBA–FBAUL

# croma 10





Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 5, número 10, julho–dezembro 2017  
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 5, número 10, julho–dezembro 2017,  
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>
- 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>
- 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>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.isn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

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

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

**Periodicidade:** semestral

**Revisão de submissões:** arbitragem duplamente  
cega por Pares Académicos

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Divulgação:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis, Rosa Loures

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, 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:** Fotograma de 'Martírio',  
filme de Vicente Carreli, Ernesto de Carvalho e Tita.  
Documentário, 162min, 2016, Brasil. Cortesia  
dos autores.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Paginação:** Lúcia Buisel

**Impressão e acabamento:** Eurodois

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 355952/13

**PVP:** 10€

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

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

**ISBN:** 978-989-8771-67-4



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

##### Revista Croma

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689  
**Mail:** [congressocso@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:**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes)

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

LUÍSA SANTOS  
(Portugal, curadora independente)

MARCOS RIZOLLI  
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO  
(Brasil, Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG), Escola de Belas Artes)

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

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN  
(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES  
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO  
(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW)

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

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

RENATA FELINTO  
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,  
Departamento de Artes Visuais)

| <b>Índice</b>  | <b>Index</b>  |        |
|--|---|--------|
| <b>1. Editorial</b>  | <b>1. Editorial</b>   | 11-17  |
| <b>Cidadania e arte, uma questão de revolução</b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ  | <b><i>Art and citizenship, a matter of revolution</i></b><br>JOÃO PAULO QUEIROZ   | 12-17  |
| <b>2. Artigos originais</b>  | <b>2. Original articles</b>   | 19-27  |
| <b>Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia</b><br>ORLANDO FRANCO MANESCHY  | <b><i>Luciana Magno, a moving body in the Amazon</i></b><br>ORLANDO FRANCO MANESCHY                                       | 20-27  |
| <b>3. Artigos originais</b>  | <b>3. Original articles</b>   | 29-159 |
| <b>Açúcar Amargo: Escravidão, Resiliência e Memória na obra de Maria Magdalena Campos-Pons</b><br>TERESA MATOS PEREIRA | <b><i>Bitter Sugar: Slavery, Resilience and Memory in Maria Magdalena Campos-Pons's work</i></b><br>TERESA MATOS PEREIRA  | 30-43  |
| <b>Antoni Abad: megafone.net</b><br>M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ   | <b><i>Antoni Abad: to megafone.net</i></b><br>M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ  | 44-51  |
| <b>A memória da Água: os desenhos de Emanuel Monteiro</b><br>FLÁVIO GONÇALVES  | <b><i>Emanuel Monteiro and the Memory of Water</i></b><br>FLÁVIO GONÇALVES  | 52-59  |
| <b>Algo puede suceder: Loss Of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas</b><br>OSCAR PADILLA MACHÓ        | <b><i>Something Can Happen: Loss of Symmetry, an approach to the work of Nicolás Lamas</i></b><br>OSCAR PADILLA MACHÓ     | 60-67  |
| <b>Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani</b><br>LUIISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI    | <b><i>Diagram-image: formulations of video-graphic form in Maria Lucia Cattani</i></b><br>LUIISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI | 68-75  |
| <b>A tangibilidade tácita do intangível. Matéria e Memória na obra de Sara Bichão</b><br>SUSANA MARIA PIRES            | <b><i>The unspoken tangibility of the intangible: Matter and Memory in Sara Bichão's work</i></b><br>SUSANA MARIA PIRES   | 76-83  |

|  |   |         |
|--|---|---------|
| <b>PichiAvo: un acto, dos impulsos</b><br>SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ<br>& MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS  | <i>PichiAvo: one act, two impulses</i><br>SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ<br>& MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS   | 84-91   |
| <b>Fran Meana: lugares del pasado y arqueologías del futuro</b><br>ROMÁN CORBATO   | <i>Fran Meana: evocations of the place and archives of the memory</i><br>ROMÁN CORBATO  | 92-101  |
| <b>Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia</b><br>THAIS GOMES DA SILVA   | <i>I already became an image: Indigenous appropriations of technology in the collective</i><br><i>Vídeo nas Aldeias</i><br>THAIS GOMES DA SILVA             | 102-108 |
| <b>Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone Moyano</b><br>SAMARA AZEVEDO DE SOUZA                    | <i>Breaking the horizontal: political body in videoperformance, in the work AguaCero by Oscar Leone</i><br>SAMARA AZEVEDO DE SOUZA                          | 109-115 |
| <b>Tomás Saraceno: o Pós-Antropoceno</b><br>DORA-IVA RITA  | <i>Tomás Saraceno: the post Anthropocene</i><br>DORA-IVA RITA   | 116-125 |
| <b>Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin</b><br>DOMINGOS LOUREIRO            | <i>Constraint and Sublime: a rational process to access a transcendental territory in the work of Jason Martin</i><br>DOMINGOS LOUREIRO                     | 126-135 |
| <b>Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira</b><br>SHEILA CABO GERALDO  | <i>A play of meanings: the common in the work of Alexandre Sequeira</i><br>SHEILA CABO GERALDO  | 136-146 |
| <b>Obra Primera. Representación del paisaje a través del ensamblaje y el dibujo en el espacio del artista Franco Contreras</b><br>SUSANA SUNIAGA MARÍN | <i>First Work. Representation of the landscape through the assembly and the drawing in the space of the artist Franco Contreras</i><br>SUSANA SUNIAGA MARÍN | 147-159 |



|  |   |         |
|--|---|---------|
| <b>4. Croma, instruções aos autores</b>                  | <b>4. Croma, instructions to authors</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                            | <i>Style guide</i>  | 167-172 |
| Chamada de trabalhos: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa    | <i>Call for papers: IX CSO'2018 in Lisbon</i>               | 173-175 |
| Croma, um local de criadores                             | <i>Croma, a place of creators</i>                           | 177-188 |
| Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos | <i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i> | 178-186 |
| Sobre a <i>Croma</i>                                     | <i>About Croma</i>  | 187     |
| Ficha de assinatura                                      | <i>Subscription notice</i>                                  | 188     |



# 1. Editorial

*Editorial*

# Cidadania e arte, uma questão de revolução

*Art and citizenship, a matter of revolution*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Enviado a 13 de março de 2017 e aprovado a 14 de março de 2017.

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

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: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Apresenta-se, a propósito deste volume da revista *Croma*, uma discussão sobre arte e revolução, interrogando as suas origens num rápido enquadramento. A arte iluminada é uma arte que prepara a utopia da revolução. Adquirira um estatuto elevado, e essa elevação é capital para passar a ter um papel central desde a modernidade. Hoje a arte é também implicada e reivindica uma nova política, transporta em múltiplas propostas.

**Palavras chave:** Arte / Revolução / Implicação / *Revista Croma*.

**Abstract:** *On the occasion of this 10th issue of Revista Croma a discussion is launched about art and revolution, and its origins are questioned in a short review. The "enlightened" art is an art which prepares the utopia of the revolution. Art has then acquired a high status, and this elevation is capital to allow art to have a central role in the modernity. Today art is also politically involved and claims a new policy, and carries multiple proposals.*

**Keywords:** *Art / revolution / Implication / Revista Croma .*

## 1. David: "Serment du jeu de paume" (1791)

Interrogar quando a arte começou a implicar revolução, é uma pergunta que nos pode ajudar a esclarecer os tempos atuais. Talvez o período da revolução francesa seja aquele que convoca os artistas em primeiro lugar para a afirmação de um olhar organizador de uma sociedade mais perfeita. O desenho de David, "Serment du jeu de paume" ("o juramento da sala de jogo da pela", de 1791) será uma primeira instância de um documento que se afirma politicamente no

sentido de modificar a sociedade (Figura 1). Os membros das cortes, depois do frustrado modo de votação, reúnem-se aqui *ad hoc*, e juram dotar a França de uma nova Constituição.

Ao mesmo tempo traça-se um longo programa para as artes. É certo que o Estado emergira no absolutismo iluminado através da planificação e da regulação centralizada, do gosto pela matemática de Estado (a estatística), e da centralidade das artes em torno do ideal da elevação académica, por Le Brun e Poussin. As artes tornam-se menos religiosas, mais civis, e convergem para o Estado, como representações do poder absoluto de direito divino: os jardins de Versailles, as pinturas segundo as hierarquias da Academia, esta agora patrocinada pelo Rei-Sol. A arte deve ser "clara e distinta" como um desenho de Miguel Ângelo, de cores ricas como um Ticiano, e iluminada intencionalmente como um Rafael. Mas acima de tudo a elevação temática, o *grand goût*, desloca ambição em direção aos padrões imaginários das epopeias clássicas ou bíblicas, procurando reproduzir numa só cena toda uma história completa. A perfeição do gosto académico reproduz a perfeição do Estado absoluto, a disciplina é descoberta e lança mão de toda a coreografia: os gestos significam, e por isso os gestos são determinados no novo *ballet* da política esclarecida.

Então como é que a revolução chega às artes? Precisamente por as artes funcionarem a um ponto tão modelar e exigente, nas academias, que vão ser chamadas a fornecer novos espelhos da nova perfeição programática. Quando a revolução começa a anunciar-se, os artistas vão reivindicar a representação apolínea da revolução, perfeita como as artes decorativas, como as alamedas de Versailles. Os sábios, que querem reorganizar a sociedade em direção à igualdade da cidadania, continuam a procurar as imagens e os sons da nova sociedade, onde há juramentos, bandeiras, revolução, bravura, resgate de oprimidos, anúncios de concórdia, e imperadores que salvam.

Depois desta privatização da arte, que coincide com a invenção do Museu – republicano (Louvre) – teremos toda uma mudança em que a pintura prefere um "Massacre de Chios", contemporâneo, a um "rapto das Sabinas" de ilustração distante. Delacroix intervém na política com um fragor inexistente em Poussin. Prefere-se também o sofrimento dos iguais, a oração dos humildes, ao retrato dos nobres. O realismo encontra Courbet nas barricadas da Comuna de Paris.

As vanguardas anunciam futurismos a que os homens devem ser obrigados, o fascismo começa na poesia mecanizada de Marinetti.

## 2. Arte e Revolução

Isto para refletir sobre a arte e a sociedade: porque é a arte tão central à revolução? Sê-lo-á ainda hoje?



**Figura 1** · David: *Serment du jeu de paume* (c. 1791).  
Desenho, estudo para pintura. Grand Palais, Paris.

Neste número da revista *Croma* apresenta-se uma seleção de artigos que, além de tratarem a obra de artistas pelo olhar de outros artistas, fazem-no apontando perspectivas implicadas, comprometidas, relacionais.

O dossier editorial apresenta um artigo de Orlando Maneschy (Pará, Brasil). Em "Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia" o autor reflete sobre uma deriva contemporânea em busca de referentes significativos num território informe: riscam-se diferenças, traçam-se possibilidades criativas, interroga-se a identidade em deslocação. As questões são as mais fundas que interpelam os humanos, a sua procura, o seu adentramento na paisagem.

A secção de artigos originais a concurso da revista *CROMA 10* é composta por catorze artigos.

Teresa Matos Pereira (Portugal, Lisboa) no artigo "Açúcar Amargo: Escravidão, Resiliência e Memória na obra de María Magdalena Campos-Pons" aborda a obra da artista cubana expatriada que convoca o problema pós-colonial. Os navios negreiros, a identidade americana, a hibridação trágica que todos interpela.

M. Montserrat López Páez no texto "Antoni Abad: megafone.net" apresenta as obras relacionais que implicam taxistas e telemóveis, num ambiente colaborativo e de interrogação comunitária.

No artigo "A memória da Água: os desenhos de Emanuel Monteiro", Flávio Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil) interroga os desenhos e livros de artista que testemunham um desaparecimento, um vestígio empurrado pelas torrentes e humidades, que recordam a fragilidade essencial de todos os implicados na vivência partilhada.

Oscar Padilla (Barcelona, Espanha), no artigo "Algo puede suceder: Loss Of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas" aborda as instalações e propostas deste autor peruano, que convocam um novo relacionamento entre objetos, baseados no seu entrosamento reinventado a partir de um estranhamento ontológico: a simetria está perdida.

O artigo "Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani" de Luisa Paraguai Donati (São Paulo, Brasil) explora os vídeos de Cattani no que eles contribuem para interrogar a subjetividade perante um mundo desorganizado, ou em reorganização através da proposta artística.

Susana Maria Pires (Portugal, Lisboa) no artigo "A tangibilidade tácita do intangível: matéria e memória na obra de Sara Bichão" propõe uma leitura da exposição "o meu sol chora" desta artista, onde a convocação de matérias permite interrogar a imaginação material (Bachelard, 1942; 1943; 1948).

Sara Ramírez & María del Rocío González (Sevilha, Espanha), no artigo "PichiAvo: un acto, dos impulsos" abordam o coletivo valenciano 'PichiAvo'

(Juan Antonio Sánchez Santos y Álvaro Hernández Santaaulalia) de arte urbana estabelecendo e propondo ligações de intervenção que expõem a crise entre a monumentalidade e a dissolução contemporânea (Bauman, 2001).

O artigo "Fran Meana: lugares del pasado y arqueologías del futuro" de Román Corbato (Vigo, Espanha) aborda duas instalações significativas de Fran Meana, de 2014 e 2016, em que a modernidade brutalista é revisitada em conjunto com os seus apelos retóricos: a técnica anuncia o seu peso em "concreto."

Thais Gomes da Silva (São Paulo, Brasil) no artigo "Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia" reflete sobre as intervenções do colectivo "Vídeo nas Aldeias" onde os discursos narrativos de justificação teórica colonial são invertidos em novas narrativas póscoloniais: o observador participante é um indígena, entre indígenas, nas aldeias. Os registos vídeo constituem vidências de pertinência cortante.

Em "Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone Moyano", a autora Samara Azevedo de Souza (Londrina, Paraná, Brasil) aborda a vídeo performance "AguaCero" de Oscar Leone, artista colombiano. No local onde 37 homens desapareceram visita-se a água e o seu desamparo vazio e silencioso. A morte não se pode ver, tapados os olhos, mesmo no vídeo. A autora oferece também um bom enquadramento sobre como se realiza e inscreve a vídeo performance.

Dora-Iva Rita (Portugal, Lisboa) no artigo "Tomás Saraceno: o Pós-Antropoceno" aborda a ação do argentino Tomás Saraceno, que na primeira bienal da Antártida propõe uma meditação interventiva sobre o planeta e a sua sustentabilidade.

O artigo "Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin" de Domingos Loureiro apresenta a obra de Jason Martin (1970), artista britânico radicado em Portugal, desde 2007 em Melides, no Alentejo. Com uma circulação internacional, Martin faz de Melides uma base recuada para uma obra sofisticada e internacional de um dos autores YBA.

Sheila Cabo Geraldo (Rio de Janeiro, Brasil) no artigo "Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira" aborda a obra do artista oriundo de Belém, Pará, enquadra os eu trabalho na perspectiva implicada de uma resistência ao "regime estético das artes" (Rancière, 2005) ou à "lógica do comum", de António Negri.

O artigo "Obra Primera: representación del paisaje a través del ensamblaje y el dibujo en el espacio del artista Franco Contreras" de Susana Suniaga Marín (Venezuela), aborda a obra de outro venezuelano, Franco Contreras,



que transforma ramos em raízes, desenhos em planos, interrogando o sentido do projeto.

A arte foi convocada e tornada pública há dois séculos, por uma revolução. Aqui apresentam-se artistas conscientes de outras revoluções em curso, políticas, económicas, ecológicas, pós-coloniais, urbanas, género, ou que propõem resistir ao próprio sistema das artes. As propostas aqui reunidas rodam sobre o planeta a cada uma das suas revoluções.

### Referências

- Bauman, Z. (2001) *Modernidade Líquida*. São Paulo: Jorge Zahar. ISBN: 9788571105986
- Rancière, J. (2012) *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. (1942) *L'eau et rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Corti.
- Bachelard, G. (1943) *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Corti.
- Bachelard, G. (1948) *La terre et les rêveries de la volnté: Essai sur l'imagination des forces*. Paris: Corti.



## **2. Dossier editorial**

*Editor's section*

# Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia

*Luciana Magno, a moving body in the Amazon*

ORLANDO FRANCO MANESCHY\*

Enviado a 13 de março de 2017 e aprovado a 14 de março de 2017.

\*Brasil, artista visual, curador independente e professor pesquisador. Bacharelado em Comunicação Social. Mestre em Comunicação e Semiótica (Artes). Doutor em Comunicação e Semiótica (Signo e Significado nas Mídias).

AFILIÇÃO: Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Campus Universitário do Guamá. Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá. CEP 66075-110. Caixa postal 479 Brasil. Email: orlandomaneschky@gmail.com

**Resumo:** Este artigo concentra-se na produção artística da paraense Luciana Magno, (Belém do Pará, 1987), na Amazônia. Magno vem desenvolvendo há alguns anos a série *Orgânicos*, em que seu corpo é empreendido como elemento da natureza, buscando mimetizar-se ao espaço em que realiza suas performances, orientadas para fotografia e, por vezes, ao vídeo. Esse trabalho vem sendo bem recebido pela crítica de arte especializada, o que a levou a ser contemplada com distintos prêmios e ser selecionada para mostras em vários cantos do país e ainda no exterior. Abordaremos, ainda *Telefone sem Fio*, uma obra com a qual a artista cruzou o Brasil, dos pontos mais extremos de norte a sul, estabelecendo um olhar crítico e poético acerca da cultura, história e política.

**Palavras chave:** Performance / Amazônia / Arte e Política.

**Abstract:** *This article concentrates on the artistic production of Luciana Magno (Belém do Pará, 1987) made in the Amazon region. Magno has been developing for several years the Organic series, in which his body is undertaken as an element of nature, seeking to mimetic the space in which do performances oriented to photography and sometimes video. This work has been well received by the critics of specialized art, which led to it being contemplated with different prizes and being selected for shows in various corners of the country and still abroad. We will also address, *Telefone sem Fio*, a work in which the artist crossed Brazil, from the most extreme points from north to south, establishing a critical and poetic look at culture, history and politics.*

**Keywords:** *Performance / Amazon / Art and Politic.*

Neste artigo, destacamos alguns projetos de significativa importância para a obra de Luciana Magno, dentro do seu modo de trabalho, em que os próprios processos ocorrem como fruto do contato com as circunstâncias com as quais se depara, e com o outro com o qual se relaciona, seja para acessar determinado espaço no qual deseja atuar, seja para interagir a partir de procedimentos estabelecidos para um projeto, o que a leva a adentrar em questões da região amazônica, sejam estas naturais, sejam interferências realizadas pelo homem com os diversos planos pensados para a região e que suscitam um olhar crítico, que a artista lança de forma bastante singular.

Magno, ao percorrer a Amazônia discute o corpo em relação a paisagem, em percursos de enfrentamento e de busca de mimeses com o ambiente, e que termina por ativar relações que, por vezes, fazem situações políticas reverberarem, como por exemplo, quando adentra um ambiente em que existe madeira retirada de forma ilegal da floresta. Nesse espaço, a artista entra em contato com a natureza destruída e com pequenos pedaços de vida. Na imagem, entre toras de madeira, seu corpo repousa, enquanto um pássaro pousa sobre seus cabelos. Na produção da artista as coisas conjugam-se de maneira integrada, manifestam-se no acontecimento e propiciam a experiência despontar enquanto vivência, para materializar-se na forma de arte (Figura 1).

Em Orgânicos a artista passou também por diversas situações de tensão e negociação, como quando chegou perto de uma área de mineração ilegal na rodovia Transamazônica. Lá, na estrada que significou o sonho de integração do Brasil, num projeto de colonização da Amazônia, por meio da construção de uma autoestrada que pretendia atravessar essa região do país de leste a oeste, a artista encontrou miséria e desajustes sociais, e também pessoas extremamente humanas. Em meio a uma rodovia que nunca se concretizou na totalidade do projeto, e que foi tomada em parte de volta pela floresta, Luciana Magno busca imergir na experiência com o ambiente, como quando some na poeira da terra da estrada, revirada por transportes pesados que cruzam a mesma (Figura 2 e Figura 3).

Para Marisa Mokarzel, curadora brasileira e pesquisadora de história da arte, o trabalho da série Orgânicos, que Luciana Magno vem desenvolvendo desde 2011, a leva a uma compreensão profunda sobre o ser humano:

*Cabelos, pernas, troncos, algas, cipós, árvores e pedras ganham uma organicidade e passam a pertencer a único corpo que não dissocia ser humano e natureza.*

*O antropólogo Tetsuro Watsuji em seu livro Antropologia da Paisagem, afirma que para compreender verdadeiramente aquilo que há de fundamental no ser humano é necessário percebê-lo ao mesmo tempo como indivíduo e totalidade. A existência humana é individual e social, e isso, em parte, ocorre porque a espacialidade é inseparável*



**Figura 1** · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Santa Barbara, 2014. Acervo da Artista.

**Figura 2** · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Transamazônica, 2014. Acervo da Artista.



**Figura 3** · Luciana Magno, Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, Transamazônica, 2014. Acervo da Artista.

**Figura 4** · Luciana Magno, capa e contra-capa do catálogo *Orgânicos*, Belém: Banco da Amazônia, 2016.

*da temporalidade. As pessoas morrem e o entorno muda, porém dentro desse contínuo morrer e transformar, há um incessante transformar.* (Magno, 2016 A, p. 02)

Neste projeto, que vem se estendendo ao longo de seis anos, a artista, por vezes, busca a delicadeza da metamorfose, em quase um processo de desaparecimento na paisagem. Há uma espécie de desejo de integração, de diálogo, de profunda troca física com a natureza na qual seu corpo habita naquele momento. Em algumas fotografias e vídeos seu corpo está tão unificado, que parece que levamos um tempo para percebê-lo. Em certas performances o tempo é um tempo expandido, frente à velocidade da vida humana. É o tempo longo da natureza. Várias dessas obras apresentam-se no catálogo da mostra *Orgânicos*, realizada no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, entre novembro de 2016 e janeiro de 2017, com curadoria de Mokarzel, como podemos ver na imagem que ilustra a capa e contra-capa da publicação, e ainda em outras obras presentes ali. Nelas, Magno dissolve-se na imagem (Figura 4).

Ao falar sobre o projeto, em release de divulgação, a artista revela-nos:

*Nosso organismo é constituído da mesma matéria orgânica que está na terra, na folha de uma árvore, na pata da formiga. Quando morremos, nosso corpo volta à terra pra ser decomposto por bactérias que vão se alimentar e gerar nutrientes pros seres vivos próximos, uma árvore, uma grama, uma minhoca... e lá na frente o ciclo se renova quando alguém come uma fruta ou um pedaço do bife do animal herbívoro que comeu aquela grama, estamos todos interligados.*

Há uma poesia do fluxo da vida e da morte, do caos e do equilíbrio presente nesses trabalhos tão delicados e pungentes ao mesmo tempo. Magno que começou na fotografia na FotoAtiva, escola de imagem capitaneada por Miguel Chikaoka, em Belém do Pará, revela uma íntima conexão com o pensamento zen de seu professor, sobre o qual a artista debruçou-se em seu mestrado em artes. Talvez, nessa suave trama, fios se conectem no entendimento da vida, na reflexão sobre tempo, performance e impermanência (Figura 5).

A série *Orgânicos*, que vem sendo realizada desde 2011, recebeu diversos prêmios, como: *Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística do instituto de Artes do Pará*, 2013; *Prêmio Arte Pará*, 2014; *Prêmio Video Brasil*, 2015 e recentemente foi contemplada no edital do Banco da Amazônia. Sobre os processos da artista, Marisa Mokarzel reitera:

*Ao despir-se e despojar-se de todos os artifícios para vivenciar a relação corpo e paisagem, Luciana Magno utiliza o corpo, ele mesmo, como elemento da natureza. Destece fronteiras, integra-se a um todo modificado pelo tempo, ocupa um espaço que, delimitado pela ação, torna-se lugar.* (Magno, 2016, p. 03)





**Figura 5** · Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, (Sem título), 2014. Acervo da Artista Da série *Orgânicos*, performance orientada para fotografia, (Sem título), 2014. Acervo da Artista

**Figura 6** · Luciana Magno, página do livro resultado do processo de *Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chui*, desenvolvido como colagem pela artista, 2016. Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

**Figura 7** · Luciana Magno, página do livro resultado do processo de *Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chui*, desenvolvido como colagem pela artista, 2016. Acervo: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.

Já em Telefone sem Fio, (obra que tratamos em outro artigo no qual abordávamos diversas artistas), Luciana Magno observa outras fronteiras, faz-se de viajante contemporânea e cruza as cinco regiões brasileiras em um estúdio móvel, por aproximadamente 6.037km, do Oiapoque, ao extremo norte do país, percorrendo cidades entre os estados do Amapá, Pará, Maranhão, Tocantins, Goiás, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, findando sua rota na cidade Chuí, ao extremo sul brasileiro.

Premiada com o Edital Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais (10a edição), em 2013, Magno, ao realizar Telefone sem Fio no formato de expedição, cruzando o Brasil, objetiva "a pesquisa como proposta de discussão e documentação dos possíveis imaginários e identidades culturais nas regiões do Brasil", como esclarece no texto do projeto submetido a Fundação Nacional de Arte – Funarte:

*A obra acontece durante o deslocamento e as cidades são a bases fixas do projeto móvel, as ligações telefônicas tornam-se o lugar do encontro desses rastros delírios, testemunhos com o real. Através da fotografia, do vídeo e da voz, a prova do acontecido se faz presente, documentada. Esses fragmentos (depoimentos, fotos, vídeos) tentam, em sua relação intrínseca, propor a criação de um não-espaco, um encontro entre o ficcional, a memória e o real: contrastar imaginários, identidades e diversidades dos vários Brasís. (Magno, p. 02, 2013.)*

São fluxos e percursos, desenhados de forma literalmente orgânica pela artista, que não apenas olha, mas se mescla ao lugar, estabelecendo relações sensíveis e densas, como afirma a artista no livro que desenvolveu com o projeto:

*Antes de colocar o pé na estrada, de percorrer por carro/casa/estúdio-móvel aproximadamente 6.000 km por rodovias e hidrovias do Norte ao Sul do país, uma única certeza era nossa fiel companheira de viagem: a impossibilidade de decifrar racionalmente o enigma de um Brasil. "Brasis" poderia ser então a sua denominação mais justa, uma pista, um mapa, uma indicação da pluralidade a que estávamos a ser inseridos. Para entendermos a geografia extra política, optamos por uma metodologia não específica, não definida nem definidora. Transcender o campo teórico se fazia necessário para um outro saber. Um jogo. Ser levado pelo acaso, um acaso a que procurávamos e não somente nos deixávamos ser atingidos. Dessa forma, a geografia do corpo a corpo se mostrou mais do que uma ferramenta útil na descamação dos enigmas, um posicionamento preciso aos embates contínuos dos percursos. Um correr risco. Um estar aberto para não decifrar e ser devorado. Começamos o traçado no Oiapoque, a primeira cidade ao Norte do País, e findamos no Chuí, a última cidade do extremo Sul brasileiro, tendo como pontos de fricções de fronteira a Guiana Francesa e o Uruguai. A língua portuguesa ao Norte permanece mais intacta que ao Sul, no Chuí onde uma espécie de portunhol ecoa pela cidade devido ao transito livre de pessoas e mercadorias estabelecida pelo acordo Mercosul. Ao Norte, como toda a historia vem apresentando dados sobre a região amazônica, a questão fica um pouco mais violenta. Ilhados por um rio, os amapaenses e brasileiros*

*de vários lugares do país que migraram para aquela região na promessa do ouro e de uma vida melhor, não possuem o mesmo transito livre que a Guiana Francesa.* (Magno, p. 34, 2016 B)

No livro Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí, Solon Ribeiro, artista e curador que viajou na expedição, escreve, junto com Magno:

*Todos os meios tecnológicos utilizados durante o projeto para a sua documentação se revelaram a quem da complexidade da grandeza a que ele ia se desvendando, como um filme que se vive dentro do filme, aquilo que no momento final não é exposto na tela. Toda documentação pode ser acompanhada no site [www.lucianamagno.com](http://www.lucianamagno.com) com telefonesemfio onde um mapa interativo com demarcações das 32 cidades pode ser acessado, assim como o documentário resultado final do projeto e que também acompanha esta publicação. No site se revela um não lugar, não lugares, os séculos parecem ter deixado o homem cansado de tantas informações.* (Magno, p. 34, 2016 B)

Magno ativa um conjunto de processos em seu trabalho artísticos, que faz com que seu estar na vida misture-se profundamente como seus fluxos vivenciais-artísticos. Nesse movimento, na delicadeza dos gestos, no desaparecer na paisagem, articula sobre tempo e história, fala do diminuto da temporalidade da vida humana e daquilo que podemos constituir enquanto passageiros na terra. São vídeos e fotografias de intensa entrega e interação com o ambiente em que se encontra presente, como em Orgânicos, bem como reflexão profunda, quando entendemos Telefone sem Fio, como um movimento de experiências, ordenadas na forma de livro/vídeo/site, que documentam mais do que uma viagem pelo Brasil, mas um percurso interno de penetrar o país (Figura 6, Figura 7). Assim, Magno deixa uma densa contribuição de olhar para a diversidade brasileira a partir da estrada e seus habitantes, ao tentar constituir trocas, vínculos com os lugares, entre as cidades e seus habitantes, intencionando estabelecer diálogos e compartilhar percepções. Com os dois projetos, observamos uma coerência muito grande da artista, que coloca na vida e na arte uma sutileza do seu estar no mundo, com leveza e crítica, com fruição e conduta.

## Referências

Maneschky, Orlando; Mokarzel, Marisa. (2012). Fora do centro, dentro da Amazônia – Fluxo de Arte e lugares na estética da existência. In: *Amazônia: ciclos de modernidade*. – São Paulo: Zureta.

Magno, Luciana. (2016 A) Telefone sem Fio – do Oiapoque ao Chuí. Fortaleza:

+2 Editores.

Magno, Luciana. (2016 B). Orgânicos (catálogo). Belém: Banco da Amazônia.

Mokarzel, Marisa. (2016). Série Orgânicos e os prolongamentos de si. Belém: Banco da Amazônia.



### **3. Artigos originais**

*Original articles*

# Açúcar Amargo: Escravidão, Resiliência e Memória na obra de Maria Magdalena Campos-Pons

*Bitter Sugar: Slavery, Resilience and Memory  
in María Magdalena Campos-Pons's work*

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA\*

Artigo completo submetido a 16 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Portugal, artista plástica e professora. Licenciatura em Artes Plásticas (Pintura) e Mestrado em Teorias da Arte, Doutoramento em Belas Artes (especialização de Pintura), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

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: tpereira@eselx.ipl.pt

**Resumo:** Este artigo propõe uma abordagem à obra da artista cubana María Magdalena Campos-Pons considerando a relação que esta estabelece com questões como a identidade, a memória, o deslocamento, exílio, diáspora ou a resiliência cultural. Estas problemáticas são encaradas numa transversalidade histórica e geracional associando autobiografia com a memória coletiva e propondo uma revisitação da narrativa histórica acerca de Cuba, onde o açúcar e a escravidão se apresentam como binómio indissociável.

**Palavras chave:** Diáspora / Escravidão / Açúcar / Intervenção Artística / Identidade.

**Abstract:** *This article proposes an approach to the Cuban artist María Magdalena Campos-Pons work considering the relationship between issues such as identity, memory, displacement, exile, diaspora or cultural resilience. These themes are analyzed in a transverse way to history and several generations, associating autobiography with collective memory and proposing a revisitation of Cuba's historical narrative where sugar and slavery appear as inseparable pair.*

**Keywords:** *Diaspora / Slavery / Sugar / Artistic Intervention / Identity.*

## 1. Identity could be a Tragedy

María Magdalena Campos-Pons (n. 1959, Matanzas, Cuba) estudou na Escola Nacional de Arte e no Instituto Superior de Arte (ISA) em Havana. Na década de 80 do século XX frequenta o Massachusetts College of Art e desde o início da década de 90 irá residir em Boston. Desde então colabora com o músico/compositor (e marido) Neil Leonard fundando o GASP, um laboratório artístico e estúdio.

O percurso formativo de Magdalena Campos-Pons, desde a escola primária, em Cuba, será marcado por uma abordagem interdisciplinar que a levam a experimentar vários domínios técnicos, estéticos e conceptuais, decisivos para o desenvolvimento posterior da sua obra enquanto artista visual.

Através da pintura, escultura, fotografia, performance, vídeo ou instalação, desenvolve uma obra que conhece larga circulação internacional com participações na Bienal de Johannesburg, a Dak'Art (Bienal de Dakar) no Senegal, a Bienal de Veneza ou a Trienal de Guangzhou na China, para além de inúmeras exposições em instituições museológicas.

A experiência da diáspora cubana nos EUA, a memória cultural e história de vida cruzam-se na obra de Magdalena Campos-Pons onde as questões como identidade, religião, género, memória ou história são termos de uma reflexão em torno da acerca de sobrevivência cultural dos milhares de africanos desde o tráfico de escravos para as plantações de açúcar em Cuba durante o século XVIII até à atual sociedade americana (onde reside e trabalha). Nascida em Matanzas a artista, afrodescendente, convive não só com o legado cultural e religioso dos seus antepassados Ioruba bem como com as memórias materiais da escravatura e da produção de açúcar (vestígios industriais dos *engenhos*) que floresceu durante o século XIX.

Quando emigra para os Estados Unidos confronta-se com a interpelação de outras elaborações identitárias que lhe são exteriores, e em larga medida uniformizam, anulam as idiosincrasias individuais e culturais, retirando à construção da identidade o carácter polímorfo e dinâmico que esta pressupõe. Na verdade as armadilhas das identidades estereotipadas constituem-se como pontos de reflexão da artista ao longo da sua obra, cruzando-se com a complexidade cultural de Cuba. Nas suas palavras:

*The construction of identity is such a complex layer rooted with so many implications, (...). If I let myself be seen only as a Cuban, that is a trap. If I let myself be seen only as a woman, that is a trap. If I let myself be seen only as black, that is a trap. If I let myself be seen only as woman with Chinese ancestry, that is a trap. So, I wanted to open the conversation to the construction of identity, and especially within the history of Cuba. Cuba is such a place of encounters, no? Of merging ideas, merging of ethnicities,*

*merging of traditions.... What I was trying to say is this is who I am". (Campos-Pons apud William: 2011)*

As sucessivas camadas de sentido que interligam questões como a identidade a memória, a separação, a resiliência cultural e o exílio, considerados na sua transversalidade histórica e geracional, integram, deste modo, a revisitação crítica das narrativas históricas e identitárias. Através de meios como a fotografia (com destaque para a polaroid), a instalação, o vídeo ou a performance, artista evoca sucessivamente a ideia de deslocamento/separação, de exílio bem como o papel central da economia do açúcar na criação de um atroz sistema de escravatura e exploração humana.

## 2. Old Diaspora / New Diaspora

A obra de Magdalena Campos-Pons deriva de um conjunto de circunstâncias que extravasam o mero campo artístico. Na verdade nela se cruzam as rotas da escravatura, da migração e dos contactos culturais, inseparáveis de dinâmicas globais desde o séc. XV até à atualidade que atravessam a formação da diáspora afro-cubana originada pelo comércio escravagista transatlântico – e que Toyin Falola designa por *Old Diaspora* (Falola, 2013: 2) – bem como a formação de comunidades diaspóricas na contemporaneidade, resultantes dos trânsitos transnacionais – ou *New Diaspora*, segundo o mesmo autor (Falola:2013, 2). Tanto uma como outra constituem-se *comunidades imaginadas* (Anderson, 1991; Rahier, Hintzen & Smith, 2010) onde os laços sociais – longe de serem formalizados através de fronteiras territoriais, instituições políticas ou instrumento de poder nacional – se concretizam através de profundas solidariedades que, num plano horizontal, interligam populações, convictas de uma herança cultural e destino comuns, apesar das origens geográficas ou histórias divergentes.

A emergência de uma comunidade afro-cubana conheceu uma história onde se cruzam inicialmente dois elementos fundamentais: escravatura e açúcar.

De facto, o incremento da produção de açúcar em Cuba no final do séc. XVIII realizou-se à custa de trabalho escravo, com um aumento dramático entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Neste período estima-se que a população escrava tenha aumentado dos cerca de 39.000 na década de 1770 para cerca de 400.000 na década de 1840. Depressa a economia iria desenvolver um sistema de monocultura que aproveitou os elevados preços de mercado e a mecanização da produção (com a introdução dos *engenhos* movidos a vapor e a construção de vias férreas) sendo que na década de 1860 o açúcar cubano representaria cerca de 1/3 da produção mundial. Deslocação, trabalho escravo e economia do açúcar surgem como



pilares que estruturaram a *Old Diaspora* afro-cubana. Na verdade a deslocção forçada dos milhares de africanos a sua fixação no outro lado do Atlântico, como mão-de-obra escrava nas plantações de açúcar do Caribe, esteve na origem de uma cultura de diáspora onde o sincretismo da *santería* assume um papel importante enquanto cimento simbólico-religioso. A *santería*, uma mistura de crenças católicas com a tradição religiosa Ioruba integra um complexo cultural mestiço mais abrangente onde os processos e contributos da hibridação se articulam com estratégias de adaptação e/ou resiliência social/cultural em diferentes períodos históricos e constituem-se como esteios da construção de uma identidade baseada na narrativa diaspórica.

### 3. As águas que separam

A exposição *Everything Is Separated by Water* (com itinerância pelo Indianapolis Museum of Art, e pelo Bass Museum of Art, Miami Beach) reuniu, em 2007, um conjunto de obras de pintura, instalação e fotografia (com destaque para a polaroid de 20"x24"), que Magdalena Campos-Pons desenvolve desde a década de 90 do século XX – quando emigra para os EUA. Nestas a artista, reflete, a partir da experiência vivencial, um conjunto de fenómenos de natureza social, cultural e histórica como sejam a memória coletiva do deslocamento desde África, o seu exílio e a experiência enquanto mulher negra, cubana a viver na América do Norte.

Desde a trágica travessia do Atlântico nos navios de escravos até aos perigos da passagem pelo Estreito da Flórida, sofrida pelos seus contemporâneos, a obra de Campos-Pons evoca o sentido da deslocção e da separação que as barreiras espaço-temporais vão impondo tanto numa dimensão autobiográfica (da separação familiar) como numa dimensão global (que preconizou a criação de comunidades na diáspora africana).

A instalação *The Seven Powers come by the Sea* (1992) é constituída por sete pranchas de madeira, diferentes na sua configuração e com pequenas figuras lineares gravadas, que mimetizam um plano dos navios do comércio de escravos (Figuras 1 e 2). Cada prancha ostenta uma inscrição com o nome de sete Orixás da tradição Ioruba (Ogum, Oxum, Iemanjá, Obatalá, Xangô, Oxóssi e Oyá). Intercaladas com as pranchas surgem sete silhuetas em tamanho real que representam os sete Orixás e, no chão, dois grupos de fotografias, dos familiares cubanos e americanos da artista, organizados em volta das frases “Let us never forget” e “Prohibido Olvidar”.

A obra manifesta a dupla consciência de uma herança da escravatura responsável por uma cultura de resistência do outro lado do Atlântico, apesar dos horrores sofridos e do trauma da travessia nos navios negreiros; os Orixás



**Figura 1** · Magdalena Campos-Pons. *The Seven Powers come by the Sea*. 1992. Instalação.

**Figura 2** · Magdalena Campos-Pons. *The Seven Powers come by the Sea*. 1992. Instalação.

surgem como figuras tutelares, guardiões que estabelecem uma ligação entre o passado e o presente. Por outro lado, as fotografias dos familiares no chão remetem para as consequências da escravatura nas vidas de descendentes de escravos e exortam o público a recordar a crueldade de um sistema que se encontra no cerne da atual discriminação racial e exclusão social. No conjunto, a obra coloca em questão a forma como a escravatura constitui um fenómeno global entranhado na construção de identidades que atravessam transversalmente os domínios individual e coletivo, passado e presente.

A fotografia, sobretudo a polaroid assume um papel de relevo no percurso da artista que recorre a esta técnica como suporte para obras como *When I Am Not Here/Estoy Allá*, de 1994, *Abridor des Caminos*, de 1997, *Elevata* de 2002 (Figura 3) *Replenishing* ou *De las Dos Aguas* de 2007 (Figura 4). Para a artista o processo inerente à fotografia polaroid assume-se como dispositivo simultaneamente técnico, plástico, estético e performático, já que a instantaneidade da revelação da imagem – estreitando o tempo que medeia entre a captura e a visualização – permite de imediato repensar o motivo fotografado e voltar a disparar. Em *Elevata*, uma composição composta a partir da ideia de múltiplo, Campos-Pons, autorretrata-se de costas, cortada pelo limite superior do plano visual. Traduzindo visualmente uma ideia de flutuação, a obra sugere uma aproximação entre a fotografia e a prática pictórica. A artista procura transpor para o suporte fotográfico a liquidez da água, através da abstração da mancha de tinta. O cabelo transforma-se num conjunto de linhas fluidas que atravessam e estabelecem uma coesão compositiva juntamente com o elemento aquático predominante que surge como fundo da imagem.

A possibilidade de reconfigurar e construir sucessivamente a imagem através de múltiplos segmentos de tempo é materializada na obra *De las Dos Aguas*, onde a composição fotográfica, em grelha, é composta por 12 unidades – cada fragmento possui um duplo sentido individualizado e como parte de um todo. Aqui, novamente, a artista surge autorrepresentada vestindo de azul e branco (cores associadas a Iemanjá), segurando com numa mão um saco de papel com uma etiqueta onde se lê “this is not art” e a outra mão segura um pequeno barco com figuras esculpidas em madeira que remetem igualmente para os ancestrais africanos. A simetria da composição é parcialmente quebrada pela organicidade do cabelo de ambas as figuras que estabelece uma ligação entre os vários elementos: barco, figuras, sacos de papel. Os vários elementos integram um simbolismo que remete para a duplicidade entre separação/ligação, açúcar/escravatura, a travessia das águas (de África para o Caribe e de Cuba para a Flórida/EUA), género/religião/cultura.



**Figura 3** · Magdalena Campos-Pons *Elevata*, 2002.  
Fotografia Polaroid.

**Figura 4** · Magdalena Campos-Pons. *De las Dos Aguas*  
2007. Fotografia Polaroid.

## 1. Ritual e hibridação

A complexidade cultural e social cubana com destaque para a presença da cultura Ioruba e de outras manifestações populares – como espaços de fusão cultural, étnica, religiosa, artística – assume uma nova dimensão crítica, discursiva e plástica em vários projetos performativos desenvolvidos pela artista sob o acrônimo *FeFa* (que resulta da junção de “Familiares en Estrajero” [*Fe*] e “Family Abroad” [*Fa*]).

Em 2012 cria este alter-ego no contexto do projeto conjunto com Neil Leonard, que apresenta na Bienal de Havana, no Centro de arte Contemporânea Wilfredo Lam. O projeto *FeFa* integra uma instalação e uma performance no âmbito da qual a artista recorre a um imaginário social (com destaque para a figura do *progonero*) para exprimir um lugar através de referências culturais e históricas (Figura 5).

O sentido ritual da performance que remete para as celebrações da *sante-ria* é complementado pelos pregões dos vendedores ambulantes – silenciados pela proibição de desenvolver atividades comerciais de iniciativa privada – que, segundo a artista, reconfiguram a paisagem sonora das ruas. Esta primeira aparição do projeto *FeFa* materializou-se numa série de apresentações de *prego-neros*, que integraram o projeto, e que ao invés de anunciar produtos, entoam cânticos sobre o amor familiar, expressando o condicionamento das famílias cubanas dentro e fora da Ilha (resultado do conflito político EUA-Cuba), e a artificialidade deste desencontro. Considerando as dimensões poética e musical das atuações, o projeto começou por dar voz à comunidade e integrar uma manifestação vernacular no discurso artístico contemporâneo.

Sucessivamente Magdalena Campos-Pons irá recorrer a este alter-ego, marcado pelo hibridismo cultural em inúmeras performances (Figura 6) onde a figura matricial evoca o sincretismo religioso e convoca a música, a recitação, a procissão e o cerimonial como formas de inscrever/clarificar a presença africana na história (passada e presente).

Nas performances que realiza no Queens Museum e Guggenheim Museum em Nova Iorque, no Peabody Essex Museum em Salem, Massachusetts ou no Hirshhorn Museum em Washington, *FeFa* ora evoca figura da matriarca que traz o consolo, a fé e o alívio, ora evoca a dor, a raiva e a angústia que marcam as experiências de sobrevivência e resiliência de muitos cubanos, assumindo-se como um corpo performático-simbólico da migração. Projeta as marcas do colonialismo, da globalização, do deslocamento e do assentamento que permite a criação da diáspora, problematizando e explorando as condições e ligações entre o universo cultural Ioruba e a cultura ocidental.



**Figura 5** · Magdalena Campos-Pons. *FeFa*. 2012. Performance.



**Figura 6** · Magdalena Campos-Pons. *FeFa IDENTIFY: Performance Art as portraiture* . 2016.

**Figura 7** · Magdalena Campos-Pons. *Sugar/Bittersweet*. 2010. Instalação.

Nas suas palavras:

*My subjects are often my Afro-Cuban relatives as well as myself. My themes are cross cultural, and cross generational; race and gender expressed in symbols of patriarchy and maternity are thematic ideas. (Campos-Pons, s/d)*

## 2. Rum e suor

O projeto de 2010 Sugar / Bittersweet (Figura 7) propõe uma revisão crítica da narrativa histórica oficial de Cuba, através de uma instalação onde objetos pictóricos, escultóricos, fotografia, vídeo e performance confluem num discurso onde predominam a violência sexual, o chicote, o sangue e o intolerável odor dos navios do tráfico de escravos. A instalação representa uma plantação de cana-de-açúcar onde as plantas são simbolizadas por 24 colunas compostas por discos de açúcar, vidro, pesos e lanças africanas, assentes em bancos de madeira. As lanças e os bancos de madeira evocam os escravos vindos de África para trabalhar nas plantações, os pesos chineses usados para a pesagem da cana sacarina após a colheita reportam-se aos operários chineses que trabalhavam nos engenhos de açúcar e dos quais a artista também descende

A metáfora histórica que revisita o passado de Cuba (considerada desde sempre numa ligação inquebrável entre local e global) espelha-se igualmente numa dimensão autobiográfica da artista. Tal como em outros projetos, a experiência vivencial, cruza-se com a memória histórica e reflete uma dimensão coletiva que atravessa tempo e espaço: a do infame “triângulo do açúcar” entre a Europa, África e as Américas – e que esteve na origem de uma cultura de diáspora, o Atlântico Negro de Paul Gilroy no qual se praticou a troca de escravos africanos por açúcar.

A propósito da produção de açúcar a artista refere:

*My perception of sugar has to do with my personal associations with it as well as seeing it as part of a larger narrative... So there's something almost ancestral, in the bones, for me about the implications associated with sugar production. As the quote states, every "lump of sugar" is produced by the sweat of some individual. Producing sugar is a very, very painful process. (Campos-Pons apud Besseches: 2016)*

Em 2015 a artista retoma ciclo do açúcar, mais precisamente a destilação do rum numa instalação intitulada *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*, (Figura 8, Figura 9 e Figura 10).

A instalação é composta por sacas de açúcar, um gira-discos onde um disco de 45 rpm lembra uma antiga canção cubana, e um conjunto de seis esculturas em metal e vidro soprado onde um líquido cor de âmbar lança um odor





**Figura 8** · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. 2015. Instalação.

**Figura 9** · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. 2015 (Detalhe).

**Figura 10** · Magdalena Campos-Pons. *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. 2015 (Detalhe).

adocicado do rum. Uma camada sonora criada por Neil Leonard com fragmentos de vozes, sons do mar, música cubana dissolve-se no espaço transformando a instalação numa experiência multissensorial que convoca a visão, o olfato, o ouvido, o tato, a memória e a imaginação.

As esculturas que evocam as ruínas industriais dos antigos *engenhos* de açúcar, são uma reminiscência das lembranças de infância de Campos-Pons que viveu com a família num quartel de alojamento de escravos em La Vega e onde a paisagem era dominada pela chaminé do antigo engenho de açúcar. As estruturas curvilíneas, bulbosas e etéreas da destilaria em vidro, surgem como presenças espectrais, fantasmagóricas que, através da abstração, remetem para as ruínas da indústria do açúcar, fechando o ciclo composto por inúmeros estratos ou camadas que cruzam memória individual e coletiva. Na verdade a artista utiliza o vidro como forma de “materializar a memória” sendo o uso deste material uma metáfora para evocar a distorção da memória, a sua fragilidade, instabilidade e vulnerabilidade. Artista estabelece, finalmente um paralelismo entre as duas matérias que compõem a obra – o açúcar e o vidro – afirmando que, “there is a conceptual parallel between the materiality of these two substances: liquid to solid, solid to liquid; transparent, translucent, material, immaterial” (Campos-Pons in Besseches: 2016) de onde resulta uma tentativa alquímica de transfigurar a dor em beleza.

### Nota Final

A pluralidade discursiva e estética da obra de Magdalena Campos-Pons partilha e reflete um percurso artístico, vivencial e cultural mais vasto, marcado pela consciência de uma construção identitária que resulta não só das heranças ancestrais como das experiências de deslocação, emigração, conhecimento histórico e experiência quotidiana. A revisitação e revisão crítica de problemáticas como memória, género, diáspora, as heranças culturais e os processos de negociação social/cultural, ou as histórias de vida constituem-se assim como matérias que incorporam diversas camadas de sentido que integram os processos criativos da artista.

Através da fotografia, da pintura, escultura, performance, vídeo e instalação Campos-Pons evoca a complexidade das ligações entre o comércio transatlântico, a escravatura e a produção de açúcar em Cuba, apropriando-se criticamente de imagens, gestos, formas, odores e vozes onde o deslocamento, a separação, a hibridação e o sincretismo que marcaram a história de Cuba culminam na criação um alter-ego (*FeFa*) que funde subjetividades individuais e coletivas.

Na verdade *FeFa* constitui-se acima de tudo, como metáfora do

deslocamento, da emigração, do exílio e da separação, experimentadas por muitas famílias cubanas não só num período histórico pós-revolução mas que se inscrevem na história do próprio país onde se cruzam a desumanidade e brutalidade do trabalho na indústria do açúcar, o poder e fragilidade da memória ou as narrativas da diáspora que integram um cenário global ora marcado pela indiferença ora pela resiliência.

### Referências

- Anderson, Benedict (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso
- Besseches Joshua. (2016) *Alchemy of the Soul, Elixir for the Spirits*. [Consultado em 20-11-2016]. Disponível em [www.pem.org/sites/alchemy/alchemy\\_soul/](http://www.pem.org/sites/alchemy/alchemy_soul/)
- Campos-Pons, Magdalena (s/d) "Feminist Artist Statement" in Elizabeth A. Sackler Centre for Feminist Art (Brooklyn Museum). [Consultado em 20-11-2016]. Disponível em [www.brooklynmuseum.org/easca/feminist\\_art\\_base/maria-magdalena-campos-pons](http://www.brooklynmuseum.org/easca/feminist_art_base/maria-magdalena-campos-pons)
- Falola, Toyin (2013). *The African Diaspora. Slavery, Modernity and Globalization*. Rochester: University of Rochester Press
- Muehlig, Linda (s/d). *Sugar. Maria Magdalena Campos-Pons*. [Consultado em 15-11-2016]. Disponível em [www.smith.edu/artmuseum2/archived\\_exhibitions/sugar/exhibition.html](http://www.smith.edu/artmuseum2/archived_exhibitions/sugar/exhibition.html)
- Rahier, Jean Muteba; Hintzen, Percy C. & Smith, Felipe (Edited by) (2010). *Global Circuits of Blackness. Interrogating the African Diaspora*. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press
- William, Luis (2011)"Art and diaspora: a conversation with Maria Magdalena Campos-Pons." In *Afro-Hispanic Review* 30.2: 155-166.

# Antoni Abad: hacia megafone.net

*Antoni Abad: to megafone.net*

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*España, artista visual, profesora. Doctora en Bellas Artes, Universitat de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Facultat de Belles Arts. C. Pau Gargallo, 4 / 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montserratlopezpaez@ub.edu

**Resumen:** Antoni Abad (Lleida, 1956) es un artista visual cuya trayectoria ha pasado por la incursión en distintos medios de expresión hasta derivar en los nuevos medios del arte. megafone.net (2004- en curso) es su último gran proyecto en internet, que deviene un intento de encuentro entre el arte y otras realidades sociales. Este artículo propone desvelar las conexiones entre la obra anterior de Abad y megafone.net, así como introducir este último tipo de prácticas en el ámbito de la investigación artística, al tiempo que contribuir a propagar las voces de los colectivos en ellas implicados.

**Palabras clave:** Proyecto artístico / net.art / Intervenciones / Arte contemporáneo / Proyecto Z / Megafone.net / Antoni Abad.

**Abstract:** *Antoni Abad (Lleida, 1956) is a visual artist whose career has gone through the incursion into different media of expression to derive in the new media of art. megafone.net (2004- in process) It is his last big project on the internet, which becomes an attempt to meet art and other social realities. This article proposes to reveal the connections between the Abbot's previous work and megafone.net, as well as to introduce the latter type of practices in the area of the artistic research, at the time that to help to spread the voices of the groups in them implied.*

**Keywords:** *Art project / net.art / Intervencions / Contemporary art / Project Z / Megafone.net / Antoni Abad.*

Antoni Abad Roses (Lleida, 1956), licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (1979), es un artista visual cuya trayectoria ha pasado por la incursión en distintos medios de expresión hasta derivar en los nuevos medios del arte. *megafone.net* (2004- en curso) es el nombre genérico de un macroproyecto, así como de la web que lo alberga (<http://megafone.net/site>) que, a través de la telefonía móvil y la red, deviene un intento de encuentro entre el arte y otras realidades sociales.

El presente artículo propone desvelar las conexiones entre la obra anterior de Abad y *megafone.net*, así como introducir este último tipo de prácticas en el ámbito de la investigación artística, al tiempo que contribuir a propagar las voces de los colectivos en ellas implicados.

### 1. Modelos combinatorios: esculturas nómadas

Los inicios de Abad se vinculan al dibujo y la pintura, pero a mediados de los 80, sus obras, que ya venían reclamando salirse del plano, se declaran abiertamente escultóricas. De este período datan sus piezas realizadas en gomaespuma (1985-87) o en Mecalux (1988-91), entre otros materiales. En una conversación con la crítica de arte Glòria Picazo, con motivo de la exposición que reúne las obras de este período, *Antoni Abad. Medalla Morera 1990*, el artista dice en referencia a su quehacer artístico, que le “gusta considerarse en la línea de trabajo de los minimalistas. Podríamos hablar del ejercicio de la *mínima expresión en contenido y forma*” (Abad, 1991:10). Las esculturas de Abad resultan experimentos plásticos sobre el lenguaje de la forma, a través del uso de materiales industriales y a los que el artista confiere una maleabilidad distinta a la que estos conllevan de fábrica. Con ellos conforma modelos básicos, figuras geométricas y modulares con capacidad de múltiples combinatorias.

Su metodología de trabajo es paciente, ordenada y sistemática. Boceta cientos de dibujos, series, variaciones... agrupa, selecciona y elabora pequeñas maquetas para “finalmente –y en palabras del artista- presentar una de las opciones de la pieza, a menudo condicionada por el espacio donde se instala. A veces, en series de fotografías muestra otras posibilidades de la pieza. Esta secuencia representa una parte del total de opciones. Pero, en efecto, el espectador puede descubrir otras” (Abad, 1991:8). NB: Todos los textos citados se hallan escritos en catalán y se han traducido en este artículo al castellano a fin de conferir coherencia al texto. Además, en este caso particular, se ha variado la persona del tiempo verbal, “muestro” en el original, con idéntica finalidad.

A mi entender, una cuestión primordial de este período es la consideración de las secuencias fotográficas, y excepcionalmente en vídeo, que Abad realiza a partir de las esculturas y que suelen exponerse a la par: “Estos trabajos complementan las piezas físicas. Muestran las múltiples posibilidades de la pieza final. A veces, me gusta considerarlas como trabajos independientes”, comenta el artista (Abad, 1991:10). Representan el despliegue o el pliegue de las esculturas sobre sí mismas, su disposición o recomposición en un espacio dado, como si de *esculturas nómadas* se tratase (expresión empleada para la denominación de este apartado). La *noción de metamorfosis* presente en ellas, detectada por

Gloria Picazo en la misma conversación antes mencionada, apela a la inestabilidad de la materia, a la potencialidad de cambio y por ende a la transitoriedad del ser (Figura 1).

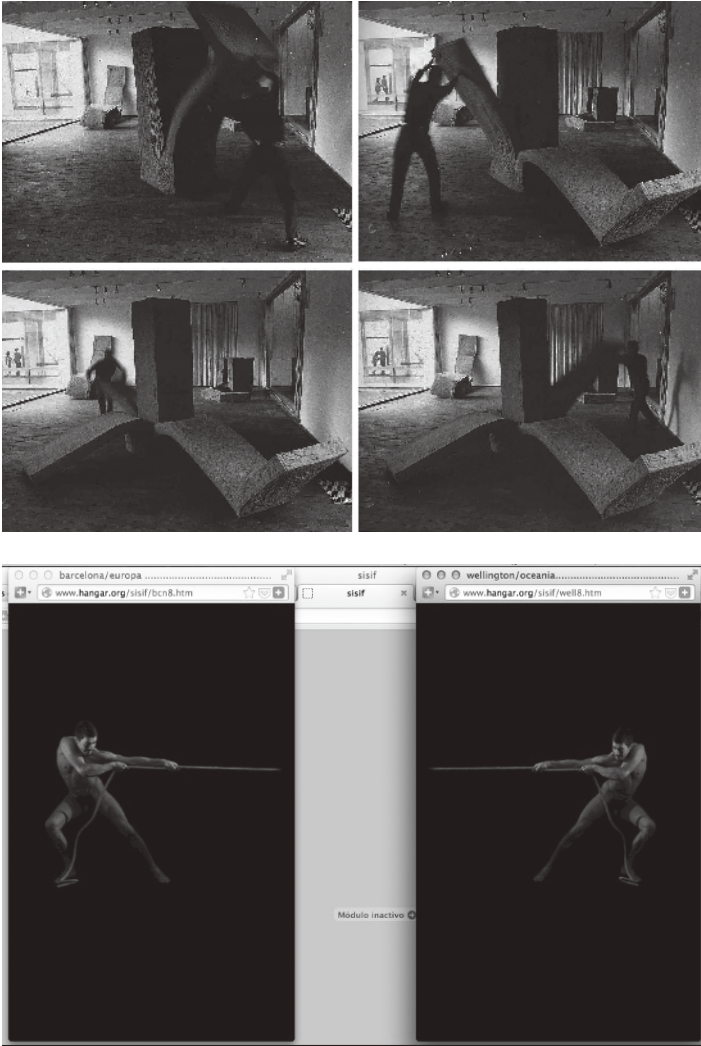
## 2. Videoinstalación y proyecciones del sujeto

En Abad, el deseo de conocer nuevos materiales corre en paralelo a la indagación en nuevas técnicas y tecnologías. En 1993, y coincidiendo con una residencia en the Banff Centre for the Arts and Creativity (Canadá), su práctica se adscribe a los medios audiovisuales, con la consiguiente deriva del discurso. Las esculturas se expanden al ámbito de la instalación, en concreto, de la videoinstalación. Entre las producciones de esta etapa se hallan *Medidas menores* (1994), *Últimos deseos* (1995), *Una giornata particolari* (1995), *Fuerza de flaqueza* (1995) y *Sísifo* (1995).

La transitoriedad del ser, a la que las *esculturas nómadas* apelan, se revela ahora en su máxima expresión en las videoinstalaciones, cuyo protagonista indiscutible es el sujeto en situación de vulnerabilidad extrema frente a las coordenadas espacio-temporales de nuestros días, el sinvivir del individuo contemporáneo. Y el bucle, al que todo desplazamiento constante evoca, y que anticipaba la secuencialidad *ad infinitum* de aquellas, deviene un denominador común de las nuevas obras.

El artista y teórico Eugeni Bonet refiere el desplazamiento de la práctica de Abad como “una lógica prolongación de unos planteamientos que ya se hallaban presentes en sus esculturas de los últimos ochenta” (Abad, 1995:8). El autor lo argumenta a través de la introducción en las últimas esculturas de un elemento de medición, *el metro (-patrón) plegable*, sustituido en las videoinstalaciones por el hombre como la medida de todas las cosas. Al respecto concluye Bonet: “si, hasta aquí, sus medidas/consideraciones se referían claramente al contexto propio de su arte/oficio, y a su intervención en el mismo, sus sucesivas mediciones se abren a otros patrones. Los del lenguaje, las conductas, los sentimientos, la rutina, el deseo... y, en suma, el vivir cotidiano (Abad, 1995:6).

Como se adelantaba, el sujeto de las videoinstalaciones (a menudo el propio Abad) representa la extrema vulnerabilidad y el desasosiego del individuo contemporáneo. Así ocurre, por ejemplo, en *Últimos deseos* (1995), la proyección del contrapicado de un funámbulo que avanza y retrocede incesantemente sobre la cuerda floja por encima de nuestras cabezas; o, por poner otro ejemplo, en *Sísifo* (1995), la proyección de una imagen en efecto espejo, que muestra a un personaje que estira del extremo de una cuerda sostenida en el extremo opuesto por su doble idéntico, el individuo confrontado con su otro yo y atrapado de por



**Figura 1** · Antoni Abad, S.T., 1986. Goma espuma, 250x460x420 cm.  
Fuente: Abad A. (1991) Medalla Morera 1990, Lleida: Museo Morera, págs. 28-31.

**Figura 2** · Antoni Abad, Sísifo 1996. Versión en línea que se sirve de dos servidores, uno en Barcelona (España\_Europa) y otro en Wellington (Nueva Zelanda\_Oceanía). Fuente: Imagen procedente del archivo de artistas de la web de Hangar. Centre de Producció i Recerca en Arts Visuals: [www.hangar.org/es/arxiu-artistes-alfabetic/antoni-abad-i-roses/](http://www.hangar.org/es/arxiu-artistes-alfabetic/antoni-abad-i-roses/) [Consulta del 23.01.2017]. Enlace del proyecto: [www.hangar.org/sisif/indexv.htm](http://www.hangar.org/sisif/indexv.htm) [Consulta del 23.01.2017]

vida, como en el mito griego, en una lucha ingente, rutinaria y sinsentido consigo mismo. En la segunda versión de *Sísifo* (1996) para internet, el desasosiego se incrementa todavía más, emplazando al hombre y su doble, en las antípodas (Figura 2).

De forma análoga sucede en la trilogía de Abad sobre los hábitos y costumbres de las ratas e integrada por *Errata* (1996), *Ciencias naturales* (1997) y *Love Story* (1998). En palabras del artista, las ratas conforman “una sociedad paralela que vive un metro más abajo y sirve de metáfora de nosotros mismos, de nuestra propia miseria”.

Y a las ratas le siguen las moscas, protagonistas del proyecto *Z* (2001-2003), el símil definitivo del comportamiento humano en el arte de Abad. *Z* es su primer gran trabajo en net.art, tras alguna otra incursión, como el proyecto *1.000.000* (1999), galardonado con el Premio Arco Electrónico 1999. El artista multimedia Roc Parés, cronista del proyecto desde el principio, define *Z* como “un auténtico experimento de web 2.0 *avant la lette*, (y) antecesor directo de los proyectos de arte y comunidades digitales de megafone.net” (Abad; 2014:12-13). *Z* cuenta con versiones analógicas y digital. El programador Daniel Julià asiste al artista en una colaboración que enlaza con los diez primeros años de megafone.net.

La mosca digital es una especie de virus, un programa informático que el usuario se descarga en su ordenador y que circula libremente por la pantalla cuando este se conecta a internet. *Z* se propaga y crea una comunidad de usuarios conectados entre si de forma gratuita, sin publicidad y descentralizada.

El proyecto *Z* parece seguir el rastro del filósofo Ludwig Wittgenstein, en concreto de la observación nº 309, en *Investigaciones filosóficas*: “¿Cuál es tu objetivo en filosofía? — Mostrarle a la mosca la salida de la botella cazamoscas” (Wittgenstein, 1999). Algunas interpretaciones sobre esta observación coinciden en que Wittgenstein compara, en ella, a la mosca con el individuo y al frasco (botella cazamoscas) con el lenguaje y las reglas del conocimiento humano, que nos impiden adoptar nuevas visiones frente a la realidad social. La razón de la filosofía: liberar a la mosca, es decir, dotar al hombre de nuevas perspectivas. En *Z*, Abad visibiliza la observación del filósofo en cada uno de los usuarios-moscas de toda una comunidad, introduciendo la mosca en el cristal-pantalla-del-ordenador-personal, en el nuevo medio-lenguaje, incitándolos a reflexionar sobre qué hacer con él para no sucumbir atrapados y, lo más importante, cómo hacer para que su uso revierta de manera positiva en la sociedad. Para Abad, la reflexión sobre el medio se expande, por enésima vez, al propio sentido de la práctica artística.





**Figura 3** · Antoni Abat, megafone.net: sitio\*TAXI – México DF (2004).

Imagen de los taxistas de DF participantes en el proyecto sitio\*TAXI.

Fuente: [www.megafone.net/mexicodf/about](http://www.megafone.net/mexicodf/about)

**Figura 4** · Antoni Abat, megafone.net: sitio\*TAXI – México DF (2004).

Palabras y lugares de los registros del proyecto sitio\*TAXI.

Fuente: [www.megafone.net/mexicodf/map/index](http://www.megafone.net/mexicodf/map/index)

### 3. Telefonía móvil e internet: colectivos visibles

A mi entender, gran parte del sentido lo halla en *megafone.net*, el megaproyecto en el que el artista trabaja desde 2004 y que en 2016 cuenta con 14 subproyectos o canales, cada uno de los cuales concede la voz a un colectivo particular. De origen, arraigo y hábitos distintos, los colectivos implicados son grupos de individuos normalmente invisibles para la sociedad que los acoge. Dar voz al otro es el primordial objetivo de este trabajo.

*Desde 2004, megafone.net invita a grupos de personas marginadas a expresar sus experiencias y opiniones. Mediante el uso de teléfonos móviles registran y publican, de forma instantánea en la Web, mensajes de audio, vídeo, texto y foto. Los participantes transforman estos dispositivos en megáfonos digitales, capaces de amplificar sus voces individuales y colectivas a menudo ignoradas o desfiguradas por los medios de comunicación hegemónicos (www.megafone.net/INFO/index.php?/espanol-info/).*

El sitio o web, denominada originalmente [www.zexe.net/Z](http://www.zexe.net/Z), se estrena con el subproyecto *sitio\*TAXI* (disponible en [www.megafone.net/MEXICODF](http://www.megafone.net/MEXICODF)), una intervención en la que participa un grupo de 17 taxistas de México DF, invitados a retratar sus singulares realidades a través de teléfonos móviles, previo consenso de cómo hacerlo, qué canales utilizar... (Figura 3) En 2005, le sigue *Canal\*GITANO - Lleida* (disponible en <http://megafone.net/LLEIDA>), en el que participan 20 jóvenes taxistas gitanos de Lleida. Estas dos primeras intervenciones se muestran en la exposición *Antoni Abad*, celebrada en el Centre d'Art la Panera (Lleida) entre enero y marzo de 2005. De 2005 también datan *Canal\*GITANO- León* (<http://megafone.net/LEON>) y *Canal Invisible* (<http://megafone.net/MADRID>), este último adscrito a un grupo diez de trabajadoras sexuales de Madrid. En 2006 se inicia *Canal Accesible* ([megafone.net/BARCELONA](http://megafone.net/BARCELONA)), que propone revisar las barreras arquitectónicas de la ciudad de Barcelona con la implicación de cuarenta personas con diversidad funcional. La lista de proyectos continua. E increíble resulta la deriva de alguno de ellos, como por ejemplo, la re-edición de *Canal Accesible* en Montréal (*MONTRÉAL\*IN/ACCESSIBLE, 2012-13*) y en Ginebra (*GENÈVE\*ACCESSIBLE, 2008*), a demanda de responsables de las áreas sociales de las respectivas ciudades.

La metodología de trabajo puesta en práctica es habitualmente similar, salvando las diferencias de las particularidades de cada colectivo y su respectivo contexto sociocultural. Lo primordial, como ya se ha apuntado, es conceder la voz al otro, visibilizarlo, y con ello hacer visible su singular *modus vivendi*, sus hábitos y costumbres y sus déficits también; y hacerlo desde el lugar mismo del otro, para una revisión de los imaginarios desde dentro, y para que

su disseminación nos interpele y nos permita la reescritura de un relato plural. Liberar a la mosca del frasco, liberarnos del lenguaje y el conocimiento restrictivo y atender otros parámetros. En *megafone.net* el sentido de la filosofía y del arte parecen aunarse (Figura 4).

### Referências

- Abad A. (1991) *Medalla Morera 1990*, Lleida: Museo Morera.
- Abad, A. (1995) *Últimes coincidencias*, Lleida: La Paeria.
- Abad, A. (2014) *megafone.net*, Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona
- (MACBA)/ Acción Cultural Española (AC/E)/ Turner.
- Wittgenstein, L. (1999; 1986 1ª. Impresión castellano; 1958, Londres: Basil Blackwell) *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Altaya.

# Emanuel Monteiro e a Memória da água

## *Emanuel Monteiro and the Memory of Water*

FLÁVIO GONÇALVES\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Bacharelado, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS). Mestrado IA/UFRGS. Doutorado, Université de Paris 1, Panthéon Sorbonne, França.

AFILIAÇÃO: Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Instituto de Artes / UFRGS, rua Senhor dos Passos, 248. Centro, Porto Alegre CEP 90020-180 RS, Brasil. E-mail: goncalves.flav@gmail.com

**Resumo:** O presente texto aborda os trabalhos de Emanuel Monteiro procurando investigar o sentido de memória presente em seus desenhos e livros de artista. A partir dos documentos de trabalho e dos materiais e processos utilizados pelo artista, queremos chamar a atenção para a água e a construção do fundo dos trabalhos. Nesse meio aquoso é que percebemos a construção de um campo mnemônico. O texto procura associar esse campo às ideias de Pierre Schneider e Walter Benjamin, no que concerne o fundo e a ordem gráfica.

**Palavras chave:** Desenho / Memória / Documentos de trabalho.

**Abstract:** *This paper tries to investigate the sense of memory present in the drawings and artist's books of Emanuel Monteiro. Starting from the working documents, the materials and processes used by the artist, this text draw attention to water and the construction of the drawing's background. In this aqueous medium we perceive the construction of a mnemonic field. This field is associated with the ideas of Pierre Schneider and Walter Benjamin, as regards the background and the graphic order respectively.*

**Keywords:** *Drawing / Memory / Working documents.*

*O que é um desenho? Algo que não necessita que você espere para secar enquanto o realiza? Algo sobre papel? O diretor do museu disse (Tobey, Schwitters), 'é uma questão de ênfase.'* (Cage, 1967: 14)

### O artista e seu trabalho

O desenho pode ser visto como uma arte da memória, ao lado de outras formas de registro, por possibilitar o apontamento das mais variadas miradas sobre o

nosso entorno imediato. Os cadernos de desenho de viajantes são testemunhos desse valor documental do registro gráfico, vistos sob uma perspectiva histórica. Mesmo que, de modo diverso, reinventando e transformando em fantasia esse mesmo mundo, o registro gráfico se constitui num testemunho da ação de seu executor que se vê ali referido nos traços e manchas – ênfase no assunto ou no processo. Podemos designar essa característica do desenho em constituir e ser constituído por memórias como a formação de um campo mnemônico; um campo de força e de jogo onde atuam os elementos que constituem a linguagem gráfica.

A partir desse breve preâmbulo, pretendemos abordar o processo de trabalho de Emanuel Monteiro, artista brasileiro nascido no Paraná em 1988. Mesmo sendo jovem, ele possui uma profícua produção de desenhos e livros de artista que demonstram uma atenção ao seu entorno imediato, à casa e as suas reminiscências de infância. O principal suporte dos trabalhos de Monteiro é o papel. E seu planejamento e preparação começa antes, seja na encadernação artesanal dos livros de artista, seja na coleta de flores para a preparação dos macerados que irão tingir o suporte. Seu processo de trabalho nos desenhos e livros é vagaroso em respeito ao tempo particular que os materiais utilizados necessitam para impregnar e manchar a superfície onde são depositados (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5). Os desenhos de Monteiro são produzidos num compasso distinto da atividade gráfica tomada como urgência expressiva. A medida que a matéria se transforma, ela oferece caminhos possíveis para o artista seguir adiante através da agregação de material ou de ações próprias da ordem gráfica como riscar, sobrepor ou apagar. Em muitos de seus trabalhos o livro parece ter sido desmembrado e planejado (figura 4), verso e anverso justapostos cobrindo uma grande superfície na parede, mostrando de modo geológico a história de sua formação.

### **1. "O quintal, limiar entre a casa e o resto do mundo" (Monteiro, 2015: 381)**

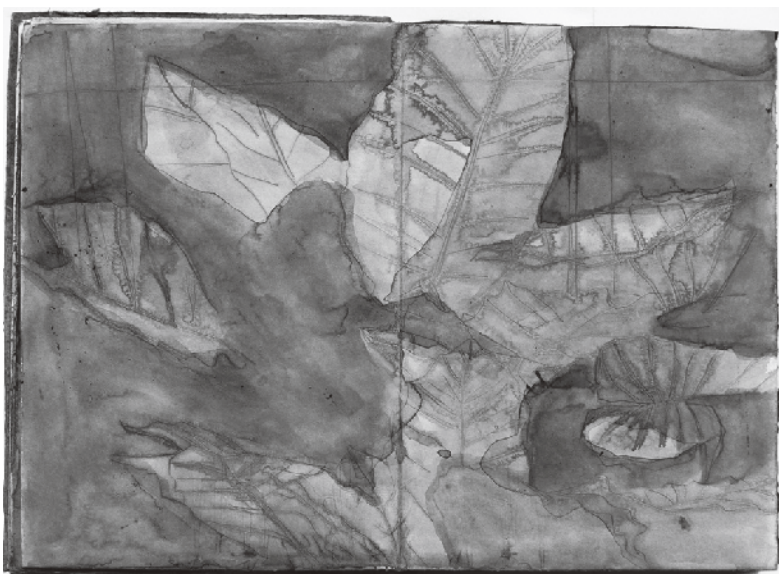
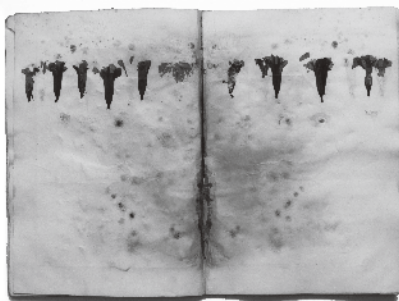
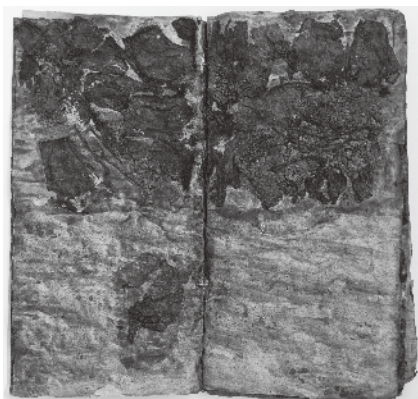
O sentido de memória que podemos inferir nos trabalhos de Monteiro se apresenta nos diferentes materiais e procedimentos utilizados pelo artista, e cuja dimensão temporal é característica da transformação e dos processos orgânicos como bolor, umidade, maceração, dissolução e decomposição (Figura 2). O veículo que permite com que esses processos ocorram é a água. Através dela e de suas propriedades, a matéria que constitui o trabalho ganha em significação; a terra vira lama e rastro, a flor se desfaz em mancha. Uma memória surge através da água, de sua passagem. Portanto, pensar o desenho como um campo mnemônico, formado por propriedades diluvianas que dissolvem e depositam lentamente em camadas os materiais sobre o suporte, constrói uma ideia particular de

desenho; um desenho mais voltado às qualidades sensoriais que às construtivas ou descritivas, onde a projeção se vê referida pelos materiais em transformação.

Os documentos de trabalho que movem as ações nos desenhos de Monteiro são os mais próximos, mas só acessíveis ao artista através da memória: a casa de sua infância com as paredes úmidas, seu chão de terra batida e seu quintal. Como documentos de trabalho, essas imagens se atualizam em cada reencontro. Assim, as casas onde o artista vive e viveu lhe remetem àquela casa primordial que também é o princípio de sua experiência no mundo: "Não seria a casa, este 'espaço da primeira infância', o primeiro espaço no mundo a ser explorado, como um universo sem limites?" (Monteiro, 2015: 308). Um documento de trabalho, tal como o compreendemos, se mostra de través na obra, deslocado e mesmo encoberto em relação ao seu sentido (Gonçalves, 2016). Ele não é uma referência direta, indicando o dedo em riste para sua origem provável, como uma mera identificação. Somente após a análise do conjunto de uma produção em arte, onde as recorrências de ações e de elementos se fazem ver, é que podemos nos aproximar daquilo que um documento de trabalho encerra como conteúdo (seja este poético ou conceitual). Conforme relata Emanuel Monteiro (2015: 382), o chão de terra batida de sua casa de infância se estendia de dentro da moradia para o pátio, criando um limiar difuso e permeável entre o interior e o exterior, o que outrora servia às brincadeiras de infância, e que vai ser reinterpretado nos planos orgânicos impregnados de manchas e materiais dos seus livros e desenhos. A casa imaginada e reinventada se transforma num documento de trabalho que se apresenta de diferentes formas: o livro que ao abrir-se revela seu conteúdo íntimo ou os extensos planos desdobrados que transformam todo esse mesmo conteúdo em paisagem:

*Reencontro as inundações da casa nas infiltrações das paredes descascadas, no bolor que se forma ao redor da luminária, em tetos de banheiros, nas superfícies lodosas, úmidas e em imagens aquáticas. Será essa imagem que sempre retorna, essa que faz em mim o mundo inteiro desaparecer? Que seria esse movimento de (descascar e) repintar as paredes? Que rio interior é esse que corre e escorre por todas essas moradas?* (Monteiro, 2015: 383)

A água ressurgue aqui como uma reminiscência através das marcas deixadas por sua passagem, criando fluxos e promovendo transbordamentos. O processo de trabalho torna-se uma tentativa de dar forma e sentido ao sentimento oceânico (Ehrenzweig, 1969: 282-3) no qual o artista se vê mergulhado. Nada mais oposto que as qualidades fluídas da água e a vocação estruturante do desenho. Nos trabalhos de Emanuel, essas oposições se mostram mediadoras e complementares.



**Figura 1** · *Livro de Amaranto*. Flores e têmpera sobre livro, 18 páginas, 33x19x296 cm, 2013–14. Foto Marielen Baldissera (Fonte: [www.emanuelmonteiro.com](http://www.emanuelmonteiro.com))

**Figura 2** · Emanuel Monteiro, *Livro de Litanias*. Crayon, bolor, flores, folhas, fotografia, grafite em livro, 60 páginas, 34x35 cm, 2001–15. (Fonte: [www.emanuelmonteiro.com](http://www.emanuelmonteiro.com))

**Figura 3** · Emanuel Monteiro, *Livro de Ancorado*. Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta seca sobre livro. 26 páginas, 25x18x2 cm, 2014–15. (Fonte: [www.emanuelmonteiro.com](http://www.emanuelmonteiro.com))

## 2. O Dilúvio ou o Desenho e a Água

A água é um dos elementos utilizados mais significativos na construção dos desenhos de Monteiro. É ela que dissolve, impregna e transporta os outros materiais, deixando no rastro de sua passagem uma superfície em transformação (Figura 4). Essa ação da água sobre o suporte nos faz perceber que já existe ali algo de um passado, o que conduz ainda mais ao jogo de significações que pretendemos apontar.

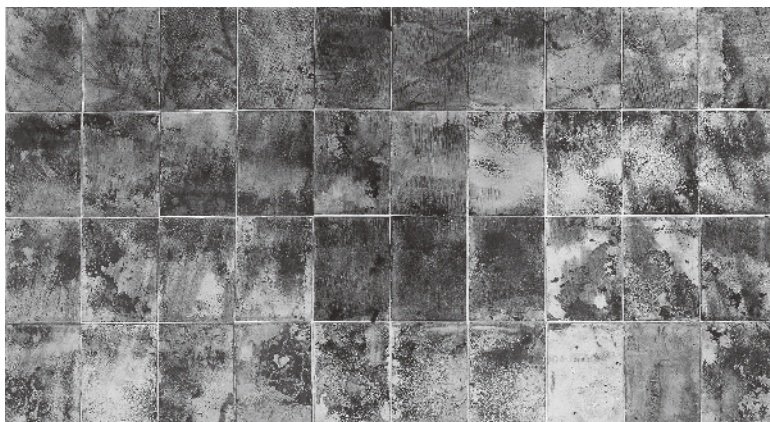
A prática de atelier nos sugere que o espaço criado num desenho é como aquele das coisas dentro d'água, onde as distâncias, os pesos e a densidade dos elementos ali presentes sofrem da imprecisão própria da passagem de um elemento a outro. Uma imprecisão perceptiva como aquela que nos faz mergulhar o braço mais fundo do que calculamos para apanhar um pedra submersa (Gonçalves, 2000: 64). Essa sensação espacial que o espaço de representação bidimensional traz consigo desde sua fatura, faz com que percebamos o seu fundo como dotado de uma profundidade distinta da evidência material que lhe constitui: "é o desenho que tende para baixo como uma pedra que cai" (Merleau-Ponty, 1998: 303). Ao abordarmos a relação do desenho e da água estamos, assim, nos referindo à construção de um fundo; um substrato onde os elementos gráficos e materiais vão ser reunidos a partir das qualidades próprias desse meio aquoso, que dissolve e aproxima materiais e figuras diversas. Esse fundo se coloca nos trabalhos como uma dimensão em si, que não pode ser compreendida como sendo o suporte, nem como sendo o substrato material que lhe constitui. Como nos precisa Pierre Schneider (2001: 16), temos ali um *Abgrund*, um fundo perdido ou à perder-se em seu próprio abismo.

Em seu livro "Pequena História do Infinito na Pintura", Schneider faz do dilúvio e de suas águas as imagens escolhidas para se aproximar do espaço que consistiria o fundo de algumas obras bidimensionais. Um fundo perdido, que se abre para a ideia de profundidade e infinito, em contraposição ao fundo sólido do suporte material. Esse fundo seria como um vazio enigmático no cruzamento do material e do imaterial, cuja presença é denunciada pelas tentativas de encobri-lo; pelos elementos que lhe habitam e que devem a ele a sua existência:

*Eu chamo de fundo aquilo que existe quando nada mais existe por trás. Nada quer dizer o vazio e, se remetemos mais à frente, o suporte - parede, tela, folha de papel, placa de metal ou pedra. O suporte serve de fundo: ele não é o fundo. (Schneider, 2001: 14)*

A água é para Schneider o elemento que representa, através de seus fluxos, a vida em suas origens tanto biológicas quanto míticas, e por isso subsiste como imagem arquetípica tanto da vida quanto de sua aniquilação. A subida das





**Figura 4** · Emanuel Monteiro, *Insônia*. Aquarela, macerado, ponta-seca e resíduos de flores sobre papel, 77×143 cm, 2015. Foto: Cláudia Hamerski. (Fonte: [www.emmanuelmonteiro.com](http://www.emmanuelmonteiro.com))

**Figura 5** · Emanuel Monteiro. *Livro das Ausências*. Caneta esferográfica, grafite, guache, nanquim e resíduo de crayon sobre livro. 126 páginas, 16×12×2,5 cm, 2013-14. Foto Marielen Baldissera.

águas e seu recuo, arrastando tudo em sua passagem, lavando a superfície da terra e transformando sua geografia, é um cataclismo cuja memória é passada de geração em geração (Schneider, 2001: 26, 28). O dilúvio representa para o autor a ação mais catastrófica das águas e que remete toda a vida como conhecemos ao ilimitado e ao incomensurável (Schneider, 2001: 30). A associação entre a "experiência diluviana" com o ilimitado encontra na água o elemento capaz de representar para a nossa sensibilidade as ideias de substância, infinito e informe. É nessa medida (do incomensurável), que associamos o meio aquoso dos trabalhos de Monteiro à memória, pois é um espaço de imaginação e transcendência, onde cada ação na sua construção reforça o sentimento de que algo de profundo se imprime ali (Schneider, 2001: 160). A inscrição gráfica procura traçar balizas e abrir caminhos através do meio aquoso; se esforçando em fazer surgir desse fundo uma figura que insiste em submergir novamente (Figura 5). Mas não seria assim com as nossas memórias?

Walter Benjamin caracteriza a relação entre figura e fundo de dialética. Ao referir-se à ordem gráfica ele afirma ser essa dialética a responsável pela própria existência daquilo que chamamos desenho (Benjamin, 1990). Portanto, ele não dissocia uma coisa da outra como faz Schneider, mas convoca o imperativo dialético para demonstrar a interdependência de ambos elementos: a inscrição como ação constitui figura e fundo num só golpe. Mas seria incorreto afirmar que se tratam de duas visões excludentes. Retomemos a questão da ênfase presente na epígrafe para compreendermos que uma visão se atém mais à ação da inscrição e a sua pureza objetiva, e a outra se atém ao desejo de desprendimento pela constatação de que ambas as partes (figura e fundo), apesar de solidárias, são forças desiguais. A tensão dessa desigualdade faz do fundo nos trabalhos de Monteiro uma presença que parece se sobrepor às figuras. Associado a termos como abismo, infinito ou incomensurável esse fundo que tratamos aqui é capaz de sobreviver a qualquer cataclismo.

Quando tratamos de memória percebemos que o risco é de sua desaparecimento, da perda de seu sentido. O pensamento e a ação poética são os meios pelo qual o artista procura representar suas lembranças. Esse jogo entre o que vem à luz e o que desaparece no turvo fundo do papel é, do mesmo modo, o jogo da memória.

### **Considerações Finais**

Ao debruçar-nos sobre a obra de Emanuel Monteiro e os assuntos que lhe são caros, procuramos identificar de que modo estaria expresso o sentido de memória a partir dos documentos de trabalho e dos materiais e procedimentos utilizados pelo artista. A água se apresenta como um elemento fundador na cons-

trução dos seus trabalhos, o que nos leva a pensar em uma memória construída pela água; por suas propriedades de dissolução e apagamento relacionadas às características da linguagem gráfica. A lenta fatura e construção dos fundos nos trabalhos de Monteiro, de seus livros de artista, nos leva a percepção de um tempo contemplativo (e mesmo da leitura), um tempo consciente que as lembranças não se restituem, mas habitam o presente como um fantasma: "O movimento de abertura do livro diz respeito à abertura de outro espaço, espaço metafórico, espaço afetivo, espaço da intimidade, o espaço da casa." (Monteiro, 2015: 338).

### Referências

- Benjamin, Walter (1990). "Peinture et Graphisme: de la Peinture ou le signe et la marque," in: *La Part de l'oeil: Dossier Dessin*, n°6, 10-15. Bruxelas. ISSN 0773-9532.
- Cage, John (1967). *A Year from Monday: new lectures and writings by John Cage*. Wesleyan University Press.
- Gonçalves, Flávio (2000) *Où se trouve le dessin? une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais. Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-França, 238 páginas.
- Gonçalves, Flávio (2016). "Documentos de Trabalho: percursos metodológicos." Porto Alegre: Instituto de Artes, PPGAV/IA/UFRGS, 17 páginas.
- Ehrenzweig, Anton (1969). *A Ordem Oculta da Arte: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice (1998). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard. ISBN 2-07-029337-8.
- Monteiro, Emanuel (2015), *Paisagens Permeáveis*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. 567 páginas.
- Schneider, Pierre (2001). *Petite Histoire de l'Infini en Peinture*. Edições Hazan. ISBN 2-85025-726-5.

# Algo puede suceder: Loss of Symmetry, una aproximación a la obra de Nicolás Lamas

*Something Can Happen: Loss of Symmetry,  
an approach to the work of Nicolás Lamas*

ÒSCAR PADILLA MACHÓ\*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*España, artista visual, profesor. Doctor en Bellas Artes, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (UB). Màster en Producció i Recerca Artística, UB, Facultat de Belles Arts. Licenciado en Bellas Artes, UB. Graduado en Bellas Artes (Pintura), Escola d'Arts i Oficis Llotja de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny. Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: padillaosc@ub.edu

**Resumen:** Este artículo explora la obra de Nicolás Lamas a través de Loss of Symmetry, una exposición cuyas piezas configuran una red conceptual que abarca gran parte de las preocupaciones que son centrales en la obra del artista: la relación entre lo natural y lo artificial, el interés por el origen de los objetos y las posibilidades que tienen estos elementos de crear una multiplicidad de sentidos. Todo ello se vehicula a través de objetos cotidianos literalmente extraídos del contexto del deporte o del juego y de obras que simulan fragmentos arqueológicos, creando paradojas internas y externas entre los distintos elementos de la exposición.

**Palabras clave:** Materialismo / Instalación / Objetos cotidianos / Juego.

**Abstract:** *This article explores the work of Nicolás Lamas through Loss of Symmetry, an exhibition that creates a conceptual network through its artworks, spanning over the major concerns in the artist's work: the relationship between the natural and the artificial, his interest on the origin of objects and the possibilities that these elements have to create a multiplicity of senses. This is carried through daily objects literally extracted from the context of sport or game and through works that simulate archaeological fragments, creating internal and external paradoxes between the different elements of the exhibition.*

**Keywords:** *Materialism / Installation / Everyday objects / Game.*

## Introducción

Este artículo explora las relaciones creadas entre las diferentes obras que presentó Nicolás Lamas (Lima, 1980) en *Loss of Symmetry* (Loods 12, Wetteren, Bélgica), una de sus últimas exposiciones. El artista peruano residente en Bélgica y que recientemente también ha expuesto en el Espai Tretze de la Fundació Miró de Barcelona, forma parte de una generación de artistas cuyos procesos de trabajo operan bajo unos parámetros heterodoxos y aparentemente contradictorios, y que en cierta manera buscan crear nuevas relaciones de sentido entre los distintos elementos que aparecen en sus exposiciones, tejiendo así una red de asociaciones imprevistas.

La exposición *Loss of Symmetry* (Figura 1) pone de manifiesto preocupaciones que son centrales en la obra del artista: las relaciones entre lo natural y lo artificial, el interés por el origen de los objetos —así como por sus procesos de formación y desaparición— y sobre todo, las posibilidades que tienen estos elementos de crear una multiplicidad de sentidos.

### 1. Objetos, materiales, cosas

Esta preocupación por el sentido de los objetos cotidianos sitúa un marco reflexivo que va más allá de lo que emerge en la superficie de esta intencionalidad. Aquí se condensan procesos de trabajo tradicionalmente disociados: la conceptualización lingüística se une a la especulación de sentido que generan los materiales y la forma de los objetos. Sin embargo, el propio artista señala que “la combinación de ambas posturas, lejos de contradictoria me parece necesaria” (Lamas, 2014).

A pesar de estos procesos de trabajo heterodoxos, en los que conviven distintas aproximaciones al conocimiento, hay una tendencia en toda la obra de Lamas a centrar la atención en aquello que no puede ser leído; aquello que cuestiona la comprensión adquirida a través de la convención:

*Aburridos del giro lingüístico [...] muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea [...]. Nuestra tendencia en el pasado fue ignorar y olvidar la presencia en favor del sentido. Las obras de arte son objetos ahora considerados de una manera más apropiada como encontrados más que interpretados (Moxey, 2009: 8).*

La propuesta expositiva de Nicolás Lamas parece simular situaciones cotidianas que se han visto alteradas por alguna acción de la cual no tenemos ninguna información y que desafía aquello que sabemos del funcionamiento de los objetos que nos rodean, tanto en materia de significado como de simbología, e incluso sobre su comportamiento físico y material. De alguna manera, sus instalaciones nos emplazan a una temporalidad precipitada:

*Estamos envueltos en el juego incontrolable de fuerzas materiales que hacen de cada acción algo contingente. Somos testigos [...] del irreversible avance de la tecnología que, eventualmente, volverá obsoleta toda forma viviente. Somos llamados de forma continua a abandonar nuestras habilidades, nuestro saber y nuestros planes* (Groys, 2016: 44).

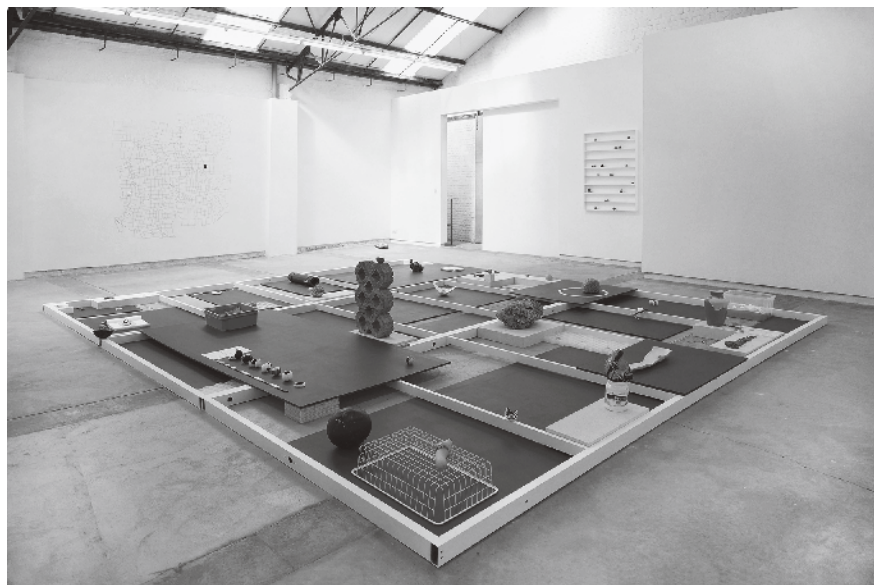
Lamas crea unas escenografías que se cuestionan a sí mismas a través de un intento de ralentizar, e incluso detener, algo que resulta prácticamente imposible de parar, ya que estamos constantemente interpelados a la acción en una llamada a “la urgencia”, tal como la denomina Groys. Al contrario de lo que sucedió en décadas precedentes, en las que el saber, el trabajo y el ocio estaban separados por distintas temporalidades, ahora estamos obligados a actuar constantemente a través de unos tiempos y ritmos solapados. En sus obras hay un juego que consiste en condensar tiempo, pero sobre todo hay un intento por captar esta urgencia a través de la suspensión de ciertas acciones simuladas. Hay una búsqueda de lo contingente, una intención de mostrar, visualizar y señalar aquellas ordenaciones que tienden a lo caótico y que por tanto escapan de lo codificado. Frente a sus obras, uno tiene la sensación de que algo ha sucedido, pero sobre todo, de que en cualquier momento algo puede suceder.

Esta problemática nos permite “admitir con sinceridad que los objetos son capaces de adoptar efectivamente y sin ninguna razón los comportamientos más caprichosos” (Meillassoux, 2015: 137). Este posicionamiento ha provocado una de las controversias más relevantes sobre los modos en los que nos acercamos al conocimiento y las maneras en las que producen sentido los objetos culturales, pues recupera la idea materialista de “las cosas” como ontología. Este planteamiento supone un desafío a las posturas postestructuralistas, que han sido hegemónicas en buena parte de las prácticas artísticas contemporáneas:

*Estas interpretaciones de las prácticas artísticas [...] dejan los elementos materiales de la obra en un segundo plano frente a los lingüísticos: los aspectos epistemológico, lingüístico y metodológico; es decir, la dimensión comunicativa y discursiva, están en primer plano respecto al poético* (Matelli, 2016).

La propuesta de Meillassoux nos obliga a replantearnos cómo nos acercamos a los objetos que nos rodean y cómo incidimos sobre ellos. Este punto es fundamental para aproximarnos a la obra de Nicolás Lamas, ya que el artista busca poetizar alrededor de estos elementos. Lo hace, obviamente, sin que esto signifique ya una discusión entre la razón y la intuición, ni mucho menos una búsqueda de un orden trascendente ni una explicación sobre la naturaleza de “las cosas”.

Más allá de los debates filosóficos, esta cuestión abre dos niveles de lectura en la obra de Lamas que resultan consecuencia el uno del otro: uno tiene que



**Figura 1** · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Vista general de la exposición. Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

**Figura 2** · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Detalle de la exposición. Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

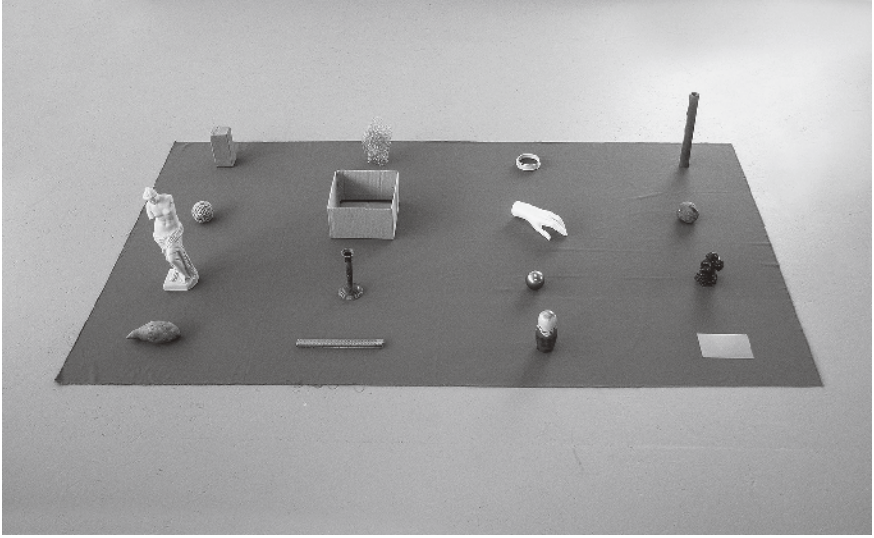
ver con la posibilidad de contingencia material de los objetos, y el otro con el sentido, el significado o la simbología con el que estos son investidos. El primer nivel tiene que ver mucho más con un análisis de los elementos estructurales de las cosas así como de las herramientas que lo permiten –por ejemplo, las matemáticas–, mientras que el segundo cuestiona la relación de identidad que establecemos con los objetos, así como las consecuencias –artísticas, científicas, económicas, psicológicas, etc.– que de esta operación se derivan. En este sentido, cabe destacar el lugar desde el cual Lamas realiza estas acciones, ya que su posicionamiento le permite distanciarse radicalmente de los objetos específicos minimalistas y postminimalistas. Su interés por las matemáticas tiene que ver con una dimensión especulativa: investiga las relaciones poéticas y simbólicas entre la geometría y su proyección en espacios cargados de elementos cotidianos, dando lugar a relaciones de sentido contingentes.

## 2. Loss of Symmetry

En la exposición *Loss of Symmetry* se despliegan en el espacio una serie de obras que, además de la relación que se establece entre ellas y con el dispositivo expositivo, como se ha planteado hasta el momento, también adquieren una serie de intencionalidades específicas del proyecto. En este sentido, cabe destacar ciertas piezas que evocan la relación entre el molde y el módulo – o la acción de modelar –, cuyas características evidencian conceptos como lo analógico y lo digital, lo fragmentado y lo continuo e incluso lo temporal y lo espacial. Además, estas nociones no se desarrollan desde una entidad abstracta, sino que se vehiculan, una vez más, a través de objetos cotidianos literalmente extraídos del contexto del deporte o del juego, y de obras que simulan fragmentos arqueológicos, creando paradojas internas y externas entre los distintos elementos de la exposición.

Hay una preocupación permanente en toda la obra de Nicolás que tiene que ver con aquello que sobrepasa los límites; una tensión constante entre lo rígido y aquello que lo desborda. En *Loss of Symmetry*, esto se articula a través de las relaciones que surgen entre objetos que *son* el rastro de una acción – enmoldar o modelar –, y el lugar en el que aparecen dispuestos –dentro o fuera de un espacio modular y geométrico. En algunas ocasiones, cuando Lamas nos muestra los vestigios de estas acciones, busca crear paradojas que abren nuevas posibilidades de sentido y de función en los objetos. Por ejemplo, cuando utiliza un jarrón de cerámica extremadamente delicado como molde para introducir materiales que se utilizan en los encofrados de la construcción (Figura 2), se establecen una serie de relaciones contradictorias y de valor simbólico entre lo funcional y lo disfuncional, lo constructivo y lo decorativo, lo frágil y lo pesado, así como





**Figura 3** · Nicolás Lamas, *Dialogue Table #1*, 2015. Enough room for space, Bruselas (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

**Figura 4** · Nicolás Lamas, *Loss of Symmetry*, 2016. Detalle de la exposición. Galería Loods 12, Wetteren (Bélgica). Fuente: cortesía del artista.

sobre el valor económico de los objetos, oponiendo lo caro frente a lo barato.

Como espectador, no puedo resistirme a pensar en el momento en que el cemento fue introducido en estado líquido en el interior del jarrón, y cómo este fue fraguando hacia el estado sólido, transformando todas las condiciones existentes de ambos materiales y generando sobre ellos una serie de reacciones contingentes. Dicho de otra manera: sucedió esto pero podría haber sucedido cualquier otra cosa, producto de múltiples variables como las condiciones atmosféricas en las que se realizó la acción, o las mínimas variaciones que se pueden dar en la cadena de producción de los materiales. Esta última es una característica fundamental del proyecto *Loss of Symmetry*, ya que enlaza de manera crucial con otra de las preocupaciones de Lamas: los procesos de formación y desaparición de los objetos, los cuales establecen vínculos entre tecnología, industria y arqueología.

En cierto modo, esta exposición despliega una dimensión temporal. Las relaciones entre espacio y tiempo adquieren aquí unas características absolutamente cotidianas, y sirven al artista para crear desplazamientos de sentido y de forma. La instalación, a pesar ser fija y estática, nos incita a dar saltos temporales a través de una supuesta arqueología de los objetos, así como a especular sobre sus distintas dimensiones espaciales a través de herramientas metodológicas que provienen de la ciencia y la tecnología. Los distintos elementos de la exposición son tratados como objetos de estudio; están dispuestos en el espacio de manera que simulan ser catalogados, medidos y analizados.

Con estas operaciones, el artista peruano parece cuestionar una concepción del materialismo que considera que este debe ser lógico y científico; para Lamas, en cambio, hay una necesidad de poner en duda las relaciones entre realidad y ficción. En este sentido, y aunque parezca alejado, Lamas añade una nueva capa de contenidos al insertar las nociones de juego y deporte. Aquí ya no solo se cuestiona la funcionalidad y/o disfuncionalidad de los objetos, sino también las reglas que rigen estas acciones.

Una de las obras en las que Nicolás hace referencia explícita al juego como concepto fue la acción *Dialogue Table #1* (Figura 3). En ella ensayó, a través de una acción performática junto con el artista Juan Duque, qué era lo que sucedía al invertir o eliminar algunas de las limitaciones provocadas por las reglas del billar. Esto dio como resultado "una instalación que perdió toda su estructura original y encontró otros modos de organizar los elementos involucrados bajo otros patrones y formas" (Lamas, 2014). En este sentido, no hay que olvidar que las variables que ofrece el juego del billar se han utilizado de manera recurrente en filosofía para ilustrar las relaciones de probabilidad que hay entre causa y efecto. Hume y el mismo Meillassoux se refieren a ellas de manera explícita. Esta referencia abre

nuevos niveles de lectura y ayuda a situar las intenciones del artista.

En efecto, Lamas ya había incorporado con anterioridad elementos extraídos del contexto del juego o del deporte. Sin embargo, y aunque en *Loss of Symmetry* se advierten bolas de billar, pelotas de tenis, zapatillas de deporte, un tablero de ajedrez, así como material deportivo de máxima actualidad, todos estos elementos (Figura 4) aparecen deformados, transformados y situados en el espacio al mismo nivel que el resto de objetos de la exposición: piedras, publicaciones impresas, elementos naturales, etc. Aquí, y al contrario que en *Dialogue Table #1*, ya no hay necesidad de experimentar con las probabilidades del juego una vez eliminadas algunas de las reglas fundamentales. Ahora todos estos elementos ya se han convertido en objetos significantes cargados de una multiplicidad de sentidos. Aquí, el espacio modular y geométrico en el que se disponen las obras adquiere la categoría de pista o tablero de juego.

### Conclusión

El dispositivo de la exposición *Loss of Symmetry* me hace pensar en el análisis que hace Slavoj Žižek de *Dogville* (2003), la película de Lars von Trier. El filósofo plantea que detrás de la escenografía del film y de lo que allí ocurre hay una voluntad, por parte del director, de jugar con las nociones de realidad y ficción (Žižek, 2012). Sin embargo, en *Dogville* no se pretende ya hacer una ironía crítica de la representación, sino que Trier “quiere ser serio con la magia. Esta es empleada para hacernos creer” (Fiennes & Žižek, 2012). De la misma manera, en *Loss of Symmetry* de Nicolás Lamas, a pesar de las constantes paradojas internas entre los distintos elementos de la exposición, todo deviene creíble.

### Referências

- Fiennes, Sophie (directora) & Slavoj Žižek (guión) (2012). *The Pervert's Guide to Ideology* [documental]. Reino Unido: P Guide LTD / Blinder Films / Bord Scannán Na Héireann / The Irish Film Board / Film4 / British Film Institute Film Fund / Rooks Nest Entertainment.
- Groys, Boris (2016) *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-49-8
- Lamas, Nicolás (2014) En conversación con Federica Matelli.
- Matelli, Federica (2016) “Les theories del realisme/materialisme especulatiu en l'àmbit de l'art i de l'objecte artístic.” *Murcritic*. ISSN: 2339-8639. [Consult. 2017-01-10] Disponible en URL: [www.murcritic.org/CORR\\_MURCRITIC\\_FMATELLI.pdf](http://www.murcritic.org/CORR_MURCRITIC_FMATELLI.pdf)
- Meillassoux, Quentin (2015) *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra. ISBN: 978-987-1622-34-4
- Moxey, Keith (2009) “Los estudios visuales y el giro icónico.” *Revista Ev Estudiosvisuales*. ISSN: 1698-7470. Núm. 6: 7-27. [Consult. 2016-12-20] Disponible en URL: [www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey\\_EV6.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf)

# Imagem-diagrama: formulações da forma videográfica em Maria Lucia Cattani

*Diagram-image: formulations of video-graphic  
form in Maria Lucia Cattani*

LUISA ANGÉLICA PARAGUAI DONATI\*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual. Docente e Pesquisadora na Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (IA, UNICAMP). Mestrado em Multimeios, IA, UNICAMP. Graduação em Engenharia Civil, Universidade de São Paulo.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Campus I – Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas – SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: luisaparaguai@gmail.com

**Resumo:** O texto aborda as operações poéticas da artista Maria Lucia Cattani, nos vídeos “Paralelas” (2006), “4 linhas” (2004), “4 patos” (2003) para refletir sobre os modos constitutivos da imagem em movimento, enquanto formulações diagramáticas no tempo. Os princípios construtivos da forma videográfica – repetições e variações, justaposições e desconexões – decodificam, estruturam e codificam outros limites plásticos e espaço-temporais, que promovem resistências pelas incongruências. Inventam-se realidades.

**Palavras chave:** Arte e tecnologia / Narrativa visual / Imagem-diagrama / Padrão.

**Abstract:** *The text is concerned with the poetic operations of the artist Maria Lucia Cattani in the “Paralelas” (2006), “4 linhas” (2004), “4 patos” (2003) videos, to think about the constitutive modes of the image in movement as diagrammatic formulations in time. The constructive principles of the video-graphic form – repetitions and variations, juxtapositions and disconnections – decode, structure, and code other formal and space-time limits, to evoke resistances by the incongruences. Realities are invented.*

**Keywords:** *Art and technology / Visual narrative / Diagram-image / Pattern.*

## Introdução

Este texto aborda as operações poéticas da artista, Maria Lucia Cattani, nos vídeos *Paralelas* (2006), *4 linhas* (2004), *4 patos* (2003) para refletir sobre os modos constitutivos da imagem em movimento, enquanto formulações diagramáticas no tempo. A artista, bacharel em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), docente e pesquisadora na mesma Instituição, nasceu em 1958 em Garibaldi (RS), e faleceu em 2015, em Porto Alegre (RS). Em sua prática artística, com reconhecidas exposições nacionais e internacionais, percebe-se a criação de sistemas visuais, que a partir de gestos em fluxos estruturam/mobilizam processos de contaminação e mistura entre técnicas e suportes. Suas experimentações operam com a linguagem visual, em construções qualitativas, que potencializam o resultado imagético na ambiguidade de possibilidades semânticas e perceptivas.

A partir dos conceitos de “pattern” (Alexander, 1971), “duração e multiplicidade” (Bergson, 2006) busca-se compreender, respectivamente, os processos de codificação e decodificação da artista que inscrevem temporalidades e conformam os vídeos *Paralelas* (2006), *4 linhas* (2004) e *4 Patos* (2003). Nomeia-se a imagem-diagrama como o operador poético, que estrutura forças e formula a forma videográfica, bem como alicerça esta reflexão sobre os elementos e as composições visuais – repetições e variações, justaposições e assimetrias – nas obras de Maria Lucia Cattani. Observa-se na constituição da imagem em movimento e no seu encadeamento sequencial a proposição de outros limites plásticos e espaço-temporais, que promovem resistências e revelam incongruências, pela coexistência de composições visuais e espacialidades não concretamente possíveis. Inventam-se realidades.

### 1. Imagem-Diagrama: formulações da forma

Para compreender a poética visual de Cattani, referencia-se o conceito de diagrama, imbricado com o de “pattern” (Alexander, 1971), como articulações entre a forma gráfica e as suas relações topológicas, entre descrições formais e suas propriedades funcionais da linguagem, que implicam na construção de significados. Conforme o autor, faz-se uma diferença entre *standard* e *pattern*, ainda que usualmente traduzidos como padrão. Enquanto o conceito *pattern* apresenta-se flexível, “e se refere ao processo de projeto, detendo caráter suficiente para ser reconhecido e reutilizado em sua essência estética”, o termo *standard* “apropria-se do *pattern* normatizando-o em seus campos de atuação, usos e propriedades, determinando portanto sua aplicação” (Vassão, 2010: 115). Assim, assume-se a ação inventiva da artista como formulação estruturante da

forma – pattern, diante de sua potência em derivar e incorporar transformações – um pensar diagramático que compõe forma e contexto, o que equivale dizer “a forma de um conteúdo” (Arnheim, 2005: 89).

*Os diagramas, por sua vez, representam por similaridade nas relações internas entre signo e objeto. Não são mais as aparências que estão em jogo aqui, mas as relações internas de algo que se assemelha às relações internas de uma outra coisa. Todos os tipos de gráficos de quaisquer espécies são exemplos de diagramas (Santaella, 2000: 120).*

Estas relações internas estruturantes, que conformam formas na/da imagem, dependem de um pensamento ordenador de Maria Lucia Cattani, sugestivo de aproximações visuais e correspondências semânticas, entre as partes compositivas da imagem-vídeo e possíveis narrativas. Neste texto nomeiam-se o formato dos vídeos e o grafismo das linhas como elementos operacionais da artista. Primeiro, a montagem em Paralelas (2006), 4 linhas (2004) e 4 Patos (2003) sugere divisões horizontal, vertical e em quadrante (conforme linhas não existentes, mas demarcadas na Figura 1), respectivamente, pela repetição, inversão e justaposição de trechos sequenciais. Com este procedimento, modula-se um espaço perceptivo pela multiplicidade de frames, mais ou menos explícitos na mesma tela, sendo marcados e delimitados pelos fenômenos de rarefação e adensamento dos elementos (pássaros, peixes, patos) em seus percursos, direções e movimentos descontínuos. A artista, ao flexibilizar as referências físicas do mundo concreto, produz ambiguidade na/para a leitura e confronta o observador com os pressupostos da variabilidade, da instabilidade e da multiplicidade das imagens tecnológicas.

Segundo, as linhas gráficas, no vídeo 4 Patos (2003) (Figura 2) e Paralelas (2006) (Figura 3) organizam outros contornos e formas ao conectarem os elementos figurativos – pássaros e os patos, respectivamente. Define-se uma outra camada, que sobreposta ao material capturado expressa um arranjo físico de forças e tensões e cria outro fluxo interno à própria imagem em movimento. Nesta dialética entre linhas e fundo, o gesto da artista conduz à emergência de um conjunto de coordenadas espaciais e vetores abstratos. O vídeo ganha uma espessura, uma outra superfície que suscita instabilidade nos regimes visuais da imagem em movimento. Deste campo conflitante configuram-se visualidades transitórias e mutantes.

As composições não-homogêneas dos frames de vídeos apresentam-se “desprovidos de planos hierárquicos, de espacializações do tipo superior/inferior, frente/fundo, dentro/fora” (Fatorelli, 2013) enquanto conformam e deformam sistematicamente as estruturas visuais e atualizam a potência ou intenção

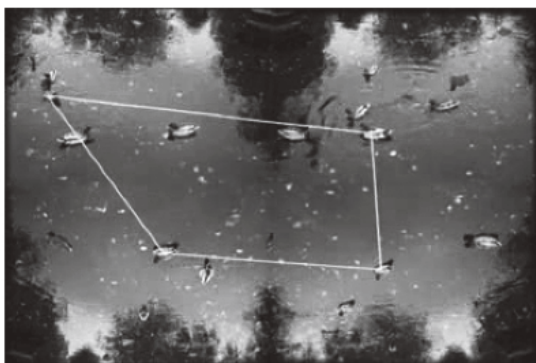
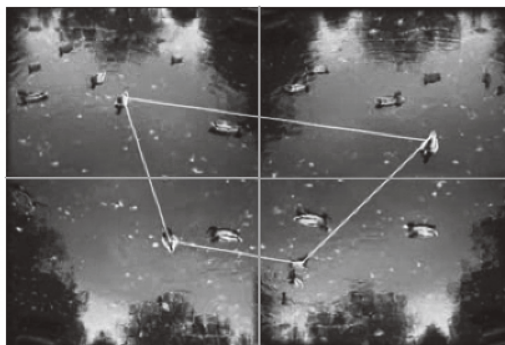
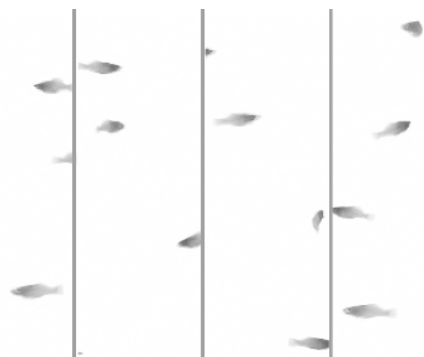
das formas. Para Alexander (1971: 85) “qualquer pattern, sendo abstração de uma situação real, que comunica a influência física de certas demandas ou forças é um diagrama”. A formulação estruturante do pattern modeliza as composições visuais nos vídeos, condicionando a organização dos elementos gráficos – linhas – e produzindo uma multitude de formas.

As linhas gráficas (Figura 2 e Figura 3) superam a impossibilidade de acontecimento da composição sugerida, e ao conectarem tempos não sincrônicos e suspenderem os limites contíguos espaciais sugerem metáforas. A relação entre a narrativa e a imagem-diagrama estabelece-se dependente e iterativa, na medida em que os diagramas materializam-se em imagens pelas associações sugeridas, assume-se a complexidade das imagens como diagramas formuladores potenciais de sentido.

## **2. Imagem videográfica: temporalidades inscritas**

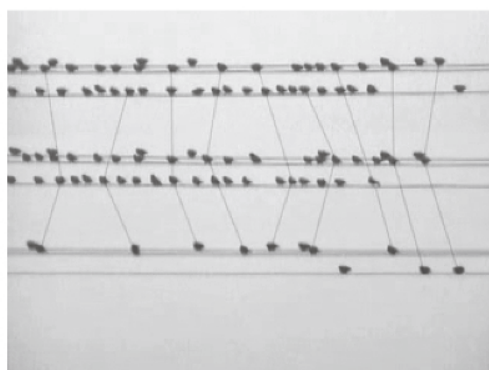
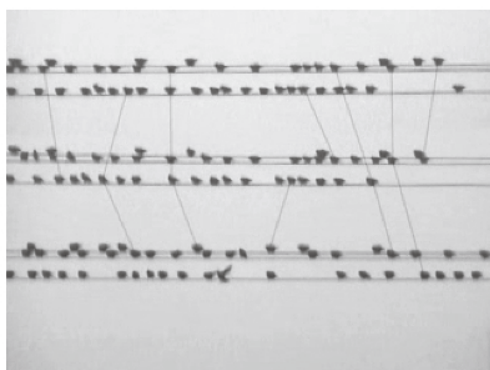
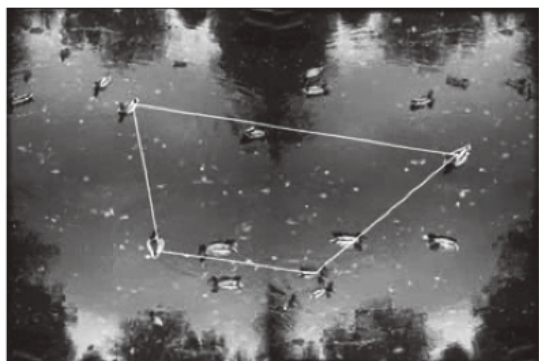
A artista captura determinados fenômenos físicos e movimentos (peixes e patos nadando, pássaros voando) e, na edição/montagem do vídeo, interfere no tempo sincrônico, para reafirmar a imagem videográfica como uma superfície híbrida. O exercício de compor diferentes modos de representação e materialidades – vídeo, desenho, computação – instaura uma outra relação espaço/temporal, que não aquela presentificada pela especificidade das imagens capturadas. Bellour (1997) descreve estas construções intersemióticas definindo o termo “entre-imagens” para abordar este trânsito entre linguagens, “passagens” entre regimes e convenções. Prevaecem nesta operação de Cattani as sobreposições e interseções entre processos imagéticos, sem que se pretenda demarcar campos antagonísticos ou determinações hierárquicas.

Pensando sobre o contexto das temporalidades nas obras em questão, entende-se que a natureza de ocorrência da imagem em movimento naturalmente apresenta-se alinhada com o espaço, ao mesmo tempo, em que as operações diagramáticas da artista suspendem o encadeamento regular e contínuo desta articulação. Por exemplo, a inversão dos deslocamentos dos patos (esquerda/direita, superior/inferior) pelo espelhamento dos frames, a descontinuidade dos deslocamentos dos peixes e pássaros pela justaposição dos frames, geram um estranhamento, que libera a subordinação do movimento ao espaço e evoca uma experiência perceptiva, ao sugerir ao leitor situações improváveis. Assim, o fluxo contínuo do movimento, que envolve o tempo de um começo, meio e fim, em sincronia com o espaço lógico-matemático se esmaece, e o proposto pela artista é uma trama potencial de tempos heterogêneos. Esta configuração, afirma-se, distinta do tempo cronológico e mensurável, varia qualitativa



**Figura 1** · Linhas verticais e quadrantes modulam a composição e repetição dos frames dos vídeos Paralelas (2006) e 4 Patos (2003), respectivamente. Fonte: (a) [www.marialuciacattani.com/4d/dezesseis\\_peixes.htm](http://www.marialuciacattani.com/4d/dezesseis_peixes.htm); (b) [www.marialuciacattani.com/4d/quatro\\_patos.htm](http://www.marialuciacattani.com/4d/quatro_patos.htm).





**Figura 2** · Linha geométrica fechada no frame do vídeo 4 Patos, 2003.  
Fonte: [www.marialuciacattani.com/4d/quatro\\_patos.htm](http://www.marialuciacattani.com/4d/quatro_patos.htm).

**Figura 3** · Linha geométrica aberta no frame do vídeo Paralelas, 2006.  
Fonte: [www.marialuciacattani.com/4d/paralelas.htm](http://www.marialuciacattani.com/4d/paralelas.htm).

e continuamente enquanto experiência do sensível. Como escreve Bergson (apud Coelho, 2004: 240), a sucessão temporal, da perspectiva do sujeito, é “uma continuidade indivisa de mudança heterogênea”, uma transformação ininterrupta, não há estabilidade.

*O tempo como matéria prima aberta, é como uma massa a ser incessantemente moldada, ou modulada, estirada, amassada, comprimida, fluidificada, densificada, sobreposta, dividida, distendida. [...] torna-se disponível a uma pluralidade processual que não cessa de fazê-la variar* (Pelbart, 2015: 20).

A artista modeliza o tempo com suas operações de repetição e inversão, justaposição e desconexão, e mobiliza “estados da imagem” (Bellour, 1997) não previsíveis, evocando um engendramento de temporalidades. A existência de outra modalidade de temporalidade, chamada por Bergson (2006) de “duração”, faz com que a percepção do tempo escape da condição linear e circular, e se aproxime do tempo das vivências e intensidades, que neste texto contextualiza as possibilidades de transformação do próprio leitor e de diferenciação dos seus modos de leitura. Neste sentido, a obra artística, potencializa direções divergentes, que se organizam subjetivamente, mudando de natureza contínua e iterativamente.

### Conclusão

Sugere-se neste texto a formulação diagramática para abordar os vídeos de Cattani, que instalam dimensões visuais na imagem em movimento a partir de estruturas espaciais não-contíguas e conformadas pelas linhas gráficas. De maneira irredutível estas linhas carregam, conduzem, portam sobre si a força da gestualidade da artista, que assume a natureza heterogênea da imagem videográfica como superfície a ser manipulada.

Assume-se o termo imagem-diagrama, como operador poético que formula e conforma ritmo (patterns) em composições não-homogêneas, não-lineares, que tencionam contingências espaciais, modelos de representação e convenções das linguagens. Neste sentido, a repetição enfatiza a diferença enquanto potencial transformador. Para a artista, não parece importar o caráter mimético da representação, mas antes, a dissolução de regras para instituir construções perceptivas e estruturas de significação – multiplicidades, que abrigam a incomensurabilidade daquilo que a afeta.

Interessa-nos pensar sobre o processo do fazer de Cattani, pois sua pesquisa pela expressividade da materialidade imagética questiona modos de instauração da obra artística, que se constitui exploratória, de natureza migrante e transitória, na medida em que potencializa devires – modos subjetivos de apreensão do mundo.

## Referências

- Alexander, Christopher (1971) *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, MA; London, England: Harvard University Press. ISBN: 0-674-62751-2.
- Arnheim, Rudolf (2005) *Arte e Percepção Visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomson learning. ISBN 85-221-0148-5.
- Bellour, Raymond (1997) *Entre-Imagens*. São Paulo: Papyrus. ISBN 85-308-0457-0, ISBN13 978-85-308-0457-2.
- Bergson, Henri (2006) *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-336-2244-9.
- Coelho, Jonas Gonçalves (2004) "Ser do tempo em Bergson." *Interface* - Comunicação, Saúde, Educação, ISSN 1807-5762. Vol.8 (15): 233-246.
- Fatorelli, Antonio (2013) "Modalidades de inscrição temporal nas imagens fotográficas." *Ícone*, ISSN 1516-6082. Vol.15 (1): 19-31.
- Pelbart, Peter Pal (2015) *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0151-0.
- Santaella, Lucia (2000) *A Teoria Geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira. ISBN 85-221-0224-4, ISBN13 978-85-221-0224-2.
- Vassão, Caio Adorno (2010) *Metadesign: Ferramentas, estratégias e ética para a complexidade*. São Paulo: Blucher. ISBN 85-212-0557-0.

# A tangibilidade tácita do intangível: Matéria e Memória na obra de Sara Bichão

*The unspoken tangibility of the intangible: Matter and Memory in Sara Bichão's work*

SUSANA MARIA PIRES\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

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

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Secção de Pintura. E-mail: pi.susana@gmail.com

**Resumo:** Este artigo parte de uma reflexão infundida pela visita à exposição "O meu sol chora" de Sara Bichão. Desenhos e objetos, as intervenções morfológicas de Sara Bichão, endossam o metabolismo poético da matéria. A sua obra revela uma predisposição para o conhecimento alargado do funcionamento físico das coisas, apartando-se, simultaneamente, das limitações consubstanciais do existente. Em consonância com as considerações da artista, sobre a etimologia da obra com fluxo proteiforme, o presente texto desdobra referências e alterações aos percursos entre matéria e memória, sensação e imaginação.

**Palavras chave:** Matéria / Memória / Imaginação / Sara Bichão.

**Abstract:** *This paper is a reflection about the exhibition of Sara Bichão, "My sun cries". Drawings and objects inhabit the gallery space where all the compositions carry the poetic metabolism of matter. Her work discloses an extended knowledge about the physical functioning of things, while she distracts herself from the factual limits of existing substances. Bichão understands the work of art as a protean flow. According to her thinking this text explores the cross paths between matter and memory, sensation and imagination.*

**Keywords:** *Matter / Memory / Imagination / Sara Bichão.*

## Introdução

As forças que propagam o devir do existente estabeleceram de antemão um acordo com as propriedades físicas da matéria, deixando em segredo o sublime subliminar das suas reorganizações. A continuidade movente, mesmo daquilo que permanece intacto, unifica dois segmentos intangíveis, a transferência de unidades mudas entre os corpos e a proliferação dos circuitos que guiam a imaginação.

Sara Bichão (1986), foca-se nos próprios momentos de pulsação criativa enquanto matriz de trabalho. Atenta ao murmúrio das forças do mundo, mergulha na imaginação, analisando as instâncias do seu metabolismo interno. Os seus objetos são um corpo material contido nessa abstração.

A exposição “O meu sol chora – Parte II”, que Sara Bichão apresentou em 2016 na Fundação Portuguesa das Comunicações, em parceria com a Galeria Bessa Pereira, propõe sintomaticamente um diálogo com um estado depurado das estruturas intrínsecas e ações constitutivas implicadas no fazer do objeto artístico.

Este artigo dá a conhecer o trabalho da jovem artista. O texto é sustentado por reflexão ramificada, infundida pela obra, afeta ao périplo matéria e memória. Coloca-se assim em aposição o acontecimento de quem vê, com o pensamento da artista sobre o seu próprio trabalho.

### 1. O metabolismo poético da matéria.

Aprendemos com Bachelard (1998) que, na memória que trabalha diretamente com o imaginário, o que importa não é tanto a veracidade mas a intensidade. Indagando a dinamogenia, essa força essencial do real, o filósofo encontrou na matéria o inconsciente da forma.

Não será de todo infundado redirecionar um eco, desta descoberta em palavras, para o movimento que induz a geratriz pictórica e morfológica de Sara Bichão. No entanto, comecemos pelo lado de quem vê. E neste ângulo, as mesmas palavras, são proficientes.

Na galeria de exposições temporárias do Museu das Comunicações, desenhos sobre tecido, construções tridimensionais, pintura em matéria sem tela, perfazem o corpo de trabalho de “O meu sol chora”.

Entramos na exposição e, sem referências diretivas, construímos subjetivamente relações fluídas entre uma memória vaga e uma ação presente, impostas pela veemência da substância das formas. Esponja, cimento, algodão, cordas, sabão, madeira, pregos, são agora poemas de cor, textura e volume. As qualidades em potência da matéria atualizam-se e deixam-se apreender em um novo estado de ser. Os títulos, índices conotativos implicados na composição, coadunam a decodificação sensível com a reorganização construtiva. Duas ações decorrem

em simultâneo, recebe-se a oferta do universo particular de Sara Bichão e acionam-se imagens dinâmicas implicadas no ato sublimado da inscrição.

Há uma pictorialidade latente que percorre os objetos expostos. Maioritariamente, cada obra resulta de uma adição de elementos objetuais que são atados, pintados, cosidos, bordados, pregados, emaranhados, ligados pela forma e pela cor.

A ficha técnica de "Verso", (2016) (Figura 1) revela-nos a realidade material da obra: Bloco de *Ytong*, cimento, algodão, tinta acrílica e bola de ténis. A física fala e falha, mas entende-se com a poesia. Resistência e dureza são conjugadas com o seu oposto, numa justaposição que se encerra na organicidade. Em "Verso", um bloco compacto tem embutidas várias semiesferas côncavas, das quais apenas temos acesso ao contorno da linha de corte. Estas linhas, de consistências distintas, expandem-se contidamente nas suas massas de cor. Assistimos a uma interação precisa entre o geométrico e o orgânico. A tensão material que seria evidente é dilacerada pela improvável harmonia que se estabelece. A matiz reduz a heterogeneidade, tornado-a quase consubstancial. Mas nunca apaga a natureza bruta dos seus elementos.

Em obras como "Machado"(2015) (Figura 2), é exatamente o comportamento dissímil dos seus componentes que cria uma rede de detalhes capaz de criar emoção no espectador.

Extensão, impenetrabilidade, inércia, ponderabilidade, energia, massa e densidade estabilizam-se enquanto propriedades gerais. Madeira e algodão, pedra e sabão, tecidos, pregos e arame de latão justapõe-se em subtileza. Há uma beleza na articulação destes materiais humildes que reflete a fragilidade do mundo. A contiguidade, destes corpos simples, liquefaz um universo de conexões íntimas. Uma sinfonia invisível sobrepõe-se à experiência visual.

É precisamente a dinâmica silenciosa, das obras, que nos faz deter, fixar, permanecer, descansar e acercar-nos do inefável. Longe do ruído e das grandes escalas cria-se uma empatia com o objeto, concentrada no encontro e no presente. Afastamo-nos dos artifícios da linguagem lógica e de contaminações diferidas por alusões referenciais. A obra não foi orientada para um fim exterior à sua própria concretização.

Na variedade de materiais que utiliza, Sara, gera exercícios de experimentação, onde inscreve os vestígios fenomenológicos da sua criação livre. A pintora confessa que faz questão de dar seguimento às atrações por determinada matéria que casualmente encontra.

Aqui a força transformadora subsume a intuição. Mas se a agilidade dos gestos dá corpo à obra, é também a sensibilidade meticulosa dos detalhes que

caracterizam a sua linguagem singular. Articulações delicadas, conexões ritmadas, apontamentos de cor ínfimos, elementos suspensos por filamentos, pedaços de pano pregadas como se fossem bordadas. Estas sobreposições construtivas criam uma atmosfera na qual a mínima torção de arame ou o mais modesto segmento de tinta podem tornar-se eloquentes.

No plano bidimensional, o mesmo engenho tácito, desdobra a poética da obra entre a composição e a magnificência da materialidade. No desenho, a ação decorre pela tinta permanente sobre lençol rosa. A tinta preta desloca-se na porosidade do tecido não tratado para além do lugar do gesto. Sara, contempla o ritmo do fluído mas impõe a intencionalidade do seu registo.

Estes trabalhos existem num espaço entre a pintura, a escultura e a poesia. Por isso mesmo a artista os designa por *intervenções morfológicas*. Neste contexto, a sua ação criativa é descrita numa idiosincrasia implicada no léxico de movimentos empíricos: os sistemas, a organicidade (de organização e de organismo), a ordem, as coordenadas, a geometria irregular, sensível e afetiva, a codificação, a vibração da cor, a poesia, a dimensão onírica e as visões, o mistério e a revelação, a memória e a não correspondência literal entre objeto e representação.

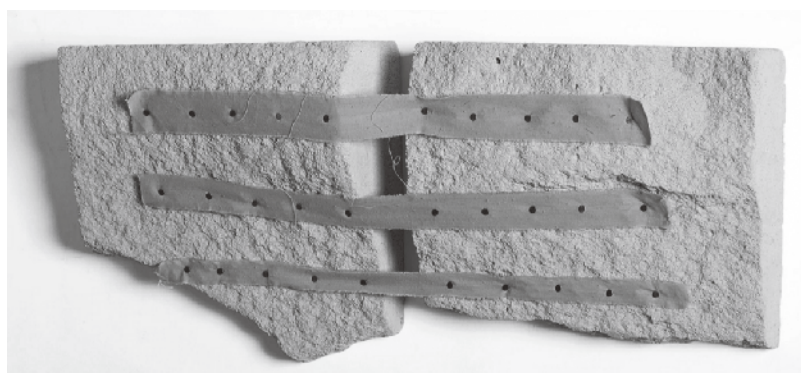
Fisicamente os seus objetos são corpos tangíveis, espessos. A forma visual é uníssona com o olhar háptico. Mas a sua natureza sensorial é contundente com outras tensões mais interiores.

A folha de sala que acompanha a exposição, apresenta-se o e trabalho como: “(...)uma visão solitária da artista sobre a própria existência, oscilando em cadência meditativa como num estado de sacrifício.”

Conjeturando sobre “A desimplicação e as forças do mundo” (Gil, 2005:287), José Gil, questiona retoricamente, como pode o movimento da inscrição gravar forças em formas. Este movimento próprio da arte que supõe a retomada, numa certa forma-incrção, das forças aparentemente abandonadas pela força singular na luta contra as forças do mundo.

Num pensamento ocupado pela prática da arte perscruta-se incessantemente a inevitabilidade da inscrição. José Gil, pelo olhar de quem vê, eleva-nos com as palavras, acionando reflexões férteis implicadas neste movimento implexo. Sara responde a si mesma construindo.

A artista revela um conhecimento atento do funcionamento físico das coisas, mas mantém consciente que a atenção livre não prevê reproduzir mas começar. Traduz a ideia de criação como uma instância transitória, metamórfica, não necessariamente contida ou condicionada por uma ordem racional, causal ou narrativa. Esta aceção não subtrai a investigação. A artista cumpre-se no rasto contínuo do alicerces da sua própria invenção poética.



**Figura 1** · Sara Bichão, "Verso", 2016. Bloco de Ytong, algodão, tinta acrílica e bola de tênis. 43x25x11 cm. Fonte : Galeria Bessa Pereira.

**Figura 2** · Sara Bichão, "Machado", 2015. Madeira, algodão, pedra, sabão, tecido, pregos e arame de latão, 20x8x11 cm. Fonte: Galeria Bessa Pereira.

**Figura 3** · Sara Bichão, "Peito", 2015. Bloco de Ytong, tecido, pregos e tinta acrílica. 23x52x10 cm. Fonte: Galeria Bessa Pereira.



As suas convicções são clarificadas na dissertação de mestrado “Open Gates: (Pre)sentimentos de um caminho”. Indiferente a formatações estilísticas ou metodológicas, o seu texto, revela o compromisso de verdade da artista. É quase uma confissão.

David Lynch, Matthew Barney e Agnes Martin unificam as referências estéticas, onde Sara encontra um espaço de diálogo, para retomar uma meditação sobre a obra visual, como evento ou processo, no espaço e no tempo ou a utilização da matéria como massa imergente, metamórfica e disruptiva.

O pensamento circunscrito no projeto “Open Gates” é vincutivo da identidade artística de Sara Bichão. É evidente a maturidade estética das obras recentes, presentes em “O meu sol chora”. Entre os dois projetos, seis anos de produção contínua é audivelmente profícua. No entanto, seguindo um pensamento especulativo, façamos um circuito tangente, às formulações implicadas no trabalho antecedente.

Com o corpo construímos subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Entre o perene e o transitório, assistimos à cadência do existente. Para Bergson a imagem é também memória. Devemos de facto a Bergson a fenomenologia das imagens como processo fundado no corpo e na ação, onde somente a noção de duração permite uma reconciliação com o ritmo do tempo, e a afeição de um circuito ininterrupto que sustem a subjetividade. Para o autor de “Matéria e Memória”, *“O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade.”* (Bergson, 1990: 291)

No campo da imaginação as imagens perdem a referencialidade para dar lugar a uma memória singular e sensível.

Na procura de um nível sublimado do seu próprio interior, em “Open Gates”, Sara Bichão, subscreve um mergulho no momento em que alcança um estado mental inspirado.

*O modo abstratizado de, num mesmo instante, inscrever as sensações visualizadas no meu interior, deve a posteriori obrigar o espectador a entrar no meu universo criativo e sentir, livremente e sem prisões culturais, a poesia visual no seu estado mais universal.* (Bichão, 2010:54)

Se é verdade que se autopropôs a esse exercício e, que esse processo de conhecimento percorre as estruturas do seu trabalho. Não é menos verdade que a complexidade da sua obra encerra uma gramática visual, material e imagética em que o singular se articula com o universal.

*Resumindo, é minha pretensão simbolizar o metabolismo de uma espécie de perfeição universal como um vestígio pictórico da existência interior na sua condição mais bruta. Como artista, quero registar tais sintonias mentais e mostrá-las aos outros, como fórmulas onde a cor, o traço e as formas, são o mecanismo ativador da sua revelação ao olhar alheio. (Bichão, 2010:55)*

Nestes diálogos encontramos uma conceção de arte como estrutura de comunicação, como sistema de emissão, transmissão e receção. No seu trabalho, a liberdade interpretativa é real, mas a estrutura da interpretação está a priori implícita como uma intenção.

Em “O meu sol chora”, tudo pode ser tudo e tudo é apenas aquilo que é. “Cavalo de pau”, “Língua”, “Machado”, “Vara”, “Arco”, “Verso” e um sol que chora. Objetos obsoletos, pedaços de roupa da artista ou de alguém que lhe é próximo, madeira encontrada na praia ou na rua, elementos cosidos meditativamente, fios em coreografias circulares, torções, cordas, materiais de cariz industrial. Para todos os *restos de coisa* a artista encontrou um diálogo inventivo, associações improváveis ou apenas inevitáveis. Toda a matéria traz a memória do que já foi.

Para Sara Bichão, os seus objetos escultóricos recentes, são vestígios do quotidiano, testemunhas de um tempo amplo, que vagueia entre a própria, o observador e o processo criativo (Figura 3).

O mistério da inscrição reside na sua capacidade de dilacerar o instante e projetar do presente em imagens-ação. Será assim tão simples? Os ritmos mais elementares de cada universo são sempre os que nunca encontram descodificações estanques. Por isso mesmo caminhar ao lado da poética destes objetos-pintura sintoniza um diálogo, nunca terminado, com as estacas fertilizantes do *fazer obra* e seu fluxo proteiforme.

### Conclusão

Se a matéria é o inconsciente da forma, ela tende a fornecer as suas condições de possibilidade. Pela transferência de unidades mudas entre os corpos ou pelos circuitos que guiam a imaginação, ecoam os murmúrios do tangível. Não precisamos de entrar no problema de Bergson, refutar materialistas e idealistas, para nos certificarmos que as instâncias intangíveis da imaginação coadunam com a matéria sensível. Flutuando numa abstração, ato de uma inscrição ou alterada por qualquer fenómeno natural ou técnico, a matéria transforma-se. Assistir a esse acontecimento, provocá-lo ou simplesmente interiorizá-lo, desloca encantamento.

O funcionamento da gramática pode induzir a um posicionamento dialéctico entre tangível e intangível. A obra de Sara Bichão, o fluxo entre matéria e memória, sensação e imaginação, lembra-nos como tal é infundado.

## **Referências**

Bachelard, Gaston (1998). A água e os sonhos. Ensaio sobre a Imaginação da matéria. Martins Fontes, São Paulo.

Bergson, Henri (1990). Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Martins Fontes, São Paulo.

Bichão, Sara (2010). Open Gates: (Pre)

sentimentos de um caminho. David Lynch, Matthew Barney, Agnes Martin. Dissertação de mestrado. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Lisboa.

Gil, José (2005). A imagem nua e as pequenas percepções. Relógio D'Água, Lisboa.

## **Agradecimentos**

A autora é bolseira da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Belas Artes.

# PichiAvo: un acto, dos impulsos

*PichiAvo: one act, two impulses*

SARA RAMÍREZ DOMÍNGUEZ\* & MARÍA DEL ROCÍO GONZÁLEZ PALACIOS\*\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*España, artista visual. Licenciatura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, España. E-mail: sramirez2@us.es

\*\*España, artista visual. Licenciatura, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes. Máster en Arte: Idea y Producción, Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Escuela Internacional de Doctorado, Arte y Patrimonio. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: gonzalezpalaciosmroocio@gmail.com

**Resumen:** En este artículo analizaremos la obra de PichiAvo (Juan Antonio Sánchez Santos y Álvaro Hernández Santaaulalia). La cuestión que vertebra este análisis se fundamenta en la necesidad de ejercitar la dialéctica en la creación artística y concretamente, en los dúos creativos. Establecemos relaciones entre los términos “verdad”, “otredad” y “diálogo” en consonancia con la obra de estos jóvenes artistas valencianos. Puesto que el diálogo tiene su origen en la antigua Grecia sus obras suponen un escenario propicio para el análisis de la creación conjunta, su problemática y metodología.

**Palabras clave:** PichiAvo / Arte urbano / Verdad / Otredad / Diálogo.

**Abstract:** *In this article, we will analyze the PichiAvo's artwork (Juan Antonio Sánchez Santos and Álvaro Hernández Santaaulalia). The question behind this analysis is based on the need to exercise dialectics in artistic creation and concretely in creative duos. We establish relations between the terms "truth", "otherness" and "dialogue" in line with the work of these young valencian artists. Since the dialogue has its origin in ancient Greece, its works represent a favorable scenario for the analysis of the joint creation, its problematic and methodology.*

**Keywords:** *PichiAvo / Street art / Truth / Otherness / Dialogue.*

### Introducción: ejercitar el diálogo

Nuestras ideas, nuestros pensamientos, son esencialmente expresados a través del diálogo. Desde tiempos remotos, el ejercicio del diálogo ha jugado un papel fundamental, antes y después del inicio de la escritura; al fin y al cabo, el diálogo, pretende la confrontación de nuestras ideas con las del prójimo. Este ejercicio, el de conversar o dialogar, permite al hombre construir nuevas ideas, distintas a las que nacen del Yo, de uno mismo. En lo que se refiere a creación artística, debemos preguntarnos: ¿qué papel juega la dialéctica? O ¿cómo altera la aparición del diálogo el proceso de creación?

Inevitablemente, que exista diálogo implica la presencia de dos sujetos, un emisor y un receptor. Puesto que, al “diálogo” que ejercitamos en soledad o con nuestro Yo más íntimo, debemos denominarlo “monólogo”. Aclarado su principio etimológico, ¿a qué nos referimos cuando relacionamos la palabra “diálogo” con “creación artística” ?; y es que, si para que exista diálogo hablado necesitamos de dos interlocutores, para que ese diálogo se traslade al campo de la creación, precisamos de una pareja artística o un equipo que nos sirva para su análisis en relación a la pregunta formulada. En este sentido, podemos encontrar un buen ejemplo en PichiAvo, dos jóvenes artistas valencianos que suman sus identidades.

### Doble juego y suma de caracteres. Conectando con el *Street Art*

Juan Antonio Sánchez Santos (Valencia, 1977) y Álvaro Hernández Santaaulalia (Valencia, 1985), Pichi y Avo respectivamente, experimentaron lo azaroso del encuentro. El inicio de su andadura se sitúa en 2007. La denominación de uno y otro evoluciona hasta hoy, primero Pichi y Avo, más tarde Pichi&Avo y, por último, PichiAvo. A pesar de su juventud, el dúo ha cosechado numerosos éxitos, en los cuales ha participado en diversas exposiciones, festivales y eventos a nivel nacional e internacional, siendo destacable su trabajo con *Colab Gallery* (Alemania), *Goldman Global Arts* (Miami), *Basement Project Room* (Roma) o *MUVIM* (Valencia). Además, han intervenido espacios en Bélgica, Grecia, Roma, Londres, Manchester, Florida y Nueva York.

Dado el carácter urbano de la propuesta artística de PichiAvo, cabe hacer referencia a esta tendencia y su éxito creciente en lo que respecta al mercado nacional. En los últimos años, el arte urbano o *Street Art* ha reclamado las atenciones del público en ferias, festivales, eventos e, incluso, galerías en sus distintos formatos. En 2016, el arte urbano se ha consolidado en España, celebrándose festivales a lo largo de la península, de los que destacamos: la segunda edición de *Muros Tabacalera* organizada por Madrid Street Art Project;

exposiciones individuales y colectivas en galerías como Delimbo, Galería 3Punts y SC Gallery, entre otras. Una importante aportación para el impulso de esta tendencia es la exposición individual de la artista Vanessa Alice Bensimon mundialmente conocida como Miss Van (Toulouse, 1973) en el CAC de Málaga, titulada *El viento en mi pelo* comisariada por Fernando Francés, actual director del museo. A nivel internacional es destacable la labor de artistas como Brian Donnelly (Nueva Jersey, 1974) más conocido bajo el sobrenombre KAWS.

Respecto al tema que nos ocupa, nos preguntamos acerca de su metodología, de la fuerza colectiva o el valor de grupo que parece acompañar a las prácticas urbanas desde sus comienzos. Y es que, a pesar de que encontramos en el arte urbano equipos o agrupaciones denominadas *crews*, en las que participa un número reducido de artistas, también vemos que dentro de éstas los autores refuerzan su condición de individuo, su perfil autónomo dentro del grupo. La circunstancia que describimos se aleja en gran medida de aportaciones artísticas conjuntas como la de PichiAvo, donde no resulta posible separar sus figuras, máxime porque los individuos que componen ese *alter ego* denominado PichiAvo no permiten que esto ocurra.

### Un acto, dos impulsos

Tratándose de una pareja artística cabe analizar, en primer lugar, su proceso creativo, puesto que en el transcurso de éste sucede el verdadero encuentro. Debemos hacer referencia a las palabras del profesor, escritor y filósofo Joan-Carles Mèlich donde se traslada fielmente la realidad de dos sujetos que se perciben:

[la existencia del otro] *provoca que yo nunca pueda ser un yo compacto, terminado, fijo, inmóvil, seguro de mis pensamientos, de mis decisiones porque jamás tendré las cuentas claras conmigo mismo ni, por supuesto, con él, jamás le atenderé suficientemente, adecuadamente, jamás podré dormir tranquilo* (Mèlich, 2010: 13).

Respecto a las palabras de Mèlich, la sensación que nos produce el encuentro – con el otro – provoca desasosiego. El texto citado arroja nuevas incógnitas acerca de la problemática del otro, pero, al mismo tiempo, pretende una afirmación clara: no puede haber un “Yo compacto o terminado...” porque el individuo necesita de otro que lo complemente, que lo defina. Según estas palabras y, sobre todo, si éstas se aplican a la cuestión que nos ocupa, que es la presencia del otro en la creación artística y la conformación del equipo; en la creación artística en pareja el individuo que la integra también precisa de otro que lo determine, que complemente su identidad. Porque sin el otro, no puede existir un “Yo determinado”.

Respecto a PichiAvo puede observarse que las conjunciones de sus seudónimos construyen una tercera identidad. Este *alter ego*, producto de dos sujetos individuales, es el “Yo determinado” o en palabras de Mèlich “el Yo compacto” al que hacemos referencia. Su nombre se encuentra tan cohesionado como la obra que realizan, la superposición de las pinceladas, los trazos y la aerografía responden a una sintonía elaborada por dos cabezas y cuatro manos trabajando al unísono (Figura 1). La particularidad de estos artistas – o, al menos, una fracción de ésta- reside en su *modus operandi*. Las ejecuciones de sus obras requieren especial atención puesto que, en ellas, podemos encontrar algunas cuestiones que definen a la pareja y que nos ayudarán a comprender el corpus teórico de su producción.

En la trayectoria de PichiAvo observamos que existe un compromiso con el otro, con el equipo. Tanto es así que la pareja ofrece una visión única o conjunta de sí misma, es decir, no existen diferenciaciones ni exaltación del individuo. Pichi y Avo suman sus identidades, defienden una voz. En su obra, en sus palabras, percibimos complicidad, encuentro, suma y complementación. El desarrollo de su producción está dictado por la ejercitación del diálogo. Desde que proyectan sus ideas hasta que las llevan al muro, sus personalidades se conjugan, se funden en uno. PichiAvo trabaja superponiendo elementos, juega sobre un soporte común – intervenido a la par. Ambos participan de fondo y figura, entrelazando las formas.

En su obra, a nivel formal, podemos observar tres aspectos que consideraremos clave para el desarrollo de este estudio y que, además, se mezclan entre sí. En primer lugar, la apropiación de iconos greco-romanos; en segundo lugar, su peculiar forma de llenar las composiciones de *tags*, esos característicos elementos tipográficos propios del *graffiti*; por último, el juego que se produce entre ambos elementos: fondo y figura.

Cuando observamos sus pinturas murales, véase como ejemplo la realizada en Aalborg (Dinamarca), titulada *Love desire* (Figura 2), nos aborda una imagen colorida que recuerda al Pop americano. Sin embargo, de un primer vistazo, nos inunda una sensación de caos. Queremos hacer especial hincapié en este punto, puesto que, gracias a la confluencia entre elementos, a su mezcla y superposición – aparentemente aleatoria –, podemos identificar en su propuesta el juego que se produce entre dos conceptos -en principio- contrarios: ocultamiento y revelación. Por ello identificamos en la obra de PichiAvo una combinación entre verdad y otredad. Asimismo, debemos recalcar que fue el escritor y filósofo Martin Heidegger quien consideró que la idea de “verdad” era una cuestión inherente a la obra de arte (Cfr. Heidegger, 2010), a continuación,



**Figura 1** · PichiAvo. *Proceso creativo*, 2015. Imagen digital. Valencia.  
Fuente: Imagen cedida por los autores.





**Figura 2** · PichiAvo, *Love desire*, (2016). Técnica mixta. Aalborg, Dinamarca. Fuente: Imagen cedida por los autores.

ofrecemos nuestros motivos sobre por qué esta combinación resulta de interés para nuestro estudio.

Si nos remontamos a las teorías de la filosofía presocrática, la palabra *alétheia*, hoy traducida como “verdad”, era el término que en la Magna Grecia se utilizó para designar al proceso de ocultamiento y revelación. Sin embargo, la historia de la filosofía enterró este concepto. Lo que una vez fue *alétheia*, la luz de la razón, evoluciona hasta nuestros días, conservando una visión muy pobre de su versión griega (Cfr. Ortega y Gasset, 1981). Tan sólo algunos filósofos le han concedido el valor que merece esta palabra, de entre ellos, Heidegger u Ortega y Gasset; los cuales nos hablan de *alétheia* o, en nuestro contexto actual, del origen de la palabra “verdad”. Si *alétheia* entraña un proceso “de ocultamiento y revelación”, tal y como fue un día descrito por Heráclito, ¿qué es *alétheia* hoy? De este modo, encontramos que el origen etimológico de *alétheia*, su cualidad para “revelar aquello que se encuentra oculto” está muy presente en la obra de PichiAvo a través de ese juego entre formas, fondo y figura. Donde el aspecto esencial de su producción artística reside en la unión de los elementos ya mencionados, en revelar lo que al comienzo se encuentra oculto a ojos del espectador. Asimismo, este aspecto de su obra nos resulta muy interesante, porque implica una dualidad, construcción y destrucción de la imagen. En base a lo descrito, podría decirse que en su obra trasluce la fuerza del diálogo.

Asimismo, mencionábamos anteriormente que las ideas “ocultamiento y revelación” son entendidas como contrarias, antagónicas hasta el punto de supeditar su sentido a la existencia de la otra. Sin embargo, queremos comprender ambos conceptos como estados que se suceden, más que como contrarios. En la obra de PichiAvo, las formas que se ocultan dan paso a la revelación de otras figuras y viceversa. Ese bucle que se genera en la contemplación de su trabajo es semejante a *alétheia*, a una forma de “verdad”, de “revelación” que únicamente puede estar presente en la obra de arte. Es por este motivo y es en este sentido, en nuestra opinión, como debe entenderse su obra.

Todo ello, junto a la particularidad de los iconos que pueblan sus obras, extraídos de la antigua Grecia y Roma, nos hace pensar que en PichiAvo confluyen interesantes cuestiones relacionadas con las ideas de Verdad, Otredad y Diálogo; complementarias entre sí.

### Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos pretendido reforzar una idea que para nosotros es clave en el análisis de la creación artística en pareja: la potencia del diálogo; en este caso, a través de la obra de PichiAvo. El ejercicio de la dialéctica

no sólo permite a la pareja intercambiar ideas, también supone un modelo de creación de pensamiento. Sin diálogo no puede comprenderse la otredad, porque éste se encuentra conjugado a otra cuestión, más amplia: la idea de verdad; y es que, si la verdad implica dos estados que se suceden -ocultamiento y revelación-, debe entenderse como una forma dual, un elemento que se duplica. Por esta razón, “verdad” y “diálogo” son cuestiones que deben plantearse cuando nos referimos a esta tendencia artística – la de creación en pareja –.

### Referências

- Heidegger, Martin (2010) *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. ISBN: 9788420675978
- Ortega y Gasset, José (1981) *Origen y epílogo de la filosofía y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 842064112X
- Ortega y Gasset, José (2003) *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente. Alianza editorial. ISBN: 84-206-4108-1
- Mèlich, Joan-Charles (2010) *El otro de sí mismo: por una ética desde el cuerpo*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 9788493714390
- Colab Gallery (2016) *Rough Cast*. Weil am Rhein, Alemania. [Consult. 2017-01-23]. Disponible en URL: [www.colab-gallery.com/en/35/ROUGH-CAST](http://www.colab-gallery.com/en/35/ROUGH-CAST)

# Fran Meana: evocaciones del lugar y archivos de la memoria

*Fran Meana: evocations of the place and archives of the memory*

ROMÁN CORBATO\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*España, artista y arquitecto. Licenciado en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña (ETSAC), Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes de Pontevedra; Grupo de investigación DX7. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. C/ Maestranza, 236002 Pontevedra, Galicia, España. E-mail: romancorbato@gmail.com

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar dos instalaciones del artista Fran Meana que toman el paisaje industrial asturiano como punto de partida en base a dos conceptos fundamentales: la idea de lugar como evocación y la renovada dialéctica entre el site / non-site post-smithsonian desde la que trabaja el artista.

**Palabras clave:** Lugar / Site / nonsite / Memoria / Fran Meana.

**Abstract:** *This article analyzes two installations of the artist Fran Meana that takes the Asturian industrial landscape as a starting point and they are based on two fundamental concepts: the idea of place as evocation and the renewed dialectic between the site / non-site post-smithsonian from which the artist works.*

**Keywords:** *Place / Site / Nonsite / Memory / Fran Meana.*

## Introducción

Hablar de la obra reciente del artista asturiano Fran Meana significa sumergirse en una investigación centrada en cómo la sociedad se relaciona con la tecnología industrial y las nuevas formas de trabajo de cada época; y cómo estas relaciones afectan al territorio que habitamos y juegan un papel determinante en la construcción de la memoria y el imaginario colectivo, a través de símbolos

e imágenes. Su trabajo intenta visibilizar estas transformaciones y sus efectos (Larraz, 2016).

Fran Meana (n. Avilés, 1982) se licencia en Bellas Artes en la Universidad de Vigo en 2006, donde posteriormente realiza cursos de doctorado y, en 2009, obtiene el Diploma de Estudios Avanzados. En el año 2012 consigue el título de Máster (MFA) en el Piet Zwart Institute de Rotterdam. En la actualidad vive y trabaja en Londres. Desde 2006 ha realizado exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Entre sus exposiciones individuales cabría destacar: *Arqueologías del futuro*, LABoral, Gijón, España (2016); *Go with the Flow*, 68 m<sup>2</sup>, Copenhague, Dinamarca (2015); *Pensar bien y dibujar mal*, Nogueras Blanchard, Madrid, España (2014); *Blank, Black, Back*, Homesession, Barcelona, España (2012) y *ANANA. El viajero imprudente*, Espacio Líquido, Gijón, España (2011). Entre sus exposiciones colectivas recientes figuran: *Mil caballos de potencia*, Fábrica Can Trinxet, Barcelona, España (2016); *Labour, Motion and Machinery*, TENT, Rotterdam, Holanda (2015), *Machines for Hardrock*, Avalanche, Londres, Reino Unido (2015); *Percussive Hunter*, Akbank Sanat, Estambul, Turquía (2015) o *Aprender a Caer*, La Casa Encendida, Madrid, España (2014). Su obra forma parte de importantes colecciones como la del Artium, el CGAC o la Nomas Foundation, además de en varias colecciones privadas internacionales.

Este texto se centra en dos instalaciones muy significativas de Meana. La primera, “Pensar bien y dibujar mal” (2014) es el resultado de una exposición individual en la sede madrileña de la galería Nogueras Blanchard. La segunda, “Arqueologías del futuro” (2016) nace como fruto del VIII Premio LABjoven\_ Los Bragales que consistió en una residencia de dos meses y una exposición individual en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. El objetivo propuesto en este artículo es analizar estas obras que toman el paisaje industrial asturiano como punto de partida en base a dos conceptos fundamentales: la idea de lugar o emplazamiento como evocación y la renovada dialéctica entre el *site / non-site* post-smithsonianos desde la que trabaja el artista.

### **1. El patrimonio industrial asturiano: los lugares del trabajo**

En ambos proyectos el punto de partida es el mismo. El artista selecciona lugares de pasado industrial de la geografía asturiana como son varios edificios con claro carácter tecnológico y fabril.

Para el proyecto “Pensar bien y dibujar mal” Meana elige las Escuelas del Ave María de Arnao (Castrillón) que fueron creadas en 1912 por la Real Compañía Asturiana de Minas como parte de un complejo industrial situado al

borde del mar Cantábrico (Figura 1 y Figura 2). Este conjunto está formado por una mina, una fábrica, un conjunto de viviendas, un economato y una escuela. Completan este microcosmos dos amplios patios en el que figuran los llamados "gráficos para la enseñanza" –elementos con los que trabajará el artista– y que consisten en un conjunto de relieves que eran usados para enseñar geometría, matemáticas, geografía, historia y gramática a los obreros y a sus hijos, y que constituyen un ejemplo único de la vocación didáctica del paternalismo industrial (García, 2004: 66-74).

En "Arqueologías del futuro", en cambio, los emplazamientos elegidos son tres centrales hidroeléctricas diseñadas y construidas por el arquitecto asturiano Joaquín Vaquero Palacios: Proaza (1964-1965), Miranda (1962) y Salime (1954). En esta ocasión, el artista se centra en las fachadas de los edificios y más concretamente en los relieves de hormigón que presentan cada uno de ellos (Figura 3 y Figura 4). En la central de

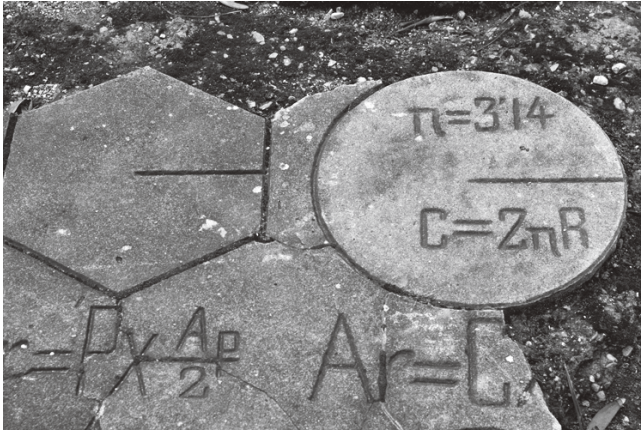
Proaza nos encontramos con un conjunto de dieciséis símbolos agrupados en un gran módulo; de carácter abstracto, estos relieves consisten en interpretaciones esquemáticas de signos de la antigüedad con connotaciones alquímicas. En Miranda, las fachadas contienen dos grandes paneles centrales que representan a Atlas sosteniendo el mundo y a Prometeo robando la energía a los dioses. La central de Salime, por su parte, cuenta con un gran friso central en el que de forma más didáctica se muestra el proceso de transformación de la energía hidroeléctrica en la propia central (LABoral Centro de Arte, 2016a).

Podemos apreciar que tanto en las Escuelas del Ave María de Arnao como en las tres centrales hidroeléctricas de Vaquero Palacios el interés de Fran Meana se sitúa en los relieves de estos edificios.

*Los relieves de Vaquero Palacios ofrecen una oportunidad única para analizar y repensar los vínculos que diferentes modelos productivos establecen entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad, y plantear alternativas a su organización en nuestra historia reciente (LABoral Centro de Arte 2016b: 1).*

Casi a modo de objetos arqueológicos, estos relieves nos hacen reflexionar sobre cuál debe ser la relación mediada por la tecnología de lo humano con la naturaleza. Para el artista expresan además, debido a su grado de abstracción y a su aspecto atemporal, el desplazamiento de estos lugares de trabajo permitiéndole cuestionar las relaciones entre las formas de producción y la construcción de símbolos e imágenes (Nogueras Blanchard, 2014).

A partir de su estudio y análisis mediante consulta de archivos, mediciones, fotografías y material recopilado durante varias visitas a estos lugares Meana



**Figura 1** · Vaquero Palacios, Escuelas del Ave María de Arnao, Castrillón.

Fuente: [www.mineriaypaisaje.com/arnao/](http://www.mineriaypaisaje.com/arnao/)

**Figura 2** · Vaquero Palacios, Escuelas del Ave María de Arnao, Castrillón.

Detalle de uno de los relieves de los patios. Fuente: [www.rinconastur.com/balasto/fotos1\\_8b.php?pasa=1600\\*1200\\*78](http://www.rinconastur.com/balasto/fotos1_8b.php?pasa=1600*1200*78)

reproduce mediante distintas técnicas digitales y analógicas sólo algunos detalles de los relieves originales.

Para la instalación "Pensar bien y dibujar mal" parte de estos "gráficos para la enseñanza" se modelaron en tres dimensiones para luego ser impresos por una máquina de control numérico y, a continuación, sacar un molde en silicona. Finalmente dicho molde fue transferido a un bloque de cemento, obteniendo así la forma final de la pieza.

En "Arqueologías del futuro" el proceso fue bastante similar. En primer lugar se dibujaron en tres dimensiones parte de los símbolos de las fachadas de las tres centrales hidroeléctricas –consiguiendo un gradiente entre los relieves más abstractos y simbólicos a los más figurativos y vinculados con la realidad del proceso industrial de la generación de la energía-. Acto seguido se imprimieron, de nuevo con maquinaria de control numérico estos diseños sobre bloques de poliestireno extrusionado, obteniendo una suerte de esculturas de distintos fragmentos de los relieves diseñados por Vaquero Palacios.

## 2. Renovada dialéctica del *site/nonsite*

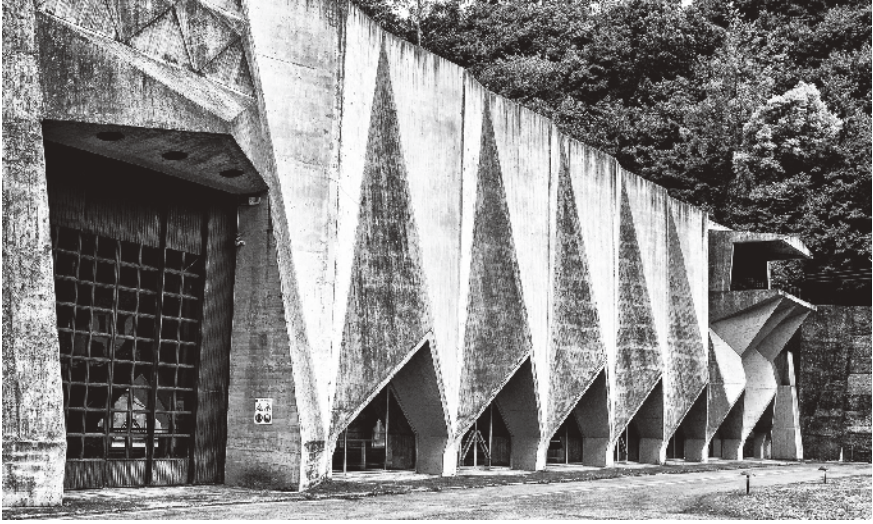
Claramente esta forma de trabajo de Fran Meana nos recuerda a la dialéctica del *site/nonsite* acuñada por Robert Smithson en el invierno de 1967 para nombrar a un conjunto de obras que inicia en esa época.

*(...) instalaciones hechas con materiales heterogéneos (fragmentos geológicos, mapas, fotografías aéreas, textos, etc.) reinterpretados geoméricamente, configurados, enmarcados o contenidos, que se inspiran en unos emplazamientos suburbanos a los que remiten metafóricamente, aunque sin confundirse con ellos, puesto que se sitúan en unos espacios interiores (las galerías de arte) que son las antítesis centrales e hiperurbanas de aquellos márgenes entrópicos (Marot, 2006: 92).*

De este modo, el *site* hace referencia al lugar concreto, a la ubicación; en nuestro caso las Escuelas del Ave María de Arnao y las centrales hidroeléctricas de Proaza, Miranda y Salime. Mientras que el *nonsite* es la obra expuesta en la galería, donde nos solemos encontrar muestras de materiales extraídos en el *site* acompañados de fotografías y/o mapas del lugar (Maderuelo, 1990).

Meana juega con esta dialéctica, abandonando la idea de un arte objetivo para valorar la fuerza del *site*, la capacidad de sugerencia y evocación que tienen estos emplazamientos elegidos en Asturias. Pero en su caso, los materiales empleados en sus instalaciones no son propios del lugar, son elementos con una fuerte artificialidad: cemento y poliestireno extrusionado, y con connotaciones claramente industriales; pero no son materiales extraídos originalmente del





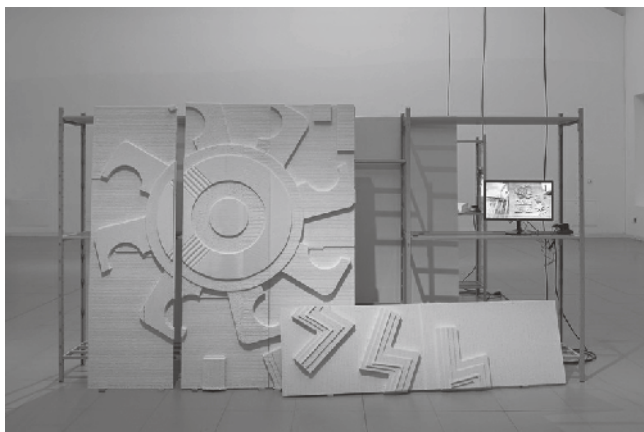
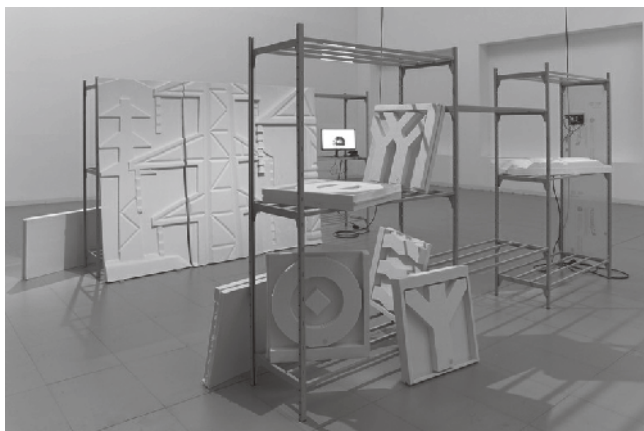
**Figura 3** · Vaquero Palacios, Central hidroeléctrica de Proaza, Asturias. Fuente: [www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html](http://www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html)

**Figura 4** · Vaquero Palacios, Central hidroeléctrica de Proaza, Asturias. Detalle de uno de los relieves de las fachadas. Fuente: [www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html](http://www.fotofilatelia2.blogspot.com.es/2014/07/central-hidroelectrica-de-proaza.html)



**Figura 5** - Fran Meana, "Pensar bien y dibujar mal", galería Nogueras Blanchard, Madrid, 2014. Instalación. Fuente: [www.robertoruizblog.blogspot.com.es/2014/02/fran-meana-nogueras-blanchard.html](http://www.robertoruizblog.blogspot.com.es/2014/02/fran-meana-nogueras-blanchard.html)

**Figura 6** - Fran Meana, "Pensar bien y dibujar mal", galería Nogueras Blanchard, Madrid, 2014. Instalación. Fuente: [www.scan-arte.com/fran-meana](http://www.scan-arte.com/fran-meana)



**Figura 7** · Fran Meana, “Arqueologías del futuro”, LABoral, Gijón, 2016.  
Instalación. Fuente: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.

**Figura 8** · Fran Meana, “Arqueologías del futuro”, LABoral, Gijón, 2016.  
Instalación. Fuente: LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial.

lugar. Son materiales que *evocan* al lugar, no *del* lugar. De este modo el artista consigue un efecto de desvinculación con el emplazamiento, una cierta pérdida de sentido, porque Fran Meana no quiere hablar del lugar, sólo quiere evocarlo.

### 3. La instalación como evocación del lugar

La formalización de estos dos proyectos se resuelve a modo de sendas instalaciones. En "Pensar bien y dibujar mal" el artista coloca los nuevos relieves de cemento en un sistema metálico modular de almacenaje anclado a las paredes de la galería, jugando con los espacios ocupados y los vacíos. Además de las piezas escultóricas, Meana adjunta imágenes de archivo de las Escuelas del Ave María y documentos del proceso de trabajo (Figura 5 y Figura 6). La instalación de "Arqueologías del futuro" tiene un montaje conceptualmente similar: sobre varias estructuras metálicas modulares que organizan el espacio expositivo se apoyan los grandes paneles de poliestireno extrusionado que replican una parte de los relieves de las centrales de Vaquero Palacios. Junto a estas esculturas aparecen una serie de vídeos que visualizan los efectos que tienen ciertos modelos de gestión de la energía a largo plazo sobre la naturaleza. La instalación cuenta también con un robot de texto –que imitando el comportamiento humano analiza las consecuencias del cambio climático– y una serie de etiquetas NFC que permiten a los espectadores con dispositivos móviles acceder a documentación acumulada por el artista durante la investigación (Figura 7 y Figura 8).

Como se comentaba en el capítulo anterior, Fran Meana no pretende hablar del lugar, sino evocarlo. "Un enclave que posee espacio y tiempo propios es *un lugar*" (Díaz-Urmeneta, 2011: 68), pero no es el caso de las instalaciones de Meana ya que las concibe como cápsulas temporales, espacios donde el espectador es trasladado a un momento indeterminado en el tiempo. Sus instalaciones nos hablan de un espacio propio, pero no de un tiempo propio. La superposición de distintas capas de información –esculturas replicando los relieves con fotografías de archivo y documentos del proceso de trabajo en "Pensar bien y dibujar mal" o vídeos, robot de texto y etiquetas NFC en "Arqueologías del futuro" – unida a cierto encriptado en la simbología de las esculturas no es otra cosa que un intento por parte del artista en conseguir cierta fragmentación de la mirada en el espectador, produciendo ciertas lecturas confusas que hacen reflexionar sobre cómo se construye la memoria y el imaginario colectivo (Nogueras Blanchard, 2014).

### Conclusiones

Algo que ya se ha dejado patente a lo largo de todo el artículo es que ambas "instalaciones no restauran el *lugar*. Simplemente lo evocan. En cierto sentido, lo

hacen presente como pérdida” (Díaz-Urmeneta, 2011: 83). Esta idea de pérdida tiene que ver con los modelos energéticos e industriales ya obsoletos del paisaje asturiano que invitan a repensar el papel mediador de la tecnología industrial entre naturaleza y sociedad.

Meana construye estas instalaciones como archivos en proceso –cápsulas temporales–, de tal modo que el espectador se encuentra con todos estos elementos suspendidos en un momento de acumulación y clasificación de la información, a modo de realidad alternativa. Como hemos dicho, las dos exposiciones fragmentan la mirada del espectador, por lo que gran parte de la fuerza de ambas recae en la memoria y no en la mirada. Son archivos de la memoria que reflexionan sobre los vínculos entre trabajo, tecnología, naturaleza y sociedad.

Podríamos concluir señalando que estas obras de Fran Meana: no hablan del lugar, sino que lo evocan; se desvinculan del emplazamiento y fragmentan la mirada del espectador para aferrarse con más fuerza a la memoria colectiva; e inciden en repensar las relaciones entre naturaleza y tecnología. Todo ello con un único interés: el de *habitar*, es decir, pensar y vivir como seres humanos.

## Referências

- Díaz-Urmeneta, Juan Bosco (2011) “La instalación como evocación del lugar” en Murcia, Inmaculada y Romero de Solís, Diego (coords.), *Paisaje y melancolía* (pp. 59-84). Sevilla: Universidad, Secretariado de Publicaciones. ISBN: 978-84-472-1246-0.
- García, M<sup>a</sup> Esther (2004) *Las Escuelas del Ave María de Arnao*. Castrillón: Patronato Municipal de Cultura. ISBN: 84-930744-1-1.
- LABoral Centro de Arte (2016a) *Arqueologías del futuro | Fran Meana* (archivo de vídeo). [Consult. 2017-01-19]. Disponible en URL: [www.youtube.com/watch?v=my3Xbnwqe2g](http://www.youtube.com/watch?v=my3Xbnwqe2g)
- LABoral Centro de Arte (2016b) *LABoral concede el VIII Premio LABjoven\_Los Bragales al artista asturiano Fran Meana* (nota de prensa). [Consult. 2017-01-18]. Disponible en URL: [www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/prensa/noticias/laboral-concede-el-viii-premio-labjoven\\_los-bragales-al-artista-asturiano-fran-meana/view](http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/prensa/noticias/laboral-concede-el-viii-premio-labjoven_los-bragales-al-artista-asturiano-fran-meana/view)
- Larraz, Lorena (2016) *Work in progress / Fran Meana* (entrevista). [Consult. 2017-01-20]. Disponible en URL: [www.nosotros-art.com/revista/entrevistas/fran-meana](http://www.nosotros-art.com/revista/entrevistas/fran-meana)
- Maderuelo, Javier (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori España. ISBN: 84-397-1678-8.
- Marot, Sébastien (2006) *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1994-8.
- Nogueras Blanchard (2014) *Fran Meana: 'Pensar bien y dibujar mal'* (nota de prensa). [Consult. 2017-01-24]. Disponible en URL: [www.noguerasblanchard.com/exhibition/auto-draft-11/?lang=es](http://www.noguerasblanchard.com/exhibition/auto-draft-11/?lang=es)

# Já me transformei em imagem: Apropriações indígenas da tecnologia no coletivo Vídeo nas Aldeias

*I already became an image:  
Indigenous appropriations of technology  
in the collective Vídeo nas Aldeias*

THAIS GOMES DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil. artista visual, professora e pesquisadora. Licenciatura plena em Artes Visuais  
– Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas).

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, CLC – Centro de Linguagem e Comunicação; Programa de Pós-graduação em Linguagem, Mídia e Arte. Campus I – Prédio da Reitoria Rod. D. Pedro I, km 136. Pq. das Universidades Campinas – SP / CEP: 13086-900 Brasil. E-mail: thaisilvarte@gmail.com

**Resumo:** Este artigo busca refletir sobre a importância da apropriação da tecnologia audiovisual por indígenas brasileiros dentro do coletivo Vídeo nas Aldeias, como forma de fortalecer a memória dos povos tradicionais, assim como dar visibilidade ao movimento indígena. “Brasil dos índios: um arquivo aberto” A instalação que parte da 32ª Bienal de São Paulo assume uma forma que fortalece e reafirma o protagonismo nativo, assim como se posiciona contra a exotização da imagem do indígena na sociedade do espetáculo.

**Palavras chave:** Vídeo nas aldeias / Imagem / 32º Bienal São Paulo.

**Abstract:** *This paper aims to consider about the relevance of the audiovisual technology appropriation by brazilian indigenous people within the collective Vídeo nas Aldeias, as a way to make stronger the memory of the traditional people, as well as give visibility to the indigenous movement. The art installation “Brasil dos índios: um arquivo aberto”, part of the 32th Bienal of São Paulo assumes a shape that strengthens and reaffirms the native protagonism, as well as takes a position against the exotization of the indigenous picture inside the society of the spectacle.*

**Keywords:** *Vídeo nas aldeias / Image / 32º Bienal São Paulo.*

## Introdução

Desde a chegada dos colonizadores no território brasileiro, a imagem dos nativos vem sendo criada e recriada à revelia de seus próprios costumes e expropriada por interesses mercadológicos internos. Os estereótipos e preconceitos culturais sustentados ao longo desses mais de 500 anos negam o acolhimento do indígena que chega na contemporaneidade sob os efeitos da colonização. Uma delas é a idealização de sua imagem, vista em uma fotografia da Amazônia, na literatura de José de Alencar, a partir do protótipo xinguano e do “*bom selvagem*” de Rousseau, que segundo Leopoldi (2002) influencia até hoje o modo de ver/estudar as populações indígenas no passado e no presente.

Essas generalizações e mitos deixam de considerar a sua realidade atual, composta por uma multiplicidade que abarca inevitáveis transformações, necessidades e bi-culturalismos. No Brasil, atualmente existem mais de 300 povos falantes de 200 línguas diferentes além do português. São mais de 800 mil indígenas espalhados pelo país em diferentes situações de subsistência, memória e resistência. Parafraseando o título da 32<sup>o</sup> Bienal de São Paulo, a situação indígena atual está carregada de *Incerteza viva*. Incerteza sobre a demarcação de suas terras, a perpetuação de sua língua materna e sua identidade, seus ritos e costumes, sobre a permanência de suas florestas, assim como a garantia de seus direitos em contexto urbano.

O genocídio desses povos tradicionais vem acontecendo ainda hoje, provocado pelo poder e violência da bancada ruralista na luta pela demarcação de suas terras, pelo descaso da mídia que exotiza e silencia suas reivindicações, bem como do estado brasileiro, que parece ignorar a sua existência, assim como os seus diversos graus de necessidades, o que pode ser caracterizado como forma de etnocídio.

São inúmeras as questões que poderíamos citar neste artigo, mas a proposta não é necessariamente essa, apesar de precisar de seus dados para perceber o protagonismo que líderes indígenas visionários estão conquistando com o uso da tecnologia audiovisual trazida pelo coletivo Vídeo nas Aldeias (Figura 1). O coletivo vem cumprindo um papel essencial diante da necessidade da construção e produção da imagem indígena, pelo próprio indígena e a partir de suas próprias escolhas.

Enquanto na sociedade que vivemos a imagem ditada pela ideia de espetáculo cumpre uma função de alienação, apagamento e mercantilização (Debor, 1967), as produções realizadas pelos nativos seguem em sua contramão, utilizando seus recursos para recuperar, moldar e transformar a sua própria imagem, em um movimento de resistência, que carrega de historicidade o que a sociedade do espetáculo teima em apagar.

## 1. Vídeo nas Aldeias

O projeto VNA foi idealizado pelo indigenista Vincent Carelli em 1986. Surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista, quando Vincent experienciou filmar os Nambiquaras e depois deixá-los assistir a si mesmos. Essa relação de troca gerou uma mobilização e experiência coletiva, vistas pelo indigenista como forma de contribuir para um maior protagonismo e autonomia dos indígenas.

*Quando esses povos obtêm informações sobre a existência de outros povos indígenas, quando percebem que todos experimentam as mesmas dificuldades no convívio com os "brancos", quando se sentem, então, muito mais numerosos, eles captam a dimensão da posição de "índio" que lhes reservamos.*

*Aprendem uns com os outros novas formas de interação com a sociedade nacional, constroem alternativas próprias que experimentam primeiro internamente, mas que também estão interessados em divulgar. São novas modalidades de representação que envolvem a reconstrução de sua auto-imagem, um processo seletivo de peculiaridades culturais, que cada povo realiza em função de sua experiência e de seus interesses de contato.*

*Os povos indígenas se fortalecem em situações de comunicação, nas quais as situações particulares fazem sentido e quando eles podem manifestar respostas culturalmente adequadas. O formato de suas culturas depende, efetivamente, de uma dinâmica de recriação permanente de diferenças, que assumem como afirmação política e que tem muito a ganhar no acesso aos meios de comunicação (Gallois e Carelli, 1995:26-31)*

No ano 2000 o projeto se constituiu como ONG independente e passa a trabalhar com comunidades interessadas em trocar experiências com outros povos (Figura 2) “assim como na revisão de sua imagem e representação junto à sociedade brasileira e internacional” (Gallois & Carelli 1995).

Hoje, o projeto *Vídeo nas Aldeias* é uma referência na área e conta com um importante acervo de imagens dos povos indígenas no Brasil, tendo produzido mais de 70 filmes. O coletivo atua principalmente na formação de qualidade dos cineastas indígenas assim como na produção e divulgação dos vídeos em escolas, universidades e festivais nacionais e internacionais. Sua área de atuação se espalha por todo território brasileiro onde há comunidades indígenas interessadas no projeto.

**1.1. O Brasil dos índios: um arquivo aberto na 32° Bienal de São Paulo**  
A 32° Bienal de São Paulo chegou em 2016 com a curadoria do crítico Jochen Volz (1971, Braunschweig, Alemanha) trazendo em seu projeto curatorial a *Incerteza Viva*. Nesse tema abrangente que assola os aspectos sociais, públicos e políticos da nossa vida, ele nos instiga a refletir sobre as condições contemporâneas no





**Figura 1** · Reprodução/ Vídeo nas Aldeias. Fonte: [www.3.bp.blogspot.com/-9orcAKcAaX8/UUOQMucKcFk/AAAAAAAAAZM/Q5JMfktkfAc/s1600/video+nas+aldeias.jpg](http://www.3.bp.blogspot.com/-9orcAKcAaX8/UUOQMucKcFk/AAAAAAAAAZM/Q5JMfktkfAc/s1600/video+nas+aldeias.jpg)

**Figura 2** · Reprodução/ Projeção de vídeo na aldeia Panara de Nasipotiti, Mato Grosso. Foto: Vincent Carelli. fonte: [www.saopaulosao.com.br/images/bienal\\_projecao.jpg](http://www.saopaulosao.com.br/images/bienal_projecao.jpg)

que diz respeito à vida em contexto da incerteza, “consciente de que vivemos imersos em um ambiente por ela regido” (Volz, 2016). Assim, dentre os 81 convidados, o Vídeo nas Aldeias, que completa 30 anos de trajetória, traz para a bienal um panorama histórico das produções realizadas por povos indígenas entre eles Xavante, Guarani Kaiowá, Fulni-ô, Gavião, Krahô, Maxakali, Yanomami e Kayapó, como pode ser visto no folheto de divulgação (2016) da exposição, contendo

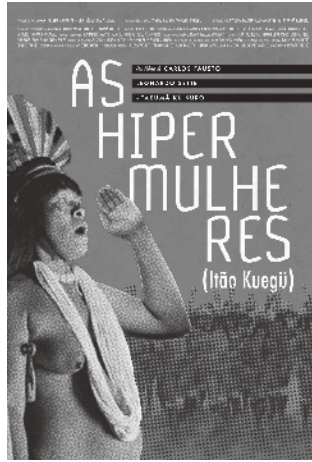
*Uma série de imagens, cedidas por colaboradores, indígenas e não indígenas, entre cineastas, militantes e artistas que produziram arquivos preciosos de fatos políticos relevantes e dos movimentos de insurgência e mobilização indígena atuais (...) um recorte composto por 85 fragmentos de 27 povos indígenas, com imagens filmadas entre os anos de 1911 e 2016, no Brasil.*

A proposta de instalação montada em três grandes telas simultâneas é “O Brasil dos índios: Um arquivo aberto” que nas palavras de Vincent Carelli (2016) traz “um quadro complexo dessa realidade contemporânea dos índios brasileiros” arquivos de imagem que vão desde os “índios do primeiro contato, a intimidade de cerimoniais na aldeia, conflitos com governo e com os exploradores da Amazônia”.

Na instalação, podemos identificar as diversas formas de produção feitas pelos realizadores, em especial os que passam pela manutenção de uma memória em um processo de resgate, como no filme *As hipermulheres* (Figura 3) que aborda o ritual feminino Jamurikumalu no Alto Xingu (MT), que não era realizado a mais de 20 anos na aldeia Kuikuru. O ritual é retomado e registrado quando se percebe que os cantos primordiais para a sua realização sobrevivem no conhecimento de uma única mulher indígena. O vídeo aparece novamente como instrumento que evoca e possibilita esse processo de retomada, trata-se não apenas de um processo de preservação da memória, mas de seu resgate e reativação.

A beleza dos rituais indígenas e da intimidade nas aldeias como é o caso do filme *Cheiro de Pequi (Imbé Gikegüna)* dos diretores indígenas Takumã e Maricá Kuikuro, que mostra a festa do Hugagü, no qual, de forma descontraída, “os homens esculpem vaginas em madeira a fim de provocar as mulheres, que reagem alegremente.” Mas entre olhar uma tela por vez ou todas, nosso olhar inevitavelmente percebe o contraste da intimidade que nos aproxima do indígena e desmantela nosso olhar exotizado para ir de frente com a violência, de invasões e intervenções militares presente em vários dos fragmentos, entre eles o filme *Vamos à luta* (2002) do realizador indígena Divino Tserewahu (xavante), com registro da reserva Raposa Serra do Sol.

Aos que desconhecem as questões indígenas, é preciso se demorar para que as imagens, tão diversas e tão próximas entre si, comecem a fazer sentido



**Figura 3** · Folheto divulgação. filme “As Hipermulheres (Itão Kuegü)”.  
Carlos Fausto, leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011.

Fonte: [www.videonasaldeias.org.br/admin/gui/files\\_upload/noticias/1314265905.jpg](http://www.videonasaldeias.org.br/admin/gui/files_upload/noticias/1314265905.jpg)

**Figura 4** · Zezinho Yube, diretor indígena do curta Ma Ê Dami Xina – Já me transformei em imagem, 2008. Em evento no Berlimale 2015.

Fonte: [www.berlinale.de/media/bilder/2015/boulevard\\_2015/06\\_02\\_2015/060215\\_AK\\_0003\\_IMG\\_FIX\\_1200x800.jpg](http://www.berlinale.de/media/bilder/2015/boulevard_2015/06_02_2015/060215_AK_0003_IMG_FIX_1200x800.jpg)

dentro do imaginário que costumamos colocá-los. O filme possui o recurso de dismantlar as falsas impressões que repetimos sobre a imagem dos indígenas, num senso comum, exotizada e negatizada.

As produções feitas por esses realizadores indígenas subvertem a memória nacional, a história passa a ser contada a partir de suas próprias experiências em vias de desconstruir essa falsa impressão que a sociedade ocidental insiste em manter.

### Conclusão

O título deste artigo vem da produção de um curta *Já me transformei em imagem / Ma é Dami Xima*, (2008) com direção do realizador indígena Zezinho Yube, um Huni kui (Kaxinawá) do Acre no norte brasileiro. O curta (Figura 4) responde de forma objetiva à necessidade do recurso do vídeo como forma de perpetuar o conhecimento ancestral, fragmentado pela dispersão, pelo contato e pelas transformações que cada nova geração de índios é exposta.

Sabemos que na sociedade do espetáculo a imagem representa visibilidade: sem ela, assim como sem um registro civil, desaparecemos. Para o indígena o uso dessas ferramentas vem promovendo na sociedade uma aproximação particular com o outro, que ao se fazer ver, tenta garantir o ouvir e o existir além do imaginário do mundo.

Nesse sentido, podemos ressaltar a importância do coletivo vídeo nas aldeias neste processo de desconstrução do nosso olhar por meio de produções que surgem dentro dos anseios do próprio indígena. Se antes era preciso um deslocamento geográfico para compreender a existência múltipla e diversa dos índios, hoje esse deslocamento se dá em uma visita na página do coletivo na internet, assim como na instalação *O Brasil dos índios: um arquivo aberto* proposto para a 32º bienal.

### Referências

- Carelli, Vicent; Gallois, Dominique. (1995) "Índios eletrônicos: a rede indígena de comunicação". Sexta-feira. São Paulo, v.2, p.26-31, 1998. [Consult. 2017-01-11] Disponível em URL: [www.anthropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/indio\\_elet.pdf](http://www.anthropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/indio_elet.pdf)
- O Brasil dos índios: um arquivo aberto. Publicação Fundação Bienal de São Paulo, 32a Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. 2016. Disponível em URL: [www.issuu.com/bienal/docs/folhetovnbienal\\_final\\_web/3?e=0/39729546](http://www.issuu.com/bienal/docs/folhetovnbienal_final_web/3?e=0/39729546)
- Vídeo nas Aldeias. Apresentação. 2016. [www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1) [Consult. 2017-01-11]
- TedxAmazônia. Putting cameras in the hands of people without voices: Carelli. 2011 Disponível em URL: [www.youtube.com/watch?v=q\\_eU6qhLOXY](http://www.youtube.com/watch?v=q_eU6qhLOXY) [Consult. 2017-01-11]

# Rompendo a horizontal: corpo político em videoperformance, na obra AguaCero de Oscar Leone

*Breaking the horizontal: political body  
in videoperformance, in the work AguaCero  
by Oscar Leone*

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, atriz, performer multimédia. Bacharelado em Artes Cênicas com especialização em Interpretação Teatral, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Música e Teatro.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail:samaraazevedo@campus.ul.pt

**Resumo:** Esta investigação debruça-se sobre a obra AguaCero de Oscar Leone, em seu transito entre o discurso histórico de uma comunidade e o movimento do corpo de um performer, através de uma escolha política de dar voz a um silêncio de um massacre ocorrido na Colômbia. Tenta identificar alguns aspectos do conceito de videoperformance a partir de visões do próprio artista, de Phillipy Auslander no artigo A performance, de Documentação de Performance, e de Fernando Stratico, quando defende o conceito de imagem performativa.

**Palavras chave:** Corpo / Videoperformance / Arte política / Imagem performativa / Registro documental.

**Abstract:** *This research focuses on Oscar Leone's AguaCero, in his transition between the historical discourse of a community and the body movement of a performer, through a political choice to give voice to a silence of a massacre occurred in Colombia. It tries to identify some videoperformance aspects of the concept from Phillipy Auslander's own views on the article The Performativity of Performance Documentation and Fernando Stratico, when he defends the concept of performative image.*  
**Keywords:** *Body / Videoperformance / Political art / Performative image / documental.*

## Introdução

*Penso que quando se está em performance pode-se construir uma relação com o presente realmente profunda, dilatá-lo ou contrai-lo através da mecânica de um corpo consciente, um tipo de conduta específica, cuja especificidade e radicalidade muitas vezes depende da repetição, do ritmo, da velocidade, da lentidão e é aí onde precisamente o tempo consegue se instalar como um eixo da dramaturgia que o corpo vai tentando resolver em sua jornada através do espaço. (Leone, 2016: s/p. tradução nossa)*

Oscar Leone (1975-) é colombiano, vive em Santa Marta, uma cidade do caribe colombiano. Seus trabalhos se debruçam sobre a paisagem natural da região que habita. Por meio do seu corpo em diálogo e em contraste com os territórios que imerge, discute as relações políticas e históricas, naturais e culturais, mediado pela imagem em movimento.

Em contato com as comunidades deste território, já desenvolveu uma série de trabalhos performáticos, com suporte em fotografia e vídeo. Dentre estes, dois foram desenvolvidos ao abrigo do projeto Madreagua: uma parceria do Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta com os Parques Nacionales de Colombia. Leone foi proponente e anfitrião que convidou mais dois artistas para desenvolver uma série de trabalhos artísticos atravessados pelo Complexo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta. De Leone, resultaram *Ronda* e *AguaCero*.

*Ronda* convocou um número de quinze mulheres, cada uma em sua canoa, a dar voltas em torno de uma ilha, cantando, em busca de uma potencia do feminino (LEONE, 2012:s/p.) *AguaCero* trata do corpo do próprio artista na vertical, que cai e desaparece da paisagem. Os dispositivos de movimento, aparentemente simples, retratam de modo manifesto, as especificidades, histórias, conflitos do local. Tanto preenchido por uma força feminina, tanto preenchido por água que sempre se modifica, tanto preenchidos pela presença de corpos que cortam essa paisagem.

Pensando nesta última perspectiva, analisa-se aqui, o choque político, o discurso histórico a partir do corpo performático do próprio artista, que toma pra si olhares e sensações sobre estes conflitos, presente em *AguaCero*.

### 1. AguaCero

A obra *AguaCero* alude a um massacre ocorrido em 22 de novembro de 2000, no Complexo Lagunar Grande de Santa Maria. Trinta e sete homens foram fuzilados pelas forças paramilitares da Colômbia, segundo números oficiais. Desapareceram da paisagem. Deixaram de existir.

No Seminário Arte e Natureza, em São Paulo, realizado em 2014, o artista contou alguns detalhes do processo. Já tinha contato com a comunidade desde 2008 desenvolvendo vários projetos. E tentava cada vez mais perceber como havia sido o acontecimento pela visão dos locais. No início, Leone tinha um palpite: o silêncio iria reger a pesquisa. Por medo, por dor, as pessoas não iriam querer conversar. Estava enganado. Assim que trouxe à tona o assunto, a comunidade, que viveu este momento, composta essencialmente pelas mulheres que perderam filhos e maridos, estava desejava por se abrir. Contaram-lhe detalhes. Existia uma vontade de colocar para fora as balas alocadas nestes corpos desaparecidos na água.

A presença dessas vidas é dada na verticalidade do corpo de pé de Leone, em oposição à horizontalidade proposta pelas linhas do mangue, e o céu, ressaltado por uma faixa preta em sua cabeça. De costas o corpo do artista contempla o espaço, imóvel. Como se visse essas histórias. Como se fosse uma delas. (Figura 1)

Esta imobilidade é interrompida então pelo impulso de uma bala, que deixa seu corpo cair na água. (Figura 2). Quando este corpo cai na água, e desaparece, é imediatamente anulado do plano e deixa de existir. (Figura 3)

Através do jogo entre a verticalidade, o impulso do projétil, e a queda na água, a repetição nos coloca em contato com a história deste fuzilamento, sem ter tido a necessidade da narrativa. Estes homens, que em 2000 desapareceram, se fazem presentes quando o artista apenas contempla o espaço. Oscar olha para a história, entra em contato com ela, e depois, age, com o seu corpo, que cai, e se encontra com os que não existem mais neste lugar. Oscar desaparece do plano, assim como estes homens desapareceram da vida.

A tradução de um fato histórico para uma escolha estética, corporal, situada no movimento do corpo em diálogo com o evento acontecido, permite a potencialização de sensibilidades para além das narrativas, do fato em si, mas sem deixar de partir dele. É sobre os 37 homens mortos. É sobre corpos que desaparecem. Não é especificamente sobre cada um destes homens. Mas sobre observar a comunidade, o barulho destas ausências que modificaram a vida dos que ficaram. E de como isso pode se tornar movimento. Do corpo, da imagem, da água.

Leone evidencia essa história, trazendo-a consigo no suspiro antes de cada impacto que reproduz da bala sobre a sua pele. Este suspiro, esta oposição de algo que não quer cair mas é obrigado torna presente as arbitrariedades de um assassinato em massa como o ocorrido.

## 2. Videoperformance

O trabalho *AguaCero* de Leone tem sua preocupação direcionada para diálogo



**Figura 1** · *AguaCero*, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.  
Fonte: [vimeo.com/oscarleone](https://vimeo.com/oscarleone)

**Figura 2** · *AguaCero*, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.  
Fonte: [vimeo.com/oscarleone](https://vimeo.com/oscarleone)

**Figura 3** · *AguaCero*, de Oscar Leone. 2010. Frame de video.  
Fonte: [vimeo.com/oscarleone](https://vimeo.com/oscarleone)



do seu corpo com a lente da câmera, “uma testemunha à qual meu corpo não resiste”. O público para o qual inclina sua atenção é o público que irá interagir com o documento, com o vídeo neste caso. Apesar de não desconsiderar todo o público ocasional que pode estar acompanhando partes do processo, desde sua própria solidão, seu foco é o objeto final, mediado pela lente. (LEONE, 2016: s/p. tradução nossa).

Leone ainda evidencia aspectos de um carácter documental de um vídeo que tem seu como premissa ser “um registro fiel do ocorrido”, normalmente utilizando-se de um plano sequência, ou uma câmera fixa, que tenta capturar “um testemunho completamente objetivo.” (2016:s/p. tradução nossa)

Apesar desta “fidelidade” no tocante à pureza do documental ser amplamente discutível, uma vez que ao trabalhar com a câmera enquanto aparato mediador já estão impostos intrinsecamente uma série de subjetividades, desde a escolha do enquadramento, posição diante do acontecido, entre outros. Mas, para este momento, entende-se o registro *documental*, nesta perspectiva de ter como objetivo, o testemunho.

Uma outra característica distinta ainda elaborada por Leone, é que o registro de uma ação “reclama a sua existência” num tempo que já passou. É um vídeo assistido agora, feito para o tempo presente, de uma performance que já aconteceu em um momento histórico passado, e que foi registrada. Aqui a materialidade da obra se baseia na efemeridade da performance, que aconteceu.

As definições de Auslander para a categoria *documental* podem ser complementares aos questionamentos propostos por Leone. O autor entende que as imagens pertencentes ao registro *documental*, são geradas a partir da performance que tanto fornece “um registro através do qual pode ser reconstruída [...] quanto a evidência de que realmente aconteceu.” O autor ainda afirma que a definição da categoria documental se dá em grande medida no âmbito ideológico. Supõe-se que o evento acontece principalmente para ser encenado para um público presente, e que sua documentação é um objetivo complementar, secundário de uma ação anterior que tem sua existência em si mesma. (Auslander,2006:1-4. tradução nossa)

No segundo caso para Leone, em uma *videoperformance*, o performer dialoga com a câmera a procurar uma imagem, a “perseguir uma imagem” que irá ser repensadas posteriormente em uma edição. Aqui, a materialidade da obra é o vídeo e acontece no momento que o espectador o contempla.

*Agora bem, quando a performance é pensada em termos de enquadramento e sequências de movimento, onde o executante dialoga com a câmera perseguindo uma*

*imagem ou um conjunto de imagens que logo serão reelaboradas em um processo de edição, estamos falando de uma videoperformance, e nesse sentido penso que a obra é o resultado final.* (Leone, 2016:s/p. tradução nossa)

Para Leone, o registro *documental* de uma performance, “reclama a sua existência” passada. Pode-se supor então que a *videoperformance* reclama o tempo presente. É uma performance, no vídeo, que se constrói enquanto ação, e se desenvolve a partir da relação do espectador do vídeo, com o performer no vídeo que o contém. E não do espectador do dia que as imagens foram capturadas, que poderia ser desde aquele que está com a câmera, até transeuntes ocasionais.

*Neste sentido, não é a presença inicial de uma platéia que faz de um evento uma obra de performance artística: é seu enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-la como tal.* (Auslander, 2006:6. tradução nossa)

Mais forte que a necessidade da existência de um público, uma platéia, que estivesse a acompanhar a execução dos movimentos no mangue do complexo lagunar Ciénga Grande em Santa Marta, está a ideia por detrás da ação de performativizar a produção de um vídeo. De manter uma câmera em diálogo constante com um corpo que está a sua frente a realizar uma ação.

Em uma *videoperformance*, o performer dialoga com a câmera a procurar uma imagem, que tem seu enquadramento e sequencia de movimento planejada anteriormente, “onde o executante dialoga com a câmera perseguindo uma imagem ou um conjunto de imagens que logo serão reelaboradas em um processo de edição.” (Leone, 2016: s/p. tradução nossa) Aqui, a materialidade da obra é o que acontece para o espectador no momento em que ele o contempla.

Neste sentido pode-se concluir que o termo *videoperformance* enquadra processos onde o corpo é o suporte da elaboração de um vídeo, onde este é o protagonista. Enquanto que em um registro *documental*, o evento ao vivo é o centro da obra, e o vídeo atua de forma secundária, embora também completar, podendo ser considerado uma “extensão da obra performática”. (Stratico, 2013:30)

A videoperformance pode ainda fazer parte de uma série de manifestações contemporâneas de documentação de performances, onde não só o vídeo apresenta certas especificidades. É possível perceber que a composição de certos registros, que também podem ser chamados de *imagem performativa*, alocados para além do caráter *documental*, possuem na sua estruturação enquanto dispositivo “construções imagéticas que apresentam uma vida independente”. (Stratico, 2013:6) Neste caso, estamos a falar de obras que possuem um caráter perene, que contrastam com a efemeridade do evento de performance.

## Conclusão

O conceito de *videoperformance*, que pode ser entendido como um dos possíveis dentro de um conceito maior, de *imagem performativa*, pode ser útil na tentativa de compreender fenômenos contemporâneos da performance, que continuam centrados no corpo e na ação, mas que abrem mão, em certo modo, da necessidade do evento ao vivo.

Se no início das documentações de performance, as fotografias, os vídeos, os relatos orais e escritos, possuíam um papel secundário, a serviço de uma performance acontecida, nas *imagens performativas*, os registros passam a ser o objeto central, inclusive só existindo em potência via estes dispositivos escolhidos.

Apesar destas duas categorias, *documental* e *imagem performativa*, poderem ser analisadas separadamente, possuindo características que as diferem, é fato que se pode encontrar diversas obras e artistas que confundem as linhas tênues que as separam. Porém, apresenta-se de maneira imprescindível definir alguns conceitos úteis ao analisar as imagens resultantes de uma performance, que existem tanto para afirmar a existência destas manifestações efêmeras, mas que podem também serem lidas de modo quase emancipado de seu evento ao vivo.

Ao analisar a obra de Leone, é possível observar que seu principal objetivo é direcionado enquanto objeto artístico na intenção do performer com a câmara, e na contemplação posterior do público à esta *videoperformance*. O que não descarta, não menoriza, a potência política da história por detrás deste vídeo, da experiência performática presente no encontro com a comunidade do Complexo Lagunar Ciénaga Grande de Santa Marta e seu passado.

Passado este que reverbera cada vez que o corpo de Leone cai num impacto e desaparece na água.

## Referências

- Auslander, Philip. (2006). "The Performativity of Performance Documentation." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 28, n. 3, Nova York: MIT Press, p. 1-10
- Leone, Oscar. (2010) AguaCero. Video. 2' 12". Disponível em [www.vimeo.com/51409727](http://www.vimeo.com/51409727)
- Leone, Oscar. (2012) "Lo que deviene: desde del cuerpo hasta el paisaje." In *Geoestéticas del caribe*. Santa Marta: Ministerio de Cultura. Disponível em [www.issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/geoesteticas\\_del\\_caribe](http://www.issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/geoesteticas_del_caribe)
- Leone, Oscar. (2016) *Oscar Leone: El cuerpo como prolongación del territorio, una visión ampliada del paisaje*. Entrevista de Sandra Miranda Pattin. Disponível em [fundaciondivulgar.org/oscar-leone-el-cuerpo-como-prolongacion-del-territorio-una-vision-ampliada-del-paisaje/](http://fundaciondivulgar.org/oscar-leone-el-cuerpo-como-prolongacion-del-territorio-una-vision-ampliada-del-paisaje/)
- Stratico, Fernando Amaral (org) (2013). *Performance, Objeto e Imagem: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa*. Londrina: UEL

# Tomás Saraceno: o pós Anthropoceno

*Tomás Saraceno: the post Anthropocene*

DORA-IVA RITA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Portugal, artista plástico-pintora, professora e investigadora. Licenciatura Artes Plásticas – Pintura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); mestrado História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL); doutoramento em Belas Artes / Pintura (Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Área de Pintura, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, CIEBA. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: doraivarita.contact@gmail.com

**Resumo:** A ação criativa e os modos de pensar a arte em Tomás Saraceno (Argentina, 1973) desenvolvem diálogos e permutas investigativas em diversas áreas do conhecimento com resultados inesperadamente profícuos, possibilitando uma reflexão alargada sobre arte e investigação. Os projetos artísticos transdisciplinares deste autor procuram soluções para um planeta mais sustentável. Tomás Saraceno participará na 1ª Bienal da Antártida, evento que se objetiva nesse mesmo sentido. A arte tem uma componente endógena que possibilita outras compreensões do mundo, do ser e do ser no mundo.

**Palavras chave:** Tomás Saraceno / Anthropoceno / Sustentabilidade / 1ª Bienal da Antártida / Arte e Ciência.

**Abstract:** *The creative action and ways of thinking art in Tomás Saraceno (Argentina, 1973) develop dialogues and research exchanges in several areas of knowledge with unexpectedly fruitful results, allowing a broad reflection on art and research. The transdisciplinary artistic projects of this author seek solutions for a more sustainable planet. Tomás Saraceno will participate in the 1st Antarctic Biennial, an event that is aimed at this same direction. Art has an endogenous component that enables other understandings of the world, of being and of being in the world.*

**Keywords:** *Tomás Saraceno / Anthropocene / Sustainability / 1st Antarctic Biennial / Art and Science.*

## Os novos paradigmas do tempo atual

A vocação do ato criativo para captar, equacionar ou responder a tensões coletivas que pairam sem estarem identificadas num plano da consciência, é reconhecida hoje como mais-valia em parcerias nos laboratórios de investigação em ciência, porque, por norma, o ato científico está sempre relacionado com um objeto de investigação, um objetivo ou a resolução de determinado problema muito concreto. Desta constatação surge a crescente oferta de residências artísticas para artistas plásticos nos laboratórios de maior referência internacional.

Esta permuta também adiciona à criação artística a informação de outros meios e metodologias investigativas que reformulam e ampliam o sentido, a ação e a abrangência da produção de obra.

Por outro lado, desde o início do terceiro milénio que se vem a notar um crescendo na mudança de paradigma ontológico global, que se vai tornando evidente por ser já um facto concreto e sistematizado – a transição do Holoceno e a entrada numa nova época geológica, denominada Antropoceno (Walters *et al*, 2014). Ainda há pouco tempo apenas intuído, hoje o Antropoceno é já uma realidade, a partir do momento em que as ações da Humanidade deixaram marcas indeléveis nas suas interações com as outras espécies e, principalmente, sobre o próprio planeta. Um dos factos determinantes ocorreu em 1952, quando os detritos radioativos produzidos artificialmente passaram a fazer parte integrante da estratificação planetária, provocando-lhe uma mutação definitiva, sinal inequívoco, global e sincrónico, de uma mudança do ciclo, segundo a monitorização de uma equipa de cientistas geólogos formada para o efeito [Subcommission on Quaternary Stratigraphy (SQS), da International Union of Geological Sciences (IUGS), <http://quaternary.stratigraphy.org/>].

Perante estes dois novos paradigmas, o primeiro referente à capacidade do ato criativo ser capaz de reconhecer e modelizar situações ainda insuspeitadas, e o segundo referente às evidências da entrada noutra época geológica – o Antropoceno, o pensamento e a obra produzidas através do a(c)to criativo têm necessariamente de equacionar premissas, desenvolver metodologias e originar respostas distintas das que nos habituámos a criar, perante os desafios colocados por uma nova época planetária.

### 1. Tomás Saraceno – dos arcnídeos à Web cósmica e às cidades cúmulo-nimbo

A obra, pensamento e atitude de Tomás Saraceno transporta-nos com clareza para o contexto acima descrito, demonstrando a agilização da criatividade em qualquer processo investigativo atual, assim como na equação de propostas científicas utópicas projetadas como ações artísticas. As obras de Saraceno

dão-nos a percepção da eclosão de uma mudança postural perante o mundo, anunciando uma maturidade coletiva que o aborda com um novo olhar, virado para o encontro de soluções de reequilíbrio de um planeta em rotura, numa perspetiva mais descomprometida com interesses individuais vigentes.

Com outros paradigmas estéticos, contemplativos e experienciais, implicitamente pedagógicos e conceptualmente rigorosos, as obras de Tomás Saraceno fundem a arte e a ciência de forma poética e pragmática, pessoal e coletiva, lúdica e objetiva, confiante e apocalíptica, mas sempre redentora.

É redutor falar-se de influências num autor tão polifacetado como Tomás Saraceno, mas as suas grandes e boas referências humanas talvez possam refletir o empenhamento cívico dos pais para uma sociedade mais equitativa, e Leonardo da Vinci, cujas exposições, promovidas pelo município de Veneza, ia visitar aos fins de semana durante os anos da sua juventude em que viveu por perto. Na arquitetura, é o próprio que assume o fascínio pelas obras de Buckminster Fuller (1895-1983) e Yona Friedman (1923).

No início da sua formação base realizada na Argentina, fez uma inflexão da arquitetura para as artes plásticas, o que apontava claramente o sentido do seu trabalho ulterior. Aprofundou e ampliou os seus estudos na Alemanha, na Staatliche Hochschule für Bildende Kunst, em Frankfurt, de 1999 a 2001, atraído pela docência de Peter Cook (1936), um dos fundadores do Grupo Archigram, para frequentar, em 2003, o Istituto Universitario di Architettura di Venezia da Universidade de Veneza (IUAV).

Saraceno habituou-se desde a sua infância a perceber que a vida é basicamente mudança e adaptação, portanto é com a maior naturalidade que muda, que inflete, que indaga, que procura soluções e que remove paradigmas estabelecidos.

Da mesma forma que foi criado em diversos países, culturas e contextos, também hoje Tomás Saraceno entende o planeta como casa, seu lugar e nave, através do qual prossegue uma viagem cósmica na companhia de todos os outros seres vivos. O planeta-casa é vivido em permanente viagem entre continentes, observando, investigando, expondo, intervindo e interagindo, testando obra em diversos locais e ambientes.

É com este espírito que vai construindo o seu imaginário, o que o obriga a uma investigação permanente e transdisciplinar. Consulta investigadores de diversas áreas, trabalha com eles, observa experiências científicas em centros de ponta, partilha e discute conhecimentos e dúvidas nos mais diversos locais e com agentes de variada formação técnica e científica. Foi artista em residência no Massachusetts Institute of Technology (MIT), no Programa Internacional de

Estudos Espaciais da NASA, sendo frequentes as interações entre o autor e as Agências Espaciais americana e europeia e com a Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (CERN).

As suas obras são na grande maioria instalativas, estruturas suspensas ou sob tensão e esculturas aéreas flutuantes, maioritariamente penetráveis (Figura 6).

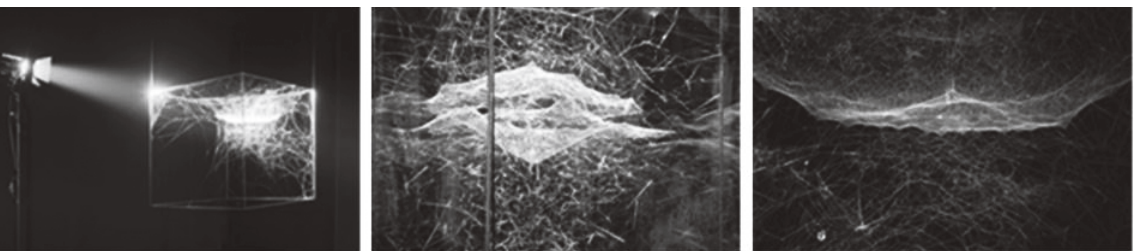
O estudo e experimentações científicas sobre as intrincadas construções das teias de aranha, da sua estrutura, composição e função, assim como a interação com o seu meio específico, deram origem a diversas obras onde coloca em ação os mesmos sistemas operativos, convertendo as escalas de forma a obter modelos similares, física e sociologicamente.

Na instalação *Galaxy*, apresentada na Bienal de Veneza de 2009, cabos distendidos entre si cruzam todo o espaço de uma sala desenhando, pelas arestas e pelos ângulos, poliedros que, na sua suspensão aérea, se afiguram a gotículas formadas ao longo dos filamentos de alguma descomunal teia de aranha, por entre a qual o espectador penetra (Figura 2).

Estas estruturas tridimensionais rizomáticas, são potenciais modelizações de estruturas de micro e macro sistemas complexos, semelhantes aos que organizam os átomos ou o universo, mas que também possibilitam modelizar sistemas sociais. O estudo comportamental da aranha e os processos de elaboração da teia, a resistência dos fios quando solidificados, a energia tensional que através deles se repercute, são objetos de estudos e investigações importantes tanto para as obras de Saraceno como para inúmeros estudos noutras áreas científicas. A instalação *14 Billion* de 2010 (Figura 2) é baseada em modelos tridimensionais da teia da aranha *Latrodectus* (conhecida por *viúva-negra*) desenvolvidos em colaboração com o biólogo aracnologista Peter Jäger do Senckenberg Research Institute de Frankfurt (Arrhenius *et al*, 2012).

*Flying Garden* (2005-), com os seus sistemas autónomos de geração e distribuição de humidade, desenvolve várias possibilidades de vida em esferas transparentes suspensas, onde se desenvolvem ambientes peculiares que caracterizam cada um desses ecossistemas. Odores, temperatura, grau de humidade do ar, sons, criam eco modelos singulares que o visitante é convidado a integrar e a usufruir, como nas diversas *Clouds Cyties* (2001-) (Figura 5).

Realizado em Génova, na Villa Croce, com a colaboração de biólogos, músicos, arquitetos e engenheiros, o projeto em desenvolvimento *Jive Cosmic: Tomás Saraceno, The Spider Sessions*, explora, em exposição pública, o impacto do som e da vibração no mundo das aranhas, através da realização de atuações musicais ao vivo. A exposição estende-se pelas diversas salas da *villa* do século XIX



Rita, Dora-Iva (2017) "Tomás Saraceno: o Pós-Anthropoceno."

**Figura 1** · Tomás Saraceno, *Cosmic Jive: The Spider Sessions*, 2014.  
Omega Centauri 1 Nephila Kenianensis Cyrtophora Citricola 4, 2014.  
Aranha, fibra de carbono, luz, tripé, Georg Kolbe Museum, Berlim.  
Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)





**Figura 2** · Tomás Saraceno, *14 Bilions*, 2010. Cabos esticados, grampos, Bonnier Konsthall, Estocolmo. *Galaxy Forming along Filaments like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009. Cabos esticados, nós e grampos, 53.ª Bienal de Veneza. Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)

**Figura 3** · *Museu Aero Solar*, Bienale de Sharjah, Emirados Árabes Unidos, 2007. *Museu Aero Solar*, Rapperswil, Suíça, 2008. Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)

acompanhando o tempo da construção das teias, cerca de três semanas (Figura 1). São estas apresentações da investigação de base que, por muito trabalhadas que sejam ao nível performativo e estético, permitem perceber claramente a gênese do trabalho criativo de Saraceno e a importância que à bio investigação, e de como o seu pensamento se âncora na teia, nas diversas aproximações na estrutura têxtil do mundo, à sua importância social, funcional e construtiva, assim como cosmológica e simbólica.

*On Clouds (Air -Port- City)*, *Clouds Cities* ou até mesmo os diversos balões do projeto *Museu Aerosolar* (2007-) (Figuras 3 e 5) flutuam, elevam-se e movimentam-se sem qualquer acumulador, à velocidade dos aerostáticos solares, tendo apenas o ar e o sol como impulsores (Malone *et al*, 2014).

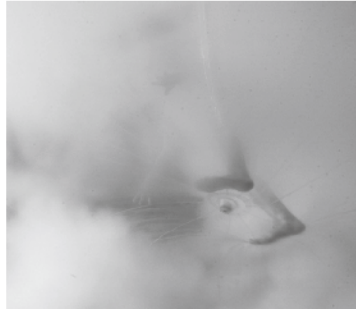
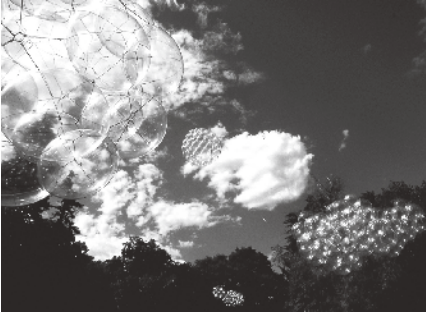
O *Museu Aero-Solar* surge no âmbito do *Poetic Cosmos of the Breath* (2007-), projeto paralelo com vertentes pedagógicas e conceptualmente participativas, integrado na produção do autor como investigador e criador visual. Amplamente disseminado pelo mundo, as suas iniciativas de sensibilização à reciclagem, são formas de divulgação de conceitos, processos e técnicas entrosadas nos estudos realizados pelo autor sobre tecnologias leves, numa atitude criativa, pedagógica, inspiradora e facilitadora da abertura das mentalidades.

*Stillness in Motion-Cloud Cities* faz parte do projeto mais amplo e de longo prazo, iniciado em 2015-16, intitulado *Aerocene*, do qual sobressai um manifesto com as frases "Around the world to change the world – An open artistic project," uma visão do artista para a futura época, já um pós Antropoceno ainda utópico, em que a humanidade minimiza o impacto sobre os recursos fósseis do planeta habitando cidades aéreas, flutuantes e coletivas. Aqui, como nas restantes obras, o autor coloca em debate outras possibilidades de futuros de convivência com implicações sociais complexas relativamente aos modelos existentes.

### 1ª Bienal da Antártida

A principal razão que leva Tomás Saraceno a ser quem é, a fazer o que faz e do modo como que faz é a observação e o estudo dos processos naturais, de maneira a poder criar modelos mais em conformidade com a vida, portanto, outros processos mais sustentáveis de a organizar e viver.

É com o mesmo espírito eco interventivo e empenhado psicossocialmente que integra a equipa de "exploradores" da 1ª Bienal da Antártida, iniciativa que se objetiva nesse mesmo sentido, composta por 100 pensadores, cientistas e artistas, modelizando uma denúncia do *status quo* do mundo da arte através da atuação neste continente supranacional, exclusivamente dedicado à exploração científica, de acordo com o Tratado da Antártida de 1959.



**Figura 4** · Tomás Saraceno, Poetic Cosmos of the Breath, 2007. Pavilhão solar experimental montado e lançado de madrugada do dia 22 de setembro de 2007. Gunpowder Park, Essex, Reino Unido.

Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)

**Figura 5** · Tomás Saraceno, On Clouds, Air-Port city, proposta de cidades migrantes, movidas a energia solar . On Clouds, (Space Elevator II, working title), 2009. Estruturas onde aplica novas matérias têxteis desenvolvidas pelos laboratórios das Agências Espaciais.

Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)

**Figura 6** · Tomás Saraceno, In Orbit, 2013. Work in progress, K21 Ständehaus, Düsseldorf. Nesta instalação, modelizam-se forças gravíticas e planetárias proporcionando a percepção sensorial do continuum espaço /tempo. Fonte: [www.tomassaraceno.com](http://www.tomassaraceno.com)

A Bienal da Antártida é um projeto das artes plásticas, que transcende a cultura e nacionalidade dos autores reunidos, tendo por objetivo a exploração da capacidade do ato criativo para superar todas as adversidades que se colocam num ambiente extremo, ensaiando novas metodologias.

O projeto é liderado pelo artista, navegador e filósofo Alexander Ponomarev (1957), e a expedição terá lugar a bordo de dois navios de investigação russos. Durante os diversos desembarques os artistas participantes ensaiarão as suas obras cujo resultado será público, num pavilhão próprio, na 57<sup>a</sup> Bienal de Veneza de 2017.

Esta iniciativa será de grande importância para uma meditação reordenadora do mundo da arte, sublinhando a importância fundamental do ato criador na construção efetiva de novos paradigmas mentais, protagonistas de novos mundos. Neste continente, território severo e praticamente inabitado, o ato criativo é uma atitude e não um espetáculo ou mais-valia. Um conceito de criação – artística, científica e filosófica – como atitude exclusivamente experimental.

### Conclusão

Tomás Saraceno parte para a criação artística sem limitações conceptuais, tecnológicas ou estéticas. O percurso, as opções e o pensamento de Saraceno colocam em evidência, de uma forma clara e simples, a arte como investigação e o autor como par científico.

As experiências proporcionadas pelas instalações de Saraceno devolvem sintonias sensoriais intensas e geradoras de entendimentos como o “estranho”, o absurdo ou o “mágico”, através da interação de modelos científicos de uma outra física, ainda pouco assimilada, como em *In Orbit* de 2013 (Figura 6). Para o visitante, estas novas “aquisições” podem ser motor de libertação das ideias feitas, dos preconceitos sobre os espaços, sobre o corpo e de “como vivê-los”. Vencendo dogmas, ou simplesmente proporcionando soluções inesperadas sobre como planear uma futura coexistência sustentável, Saraceno cria diálogos com o “Outro,” pontes para possíveis sistemas rizomáticos de sustentabilidades anteriormente insuspeitadas. E, obra a obra, a designar mais uma possibilidade de sobrevida, através do exemplo da estranha e robusta leveza estrutural da teia, para reinventar a cidade como estrutura coletiva, autossuficiente, onde a vida possa subsistir, sem mais danos para a natureza, através de uma civilidade aérea e luminosa.

A sustentabilidade é um processo que, sendo transversal a tudo, é fundamentalmente uma tomada de consciência individual do ser coletivo que cada

um é. É conjugar as partes com o todo – a parte que cada um de nós é com o interesse de um coletivo que ultrapassa o grupo e penetra no respeito pelos valores universais de todas as espécies e do próprio planeta. São este tipo de pressupostos que os criadores enfrentam perante este tempo antropocênico em que nascemos e que a 1ª Bienal da Antártida também anuncia.

### Referências

- Arrhenius, S., Granström, H., Hirsch, N., Kastner, J., (2012), Tomas Saraceno: *14 Billions*. Milão, Skira. ISBN. 978-8-85720-857-2
- Malone, M., Marjanovic, I., Katzenstein, I., (2014), *Tomás Saraceno: Cloud Specific*. St. Louis, USA, Mildred Lane Kemper Art Museum. ISBN. 978-0-93631-635-2
- Tratado da Antártida*, 1959. Washington, Conference on Antartida. Disponível em URL: [https://ats.aq/documents/ats/treaty\\_original.pdf](https://ats.aq/documents/ats/treaty_original.pdf)
- Waters, C. N., Zalasiewicz, J. A., Williams, M. Ellis, M. A. & Snelling, A. M. (2014), *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*. Londres, CGL. ISBN. 978-1-86239-628-9 Disponível em URL: <http://sp.lyellcollection.org/content/early/2014/03/21/SP395.18.full.pdf>

# Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin

*Constraint and Sublime: a rational process  
to access a transcendental territory in the work  
of Jason Martin*

DOMINGOS LOUREIRO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Doutor em Arte e Design, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).

Mestre em Pintura, FBAUP. Licenciado em Pintura, FBAUP.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto- Faculdade de Belas Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas, 265 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

**Resumo:** Este artigo descreve, de um ponto de vista inovador, como a manifestação do sublime está associada ao constrangimento e, de que modo, os artistas o têm atestado e aplicado na sua prática artística. Apresenta-se, na obra de Jason Martin, como a técnica é utilizada para induzir um processo fenomenológico intenso, capaz de proporcionar a manifestação de uma experiência sublime, e em que sentido o encaadamento entre o primeiro momento, de ordem racional, dá origem à manifestação do segundo, inserido no território do transcendental.

**Palavras chave:** Constrangimento / Sublime / Pintura / Matéria.

**Abstract:** *This article describes, from an innovative point of view, how the manifestation of the sublime is associated with constraint and, in what way, artists have ascertained and applied it in their artistic practice. It is presented in the work of Jason Martin, as the technique is used to induce a intense phenomenological process able to provide a manifestation of a sublime experience, and in that sense the linkage between the first time in a rational order, gives rise to the manifestation the second, entered the territory of the transcendental.*

**Keywords:** *Constraint / Sublime / Painting / Material.*

## Introdução

Apresenta-se a obra de Jason Martin (1970), artista de origem britânica a viver em Portugal, desde 2007 (Melides, Alentejo). Autor de elevado reconhecimento público, associado ao movimento YBA. Propõe-se uma análise sobre a sua metodologia de trabalho, assente num processo auto imposto de constrangimento, que funciona como base para o desenvolvimento de uma pintura de cariz transcendental, particularmente associada ao Sublime. Pretende-se evidenciar, através da sua obra, como os artistas desenvolveram, ao longo da história de arte, processos concretos de constrangimento para aceder, propor, ou proporcionar experiências de cariz transcendental associadas ao universo do sublime. É ainda intenção destacar a associação do constrangimento à manifestação do sublime, num plano teórico, situação que não tem destaque na generalidade bibliografia sobre o sublime. O estudo foca-se no modo como a técnica utilizada pelo artista, a distribuição de uma densa massa de tinta sobre uma superfície metálica recorrendo a espátulas e enormes pinceis, funciona como um processo fenomenológico intenso capaz de proporcionar a manifestação de uma experiência transcendental. Salienta-se a relevância deste procedimento na consolidação da obra, considerada finalizada através da identificação emocional associada à manifestação da presença de algo transcendental.

O estudo centra-se em dois momentos: a exposição *Serendepitia* (2013) e a série *Painting as Sculpture* (2013/2014). O primeiro momento evidencia a relação entre a metodologia e a descoberta, focando-se sobretudo nos processos de criação, prática/obra/autor, e o segundo analisa o modo como a obra é realizada a pensar na interação com o outro, obra/espectador.

### 1. Constrangimento e Sublime

O constrangimento é um processo coercivo que atua sobre o sujeito e tem ocupado algumas áreas da Filosofia, como a Metafísica ou o Inferencialismo, da Psicologia, nos campos da Normatividade e da Inteligência Emocional, da Sociologia ou da Política. O interesse no seu estudo visa a compreensão de processos associados peculiarmente à regra, mas também ao modo como o constrangimento atua como processo inibidor e desinibidor. No caso particular da Arte, o termo não é frequentemente aplicado, provavelmente por parecer, à primeira vista, antinómico à ambição libertária da própria arte. Contudo, alguns exemplos, como David Adey (1972) ou Marina Abramović (1946), defendem o constrangimento como ferramenta crucial, não só para o desenvolvimento da capacidade criativa, mas sobretudo, para uma prática no contexto do transcendental.

O interesse no sublime é apresentado por Proto Longinus no tratado *Περὶ ὑψους* (*Sobre o Sublime*, escrito no Séc. I ou III) e recuperado no século XVII. É inicialmente retomado pela relação com estados de exaltação associados à arte, especificamente, pela *confrontação* com o *assustador* e o *desconhecido* e passa depois a *refletir a consciência cultural da natureza finita do sujeito* (Morley, 2010: 14, 15). Torna-se posteriormente central na filosofia do século XVIII, sobretudo, no contexto da Teoria do Bom Gosto, na Grã-Bretanha, com John Dennis, Joseph Addison, Lord Shaftesbury e, particularmente, com Edmund Burke em *Uma investigação filosófica acerca das nossas ideias sobre o sublime e o belo* (Burke, 2013), publicado primeiro em 1757 e revisto dois anos depois. Questões semelhantes eram tratadas no contexto francês com Dennis Diderot, e na Alemanha com Immanuel Kant, Moses Mendelssohn, Georg Hegel e Friedrich Schiller (Moreno, 2011:139-153).

O sublime está associado a sentimentos de *pavor*, *horror* e *temor*, padrões de confrontação que produzem *dor* no âmago do sujeito, mas também de *maravilha*, *fascínio* e *entusiasmo* decursos dos estados anteriores. Deste modo, o sublime resulta de um processo empírico – a *experiência sublime*. Diversas publicações foram apresentadas nos últimos anos sobre o sublime que se debruçam principalmente sobre as análises clássicas de Kant, Burke e Hegel e, mais recentemente, sobre autores como Newman, Lyotard, Derrida, Lacan e Žižek: *The Sublime* (Morley, 2010); *Du sublime* (Courtine, 1988); *The Sublime: From the Antiquity to the Present* (Costelloe, 2012); *The Sublime* (Shaw, 2006), *The Art of Sublime* (Llewellyn, Nigel & Riding, Christine (eds.), 2013); *Terror and Sublime in Art Critical Theory* (Ray, 2005); *Entusiasmo Y a-patia en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción* (Moreno, 2011). Em Portugal destacam-se as publicações *O acento agudo do presente* (Guerreiro, 2000) e *A experiência sensível. Ensaio sobre a linguagem e o sublime* (Heleno, 2001), bem como a revista *Philosófica* que dedica alguns artigos ao sublime. A Crítica da Faculdade de Juízo (Kant, 1992) apresenta a manifestação do sublime como o resultado de uma constatação racional perante um estado de dor limite, em que a nossa incompreensão é substituída por um sentimento de prazer pela percepção de uma manifestação transcendental. Burke concorda com a origem associada à dor, mas defende que esta não pode ser substituída por prazer, mas de deleite. Em *Textos sobre o belo, o trágico e o sublime* (Schiller, 1997) é proposto que a remoção da dor não corresponde a um estado de prazer, mas de constatação de uma liberdade, em que a imaginação é capaz de perceber fora do âmbito da limitação do próprio corpo. Estas três propostas variam entre a objetividade, a subjetividade e o idealismo,



contudo, mantêm-se semelhantes na origem da experiência sublime, ou seja, na imposição da dor sobre o sujeito, seguida de um estado de alívio e revelador. Neste sentido, a experiência sublime é um evento transformador que tem origem num processo de dor, sendo possível de o identificar como um óbvio constrangimento. A dor convoca um impulso de preservação, um sentimento assolado pela colocação em causa da existência do sujeito e é depois da sua remoção substituída por um impulso de conhecimento assente na vontade de representação do fenómeno.

Na prática artística, destaca-se o projeto *The Object Sublime* (Tate Modern, 2007-2010) e diversos autores como Fernando Maselli, Anish Kapoor, Fred Tomaselli, Michael Najjar, Joan Foncuberta, Olafur Eliasson, que trabalham sob a égide do sublime, embora com práticas, metodologias e resultados muito distintos entre si. Apresentam alguns pontos em comum, nomeadamente, a compreensão da experiência sublime como transformadora ou revelação e, sobretudo, o uso de práticas objetivas de constrangimento para proporcionar essa experiência. Assim, Tomaselli considera essencial para aceder ao universo do sublime o consumo de substâncias psicotrópicas, acedendo a estados de descontrolo emocional e racional. Maselli realiza fotografias de espaços associados a eventos transcendentais religiosos, que depois remonta em imagens impossíveis, mas de aparência real. Najjar realiza fotografias de espaços naturais que depois pograma para serem reconstruídas utilizando como coordenadas os gráficos do Mercado de Valores, reformulando o natural com o financeiro. Abramović utiliza a meditação para controlar o corpo, procurando dominar a dor e, assim, aceder a processos de libertação, ao imaterial. Kapoor realiza instalações que propiciam ao espectador experiências com o vazio, o negativo ou o incomensurável.

Apesar da bibliografia sobre o sublime destacar a importância da dor na experiência sublime, em momento algum ela é apresentada como constrangimento, ou mesmo como uma possível imposição decidida. Nesta medida, a experiência é apresentada associada à dor, mas não se refere a algo passível de ser propiciado, ou mesmo autoimposto. As leituras sobre o sublime identificam a experiência, mas associam-na ao transcendental, sendo que a dor é normalmente real. Isto significa que a dor, um constrangimento, pode também ser imposta por um outro constrangimento, algo que origina a dor, podendo ser ou não feito de ordem racional.

Neste sentido, os artistas, envolvidos com a prática, desenvolveram processos racionais de convocar a dor, ou de a impor, para originar a experiência que poderá ser sublime.

Apresentamos nesta sequência a obra de Jason Martin, descrevendo o percurso que o autor realiza entre o constrangimento e o sublime.

### 1.1. A matéria como constrangimento

A matéria é potencialmente uma ferramenta importante na análise da relação entre sublime e constrangimento, quer pelas potencialidades sensíveis que lhe são atribuídas, quer por se tratar de um outro, um ente que está fora do ser (Heidegger, 2005: 101).

Jason Martin apresenta um trabalho conhecido pela disposição de tinta espessa e monocromática de modo gestual sobre uma superfície habitualmente de grandes dimensões. A pintura parece resultar do arrastamento da matéria com recurso a um enorme pincel ou espátula, organizando toda a superfície com um único ou vários movimentos. Martin recorre a fenómenos de circunstância e às suas infinitas possibilidades, num diálogo em que procura *desenraizar-se das abordagens conhecidas, adaptando novos caminhos, quando não desafiando, o que de outro modo seria escondido e invisível* (Martin, 2013). Martin faz esta referência ao processo de que utiliza em relação às obras apresentadas na exposição «Serendepitia», e que classificam bem o sentido da investigação do artista. O termo que origina a exposição foi criado pelo britânico Horace Walpole em 1754 e refere-se à inesperada descoberta de coisas que, no momento, não se estava à procura e que originam estados de prazer. O termo não significa um *achado completamente inesperado*, mas sim, que se trata de *acidente feliz: A descoberta foi exatamente aquela que se procurava, mas as circunstâncias em que se deu, não encaixavam nas premissas previstas da pesquisa* (Barber & Merton, 2004: 55).

O termo Serendepitia não tem um significado objetivo, havendo interpretações *odd-silly* ou *odd-interesting*, contudo, a maioria prefere *oddity's sake* (Barber & Merton, 2004: 92) De qualquer forma, trata-se de uma terminologia associada à utilidade do desconhecido, onde o sublime também pode ser inserido. A importância da matéria neste processo será crucial porque é o que permite a Martin lançar-se no desconhecido, utilizando as suas qualidades físicas como a maleabilidade; densidade; o aspeto: a resistência; cor; e conservação, capazes de acionar continuamente diversos estados emocionais no artista. A qualidade táctil da matéria – o óleo e o gesso – é muito semelhante à da carne, pelo que a ação se situa num contexto profundamente sensualista que inclui estados de prazer sexual, mas também de violência física. Wilhem de Kooning dizia que *a carne é a razão por que o óleo foi inventado* (Brennan, 2002: 72), referindo-se a esta qualidade sensorial da própria matéria e não tanto à sua capacidade para reproduzir imagens da carne.



**Figura 1** · Vista da exposição *Serendipitia*, de Jason Martin. Galeria LA Louver, Los Angeles, USA. Cortesia: Galeria LA Louver

A esta matéria viva, Martin associa o metal, uma matéria industrial. O metal é a superfície de ação, é o suporte, mas contrariamente a uma tela, esta matéria impõe-se marcando presença como antônimo da tinta.

Metal e tinta são as duas únicas premissas na obra de Martin. São os primeiros constrangimentos identificados, e correspondem a determinações de espaço e tempo, quer pela dimensão do suporte, quer pela duração da secagem da tinta. Contudo, são estes que acionam tudo o resto, que se constituem como imposição e obediência, num complexo jogo emocional. A matéria, como constrangimento, é o mundo conhecido e paralelamente o desconhecido. Será a partir das relações que se vão estabelecendo no espaço temporal determinado que tudo acontece, em que tudo pode inclusive fracassar, em que só com o profundo envolvimento do artista a pintura poderá resultar, já que não se trata de uma simples organização harmoniosa da tinta no espaço, mas de encontrar um estado prazeroso. Este estado não acontecerá sem um verdadeiro envolvimento emocional, sem um verdadeiro risco para o próprio artista. Aqui reside a relação com o sublime. Para que se opere um estado de emoção profunda, o artista deve envolver-se incorrendo em todos os riscos, lançando-se no desconhecido, ou no *vazio*, recordando Klein. São, por isso, imposições que promovem a libertação emocional, que atuam ao nível da afeição e da dor. De outra forma, a descoberta não seria verdadeiramente uma descoberta, mas uma solução previsível.

O segundo momento que apresentamos corresponde à série *Painting as Sculpture* (2013/14) com a ênfase do gesto, mais condicionada com o objeto do que com a ação em si. Oito objetos em cobre e níquel, expostos como pinturas, mas realizados com os recursos comuns da escultura. A série assume-se pelos paradoxos: *entre pintura e escultura; entre o singular e o múltiplo; entre movimento e estático e ainda entre abstração e figuração, sempre que o espectador é refletido na superfície de metal polido* (Martin, 2013). Estas obras lembram as *Brushstrokes* de Roy Lichtenstein que o artista Pop realizou como resposta satírica ao Expressionismo Abstrato. Esta série de trabalhos de Martin parece subverter as suas próprias bases, contrariando a vertente emocional presente nas obras anteriores. Certo que o gesto representado nas pinturas foi tratado para servir a construção do objeto final, pensado para ser passado a metal e, por isso, um ato racional. Contudo, ao contrário das pinturas anteriores, a matéria que se assume é o metal e não a tinta, porque é através dele que se proporcionará uma descoberta no desconhecido. A superfície espelhada inclui o espaço e o espectador na pintura, convocando os paradoxos referidos anteriormente, essenciais na experiência. Deste modo, a matéria está constantemente a atuar sobre o



**Figura 2** · Jason Martin, Vista da exposição *Painting as Sculpture*, Lisson Gallery, Milão, Novembro de 2013 a janeiro de 2014. Foto: Cortesia Lisson Gallery

espectador, convocando dúvidas sobre aquilo que tem perante os seus olhos e induzindo estados de ambivalência, lançando-o no incógnito.

### Conclusão

Se é consensual entre os teóricos que a dor está intrinsecamente relacionada com a manifestação do sublime, não se compreende porque em momento algum se definiu como esta poderia estar relacionada com a imposição de um constrangimento. Certamente, para os teóricos, esta associação poderia impor uma aparente manipulação de algo que se desejaria transcendental e, por isso, não dominado. Contudo, observa-se que os artistas, ao contrário dos filósofos procuram integrar nas suas práticas conceitos mais ou menos complexos, mesmo aqueles que se referem ao imaterial, metafísico ou transcendental. É nesse percurso que se percebe como a arte não visa ilustrar, mas contribuir para a promoção de discussão e discurso estético, crítico e particularmente afetivo. Desse modo a arte não tenciona reproduzir o que a experiência viveu, mas assumir-se como um território que promove verdadeiras experiências emocionais. Isto significa que a prática visa, não apenas proporcionar ao autor uma relação empírica profunda, mas também promover essa relação ao outro através da obra produzida. Neste âmbito não será de estranhar a preocupação de autores como Klein ou Rothko na exposição dos seus objetos,, quer valorizando de modo diferenciado objetos semelhantes. quer criando um ambiente quase religioso para apresentar as suas obras. Os artistas sempre se preocuparam com o modo como os seus objetos e as suas exposições vão funcionar como verdadeiros ativadores de experiência, pelo que seja claro que as suas preocupações visem responder com estratégias mais ou menos racionais, resultantes de anos de investigação e prática. Jason Martin é apenas um exemplo da dimensão da investigação e dos sistemas que os autores desenvolveram e aprimoraram para encontrar resposta para assuntos, frequentemente impregnados de simbologia e conceito, tão complexos como o sublime.

Procura-se por isso, que este artigo, possa apresentar um modelo alternativo de olhar para a leitura sobre o sublime e a experiência sublime, identificando um percurso que, certamente já muitos artistas terão procurado compreender e, que através da observação das suas produções, poderemos identificar. O constrangimento surge como uma solução prática para tornar real a experiência emocional, para que dor, deleite ou prazer sejam manifestamente impulsionadores de uma transformação, de uma revelação, de uma manifestação transcendental.

## Referências

- Abad Vidal, Julio Cesar (2015): *Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*, <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/> (acedido a 2 de julho de 2015)
- Anahory, Ana (2002): *Leituras do Sublime*: Lyotard e Derrida, *Philosophica* 19/20, Lisboa,. Pp.131-154.
- Barber, Robert K. Merton, Elinor (2004): *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, Nova Jérícia: Princeton University Press.
- Brandom, Robert (1979): *Freedom and Constraint by Norms*, *American Philosophical Quarterly* Vol. 16, Nº3, pp.187-196. University of Illinois Press.
- Burke, Edmund (2013): *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa.
- Courtine, Jean-François (ed.) (1988): *Du sublime*, Belin, Paris.
- Guerreiro, António (2000): O sublime ou o destino da arte, in *O acento agudo do presente*, Cotovia, Lisboa, 2000.
- Heidegger, Martin (2005): *Ser e Tempo*. Parte II. Trad. Maria Sá Cavalcante Schuback, 13ª Ed. Editora Vozes, Universidade São Francisco.
- Heleno, José Manuel (2001): *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*, Fim de século, Lisboa.
- Kant, Immanuel (1992): *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- Lewandowsky, Joseph D (2009): *Enlightenment and Constraint*, *Public Reason journal* 1(2):1-11
- Marina Abramović em entrevista com Anna McNay. Sobre a exposição *512 Hours*, na Serpentine Gallery. 2014. <https://vimeo.com/98374685> (acedido a 15/07/2015)
- Moreno, Ignacio López (2011): *Entusiasmo y a-patia em la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estratégia ilustrada de distinción*. Tese de Doutoramento, Universidade de Granada.
- Morley, Simon (ed.)(2010): *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres
- Ray, Gene (2005). *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory – From Auschwitz to Hiroshima to September 11*: USA, Palgrave Macmillan.
- Schiller, Friedrich (1997): *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- Shaw, Philip (2006): *The Sublime*, Routledge, Nova Iorque.
- Stokes, Patricia D. (2006): *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough*, Springer Publishing Company, Nova Iorque.

# Um jogo de significações: o comum na obra de Alexandre Sequeira

*A play of meanings: the common in the work  
of Alexandre Sequeira*

SHEILA CABO GERALDO\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Brasil, artista visual, teórica e crítica de arte. Doutorado em História Contemporânea: Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestrado em História Social da Cultura: Pontifícia Universidade Católica-Rio (PUC-Rio). Graduação em Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Instituto de Artes, Departamento de Teoria e História da Arte. Rua São Francisco Xavier, N° 524, 11° andar, Bloco E, Sala 11006. Rio de Janeiro, RJ CEP: 20 550-013 Brasil. E-mail pessoal: sheicg4@gmail.com

**Resumo:** O artigo faz uma aproximação teórica das obras Nazaré de Mocajuba e Meu mundo Teu, do artista Alexandre Sequeira, que vive na cidade de Belém, no estado do Pará. Esses trabalhos, desenvolvidos sob a lógica da colaboração, enquanto troca simbólica, são avaliados a partir das teorias de compartilhamento do "regime estético das artes", de Jacques Rancière, e da lógica do comum, de Antônio Negri.

**Palavras chave:** Compartilhamento / Comum / Colaboração.

**Abstract:** *The article makes a theoretical approximation of the works Nazaré de Mocajuba and Meu mundo Teu, by the artist Alexandre Sequeira, who lives in the city of Belém, in the state of Pará. These works, developed under the logic of collaboration as a symbolic exchange, are evaluated from the theories of sharing Jacques Rancière's "aesthetic regime of the arts" and Antônio Negri's logic of the common.*

## Introdução

Estar apto a compartilhar não só o fazer, mas o pensar a arte em comunidade, quando o sujeito singular toma o gesto e a palavra, entrando no jogo das



significações, é a lógica que atravessa as ações em arte de Alexandre Sequeira, sobretudo as duas aqui avaliadas.

Em Nazaré de Mocajuba, Alexandre insere as imagens fotográficas no campo do comum, acionando um processo de trocas em que pedia uma toalha ou um lençol usado aos moradores da vila, dando-lhes novos lençóis ou toalhas. Nesse processo, incluiu nos tecidos doados uma fotografia dos donos ou donas da casa, que, em sua maioria, nunca haviam sido fotografados.

Em *Meu mundo Teu* o artista promove o conhecimento de dois adolescentes por cartas e fotografias. Como mediador, leva os adolescentes a se entregarem a uma aventura de conhecimento do outro, que revela um jogo de culturas e mundos diferentes. A fotografia, como ferramenta de desvendamento imagético para o outro potencializa a afetividade desse encontro.

Alexandre Romariz Sequeira, nasceu em Belém, no Pará, em 1961. É artista plástico e fotógrafo, mestre em Arte e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais e doutorando em Arte pela mesma Instituição. É professor do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Desenvolve trabalhos que estabelecem relações entre a imagem fotográfica e o encontro com o outro. Tem participado de várias exposições, encontros de fotografia e seminários no Brasil e exterior.

### 1. Jogo de trocas

“Ninguém está no mundo de mãos vazias,” declarou Alexandre Sequeira (2016) em entrevista feita por ocasião de sua última exposição no Museu de Arte do Rio, em dezembro de 2016. É assim que compreende sua atuação como artista, ou seja, como um propositos, que entra em um jogo simbólico acionando processos de trocas, o que vai caracterizar sua opção pelo comum. Um dos trabalhos expostos no MAR, o artista desenvolveu em Nazaré de Mocajuba, pequena vila de pescadores localizada no município de Curuçá, nordeste do Pará, distando 150 km da capital, Belém. Como escreveu, nesse trabalho passa de uma leitura antropológica do lugar e de seus habitantes para chegar a uma ação artística conjunta:

*Meu primeiro interesse foi a observação de cenas e costumes, como reflexo de uma geografia humana. Mas, certo dia, uma amiga moradora pediu-me para executar um retrato com vistas a obter seu documento de identificação. A solicitação foi atendida de pronto e, tão logo lhe apresentei o resultado, um grande número de novas solicitações surgiu (Sequeira, 2014:305).*

Durante dois anos (2004 e 2005) Alexandre foi o retratista do lugar, fazendo fotografias para documentos, fotografias familiares e restauro de fotografias

antigas, além de participar do cotidiano da vila. Foi a sua ação como “retrata-tista” que possibilitou um novo vetor para seu trabalho como artista. Íntimo dos moradores, passou a ser convidado para entrar em suas casas, o que o levou a propor as trocas: cada morador fotografado cederia um objeto pessoal-afetivo e cotidiano, ou seja, um lençol, uma cortina, uma toalha de mesa, uma rede, um mosquiteiro e, em troca, recebia um novo. Esses objetos usados e por vezes bastante desgastados passaram a ser suportes das imagens de seus antigos donos. Essas imagens foram impressas por serigrafia em Belém, seguindo o tamanho natural de cada retratado, como uma espécie de seu duplo (Figura 1).

Exibidas para os moradores às margens do Rio Mocajuba, cada fotografado pode, então, escolher em que lugar da vila gostaria de ver sua imagem, organizando uma exposição comunitária. Esses mesmos trabalhos foram levados a Belém e expostos, ainda em 2004, na Casa das Onze Janelas, quando os moradores de Mocajuba – muitos dos quais nunca haviam saído da vila – acompanharam a recepção do público às imagens, das quais eram objetos e sujeitos. Essa exibição em um museu de Belém, que a princípio pode levar a pensar em uma contradição com o projeto de âmbito do comum, pode também ser entendida como uma explicitação crítica dos jogos de poder nos quais a população ribeirinha está envolvida, assim como nas condições da arte contemporânea, necessariamente submetida às relações capitalistas. Segundo Alexandre, os valores obtidos a partir da exposição são encaminhados para os moradores da vila para que decidam, coletivamente, o que fazer com a renda. Não se trata de ressarcimento por sua participação, diz o artista, mas parte integrante da experiência artística na medida em que promove uma maior compreensão por parte dos moradores – em sua grande maioria, desconhecedores das regras ou valores que regem o universo da arte –, do papel dessas práticas no campo das relações de trabalho e geração de renda (Sequeira, 2010). (Figura 2 e Figura 3)

Essa sua afirmativa, assim como a declaração com a qual iniciamos esse texto, nos alerta tanto para o jogo de trocas, como para o *punctum* das imagens fotográficas, de onde emanam significações marcadas tanto pela memória social quanto pela memória subjetiva. Tendo nascido em Belém, capital do Estado do Pará, cidade considerada a mais antiga da região amazônica, o artista carrega uma espécie de marca simbólica por ter crescido em uma terra entre a floresta e o rio, uma terra que por estar situada próxima à foz do rio Amazonas liga o grande interior amazônico ao “mundo lá fora”. Como escreveu o filósofo e ensaísta Benedito Nunes em *Crônicas de duas cidades: Manaus e Belém*:



**Figura 1** · Alexandre Sequeira. *Benedita*. Serigrafia sobre tecido. Série "Nazaré de Mocajuba," 2004-2005.

**Figura 2** · Alexandre Sequeira. Série "Nazaré de Mocajuba." Serigrafia sobre tecido. 2004-2005.

*Belém foi desde o século XVIII uma cidade cêntrica, centralizava a passagem do estuário amazônico num cenário entre rio e floresta; “boca do sertão” e porto [...] centralizava, ainda, depois da subjugação e destruição das culturas indígenas, o prolongamento armado da civilização européia na Amazônia.* (Nunes & Hatoum, 2006)

## 2. Vida nua

O que carregam nas mãos os habitantes de Nazaré de Mocajuba é a vida em sua forma mais nua (zoè), que passa pela permanência de uma vida ribeirinha, carregada de narrativas que remetem aos antigos habitantes daquelas terras, mas também marcadas pela violenta exploração, inicialmente das comunidades indígenas, depois dos caboclos e dos retirantes da seca nordestina (1877) que vieram trabalhar no extrativismo. Uma violência vinda da centralidade de Belém, que se espalha e se internaliza nas relações degradadas de uma “cidade que se distanciou de si, que desfigura e abandona relações constitutivas de sua singularidade.” (Guimarães & Castro, 2011) No modelo das crônicas de Benedito Nunes e Milton Hatoum, mas indo além, o que se iniciou em Nazaré de Mocajuba com o trabalho de Alexandre torna-se uma espécie de resistência pelo caráter afetivo das imagens fotográficas, que podem conduzir em arte à insubmissão.

No livro *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, Giorgio Agamben (2004) parte de Michel Foucault (2005) para tratar dos dispositivos de poder, que vão da sociedade disciplinar (prisões e hospitais) à biopolítica, ou seja, à implicação crescente dos mecanismos de controle, que se impõem como poder sobre a vida natural, biológica, desprotegida do homem. Agamben nos leva à compreender de que maneira o poder – a biopolítica – reduz a vida dos indivíduos à zoè que ele chamou “vida nua”. (Agamben, 2008). Entretanto, reconhece a imperiosa necessidade de uma revolução que não sendo aquela das mudanças radicais impostas pela vontade de atingir um fim dado a priori, reside nos pequenos deslocamentos das coisas. Assim é que indaga se no mundo contemporâneo haveria a possibilidade de ter acesso a uma nova política baseada na amizade, “capaz de nos expor às exigências de compartilhamento da existência...” (Agamben, 2010).

No contexto da arte contemporânea, pensa-se que esse deslocamento poderia estar no nível do que Jacques Rancière (2005) chamou de compartilhamento do regime estético das artes. No livro *O espectador emancipado*, Rancière (2012) reconhece a necessidade de responder às formas de dominação impostos à arte, entendendo que existem diversas maneiras de acionar essa resposta, muitas vezes até contraditórias. Percebe que se alguns artistas reagem de forma



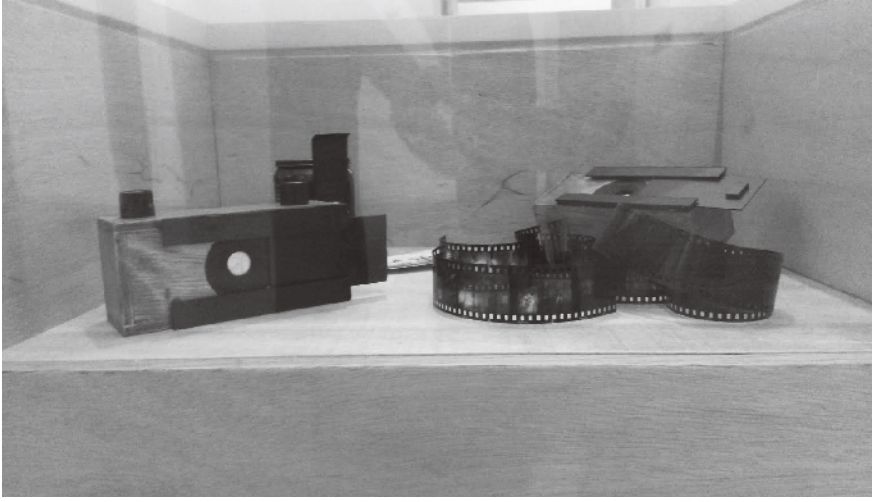
**Figura 3** · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. Museu de Arte do Rio. 2016-2017.

**Figura 4** · Alexandre Sequeira. *Tayana e Jefferson lendo cartas*. *Meu mundo Teu*, 2007.



**Figura 5** · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. O fusca do vovô. Fotografia pin-hole, 2007.

**Figura 6** · Alexandre Sequeira. *Meu mundo Teu*. Fotografia pin-hole, 2007.



**Figura 7** · Alexandre Sequeira. Máquina fotográfica. MAR. 2007-2017.

direta às estruturas de poder, outros acionam estratégias diversas, que passam por “reconfigurações da experiência comum do sensível”. (Rancière, 2012, 63), possibilitando que o espectador emancipe-se e entre no jogo da escrita, do desenho, da fotografia, do filme, em um processo de nível existencial, formando, dessa maneira, uma rede de produção, recepção e interpretação que se opõe ao poder normatizador das instituições de arte. Afirmo, assim, paradigmas próximos do que Agamben chamou de “comunidade que vem” (Agamben, 2013).

Por outro lado, Antônio Negri (2005), diante da atual subsunção absoluta da sociedade e do trabalho ao capital, pergunta se existe, ainda, a possibilidade de que a vida aconteça de maneira diferente. Propõe três categorias para tratar do que denomina a sociedade pós-fordista, na qual se vive desde a informatização dos processos produtivos: multidão, comum e singularidade. Defendendo a transformação da sociedade contemporânea propõe, como agente fundamental nesse processo, a categoria do comum, que reside na cooperação e reconhecimento de singulares. Importa, ainda, ressaltar que o comum distancia-se da comunidade profunda, do velho conceito de terra e natureza. Está mais próximo do afeto, que põe as singularidades em relação, em cooperação.

### 3. Entre singularidades

No campo da atividade artística, abriu-se na segunda metade do último século um jogo que ganhou especial importância a partir do que Rosalind Krauss (2000), chamou de pós-mídia, ou seja, quando não há mais a afirmação da autonomia da arte a partir de seus meios. É sobretudo nesse campo que entram as imagens fotográficas e videográficas, que abrem as práticas artísticas para o que está além do dado, para aquilo que Benjamin destacou como o inconsciente ótico (Benjamin: 1985), que nos leva a querer saber mais sobre aqueles personagens fotografados, alcançando um mundo desconhecido, seja comunal, seja fantasioso. É nesse momento, também, que a arte se abre para as negociações no campo dos códigos culturais. A partir do final dos anos 1980, a economia e o mercado tomam caráter mais determinante nessas negociações, evidenciando o jogo de poder, de que tais práticas fazem parte. Concomitantemente abrem-se espaços intersticiais, em que são ativadas singularidades, colocadas em relação de cooperação e afeto, que descortinam um outro modo de existir.

O compartilhamento do regime estético, a ativação de relações afetivas e entre singularidades é o que parece estar presente em Nazaré de Mocajuba, mas também em Meu mundo Teu (2007), em que o artista promove a aproximação entre Jefferson Oliveira, morador da Ilha do Cumbu, bairro da periferia



de Belém, e Tayana Wanzeler, moradora do bairro do Guamá, a muitos quilômetros de distância de Cumbu, na outra margem do rio. O encontro aconteceu e se desenvolveu mais uma vez a partir da experiência da fotografia. (Figura 4)

O encontro com Jefferson se deu inesperadamente, quando o menino, por provocação, atirou uma pedra no forasteiro que passava com sua máquina fotográfica pelo Cumbu. Esse foi o pretexto para o que e viria a ser uma longa conversa e que passou a envolver também Tayana, que Sequeira conhecera ao dar uma oficina de desenho no Guamá. Jefferson e Tayana passaram a fazer separadamente aulas de fotografia com Alexandre, que com eles construiu máquinas rudimentares de captação de imagens. Foram incentivados a fotografar com essas câmeras pin-hole seus objetos de afeto, suas experiências cotidianas, seus lugares e suas fantasias. (Figura 5, Figura 6)

Alexandre passou a ser uma espécie de mensageiro entre os dois adolescentes, que enviavam inicialmente fotografias um para o outro, e depois cartas, que exerciam, no nível da narrativa, uma espécie de jogo complementar com as imagens. Sequeira, como mediador dessa aproximação, leva os adolescentes a se entregarem a uma aventura de conhecimento do outro, que se revela um jogo de culturas e realidades diferentes. (Figura 7)

O artista e sua câmera fotográfica foram os mediadores da troca de experiências sensíveis (regime estético) entre os dois adolescentes mas, indo além, desenvolveu, no nível da mecânica quase mágica de captura de imagens, uma maquininha rudimentar que permitia sobrepor as fotografias de Tayana e de Jefferson, associando os dois mundos, que embora sejam da periferia de Belém, são bastante distintos. Como declarou o artista, Tayana se surpreendeu com o fato de na ilha do Cumbu não haver luz elétrica e que Jefferson usava um barco para chegar à escola. A curiosidade pelo outro, por seu mundo e sua existência ativa esse lugar do comum experimentado por dois jovens que só viriam a se conhecer pessoalmente um ano depois de escreverem dezenas de cartas e trocarem várias imagens, muitas em sobreposições. A série *Meu mundo Teu*, exposta, também, no Museu de Arte do Rio recebeu o título do próprio Jefferson, como uma espécie de emblema da relação estabelecida entre mundos e aqueles que existem nesse mundo inventado a dois.

## Referências

- Agamben, Giorgio. (2004). *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG.
- Agamben, Giorgio. (2013) *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Agamben, Giorgio. (2008) "O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha." *Homo Sacer III*. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, Giorgio. (2010) *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC. Argos.
- Benjamin, Walter. (1985) *Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense,
- Foucault, Michel. (2005). Em defesa da sociedade. São Paulo, Martins Fontes,
- Guimarães, Maria Stella Faciola Pessoa & Castro, Edna Maria Ramos de (2011). "Benedito Nunes e reflexões sobre a Amazônia." *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 6, n. 2, p. 409-424, maio-ago.
- Hatoum, Milton. (2017) "O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade". *Revista de História.com.br*. Entrevista. 06/05/2009.
- Krauss, Rosalind. (2000) *Voyage on the North sea: art in the age of the post-medium condition*. New York.
- Negri, Antonio. (2005) *A constituição do comum*. Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum. 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS). Manuscrito.
- Nunes, Benedito & Hatoum, Milton. (2006) *Crônica de duas cidades: Belém-Manaus*. Belém: Secult.
- Rancière, J. (2005) *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Rancière, J. (2012) *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Sequeira, Alexandre. [s/d] *Alexandre Sequeira*. Página pessoal [Consult. 2014-09-30]. URL <http://alexandresequeira.blogspot.com.br/>
- Sequeira, Alexandre (2016) *Meu mundo Teu*. MAR, Rio de Janeiro: [www.youtube.com/watch?v=B859mVq9OnM](http://www.youtube.com/watch?v=B859mVq9OnM)
- Sequeira, Alexandre (2014) *Nazaré do Mocaíjuba*. In. *Pororoca*. (Cat.) Rio de Janeiro: MAR.

# Obra Primera. Representación del paisaje a través del ensamblaje y el dibujo en el espacio, del artista Franco Contreras

*First Work. Representation of the landscape  
through the assembly and the drawing in the  
space of the artist Franco Contreras*

SUSANA SUNIAGA MARÍN\*

Artigo completo submetido a 20 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

\*Venezuela, artista visual. Licenciatura en Artes Visuales. Universidad de los Andes, Facultad de Arte. Diplomado en tasación y apreciación estética de obras de arte. Universidad de los Andes, Facultad de Arte. Máster en Libro ilustrado y Animación audiovisual, Universidad de Vigo (FBA-UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Doctorado en creación e investigación en Arte Contemporáneo. Maestranza N°2. 36002. Pontevedra, España. E-mail: susanasuniaga24@yahoo.com

**Resumen:** El paisaje cotidiano, o el que sólo queda en sus recuerdos, es el protagonista principal en la obra del artista venezolano Franco Contreras. Un paisaje compuesto de líneas, formas y materiales, casi efímeros, que se disponen en el espacio a manera de dibujos, ensamblajes y esculturas flotantes muy complejas o, por el contrario, muy sencillas. Estas obras representan un imaginario diverso que recrea su infancia en el campo y una especie de regresión hacia un universo primitivo que, casualmente, lo hace contemporáneo.

**Palabras clave:** Arte / Dibujo / Escultura / Paisaje / Abstracción / Nudo / Materia.

**Abstract:** *The everyday landscape, or at least the one that still remains on his memories, is the main character of the work of the Venezuelan artist Franco Contreras. A landscape composed by lines, shapes and practically ephemeral materials that are settled in the space as drawings, assemblies or floating sculptures characterised by its complexity or on the other hand by its simplicity. These works represent a diverse imagination made to recreate his childhood in the countryside and a kind of regression to a primitive universe which, coincidentally, makes it a contemporary one.*

**Keywords:** Art / Drawing / Sculpture / Landscape / Abstraction / Nod / Materia.

## Introducción

*Es una propuesta casi espontánea que surge de la curiosidad de crear una situación y un espacio visible más allá de querer crear propiamente una obra. Quiero divertirme y no llegar a las complejidades de una obra de arte. No me gustan las confrontaciones ni las denuncias. Me interesa el desafío y la lucha con el material, eso también es un acto social porque es para el hombre, es el encuentro del hombre con el hombre. El palo y el nudo en sí solos, son dos materiales inertes, basta que un hombre tome estos elementos para amarrar y les dé una dirección, para convertirlo en un acontecimiento humano, así, como al principio de la civilización (Contreras, 2017).*

El paisaje ha sido uno de los temas por predilección que se ha explorado durante toda la historia del arte hasta nuestros días, sigue siendo un referente abordado desde múltiples perspectivas en el arte contemporáneo y un ejemplo de esto sería la obra del artista venezolano Franco Contreras (Mérida, 1953). Licenciado en Historia del arte, desarrolla su carrera artística de forma paralela a sus funciones académicas, en las que estuvo por más de 25 años como profesor de escultura en la Facultad de Arte de la Universidad de los Andes de Venezuela. A partir de 1990 comienzan a aparecer sus primeros trabajos con participaciones en concursos, bienales, exposiciones en el ámbito nacional e internacional, obteniendo premios y reconocimientos que hicieron girar las miradas hacia su obra. Una obra poco convencional que, según palabras del propio artista, podría parecer un poco tramposa pero es allí cuando afirma que no se trata de él sino del arte que permite hacer esto posible.

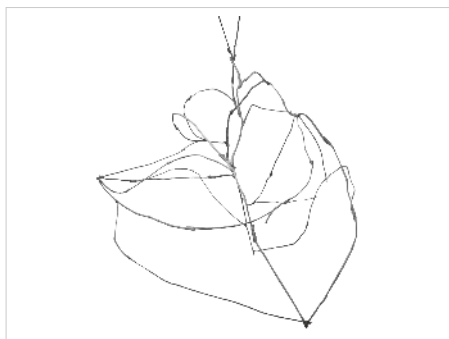
*Se dice que la fotografía es una ocurrencia, todo converge en el momento en que sucede. Para Franco Contreras la condición de artista es efímera, no existe permanentemente, sólo es un momento que acontece en el que se gesta la obra de arte. El artista está presente y puede no estar. El arte está fuera del tiempo, es un momento único (Pintó, 2015:8).*

En este punto radica parte del contenido conceptual de este artículo, en el acercamiento y la reflexión sobre una obra que no alardea de lo que es, que se crea de la forma más primitiva, haciendo uso de los materiales que están al alcance inmediato y representan hechos y situaciones comunes, casi básicas, en las que no se gestan complicaciones de ningún tipo, en los árboles, la montaña, el río, la casa, el muro que separa la casa, la lluvia, el viento, ése que en algunas piezas de carácter escultórico queda entre el vacío de dos líneas paralelas que se cruzan pero que también, en algún dibujo, el artista hace uso del lápiz sobre el papel y escribe "Viento" (Figura 1, Figura 2). En el dibujo más convencional (lápiz sobre papel) de



**Figura 1** · Franco Contreras, Paisajes 2008. Lápiz sobre papel. 25x16 cm. Fuente: Propia.

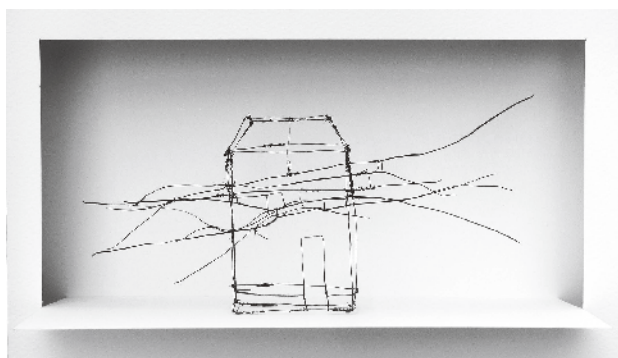
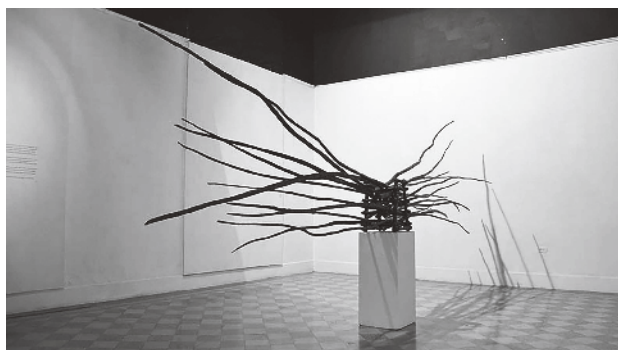
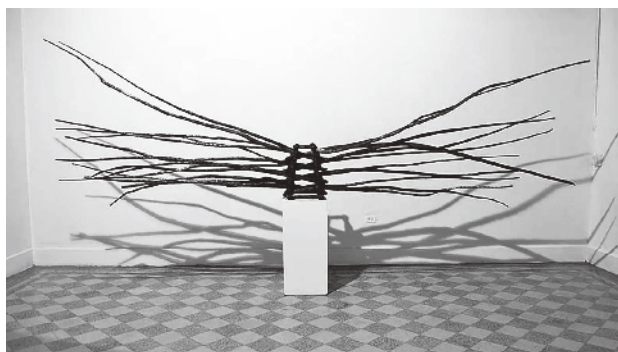
**Figura 2** · Franco Contreras, Paisajes 2008. Lápiz sobre papel. 25x16 cm. Fuente: Propia.



**Figura 3** · Franco Contreras, La Montaña, 2014. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500 x 340 x 200 cm. Fuente: Propia.

**Figura 4** · Franco Contreras, Detalle de La Chorrera, 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 300 x 200 x 150 cm. Fuente: Cedida por el autor.

**Figura 5** · Fotografía de Franco Contreras con Detalle de La Chorrera. (2014) Fuente: Cedida por el autor.



**Figura 6** · Franco Contreras, Vuelo nocturno (vista 1), 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500×120×50 cm. Fuente: Cedida por el autor.

**Figura 7** · Franco Contreras, Vuelo nocturno (vista 2), 2006. Madera de café atada con cabuya (cuerda de fibra natural) 500×120×50 cm. Fuente: Cedida por el autor.

**Figura 8** · Franco Contreras, Pequeño viento que pasa por casa, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35×20×15 cm. Fuente: Cedida por el autor.

esta propuesta artística, el texto y la palabra también se vuelven dibujo y además un acontecimiento.

Estos serían sólo detalles a considerar entre las variantes de una obra que plantea una perspectiva amplia del dibujo que para el caso de este artículo en un aspecto más formal, se concentrarán esencialmente en tres enfoques: dibujo en el espacio, dibujo fuera del plano y dibujo móvil.

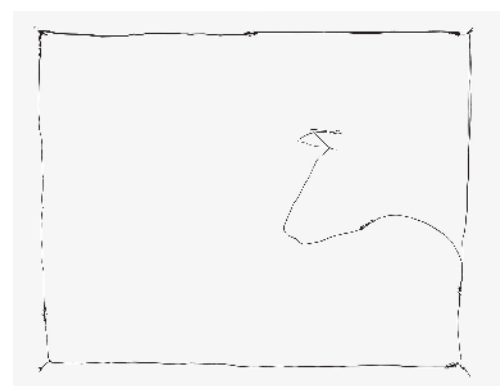
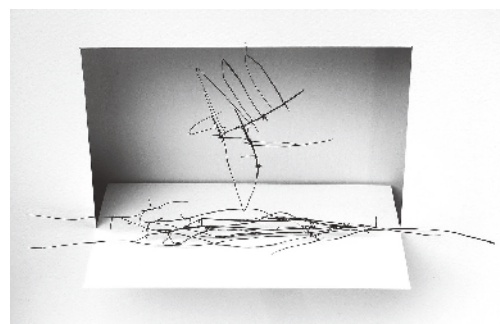
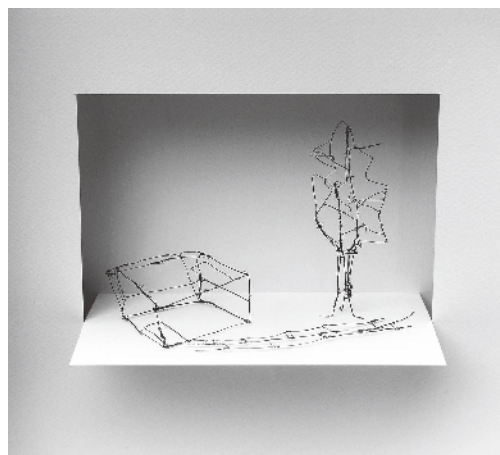
### 1. Dibujo en el espacio

Que el dibujo sea espacial, no solo lo determina la conformación de la propia obra sino el material utilizado para que ésta se expanda en determinadas dimensiones, esto tomado de la mano con un planteamiento distinto del paisaje. La interpretación del paisaje se visualiza en las formas representativas y en ocasiones abstractas que dan pistas sobre formas de animales, objetos o elementos de la naturaleza que cuando no pueden ser comprensibles, es el propio título de la obra el que lo descubre, pero lo que realmente deja en evidencia el contenido de estas imágenes en su relación con el paisaje, es el material, un protagonista que se disfraza, se moldea y se transforma sin perder su máxima pureza. Esta obra hace honor a la naturaleza por lo que representa y por la obra en sí misma, en la que todos los recursos de unión o amarre están realizados con elementos extraídos del entorno del artista, como es la madera de la planta de café y la cabuya (cuerda de fibra natural), elementos estos que determinan un territorio y una condición geográfica en el que se desarrolla la obra. Esta relación directa con el lugar, no deja de hacer alusión a propuestas del Land Art, como podría ser la obra del artista británico Andy Goldsworthy.

*(...) la valoración cotidiana de su entorno. Contreras extrae no solo las imágenes sino el material con que se elaboran sus piezas. Por eso el lugar hace la obra. Los palos de café entrelazados que están allí creciendo en su hábitat cotidiano crean estructuras aéreas que revelan precisamente las relaciones espaciales establecidas por el artista. Además de ser esculturas, son "dibujos" tridimensionales aéreos, que se integran en el espacio sin perder su condición orgánica. (Benko, 2008:7)*

Las ramas de las plantas de café, al igual que gran parte de los elementos que existen en la naturaleza, poseen características propias e indeterminadas que al ser modificadas y re-ubicadas toman un nuevo significado, que, en este caso, funcionan como un replanteamiento de esa naturaleza de donde fueron extraídas. Ahora actúan como una línea irregular y de distintas dimensiones que al ser atadas con nudos, se pueden sostener y mantener en el espacio como





**Figura 9** · Franco Contreras, Camino a casa caída, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35x20x15 cm. Fuente: Cedida por el autor.

**Figura 10** · Franco Contreras, Un pájaro en río, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35x20x15 cm.

**Figura 11** · Franco Contreras, Vaca asomándose, 2012. Láminas de Zinc recortadas. 35x20x5 cm.

lo hace "La Montaña" (Figura 3). Una obra del año 2014 que parece estar suspendida en el aire y en constante movimiento.

La razón que lleva a hablar de un dibujo en el espacio, a pesar de estar ante una obra que podría estar más relacionada a la escultura, es la presencia protagónica de la línea sobre el plano, generalmente un plano vacío en el espacio que sirve en ocasiones de soporte virtual a estas líneas, como es el caso de "La Montaña". Se dibuja como un contorno que va delimitando áreas en cuyo vacío se genera un volumen que no es real pero se puede ver y también sentir. En el momento que estas líneas ya no funcionan de manera solitaria como un contorno, lo hacen generando una trama, superponiéndose unas sobre otras de forma aparentemente desordenada, como ocurre en "La Chorrera" (Figura 4, Figura 5). Obra del año 2006 que representa una caída de agua formada por líneas que se tejen en diversas direcciones.

Con una propuesta de dibujo, quizás más escultórica por su rigidez, este artista ha realizado obras que posan en el suelo y llaman a una interacción con la misma, ya que gracias a su modelo de construcción, permite tener múltiples vistas debido a la irregularidad con la que se disponen sus elementos. Un ejemplo de esto es "Vuelo nocturno" (Figura 6, figura 7), una obra elaborada con las mismas ramas casi blancas de la planta de café, que en este caso son teñidas de una tinta oscura para connotar la presencia de la noche.

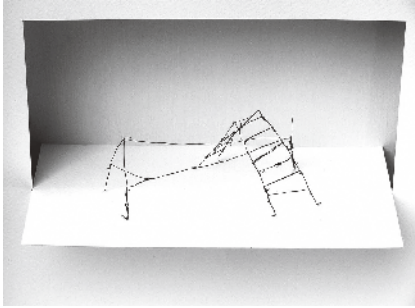
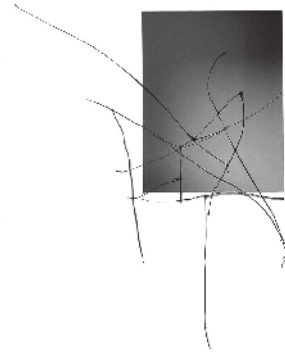
*Sus dibujos arrojan aspectos de eso que la ciencia, y más tarde las artes llamaron "espacio simultáneo": dentro y fuera, convexo y cóncavo a la vez, materia descompuesta en simples líneas transparentes juegan entre sí... un ensamblaje libre de líneas que radian en todas las direcciones del espacio, sin privilegiar ninguna vista principal (Lubo, 2015: 2).*

## 2. Dibujo fuera del plano

Esta categoría de dibujo que clasifica la obra del artista Franco Contreras, continúa con el planteamiento inicial del dibujo en el espacio, con la variante de que en este caso el espacio está determinado por el plano. Un plano de papel que sirve de soporte o más bien como escenario de pequeñas piezas que posan sobre él (Figura 8).

La mejor manera de abordar esta parte de su trabajo sería basándose en una serie de obras realizadas en el año 2012, expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en el mismo año. Se trata de pequeñas piezas de narrativa sugerente, de acuerdo al título que las acompañan, "Camino a casa caída" (Figura 9), "Un pájaro en el río" (Figura 10).

Un trabajo meticuloso realizado con láminas de Zinc recortadas en tiras



**Figura 12** · Franco Contreras, Enredadera en la ventana, 2012.  
Láminas de Zinc recortadas. 30x30x15 cm.

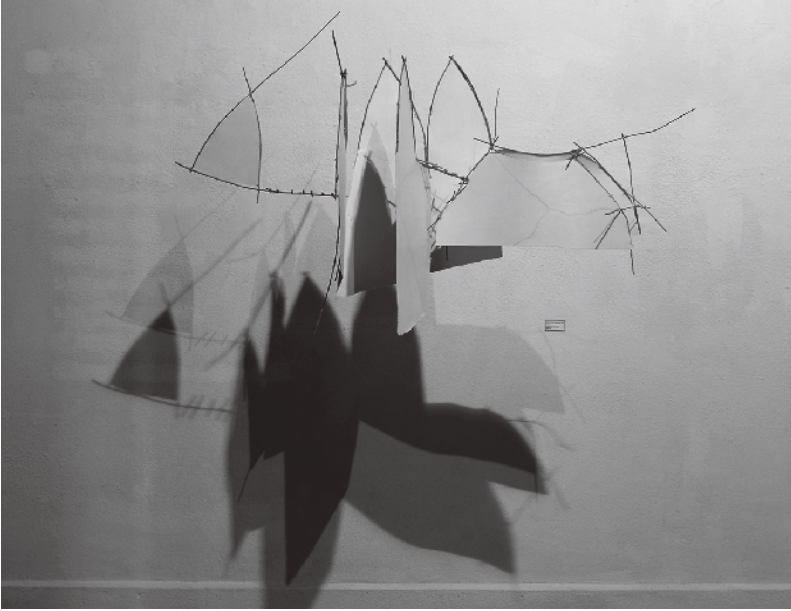
**Figura 13** · Franco Contreras. Casa en construcción, 2012.  
Láminas de Zinc recortadas. 35x20x15 cm.

que forman líneas de no más de 3 milímetros de grosor, con las que se ha construido un dibujo de contornos finos y casi imperceptibles que al ser unidos en sus extremos, cierra y crea formas que generan ese espacio y volumen de vacío, mencionado ya con anterioridad en este artículo (Figura 11). Si se tuviese que describir un método de trabajo, se podría decir que el artista primero fabrica las líneas con las que va a dibujar y luego las selecciona para comenzar a construir el dibujo. Da la impresión de estar mirando dibujos completos que se han salido del papel, para ser parte de un espacio tridimensional (Figura 12, Figura 13).

Como referencia de esta idea y salvando las distancias de ambos trabajos, es importante mencionar la obra plástica de Gego (Hamburgo 1912-Caracas 1994), una de las artistas de mayor relevancia a nivel nacional que hizo sus primeras apariciones a mediados de los años 50, con un trabajo que insistió en mantener al margen de las corrientes artísticas del momento, aunque su obra la relacionaron con el constructivismo, la abstracción geométrica y con una influencia que predominó de forma más contundente en el arte venezolano, como fue el cinetismo. Una de las series más relevantes de su trabajo se tituló "Dibujos sin papel", en la que realizó múltiples trazos con alambres y otros materiales desplegados en el espacio y pendiendo a poca distancia de la pared, que sirvió como plano.

### 3. Dibujos móviles

Nuevamente el material marca la definición de la obra de Franco Contreras y la hace móvil, que es el objetivo de distinción de este punto. Entran en escena dos materiales que siempre están presentes pero que en la medida que se modifican permiten la reconfiguración del concepto original. La selección de una rama de café mucho más fina y frágil es la línea que va a definir estos dibujos, no solo como contorno de un plano sino como soporte de una estructura que ahora no encierra el vacío o la nada sino trozos de papel recortados que van atados y cocidos a ellas como si se tratase de la vela de un barco. Amarres, nudos y costuras con hilos que sostienen pequeños planos de papel que se encuentra suspendido en el espacio a manera de móviles (Figura 14). La sensación de fragilidad e inestabilidad que se genera en las obras ensambladas de esta manera son parte de los procesos transitorios y evolutivos propios de este planteamiento artístico, en el que cada vez más, surge una cercanía hacia la minimización de elementos. Comienza a disminuir el peso, el espacio, la dimensión de todas las cosas que suceden a su alrededor, en donde antes había una gran obra que interactuaba con el espectador en un espacio abierto e indeterminado, ahora hay un acercamiento para mirar detalles de piezas con costuras minuciosas que penden de un



**Figura 14** · Franco Contreras, Parece una montaña, 2015. Papel y madera de café. 80x60x50 cm. Fuente: Cedita por el autor.

hilo. Por esta razón, el artista decide protegerlas con cajas de cristal como quien protege un objeto precioso, pero ¿qué valor se le asigna a trozos de papel atados con palitos de café? el artista argumenta que el cristal las protege del polvo y también de las malas miradas (Franco Contreras, entrevista a Ortiz Araya 5 de septiembre 2006).

No todas están protegidas, también se sostienen solas, incrementado esa sensación de levedad que recuerda la obra del escultor estadounidense Alexander Calder, un artista que también tuvo una trascendente presencia con su obra en el ámbito artístico venezolano gracias a su cercanía con Carlos Raúl Villanueva, uno de los arquitectos de mayor trayectoria y reconocimiento en el país.

### Obra Primera

*OBRA PRIMERA parecía no decir gran cosa, ni comprometidamente poética, ni rebuscadamente filosófica. Estaba como en la mitad de donde las miradas y comentarios pierden el ímpetu y la agudeza de los extremos. El nombre pasaba como agachado. Me cuadraba y no me comprometía a mostrar lo que no tenía o a esconder lo que a simple vista no era ordinario...Entonces es OBRA PRIMERA toda obra que hago porque tiene como fuente primaria lo que adentro de mí pasa o lo que afuera es poseído por mi propia manera de ver y sentir... (Contreras, 2015).*

El título "Obra Primera" aparece en cada una de las quince exposiciones individuales realizadas por Franco Contreras, él sostiene que toda obra es la primera y nunca se hace una segunda vez. Es natural que una obra nunca se repita pero en su caso se refiere al hecho de siempre volver al principio de todo con cada nueva obra, porque cada una es única y cada vez que se hace es la primera (Contreras, 2017). La distinción del título de cada exposición que ha presentado está en el número que lo acompaña, que se traduce en el número de veces que ha expuesto, siguiendo así un orden cronológico de cada presentación. La primera exposición se tituló OBRA PRIMERA I y la última OBRA PRIMERA XV.

### Conclusiones

Este análisis ha partido de la premisa de hablar y examinar una obra que generalmente ha sido relacionada con la escultura, por sus obvias características tridimensionales y no con el dibujo.

Entre las consideraciones que la puede enmarcar adentro de un ámbito contemporáneo, independientemente de sus aspectos formales está su insistencia hacia lo tradicional, lo primero o lo más puro, es una de las razones que la

hace saltarse al otro lado de esta percepción y hacerse más irreverente y transgresora, en un mundo cada vez más globalizado en el que nadie quiere volver atrás porque lo que está por venir se presenta siempre como una idea intangible mucho más interesante. Volver al origen puede parecer un acto de rebeldía y ese es parte del riesgo que Franco asume con su obra.

### **Referências**

- Benko, Susana (2008) *Franco Contreras*. Caracas: Editorial Arte, Colección Arte Venezolano. ISBN: 978-9807240-00-0
- Contreras, Franco (2015) "Cuatro razones. Franco Contreras 2015." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 12-15.
- Lubo, Julio (2015) "En el orden de las Estructuras: Continuidad y Vacío. Amarres, costuras y puntadas." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 16-21.
- Pintó, Maciá (2015) "Forma originaria en la obra Primera de Franco Contreras." *Retrospectiva Obra Primera XV*. Catálogo de exposición. Dirección de cultura de la Universidad de los Andes, Centro de Arte Contemporáneo Galería la otra Banda. Mérida-Venezuela. 1-3.





#### **4. Croma, instruções aos autores**

*Croma, instructions to authors*

# Ética da revista

## *Journal ethics*

### **Ética da publicação e declaração de boas práticas**

(baseado nas recomendações Elsevier, SciELO e COPE — Committee on Publication Ethics)

A revista Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares 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.

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

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## **Procedimentos para publicação**

### **Primeira fase: envio de resumos provisórios**

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

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

Por exemplo:

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

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

### **Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório**

Cada artigo final tem 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 (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão ‘completo’ (exemplo: palavra\_completo\_b).

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Croma* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

## Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, ‘Criadores Sobre outras Obras,’ versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência 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 & Maneschky, 2014), na Revista *Gama* (Barachini, 2014), ou na Revista *Croma* (Barrio de Mendoza, 2014) para citar apenas alguns e exemplificar as referências bibliográficas respetivas, ao final deste texto.

### 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: IX Congresso CSO'2018 em Lisboa

*Call for papers:  
IX CSO'2018 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2018** — “Criadores Sobre outras Obras”  
23 a 28 março 2018, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

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

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

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

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 30 novembro 2017.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 15 dezembro 2017.

Data limite de envio da comunicação completa: 2 janeiro 2018.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2018.

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'2018. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do IX 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*



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



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



**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 em 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, Doutorou-se em 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 GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I – Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry – Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes – UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros 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 Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, do qual é coordenador geral. É professor Associado na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), sendo docente permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação – UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004), e pós-doutoramento em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (Portugal). Tem experiência na área de Artes, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes

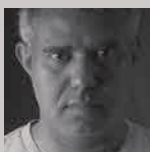
temas: processos criativos nas mídias contemporâneas, com ênfase no campo das artes, cultura, e paisagem e arte pública. Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ, CAPES e FAPES.



**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). 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 espacio-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)). A par do labor académico integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social, onde tem desenvolvido actividade artística comunitária.



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



**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. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (mandato de 2016, membro 2010-2016). 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. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o welschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



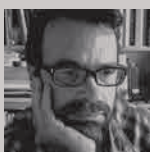
**ILÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Recentemente a sua atividade caracteriza-se como professor, artista-plástico e curador: professor de Pintura, coordenador da licenciatura de Pintura na FBAUL e vice-presidente do CIEBA; trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulada *O Centro do Mundo*, no Museu Militar de Lisboa em 2013; curadoria dos projetos GABA, Galeria Abertas das Belas-Artes (desde 2011 na FBAUL), *A Sala da Ruth* (2015, Casa das Artes de Tavira), e *Evocação* (2016-2019, no Museu Militar de Lisboa).



**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.



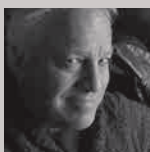
**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de 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 (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 Universidad 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. 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. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Realiza obras que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos. Además trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Estas sinestesias entre el color, el sonido y el tiempo son la esencia del filme realizado en 2010 por el compositor y musicólogo Jean-Marc Chouvel: *Joaquín Escuder — Todo son rayas*.



**JOSEP MONTOYA HORTELANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca* ProDart (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimoni de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.( 1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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 Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e distinções. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (diretor), de 2010 a 2015.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorada 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, 1980). é curadora independente e Professora Gulbenkian na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica, em Lisboa, desde 2016. Doutorada em Estudos de Cultura pela Humboldt-Viadrina School of Governance, Berlim (2015), com bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), Mestre em Curadoria de Arte Contemporânea pela Royal College of Art, Londres (2008), com Bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, e licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), tendo também feito investigação em Práticas Curatoriais na Konstfack University College of Arts, Crafts and Design, Estocolmo (2012). Com uma atividade que combina investigação com prática curatorial, os seus projetos mais recentes incluem "There's no knife without roses", no Tensta Konsthall, Estocolmo (2012); "Daqui parece uma montanha", no Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (2014); "Græsset er altid grønner", no Museet for Samtidskunst, Roskilde (2014-15); a curadoria executiva da primeira edição da *Anozero: Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra* (2015); e a curadoria geral da exposição Europeia da rede CreArt, *Notes on Tomorrow*, em

Kaunas, Kristiansand e Aveiro (2016-17). Desde 2015, é membro do Comitê Científico do Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (CSO), e dos Comitês Científicos e Editoriais das Revistas Acadêmicas *Estúdio*, *Gama* e *Croma*. Desde 2016, é membro do Comitê Editorial do *Yearbook of Moving Image Studies* (YoMIS), publicado pela Büchner-Verlag. Áreas de investigação: Arte Contemporânea; Estudos de Curadoria; Estudos de Cultura; Empreendedorismo Cultural; Arte e Gestão; Sistemas Sociais. Website: [luisa-santos.weebly.com](http://luisa-santos.weebly.com)



**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 — ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos — APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte — APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação — Criabrasil.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Vive e trabalha em Lisboa. Doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (com Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Dirige a Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudônimo *Ena M* tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura.



**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 e, atualmente, coordena a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l'Art pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÔNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doutorada na mesma faculdade com a tese “Art i Desig: L’obra Artística, Font de Desitjos Encoberts” em 2009. Premio extraordinário de licenciatura, assim como prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes atividades (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. Prémio de gravura no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente, e por três anos, trabalhando em uma escola secundária, James Callis em Vic.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, análises 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. Com estágio pós-doutoral no *Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes* da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* (UFPA/CNPq). É articulador do *Mirante — Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Curador da *Coleção Amazoniana de Arte* da UFPA. Foi um dos cinco finalista do Prêmio Marcantonio Vilaça Sesi — CNI, 2015, em curadoria. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Algures, ou o Primeiro Beijo*, 35ª Arte Pará, Artista Convidado, outubro de 2016, Casa das Onze Janelas, Belém; *Outra Natureza*, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015; *Horizonte Generoso — Uma experiência no Pará*, Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, 2015; *Transborda*, Galeria Casa Triângulo, São Paulo, 2015; *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pararoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014 etc. 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; *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, dentre outras.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Bacharel e licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora-pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria *Desenvolvimento de Projetos com pesquisa sobre a ruptura das noções de reprodutibilidade técnica com experimentações em fotografia analógica*. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares. Desde 2006 realiza pesquisa artística sobre processos gráficos, fotografia e vídeo.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Doutorada e Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Especialista em Curadoria e Educação em Museu de Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Pesquisadora, artista visual com exposições dentro e fora do Brasil e professora adjunta na Universidade Regional do Cariri do setor de Teoria da Arte.

# Sobre a Croma

## About Croma

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista Croma* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

A *Revista Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### **Arco de expressão ibérica**

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 33 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 cidadanias e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Aquisição e assinaturas**

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

Assinatura anual (dois números):  
15€

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

### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes  
da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)



## Cidadania e arte, uma questão de revolução

A perfeição do gosto acadêmico reproduz a perfeição do Estado absoluto, a disciplina é descoberta e lança mão de toda a coreografia: os gestos significam, e por isso os gestos são determinados no novo ballet da política esclarecida.

Então como é que a revolução chega às artes? Precisamente por as artes funcionarem a um ponto tão modelar e exigente, nas academias, que vão ser chamadas a fornecer novos espelhos da nova perfeição programática. Quando a revolução começa a anunciar-se, os artistas vão reivindicar a representação apolínea da revolução, perfeita como as artes decorativas, como as alamedas de Versailles.

Neste número da revista Croma apresenta-se uma seleção de artigos que, além de tratarem a obra de artistas pelo olhar de outros artistas, fazem-no apontando perspectivas implicadas, comprometidas, relacionais.

ISBN 978-989-8771-67-4



9 789898 771674 >

Crédito da capa: Sobre fotograma de *Martírio*, filme de Vicente Carreli, Ernesto de Carvalho e Tita. Documentário, 162min, 2016, Brasil. Cortesia dos autores.