



## croma 13

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
janeiro–junho 2019 | semestral  
issn 2182-8547 | e-issn 2182-8717

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

Nesta procura continuada de reunir escritos de artistas sobre outros criadores se reuniram neste número da Revista Croma dezasseis artigos que têm em comum a determinação interventiva e emancipada. Provoca-se o inconformismo, ensaia-se o pensamento.

A intervenção advém do estatuto, do capital simbólico associado à autoria. O estatuto político da arte centra o artista e tona-o vocal. A sua perspectiva, a sua síntese, a sua fantasia, são agora meios para uma mediação junto de todos, em direção a uma transformação fundamental e construtora de um dos pontos essenciais da cultura: a arte emancipada. Com a emancipação da arte, criou-se uma nova referencialidade, um novo descentramento, um olhar exterior, um olhar do homem sobre o homem, um olhar político mediado pelas formas pensadas.

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 7, número 13, janeiro–junho 2019  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 7, número 13, janeiro–junho 2019,  
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*)  
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes  
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa

#### Revista indexada nas seguintes plataformas científicas:

- Academic Onefile >  
<http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >  
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index >  
<http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) >  
<https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directoryn of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.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 «LIVRE!»  
> <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University  
Library of Regensburg >  
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

**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, Cláudia Pauzeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

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

**Crédito da capa:** Danillo Villa: Echaporã, 2018.  
Cortesia do artista.

**Projeto gráfico e paginação:** Tomás Gouveia

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

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



#### 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@gmail.com](mailto:congressocso@gmail.com)

## Conselho Editorial / Pares Académicos

### Pares académicos internos:

JOÃO PAULO QUEIROZ  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

LUÍS JORGE GONÇALVES  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ARTUR RAMOS  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

ARMANDO JORGE CASEIRÃO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Arquitetura)

ILÍDIO SALTEIRO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

MARGARIDA P. PRIETO  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes)

JOÃO CASTRO SILVA  
(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes)

### Pares académicos externos:

ADÉRITO FERNANDES MARCOS  
(Portugal, Universidade Aberta, Departamento  
de Ciências e Tecnologia)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FÁTIMA CHINITA  
Portugal, Instituto Politécnico de Lisboa,  
Escola Superior de Teatro e Cinema)

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

HEITOR ALVELOS

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

INÉS ANDRADE MARQUES

(Portugal, Universidade Lusófona de  
Humanidades e Tecnologias)

JOAQUIM PAULO SERRA

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

JOAQUÍN ESCUDER

(Espanha, Universidad de Zaragoza)

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)

LUÍS HERBERTO

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

MARCOS RIZOLLI

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO

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

MARILICE CORONA

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

MARISTELA SALVATORI

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

MÒNICA FEBRER MARTÍN

(Espanha, artista independente)

NEIDE MARCONDES

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP)

NUNO SACRAMENTO

(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

ORLANDO FRANCO MANESCHY

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

PAULA ALMOZARA

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

PAULO BERNARDINO BASTOS

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Arte)

PAULO GOMES

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL

(Espanha, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Arte)

RENATA FELINTO

(Brasil, Ceará, Universidad de Murcia, Facultad  
de Bellas Artes)

ROSANA HORIO MONTEIRO

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

SUSANA SARDO

(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento  
de Comunicação e Artes, INET-MED)

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ

(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores  
em Artes Plásticas, ANPAP)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-19
<b>Arte: da instituição à destituição</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Art: from institution to dismissal</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-19
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	22-XX
<b>A fronteira e o buraco: o Pampa e os limites entre arte e vida na obra de Copês</b> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	<b>The border and the hole: the Pampa and the boundaries between art and life in the work of Copês</b> EDUARDO VIEIRA DA CUNHA	22-28
<b>El cuerpo ausente en las performances de Emilio Santisteban</b> MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	<b>The absent body in the performances of Emilio Santisteban</b> MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA	29-38
<b>Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi</b> VIVIANE GUELLER	<b>Everyday life interstices: contextual situation in Rochelle Costi's work</b> VIVIANE GUELLER	39-45
<b>Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen</b> VERÓNICA DILLON	<b>Ancestral voices and contemporary Latin American artistic resistances in the work of Gustavo Larsen</b> VERÓNICA DILLON	46-53
<b>Kyle McDonald: criação de novas linguagens artísticas a partir do código e dos algoritmos de aprendizagem integrados em máquinas computacionais</b> NUNO M. GONÇALVES PINTO FERREIRA	<b>Kyle McDonald: new artistic languages created from code and learning algorithms integrated into computational machines</b> NUNO M. GONÇALVES PINTO FERREIRA	54-63
<b>El Dr. Truna y las conexiones subacuáticas</b> MARÍA VIDAGAÑ MURGUI	<b>Dr. Truna and underwater connections</b> MARÍA VIDAGAÑ MURGUI	64-71

<p><b>Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional</b> DANIELA MENDES CIDADE</p>	<p><i>Virgínia de Medeiros and the epic aesthetics of contemporary guerrillas: between documentary and fictional</i> DANIELA MENDES CIDADE</p>	<p>72-80</p>
<p><b>A natureza é a obra de arte: projeto para salvar pedras</b> SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS</p>	<p><i>Nature is the artwork: Project to Safeguard Stones</i> SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS</p>	<p>81-88</p>
<p><b>A imagem pensante, em Cildo Meireles</b> ANGELA MARIA GRANDO</p>	<p><i>The thinking image in Cildo Meireles</i> ANGELA MARIA GRANDO</p>	<p>89-96</p>
<p><b>La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza</b> AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO</p>	<p><i>The caress that tears up time: María Sánchez or the potentiality of shyness</i> AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO</p>	<p>97-105</p>
<p><b>Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte</b> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO</p>	<p><i>Between walls, streets and moving winds: a reflection on the work of Paula Duarte</i> FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO &amp; MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO</p>	<p>106-115</p>
<p><b>A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos</b> DANILLO VILLA &amp; RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA</p>	<p><i>The experience that the sight reaches: unfolding landscapes under the perspective of six contemporary artists</i> DANILLO VILLA &amp; RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA</p>	<p>116-128</p>
<p><b>Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano</b> TATIANA SAMPAIO FERRAZ</p>	<p><i>Crossings between art, architecture and city in the work of Rubens Mano</i> TATIANA SAMPAIO FERRAZ</p>	<p>129-136</p>
<p><b>“Para ondular e intrigar. Como?": Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952-53</b> INÊS ANDRADE MARQUES</p>	<p><i>“Mural. To undulate and intrigue. How?” Gordon Cullen mural at Greenside Primary School, London, 1952-53</i> INÊS ANDRADE MARQUES</p>	<p>137-143</p>
<p><b>Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo</b> JULIANA GOUTHIER MACEDO</p>	<p><i>Adel Souki: contaminations between clay and fire</i> JULIANA GOUTHIER MACEDO</p>	<p>144-152</p>



<b>María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de iconos y generadora de relatos “glocales” (globales+locales)</b> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	<i>María Cañas: multidisciplinary artist, icon looter and generator of “glocal” stories (global + local)</i> LAURA NOGALEDO GÓMEZ	153-162
<b>3. Croma, instruções aos autores</b>	<b>3. Croma, instructions to authors</b>	164-193
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	164-165
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	166-168
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	169-174
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	175-177
Croma, um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	180-193
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	180-191
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About Croma</i>	192
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	193



# 1. Editorial

*Editorial*

# Arte: da instituição à destituição

*Art: from institution to dismissal*

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Artigo completo submetido a 07 de fevereiro de 2019 e aprovado a 15 fevereiro de 2019

\*Portugal. Artista visual e coordenador 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 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

**Resumo:** Na arte, a intervenção advém do seu estatuto, do capital simbólico associado à autoria, da separação do artista. Este é um estatuto político que centra o artista e tona-o vocal. A sua perspetiva, a sua síntese, a sua fantasia, são meios para uma mediação junto de todos, em direção a uma transformação fundamental e construtora de um dos pontos essenciais da cultura: a arte emancipada. Com a emancipação da arte, cria-se uma nova referencialidade, um descentramento, um olhar exterior, um olhar do homem sobre o homem, um olhar político mediado pelas formas pensadas. Esta é proposta dos artigos que se reuniram no número 13 da Revista Croma: artigos sobre artistas, escritos por artistas, com uma vertente de intervenção emancipadora.

**Palavras chave:** arte / intervenção / política / Vasari / Revista Croma.

**Abstract:** *In art, intervention arises from its status, from the symbolic capital associated with the authorship, with the separation of the artist. This is a political statute that centers and turns the artist in a vocal. His perspective, his synthesis, his fantasy, all are means for mediation, towards a fundamental transformation and construction of one of the essential points of culture: the emancipated art. With the emancipation of art, a new referentiality is created, a decentering, an outward look, a human perspective on humanity, a political perspective mediated by forms and their thinking. This is the current proposal for the articles that were gathered at this issue number 13 of the Croma journal: articles about artists, written by artists, with an emancipatory intervention strand.*

**Keywords:** *art / intervention / politics / Vasari / Croma Magazine.*

### **1. Instituição e tradição**

A intervenção política surge no âmbito da esfera de atividades do artista desde que o seu estatuto foi reconhecido socialmente, desde que o artista é um autor emancipado e pessoalmente procurado. O seu poder legitimador irá acompanhar a transição seguinte, a transformação desde o discurso áulico habitual até às provocação de novas vertentes e posicionamentos cívicos dos registos artísticos, que conduzem à inovação através da iconografia, da denúncia, da agenda, da propaganda, da ideologia, da implicação, do comprometimento intelectual, tudo na promoção da mudança. A trajetória, entre a tradicional formulação de reforço da instituição, e a inovadora introdução da sua reformulação, ou seja, da alternativa, da sua reprogramação e da sua construção, ou, no limite, da destituição do instituído, desloca para o artista uma potência de inovação e de contributo social que se atualiza em diferentes momentos. O plano de fundo é a emancipação, a descolonização, e a alternativa (Queiroz, 2018a; 2018b).

### **2. Inovação e política**

Pode-se dizer que é a legitimação política da arte e da academia de arte que possibilita o deslocamento discursivo implícito nas formulações artísticas mais inovadoras e significativas, onde é criado o espaço que faz com que a arte seja, já sempre, política.

Talvez o primeiro testemunho instituído que assenta a nova forma de reconhecer ao autor a sua autoridade emancipada seja a dedicação com que Vasari (1568) descreve a vida, plena de detalhados episódios realistas, de anedotas, tiradas espirituosas, e referências a obras maiores, onde até anota as inscrições nas lápides fúnebres de cada um dos artífices, descritos como os pintores, escultores e arquitectos mais excelentes, que glorificam a inovação de cada um. Importa, para dar a justa medida da novidade que é trazida por Vasari, ele próprio pintor e arquiteto, referir extensivamente todos os artistas a quem dedicou um capítulo específico na sua obra (Vasari, 1568), mantendo a grafia da época.

### **3. Vasari: os artesãos mais excelentes**

Assim se descreve o título de cada capítulo da obra (Vasari, 1568), que é também o nome de um pintor, escultor, ou arquiteto: Cimabue, Arnolfo di Lapo, Nicola e Giovanni Pisani, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto, Agostino et Agnolo, Stefano e Ugolino, Pietro Laurati, Andrea Pisano, Buonamico Buffalmacco, Ambrugio Lorenzetti, Pietro Cavallini, Simone Sanese, Taddeo Gaddi, Andrea di Cione Orgagna, Tommaso Fiorentino detto Giotto, Giovanni da Ponte, Agnolo Gaddi, Berna Sanese, Duccio, Antonio Viniziano, Iacopo di Casentino, Spinello Aretino, Gherardo Starnina, Lippo, Lorenzo Monaco degli Angeli, Taddeo Bartoli, Lorenzo di Bicci, Iacopo della Quercia, Niccolò Aretino, Dello, Nanni d'Antonio

di Banco, Luca della Robbia, Paulo Uccello, Lorenzo Ghiberti, Masolino, Parri Spinelli, Masaccio da San Giovanni di Valdarno, Filippo Brunelleschi, Donato, Michelozzo Michelozzi, Antonio Filarete e Simone, Giuliano da Maiano, Piero della Francesca, Fra' Giovanni da Fiesole dell'Ordine de' Frati Predicatori, Leon Batista Alberti, Lazzaro Vasari, Antonello da Messina, Alesso Baldovinetti, Vellano da Padova, Fra' Filippo Lippi, Paulo Romano e Maestro Mino e Chimenti Camicia, Andrea dal Castagno di Mugello e Dominico Viniziano, Gentile di Fabriano e Vittore Pisanello, Pesello e Francesco Peselli, Benozzo, Francesco di Giorgio e Lorenzo Vecchietto, Galasso Galassi, Antonio Rossellino e Bernardo suo fratello, Desiderio da Settignano, Mino, Lorenzo Costa, Ercole Ferrarese, Iacopo, Giovanni e Gentile Bellini, Cosimo Rosselli, Il Cecca, Don Bartolomeo abade de San Clemente, Gherardo, Domenico Ghirlandaio, Antonio e Piero Pollaiuoli, Sandro Botticello, Benedetto da Maiano, Andrea Verrocchio, Andrea Mantegna, Filippo Lippi, Bernardino Pinturicchio, Francesco Francia, Pietro Perugino, Vittore Scarpaccia e outros pintores venezianos, Iacopo dito l'Indaco, Luca Signorelli da Cortona, Lionardo da Vinci, Giorgione da Castel Franco, Antonio da Correggio, Piero di Cosimo, Bramante da Urbino, Fra' Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli, Raffaellino del Garbo, Torrigiano, Giuliano et Antonio da San Gallo, Raffaello d'Urbino, Guglielmo da Marcilla, Cronaca, Domenico Puligo, Andrea da Fiesole e altri fiesolani, Vincenzio da San Gimignano e Timoteo da Urbino, Andrea dal Monte Sansovino, Benedetto da Rovezzano, Baccio da Monte Lupo e Raffaello suo figliolo, Lorenzo di Credi, Lorenzetto e Boccaccino, Baldassarre Peruzzi, Giovan Francesco dito il Fattore e Pellegrino da Modana, Andrea del Sarto, Madonna Properzia de' Rossi, Alfonso Lombardi, Michelagnolo da Siena e Girolamo da Santa Croce e Dosso e Battista, Giovanni Antonio Licinio da Pordenone e altri pittori del Friuli, Giovanni Antonio Sogliani, Girolamo da Trevisi, Pulidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino, Il Rosso, Bartolomeo da Bagnacavallo e outros pintores romanos, Francia Bigio, Morto da Feltro e Andrea di Cosimo Feltrini, Marco Calavrese, Francesco Mazzuoli, Iacopo Palma e Lorenzo Lotto, Fra' Iocondo e Liberale e altri veronesi, Francesco Monsignori, Falconetto, Francesco e Girolamo dai Libri, Francesco Granacci, Baccio d'Agnolo, Valerio Vicentino, Giovanni da Castel Bolognese, Matteo del Nasaro e outros excelentes entalhadores, Marcantonio Bolognese e outros entalhadores de gravuras, Antonio da San Gallo, Giulio Romano, Sebastian Viniziano frate del Piombo, Perino del Vaga, Domenico Beccafumi e Maestro di Getti, Giovann'Antonio Lappoli, Niccolò Soggi, Niccolò detto il Tribolo, Pierino da Vinci, Baccio Bandinelli, Giuliano Bugiardini, Cristofano Gherardi dito Doceno, Iacopo da Puntormo, Simone Mosca, Girolamo e Bartolomeo Genga e Giovambattista San Marino genero di Girolamo,

Michele San Michele, Giovannantonio dito o Soddoma da Verzelli, Bastiano detto Aristotile da San Gallo, Benvenuto Garofalo e Girolamo da Carpi e outros lombardos, Ridolfo, Davit e Benedetto Grillandai, Giovanni da Udine, Battista Franco, Giovanfrancesco Rustichi, Fra' Giovann'Agnolo Montorsoli, Francesco dito de' Salviati, Daniello Ricciarelli da Volterra, Taddeo Zuccherro, Michelagnolo Buonarroti, Francesco Primaticcio bolognese abade de San Martino, Tiziano da Cador, Iacopo Sansavino, Lione Lioni.

A estes, Vasari (1568) adiciona ainda a referência a “altri scultori et architetti, Don Giulio Clovio, Diversi artefici italiani, Diversi artefici fiamminghi, Accademici del Disegno e il Bronzino”.

#### **4. Os artistas emancipados**

É imperiosa esta citação extensiva, para deixar bem clara a dimensão da emancipação. É todo um mundo, uma pequena multidão cuidadosamente individualizada, emancipada da arte que é assim valorizada. Cada um dos capítulos referidos acima é mais que uma memória, é mais que uma homenagem, é no fundo uma extensa reivindicação política da emancipação, da autoridade: anuncia-se um novo tipo de artesão, o excelente, aquele que arrisca a imortalidade, descreve-se que existe, que nasceu, o que fez, o que disse, o que dele disseram, o que provocou, o que inovou, os costumes que introduziu, o espanto e assombro que soube apresentar.

O processo é diferido, é certo, e é conhecido. Se nos tempos medievais não importava o autor, mas sim a oficina, não importava a obra, mas sim a aplicação oficial, não se empregava a palavra “artista” mas sim a palavra “pintor”, “escultor”, “ourives,” ou seja, “artesão” então se compreende que a expressão “artista” seja o neologismo moderno, o alibi político para uma mudança descentrada dos criadores iconográficos. A imaginação, a fantasia, é agora mais independente, mais crítica, mais livre, mais romântica, mais exigente, mais crítica, mais emancipada.

#### **5. Lugares de intervenção**

Temos acompanhado novidades, através de outros escritos, neste desafio de chamar os artistas a escreverem sobre os outros criadores. O esforço pode ser curiosamente paralelo ao de Vasari: paulatinamente, um por um, vamos conhecendo vidas, obras, inovações. Marcos Rizolli (2018), López Lopéz (2018), Domingos Loureiro (2018), Luís Herberto (2018), Orlando Maneschy (2018) são alguns exemplos da vontade de contar que anotámos em Vasari. Os casos são bem diferentes e em todos há risco, novidade e vontade de contrapor.

## 6. A Croma 13

Nesta procura continuada de reunir escritos de artistas sobre outros criadores se reuniram neste número da Revista Croma dezasseis artigos que têm em comum a determinação interventiva e emancipada. Provoca-se o inconformismo, ensaia-se o pensamento.

Eduardo Vieira da Cunha (Brasil, Rio Grande do Sul) no artigo "A fronteira e o buraco: o Pampa e os limites entre arte e vida na obra de Copês" aborda o trabalho 'Yamna' (2018), uma instalação de Alexandre Copês (n. 1988, São Gabriel, RS, Brasil) que se debruça sobre a imigração e o desterramento dos refugiados, de ontem e de hoje.

Mihaela Radulescu (Roménia e Lima, Perú) no artigo "El cuerpo ausente en las performances de Emilio Santisteban" apresenta o performer peruano que desdobra ações desde 1990. Particularmente são abordadas as performances 'Responda' e 'Performance Incomprensible', a que se acrescenta 'Héroe': interpela-se o corpo desaparecido, seja no sentido estrito, mais político, seja no sentido mais alargado, mais especulativo, onde a história recente do Peru, dos anos 80 e 90, também se pode enquadrar.

Viviane Gueller (Brasil, Rio Grande do Sul) no artigo "Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi" apresenta as video instalações de Rochelle Costi (n. 1961, Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil) como "Negócios à parte" (2017) numa proposta de pesquisar no âmbito do quotidiano as dimensões de poder e de sujeição política.

Verónica Dillon (Argentina, La Plata) em "Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen" aponta, na obra desta artista, e especialmente nas suas séries de 'quipus' construções textuais dos tempos dos incas que intermediavam as narrativas e o comércio. Nestas podemos encontrar objetos entrançados, pedaços de papel, mensagem, desde tempos imemoriais: são as 'Mensajes ocultos de una América que no fue' (2018).

Nuno Pinto Ferreira (Porto, Portugal) no artigo "Kyle McDonald: criação de novas linguagens artísticas a partir do código e dos algoritmos de aprendizagem integrados em máquinas computacionais" apresenta a pesquisa artística ancorada nos códigos computacionais e nas propostas em código aberto de Kyle McDonald (Canadá). Um dos contribuidores do openFrameworks dedica-se a elaborar as ferramentas que permitem aos artistas utilizar os algoritmos nas suas criações. Explora a subversão intrínseca dos códigos e redes, aproveita o 'glitch' e propõe constantes inversões de conceitos e de hábitos estabelecidos.

María Vidagañ (Zaragoza, Espanha) no artigo "El Dr. Truna y las conexiones subacuáticas" aborda o artista dificilmente classificável Dr. Truna (Andrés Blasco,



Valencia, Espanha), ativo em escultura, arte sonora e nas artes de ação: “O Toro Cósmico”, ou “Zoo Onírico” são algumas das suas propostas.

Daniela Cidade (Brasil, Rio Grande do Sul) no artigo “Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional” apresenta ‘Alma de Bronze’ resultado da residência de Virgínia de Medeiros (n. 1973, Feira de Santana, Bahia, Brasil) no Hotel Cambridge, uma das ocupações do centro de São Paulo. Das interações entre a artista e as mulheres residentes lança-se a analogia guerrilheira da luta das mulheres do Movimento Sem Teto do Centro. As suas vídeoinstalações e ensaios fotográficos ficcionais interpelam o lado de dentro das casas, acompanhando a vida de oito mulheres concretas, numa arena entre o dissenso e a gangrena urbana, problematizadora da política do corpo, da propriedade, e do território.

Sissa de Assis (Brasília, Brasil) em “A natureza é a obra de arte: projeto para salvar pedras,” apresenta a proposta artística ‘S11D’ (ou ‘projeto para Salvar Pedras’) do artista José Viana (Pará, Brasil) é apresentada uma proposta aparentemente simples, mas de grande alcance político. Trata-se de 15 pedras e alguma terra provenientes da área da Floresta de Carajás, de vegetação de Savana Metalófila, que foi concessionada para um dos maiores projetos da indústria da mineração no mundo, a mineração em áreas de Canga. As pedras, esparsas e intrigantes, aguardam espalhadas regularmente pelo chão terroso da planície. O seu rico teor em ferro é a sua ameaça industrial e massiva. Aqui, as 15 pedras são expostas e doadas ao Museu Estadual.

Angela Grando (Brasil, Espírito Santo) no artigo “A imagem pensante, em Cildo Meireles” debruça-se sobre a demanda identitária de Cildo Meireles (n. 1948, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil), na instalação de 1.000 metros de tubos de água transparentes “Je est un autre” (1997). ‘Aqueles que comem carne sem sal’ é como os próprios índios e mestiços se sabem distinguir dos outros, os que comem a carne salgada ao sol. Entre todos, a miséria, a herança de sucessivos massacres e perseguições, mesmo até ao século XX.

Amaya Sánchez (Bilbao, Espanha) no artigo “La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza” aborda as performances fotografadas de María Sánchez (n. 1977, La Horcajada, Ávila), as imprecisas carícias a estranhos, as sobreposições de sombras e de limites interpessoais, explorando a adimensionalidade pessoal no contexto público.

Francione Carvalho & Matheus Monteiro (Brasil, Minas Gerais) no artigo “Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte” refletem sobre as obras ‘BRILHO’ e ‘Eu me Levanto,’ de Paula Duarte (n. 1990, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil). Os problemas raciais e de género motivam o

estudo de propostas em busca de alternativas discursivas, descentradas, e descolonizadas. São retratados travestis da cidade de Juiz de Fora, que se projetam nas paredes, ou são feitas pipas com o rosto de Marielle Franco, erguidas ao vento por meninas negras.

Danillo Villa & Ronaldo Oliveira (Brasil, Paraná) em "A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos" apresentam a proposta de um coletivo reunido em torno da paisagem, e com origens distintas, exposto na Casa Branca de Londrina, Paraná, Brasil. Os artistas foram chamados a contribuir com materiais educativos, na perspectiva da formação de públicos e da transmissão das suas interrogações, num projeto de intervenção cultural mais alargado, bem além da exposição: as suas cartas, objetos, fotografias, anotações, constituem um segundo discurso de enquadramento.

Tatiana Ferraz (Brasil, Minas Gerais) em "Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano" aborda a proposta de Rubens Mano (1960, São Paulo, Brasil) inserida no projeto Arte/Cidade, idealizado por Nelson Brissac Peixoto, com diferentes intervenções em edifícios paulistas entre 1994 e 2002. Na proposta de Mano, dois projetores de 12.000 watt incidem na perpendicular sobre o trânsito automóvel, num dos viadutos da capital. Procura-se o espaço munido de poderosos "detetores de ausências" numa espécie de poesia urbana.

Inês Andrade Marques (Portugal, Lisboa) "Para ondular e intrigar: Como?: Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952-53" debruça-se sobre o arquiteto britânico Gordon Cullen (1914-1994) que marcou gerações de urbanistas através das suas anotações sobre o espaço urbano. O percurso, a deambulação, a descoberta, o fluxo, a aderência, a paragem, a viragem, a abertura, o horizonte, a escala, a sombra, a cidade, a camada, a leitura vivenciada, a visão serial, são propostas de conhecimento visual ainda atual. Para uma escola edificável em 24 dias, Cullen cria um mural destinado a "to undulate and intrigue" para a entrada.

Juliana Gouthier Macedo (Brasil, Minas Gerais) no artigo "Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo" invoca a queima de argila em terra e em grupo como um reviver de encontros, de partilhas e de resgates, num reposicionamento próximo do lugar do artista num regresso à demora e ao abrandamento.

Laura Nogaledo (Espanha, Sevilha) em "María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de íconos y generadora de relatos 'glocales' (globales+locales)" apresenta a artista María Cañas (n. 1972, Sevilha, Espanha) e a exposição 'La sustancia herencia,' projeto instalativo. São visitados interditos institucionais (pisar a bandeira espanhola) e até provocados protestos falangistas que culminam na absolvição, através de fotomontagens e instalações poderosas que devolvem as

torrentes de sentido colocando-as em curto-circuito de ignição: Cañas define-se como “insurgente, videoguerrillera, praticante de la ‘risastencia’ y agitadora cultural” (Nogaledo Gómez, 2019)

## 7. Interferências

A intervenção advém do estatuto, do capital simbólico associado à autoria. O estatuto político da arte centra o artista e tona-o vocal. A sua perspetiva, a sua síntese, a sua fantasia, são agora meios para uma mediação junto de todos, em direção a uma transformação fundamental e construtora de um dos pontos essenciais da cultura: a arte emancipada. Com a emancipação da arte, criou-se uma nova referencialidade, um novo descentramento, um olhar exterior, um olhar do homem sobre o homem, um olhar político mediado pelas formas pensadas.

### Referências

- Herberto, Luís (2018) “Del LaGrace Volcano: ‘Terrorismo de género em part-time.’” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 111-120.
- López López, Marta (2018) “Ana Riaño: Redes sociales y arte Post-Internet.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 38-45.
- Loureiro, Domingos (2018) “Apropriação e simulacro como estratégia de legitimação artística, um caso de estudo: Sandra Gamarra.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 92-101.
- Maneschy, Orlando Franco (2018) “Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 150-159.
- Nogaledo Gómez, Laura (2019) “María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de iconos y generadora de relatos ‘glocales’ (globales+locales).” Revista *Croma* N. 13 (7) janeiro-junho.
- Queiroz, João Paulo (2018a) “Arte, auto descolonização e orientalismo.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (22), abril-junho. 12-17.
- Queiroz, João Paulo (2018b) “A Arte e as palavras escondidas.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 12-17.
- Rizolli, Marcos (2018) “Natureza e Linguagem, Grafia e Organicidade: um estudo crítico sobre a Série Plantas de Sylvia Furegatti.” Revista *Estúdio*, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 20-28.
- Vasari, Giorgio (1568) *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florença. [Edição Newton Compton Editori, 1997, ISBN 88-7983-173-9.] Acessível em URL: [https://it.wikisource.org/wiki/Le\\_vite\\_de%27\\_pi%C3%B9\\_eccellenti\\_pittori,\\_scultori\\_e\\_architettori\\_\(1568\)](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568))



## **2. Artigos originais**

*Original articles*

# A fronteira e o buraco: o *Pampa* e os limites entre arte e vida na obra de Copês

*The border and the hole: the Pampa  
and the boundaries between art and life in  
the work of Copês*

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA\*

Artigo completo submetido a 26 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual, professor.

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

**Resumo:** O artigo foca a produção de Alexandre Copês, e sua poética ficcional de transbordamentos entre a arte e a vida. O texto centra-se em um trabalho denominado Yamna, uma instalação composta de uma série de fotografias, uma rede e uma pintura, onde o artista busca um diálogo com uma viagem pela geografia da memória e do esquecimento, à casa de sua infância no extremo sul do Brasil, e a filosofia do buraco..

**Palavras chave:** ficção / fronteira / buraco.

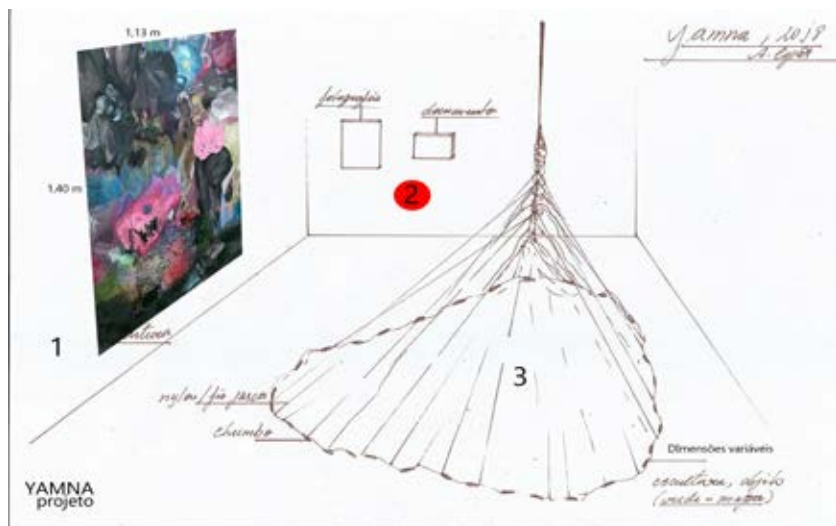
**Abstract:** *This article surveys the works of Alexandre Copês, and his fictional poetics of overflows between art and life. The text focuses on a work named Yamna, an installation composed of a series of photographs, a network and a painting, where the artist seeks a dialogue with a trip into the geography of memory and the forgetfulness, at the house of his childhood in the extreme south of Brazil, and the philosophy of a hole.*

**Keywords:** *fiction / border / hole.*

## Introdução

Partindo do relato de um familiar, o jovem artista brasileiro Alexandre Copês realiza um trabalho plástico poético-ficcional entre memória e esquecimento com os elementos documentais de sua família. O pano de fundo é a imigração árabe no Estado do Rio Grande do Sul, no extremo meridional do Brasil e fronteira com o Uruguai e Argentina, onde ascendentes do artista teriam chegado a partir de 1870. A sensação é de que há um estranhamento, causada por um buraco da memória. Uma narrativa da história da família, feito por uma tia do artista, aparece como uma luz que levou à realização uma instalação, com documentos, mapas, fotografias e pintura, denominada *Yamna* (referência à cultura que se desenvolveu entre a Europa e a Ásia entre 3200 e 2300 AC, na região da atual Turquia). A obra foi exibida na exposição denominada *Philosofreak*, em novembro de 2018 em Porto Alegre. Há nela uma rede de malhas largas que se abre no vazio, formando um desenho. Envolvendo alguns elementos da memória, e ao mesmo tempo deixando passar outros ao esquecimento, a rede é a metáfora da história perdida destes descendentes de sírios e libaneses, que buscavam no novo continente o **exílio** por questões econômicas e políticas, fugindo do domínio turco-otomano no Oriente. Como na história de Dibutade, de Plínio, o Velho (Plínio, 2003), envolvendo uma perda iminente e uma busca pela sua recuperação entre memória e esquecimento, o trabalho de Copês se refere a este vazio, um buraco, um abismo que se aprofunda como uma falta, uma história ausente. Pretende-se utilizar neste artigo uma metodologia dialética, discorrendo sobre as questões que envolveram a realização deste trabalho (Figura 1).

Para esta análise, será realizada uma operação triangular entre os elementos *sombra*, *fronteira* e *buraco*, passando por outros conceitos operatórios presentes em Copês, e a ruína dos velhos teatros na paisagem da fronteira sul do Brasil. O objetivo é analisar as maneiras como memória e ficção se fundem e se confundem, através dos movimentos do desejo na criação da artista. Tentaremos aproximar estes desejos ao pensamento de Donald Shuller sobre a filosofia do buraco (Shuller, 2012). Como uma fábula sobre a poética do desenho, buscaremos localizar esta sombra da história perdida, como um dilema que percorre o processo do artista: o estranhamento causado pela impossibilidade de lembrar uma história, e a extrema urgência em elaborar uma memória ficcional desta mesma história na forma de um trabalho plástico.



**Figura 1** · Alexandre Copês, *Yamna*, Instalação, 2018. Fonte: Alexandre Copês.

**Figura 2** · Alexandre Copês: *Yamna*, 2018. Projeto. Fonte: Alexandre Copês



## 1. O esquecimento

Desenhos, como anotações, geralmente servem de esboços de futuras obras para um artista. São tentativas, planos de futuros trabalhos. Muitos deles encontram a concretização em pinturas, como projetos finais. Poucos, talvez, sobrevivam com a autonomia de uma obra final. Outros, quando salvos do esquecimento, migram para o fundo das gavetas, ou somem em um buraco negro de algum arquivo. Até o dia em que a lembrança do próprio artista, ou o olhar do outro, os redescubra e os ilumine novamente.

Entre lembrança e esquecimento, paisagens da memória, imagens, sequências de lugares, vive a imaginação nômade do artista. Os esboços iniciais de Alexandre Copês para a instalação de *Yamna* trazem esse olhar, e demonstram a importância do desenho como projeto e latência de idéias e acontecimentos, de memória e de esquecimento.

O crítico literário Harald Weinrich, em *Lete, Arte e Crítica do Esquecimento*, (Weinrich, 2001) lembra das inúmeras histórias nas quais os autores lidam com a memória e o esquecimento. Em todas elas, a memória tem sempre parte da razão, mas o esquecimento não é de todo o vilão. Ao contrário, pode ser o elemento redentor de um sofrimento. O autor conta a história de um homem que possui uma memória ilimitada. Felizmente, ele acabará por encontrar um médico que tratará do caso como “hipermnésia”, uma doença. E recomenda como terapia colocar as coisas no papel, na escrita ou no desenho, para que sejam bem esquecidas.

Essa parábola pode ser relevante ao falarmos do papel do projeto e desenho no trabalho de Copês. A arte nutre-se de lugares, imaginários ou não, representando sequências de conteúdos ordenados que são posteriormente transportados para uma folha de papel e para uma tela de pintura. A força da imaginação do artista vem dessa capacidade de lembrar e reproduzir imagens, renovando linguagens. Sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova. Mesmo na retórica, ou na arte do discurso e do relato oral, aquele que se expressa precisa apenas repassar em pensamento uma sequência, como bem nos mostra Dante, em *A Divina Comédia* (Alighieri, 2007) para com isso invocar as imagens da memória e sair do buraco. O esquecimento não poderia ter lugar ali.

O paradoxo é que o artista precisa contar também com o esquecimento para poder sonhar. O poeta francês Paul Valéry (Valéry, 2018) era outro dos grandes defensores do esquecimento como remédio. Ele louvava o esquecimento positivo, aquele que permite o devaneio. E prescrevia como remédio a poesia.

O desenho, o projeto, a anotação de lugares e de situações, todos podem ter

essa função na arte: a partir do desejo da ausência, e da vontade de completude, liberar a memória e o pensamento do artista. E permitir a retomada de conteúdos dessas imagens latentes um tempo depois, na pintura, como na instalação *Yamna* (Figura 2).

## 2. A memória

Escrever este texto refletindo em paralelo ao processo criador da artista e seus consequentes desdobramentos, pode ser um exercício de oposição entre dois pólos, dois modos do desejo, marcados, o primeiro pela ausência, pela falta, o esquecimento: o negativo; e o segundo pelo excesso de memória, e consequente ficcionalização: o positivo. Um processo de criação segue algumas fases, sendo a primeira aquela que representa provar esta sensação de ausência, de véu negro (a impossibilidade e a necessidade em fazer algo), de cair no escuro do buraco. Nela se situa o catalisador gesto de organização da obra e de busca dos meios para a sua realização. Este primeiro estágio é da ordem do inconsciente, regressivo a nível psicológico, mas que logo se torna consciente. O artista seria vítima e autor dos buracos que cai. Imaginemos o trabalho de Copês no processo de elaboração da instalação. O processo começaria com o sentimento de vazio, de angústia que se desenvolve de forma solitária, no interior do atelier/laboratório, como algo marcado por um sofrimento de alienação ao mundo exterior, ligando a criação com a separação, o esquecimento, o buraco, a queda.

Podemos passar agora ao estágio da saída: Se no buraco, o homem aproveita para inventar linguagens, sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova. Neste segundo estágio da concepção de *Yamna*, correspondente à pesquisa do artista sobre a história esquecida da família, há uma construção da memória. O ponto de partida é o relato da tia, que se confunde com a ficção. Onde havia um buraco, uma coluna ausente, Copês procura construir uma coluna da memória de uma família, que se estende aos dramas, às alegrias e aos desafios de deixar a terra natal e chagar a uma região de fronteira ao sul do Brasil.

## 3. A fronteira

Arte e vida, verdade e ficção, são lugares de passagens e travessias, fronteiras e limites. A transgressão estética surge desse sentimento de incompletude, de falta, implicando o ato de criação como um gesto entre a arte e a realidade, agindo neste vazio que os separa (Comoli, 1999), neste “entre”. Lugares indeterminados, cenas, acontecimentos de vidas como o relato da narradora de uma história de família. Entre deslocamentos e território de fronteira, o trabalho plástico de Copês lembra o vento *Minuano*, que no inverno fustiga o *Pampa*,

a região do Sul do Brasil onde vieram a aportar seus familiares. O artista faz referência a um abandonado cine-teatro, edifício vizinho à casa de seus pais na cidade de São Gabriel. Lugar e vazio. Diante do infinito *Pampa*, como um castelo, surge um teatro, lugar que emerge no vazio. Espaços efêmeros que se dissolveram com o tempo, segundo as determinações dos corpos que eles se contentaram em abrigar. O conceito de lugar e paisagem é inseparável do conceito de vazio (Cauquelin, 2008). Um lugar surge do e no vazio do *Pampa*, como algo que é ocupado por corpos. Mas com os anos passados ele se transforma em ruína e se esvazia pelo abandono.

Se hoje por lá desapareceram cinemas e teatros, por certo não é por falta desta tradição cultural. Cidades da fronteira, como São Gabriel, viveram momentos de glória com seus edifícios de teatros. Alguns prédios ainda permanecem na ruína, como testemunhas de um tempo de intensas relações culturais entre povos de língua portuguesa e espanhola, para os quais o historiador Lothar Francisco Hessel (Hessel, 1987) dedicou ampla pesquisa. Segundo ele, em toda a imensa fronteira terrestre do Brasil, não houve região de maior atividade humana e cultural do que a do Sul do País. Isso apesar de todos os períodos de conflitos por problemas de limites territoriais. A migração para as grandes cidades esvaziou o *Pampa* transformando em ruína os velhos edifícios de teatro, testemunhos de uma era de esplendor.

A história comprova que nas fronteiras de nosso Estado, apesar da rara população e da intensa atividade agropastoril, os homens, embora com a imagem de rudes fazendeiros, trabalhadores do campo e pequenos comerciantes, como os de origem Árabe, não descuidavam da Arte. Em períodos de economia favorável ao comércio do charque, como nos séculos XIX e início do século XX, a vida cultural acontecia no *Pampa*. Artistas de Portugal e da Espanha, a caminho de Montevidéu e Buenos Aires, aproveitavam a parada para se apresentar nos teatros *Sete de Setembro* de Rio Grande e *Sete de Abril*, de Pelotas. Ainda segundo Hessel, depois dessas duas cidades, podiam as companhias seguir pela Lagoa dos Patos até Porto Alegre, em busca do *Theatro São Pedro*, ou então tomar a Lagoa Mirim, até a cidade de Jaguarão, onde o *Theatro Esperança* os esperava.

Os teatros como o *Sete de Abril*, de Pelotas, e o *Prezewodowsky*, de Itaqui, são os poucos que permanecem hoje em pé, ainda que em ruínas, conservando os marcos de uma polarização do Brasil e dos países do Prata. A poesia na imagem da fronteira Sul, passa como um vento em voz alta neste trabalho de Copês. Lugares intangíveis, que se esvanecem com o tempo, com o movimento de idas e vindas da fronteira.

## Conclusão

A poesia de *Yamna* parte de privações, de faltas e ausências, tanto na história pessoal ou na de sua família, como na história maior de um lugar, a fronteira Sul do Brasil. Da mesma maneira que envolver a sombra projetada, construir uma obra representa um pacto com o buraco, o vazio. Henry Michaux fala desta “coluna ausente” (Michaux, 1998), da falta. Partindo disso, poderia o artista transformá-la em material plástico? A construção da identidade aconteceria assim. O conjunto de experiências se acumulam, sobre um espaço vazio do esquecimento. O artista faz algo para superar e esquecer o que o falta. Na instalação *Yamna* há um espaço vazio, um buraco da memória a ser preenchido. A cada buraco inesperado, abre-se um novo capítulo da história do pensamento, ensina-nos Donald Shuller (Shuller, 2003). Perdendo a segurança do solo, o artista torna-se *Unheimlich*, sem lar. Sente que algo falta, mas que ao mesmo tempo é estranhamente familiar, suscitando uma sensação de angústia. A arte nasceria para recuperar o que perdemos, o que esquecemos. Saímos do buraco renovados. No buraco, o artista inventa linguagens. A renovação causada pela queda no buraco aproxima a filosofia à arte. A arte nasce para buscar, na ruína, o que perdemos.

## Referências

- Alighieri, Dante (2007). *A Divina Comédia: Purgatório*. São Paulo: Editora 34. ISBN 97885-7326.
- Comoli, J.P. *L'Art sans qualité*. Paris: Farrago, ISBN 2844900208.
- Hessel, Lothar F. (1987). *O Teatro no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS. ISBN 8570253745;
- Valéry, Paul. (2018). *O Senhor Teste*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978972708823.
- Weinrich, Harald (2001). *Lete: Arte e Crítica do Esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira ISBN 852000542X.
- Michaux, Henry (1998). *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 9789727085422.
- Shuller, Donald (2012). *Afrontar fronteiras*. Porto Alegre: Movimento ISBN 978857195191.
- Cauquelin, Anne (2008). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Edições 70. ISBN 9789724414041.

# El cuerpo ausente en las performances de Emilio Santisteban

*The absent body in the performances  
of Emilio Santisteban*

MIHAELA RADULESCU DE BARRIO DE MENDOZA\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Rumanía, residencia: Perú, artista visual y profesora.

AFILIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte y Diseño. Avenida Universitaria No 1801, San Miguel. 15088, Lima, Perú. E-mail: mradule@pucp.edu.pe

**Resumen:** La ponencia aborda las performances de Emilio Santisteban, artista peruano interdisciplinario, gestor y curador de proyectos nacionales e internacionales, investigador y docente en artes visuales, en busca de sus mecanismos de construcción y acción. Se propone focalizar el tema de la presencia y la ausencia del cuerpo e interpretarlo en el marco de la intencionalidad y direccionalidad que sostienen el enfoque generativo de sus performances, donde un rol importante lo tiene el proceso de cooperación enunciativa de los participantes desde la memoria colectiva, lo implícito y la intertextualidad.

**Palabras clave:** presencia / ausencia / cuerpo / performance / enunciación / memoria colectiva.

**Abstract:** *The paper addresses the performances of Emilio Santisteban, Peruvian interdisciplinary artist, manager and curator of national and international projects, researcher and teacher in Visual arts, in search of their construction and action mechanisms. It is proposed to focus on the presence and absence of the body and interpret it in the context of intentionality and directionality that support the generative approach of their performances, where an important role is the process of enunciative cooperation of the participants from the collective memory, the implicit and the intertextuality.*

**Keywords:** *presence / absence / body / performance / enunciation / collective memory.*

## Introducción

Emilio Santisteban asume la performance (desde 1990 hasta la actualidad) como un acontecimiento con función comunicativa y generadora de sentido a través de una experiencia que remite directamente a la condición humana en los tiempos presentes, observada en la matriz histórica de su contexto cultural, a veces local, otras veces universal. En la diversidad de sus creaciones, que se plantean en la modalidad de performance e intervención del espacio público, se definen varios núcleos y redes semánticas: la sociedad del mercado y del consumo; la violencia que el Perú experimentó en los años 80 y 90; las víctimas de la sociedad civil durante los enfrentamientos entre el ejército peruano y la organización terrorista Sendero Luminoso; la corrupción de las instituciones y de la política; los derechos humanos.

Destaca por su continuidad y transformaciones progresivas el ciclo dedicado a los desaparecidos, que se inicia en 2008 y sigue actualmente abierto a futuras acciones. Las performances que lo integran proponen la sustitución de los cuerpos ausentes de los desaparecidos con los cuerpos presentes del público participante, el cual experimenta el duelo, haciendo memoria y respondiendo a preguntas que relacionan el presente con el pasado, lo vivido con lo conocido, la presencia con la ausencia. Judith Butler (2006) se refería al duelo de una comunidad como a un acto político que se construía desde la conciencia de la implicación con las vidas de los demás. Dominick LaCapra (2009) profundizó en la construcción de la conciencia advirtiendo sobre la necesidad de contrarrestar la tendencia a negar o reprimir la memoria. El ciclo de performances que es objeto de reflexión en esta oportunidad apela a la memoria desde un contexto posterior a los años de violencia en el Perú, por lo cual se plantea desde un nuevo y cambiado marco enunciativo y comunicativo, sobre todo para un público joven que accede a lo ocurrido vía información no como vivencia. En cuanto a la información un rol sumamente importante en el análisis de esta época de la historia peruana lo tuvo el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación que se dió a conocer el 28 de agosto del 2003. La Comisión, creada en 2001, había recogido 16,985 testimonios y organizado audiencias con 9500 víctimas de la violencia. El Informe fue referencia fundamental para muchas acciones artísticas las cuales optaron por llevar al imaginario cultural la representación de los acontecimientos y de sus consecuencias en la vida pasada y presente de los peruanos.



**Figura 1** · Performance-Intervención urbana-Merced-Centro de Lima-2007.  
Fuente: <https://www.emiliosantesteban.org/>

## 1. El silencio de la historia

En el libro "Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú" (2015) Víctor Vich analizó los complejos vínculos entre el arte, la conciencia ciudadana y la memoria política en el Perú del Tercer Milenio ; el arte, afirma Vich, abre espacios de interpelación política a través de sus construcciones simbólicas. El silencio de la historia, su ausencia en el aquí/ahora, se llena de voces, de preguntas porque el arte visibiliza, genera experiencias, interrumpe lo cotidiano y amplía su territorio, recuperando referentes y llenando los vacíos de la memoria. En una entrevista realizada por David Hidalgo para Ojo Público, Vich indicó:

*El duelo es la forma de procesar lo ocurrido en el pasado, y procesar significa hacerle preguntas, encontrar cosas desconocidas, darse con algo que no está suficientemente simbolizado. El sector del arte y la cultura es el que realmente se ha comprometido con intentar pensar qué es lo que realmente ocurrió en la década de los ochenta y noventa. Eso significa pensar cuál fue el rol de los actores: la clase política, las Fuerzas Armadas, los terroristas o la sociedad civil. (Hidalgo, 2015).*

Varios artistas y colectivos avanzaron en esta dirección con la intención de replantear desde una ética de la enunciación (Peris Blanes, 2005) los contenidos y la relación de la gente con su historia y sociedad, desde la capacidad del arte de hacer visible (Rancière 2009) lo olvidado, lo negado, lo prohibido. Lo han hecho provocando una apertura simbólica en la realidad presente. Algunos ejemplos: el colectivo del Museo Itinerante por la Memoria y el colectivo Desvela, con su Chalina de la esperanza (2008), el cual incolucró a los familiares de los desaparecidos a participar en el proyecto; artistas como Karen Bernedo y su intervención Tránsito a la memoria donde fotos de desaparecidos, junto con la palabra "desaparecido", aparecían impresos en el reverso de los boletos de una empresa de transporte capitalina. O Rosario Beltrán con el Proyecto 15.000 / 70.000, donde 15.000 se refería al número de desaparecidos y 70.000 al número de muertos: la artista creó un manto, que ha viajado por varios lugares, con quince mil piezas de tocuyo, con la palabra serigrafada en rojo "Desaparecido" de las cuales 110 piezas llevaban estampada la foto de la persona desaparecida.

En este contexto, la distancia histórica se resuelve en la creación de una hiperrealidad en la cual el público participa y se implica. En el proceso, se genera una memoria con fuertes vínculos referenciales históricos pero al mismo tiempo la materialidad de la experiencia hace del acto artístico una práctica discursiva que produce lo que nombra. Emilio Santiesteban aporta en este campo una reiteración creativa de la práctica discursiva, con variaciones que resignifican en





**Figura 2** · Performance Responda en la Pontificia Universidad Católica de Lima, 2008. Fuente:

<https://www.emiliosantisteban.org/>

**Figura 3** · Performance Responda en la Pontificia Universidad Católica de Lima, 2008. Fuente:

<https://www.emiliosantisteban.org/>

cada oportunidad la esfera simbólica de la articulación de la historia de uno con la historia de los demás.

## 2. Performance, memoria y cuerpo

El ciclo de performances se inició en 2008 con "Performance" en la cual los cuerpos de los desaparecidos proyectaron la condición de su ausencia sobre la construcción de lo que el artista llamó la "performance de cuerpo ausente". Abandonó el rol activo del cuerpo en la performance y con ello la representación y la narrativa de la performance. Se generó un espacio con vinilos en los cuales se repetía la pregunta "Y que lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?" Los espacios que recibieron la performance fueron espacios relacionados con el arte: Escuela de Arte Corriente Alterna (2008), Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Ciencias Sociales, la Facultad de Artes y Ciencias de la Comunicación, y la Facultad de Arte (2008); el Museo de Arte de la Universidad de San Marcos (2010 — 2011), la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. (2010 — 2011). La performance funcionaba como acto reiterativo y provocativo, con una duración indeterminada, de interpelación del público a través de sus propias busquedas, en este caso de interés por la propia experiencia artística, reflexiva y creativa.

La misma pregunta es lanzada en las performances "Responda" (2008) e "Incomprensible" (2011), pero en este caso se optó por una acción participativa de tiempo presente. "Responda" fue replanteada en 2012 en el campus universitario de la Pontificia Universidad Católica del Perú: los estudiantes que transitaban por la avenida central del campus eran abordados y se les vendaban los ojos, mientras que se les decía al oído: "Ojos cerrados quédate así hasta que pase algo". Se introducía de este modo una nueva conexión con el carácter individual de cada uno, desde el concepto de "ojos cerrados" que remitía a ojos que no ven, mente que no sabe. La presencia / ausencia de la historia de la comunidad en la historia personal de cada uno de sus integrantes, por un lado, y la no implicación y sus razones por el otro, recorren el universo semántico de la performance, la cual ya no se dirige sólo a estudiantes, investigadores o aficionados del arte sino a un público estudiantil general. Después de una hora se quitaron las vendas y cada uno — vendado y posteriormente des-vendado — leyó en el reverso de las vendas la pregunta "¿Que lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?".

En una versión parecida la performance se presentó en Quito, en el Festival Ecu UI02 (2013). Incomprensible (2011) se presentó en el Encuentro de Performance de Lima, en El Galpón, como una performance — lectura.

La pregunta cambió en “Secuestro” (2016, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas): en primer lugar reunió en su enunciación los signos de interrogación y de exclamación; en segundo lugar transformó su contenido. Ahora la pregunta es “¿Y que lugar tomará tu cuerpo entre los desaparecidos!” y sigue escrita en el interior de las vendas. Consideramos que las inscripciones de las vendas cumplen con el rol de los vinilos de la primera versión del ciclo, por lo cual podría hablarse de una transición de una performance de cuerpo ausente (donde sólo actúan los mensajes de las vendas) a cuerpo presente (tomando en cuenta las personas portadoras de las vendas, a las cuales se le revela la pregunta/exclamación y se les exige reaccionar). Esta transición no sólo implicó la idea de hacer presente una realidad siendo presencia y conciencia, sino también sustentó la apelación a la construcción de la memoria histórica como parte de la memoria personal y preparó para centrar directamente el mensaje en la identidad del portador de la venda, al cual se le pidió reaccionar, responder a la pregunta y eventualmente asumir un compromiso. El carácter exclamativo de la frase también aludía a un espacio de transición, en el cual la interpelación no sólo exigía una respuesta sino también advertía sobre la condición compartida de cada miembro de la comunidad. La performance tiene una intertextualidad triple: no sólo con la época de violencia y los peligros para la sociedad civil y con el simbolismo de los ojos tapados / ojos que ven sino también con el héroe nacional Miguel Grau, cuyo cuerpo fue despedazado y perdido, y cuya caligrafía fue empleada para la escritura del texto en las vendas.

Desde 2016 hasta ahora, la performance “Héroe” (Coloquio Heterotopías UAM México D.F, 2016) vuelve a ser una performance de cuerpo ausente desde la pregunta / exclamación “¿Y que lugar tomará tu cuerpo entre los desaparecidos!” con la caligrafía de Miguel Grau, aparece en forma de adhesivos para todo tipo de espacios y objetos. Son 13.256 adhesivos, por el número de personas desaparecidas. La gente los encuentran y los pueden recoger.

El ciclo de performances sobre los cuerpos desaparecidos trabajó la presencia / ausencia en varios contextos simbólicos, organizados en torno al cuerpo, a la pertenencia, a la memoria y a la historia. Un rol importante le correspondió al público, el cual se implicaba desde su identidad de aquí/ahora, para desarrollar transiciones y transformaciones.

### **3. Implicación e interacción con el público**

La resistencia ante los sistemas cerrados, constante en las performances de Emilio Santiesteban, apela a la experiencia personal y colectiva de los participantes,



**Figura 4** · Performance Incomprensible. Fuente: <https://www.emiliosantisteban.org/>

**Figura 5** · Performance Incomprensible. Fuente: <https://www.emiliosantisteban.org/>

articulada a una memoria reflexiva, cuyos referentes son actualizados a través de la recreación cíclica de las performances en ámbitos diferentes. Los referentes hacen interactuar lo real y lo imaginario, lo colectivo y lo personal, lo exterior y lo interior, generándose una actitud cognoscitiva que modifica por igual el objeto del conocimiento y al sujeto que lo conoce.

Destacan en la construcción de las performances el rol de la multiplicidad del sujeto y el tipo de relaciones que se establecen entre los participantes. Ante la multiplicidad asumida en representación de la comunidad, se despliega el enfoque organizador del artista, para proporcionar las condiciones de una experiencia significativa y una interacción auténtica con la realidad.

Destacan también el concepto y la práctica del cuerpo ausente, que abren perspectivas temáticas y desarrollan nuevas posibilidades metodológicas en la construcción y el funcionamiento de las performances, en las cuales podrían identificarse dos macro-modelos de representación/acción, de cuerpo presente y de cuerpo ausente, en los que prevalece la instancia corporal y respectivamente la instancia judicial. La instancia corporal es el momento de captura e interacción con del universo sensible del entorno. La instancia judicial apela a la memoria y pone en marcha un proceso de objetivación de los significados cuyo valor semántico se construye a partir de los códigos culturales compartidos. En los dos casos, se abre ante el público un campo de variaciones de acción / reacción, participación/ reflexión.

### **Conclusiones**

Las prácticas significantes de las performances de Emilio Santisteban se estructuran sobre un discurso social que se opone a lo incierto e indeterminado en las vivencias contemporáneas y advierte sobre la sociedad de consumo y sus múltiples manifestaciones. Es un discurso que ataca los límites de entendimiento y conocimiento de la historia, sobre todo en lo referente a la reciente historia de la violencia y del duelo en el Perú de los 80 y 90, tocando temas como el genocidio, las desapariciones forzadas, los éxodos. Hay una lógica del ensamblaje, en sincrónico y diacrónico, que remite a un espacio de redes, en el cual funcionan los acontecimientos discontinuos de las performances. Concluyendo, puede afirmarse que las performances de Emilio Santisteban funcionan como ceremonias de re-conocimiento del mundo, desde la experiencia y la reconfiguración del acto de pensar y conocer, re-contextualizando la información referencial histórica en el presente vivido.

## Referencias

- Butler, Judith. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Hidalgo, David (2015, 07 de junio). Poéticas del duelo: el arte contra el olvido. Entrevista a Víctor Vich. In *Ojo Público* (consultado 2018-12-30). Disponible en URL: <https://ojo-publico.com/65/poeticas-del-duelo-el-arte-contra-el-olvido>
- LaCapra, Dominick. (2009). *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. New York: Cornell University Press.
- Vich, Víctor (2015), *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Peris Blanes, Jaume. (2005). *La imposible voz: memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rancière, Jacques. (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam.

# Interstícios no cotidiano: situações contextuais na obra de Rochelle Costi

*Everyday life interstices: contextual situation in  
Rochelle Costi's work*

VIVIANE GUELLER\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Doutorado em artes visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Porto Alegre — RS, 90020-180, Brasil. E-mail: vigueller@gmail.com

**Resumo:** Este artigo aborda a obra da artista brasileira Rochelle Costi no que se refere ao processo de criação de *Dinâmica Comum* (2005), *Negócios à parte* (2017) e *Tombo: Centro Novo* (2017). São trabalhos que partem de situações circunstanciais, experiências que se relacionam ao seu cotidiano, para se constituírem em instalações nas quais o contexto permanece como operação poética. Para ancorar estas abordagens, são trazidas as noções de cotidiano de Henri Lefebvre e Sérgio Mah, de extraordinário, de George Perec, e de lugar, de Marc Augé.

**Palavras chave:** cotidiano / lugar / arte contemporânea.

**Abstract:** *This article discusses the work of the brazilian artist Rochelle Costi regarding the creation process of 'Dinâmica Comum' (2005), 'Negócios à parte' (2017) and 'Tombo: Centro Novo' (2017). These are works that emerge from circumstantial situations, experiences related to her everyday life, to be constituted in installations in which the context remains as a poetic operation. To anchor these approaches, relationships are made with everyday life notions of Henri Lefebvre and Sérgio Mah, George Perec's concept of extraordinary and Marc Augé's place.*

**Keywords:** *everyday life / place / contemporary art.*

## Introdução

O desenvolvimento de trabalhos a partir da experiência vivida no contexto onde se está inserido é uma das características mais marcantes nas práticas de arte contemporânea. Desde o início de sua trajetória, Rochelle Costi, artista brasileira que já participou das bienais de São Paulo e de Havana, vem trabalhando com fotografia, vídeo e instalação em situações circunstanciais, ativando o que está em potencial nos espaços onde habita e circula. Em *Dinâmica Comum* (2005), *Negócios à parte* (2017) e *Tombo: Centro Novo* (2017), a artista trata de regiões da capital paulista, cidade onde reside desde 1988, a partir da aproximação com situações que encontra em seus percursos de trabalho.

### 1. Banalidade significativa

A exposição *Dinâmica Comum* (2005), composta por um vídeo, uma instalação e uma série fotográfica, foi resultado de sua convivência com o Largo da Batata, região de comércio em São Paulo, na época em vias de extinção. Foi ao lado deste centro popular do bairro Pinheiros, em um prédio de arquitetura imponente onde está localizado o Instituto Tomie Ohtake, que a artista montou um ateliê provisório, numa sala desocupada do 24º andar da torre de escritórios, com cerca de 700 m² e uma vista de 360º da cidade, trabalhando simultaneamente as duas situações: a série fotográfica *Escolha* trazia o interior das pequenas lojas do Largo da Batata, já o vídeo *Convite ao Infinito* mostrava diversas pessoas correndo sobre um símbolo de infinito desenhado no chão da sala ocupada. Com três câmeras posicionadas em direção às janelas de vidro circulares ao fundo, a imagem percorria diferentes incidências de luz ao longo do dia e a maneira como ela ia se modificando até o crepúsculo, quando a sala escurecia por completo (Figura 1).

Em sua operação poética, Costi evidencia os paradoxos que somente a experiência vivida em uma dada circunstância poderia revelar: o excesso de objetos e comerciantes amontoados em alguns quarteirões de um bairro nobre como Pinheiros e o vazio da imensidão do horizonte desde as janelas nas quais a única presença é das linhas de sombra que se revelam a partir do movimento do sol. Há o interesse pelo contexto social, pelas particularidades apresentadas por uma metrópole como São Paulo, os camelôs que algum tempo depois foram afastados dali com vistas a uma renovação do comércio e uma revitalização urbana, mas aliadas às questões que a artista encontra em sua relação com a cidade, experimentando para isso um certo tempo de convivência com as pessoas, os lugares e as coisas.

Ao adotar em seus procedimentos a reconstituição de lugares a partir da dimensão existencial da experiência, Costi nos indaga pelo habitual que não





**Figura 1** · Rochele Costi. *Dinâmica comum*. 2005. Instalação. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo. Brasil. Fonte: <<http://rochellecosti.com/Dinamica-comum-2005>>.

**Figura 2** · Rochelle Costi. *Negócios à parte*. 2017. Videoinstalação. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo. Brasil. Fonte: <<http://rochellecosti.com/Negocios-a-parte-2017>>.

costumamos interrogar, o potencial do banal em tornar-se significativo. Lembremos aqui da origem da palavra banal, trazida pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2008) no ensaio para a exposição *Promenade en Marges* (Galerie Chantal Crousel, Paris, 2002): na França medieval, o chamado dia banal de cozimento era aquele em que o pão não pertencia ao senhor feudal. Tratava-se de um dia de pão comum, de usufruí-lo em comunidade e liberdade.

Para Agnaldo Farias, curador e professor da Universidade de São Paulo, os trabalhos de Costi revelam um cotidiano que não despertaria interesse. "Um dia a dia comum, com sua dinâmica rotineira e previsível, mas cujos interstícios, como insiste em fazer notar a artista, são carregados de surpresas" (Farias, 2005). Estes interstícios já trazia Henri Lefebvre (1961) em sua crítica direcionada a um cotidiano que não se integra com a vida. Para o autor, o mundo não poderia ser definido apenas pelas questões históricas, sociais ou culturais, mas pela vida cotidiana que já traz dentro de si a possibilidade de sua própria existência e de sua transformação ontológica, se situando em um nível intermediário e mediador. A banalidade teria um lado benigno e outro maligno, localizada em um tempo e um lugar onde o ser humano sente-se preenchido ou fracassado, e o papel da crítica seria o de procurar dar à luz aquilo que já existe em estado embrionário. A hipótese de Lefebvre (2002) é que as criações genuínas são alcançadas no coração do cotidiano, as quais produzimos como parte do processo de nos tornarmos humanos. É na trivialidade, no tédio e na aparente pobreza da rotina que se encontra o potencial para a energia criativa, capturada no dia a dia de nossas ações mecânicas despojadas de intencionalidade.

Esta foi a tônica de *Negócios à parte* (2017), quando Costi realizou uma pesquisa de cerca de oito meses percorrendo a Avenida Paulista diversas vezes, registrando a invisibilidade das personagens apartadas do perfil corporativista da região e pequenos acontecimentos fortuitos e efêmeros. Renato Firmino, pintor, catador e morador de rua, participou como colaborador do trabalho e da exposição, seu carrinho passou a ser espaço para a projeção do vídeo. Além de procurar tornar visível o dia a dia das pessoas comuns, através de seus objetos ou de seus hábitos, em *Negócios à parte* (2017) Costi trouxe para dentro do Museu de Arte de São Paulo (MASP) o próprio carrinho de Renato Firmino, colocando, inclusive, suas pinturas à venda na loja do museu, que apesar de estar localizado na Avenida Paulista não tem qualquer relação com a cultura popular que circunda a região (Figura 2).

Este trabalho evidencia que algo foi experienciado, descolado daquilo que é homogêneo e repetitivo da vida cotidiana, tipo de situação em que se produz uma suspensão, um interstício. Trata-se da ocorrência do extraordinário (Perec,



**Figura 3** · Rochelle Costi. *Tombo: Centro Novo*. 2017. Instalação. SESC 24 de Maio. São Paulo. Brasil. Fonte: < <https://rochellecosti.com/Tombo-Centro-Novo-2017>>.

2017), ruído de fundo que compõe o cotidiano, mas ao qual não prestamos atenção, o habitual que não interrogamos, o potencial do banal em tornar-se marcante, significativo. Aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância: “o que acontece quando nada acontece, a não ser o tempo, as pessoas, os carros e as nuvens” (Perec, 2017: 11).

Para o curador Sérgio Mah (2009), os trabalhos de arte em torno da poética do cotidiano procuram revisitar e construir histórias que se distanciam das narrativas extraordinárias, heroicas e espetaculares. E é neste potencial que estaria localizada a sua dimensão política. “Levar a atenção ao âmbito do cotidiano nos permite compreender, imaginar e pensar, em um nível básico, as consequências e os efeitos que as estruturas sociais e a ação dos sistemas de poder têm na vida das pessoas” (Mah, 2009: 05).

Os trabalhos de Costi colocam em questão a falta de importância delegada a pessoas, lugares e suas circunstâncias cotidianas, evidenciando a invisibilidade de certas situações em uma sociedade que funciona de forma mecânica e sistematizadora. Uma vez que suas obras refletem o que ocorre em nosso entorno, elas funcionam como brechas que nos colocam em estado de indagação, nos questionando por coisas que já estão naturalizadas.

## 2. Lugares que criam trabalhos

Se o olhar investigativo de Costi sobre o entorno exerce um papel fundamental para a experiência de um cotidiano que terá relação direta em sua criação, a maneira como a artista irá pensar as formas de apresentação do trabalho, levando em conta suas implicações, também fazem parte deste processo. Em *Negócios à parte* (2017), embora o carrinho saia das ruas para entrar no museu, ele é colocado próximo das janelas de onde se avista a Avenida Paulista e os mesmos personagens retratados no trabalho.

Em *Tombo: Centro Novo* (2017), por ocasião da exposição *São Paulo não é uma cidade*, que inaugurou o SESC 24 de Maio, a artista fez uma pesquisa para reunir imagens de arquivo do prédio de 1941 onde funcionava uma antiga loja de departamentos Mesbla, fechada em 1999, além de outros registros de imagens cotidianas das galerias e ruas localizadas no entorno. Para a exposição, ela inseriu dispositivos óticos em gavetas de arquivos de aço que, ao girarem, faziam um passeio por cada uma das fotografias, de uma ponta a outra. Na instalação proposta por Costi, o público podia ter acesso ao interior destas gavetas através de uma espécie de olho mágico — desta forma, apesar dos dispositivos nos remeterem para dentro dos arquivos, levavam nosso olhar para fora, para o centro de São Paulo. Após a exposição, a obra permaneceu na biblioteca do SESC onde está até hoje (Figura 3).

Podemos refletir aqui sobre o conceito de lugar, trazido pelo antropólogo Marc Augé (1994), que pode ser definido a partir de suas três características fundamentais: identitário, relacional e histórico. Se o lugar de nascimento é por excelência constitutivo da identidade individual, também podemos pensar em outras características que nos remetem a essa ideia de pertença, como situações nas quais nos identificamos em dadas circunstâncias de nossa vida e nos estimulam a criar. No lugar relacional, há uma coexistência de elementos distintos e singulares, relações que vão se estabelecendo na ocupação de um espaço comum, na convivência com outras pessoas e situações. Por fim, o lugar histórico reservaria diferentes camadas e descobertas por conta daquilo que se evoca das narrativas e de seus antepassados. Tais características que criam um social orgânico, segundo Augé, apontam para a ideia de um lugar como espaço existencial, que se daria como experiência de relação com o mundo, com o meio onde estamos inseridos.

Nas situações circunstanciais que Costi vem trabalhando, há algo do âmbito individual a impulsionar o trabalho, mas que passa a ser relacional na medida em que é pautado pelas situações de encontro, de conversa e de descoberta de outros cotidianos que se misturam com o seu. Em ocasiões como *Dinâmica*

*Comum* (2005) e *Tombo: Centro Novo* (2017) há um resgate de elementos históricos do Largo da Batata e do centro da cidade, respectivamente. No caso do Largo da Batata, uma vez que hoje já não existe mais o tipo de comércio e ocupação registrados por Costi, o próprio trabalho passa a se constituir como possibilidade de reconstituição de narrativas.

## Conclusão

Se o cotidiano oferece uma diversidade de assuntos e situações que frequentemente vêm sendo abordados pela arte contemporânea, nas obras de Rochelle Costi são as histórias à margem das grandes narrativas de uma metrópole como São Paulo que se colocam entre parênteses urbanos, criando espécies de interstícios existenciais. Há uma relação contextual a partir de sua própria experiência, uma operação poética que não parte apenas de lugares relacionais como também os problematizam, os trazem para o centro de suas questões. Se por um lado estes trabalhos nascem no cotidiano, eles também retornam para seu contexto original, produzindo neste percurso uma certa circularidade. Num primeiro momento, há uma permeabilidade entre o exercício criativo e o entorno; na apresentação final, as instalações voltam a colocar o sujeito em relação com o cotidiano experimentado pela artista.

## Referências

- Augé, Marc. (1994). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus.
- Lefebvre, Henri. (1961). *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática.
- Lefebvre, Henri. (2002). *Critique of everyday life vol II: Foundations for a sociology of the everyday*. London/ New York: Verso.
- Maffesoli, Michel. (2008). Walking in the Margins. In: JOHNSTONE, Stephen (org). *The everyday — documents of contemporary art*. Londres e Cambridge: Whitechapel Gallery e The Mit Press.
- Mah, Sérgio. (2009). *Sentidos de lo cotidiano*. [S.l.: s.n.]. [Consult. 2018-12-19] Disponível em URL: <[http://www.phedigital.com/antiores/html/phe\\_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf](http://www.phedigital.com/antiores/html/phe_dinamica/archivos/descarga.php?nombre=presentacion.pdf)>.
- Perec, Georges. (2017). *Lo infraordinario*. Editora digital: Titivillus.
- Perec, Georges. (2016). *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo: Gustavo Gil.

# Voces ancestrales y resistencias artísticas contemporáneas Latinoamericanas en la obra de Gustavo Larsen

*Ancestral voices and contemporary Latin  
American artistic resistances in the  
work of Gustavo Larsen*

VERÓNICA DILLON\*

Artigo completo submetido a 20 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Argentina, Artista Visual.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes; Vicedirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Calle 8 N, 1326 entre 59 y 60, La Plata, CP 1900, Provincia de Buenos Aires, Argentina. E-mail:ipealinstituto@gmail.com

**Resumen:** Gustavo Larsen, realiza bajo el formato de Quipu incaico, instalaciones, exposiciones o acciones en diferentes espacios y contextos situados tanto públicos como privados, abiertos o cerrados por el valor simbólico y metafórico que para él contienen. Fusionando códigos de diferentes disciplinas artísticas tradicionales en un lenguaje contemporáneo integrador, emplea referencias ancestrales y presentes relacionadas con genocidios indígenas Latinoamericanos, generando obras que integra al Proyecto JUNTARSE 30.000 iniciado en el año 2010.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo Latinoamericano / Quipu / Reminiscencias ancestrales.

**Abstract:** *Gustavo Larsen, performs under the format of Inca Quipu, installations, exhibitions or actions in different spaces and contexts located both public and private, open or closed by the symbolic and metaphorical value that they contain. Fusing codes of different traditional artistic disciplines in a contemporary integrating language, it uses ancestral and present references related to Latin American indigenous genocides, generating works that integrate into the Project JUNTARSE 30,000 initiated in 2010*

**Keywords:** *Latin American Contemporary Art / Quipu / Ancestral Reminiscences.*

“Juntarse: ésta es la palabra del mundo”  
— José Martí, Cuba

Escribía Leoncio S.M Deodad, uno de los tantos militares encargados de llevar adelante la captura y exterminio de caciques y tribus de la comunidad Tehuelche: “*No habra cajón de caoba, ni honores de oficial; si la disección*”, de sus cuerpos. Mondelo (2012:76). En el Museo de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata, se conservan aún esqueletos y restos humanos que lentamente son restituidos a las comunidades aborígenes de origen.

El primer director y quien lo fundara, Perito Francisco Josué Pascasio Moreno, decidió conservar los del Cacique Modesto Inakayal y de varios miembros de su familia para ser expuestos en las vitrinas del Museo de La Plata (MPL) como testimonio de curiosidad antropológica y eslabón perdido de la humanidad de los habitantes Patagónicos. Habían sido tomados prisioneros en la denominada “*Campaña al Desierto*”. Ellos, como tantos, fueron trasladados a dicho Museo previo paso por la isla Martín García, un modo de tramitar y probar las teorías positivistas del criminólogo italiano Césare Lombroso que justificaba fotografiar, medir sus cabezas y asesinarlos para evitar *su salvajismo* como lo manifestara en su libro *El hombre delincuente* escrito en 1876. Por aquel entonces, los naturalistas de dicho museo, del Etnográfico de Buenos Aires y de la Sociedad Científica y otros círculos culturales de la Argentina, Chile y Europa coincidían con examinarlos y presentarlos en circos y zoológicos organizados para ser vistos por el público en Hamburgo y Dresden. (Mondelo, 2012:33). Algo similar, y discriminados por portación de cara, los sectores vulnerables en la Argentina de hoy (Dillon, 2012:19) son rápidamente abatidos por gatillo fácil.

Cuando en el año 2015 el artista Gustavo Larsen comenzó a definir la idea de realizar un homenaje al cacique Tehuelche Inacayal, en el ámbito donde se había producido su fallecimiento, no imaginó que se encontraría con una historia tan contradictoria y desconcertante.

Generaciones de investigadores habían certificado que había fallecido en dicho lugar el día 24 de septiembre de 1888. Sus despojos, como los de otros indios, habían pasado durante décadas a formar parte de la colección patrimonial atesorada por el Perito Moreno y recién en 1994 en el marco de la Ley Nacional N° 23.940 comenzaron a ser restituidos a sus comunidades.

Clemente Onelli, científico colaborador del Perito Moreno, había escrito una atractiva historia donde dejaba entrever que el día anterior al deceso, el



**Figura 1** · Gustavo Alfredo Larsen, *Inacayal*, 2010.  
De la Serie: Juntarse 30.000. (Pegatinas sobre las escalinatas del Museo de La Plata. FCN y M. UNLP. Colección particular del autor. Argentina. Fonte: facebook de Gustavo Larsen.



cacique Inacayal había realizado un acto de alabanza a la naturaleza en las escalinatas del museo (Figura1), ese fue el disparador empleado por Larsen para realizar la intervención sobre las mismas. Sin embargo, hace pocos años, investigadores encontraron notas aparecidas en el diario platense “La Capital” (7-10-1887 y 9-11-1887, Microfilmación biblioteca UNLP) donde se denunciaba la muerte de tres indígenas, entre los que se encontraba Inacayal, quien, según dicha fuente, falleció el día 26 de septiembre de 1887, un año antes de lo conocido hasta ese momento, así quedó testimoniado por un grupo de investigadores de dicha institución, en el artículo *Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata*, aparecido en la revista *Corpus* (Oldani, Añon Suarez, & Pepe, 2011).

No hay duda de que los cuerpos de estas personas, luego de ser fotografiados y medidos, eran llevados por Moreno y otros expedicionarios a dicha institución destinados para ser exhibidos en vitrinas y mostrar especímenes de raza en extinción, completando la historia racional de la República Argentina y por qué no ecuménica. Mondelo (2012) relata en su libro que era muy difícil fotografiar a los antiguos pobladores de la Patagonia y Tierra del fuego, ellos consideraban que *la cámara les robaba el alma*. Hoy en plena brecha y era digital, se los sigue desterrando, marginando y silenciando. La trashumancia de estos pueblos ya nos es nómada, no llevan su sistema de cuentas a mano en un Quipu, pero continúan reclamando por sus tierras y el respeto a sus rituales funerarios entre otras prácticas que siguen vulneradas.

Recuperar los nombres, las biografías, el proceso histórico que los sacó de sus territorios y los obligó a vivir en una institución en la que estarían condenados al encierro, nos permite desandar las prácticas colonialistas y volver en el tiempo para mirar los rastros de avasallamiento al pueblo tehuelche de Inacayal, que con la irracionalidad de los engreídos fue denominado “no civilizado”, “inferior”, y “raro”. Acordamos con Eduardo Galeano (2004) cuando en su libro *Las venas abiertas de América Latina* explica cómo el indio, el primer soberano de este continente, jamás pudo quitarse el yugo que el conquistador impuso a su pueblo, y cómo nosotros con nuestras políticas sociales hemos ayudado a apretar.

### **Juntarse 30.000**

Durante el año 2012, Larsen comienza a realizar una serie collages con sectores recortados de pinturas previas, rearmando trazos y gestos que había destruido, seccionando en perfectos cuadrados telas de tamaño considerable. Cada uno de esos cuadrados los convierte en piezas de rompecabezas, vislumbrando rastros de historias confundidas estableciendo analogías y metáforas que emplea

en sus obras. Revaloriza y combina bandas de figuras humanas sintéticamente representadas en acción de danzar conjuntamente. *La tragedia de aquello que no fue*. Representa las danzas circulares de nuestros pueblos originarios y ancestrales que evocan estar acompañados entre cantos de rebeldías y canciones de cuna junto sus Cultrunes de madera de lenga, canelo o laurel y cuero tensado. Reconstruye con el deseo de acercar y dialogar en una nueva realidad, surgida al combinar lúdicamente pasado con futuro segmentos de memoria.

Selecciona e investiga recursos matéricos diversos y visuales inéditos para presentarlos en instalaciones e intervenciones. Se vincula con profesionales que pertenecen a otros campos del conocimiento, la música, la historiografía, la antropología, etnografía y arqueología, entre tantas disciplinas, ampliando así el horizonte y acuerdos necesarios entre arte y ciencia para realizar trabajos inter y transdisciplinarios mancomunados de investigación y producción artística. Algunas formas circulares abiertas, las suspende en el aire con encadenamientos de sucesivas concreciones efímeras. Otras son obras múltiples y errantes reelaboradas minuciosamente en cada exposición

### Quipus

El quipu tiene un anclaje indiscutible en la cultura americana. Fue una construcción usada por los incas para registrar fundamentalmente cantidades de productos, pero gracias a antiguas crónicas sabemos que eran usados también mientras relataban historias, recorriendo con las manos los nudos que seguramente contendrían información relacionada con lo que decían. Hoy en algunas poblaciones de Perú aún existen quipus que los pobladores han heredado de sus ancestros, a pesar de haberse perdido su significación, pero que son conservados como objetos rituales y utilizados en ceremonias sociales importantes.

Larsen revaloriza el formato del quipu con una intencionalidad artística, construye desde un hilo o sogá principal formas de agrupamiento de acuerdo al valor simbólico y metafórico que quiera significar. De allí cuelgan otros, que pueden tener diferentes largos, texturas, donde se realizan nudos que de acuerdo a su posición y característica poseen precisas significaciones. Podrían leerse como aquellas voces silenciosas que nos llegan del pasado. Se observan además inclusiones de maderas livianas con textos transferidos, tacos y estampas xilográficas convertidas en cajitas con diferentes impresos y pesos, algunas poseen sonidos y están rodeadas de otros textiles y tramas.

Las principales características de sus obras poéticas en cuanto a tamaño y formato oscilan entre los 0.30 a los 200 cm de alto y ancho, con un peso aproximado de siete kg como máximo para facilitar su traslado e itinerancia.



**Figura 2** · Gustavo Alfredo Larsen, *Colección Macabra*, 2012. De la Serie: *Juntarse 30.000*. (Hilos de algodón trenzado y anudado. Impresos. Argentina. Colección particular del autor. Fuente: facebook de Gustavo Larsen.

**Figura 3** · Gustavo Alfredo Larsen, *Mensajes ocultos de una América que no fue*, 2018. De la Serie: *Juntarse 30.000*. (Textil (quipu) ensamble. Telas, hilos, Xilografías, yeso. Colección particular del autor. Fuente: facebook de Gustavo Larsen.

En el quipu *Colección Macabra*, 2012. (Figura 2) podemos observar hilos de algodón trenzado y anudado. Dibujos y pinturas de cráneos y huesos sobre MDF (fibra de madera macisa) de diferentes grosores y pesos. Dichas imágenes poseen el N° de registro, nombre y fecha de muerte de algunas de las víctimas del genocidio indígena según consta en el Catálogo de la Sección Antropológica del Museo de La Plata dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, realizado por Lehman Nitsche, expedicionario patagónico y Jefe de la Sección por aquellos años.

En la fotografía de uno de sus últimos quipus *Mensajes ocultos de una América que no fué*, realizado el presente año, se pueden observar, hilos, telas, sogas, papel trenzado y anudado. Papeles hechos por el artista, teñidos y retorcidos, cruces cosidas a mano con hilo de algodón blanco, otros de color rosado que nos remiten a la tela manchada con sangre y lavada, nudos recubiertos con yeso –que el autor llama mensajes encapsulados– y cajas arrugadas realizadas con xilografías (Figura 3). Las estampas que utiliza forman parte de lo que él ha denominado *edición estallada*, conjunto de copias de grabados que pasan a formar parte de otras obras, concepto que establece en el ámbito del grabado luego de leer textos de Pilar Pérez (2016), quien teoriza como historiadora sobre los archivos que llama estallados.

### Conclusiones

A comienzos de la década del 80 Larsen inicia su producción artística con la serie: *La América que no fue*. El planteo que surge de las preguntas ¿qué hubiese pasado si América no hubiese sido “conquistada”? ¿De qué manera se hubiesen relacionado las diferentes culturas? Ambas lo llevan a realizar imágenes ficticiales de una América diferente, hipotética, sin sufrimientos, matanzas, silencios. Surgieron presuntas páginas de códigos y civilizaciones inventadas con grafismos que remiten a lenguajes metafóricos, poéticos con representaciones de mundos, geografías, dioses y mitos posibles. Produjo xilografías, gofrados, pinturas sobre papel y sobre relieves de MDF. Fue una época en donde se inicia la necesidad de fabricar su propio papel y no incluir nada industrial. Hoy continúa en esa búsqueda de un modo mucho más intenso. El contexto político, social, económico en Argentina ha sufrido y aún sufre todo tipo de vaivenes.

Las prácticas artísticas suyas pivotan como educador, artista e investigador en diferentes contextos educativos situados siempre entrelazadas manteniéndolo en una búsqueda insondable, buscando nuevos soportes, repensando y reevaluando en forma constante las recurrencias artísticas ancestrales que perduran en la contemporaneidad y con otras materialidades en la actualidad. Esta idea de la América que no fue, sigue apareciendo en sus trabajos como voces ancestrales y resistencias artísticas Latinoamericanas.

## Referencias

- Dillon, Verónica (2012) *Breviario desde el arte y la ley*. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de bellas Artes UNLP. URL: [http://veronicadillon.com.ar/breviario/DIGITAL\\_Breviario\\_2016.pdf](http://veronicadillon.com.ar/breviario/DIGITAL_Breviario_2016.pdf)
- Galeano, Eduardo (2004) *Las venas abiertas de América Latina*, Editorial Siglo XXI. [https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/.../las\\_venas\\_abiertas\\_de\\_amxrica\\_latina.pdf](https://static.telesurtv.net/filesOnRFS/news/.../las_venas_abiertas_de_amxrica_latina.pdf)
- Mondelo, Osvaldo, (2012) "Tehuelches, Danza con fotos." El Calafate: Akián Gráfica, ISBN 978- 987- 33- 2207- 5.
- Oldani, Karina, Añon Suarez, Miguel & Pepe, Fernando Miguel (2011), "Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata", *Corpus* [En línea], Vol 1, No 1 | 30 junio 2011, [consult. 2018-12-26]. URL : [https://www.academia.edu/1961447/Las\\_muertes\\_invisibilizadas\\_del\\_Museo\\_de\\_La\\_Plata](https://www.academia.edu/1961447/Las_muertes_invisibilizadas_del_Museo_de_La_Plata)
- Pérez, Pilar (2016) *Archivos del silencio. Estado, indígenas y violencia en Patagonia central, 1878-1941*. Buenos Aires: Prometeo

# Kyle McDonald: criação de novas linguagens artísticas a partir do código e dos algoritmos de aprendizagem integrados em máquinas computacionais

*Kyle McDonald: new artistic languages created from code and learning algorithms integrated into computational machines*

**NUNO MIGUEL GONÇALVES PINTO FERREIRA\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, professor, artista, investigador.

AFILIAÇÃO: Escola Artística Soares dos Reis. Rua Major David Magno 139, 4000-191 Porto, Portugal. E-mail: nunoferreira@essr.net

**Resumo:** As tecnologias computacionais emergentes influenciam de forma direta as concepções artísticas e o papel crítico que os artistas assumem numa sociedade e numa cultura de base tecnológica. A partir da análise das obras do artista e investigador Kyle McDonald, que apresentam uma relação estreita com os códigos computacionais e meios tecnológicos atuais, demonstra-se a forma como estes interferem no modo de pensar e produzir arte, através da reconsideração do desenvolvimento metodológico e de um re-enquadramento das práticas artísticas contemporâneas. Kyle programa as suas obras a partir de agentes computacionais e da sua participação em sistemas complexos, é um de poucos artistas que assume um papel preponderante na investigação e desenvolvimento do ‘machine learning’ e da forma como estas tecnologias inovadoras irão continuar a intersector o campo das artes no futuro.

**Palavras chave:** Algoritmo / código / agentes computacionais / mediação.

## Introdução

Os projetos do artista e investigador norte americano Kyle McDonald são desenvolvidos no espaço de intersecção entre a arte e as tecnologias mais recentes no âmbito da ciência da computação. Para este facto contribui toda a experiência e conhecimentos adquiridos por Kyle em áreas da programação computacional e da filosofia. O seu trabalho artístico emerge do potencial exploratório que utiliza como método, ao qual junta práticas reflexivas acerca da comunicação humana e da mediação efetuada por máquinas capazes de interpretar códigos computacionais. São os algoritmos e a organização da informação segundo redes neurais que tornam estes sistemas computacionais capazes de realizar aprendizagens e tomarem decisões de forma autónoma. Na perspetiva deste artista as pesquisas realizadas no campo do ‘machine learning’ permitiram uma progressão até um nível em que se tornou possível trabalhar com esses algoritmos no campo artístico, isto deve-se à evolução no tratamento de dados digitais, à velocidade de processamento dessa informação e aos novos instrumentos computacionais e seus dispositivos eletrónicos periféricos (Cloudera Fast Forward Labs, 2016).

**Abstract:** *Emerging computational technologies have a direct influence in artistic conceptions and on the critical role artists play in a technology-based society and culture. Starting from the analysis of works by artist and researcher Kyle McDonald, that present a close relation with computational codes and advances in technological means, we demonstrate how they interfere in the way of thinking and producing art, through the reconsideration of the methodological development and a re-framing of the contemporary artistic practices. Kyle programs his works from computational agents and their participation in complex systems, he is one of a few artists that plays a leading role in the research and development of ‘machine learning’ and how these innovative technologies will continue to intersect the field of arts in the future.*

**Keywords:** *Algorithm / code / computational agents / mediation.*

Kyle é um artista de referência na comunidade OpenFrameworks, dedicada a projetos que envolvem o código como veículo de produção artística; é membro do Free Art and Technology (F.A.T.) Lab, organização dedicada a enriquecer o domínio público através da pesquisa e desenvolvimento de tecnologias e media; é membro do Frank-Ratchye STUDIO for Creative Inquiry at Carnegie Mellon University, um laboratório de pesquisa atípica, nas intersecções das artes, ciência, tecnologia e cultura; desenvolve projetos na Tish School for the arts da Universidade de Nova York, um centro de investigação de artes performativas e de media. Kyle apresenta regularmente os seus projetos em eventos artísticos e tecnológicos como o Ars Electronica, Future Fest e o Ted Vancouver, bem como em festivais internacionais como o Sonar.

Adepto convicto do código aberto, disponibiliza os resultados das suas investigações em repositórios como o *GitHub*, de forma a conseguir colaborações com outros artistas. Neste artigo vamos abordar o seu desenvolvimento conceptual e técnico com base em três das suas instalações mais recentes.

### 1. A mediação computacional e as relações humanas

No entendimento de Kyle McDonald, o corpo humano é um interface entre o eu, detentor do controlo da sua esfera pessoal privada, e a esfera social e pública, na qual o eu se procura inserir e as máquinas computacionais assumem um importante papel na mediação da comunicação (Cloudera Fast Forward Labs, 2016). As interações da comunicação humana são a base conceptual das suas obras, nas quais procura relacionar as percepções e emoções geradas nas relações da fisicalidade e virtualidade do corpo humano. As interações humanas nos contextos atuais preconizam novas formas de estar, de atuar e de se relacionar com os outros indivíduos, promovendo também a descoberta da nossa individualidade em termos corpóreos e psicológicos.

Os seus projetos artísticos, normalmente em formato de instalações interativas, são sistemas híbridos, complexos e elaborados, em que a vertente computacional demonstra autonomia nas suas interferências com o funcionamento da obra: Dados digitais alimentam um algoritmo genérico que constrói a sua própria lógica, com base na informação recebida e nas matrizes de dados articuladas. Os algoritmos e a forma como são concebidos provocam serendipidade, a obtenção de resultados inesperados que potencializam o domínio artístico. Ao provocar novas associações entre as entidades e agentes que participam no sistema computacional das suas instalações, Kyle revela novas perspetivas sobre a essência da obra de arte nos seus processos de invenção e criação de novas ideias e conceitos (Zylinska, 2012:173).



## 2. A operacionalidade dos códigos computacionais

Para uma compreensão mais precisa e específica acerca do funcionamento dos sistemas que estão por trás das instalações de Kyle McDonald, iremos analisar três das suas obras mais recentes. Em todas elas estão patentes soluções técnicas e estéticas relacionadas com a programação de algoritmos e com a utilização de dispositivos periféricos que conferem características humanas aos sistemas interativos que operam nas instalações.

### 2.1. *'Social Soul'* — 2014

Instalação realizada em co-autoria com Lauren McCarthy, com o intuito de ser apresentada no Festival Ted Vancouver (Figura 1 e Figura 2). Nesta obra, os espectadores são convidados a entrar num espaço repleto de ecrãs de plasma e espelhos que replicam a informação audiovisual transmitida por esses dispositivos. Os utilizadores participam numa experiência imersiva que simula o interior de um fluxo de informação da rede social Twitter, compartilhando as mensagens veiculadas pelos ecrãs e espelhos deste ambiente interativo. O vídeo de apresentação da obra no Festival Ted Vancouver mostra uma instalação multiusuário, que acolhe os utilizadores no seu seio, gerando a sua inclusão espaciotemporal, numa parafernália de informação visual e sonora apresentada pelos fluxos de informação. As ações dos utilizadores são perscrutadas e analisadas de forma a poderem ser enviadas aos algoritmos do modelo operativo incorporado no sistema que no final da experiência envia uma mensagem *'tweet'* personalizada aos utilizadores da instalação, no qual é efetuado um convite para este entrar em contacto com uma *'alma social irmã'* (MKG Agency, 2014).

### 2.2. *'Augmented Hands Series'* — 2014

Instalação interativa premiada no Festival Ars Electronica 2015 (Figura 3 e Figura 4) e desenvolvida em co-autoria com Golan Levin e Chris Sugrue, os utilizadores são convidados a inserir uma das suas mãos numa caixa digitalizadora e passam a visualizar representações da sua mão adulterada em tempo real, num ecrã de grandes dimensões. Essas modificações da fisionomia da mão, são desenvolvidas pelo sistema da instalação de forma autónoma, em mais de vinte situações distintas. No vídeo que apresenta a demonstração da instalação podemos visualizar distorções como um dedo polegar que aparece articulado no lado oposto da mão, dedos que surgem com dimensões reduzidas ou em falta, distorções na dimensão, posição e formatos dos dedos em situações fisicamente impossíveis. Os utilizadores são livres de escolher qual das mãos irão utilizar, um pequeno ecrã tátil permite selecionar diferentes modificadores que



**Figura 1** - Kyle McDonald com Lauren McCarthy.  
Delta Social Soul — TED 2014. Fonte:  
<https://vimeo.com/90547410>

**Figura 2** - Kyle McDonald com Lauren McCarthy.  
Delta Social Soul — TED 2014. Fonte:  
<https://vimeo.com/90547410>

atuam no sistema e os algoritmos calculam a distorção ou colocação de elementos associados à mão a partir de uma análise realizada em tempo real, produzindo um resultado visual imprevisível.

A instalação não realiza uma mera distorção da imagem captada, ela é sensível às atuações realizadas pela mão do utilizador que vão alterar profundamente a estrutura morfológica desse órgão dos sentidos humano. O sistema integrado na obra faz uma análise da postura da mão e opera com base na informação que é recuperada e utilizada no algoritmo operacional. As transformações fisionómicas percebidas são uma exploração do nosso corpo, da nossa identidade, levando a uma tomada de consciência acerca das características físicas que partilhamos enquanto humanos (Levin, 2014).

### 2.3. *'Sharing Faces'* – 2013

Kyle explora a utilização de imagens espelhadas dos utilizadores humanos que interagem com a instalação em locais distintos do planeta (Figura 5 e Figura 6). Esta instalação conectou por um período temporal superior a 8 meses um centro de exposições em Anyang, na Coreia do Sul, e uma Universidade de Yamaguchi, no Japão. No ano 2015, voltou a conectar remotamente duas estações de metro Francesas, durante a sua apresentação no Festival de Bouillants. Esta instalação é uma obra de arte multilocal e em rede, a interação dos utilizadores com a instalação é efetuada em diferentes localizações geográficas. Esta obra transporta para a atualidade outras instalações que atuaram dessa forma no passado, como *'Send/Receive'*, concebida por Keith Sonnier, Willoughby Sharp e Liza Bear em Setembro de 1977, na qual tornaram possível estabelecer uma ligação bidirecional via satélite, durante dois dias, entre as cidades de Nova York e São Francisco.

Uma vez mais, Kyle McDonald procura o questionamento acerca das nossas relações humanas e tipos de comunicação que usamos atualmente para partilhar informação, não apenas textos, sons e imagens, mas acima de tudo as nossas emoções. Os utilizadores da instalação não ficam insensíveis ao carácter mimético presente nas imagens dos outros utilizadores, com os quais é confrontado. *'Sharing Faces'* funciona a partir de finos ecrãs que simulam espelhos, colocando frente a frente os utilizadores que interagiram com a instalação em locais remotos. Uma câmara digital é o dispositivo que captura as imagens desses utilizadores e permite a intervenção do código para realizar um reconhecimento facial e comportamental. O funcionamento de um algoritmo opera a comparação de imagens dos diferentes indivíduos, utilizando características como o posicionamento dos mesmos, a postura corporal e a expressão facial que apresentam em



**Figura 3** - Kyle McDonald com Golan Levin e Chris Sugrue. Augmented Hand Series (Demonstration, 2014). Fonte: <https://vimeo.com/111951283>

**Figura 4** - Kyle McDonald com Golan Levin e Chris Sugrue. Augmented Hand Series (Demonstration, 2014). Fonte: <https://vimeo.com/111951283>



**Figura 5** · Kyle McDonald. *Sharing Faces*. Fonte: <https://vimeo.com/96549043>

**Figura 6** · Kyle McDonald. *Sharing Faces*. Fonte: <https://vimeo.com/96549043>

frente ao espelho. Como resposta, o sistema devolve a imagem de outro utilizador que mimetiza as suas características fisionómicas, que nos leva a pensar na importância da conexão entre diferentes indivíduos e o conhecimento acerca de outras culturas (McDonald, 2013).

### 3. O 'machine learning' presente na obra de arte

Nos três casos anteriormente apresentados, soluções tecnológicas inovadoras transformam-se em formas de criação a partir da utilização do código e da componente computacional, usada como recurso para experimentações artísticas e nas quais o 'machine learning' se integra com câmeras digitais, múltiplos sensores, bases de dados relacionais e materiais eletrónicos.

Com a introdução do 'machine learning' não é necessário adicionar ou editar o código que foi desenvolvido para a instalação, apenas enviamos um 'feed' de dados ao algoritmo de funcionamento e ele constrói a sua própria lógica a partir desses mesmos dados e da sua aprendizagem com exemplos passados. Segundo Tom Mitchell um programa computacional aprende por experiência 'E', em função de uma determinada tarefa 'T' e de uma mensurabilidade da performance 'P', se a sua performance em 'T' a partir da medida realizada em 'P' melhora com o aumento da experiência 'E' (Mitchell, 1997:14).

Na perspectiva de Kyle, as pesquisas realizadas no campo do 'machine learning' permitiram uma progressão até um nível em que se tornou possível trabalhar com esses algoritmos no campo da arte. Para tal facto aponta também a evolução no tratamento de dados digitais, a velocidade de processamento dessa informação e a evolução dos novos instrumentos computacionais e seus dispositivos eletrónicos periféricos (Cloudera Fast Forward Labs, 2016).

### 4. Conclusão

O trabalho artístico de Kyle McDonald releva o papel crítico que os artistas assumem numa sociedade e numa cultura de base tecnológica, sendo um exemplo claro e concreto da importância fundamental da experimentação artística e do envolvimento dos artistas com os meios computacionais e com as linguagens de programação. Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais coisificados e convidados a agir como máquinas e as máquinas computacionais são alimentadas por informação digital selecionada e tratada de forma semântica, de modo a permitir uma antropomorfização das mesmas, geram-se alterações culturais que se repercutem na mudança interior dos indivíduos e na sua forma de ver e pensar. Numa colaboração processual entre máquina e homem, entre o código e

pensamento, na relação simbiótica entre arte e tecnologia, o artista produz novos campos de investigação e potencializa-os pela sua capacidade de experimentar novos lugares no domínio da criação artística.

A hibridação presente nas suas instalações advém da interligação de diversos campos de conhecimento, permitindo a expansão desses campos a um novo território experimental, onde a eficiência dos algoritmos determina o funcionamento das obras e uma condição de autonomia das mesmas. A automação dos agentes computacionais que integram o sistema de funcionamento das instalações coloca-nos perante um questionamento ao nível das potencialidades do código e dos algoritmos, da sua intervenção no funcionamento da obra de arte e da mensagem que se produz com a colaboração e intervenção desses agentes tecnológicos autónomos. O software torna-se algo mais do que uma tecnologia meramente funcional e passa a adquirir qualidades expressivas e uma semântica própria, dando lugar a novos processos de funcionamento dominado pela intervenção dos algoritmos.

Previendo o que será um dos caminhos possíveis da arte computacional no futuro, podemos afirmar que o domínio artístico terá que racionalizar as alterações e constantes progressões do domínio tecnológico, que tornam o artista consciente das capacidades estéticas e possibilidades plásticas que advém desse processo, uma vez que essa evolução desses conhecimentos provoca um aumento de possibilidades de criação e produção artística baseada em máquinas computacionais.

## Referências

- Cloudera Fast Forward Labs (2016). *NeuralTalk with Kyle McDonald*. [Consult. 2018-11-17]. URL: <https://blog.fastforwardlabs.com/2016/02/18/neuraltalk-with-kyle-mcdonald.html>
- Digital Arti (2015). *Kyle McDonald, adding a digital art dimension to human relationships*. [Consult. 2018-11-17] URL: [https://media.digitalarti.com/blog/digitalarti\\_mag/kyle\\_mcdonald\\_adding\\_a\\_digital\\_art\\_dimension\\_to\\_human\\_relationships](https://media.digitalarti.com/blog/digitalarti_mag/kyle_mcdonald_adding_a_digital_art_dimension_to_human_relationships)
- Levin, Golan (2014). *Augmented Hand Series (Demonstration, 2014)*. URL: <https://vimeo.com/111951283>
- Levin, Golan (2015). *Kyle McDonald discussing the Augmented Hand Series*. URL: <https://vimeo.com/114850286>
- McDonald, Kyle (2013). *Sharing Faces*. URL: <https://vimeo.com/96549043>
- MKG AGENCY (2014). *Delta Social Soul*. TED 2014. URL: <https://vimeo.com/90547410>
- Mitchel, Tom (1997). *Machine Learning*. New York: McGraw-Hill
- Zylinska, Joanna (2012). *Life after New Media, mediation as a vital process*. London: MIT Press

# El Dr. Truna y las conexiones subacuáticas

*Dr. Truna and underwater connections*

MARÍA VIDAGAÑ MURGUI\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Espanha, investigadora e professora.

AFILIAÇÃO: Universidad de Zaragoza, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación Valentín Carderera, 4. 22071 Huesca, Espanha. E-mail: mavimur@unizar.es

**Resumen:** En este artículo se pretende hacer una aproximación al trabajo del artista Dr. Truna (Andrés Blasco). Se trata de un creador difícilmente clasificable, puesto que se sitúa en diferentes campos artísticos, como son la escultura, el arte sonoro y las artes de acción. Esta aproximación se realiza mediante una serie de conexiones que pretenden establecer un retrato de Andrés Blasco, su metodología creativa y su práctica artística.

**Palavras chave:** música experimental / artes de acción / arte intermédia / auto-luthier.

**Abstract:** *In this article we intend to make an approach to the artist Dr. Truna (Andrés Blasco). It is a difficult to classify this creator, because it is located in different artistic fields such as sculpture, sound art and action arts. This approach is made through a series of connections that aim to establish a portrait of Andrés Blasco, his creative methodology and his artistic practice. Falta comprobar la traducción.*

**Keywords:** *experimental music / performing arts / intermedia art / self-luthier.*



## Introducción

La primera vez que vi una actuación del Dr. Truna (Andrés Blasco) experimenté una especie de alivio que recorrió todo mi cuerpo, de la cabeza a los pies. En ese momento el primer pensamiento que tuve fue que la lógica establecida como “la normalidad” se podía alterar completamente y que el fruto de esta alteración podía generar placer y evocar otras posibilidades de acción y, por tanto, de pensamiento.

La actuación a la que me refero es “Zoo Onírico” en la que el Dr. Truna proyectaba en vídeo los sueños de diversos animales que él mismo había grabado con una Webcam y acompañaba musicalmente con “El Toro cósmico” (Figura 1) esas proyecciones. La alteración de la lógica establecida a la que me refero se manifestaba desde diversas perspectivas. En primer lugar, los instrumentos con los que interpretaba las composiciones musicales eran instrumentos inventados por él mismo (por este motivo una de las definiciones que al Dr. Truna le gusta adjudicarse es la de *auto-luthier*). En el caso concreto de “El Toro cósmico”, bien podía situarse en el parque de Martial Canterel “Locus Solus” (Roussel, 1914), ya que a pesar de que se trata de un instrumento sonoro, visualmente se asemeja más a una escultura futurista semejante a la “máquina voladora” que se encuentra en la ficción de Raymond Roussel. Continuando con las semejanzas formales de los instrumentos que inventa el Dr. Truna, es fácil asociarlo con el Pianocktail de “L’écume des jours” (Vian, 1947), solo que a diferencia de Boris Vian que únicamente lo imaginó y los describió en su libro “L’écume des jours”, Andrés Blasco da un paso más: los construye e interpreta sus composiciones con ellos.

En segundo lugar, la articulación de los sonidos tampoco se correspondían a una estructura melódica, sino que más bien se trataba de sonidos improvisados de duración variable en función del momento. Justo en el instante en el que creías que podías averiguar el sonido posterior, este se alejaba hacia el extremo opuesto para luego volver al mismo lugar y de nuevo alejarse lo más remoto posible.

Pero en este artículo no quiero centrarme exclusivamente en la actuación de “Zoo Onírico” ni en la descripción minuciosa de ninguna otra actuación concreta, sino que voy a intentar sumergirme en una serie de conexiones que iré exponiendo de forma desordenada, pero precisa, y que mediante la unión de todas ellas formarán un paisaje que servirá, en cierto modo, para situar la práctica artística del Dr. Truna.

## 1. Primeras conexiones

Como bien dice el propio Andrés Blasco, su trabajo es difícilmente clasificable. (<https://www.youtube.com/watch?v=kHga5VQpuBA>). Bien podría situarse en el campo escultórico, pero también en el arte sonoro e incluso en lo performático. Su trabajo contiene fragmentos que nos remiten a cualquiera de esos ámbitos, por esa razón es difícilmente encasillable. Tal vez podríamos afirmar que se sitúa dentro del arte intermedia (Higgins, 1965) y, en consecuencia, establecería diversas conexiones en múltiples campos.

El "Toro cósmico" (Figura 1) o "El atril del futuro" (Figura 2) a simple vista podrían tratarse de dos elementos escultóricos. Ambos están compuestos por pequeñas piezas encontradas, diseñadas inicialmente para responder a otros usos y que Andrés Blasco ha decidido ensamblar para crear un nuevo objeto en un acto Duchampiano (Tomkins, 2006), pero sin que cada una de las piezas pueda reconocerse en su creación inicial. Sin embargo, si ejercemos una observación minuciosa podemos imaginar que en esas esculturas pueden suceder cosas, que no se trata de un objeto estático, puesto que contiene elementos que nos evocan, de algún modo, que esa escultura puede ser activada.

Y así es, cada una de estas piezas es utilizada por Andrés Blasco para emitir sonidos y realizar actuaciones en directo. A veces, en las actuaciones combina varios de estos instrumentos junto con un violonchelo intervenido (como no podría ser de otro modo), ampliando las posibilidades sonoras de un instrumento ya conocido, al igual que hacía Jonh Cage (Cage, 1999) con su piano preparado, en el que introducía elementos en las cuerdas para que en el momento de la vibración generaran nuevos sonidos, diferentes a los esperados. Andrés Blasco incorpora elementos en las cuerdas del violonchelo e incluso añade nuevas cuerdas intercambiando el espacio de resonancia de dentro del instrumento por el espacio exterior del instrumento para proyectar el sonido.

## 2. Segundas conexiones

A lo largo de su amplia trayectoria, puesto que Andrés Blasco comenzó a actuar en los años ochenta en una banda post-punk llamada "Carmina Burana", ha experimentado diversos formatos escénicos. En algunas de sus propuestas ha combinado la proyección visual de películas con la interpretación en directo de una banda sonora inventada; como es el caso de la actuación en la que el Dr. Truna aparece en el escenario ataviado con una máscara de gorila, mientras en una pantalla se proyecta en Súper 8 la película *King Kong*, del cineasta Carl Dehnam (1933). El gorila en el que se transforma Andrés Blasco, va reinterpretando la banda sonora de la película *King Kong*, dos gorilas en el mismo escenario, la



**Figura 1** · Dr. Truna, *Toro Cósmico*. Fuente: Cortesía de Andrés Blasco.

**Figura 2** · Dr. Truna, *Atril del futuro*. Fuente: Cortesía de Andrés Blasco.



**Figura 3** · Dr. Truna, *Acción Sonora*, 2018 Fundación Caixa Castelló. Fuente: Cortesía de Andrés Blasco.

**Figura 4** · Dr. Truna, *Trio Truna*, Influx Festival, Barcelona, 2018. Fuente: Cortesía de Andrés Blasco.

representación de King Kong en formato filmico y la representación de King Kong actuando en directo. Como si hubiese salido de la pantalla, el gorila toca el Theremin (instrumento electrónico desarrollado en 1920 por León Theremin, que para hacerlo sonar no necesita el contacto físico, sino que suena mediante la proximidad de las manos) con un fervor primate. Esta actuación se pudo ver, entre otros lugares, en la sala Espacio Cero del Museo Guggenheim de Bilbao (EFE, 2011).

Otra de las películas en la que el Dr.Truna ha compuesto una nueva banda sonora, es la película *Freaks*, realizada en 1932 por el director estadounidense Tod Browning. En esta actuación la música compuesta por Andrés Blasco establece melodías totalmente acordes con la ternura que desprenden los personajes de esta controvertida (en su época) película. Por primera vez en la historia aparecieron en una película personas con discapacidades físicas mostrando su cotidianidad, tratadas con total “normalidad” (Larsen y Haller, 2002). Durante la proyección, Andrés Blasco llega a introducirse dentro de la imagen filmica (a nivel compositivo), a modo de collage se inserta en la película estableciendo un diálogo entre la realidad y la ficción; el tiempo y el espacio.

También cabe destacar las acciones realizadas próximas a la performance, en las que interactúa directamente con el público. En las *IV Jornadas de Performance de la Fundació Caixa Castelló*, el Dr. Truna se acercaba a los asistentes y les incitaba a activar su nariz sonora con su propia nariz. La nariz humana activando una nariz mecánica, que esta a su vez activaba un sonido (Figura 3).

Otra de las propuestas de este artista incluye su propia multiplicación por tres. Mediante la grabación previa en video tocando, por un lado “El Toro cósmico” y por otro lado “El Atril del futuro”, consigue posteriormente proyectar estos dos vídeo para realizar una actuación a tres bandas consigo mismo. Es decir, el Dr. Truna aparece con su “violonchelo intervenido” en el escenario, al mismo tiempo que proyecta su actuación pregrabada con “El Toro cósmico” y con “El Atril del futuro” y empieza a improvisar con los otros dos Doctores Truna (Trio Truna x 3, Figura 4). En esta actuación impera un cierto tono cómico, muy característico del artista, en el que incluso llega a pelearse con uno de sus alter egos puesto que no hace caso a sus indicaciones (léase en un tono irónico, ya que es evidente que en un diálogo entre una persona y una imagen es difícil la comunicación en tiempo real).

Otro de sus diversos modos de manifestarse, ha sido mediante las colaboraciones con otros músicos o performers. En esta categoría destacaríamos la formación con la actriz y cantante Begoña Tena (“Antorcha Amable”) en la que se combinaba el folklore con los elementos sonoros más experimentales. Por

poner solo un ejemplo, en una misma canción conversaban unas castañuelas tradicionales con la “trompeta Truna”, instrumento con una apariencia y sonoridad próximas al imaginario del espacio intergaláctico.

También ha actuado y sigue en la actualidad actuando con el performer Bartolomé Ferrando (“JOP”) en las que la improvisación es la única regla. La obra de Bartolomé Ferrando se centra principalmente en la performance, la poesía visual y la poesía fonética. En las actuaciones de JOP encontramos un diálogo entre los instrumentos de Truna y la voz de Bartolomé Ferrando que a veces se aproxima, otras veces se superpone y otras se fragmenta en pequeños espacios sonoros interconectados. También ha actuado con el músico Mike Cooper o con One Man Nation.

### 3. Conexiones subacuáticas

En las acciones performáticas de Bas Jan Ader (Verwoert, 2006) existe una clara intención de búsqueda hacia lo desconocido. Esta idea de abandonar lo conocido y dirigirse hacia el campo de lo desconocido es algo en lo que el Dr. Truna indaga constantemente. Mientras Bas Jan Ader utiliza una metodología (por llamarla de algún modo) de pérdida completa del control, Andrés Blasco decide seguir los destellos sonoros que van surgiendo mediante la improvisación rigurosa. Esta improvisación sonora se sumerge en mundos subacuáticos con lógicas que se alejan de la gravedad de la tierra, se asemeja mucho más a la fluctuación acuática del fondo del mar y a las frecuencias de las ondulaciones marinas.

Como espectadora o espectador lo mejor que se puede hacer en una actuación de Andrés Blasco es dejar la mente y el cuerpo a la deriva, permitiendo que las ondas sonoras te transporten a los fondos marinos, a los espacios habitados por los Arothron meleagris, los Kiwa Hirsuta, los Dragones de mar o los Marrus orthocanna. Y si tienes mucha suerte, quizás encontrarte con una Physophora hydrostatica y bailar con ella.

### Conclusión

No es de extrañar que Radio Clásica/RNE eligiera a este artista para celebrar el “Cumpleaños del Arte” (programa emitido el 17 de enero de 2016), porque seguramente el propio Robert Filliou podría haberle elegido para que interpretara la banda sonora de esta celebración. Se me ocurren tres razones por las que podría haberle elegido. La primera razón, porque el Dr. Truna encajaría perfectamente en su idea de creación permanente. La segunda razón, porque el Dr. Truna materializa la visión de Filliou de que “el arte es lo que hace la vida más interesante que el arte” (Collet et alt. 2003) y la tercera, porque su sentido

del humor encajaría perfectamente en el espíritu de Fluxus (Anderson, 1993). Para corroborar estas conclusiones o oponerse completamente a ellas, se puede visualizar la entrevista que personalmente realicé al Dr. Truna en su terraza de la ciudad de Valencia, mientras los pájaros y las campanas no dejaban de manifestarse (<https://www.youtube.com/watch?v=EkdiNecEo3M>).

### Referencias

- Anderson, Simon (1993) *In the Spirit of Fluxus*. Walker Art Center  
'Antorcha Amable.' Disponible en URL: <http://antorchaamable.blogspot.com/>
- Cage, John (1999) *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos de la región de Murcia.
- Collet, Michel et al.. (2003) *Robert Filliou. Genio sin talento*. Barcelona: MACBA
- EFE. (2011) Reinventa la música de King Kong disfrazado de King Kong. *Revista: El Mundo ( País Vasco)*  
Disponible en URL: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/24/paisvasco/1322165732.html>
- Larsen, Robin y Haller, Beth (2002) "Public Reception of Real Disability: The Case of the Film 'Freaks'" *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 29, No. 4.
- JOP. Disponible en URL: <http://bferrando.com/bartolome-ferrando-truna-andres/>
- Higgins, Dick (1965) "Synesthesia and Intersenses: Intermedia" *Something Else Newsletter* 1, No. 1
- Roussel, Raymond (1914) *Locus Solus*. Paris: Librairie Alphonse Lemere
- Tomkins, Calvin (2006) *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Verwoert, Jan (2006). *Bas Jar Ader: In Search of the Miraculous*. London: Afterall Books.
- Vian, Boris (1947). *L'Écume des jours*. Paris: Gallimard

# Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional

*Virgínia de Medeiros and the epic aesthetics  
of contemporary guerrillas: between  
documentary and fictional*

DANIELA MENDES CIDADE\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIACÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Arquitetura (FA), Departamento de Arquitetura Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: daniela.cidade@ufrgs.br

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre *Alma de Bronze*, trabalho de Virgínia de Medeiros realizado durante a sua residência artística no antigo Hotel Cambridge, uma das ocupações da região central de São Paulo. O carácter ficcional e documental, o encontro entre a artista e representações sociais da exclusão e a impossibilidade de separação entre o processo de criação e o seu contexto permeiam a discussão sobre a obra como manifestação de carácter político-cultural.

**Palavras chave:** documental / ficcional / política.

**Abstract:** *This article proposes a reflection on Alma de Bronze, work of Virgínia de Medeiros realized during his artistic residence in the Hotel Cambridge, one of the occupations of the central region of. The fictional and documentary nature, the encounter between the artist and social representations of exclusion and the impossibility of separation between the creation process and its context permeate the discussion about the work as a manifestation of a political-cultural character.*

**Keywords:** *documentary / fictional / politics.*



## Introdução

*Alma de Bronze* (2017), trabalho de Virgínia de Medeiros realizado durante a sua residência artística no Hotel Cambridge, uma das ocupações da região central de São Paulo é o resultado plástico da interação entre a artista e as mulheres residentes nesta ocupação. Com uma estética épica, que traça a analogia entre o espírito guerrilheiro e a luta das mulheres do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), *Alma de Bronze* é composto por uma vídeoinstalação e um filme de carácter documental, um ensaio fotográfico de carácter ficcional.

O ponto de partida para a discussão aqui proposta é o processo de transformação dos centros urbanos como espaço de disputa, que propicia novas práticas sociopolíticas e artísticas. O antigo Hotel, depois de oito anos de abandono, foi ocupado pelo MSTC em junho de 2003. Após o edifício ter sido cenário do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), Juliana Caffé, em parceria com Yudi Rafael propuseram o projeto “Residência Artística Cambridge”.

Virgínia de Medeiros instalou-se na ocupação de novembro de 2016 a janeiro de 2017, com o objetivo de realizar um trabalho com as mulheres representantes do MSTC, dando continuidade a obras anteriores, onde ela põe em foco representações sociais da exclusão. No trabalho *Alma de Bronze*, Medeiros tem como objetivo investigar a força individual e coletiva que emerge do movimento, onde as mulheres são protagonistas.

O carácter ficcional e documental, que se alterna nas formas de abordagem do encontro entre a artista e as mulheres da ocupação, torna-se o objetivo central para o enredo de *Alma de Bronze*. Outro interesse nessa discussão é a forma como a interação da artista com a comunidade expressa novas formas de produzir e interpretar a arte. O lugar escolhido pela artista para exibir o resultado de sua residência artística foi a Ocupação 9 de Julho, também localizada no centro de São Paulo.

Conforme a própria artista, mostrar esse trabalho em uma galeria de arte, por exemplo, representaria atuar como uma artista etnógrafa, rótulo que ela não deseja ter. O que a artista pretende é que seu trabalho de arte torne-se parte da luta social do movimento. Neste sentido, a questão da impossibilidade de separação entre o resultado artístico final e o seu contexto e processo de criação, é outro aspecto da obra que a torna uma manifestação de carácter político-cultural.

### 1. Era o Hotel Cambridge

O Projeto Residência Artística Cambridge, no qual Medeiros teve a oportunidade de desenvolver *Alma de Bronze*, marca uma forma diferente de expressão artística, onde a interação com o contexto urbano, social, cultural e político vai

muito além das práticas em voga nos anos 1960-70, período de críticas radicais tanto na arte quanto no urbanismo, e quando uma nova interação surge com os *happenings*, *performances*, *art in situ*, entre outras.

O Hotel Cambridge foi construído na década de 1950 para abrigar um dos mais luxuosos hotéis do centro de São Paulo, quando o poder econômico e cultural ocupava o centro histórico da cidade. Como o processo de transformação do centro provocou a perda de interesse e deslocamento para outras regiões da cidade, os antigos prédios foram sendo abandonados, e já no início dos anos 2000, o Cambridge deixou de funcionar como hotel. O processo de decadência dos centros urbanos, de acordo com Brooks (2015) está relacionado com o fato do espaço construído fazer parte de uma complexa representação de forças social, política e econômica. O hotel, de propriedade de família tradicional paulista, foi acumulando dívidas até ser desapropriado pela administração pública em 2010, período em que o governo pretendia revitalizar a área central, transformando os prédios abandonados em área de interesse social.

Para Jacobs (2000) essas áreas urbanas são classificadas de "áreas amputadas que desenvolvem tipicamente uma gangrena galopante", tão esquecidas que "nem toda a ajuda da arte e da ciência do planejamento urbano são suficientes para evitar a decadência" (Jacobs, 2000:276). A "morte" da cidade só pode ser evitada na medida em que uma reação contrária, um renascimento, é aceita pela comunidade. Esse renascimento é baseado num esforço de autoconsumir, para preservar a diversidade, onde a mistura e o intercâmbio aconteçam. "O tempo torna certas estruturas obsoletas para algumas necessidades, mas abre essas mesmas estruturas a outros usos" (Jacobs, 2000:220).

No caso do antigo Hotel Cambridge, assim como em outros prédios do centro de São Paulo, a população sem teto iniciou um processo que vem se tornando uma das formas de conquista ao direito à habitação no centros urbanos brasileiros: as ocupações organizadas por movimentos sociais de luta pela moradia, entre eles o MSTC que coordenou as ocupações Hotel Cambridge e 9 de Julho. No entanto, para o processo de manutenção das ocupações, não apenas surgem outros usos, mas inovam na diversidade de atividades e nacionalidades, gerando novos modos de vida marcados pela alteridade e diferença. Mesmo com a restrição de acesso às ocupações, como forma de proteção e controle, esses espaços tem tido a atenção de diferentes áreas do conhecimento contribuindo para a transdisciplinaridade no campo da arte. É neste contexto que se insere o trabalho *Alma de Bronze*, realizado nas ocupações no centro de São Paulo. Medeiros traz para o campo da arte uma possibilidade de diálogo com essa realidade social complexa, recusando o espaço como mero cenário e a arte

como mera representação.

O filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, mostra um pouco da rotina atual do antigo hotel, identificando-o como o lugar de acolhimento de refugiados que diferentes origens e de representação da luta pelos direitos à cidade. Junto a isso, o filme, que mistura vida real e ficção, com atores profissionais e atores residentes da ocupação representando os seus próprios papéis, abriu o espaço para a participação da arte como crítica social e ação política. O projeto de Residência Artística, proposto por Juliana Caffé e Yudi Rafael foi fruto desta impossibilidade de separação entre arte e vida expresso no drama *Era o Hotel Cambridge*. As fronteiras entre dramaturgia e realidade, assim como lugares de transbordamento e mutação, são constantemente ultrapassadas.

Segundo Mouffe, é impossível pensar arte e política de modos separados, pois “existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética” (Mouffe, 2013:190). Este é o conceito operatório de Medeiros em suas obras, representações sociais da exclusão. *Alma de Bronze, último projeto realizado pela artista*, traz as mulheres como protagonistas no cotidiano da ocupação, transpondo limites, em atravessamentos contínuos da arte e da vida.

## 2. As guerrilheiras contemporâneas na arte

Virgínia de Medeiros foi uma dos cinco artistas selecionados para a Residência Artística Cambridge, onde passou a viver e trabalhar em um dos apartamentos da ocupação. O cotidiano da ocupação apresenta uma ordem social constituída pela força da identidade feminina. A prática artística proposta por Virgínia foi condicionada pela força das mulheres para dar conta dos afazeres da casa, da família, do trabalho, e ainda para atuar no movimento social de luta pela habitação. No período de novembro de 2016 a janeiro de 2017, a artista acompanhou a vida de oito mulheres e as apresenta como verdadeiras guerrilheiras contemporâneas.

*Vivenciar as dinâmicas internas da Ocupação Cambridge tornou possível delinear a capacidade aí existente de imprimir configurações mais potentes nas relações sociais e instaurar novas subjetividades, tendo sempre como base um forte senso de solidariedade — uma solidariedade marcada não pela equivalência ou igualdade de valores, mas que se apoia na diferença, na fragmentação, na falta de semelhança, nos seres singulares e nas diversas maneiras de existir* (Medeiros, 2017a:4).

O projeto proposto para esta residência resultou em uma videoinstalação de caráter documental, um ensaio fotográfico de caráter ficcional e um filme sobre Carmen da Silva Ferreira, líder do movimento. A ideia do filme surgiu a partir



**Figura 1** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

**Figura 2** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

da onipresença da personagem nos relatos das mulheres. O título do trabalho, *Alma de Bronze*, também surgiu do diálogo da artista com Carmem, resultando a construção de uma estética épica das mulheres guerreiras. Conforme Medeiros em entrevista sobre o projeto, Carmen dizia-se “tomada por uma alma de bronze, assim como o poeta é tomado pela poesia” (. Para a artista, existe uma força nessas mulheres que remete às armaduras metálicas dos guerreiros ao longo da história. A estética épica das guerrilheiras contemporâneas teria, metaforicamente, o brilho do metal, pois a estética de heroína situa-se na força feminina de luta pela moradia (Figura 1, Figura 2 e Figura 3).

Medeiros buscou mostrar de forma sensível sua vivência com a mulheres dentro da ocupação com uma produção estética que reivindica posições de alteridade e diferença. Essa relação está muito próxima de uma partilha com o sensível. Conforme Rancière (Rancière, 2009), essa partilha possibilita uma estética da arte capaz de reorganização do mundo sensível. De certa forma, ao romper com normas pré-estabelecidas de fronteiras, de poder e limites sociais, espaciais e culturais, incluindo conceitos de propriedade e exclusão, é que o trabalho de Virgínia de Medeiros se torna transgressor. A artista desmonta também a hierarquia de espaço expositivo, ao propor que *Alma de Bronze* seja montado na Ocupação 9 de Julho, antigo prédio pertencente ao governo federal, também na condição de abandono por quase trinta anos: deslocamento do campo da arte, deslocamento do Hotel Cambridge (Figura 4).

### 3. Entre o documentário e a ficção

Ao contar as suas histórias, as mulheres apresentam uma subjetividade e uma força coletiva que nos permite encarar de forma insurgente os conflitos das grandes cidades brasileiras na atualidade. Medeiros realiza uma escuta cuidadosa que ultrapassa a dimensão real no cotidiano de luta dessas mulheres. A artista coloca em foco os sonhos e as utopias inseridas em seu próprio contexto, mesclando ficção e realidade.

De acordo com Garcia (2018), cabe salientar que a qualidade de uma obra de arte não reside em sua inserção em locais ditos públicos, mas sim sua capacidade de transformar aquele espaço a partir de seus usos. Portanto, a obra também se torna agente na produção dos espaços sob os quais atua (Pallamin, 2000), interagindo em suas disputas. Desse modo, Garcia (2018) propõe pensar estratégias artísticas que tragam à mostra o que na partilha do sensível que não era visível, rearticulando signos, imagens e significados pré-estabelecidos. Tal reorganização condiz com a definição do trabalho da ficção, que altera as formas de apresentar o sensível e os modos de o enunciar, elaborando nova

inteligibilidades. Assim consideramos que não existe um real “em si”, mas somente articulações que produzem efeitos de realidade (Garcia, 2018:63). Conforme Rancière, “o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção, fazendo-se passar por realidade” (Rancière, 2010:74).

A obra de Medeiros nos lembra que ficção também é associada à produção de dissensos, pois interfere nos modos de configurar o sensível, resultando em novas percepções, multiplicando novos enunciados, tornando-se heterotopia. As heterotopias são as utopias localizáveis, um termo que se produz a partir da transformação do sensível (Rancière, 2005).

### Conclusão

O trabalho de Medeiros não é uma representação da exclusão, mas uma desconstrução de “representações sociais excludentes” visando trazer uma realidade próxima a nós e que participa do cotidiano urbano. A singularidade do olhar de Medeiros nos aproxima de um território que, a princípio, parece distante e possibilita uma nova escuta e um olhar renovado, que ecoa subjetivamente uma longa história de lutas pelo direito à moradia no Brasil.

A forma de exposição desse trabalho em uma Galeria de Arte representaria apenas um deslocamento da ocupação para outro território, da mesma forma que um etnólogo leva os resultados da seu campo de pesquisa para o campo intelectual. Ao expor *Alma de Bronze* em outra ocupação, salienta-se a prática artística em sua dimensão política, como parte da luta social do movimento. Não há possibilidade de separação das fronteiras entre o resultado artístico final e o seu contexto e processo de criação. A vida no antigo hotel faz do trabalho de Medeiros uma obra em processo, que continuou sendo um *work in progress* durante todo seu período de exibição: *fricções* entre imagem, subjetividade, vida e ficção na resignificação do lugar do antigo Hotel Cambridge.



**Figura 3** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2017, fotografia. Fonte: da artista.

**Figura 4** · Virgínia de Medeiros, *Alma de Bronze*, 2018, vídeoinstalação. Ocupação 9 de Julho, São Paulo. Fonte: da artista.

## Referências

- Alzugaray, Paula (2018) "*Virgínia de Medeiros Alma de Bronze*" *Revista Select*. São Paulo: SESC. [Consult. 2018-12-18] Disponível em URL: <https://www.select.art.br/edicao/select-no-38/>
- Brooks, Allison (2011) "*On Societal and Challenges*" Kullack, Tanja (2011) *Architecture: A Woman's Profession*. Berlin: Jovis. ISBN: 978-3868590869
- Garcia, Carolina Gallo (2018) *Gênero da cidade em disputa: práticas artísticas como manifestação do dissenso*. Porto Alegre: PROPUR/UFRGS. Dissertação de Mestrado em Planejamento Urbano e Regional.
- Jacobs, Jane (2000) *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-7827-421-4
- Medeiros, Virgínia de (2017) "*Alma de Bronze*" *ProAC Editais*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. [Consult. 2018-12-15] Disponível em URL: <http://www.editaisproac.sp.gov.br/InscricoesEditaisUFDPC/download/downloadArquivo.action;jsessionid=21B4D397EF968B3A0E7C5D5F45DE8B64?arq.id=18359>
- Mouffe, Chantal (2013) "*Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?*" *Arte & Ensaios 27. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais — EBA / UFRJ*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, número 27. ISSN: 1516-1692
- Pallamin, Vera (2000) *Arte Urbana São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- Rancière, Jacques (2005) *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 85-7326-321-0
- Rancière, (2010) *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 9898327065



# A natureza é a obra de arte: projeto para salvaguardar pedras

*Nature is the artwork:  
Project to Safeguard Stones*

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, documentarista, apresentadora, atriz e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Católica de Brasília (UCB/Brasil). Endereço: QS 7 – Taguatinga, Brasília – DF, CEP: 71966-700, Brasil. E-mail: sissadeassis@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo apresenta o trabalho artístico brasileiro S11D (ou projeto para Salvaguardar Pedras) do artista José Viana com colaboração de Camila Fialho. Para tanto, serão analisados desde o processo de execução ao resultado do projeto que gerou uma instalação e um objeto E, por conseguinte, a doação das pedras raras coletadas para a coleção do Centro Cultural Casa das Onze Janelas de Belém do Pará, capital da região Norte do Brasil.

**Palavras chave:** Arte Contemporânea / Instalação / Preservação.

**Abstract:** *This article presents the Brazilian artwork S11D (or project to Safeguard Stones) of the artist José Viana with collaboration of Camila Fialho. To do so, we will analyze from the execution process the result of the project that generated an installation and an object E, therefore, the donation of the rare stones collected for the collection of the Cultural Center Casa das Onze Janelas de Belém do Pará, capital of the region North of Brazil.*

**Keywords:** *Contemporary Art / Installation / Preservation.*

## Introdução

*A distância, reconhecemos a lenda que a totalidade desse rochedo concentra. Isolado, visto como fragmento ou detalhe, ele não conseguiria encher a vista e, especialmente, a compreensão das coisas. Só podemos percebê-lo como um “mundo”. Nenhuma pedra, nenhum rochedo que seja pedra ou rochedo para Pausânias, mas signo para uma memorização de valor pedagógico ou apologético.* (Cauquelin, 2007: 48)

A proposta deste artigo é apresentar o trabalho artístico S11D (ou projeto para Salvar guardar Pedras), cujo trabalho trouxe para dentro do museu uma obra-prima natural: pedras de corpo mineral 11, bloco D. Formado por um conjunto contendo 15 pedras de tamanhos variados, matéria mineral considerada única no território brasileiro, as pedras foram recolhidas pelo artista José Viana e sua colaboradora Camila Fialho, ambos nortistas, para compor este projeto. Tais pedras correm o risco de serem extintas pelo projeto de mineração S11D que está sendo implementado na Serra Sul da Floresta Nacional do Carajá no Brasil (sudeste do Estado do Pará).

Nesta investigação serão apresentados o processo, o caminho e o resultado do trabalho artístico supracitado, além da denúncia que o processo incitou acerca da falta de preservação do ecossistema regional em projetos de desenvolvimento nacionais. O caminho visou ainda discutir tanto a proposta de preservação da natureza quanto à questão da efemeridade de obras na arte contemporânea. A fim de debater questões sobre ecossistemas contidos, preservação ecológica e arte engajada. O resultado do projeto gerou, primeiramente, uma instalação num salão de arte regional; posteriormente, houve a doação das pedras para um acervo de arte estadual. Estas ações serão apresentadas no decorrer deste artigo.

### 1. O processo: a informação, a busca, a coleta

O trabalho de coleta do artista José Viana com sua colaboradora Camila Fialho começou primeiramente pela busca da permissão para coletar um conjunto de pedras, evidenciando que foi mais fácil a permissão quanto a conscientização do poder público da necessidade de preservar nosso ecossistema. Para resguardar tal conjunto de pedras S11D que habitam numa terra vermelho-ocre, por vezes, sangrada com projetos de alto impacto ambiental, foi preciso vencer etapas do processo que o projeto exigiu.

Com a autorização do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio) foi permitida a entrada da dupla na Floresta Nacional de Carajás para o recolhimento de pedras com alta concentração de ferro (Figura 1) em locais definidos para a atividade de mineração em áreas de Canga, vegetação de

Savana Metalófila. Nesta região está sendo implementado o projeto S11D, considerado um dos maiores projetos da indústria da mineração no mundo. Entretanto, a instalação de seu complexo minerário, para a atividade de exploração do minério de ferro do bloco D de corpo geológico S11 (S de Sul), foi autorizada para uma área de preservação ambiental.

Não houve interferência material nas pedras recolhidas no local original em que elas se encontravam, apenas um deslocamento espacial de uma galeria aberta chamada de paisagem natural para um espaço fechado chamada de espaço de preservação ou museu destinado a salvaguardar determinada produção artística. Não obstante, a escolha estética das pedras esteve presente no processo de constituição do conjunto da obra de arte natural, como criação de um objeto de ecossistema contido.

## 2. A conscientização da preservação de fragmentos da natureza

O artista José Viana, idealizador e realizador do projeto, vivenciou a realidade social e econômica da região dos municípios atingidos por grandes projetos de mineração. A partir da convivência direta com a região ao residir por uma temporada no sudeste do Pará, Viana questionou a nossa falta de conhecimento acerca do assunto e o fato de não discutirmos os impactos ambientais negativos de projetos de mineração de dimensões colossais da referida região.

Para prover a indústria mundial, a saber, as pedras são retiradas do solo brasileiro ininterruptamente para serem destinadas a manufatura em outros mercados fora do território brasileiro, por vezes, retornam ao país para serem novamente vendidas no mercado nacional. Camila Fialho, também curadora da exposição desta produção, justifica a motivação para resguardar as pedras raras, assim como sua ressignificação simbólica enquanto arte:

*As pedras do S11D, interceptadas por este projeto, acabam por se deslocar sobre outra vereda. Emergem para o universo poético desde um caminho truncado, depois de percorrerem pouco mais de 720km de estrada. Aportam em Belém e aqui ficam. Transfiguram-se em instalação, adquirem novas dimensões imagéticas. Adentram o campo do sensível. Valorizam-se. São doadas e ganham uma casa. Entram para o museu e assumem outra roupagem. Salvaguardadas também enquanto memória de um tempo, são o registro do presente (Fialho, 2015).*

Foi no recolhimento e acolhimento de fragmentos da natureza das pedras raras que a obra formou-se com o objetivo principal de manter esta matéria-prima natural sem manipulação humana. Logo, a ideia de preservação prevalece e permanece sendo o principal objetivo do projeto explicitado. Por conseguinte,



**Figura 1** - José Viana com colaboração de Camila Fialho, S11D (ou projeto para Salvarguardar Pedras), 2014. Registro fotográfico de áreas de Canga, vegetação de Savana Metalófila. Floresta Nacional do Carajás, Estado do Pará, Brasil. Fonte: <http://projetoparasalvarguardarpedras.tumblr.com>



**Figura 2** · José Viana, S11D (ou projeto para Salvar Pedras), 2014. Instalação de ecossistema contido Pedras S11D.

Exposição Salão Arte Pará, Belém, Estado do Pará, Brasil. Fonte: <http://projetoparasalvuardarpedras.tumblr.com>

**Figura 3** · José Viana, S11D (ou projeto para Salvar Pedras), 2014. Instalação de ecossistema contido Pedras S11D.

Exposição Salão Arte Pará, Belém, Estado do Pará, Brasil. Fonte: <http://projetoparasalvuardarpedras.tumblr.com>



**Figura 4** · José Viana, S11D (ou projeto para Salvarguardar Pedras), 2014-2015. Objeto, Pedras S11D. Exposição Registro do Presente — a doação das Pedras ao Museu, Acervo Casa das Onze Janelas, Belém, Brasil. Fonte: <http://projeto parasalvarguardarpedras.tumblr.com>

o projeto apresentou o conjunto das pedras recolhidas numa instalação de ecossistema contido para preservação (Figura 2 e Figura 3) no 33º edição do Salão Arte Pará (2014), trabalho apresentado por José Viana na sala do Museu Histórico do Estado do Pará — o maior salão de arte realizado na região Norte do Brasil. E por extensão, o ciclo do processo do projeto finalizou-se com a doação do conjunto das pedras na exposição “Registro do Presente — a doação das Pedras ao Museu” realizada no Centro Cultural Casa das Onze Janelas em 2015 (Figura 4).

Se para Robert Smithson museus eram vistos como asilos e prisões que possuem alas e celas que podem ser chamadas de salas neutras, ou seja, galerias (Smithson 1979); para S11D (ou projeto para Salvarguardar Pedras) ele ainda é o local mais seguro para tentar preservar a arte e a natureza contra o projeto de desenvolvimento do capitalismo em sua permanente fase vil, cruel e imperialista. Ainda precisamos desse cubo branco enquanto podemos tê-lo, é uma questão de dupla preservação, recíproca necessidade.

O resultado do projeto apresentado nos leva à arte engajada pensada como responsabilidade artística, segundo Ferreira Gullar. O crítico de arte e poeta brasileiro acreditava que para considerar a função social de uma artista ou de um artista, e assim denominá-los de artistas “comprometidos”, primeiramente

devemos examinar se na proposta da obra contém um sentido revolucionário sob o ponto de vista social. Do contrário, artistas que prezam apenas pela valorização estética da obra estão fadados a serem considerados “descomprometidos” (Gullar, 2006: 37).

Para José Viana e Camila Fialho o exercício da arte engajada de sublimidade social, leva-os ao compromisso de preservação ecológica. Ao passo que a validade do projeto foi dada pela recepção, apreciação e resguardo da obra natural atingindo do público ao museu. Portanto, tal produção analisada ainda nos chama a atenção para a produção artística engajada em questões ambientais ainda parca em nossos tempos.

### Conclusões

S11D (ou projeto para Salvar Pedras) expande o conceito de ecossistemas contidos em galerias da *Land Art* ao usar como exemplo de escultura um elemento da natureza, neste caso de um material nunca usado antes pela arte brasileira; porém, com o objetivo de preservação deste elemento da natureza como já ressaltado. Neste sentido, o ecossistema contido será preservado num museu sob a guarda de uma coleção técnica e não mais desfeito após o fim da exposição como algumas obras de instalação estão sujeitas.

Arrisco-me a denominar a obra S11D (ou projeto para Salvar Pedras) de ecossistema contido positivo, vou ainda mais longe para chamá-la de exemplo de duplo positivo. Sua importância recai no resultado desta produção artística brasileira por ser tão simbólico ao servir de alerta para a situação de ameaça de destruição constante que o Brasil sofre, sobretudo a região Norte. A pedra de toque desta obra de arte, sua questão mais revelante, é a própria preservação material da arte contemporânea que expande seu campo de atuação e sua dimensão por salvar, como objeto de arte, uma escultura ou objeto natural milenar sem limites de deterioração temporal.

À guisa de uma conclusão, S11D (ou projeto para Salvar Pedras) está para além da arte ambiental e da arte da terra, sendo tanto de conduta de conscientização quanto de ímpeto de preservação. Doa ao museu do presente seus elementos da natureza que não existirão mais num futuro próximo. Este artigo teve como fim, trazer à tona a arte com responsabilidade social ao evidenciar por intermédio da arte contemporânea as questões ecológicas presentes em nosso século. Além de incutir na consciência de quem me lê: a necessidade de termos conosco a premente ansiedade de resolver os problemas ecológicos que atingem o planeta.

## **Referências**

- Cauquelin, Anne (2007) *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.
- Fialho, Camila (2014) "Sobre o deslocamento de pedras" [Consult. 2015-12-22] Disponível em URL: <http://projetoparasalvuardarpedras.tumblr.com>
- Gullar, Ferreira (2006). *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Smithson, Robert (1972) "Cultural Confinement". Holt, Nancy *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979. [Consult. 2015-12-21] Disponível em URL: <http://www.robertsmithson.com/essays/cultural.htm>



# A imagem pensante, em Cildo Meireles

*The thinking image in Cildo Meireles*

ANGELA MARIA GRANDO\*

Artigo completo submetido a 02 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, arte sonora e meios audiovisuais; teoria e crítica da imagem.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, LabArtes — Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes e FAPES — Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo — atuação como bolsista Pesquisador da FAPES — BPC.

**Resumo:** No âmbito desta comunicação abordamos as relações geradas no jogo de imagens que se estabelecem e dão sentido as obras *Je est un autre* e *Sal sem carne*, de Cildo Meireles. E, pela aproximação esclarecedora que aporta a filosofia de Henri Bergson, busca-se discutir como o conceito bergosiano de “imagem” contribui de um modo peculiar à eventual interpretação entre novas situações de consciencialização do espectador e o índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte.

**Palavras chave:** Cildo Meireles / imagem / arte e vida.

**Abstract:** *In the scope of this communication we approach the relations generated in the game of images that are established and give meaning to the works *Je est un autre* and *Salt without meat*, by Cildo Meireles. And, by the enlightening approach of Henri Bergson’s philosophy, willing to discuss how the Bergsonian concept of “image” contributes in a peculiar way to the possible interpretation between new situations of awareness of the spectator and the conceptual index of the work that attests and problematizes the social discourse in art.*

**Keywords:** *Cildo Meireles / image / art and life.*

### *Je est un autre*

Na instalação *Je est un autre* (1997), o artista brasileiro Cildo Meireles celebra uma reflexão poética de Rimbaud (1871). Há um duplo interesse no circuito desse espaço elaborado para o centro de arte contemporânea *Le Creux de l'Enfer*, em Thiers na França: a vivência experimental, topológica do circuito da água, aventada ao espectador, e o alto índice conceitual da obra que atesta e problematiza o discurso social em arte. O projeto *Je est un Autre*, foi traçado para ocupar os dois andares do *Le Creux de l'Enfer*, sendo o espaço do andar de cima nominado *Chove Chuva*. Os dois andares da instalação colocam em evidência o que na fala do artista é o "bem mais precioso que temos": a água. Ladeando a primeira sala da instalação, e do lado de fora, há uma bomba que puxa água de um rio (que margeia a construção) para alimentar os 1.000m de tubos que conduzem a água num movimento repetitivo do exterior para o interior da sala e vice-versa, ou seja, os mesmos tubos retiram e devolvem a água ao rio. Duas câmaras de vídeo filmam continuamente a absorção, a entrada e a saída da água conduzida pelos tubos transparentes que, no interior da sala, se enrolam em forma cilíndrica e refletem o deslocamento da água (Figura 1). As imagens filmadas são projetadas ao vivo sobre duas telas situadas em torno da grande bola de tubos e esse dispositivo óptico interage no circuito criando uma percepção visual, espacial e temporal entre exterior e interior do espaço expositivo.

A segunda sala da instalação, *Chove Chuva*, exige o deslocamento do espectador exposto à estrutura ambiental e imagética do lugar. A partir do piso, que é coberto por almofadas de plástico transparentes cheias de água, uma relação dialética é provocada por quatro monitores, que projetam imagens de chuva nas paredes da sala, e por uma cabine de cerca de 3 m, equipada por uma ducha de igual dimensão, com jato d'água que desce incessantemente, sendo a água recolhida por uma estrutura em inox. Essa *Instalação* requer que o espectador estabeleça uma dimensão experimental continua com o espaço e com a proposição do trabalho que solicita mente e corpo do fruidor. Daí a problemática da obra que, ao centrar sua potencialização na participação ativa do espectador, deve patentear um "hiperes-tímulo" perceptivo e sensorial para operar com a proposta conceitual do trabalho.

Nos dizeres de Cildo Meireles o comportamento humano reverbera a ideologia do capitalismo industrial, "que é crescer, crescer, crescer, o que quer dizer que ele se funda no princípio da infinitude. Ele diz: "o planeta terra é grande mas ele não é infinito [...] sei que daqui a 20 anos no mínimo 90% do planeta terra vai estar enfrentando o problema de água potável" (Meireles, 2013). E, na verdade *Je est un autre* parece repousar sobre alguma espécie impossível de equilíbrio, e, por assim dizer, na tensão induzida por Rimbaud: "*changer la vie*".



**Figura 1** · Cildo Meireles, *Je est un autre* (detalhe -1997),  
Instalação, 2 projeções de vídeo filmadas ao vivo do circuito da  
água de rio que passa pelos 1.000m de tubos transparentes.  
Centro de arte contemporânea Le Creux de l'Enfer, Thiers, France.  
Fonte: <http://www.creuxdelenfer.net>

O que se passa é que essa instalação flui, em meio a tantas nuances expressivas, no sentido poético de levantar o impasse: o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados, mundo e arte, presença e anonimato, misturam-se inextricavelmente na tensão contemporânea de um determinado inconformismo, atrasados em mais de século, aos sintomas de Rimbaud.

Como convém a este texto, optou-se pelo recurso retórico, mas também real, de fazer referência à arte que se manifesta num campo alargado, a partir dos anos 1960, esgarçando as categorias artísticas referenciais da primeira metade do século XX e acentuando o fluxo entre arte e vida. Contudo, não custa dizer que se deve ao crescente agrupamento das impressões provocadas pelo mundo fenomenal onde se insere a arte moderna o caminho aberto para novos conceitos de imagem. Desenvolveu-se ali a significativa dimensão do “eu” polissêmico de Rimbaud (*Je est un autre*), desenvolveu-se ali o sentido da eminência de “imagem” como resultante da ampla rede de relações que a constitui, como propunha, por exemplo, Henri Bergson expressando a percepção concreta complexa, instalando-se sempre em uma espessura de duração. O que implica necessariamente

tanto a intervenção da vivência (a experiência do espaço mental que figura na memória, imaginação), como o continuamente presente que seria também continuamente movente (trata-se da experiência imediata, direta) (Bergson, 1975). Essa concepção bergsoniana se sobrepõe à noção desrealizadora de “imagem” pensada em termos de relação exterioridade e interioridade. Sob esse ângulo, uma obra de arte não é a materialização de uma ideia imaterial: a “ideia” em arte é, sobretudo, uma antecipação dos seus efeitos, dos efeitos gerados pelo seu devir “materialidade”. Assim:

*A percepção nada mais é, então, do que uma seleção. Ela não cria nada; seu papel é ao contrário, o de eliminar do conjunto de imagens todas aquelas sobre as quais eu não teria qualquer apreensão; a seguir, de cada uma das próprias imagens retidas, tudo o que não interessa às necessidades da imagem que chamo de meu corpo. [...] ao colocar meu corpo, coloquei uma certa imagem, mas no mesmo gesto, a totalidade das outras imagens, já que não há objeto material que não deva suas qualidades, suas determinações, sua existência, enfim, ao lugar que ocupa no conjunto do universo (Bergson, 1975).*

Nesse rico contexto, e observando a afirmação segundo a qual a “imagem pode ser sem ser percebida”, observe-se que o conceito de “imagem” é eminentemente relacional e, ao mesmo tempo, nem um pouco desmaterializante: ao contrário, propõe Bergson, corresponde à própria materialidade. Mas o filósofo toma o cuidado de alertar que se as relações se dão no âmbito da matéria, e se existe uma rede de relações que a constitui, a matéria não deriva sua determinação do que lhe viria (supostamente) “de fora”.

Daí emerge um aspecto balizar da percepção moderna que vai transitar na operatividade da percepção contemporânea: o “ser relacional”, *Je est un autre*, repotencializado na instalação homônima de Cildo Meireles. Nesta, o artista propõe uma temporalidade que se desenvolve numa dialética porosa entre o suporte visual e o pensamento teórico, e lida com um discurso ininterrupto de questões diversas — conceitual, poética, sonora, imagética — que implica em submergir na estreita relação entre identidade e alteridade. Que não se entenda com isto, entretanto, a postulação de um dualismo; mas o reflexo da constante tensão na qual o par arte e vida transita no campo ontologicamente configurado do trabalho de Cildo Meireles.

Nesse sentido, e no eixo conceitual de Bergson que implica o fato de tudo ser relacional, de tudo ser imagem, pontua-se que o processamento de imagens não pulveriza a matéria e que toda matéria e nosso próprio corpo se resumem a imagens. O universo é o conjunto das imagens; o mundo material, um “sistema de imagens solidárias e bem ligadas”. Imagem entre imagens, nosso corpo é um

centro de ação. Nossa percepção delinea “precisamente no conjunto de imagens as ações virtuais ou possíveis» da experiência de nosso corpo, facultando-lhe um amplo espectro de possibilidades de ação.

### **Sal sem carne**

Revela-se que em sua obra Bergson indica a conhecida experiência do *déjà vu* para atestar uma relação de simultaneidade entre o presente e o vivido. E a rigor, se pensarmos o presente como o instante em que se instalaria nossa experiência, teremos de “admiti-lo como pura ficção”. Justamente aqui pensamos encontrar o atalho mais promissor para uma aproximação com a livre apropriação poética de Cildo Meireles, ao apreender uma imagem, em seu anonimato, e leva-la a compor uma peculiar tensão, um estado de ser, em sua obra. É o caso do caráter notável de uma mesma imagem fotográfica presente em alguns trabalhos de Cildo Meireles, e sobre a qual ele diz:

*Eu tinha feito um trabalho, que era o Sal sem carne, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospício mental. Eu não sou fotógrafo, mas fiz uma série de fotos. E quando eu voltei para Brasília, comecei a revelar essas fotos do hospital mental [...] e sempre aparecia lá no fundo um personagem, no mesmo canto [...]. Então eu tinha essa imagem e resolvi usar.[...] são as fotos que eu usei no Zero Cruzeiro e no Sal sem carne [...]. (Meireles, 2013).*

No breve espaço que aqui se impõe, discorro sobre a apreensão dessa fotografia (Figura.2) em *Sal sem carne* (1975). O processo conceitual desta obra traz uma identidade densa de sentidos, suscitando interrogações a respeito de um território em que as tensas relações entre comunidades indígenas e colonizadores se desenrolam, evocando questões ideológicas, restrições étnicas, enfim, “o gueto”. Ou seja, uma espécie de “terceiro espaço” resultado de uma cultura híbrida que jamais se concilia.

Tal noção é exemplificada no esforço pela causa indígena na qual o pai de Cildo Meireles trabalhou, e que indignado pelas atrocidades cometidas contra as tribos investigou os vários massacres impostos aos índios diante do poder de destruição de fazendeiros locais. Anos depois, Cildo Meireles foi impedido de entrar no Parque Nacional, criado por seu pai, onde pretendia entrevistar um índio remanescente do massacre. “Com essa restrição, realiza, então, seu trabalho com uma comunidade próxima, uma espécie de “aldeia-rural-periférica-temporária”. Seus entrevistados são, em suas próprias palavras, ‘nem brancos, nem índios, mas todos miseráveis’. Para eles, explica Cildo, “eu fazia duas perguntas: Você é um índio? Você sabe o que é um índio? Eles respondiam que o



**Figura 2** - Cildo Meireles, Foto em preto e branco (detalhe).  
Fonte: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan.  
*Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, p.126.

**Figura 3** - Cildo Meireles, *Sal sem carne*, disco de vinil gravado em oito canais e capa, 30,02 cm (disco), 31 x 31 cm (capa).



**Figura 4** · Cildo Meireles, *Zero Cruzeiro*, 1974-1978, impressão offset s/ papel, 6,5 x 15,5cm.

índio comia carne sem sal e essa resposta aparecia como um grande diferenciador” (Grando, 2015).

Com a questão dessa cultura híbrida, o objeto disco *Sal sem carne*, concentra gravações num LP de 33 rotações, disco de vinil, mixado em oito canais, onde quatro se destinam à cultura portuguesa-branca e quatro à cultura indígena (Figura 2). Uma pluralidade de fotos de pequena dimensão, interligadas em formato de tiras sucessivas de negativos de filme, compõem a visualidade da capa e contracapa do objeto disco. Do mesmo modo que o olhar enfrenta uma dispersão lidando com a sucessão dessas pequenas fotos em tiras, o senso de direção converge o olhar para as fotos estáticas e de maior dimensão, localizadas no espaço central da capa e contracapa. Daí uma identificação com o tema do “gueto” se acentua, tanto pelo contraste visual da paisagem e pessoas de um estilo de vida particular, como pela presença simbólica das imagens do centro do campo imagético. Estas, em maior tamanho, representam, de um lado da capa, a imagem de um grupo de índios, e do outro lado a foto do personagem encolhido em um canto, feita por Cildo em Goiás, a imagem do “excluído” que de costas e curvo se esconde no canto (Figura 3). A força simbólica do conjunto de fotos solicita ser manipulada pela memória cultural, através da qual o olhar pensante apreende, processa e problematiza o real.

É, nesse contexto de trabalho vinculado à experiência do «mundo-da-vida», território vivencial, definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva, que Cildo Meireles constrói a série *Zero Cruzeiro* (1974) (Figura 4). Na cédula, a imagem do

homem de costas, recurvado em um canto, no anonimato, é uma espécie de dispositivo para trazer o sentido do isolamento e da exclusão. Articula-se ali, também, um jogo conceitual com imagem e palavras: a inscrição “zero cruzeiro” impressa na cédula, acentua a redução a “zero” do indivíduo marginalizado.

Na perspectiva inaugurada por Bergson, nosso corpo, com tudo o que o cerca, nada mais é do que “a porta movente que nosso passado empurra a todo momento para nosso futuro”. Dito de outro modo, o corpo é imagem e objeto da percepção; ele ocupa o centro da representação de todas as imagens que gravitam em torno dele. Por extensão, as relações geradas no campo de imagens em Cildo Meireles tecem sentidos, até certo ponto analítico, sobre o relacionamento do homem ante os processos de comunicação que o envolvem, ante um contexto social preciso. Tentativas subjetivas, de explorar imagens do *déjà vécu* e deslocá-las à temporalidade do vir-a-ser. Espaço topológico, desestabilizador e, portanto, político: passível de envolver o espectador apelando para seus vários sentidos. Exatamente para que reencontre e disponha de uma leitura inteligente, uma experiência estética e reflexiva, solicitada pela arte contemporânea.

### Referências

- Bergson, Henri. (1975). *Matière et vie* (textes choisis). Paris: PUF.
- Bergson, Henri. (2001) *Matière et mémoire*, in *Oeuvres*, t.1. Paris: PUF.
- Meireles, Cildo (2013)., *Revista Carbono*, n.4, ISSN 2358 — 8047. URL: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/> (consultado em 15 de ago. 2018).
- Grando, Angela, (2015, dezembro). “Sal sem carne: para uma estética do gueto”.
- Artelogie*, n° 8, URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/496> ; DOI : 10.4000/artelogie.496
- Freire, Cristina. (2015) *Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos*. Bienal de SP, catálogo..
- Meireles, Cildo. (2013, 01 dez.). “Cildo Meireles e o filme ‘Ouvir o Rio’”. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kK82fUNxHpE> (Acesso em 05 nov. 2018).



# La caricia que rasga el tiempo: María Sánchez o la potencialidad de la vergüenza

*The caress that tears up time: María Sánchez or the potentiality of shyness*

AMAYA SÁNCHEZ SAMPEDRO\*

Artículo completo submetido a 2 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España, artista visual, investigadora independiente.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Arte y Tecnología. Barrio de Sarriena s/n 48940, Leioa (Vizcaya) España. E-mail: amaya.sanchez@ehu.eus

**Resumen:** Una serie de tensiones y posibilidades, en ocasiones contradictorias, caminan de la mano en la práctica artística de María Sánchez. La artista ensaya en sus acciones un contacto íntimo con el otro en el umbral de lo apreciable. Estas intervenciones, marcadas por el principio de delicadeza, permiten entrever la posibilidad de habitar temporalmente otra duración vital contenida en los hiatos de la más simple cotidianidad.

**Palabras clave:** María Sánchez / Deseo / Instante / Imperceptibilidad.

**Abstract:** *A number of frictions and sometimes contradictory possibilities go hand in hand in María Sánchez's artistic practice. In her actions, the artist performs an almost non-perceptible intimate contact with the other. These interventions, revolved around the principle of delicacy, allow to glimpse the possibility of temporarily inhabiting a different vital duration contained on the hiatus of the most simple everydayness.*

**Keywords:** *María Sánchez / Desire / Instant / Imperceptibility.*

## Introducción

La práctica artística de María Sánchez (La Horcajada, Ávila, 1977) acaece en el espacio umbrátil de los desplazamientos, en el frágil instante que con perspicacia logra sustraer al tiempo productivo, filtrándose en los intersticios de la cotidianidad.

Su dedicación profesional a la docencia, se ha traducido en el desarrollo de un particular modo de hacer que, con la actitud de quien “interpreta el arte como un ‘medio’ para lograr algo que quizás sólo se puede alcanzar cuando se abandona el arte” (Sontag, 2007:16) fluye con naturalidad en el curso de las circunstancias.

Tocar al otro, establecer un leve contacto, confiarse a la banalidad, detenerse en el detalle, allí donde para algunos habita el diablo: sus aparentemente inocuas e imperceptibles acciones, se fundan sobre la base de una consciente inocencia, que dota de poderosos efectos a su obra.

La presente comunicación tiene por objeto explorar problemáticas relativas a la invisibilidad del gesto, poniendo en relación aspectos que, en su práctica, vinculan la cualidad de lo íntimo, la vulnerabilidad o la delicadeza, con el potencial de las así denominadas “conductas de la nada” (Barthes, 2004:275) para suspender el tiempo.

### 1. Pertenecer a la levedad

Durante los últimos años, Sánchez ha utilizado los trayectos efectuados en el tren para ensayar un contacto con el otro que se constituye apenas en el umbral del signo.

Sus imprecisas caricias a extraños (Figura 1), evidencian un efervescente impulso infantil alimentado por el deseo de transgresión de los límites interpersonales, y de manera simultánea velado por el reconocimiento de la propia vulnerabilidad y el temor ante el abismo entre el yo y el otro.

Estas acciones, que la artista registra subrepticamente con el teléfono móvil, revelan, además, la cualidad de la manifestación que, por discreta y reservada, entreabre la posibilidad de “disolverse en otras dimensiones, o tornarse adimensional, carecer de forma.” (Dezeuze, 2017:78). No por casualidad, Duchamp inscribe las caricias en ese dominio fronterizo de las ínfimas percepciones sin objeto, al que dedica una constelación de ejemplos e imágenes fragmentarias en sus notas a lo infraléve (Duchamp, 2009). María toca así, de soslayo y sin premeditación, y lo hace con su dedo, con el pie descalzo o la palma de su mano, como si quisiera desparramarse más allá, situarse del otro lado del envoltorio que la contiene, el mismo que a un tiempo la permite y la niega.

En ocasiones, se aventura a desprender uno de sus cabellos para depositarlo delicadamente sobre quien viaja a su lado (Figura 2). Después observa.





**Figura 3** · María Sánchez, *Sombras*, 2016. Acción / Vídeo.

Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/sombras>

**Figura 4** · María Sánchez, *En un artista del hambre*, 2012.

Acción / Vídeo. Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/enunartistadelhambre>

Documenta con curiosidad el comportamiento de ese cabello que ya no le pertenece: si se desplaza o cae, o si por el contrario continúa adherido y se mantiene en la posición inicial. La artista da lugar así, a lo que Michel de Certeau refiere como una suerte de “voz sin lenguaje”, capaz de mantener “una tradición del cuerpo (que) se extiende, pero no se ve” (De Certeau, 2000:176), una acción que se prolonga silenciosamente por sus vestigios.

Al ver sus vídeos, uno imagina a cada una de esas personas anónimas, volviendo a sus vidas privadas, compartiendo, teniendo de nuevo un nombre propio. Y las preguntas brotan, desde el mismo lugar donde se agita una cierta inquietud: ¿hasta dónde alcanza un cuerpo, o el rastro imperceptible de su ausencia?

Hay una latencia aquí, de algo que tiene que ver con la ternura y la aceptación de las cosas como vienen, un pulso que no del todo equivale a la pasividad o a la inacción, sino a la capacidad de “operar tomando apoyo en las transformaciones silenciosas” (Jullien, 2006:86) y a su vez, la inevitable turbación que en el observador infunde la conducta de quien está, aun veladamente, allí donde no se le espera.

Sánchez actúa en el vértice mismo de lo inexistente, para poner en práctica un modo de intervención menos próximo a la acción con carácter de acontecimiento que a un advenimiento, que no añade “nada a lo natural.” (Jullien, 1999:204). Y, aún, su obra, permite entrever un cierto esquivo de la generalidad en lo que irrumpe de forma errática y discontinua, en desorden, fugaz y sucesivamente, como acostumbra siempre a hacerlo el deseo.

Barthes definió una vez la delicadeza como esa “operación que desbarata lo esperado”, una “perversión que juega con el detalle misteriosamente inútil” (Barthes, 2004:76), situándose “del lado de lo vivo, de lo que hace sentir la vida, de lo que activa la percepción.” (Barthes, 2004:97). Y así, ella trastoca el orden de las cosas, entreteniéndose en lo banal, en esa serie de mundos que habitan lo minúsculo.

La experiencia de sus acciones introduce un cambio efímero, y tras su paso no deja huella. Sin embargo, en ese breve intervalo, en esa arritmia, se vislumbra la posibilidad de otra duración vital, la de lo fútil, enorme en su discreta insignificancia.

*Pienso –nos dice– en la idea de planitud, desmaterialización, descosificación, en una especie de nudo o lugar donde confluyen espacio, tiempo y mirada. Quedarme fuera o dentro. La necesidad de estar o no estar al mismo tiempo, pertenecer a la levedad, volverme infinitamente pequeña, ver el mundo a través (Sánchez, 2015. Texto cedido por la artista).*

A partir de esa delicadeza que se resiste a ser nombrada, y de la mirada de quien ve el mundo a su través, se descubre un nuevo campo: el del instante.

## 2. Querer ser otro: el instante y el abrazo de los contrarios

Para André Gide, la obra de arte perfecta "sería la que antes pasara desapercibida, que nadie advirtiera siquiera"; la expresión de un equilibrio donde "respiraran" juntas "las cualidades más contrarias." (Jullien, 1998:157).

Esta lectura no es incompatible con el pulso que subyace el hacer de quien de manera habitual reconoce desear volverse invisible y algunas veces convertirse en otra persona: es justamente en la tensión suspendida entre estas variables, donde la cuestión respecto al valor del instante cobra sentido y revela dimensiones inusitadas en la obra de Sánchez.

Demos un salto ahora desde las observaciones de Gide hasta cualquier lugar en el centro de Madrid. Ella pasea por las calles, se funde entre las multitudes, practica el don del disimulo para, según la necesidad, aproximarse y acariciar con la proyección de su sombra, la sombra o el cuerpo de los desconocidos (Figura 3).

Tenemos de nuevo, la cualidad de un contacto que no es del todo distinto al del roce furtivo, el cabello que prende o se desprende, y que tiene que ver, entre otras cosas y fundamentalmente con el deseo. El deseo de tocar, primero, y de hacerlo aspirando a alcanzar más allá de la piel o los confines del otro, esperando acompañar ese gesto y habitar en él (Berger y Trivier, 2005:46). El deseo de desaparecer, después, deslizándose en el espacio de la alteridad, fundiéndose en él, disolviendo momentáneamente los límites de uno, en suma: pudiendo ser otro.

En ciertos de los registros de estas acciones, por lo general, de tan breve duración como el contacto que documentan, advertimos cómo se apresura para alcanzar a quien camina a su paso. Otras veces, la aproximación se torna gradual, el gesto pausado, la cámara fija, como saboreando el placer de llevar a cabo esa infracción solitaria en la proximidad del otro.

"Los proyectantes de sombra trabajan en lo infraleve" (Duchamp, 2009:21) nos recuerda Duchamp. No es extraño, si por otro lado tenemos en cuenta que la sombra es y no es, simultáneamente, la huella de una presencia y una ausencia, que oscila, además, entre la diferenciación y la indiferenciación visual de manera constante. Y otra vez, esa disyuntiva: estar *o* no estar al mismo tiempo. Una aporía de otro modo puesta en práctica cuando en 2012 solicitó permanecer inmóvil, sentada de espaldas al público y los actores en la parte trasera del escenario mientras tenía lugar una representación de la obra de Kafka *Un artista del hambre* (Figura 4). Estar *o* no estar.

Aunque quizá fuera preciso, después de todo, utilizar la conjunción: el



**Figura 5** · María Sánchez, *Qué es lo que haces*, 2014. Acción / Vídeo. Fuente: <http://www.mariasanchez.com.es/quesloquehaces>

asunto de fondo parece más próximo a la reunión de todas y cada una de las relaciones virtualmente posibles: estar y no estar.

Como también, quedarse dentro y fuera. ‘¿Qué es lo que haces?’ le preguntan, cuando con un espejo dirige el reflejo de la luz del sol hacia las ventanas abiertas de cualquier vivienda, en la acción que lleva el mismo título (Figura 5). María se desliza con cautela, sirviéndose en este caso de un elemento que le permite prolongar el efecto de su presencia y el contacto mediante la “aplicación de la ‘luz de soslayo’” (Duchamp, 2009:25), esa “ilustración óptica de la idea de lo infra leve como / ‘conductor’ de la 2.<sup>a</sup> a / la 3.<sup>a</sup> dimensión.” (Duchamp, 2009:39).

El espejo, redondo, brillante, perfecto, recuerda a un escudo detrás del cual esconde su cuerpo, un medio invisible para distribuir la luz a capricho, *tocando* lo que le viene en gana, *sin tocarlo*. Se posa sobre las cortinas, acaricia la ropa tendida, recorre, una por una, cada ventana de las fachadas en distintas localizaciones, aparece y desaparece. A veces logra colarse en el interior de las viviendas, y vislumbramos -o creemos hacerlo- la silueta de quien la habita. Experimentamos una extraña tensión ante la posibilidad de ser descubiertos. Su posición es vulnerable, pero innegablemente poderosa: ver sin ser vistos, dicen, nos hace dioses.

De la experiencia poética se ha escrito que “puede adoptar esta o aquella forma”, pero que “siempre implica un ir más allá de sí, un romper los muros temporales para ser otro.” (Concheiro, 2016:136).

Esa ruptura, inseparable del deseo, se relaciona además en la obra de Sánchez con la experiencia temporal del instante, a partir de un énfasis puesto en lo que brilla por destellos en la trama de un orden previamente constituido, pudiendo con su ínfima presencia, arrojarnos como una chispa, fuera del devenir (Concheiro, 2016:114).

Acerca del instante, afirma Luciano Concheiro que, “dura apenas unos segundos, pero (...) gracias a ese fugaz momento se pierde la noción de pasar el tiempo” (Concheiro, 2016:113-4). Ese paréntesis “obliga a un olvido de sí”, en tanto en él, “los contrarios y las dualidades se disipan: unión del yo y el tú, pero también del aquí y del allá, de la luz y la sombra, del silencio y el ruido, de la quietud y el movimiento (...)” (Concheiro, 2016:116).

Por todo, rasgar el tiempo con una caricia, acoger lo imperceptible, querer ser otro, no parece distinto de decir que el instante es “un abrazo mediante el cual los contrarios entran en armonía.” (Concheiro, 2016:116).

### 3. La imagen a través

La documentación de las acciones de Sánchez elude conscientemente el lenguaje técnico propio del medio audiovisual, se constituye casi siempre a modo de impulso, y prolifera de un modo fragmentario y caprichoso, exhibiendo sus resultados en las redes sociales o en plataformas destinadas a tal fin, por lo general en el momento mismo de su realización, de manera que hacerse con una visión global del conjunto de ciertas de las intervenciones aquí descritas (Figura 1, Figura 2, Figura 3) resulta complicado, si no por completo imposible.

En su reciente muestra *Atlas elipticalis*, en la Galería Alegría (Madrid, 2018), una selección de estos breves registros, se expuso bajo la forma de un encadenamiento de visiones, utilizando la sucesión como principio de materialización para, según el propio pulso de los desplazamientos, dirigir la atención de una imagen, y de un detalle a otro, proponiendo al espectador una suerte de deriva óptica a partir de las imágenes.

Pero, en todos los casos, lo interesante de estas filmaciones, aún en su condición precaria, o quizá debido a ella, es su capacidad para mostrar a través, para transportar el instante y enseñar a mirar de una forma particular, la que a través de una atención que recae en lo trivial, permite entrever la poesía de lo que, a cada momento, inadvertidamente fluye ante nuestros ojos y ella contempla con desconcierto: la vida.



## Conclusiones

La de María, es ante todo una forma de estar en el mundo, que pasa por lo poco, o por la nada casi, para desencadenar en una serie de tensiones y posibilidades, en ocasiones contradictorias, que conviven en su obra bajo el nombre del deseo.

Esa coexistencia de los contrarios -identidad y alteridad, timidez y osadía, proximidad y distancia, presencia y ausencia- en su práctica, camina de la mano de una suerte de invisibilización o despersonalización del sí mismo que funda también, y muy particularmente, la experiencia temporal del instante a partir de una mirada depositada en lo imperceptible.

Se intuye así, que una radicalidad silenciosa y subversiva habita en lo minúsculo, en lo que se niega o escapa a la nominalización, en las conductas marcadas por la delicadeza, la vergüenza o la inocencia, que vertebran su obra y revelan potencialidades ocultas tras el rostro de la más simple cotidianidad.

## Referencias

- Barthes, Roland (2004) *Lo neutro*. México D.F.: Siglo XXI.
- Berger, John y Trivier, Marc (2005) *Esa belleza*. Madrid: Bartleby.
- Concheiro, Luciano (2016) *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama.
- De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Dezeuze, Anna (2017) *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Duchamp, Marcel (2009) *Notas*. Madrid: Tecnos.
- Jullien, François (1998) *Elogio de lo insípido*. Madrid: Siruela.
- Jullien, François (1999) *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela.
- Jullien, François (2006) *Conferencia sobre la eficacia*. Buenos Aires: Katz.
- Sontag, Susan (2007) *Estilos radicales*. Barcelona: Debolsillo.

# Entre paredes, ruas e ventos que se movem: uma reflexão sobre a obra de Paula Duarte

*Between walls, streets and moving winds:  
a reflection on the work of Paula Duarte*

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO\*  
& MATHEUS ASSUNÇÃO BRAZ MONTEIRO\*\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Pesquisador & artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Faculdade de Educação (FACED), Departamento de Educação. Campus Universitário — Rua José Lourenço Kelmer, s/n — São Pedro, Juiz de Fora — MG, 36036-900, Brasil. E-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

\*\*Brasil, pesquisador/artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Instituto de Artes e Design (IAD). Campus Universitário — Rua José Lourenço Kelmer, s/n — São Pedro, Juiz de Fora — MG, 36036-900, Brasil. E-mail: matheus\_assuncao14@yahoo.com.br

**Resumo:** O artigo reflete sobre as obras BRILHO e Eu me Levanto, da artista visual brasileira, nascida em Juiz de Fora, no estado de Minas Gerais, Paula Duarte (1990). Seu processo de criação envolve trabalho colaborativo, interdisciplinar e em diálogo com o espaço urbano. O texto articula um diálogo entre a poética híbrida da artista mobilizada por questões raciais e de gênero e o uso que faz de procedimentos da etnografia. Em sua obra os territórios são lugares densos de sentidos que fundem memória individual e coletiva.

**Palavras chave:** Paula Duarte / etnografia / interseccionalidade.

**Abstract:** *The article reflects on the works BRIGHTNESS and "I stand up", by Brazilian visual artist Paula Duarte (1990), born in the city of Juiz de Fora. The artist's creative process involves collaborative, interdisciplinary work, in dialogue with the urban space. The text articulates a dialogue between the hybrid poetics of the artist, which is mobilized by racial and gender issues and the use she makes of ethnographic procedures. In her work, territories are places dense with meaning, fusing individual and collective memory.*

**Keywords:** *Paula Duarte / ethnography / intersectionality.*

## Introdução

As questões raciais, interseccionadas com os problemas de gênero e as discussões em torno dos modos de urbanidade constituem as principais linhas temáticas na obra de Paula Duarte. Ela explora as possibilidades da tecnologia e das diversas mídias na criação artística e as cidades como cenário e suporte artístico. As intervenções que promove na cidade de Juiz de Fora, interior do estado de Minas Gerais, despertam atenção, dão visibilidade a sujeitos excluídos do status quo e dialogam com as pessoas anônimas que passam por elas. Misturando elementos da vida real e da ficção, as imagens transformam os transeuntes da cidade em personagens.

A arte urbana é impermanente. Diferente do que ocorre com uma obra no museu ou na galeria, as imagens criadas na rua são momentâneas, sendo logo substituídas por outras. Assim, o caráter fugaz da arte urbana faz com que o registro fotográfico e o vídeo sejam fundamentais para a documentação das obras criadas nas ruas. Entretanto, a fotografia e o vídeo fazem parte da poética de Paula Duarte, registram as ações mais também as movem.

Paula Duarte transita entre os suportes da fotografia, ilustração, áudio visual e instalações discutindo temáticas que envolvem a vivência de pessoas negras brasileiras, principalmente mulheres negras que no Brasil estão na base da pirâmide social. A artista integra o Coletivo Descolônia, que reúne artistas negros do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. O coletivo se propõe a estudar, pesquisar e produzir arte afrocentrada e poéticas decoloniais num país construído à base de mão de obra escrava e de valores patriarcais, LGBTIfóbicos, misóginos e racistas.

Este artigo propõe refletir sobre as intervenções urbanas da artista visual Paula Duarte e de como elas dialogam com procedimentos etnográficos, tais como a observação participante, o diário de campo, as entrevistas e a produção compartilhada de conhecimento. A produção artística de Paula Duarte dialoga e ecoa a pujante produção de jovens artistas negros brasileiros. Presentes principalmente nas mídias sociais, eles e elas criam obras que problematizam o vocabulário das artes visuais e as estruturas sociais brasileiras.

## Etnografia e arte

Hal Foster (2014) retoma a ideia de “o autor como produtor”, de Benjamin (1934:160) para afirmar que na contemporaneidade surgiu um novo paradigma: o artista como etnógrafo. Nele, o objeto da contestação ainda é em grande medida o sistema institucional da arte, tal como os museus, o mercado, a mídia convencional e a academia, e “suas definições excludentes de arte e artista”.

Em pesquisa anterior (Carvalho, Assunção & Pereira, 2018), verificamos que na tentativa de romper com esse mecanismo os jovens artistas afrodescendentes brasileiros dão visibilidade às suas produções em espaços não institucionais, apropriando-se do ciberespaço e das redes sociais para popularizar suas pesquisas artísticas e trocar experiências com outros artistas.

A pesquisa ainda revelou duas importantes questões: a primeira é que no caso dos artistas afrodescendentes o acesso ao mercado de arte se dá após os trinta anos de idade, sendo o não reconhecimento de suas produções e o racismo institucional dois graves entraves vivenciados por este grupo. A segunda, é que as disciplinas de história da arte como se organizam hoje nos currículos das graduações de artes visuais no Brasil possuem um déficit com a população negra ao não nomear e invisibilizar suas produções artísticas. Ainda baseada numa narrativa eurocêntrica e positivista que marginaliza produções e artistas que não se enquadram nos cânones e na tradição.

Foster chama atenção para o que intitula de “virada etnográfica na arte contemporânea” iniciada, segundo ele, a partir das investigações dos materiais, das práticas discursivas dos artistas renovadas com a aproximação de outras subjetividades e comunidades tal como vemos em Paula Duarte, das condições espaciais e corpóreas na produção e na recepção artística da década de 1960, e, continuada até hoje.

O processo de criação de Paula Duarte é marcado pelo trabalho colaborativo e o diálogo com o espaço urbano. A artista dialoga e apropria-se de instrumentos característicos das ciências sociais, como o levantamento de arquivos, a observação participante, as entrevistas e os registros etnográficos. Tais ferramentas tanto potencializam a arte enquanto linguagem como extrapolam a prática simbólica, ao proporem obras e intervenções que incidem no real e impactam na esfera pública de maneira significativa como ocorre com a intervenção urbana *BRILHO*, 2017 (Figura 1 e Figura 2).

Realizada entre 2016 e 2017, a série fotográfica *BRILHO*, é formada por retratos de travestis residentes na cidade de Juiz de Fora. O contato inicial entre a artista e as retratadas ocorreu por intermédio de MC Xuxu (Figura 3), cantora travesti negra juiz-forana projetada nacionalmente pelos funks que cria e pelo trabalho político e social que desenvolve na cidade, e, que fez, com que em 2018, recebesse o título de Cidadã Benemérita de Juiz de Fora. Durante meses Paula Duarte conviveu com o grupo e pode conhecer em detalhes a vida de cada uma delas. Entrevistas e registros fotográficos diversos que revelaram os impasses cotidianos vivenciados por travestis e transexuais na cidade. De acordo com a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) e dados da ONG



**Figura 1** · BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 2** · BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.



**Figura 3** - MC Xuxu (2016), Paula Duarte.  
Da série BRILHO. Acervo da artista.



**Figura 4** · BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 5** · BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 6** · BRILHO (2017), Paula Duarte. Intervenção urbana na cidade de Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

Transgender Europe (TGEu) disponibilizados em 2018, o Brasil está no topo do ranking de assassinatos de pessoas transgêneras em todo o mundo. Portanto, situações de violência e exclusão marcaram grande parte das histórias ouvidas e gravadas pela artista.

A série fotográfica procurou projetar uma imagem positiva e de esperança de cada entrevistada e contou com a produção da travesti Karol Vieira. Os retratos, selecionados pelas próprias participantes, foram projetados e intercalados por frases que revelam sobre a violência vivenciada pelo grupo fotografado. As imagens foram exibidas em fachadas de prédios icônicos da região central da cidade mineira, espaços muitas vezes negados a elas, locais pelos quais as travestis relatam não transitar antes da madrugada (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

As travestis transferem a sua vida privada para um espaço coletivo, compartilhado com pessoas que não escolheram e que tampouco conhecem. A falta de controle sobre a veiculação de suas imagens fotográficas é uma questão ética discutida pela artista junto ao grupo. Discussão que é basilar na antropologia e presente também na arte, afinal a fotografia não pode ser entendida e recebida apenas como documento porque sua natureza não é objetiva, tampouco fixa. É justamente quando a fotografia supera o aparato técnico e insere-se na poética e na criação expressiva que se ultrapassa o campo da etnografia para adentrar-se no território da arte.

MC Xuxu é moradora do Santa Cândida, bairro periférico de Juiz de Fora, município que desponta em uma recente pesquisa nacional como uma das cidades com maior desigualdade social entre pessoas negras e brancas no Brasil. É nesse bairro que aconteceu outra intervenção de Paula Duarte, a ação *Eu me Levanto*, 2018 (Figura 7 e Figura 8), transformada depois em videoarte. Entre linhas, pipas, sorrisos e brincadeiras infantis na tarde ensolarada de 8 de julho de 2018 uma menina negra segura uma das pipas com o rosto estampado de Marielle Franco, política e ativista pelos direitos humanos carioca brutalmente assassinada num crime ainda não esclarecido, assim que a pipa se solta das mãos da menina os ventos criam trajetórias imprevisíveis.

Como ocorreu com *BRILHO*, *Eu me Levanto* (2018) contou com a colaboração de outros artistas. Além de MC Xuxu, colaboraram com a ação Lucas Melo e Maré, jovens artistas que atuam na cidade. Juntos exploraram técnicas e materiais na construção de pipas baseados em elementos básicos da aerodinâmica. Após definirem o papel mais apropriado para a ação, Paula Duarte fez provas de impressão com o retrato manipulado digitalmente de Marielle Franco, e 200 pipas foram construídas. Após a definição do dia da ação, MC Xuxu convidou os alunos que frequentam as oficinas de dança e música que oferece no bairro, além de divulgar a ação em suas redes sociais.





**Figura 7** · Eu me levanto (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

**Figura 8** · Eu me levanto (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.



**Figura 9** · Eu me levanto (2018), ação poética realizada por Paula Duarte em 2018 no bairro de Santa Cândida, em Juiz de Fora/MG/Brasil. Acervo da artista.

A praça do Santa Cândida é um dos únicos lugares de socialização do bairro, nele se reúnem grupos que realizam atividades variadas, entre elas a de soltar pipas. Com a divulgação da ação, muitas crianças foram a praça com pipas próprias, mas outras foram presenteadas com as preparadas especialmente para a ocasião (Figura 9). Inicialmente, a pipa torna-se um objeto de curiosidade e encanto, depois, um gerador de encontros, reflexões e experiências estéticas.

### Conclusão

Se na etnografia os dados visuais, verbais e indiciais da pesquisa de campo são concatenados para criar uma narrativa que procura compreender determinado fenômeno, na arte, como aponta Freire (2006), acontece o contrário. Os artistas não pretendem oferecer modelos explicativos, mas tratar de “reprocessar os fatos, resgatar e recriar sentidos numa espécie de elaboração da vivência para a constituição de um arquivo para a memória coletiva” (p. 113). Diferente do etnógrafo, os artistas borram os pressupostos científicos, a realidade e a ficção, as fronteiras entre arte e vida e injetam a dimensão da subjetividade e da criação sensível.

Tanto em *BRILHO* (2016/2017) quanto em *Eu me levanto* (2018), Paula Duarte não se contentou com a realidade, ou ficou presa aos fatos e dados que moverem suas ações. Sem perder o caráter contestatório e crítico suas obras se movem entre paredes, ruas, ventos e poesia. Escapam de uma leitura antropológica entre texto e imagem (Tacca, 2015) onde as cidades, as pessoas e os lugares são apresentados em um discurso organizado para reforçar os valores simbólicos do cotidiano e do real.

As criações da artista friccionam as relações entre o centro e a periferia, entre as normas e as dissidências, entre o que é para ser visto e falado do que é para ser escondido e silenciado. Tal como apontado por Freire (2006:114) ao refletir sobre o artista etnógrafo, Paula Duarte ao adotar procedimentos da etnografia inverte a direção do discurso, pois o artista deixa de ser o que enuncia e passa a ser o que escuta. É nesse ocultamento momentâneo de si que a artista elabora e revela o lugar como território vivencial “definido por espaços densos de sentidos, onde o psíquico e o social se fundem aos traços da memória individual e coletiva”.

### Referências

- Antra: Associação Nacional de Travestis e Transexuais (2018). “Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017”. Brasília: Antra. S/ISBN. Disponível em: <https://antrabrasil.org/>. Acesso 29 de dez. 20158.
- Carvalho, Francione. Assunção, Matheus. PEREIRA, Karina. A presença afrodescendente na arte brasileira e na formação de docentes em Artes Visuais. EIDE: XIII Encontro Iberoamericano de Educación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima/ Peru, 2018.
- Foster, Hal (2014). “O retorno do real: A vanguarda no final do século XX”. São Paulo: Cosac Naify. ISBN: 978854050466-0
- Freire, Cristina (2006). “Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos”. In: Lagnado, Lisette.
- Pedrosa, Adriano. 27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto. São Paulo: Fundação Bienal. ISBN: 858529829-4
- Tacca, Fernando de (2015). “Fotografia: intertextualidade entre ciência, arte e antropologia”. In Novaes, Sylvia Caiuby (org.). Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN: 978853141525-8

# A experiência que a vista alcança: desdobrando paisagens sob a perspectiva de seis artistas contemporâneos

*The experience that the sight reaches: unfolding landscapes under the perspective of six contemporary artists*

**DANILLO VILLA\* & RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\*\***

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Artista plástico e Professor Universitário.

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

\*\*Brasil, arte educador, docente e pesquisador.

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

**Resumo:** O artigo apresenta reflexões acerca de um conjunto de referências provenientes de seis artistas contemporâneos, que apresentaram os seus entendimentos sobre Paisagem. Os materiais vieram enquanto desdobramento da exposição “Paisagem: A repetição do que é impermanente”. Essas referências serviram para a organização de um material mediador com o intuito de ser um provocador para outras experiências acerca da paisagem. Por meio daquilo que nos foi encaminhado, percebemos que todos os artistas integrantes do projeto, de alguma maneira, insistem na impermanência como uma medição de tempo e estrutura de uma experiência valorosa sobre paisagem.

**Palavras chave:** Paisagem / Arte Contemporânea / Mediação.

**Abstract:** *The paper presents reflections about a set of references from six contemporary artists, who presented their understandings about landscapes. The materials came as an unfolding of the exposition “Landscapes: The repetition of what is impermanent”. These references served for the organization of a mediating material with the intention of being an instigator to other experiences about landscapes. Through what has been sent to us, we realized that all the artists members of the project, somehow, insist in the impermanence as a time measurement and structure of a valuable experience about landscapes.*

**Keywords:** *Landscapes / Contemporary Art / Mediation.*

## Introdução

Diferentes interesses e áreas do conhecimento desenvolveram ao longo do tempo a conceituação disponível sobre a paisagem, o que nos permite trocar informações, tentando constituir, um pouco coletivamente, o que ela ainda pode vir a ser. Até o século XIX, grande parte dos artistas invocavam/abordavam esse assunto em anotações e produções (em geral, com pinturas a óleo sobre tela), por meio de representações mais ou menos fidedignas de extensões naturais de campos ou de cidades. Posteriormente, as investigações atmosféricas dos impressionistas e as revisões perceptivas propostas por Cézanne e, contemporaneamente, a expansão e relativização das intenções e dos meios de abordagem reafirmam a presença e pertinência da paisagem, não somente enquanto representação, mas também enquanto conceito e potência poética, como tentativa de apreensão de extensões aparentemente indeterminadas e também espaço de pertencimento, estendendo-se como um campo aberto, para dentro, no sujeito.

Foi com esse propósito que concebemos a exposição “*Paisagem: A repetição do que é impermanente*”, que contou com a participação dos artistas Ana Calzavara, Cláudio Garcia, Danillo Villa, Efe Godoy, João Paulo Queiroz e Márcio Diegues. A realização se deu no período compreendido entre 05 de outubro a 03 de novembro de 2017, na Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina (Paraná, Brasil).

Passada a exposição, o assunto nos afetou de tal maneira que pensamos

em *desdobrá-lo*. Denominamos este segundo momento do trabalho curatorial "*Paisagem, a repetição do que é impermanente, 2º movimento*". Idealizamos, desse modo, a elaboração e organização de um material mediador com o intuito de ampliar afetivamente a discussão acerca da paisagem. O material consiste em uma espécie de coleção de guardados/encontrados, para o qual cada artista enviou uma certa quantidade de objetos que, no seu entendimento, configuram ou se aproximam das suas compreensões sobre a paisagem.

Munidos do material mencionado, tivemos como intenção apontar as referências utilizadas pelos artistas enquanto geradoras de ideias para construções das suas paisagens e ainda tomar as próprias referências encaminhadas enquanto *Paisagens*. Perguntas, registros, anotações, devaneios, questionamentos e debates que pudessem servir de base para outros diálogos, ampliando assim o alcance das paisagens iniciais mostradas pelos artistas, tornando-se um provocador em escolas, nas aulas de arte ou em quaisquer espaços onde houver gente interessada.

Cada artista respondeu ao chamado de modo muito singular, apresentando aos elaboradores vestígios, referências e apontamentos dos seus processos. Foram enviados desenhos, manuscritos, fotografias, páginas de livros, objetos, páginas de cadernos, recortes, resíduos de paisagens, coletas, indagações sem respostas, provocações e sugestões de atividades que passaram a ser "potências" na compreensão e constituição do material.

Desse modo, o propósito deste artigo/comunicação é o de trazer reflexões para além dos materiais entregues pelos artistas enquanto substrato para a construção do material mediador e orientações dos modos de usos, mas sim os considerando enquanto "Outras paisagens". De um gênero tradicional nas artes visuais, queremos pensar aqui as referências enviadas enquanto paisagens alargadas no tempo/espço. Referências/processos pessoais enquanto elementos de expansão da paisagem.

### **Desenvolvimento**

Acolhemos os materiais enviados pelos seis artistas e chamamos esse ato de *Entrega do Artista*. Na publicação, idealizada como material mediador, essas referências aparecem na forma de imagem e também descrição textual. Além disso, desenvolvemos *Modos de Uso* derivados dos conhecimentos que possuíamos ou desenvolvemos sobre cada artista. Ao lidar com essas materialidades, fomos afetados de muitos modos por aquilo que afeta esses artistas e pudemos pensar possibilidades de gerar outras experiências e potencializar outras paisagens em outros sujeitos. Não pretendíamos interagir com essas imagens, objetos e tudo



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

**Figura 2** · Materialidades encaminhada pelo artista Claudio Garcia 2018. Fonte: Danillo Villa

**Figura 3** · Materialidades encaminhada pelo artista Claudio Garcia 2018. Fonte: Danillo Villa

o que foi enviado enquanto outras obras de arte. Os materiais funcionam mais como testemunhos das passagens e constituições de paisagens pelo mundo e no mundo, como marcas de uma presença de intencionalidade sensível. Suas materialidades têm significação expandida e alargam o campo e o conceito daquilo que pode vir a ser considerado paisagem para esses artistas.

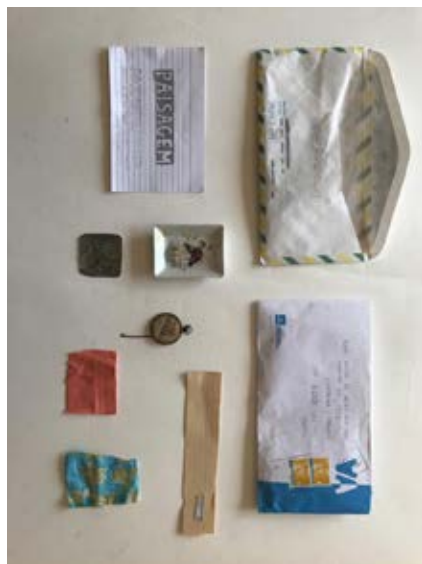
Para alçar uma dimensão da “*Entrega do artista*”, apresentamos o material enviado por Claudio Garcia. O artista enviou uma caixa estreita, com sua assinatura na parte externa, forrada de um tecido que parecia lã e que se abria como um livro. Havia uma camada de pigmento azul vivo forrando toda a parte interna, um pouco de estopa de algodão e dois furadores antigos, daqueles usados para retirar amostras de produtos ensacados como feijão, café ou grãos diversos. Um saquinho com fechamento na boca com outro saquinho de plástico dentro, acondicionava um recipiente do tamanho de uma caneca, com um tanto de pigmento azul, que colore tudo quando aberto. O artista nos enviou também uma imagem fotográfica (Figura 1) do espaço do atelier de gravura, onde ministra aulas no curso de Artes visuais.

Vemos que nada ali é homogêneo. Existe, em silêncio, uma potência misteriosa nesse fragmento de espaço. Tudo é singular e parece ter vida própria. Acumulam-se tintas, corantes, pastas, utensílios, objetos. Pequenos segredos moram em pequenas gavetas. O tecido que cobre uma estrutura indeterminada no canto da sala possui dobras que revelam a passagem de alguém por ali. São objetos que revelam presenças humanas. Ali tudo, silenciosamente, está presentes e potencialmente pronto para ser deslocado, transformado e alterado. O modo como Claudio Garcia insistentemente rearranja esses objetos lembra Bachelard, quando nos diz: “O poeta vive um devaneio que vigia e acima de tudo seu devaneio permanece no mundo, diante dos objetos do mundo. Ele acumula o universo em torno de um objeto, num objeto. O devaneio abre os cofres, condensa as riquezas cósmicas num pequenino cofre (Bachelard, 1996:97) (Figura 2, Figura 3).

Efe Godoy nos enviou uma correspondência (Figura 4) com endereço de Montevidéu (Uruguai), onde o artista estava realizando uma residência artística naquele momento. Dentro do envelope havia um outro envelope, no qual o artista escreveu, perto da estampa interna de aviõezinhos: ESTE ENVELOPE É UMA PAISAGEM.

É possível observar, ainda na Figura 4, outras referências encaminhadas por Efe: um pequeno recipiente com o desenho de um pato voando em um fragmento de paisagem e que no verso possui informações dizendo que o recipiente foi feito na China, um bilhete com os escritos: a, PAISAGEM e pequenos objetos





**Figura 4** · Referências / materialidades encaminhadas por correio pelo artista Efe Godoy, Montevideo/Londrina, 2017. Fonte: Danillo Villa

**Figura 5** · Fotografia/materialidades entregues pelo artista Danillo Villa — Echaporã (SP), 2018. Fonte: Danillo Villa

**Figura 6** · Fotografia/materialidades entregues pelo artista Danillo Villa — Echaporã (SP), 2018. Fonte: Danillo Villa



**Figura 7** · Fotografia enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

que ele nos diz terem sido garimpados na primeira semana que se encontrava no Uruguai. Efe nos confessa que sempre vai a bazares, mercado de pulgas e se transporta para outras paisagens através dos objetos que encontra nesses lugares. Por fim, nos encaminha um pedaço da roupa que vestia naquele dia e um retalho do lençol da cama na qual havia dormido e sonhado.

Na constituição do material, os vestígios encaminhados pelos outros artistas nos renderam devaneios que nos auxiliaram na elaboração das proposições. As materialidades do Efe nos faz pensar: Até que ponto tudo que se observa é elemento constitutivo de paisagens? A trama da roupa que se usa pode ser estrutura de uma paisagem especial? Tornar-se trama/paisagem protetora? Paisagem vestimenta? Nos faz pensar também na relação que temos com os objetos cotidianos como uma espécie de empréstimo para constituir uma paisagem favorável ao sensível, a um eu que se move livre tocando tudo o que encontra. Efe, por meio das suas escolhas, nos faz pensar nos trânsitos dos objetos no mundo. Gonçalves (2005) ressalta que se acompanharmos o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam seus contextos de uso e entendermos a dinâmica social e cultural, os conflitos, ambiguidades e paradoxos, perceberemos que os objetos estão envoltos em subjetividade individual e coletiva



**Figura 8** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 9** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 10** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

**Figura 11** · Conjunto de Fotografias enviada pelo artista João Paulo Queiroz referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: artista.

(Gonçalves, 2005:03). Essas subjetividades nos levam até Milton Santos (1986), que nos alerta para o quanto essas materialidades constituem e alteram as paisagens e os espaços.

*Tudo isso são paisagens, formas mais ou menos duráveis. O seu traço comum é ser a combinação de objetos naturais e dos objetos fabricados, isto é, objetos sociais e ser o resultado da acumulação da atividade de muitas gerações* (Santos, 1986:37).

É interessante observar o quanto essa acumulação adquire sentido nas mãos dos artistas em questão, pois, ao apropriarem-se dos objetos, seu deslocamento, ao inseri-los em outros contextos, gera novas afetações, estados poéticos, arte. Eclea Bosi refere-se ao objeto, conferindo-lhe valor identitário. Para ela:

*Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento a nossa posição no mundo, a nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam a nossa alma em sua doce língua natal* (Bosi, 1995:441).

Assim, Efe Godoy, por meio das suas entregas, nos oferece a deriva e nos faz refletir: Como é ser assim, um quase nada que de tudo se afeta?

Do mesmo modo que Efe Godoy, Danillo Villa nos encaminha referências do seu trabalho: imagens de animais recortados, recortes de escritos com intervenções e várias imagens fotográficas derivadas da própria instalação com a qual ele havia participado na exposição (Figura 5). Aquilo que seria o objeto, um grande edredom de pelúcia azul clara, aparece em fotografias sendo arremessado ao céu, como podemos ver na Figura 6.

Danillo parece querer injetar paisagem nos objetos. Por meio das suas “entregas”, ele indaga a si e a nós com provocações, nos desafiando a pensar ou devanear sobre os modos como a paisagem se expande para dentro das coisas. Um burro, um lobo e um veado criam uma espécie de fauna e a palavra frágil indica o tipo de relação existente entre eles. Para Villa, na horizontalidade da paisagem, como um plano de distâncias transponíveis, objetos e ações aparecem e desaparecem e, mesmo assim, interconectam-se. Também é provável encontrar o mesmo objeto, uma segunda vez, por um ângulo diferente e essas visões parciais, a cada vez que acontecem, reconfiguram a experiência.

A “Entregado Artista” João Paulo Queiroz consistiu no envio, via e-mail, de uma série de fotografias (Figura 7), que mostram seu processo de um dia de trabalho.

São fotos da pintura do ambiente, a pastel oleoso, feitas no mesmo local. Também enviou textos com apontamentos e reflexões sobre seus processos. Nas fotos, é possível perceber as mudanças de luz, a insistência do artista em

observar um mesmo conjunto de árvores e uma mesma porção de terra durante um dia inteiro de trabalho intenso. Seus escritos abarcam um tanto de suas percepções, a quantidade de detalhes que se apresentam à sua atenção, intensificada pelo trabalho. As horas de trabalho guardam um infundável número de micro acontecimentos. O ambiente testemunha as mudanças do artista, que não aparecem em suas pinturas, mas é evidente que muitas coisas aconteceriam com o corpo de qualquer um que ficasse tantas horas concentrado.

A “Entrega do Artista” Márcio Diegues consistiu em muitas referências da paisagem (Figuras 12 e 13), que vieram dentro e por meio de uma caixa de papelão que foi usada pelo artista como envelope. Dentro, havia algumas gravuras em metal com fragmentos de paisagens; algumas colagens feitas com desenhos desenvolvidos em papel milimetrado; desenhos de fragmentos de paisagens; desenhos/orientações de abordagem da paisagem; uma página de livro com um desenho de uma paisagem na qual se percebe uma montanha aparentemente de pedra e algumas anotações sobre paisagem, que dizem assim: “uma montanha é um acúmulo de falhas, de fissuras e erosões”; “em cada pedra é possível se observar a grandeza de uma montanha inteira”; “a paisagem nos instiga a criar sistemas próprios de observação”; “o desenho torna esses sistemas visíveis para nós e para os outros”. Além dessas, outras proposições que foram incorporadas ao material mediador.

As materialidades de Márcio nos faz pensar nas múltiplas possibilidades de constituir e ver uma paisagem. Nos faz refletir sobre a ideia de fragmento/conjunto; pedaço/inteiro. Nos leva a devanear acerca do funcionamento das partes, como se aves, pedras, folhas, vento, pássaros em voo fossem, eles mesmos, o funcionamento da paisagem. Márcio possui um desenho impecável, primoroso e faz com que observemos o desenho como uma espécie de escrita das sensações e das percepções. Nos lembra de perguntarmos a nós mesmos quantas vezes conseguimos voltar, tocar e desenhar um mesmo objeto. Márcio não nos deixa esquecer que somos paisagem.

Ana Calzavara nos envia um envelope improvisado (Figura 14) de papelão amarrado com barbante verdinho de plástico. Dentre outras referências que haviam, destacamos aqui: uma frotagem de alguma espécie de ladrilho que não sabemos ao certo de onde é (do ateliê da artista? Da sua casa?). Envia também dois envelopes, sendo que em um dos envelopes havia um poema. Noutro envelope há, no seu lado externo, desenhos que parecem ter sido feitos por uma criança, talvez um dos filhos da artista (ela tem três). Dentro do envelope havia três fotos de pedaços recortados de cidade, com tons de vermelho, rosa e cinza.

Aparentemente, Ana sugere que a paisagem pode ser uma sucessão de



**Figura 12** · Fotografia enviada pelo artista Marcio Diegues referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: Márcio Diegues.

**Figura 13** · Fotografia enviada pelo artista Marcio Diegues referente ao seu processo criador. 2018. Fonte: Márcio Diegues.

**Figura 14** · Fotografia/materialidades entregues pela artista Ana Calzavara — Londrina PR, 2018. Fonte: Danillo Villa

pinturas espontâneas, percebidas pelo olho que, enquanto fotografa, recorta, e que podem ser rearticuladas a cada momento, testando composições que o movimento gera no arranjo das superfícies. As proposições de Ana nos leva a trabalhar sobre qualquer vista que nos afete, justapor percepção, afetação interna, estímulos aleatórios como desvios válidos, como dúvidas legítimas. A artista parece sugerir que nos amolemos como facas e recortemos com precisão, do ordinário, do comum, orientações precisas sobre a beleza dos encontros fortuitos.

### **Considerações finais**

Desse modo, percebemos que, ao coletar objetos, tomar notas, organizar pequenas coleções ou propor ações, todos os artistas integrantes do projeto, de alguma maneira, insistem na impermanência como uma medição de tempo, como estrutura de uma experiência valorosa sobre paisagem, sobre o que ininterruptamente se perde. Os artistas nos guiam, assim, por paisagens infinitas sugeridas pela cor azul e também paisagens íntimas, onde o corpo se revê com seus objetos e afetos. Voltam ainda o nosso pensamento e atenção para o retorno sistemático ao mesmo ponto de vista de uma dada paisagem, no valor das anotações visuais esparsas, na paisagem como recurso afetivo, quase macio. De várias maneiras, os trabalhos elencados ressignificam espaços e objetos, reiterando experiências com qualidades de paisagem, impermanentes.

Do artista que nos faz perceber, pelas mudanças de cor, quase que de maneira tátil, as variações de temperatura de um dia inteiro, o pequeno pedaço de tecido, cuja trama nos traz reminiscências e memórias de alguém, um outro dia, um outro espaço, que cada um, a seu modo, está transformando em “Lugar”. Assim como a pintura de uma paisagem é um documento que atesta uma presença, qualificando-a, também um pedaço de tecido, uma pedra, um céu, um gaveteiro atestam um estar qualificado.

A sofisticação que se observa nos resultados das pinturas de João Paulo Queiroz, por exemplo, pode ser diametralmente oposta à rusticidade da sua efetiva presença na paisagem. No momento de realização do trabalho, João caminha até o cansaço, até encontrar uma porção de terra com árvores, quando, então, senta-se e observa as texturas, ficando um dia inteiro disponível para seu trabalho, sob sol intenso, colocando-se enquanto observador e recolhedor de pequenos pedaços do mundo que se tornarão outras paisagens nesse mesmo mundo.

É desejo do projeto que as paisagens que possam vir a existir a partir do uso desse material mediador se desdobrem e reverberem em olhares interessados sobre outras pedras, outros céus, outras árvores, outros tecidos, outras roupagens, outros cantos de sala, outras gavetas e que, assim, constituam-se paisagens ainda

não imaginadas. É anseio que essas buscas e esses olhares possam ser registros/ testemunhos de decisões poéticas radicais, a acessar as potências disponíveis na paisagem, como fazem os seis artistas integrantes do projeto.

### **Referências**

Bachelard, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª tiragem. ISBN: 85 — 336 — 0234 — 0

Bosi, Ecléa. (1994) *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo:

Companhia das Letras, ISBN:978-85-7164393-2

Gonçalves, José Reginaldo Santos. (2005, julho de). *Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro.



# Atravessamentos entre arte, arquitetura e cidade na obra de Rubens Mano

*Crossings between art, architecture and city in the work of Rubens Mano*

TATIANA SAMPAIO FERRAZ\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista e professora universitária.

AFILIAÇÃO: Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1Y, Bairro de Santa Mônica, Cidade de Uberlândia — MG, Brasil. E-mail: tsferraz@ufu.br

**Resumo:** O artigo é um estudo interdisciplinar da obra de Rubens Mano, produzida a partir da década de 1990. Tal década foi tomada como clivagem para a análise das transformações urbanas e das mudanças do meio artístico, em especial, aquelas que pressupõem um atravessamento entre arte, arquitetura e cidade — que, no caso de Mano, diz respeito à “experiência paulistana” (da cidade de São Paulo). A partir de uma perspectiva contextual, sua obra detetor de ausências problematiza a experiência urbana fragmenta do tecido moderno herdado da cidade industrial.

**Palavras chave:** Rubens Mano / experiência urbana / prática contextual.

**Abstract:** *The article is an interdisciplinary study of the work of Rubens Mano, produced from the 1990s. This decade was taken as a cleavage for the analysis of urban transformations and changes in the artistic milieu, especially those that presuppose a cross between art, architecture and city — which, in Mano’s case, refers to the “São Paulo experience”. From a contextual perspective, his work detetor de ausências problematizes the urban experience fragmented from the modern fabric inherited from the industrial city.*

**Keywords:** *Rubens Mano / urban experience / contextual practice.*

## Introdução

A perspectiva contextual que orienta a atuação de Rubens Mano a partir dos anos 1990 pode ser situada num panorama não só da produção local como da internacional, cuja década repôs um interesse pelo mundo real e pela construção de lugares diante das crescentes virtualidades do contemporâneo. Um novo interesse pelo cotidiano é mobilizado por outros desafios, distintos daqueles dos anos 1960 e 1970; aqui, o modo de vida produzido pela modernidade “incompleta” somara-se às distorções provocadas pelas forças econômicas da globalização dos mercados (verificadas tanto na arte quanto nas cidades), bem como pelos processos de financeirização das trocas culturais e simbólicas dali decorrentes.

De par com o interesse renovado pelo mundo real e pela problemática da vida urbana, a partir da década de 1990 parte da produção artística tratou de borrar as determinações físicas que o lugar e o contexto tinham impostos à obra. Os paradigmas que orientaram uma prática do espaço assentada na vinculação direta e fisicamente inseparável da obra com o *lugar* ao qual se endereçava, e amplamente difundida a partir dos anos 1960 com a *minimal art* e o *site specificity*, vinham sendo questionados desde meados dos anos 1980. Surgia uma nova acepção de espaço, esgarçada pelas práticas contemporâneas, abordado não mais exclusivamente em seus aspectos físicos e fenomenológicos, mas também em suas implicações socioculturais.

A tomada de consciência de certas práticas artísticas que se debruçam sobre o problema do lugar deveria ser capaz de perceber outras camadas implicadas no espaço urbano para além de sua dimensão física, incluindo, segundo a crítica, uma extensa investigação visual e verbal que incorporasse a interdisciplinaridade e os estudos multiculturais. Essas linhas de investigação e produção estariam mais ligadas a “contextos e conteúdos, do que a estilos e correntes” (Lippard, 1995:120).

No caso de Mano, isso corresponderia a um ponto de vista da *produção social do espaço*, que passa a considerar com mais intensidade não só o papel do artista na fruição da obra, mas a atuação do(s) sujeito(s) social(is) na cidade. Neste sentido, este artigo buscar situar a produção de Mano dos anos 1990 dentro de uma prática contextual, pela qual a visada interdisciplinar em relação ao *lugar* é o motor principal para se construir uma percepção crítica sobre a produção do espaço na cidade. Ela pressupõe um compromisso político do artista e uma disponibilidade ética e estética do público em se engajar no debate da arte contemporânea e da vida urbana.

## 1. Arte/Cidade em São Paulo

A partir da década de 1990, em São Paulo, os artistas interessados em operar numa perspectiva contextual buscaram outros lugares para a realização da obra, em diferentes contextos físicos, sociais e culturais, mobilizados por um mundo urbano extra-artístico. O exemplo paradigmático que percebeu as mudanças ocorridas no território paulistano no período como uma questão local premente foi o projeto *Arte/Cidade*, idealizado por Nelson Brissac Peixoto, que rendeu várias edições, as quais voltaram-se a diferentes situações urbanas paulistanas em transformação.

O projeto *Arte/Cidade* teve quatro edições: a primeira delas foi realizada no edifício histórico do antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, em 1994; a segunda edição, no mesmo ano, ocorreu na região central da cidade, em torno do Vale do Anhangabaú, onde a situação se colocava mais em termos de fluxo e deslocamento; a terceira edição, realizada em 1997, ocorreu numa antiga região fabril, ao longo da linha férrea, entre a Estação da Luz e as Indústrias Matarazzo; e a última delas, em 2002, no eixo da Zona Leste, região ligada ao primeiro ciclo de industrialização da cidade, cuja ocupação mais recente deixou vastos intervalos no território.

De modo geral, o projeto curatorial de Brissac instaurou uma nova visibilidade da arte contemporânea na capital paulista, não mais restrita aos limites institucionais de um museu, uma galeria ou qualquer outro recinto sacralizado da arte. Uma vez fora dos contornos institucionais, Brissac também se preocupou em diferenciar sua proposta do formato de um evento, lançando-o como um projeto de “intervenções”, cujo caráter é necessariamente comprometido com o lugar de sua realização. “A intervenção artística é uma leitura do lugar”, defende ele (Peixoto, 1996:21).

O *Arte/Cidade* ocorreu num momento em que várias iniciativas afirmavam a urgência de tratar dos problemas da cidade, e em particular do centro histórico de São Paulo. A região era renegada pelas grandes instituições financeiras e comerciais desde pelo menos a década de 1970, em favor da valorização de como novos centros empresariais. O processo de “degenerescência urbana” pelo qual a cidade passara resultou na perda do papel econômico e simbólico do centro, no declínio do espaço público e na degradação da infraestrutura da cidade, dentre outros fenômenos.

No caso paulistano, a descontinuidade produzida pela dispersão das atividades no território e pelos interesses imobiliários foi ainda mais acirrada com o advento da globalização das cidades, e resultou no que os urbanistas chamam de “cidade cindida”, onde à infraestrutura da malha moderna em solo urbano



**Figura 1** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Intervenção temporária com projetor Sperry, lâmpada HDMI 6000w, estrutura tubular metálica, estabilizador, cabo elétrico. Viaduto do Chá, São Paulo. *Arte/Cidade 2: A cidade e seus fluxos*. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]

**Figura 2** - Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Detalhe do fecho de luz da intervenção no viaduto. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]

sobrepõe-se a condição contemporânea fragmentada da cidade global, cada vez mais pautada pela desterritorialização e pela deslocalização. O novo foco sobre o problema do *lugar* na arte contemporânea, expresso na concepção do *Arte/Cidade*, não deixa de ser um reflexo dessa cisão, na medida em que procura restabelecer uma relação mais direta e “real” com a cidade e os modos de vida que se imprimem nela.

## 2. Arte/Cidade2: curadoria e contexto

De antemão, a segunda edição do *Arte/Cidade*, intitulada *A cidade e seus fluxos*, não oferecia um determinado espaço expositivo, mas uma zona imprecisa, de escala metropolitana, representada por um “espaço entre” edifícios que marcavam sua extensão: o prédio da Light, a antiga sede do Banco do Brasil e o edifício Guanabara. Instaurado num lugar de trânsito, exigiu do público uma disposição peatonal para alcançar os trabalhos, ao percorrer a distância entre os três edifícios. Ao longo dos percursos, o público não só se deparava com as intervenções artísticas; seu deslocamento implicava a fruição da paisagem, atravessado pela perspectiva do vale.

Ao invés de trabalhar num espaço protegido que garantisse uma situação especial para a fruição dos trabalhos, a escolha da curadoria oferecia uma área de fluxo, com sobreposição de diversos extratos de circulação intensa, cujas travessias eram feitas por olhares fugazes perante a metrópole, em oposição a uma disponibilidade do olhar para a apreensão das obras em locais institucionais codificados.

A região do Vale do Anhamgabaú acumula diferentes escalas de circulação urbana; nela estão contidos um rio histórico canalizado, vias expressas de fluxo automobilístico intenso, dois viadutos que transpõem o vale e um extenso parque com pequenas áreas ajardinadas que ligam o centro novo ao velho. Além disso, o vale expressa um espaço de cruzamentos historicamente ligado ao crescimento original da cidade (Bucci, 2010:33). Voltar o olhar para a historicidade daquele lugar parecia ser um ponto crucial para se pensar a capital paulista.

## 3. Detetor de ausências

O convite para participar do *Arte/Cidade 2* representou a oportunidade para Rubens Mano de, pela primeira vez, incidir diretamente no cotidiano da metrópole, como um acontecimento em si. Mano elegeu o Viaduto do Chá como situação disparadora para elaborar sua proposição, ao perceber aquele lugar como um “eixo visível de um intenso cruzamento entre homens e máquinas” (Mano apud Santos, 2004). A intervenção consistiu em um dispositivo luminoso que

atravessava o viaduto perpendicularmente ao fluxo normal de automóveis e pedestres (Figura 1).

O dispositivo criado por Rubens era composto de dois grandes holofotes de 12 mil watts de potência cada, instalados em ambos os lados do viaduto. Apoiados sobre torres de 13 metros de altura, a partir do nível do vale, os cilindros emitiam fachos de luz paralelos, de 1,5 metro de diâmetro, que cruzavam perpendicularmente o caminho dos carros e dos pedestres no viaduto (Figura 2). As fontes luminosas foram posicionadas em sentidos opostos, fazendo com que a luz se propagasse pela paisagem do vale e se dissipasse na imensidão da cidade, ao fundo.

Lidar com tal escala metropolitana não é uma tarefa simples. O desafio foi em parte vencido por Rubens ao encontrar em equipamentos militares a calibragem ideal para intervir num lugar tão fluido e impreciso, como o Viaduto do Chá, de intensa circulação e ao mesmo tempo incrustado no vazio urbano do vale. Em sua habilidade para negociar com diferentes agentes, Mano convenceu o Exército brasileiro a emprestar dois holofotes (Figura 3) utilizados na II Guerra Mundial para identificar aviões em ataque. Além dos holofotes, o artista conseguiu as lâmpadas mediante uma parceria com a empresa Osram, além de convencer a Quanta a emprestar-lhe os ballasts, os cabos e os estabilizadores.

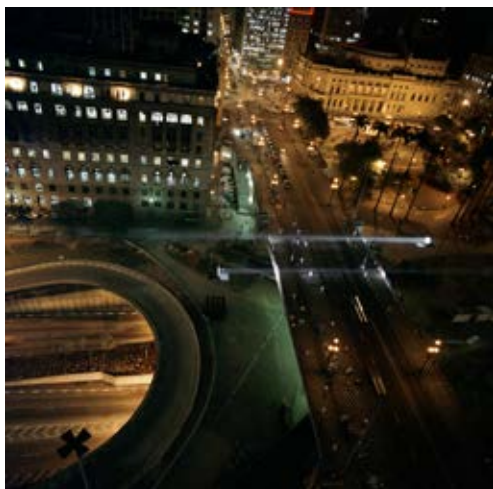
Essa característica de envolver e articular diversos profissionais para a realização da obra — por meio de uma parceria que culmina no projeto executado — é tida pelo artista como um procedimento análogo ao urbanismo, *obra como urbanismo*, onde certas possibilidades dependem do deslocamento para além do pensar e fazer arte. O entendimento de Mano sobre o significado ampliado de sua obra coincide com o que Brissac pretendia instaurar com o *Arte/Cidade*: um novo lugar de atuação do artista e a realização da obra como “pretexto” para se ampliar os horizontes da prática artística contemporânea, envolvendo um diálogo mais amplo ao lidar com um número maior de tensões em relação a contextos já destinados à arte.

O *detetor de ausências* partiu da luz como matéria fundante, por meio da qual o artista reconfiguraria a experiência daquele lugar. Por sua natureza, a obra funcionaria em sua máxima potência no período noturno. Até mesmo a iluminação pública da Eletropaulo foi rebaixada para se criar a condição ideal de realização do trabalho. Durante a noite, ao atravessar os fachos luminosos, o transeunte tinha seu contorno demarcado instantaneamente. A obra se refazia a cada passante, numa alternância luminosa entre ausência e presença.

A obra fazia o transeunte a um só tempo sujeito e objeto da intervenção, ampliando o sentido da prática artística. A transformação do sujeito usuário do



**Figura 3** · Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Detalhe do conjunto de equipamentos que acompanhavam os refletores militares. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]



**Figura 4** · Rubens Mano, *detetor de ausências*, 1994. Vista aérea da intervenção no Viaduto do Chá, São Paulo. *Arte/Cidade 2: A cidade e seus fluxos*. Fonte: [www.incessante.org](http://www.incessante.org) [website do artista]

espaço em sujeito perceptor do lugar corresponde à valorização da situação nômada de sua prática fotográfica inicial realizada em seus percursos pela cidade. A arte, aqui, é capaz de interromper o fluxo do cotidiano da cidade ao deslocar o olhar do sujeito de sua condição passiva para uma nova situação perceptiva, ativa, por meio da qual constrói um outro lugar. *detetor* se coloca, portanto, como um dispositivo perceptivo mediador, entrelaçando artista, público e lugar.

Sem poder contar com a certeza de que o público tenha vivenciado suas obras “silenciosas”, instaladas temporariamente na cidade, Mano não hesita em documentá-las rigorosamente. Uma das fotos de *detetor* mais reproduzidas é uma tomada de cima de um edifício circunvizinho (Figura 4). O ponto de vista do alto explicita o *espaço em ato* ao flagrar a aparição luminosa de transeuntes que circulavam anonimamente pelo viaduto. Vista do alto, é possível perceber como a intervenção incide no espaço-tempo do lugar, produzindo um novo lugar; este, por sua vez, é qualificado pela presença-ausência dos passantes, uma aparição ambígua e fantasmática de habitar a metrópole.

O emprego da luz como matéria principal da obra deriva da formação de seu olhar pela fotografia. Tal matriz fotográfica de Mano teria deixado resquícios na

obra de 1994 sob três aspectos: como técnica, ao se utilizar a matéria-prima luz para produzir um registro, mesmo que instantâneo; como linguagem, às avessas, abandonada a pretensão de se criar um registro documental, permanente; e como recurso mediador, entre habitat e habitante, ou mais precisamente, entre uma situação urbana que perdeu a escala humana e a individuação dos seus usuários ao se reinterpretarem naquele lugar.

### Conclusão

O *detetor de ausências* se mostrou um divisor de águas na produção de Mano por representar um transbordamento do fato fotográfico (presente nas obras iniciais da década anterior) em práticas artísticas mais expandidas. Ainda que suas proposições já viessem sendo construídas a partir de questões que emergiam da problemática da arquitetura, da cidade, da produção do espaço e do *lugar*, aqui elas se dá na *duração* mesma de sua ação, convocando o público, ainda que sutil e silenciosamente, a tomar parte dela. Como vimos, Rubens se mostra interessado não só em elaborar questões para além do “fotográfico” — em direção à superação da distinção entre linguagens artísticas, como também em produzir fricções entre o campo artístico e o “extra-artístico”, no diálogo com outras disciplinas do conhecimento.

O *detetor* seria a expressão inaugural dessa passagem à dimensão espacial da obra, onde o processo fotográfico lhe assegura um acesso particular à experiência do espaço. Nele, o espaço em ato proposto por Mano produz um efeito contrário ao desenraizamento do sujeito ao converter os espaços de trânsito da vida “supermoderna” em locais de experiência, transformando esses espaços em atos de espacialização.

### Referências

- Bucci, Angelo (2010) *São Paulo, razões da arquitetura: da dissolução dos edifícios e de como atravessar paredes*. São Paulo: Romano Guerra.
- Lippard, Lucy (1995) “Looking Around: Where We Are, Where We Could Be”. In: Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press, pp. 114-130.
- Peixoto, Nelson Brissac (1996) “Intervenciones urbanas”, *Poliester [Arquitetura]*, vol. 5, n. 15, primavera, p. 21.
- Santos, Laymert Garcia dos (2004) “Un art de l’espace et de sa production”, *Parachute*, n. 116, Montreal, oct.-dic.



# “Para ondular e intrigar. Como?”: Gordon Cullen e o mural da escola primária de Greenside, Londres, 1952-53

*“Mural. To undulate and intrigue. How?” Gordon Cullen mural at Greenside Primary School, London, 1952-53*

INÊS ANDRADE MARQUES\*

Artigo completo submetido a 15 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, CICANT, ECAATI Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Hei- Lab, ECAATI, Campo Grande 376, 1749-024 Lisboa, Portugal. E-mail: inesravi@gmail.com

**Resumo:** Gordon Cullen (1914-1994) foi um arquiteto, urbanista e ilustrador britânico, cuja obra mais conhecida, *Townscape* (1961), marcou gerações de arquitetos e de artistas até hoje. *Townscape* é um livro escrito do ponto de vista de quem anda na rua e aborda aspetos formais e estéticos do espaço construído. Este artigo dá a conhecer uma outra faceta de Cullen, a de pintor mural. Tendo como objeto um mural que executou numa escola primária de Londres, procura-se encontrar nesta sua obra pictórica ecos das suas ideias sobre o espaço. **Palavras chave:** Pintura mural / arte pública / arte em escolas primárias.

**Abstract:** *Gordon Cullen (1914-1994) was an architect, urban planner and British illustrator, whose best-known work, Townscape (1961), marked generations of architects and artists to the present day. Townscape is a book written from the point of view of who's on the street and covers formal and aesthetic aspects of urban space. This article focuses on a lesser known activity of Cullen, his work as a mural painter. Taking as subject a mural he painted in an elementary school in London, this text seeks to find in this pictorial work echoes of his ideas about space.*

**Keywords:** *Mural painting / public art / art in primary schools.*

## Introdução

Em 1953, Gordon Cullen (1914-1994), famoso arquiteto, urbanista e ilustrador britânico, finalizava uma pintura mural numa escola primária. Este seria o segundo mural conhecido da sua carreira, depois de uma experiência anterior, em 1938, no Finsbury Health Centre e antecedendo um extenso painel em azul-jejo, que realizaria para o centro de Coventry, em 1958 (Powers, 2011).

Gordon Cullen ficou conhecido para a posteridade pela sua reflexão sobre o espaço urbano, compilada na obra *Townscape*. O presente artigo dá a conhecer o mural da escola primária de Greenseide, tentando encontrar nele ecos da sensibilidade estética de Cullen ao espaço e aos elementos que o povoam.

### 1. *Townscape*, uma leitura do espaço

Gordon Cullen publica *Townscape* em 1961 depois assinar vários artigos homónimos na prestigiada *Architectural Review*, onde era diretor artístico. O livro escreve-se do ponto de vista de quem deambula pela rua e aborda os elementos que compõem as cidades, sistematizando aspetos formais e compositivos que as tornam agradáveis e emocionalmente significativas para as pessoas.

*Townscape* tem um caráter de manifesto no contexto do pós guerra, quando um certo pragmatismo levava à aplicação de soluções simplistas para construir muito e depressa. Criticando o esquematismo no desenho urbano e duvidando da possibilidade de se “colonizar um tal deserto”, a sua teoria do espaço assenta na defesa da “velha arte do relacionamento” comparando, em termos de composição, a cidade à pintura e à arquitetura (Cullen, 1996:14).

Os exemplos dados provêm da cidade palimpsesto, consolidada ao longo do tempo, cujas lições deviam ser levadas em conta no desenho urbano contemporâneo. De acordo com Cullen, deveriam também considerar-se três aspetos: (1) o entendimento de que uma cidade se percebe atravessando-a e designando por visão serial aquela que o indivíduo experimenta ao deslocar-se no espaço; (2) a localização dos indivíduos no espaço aberto ou fechado e respetivas sensações de confinamento ou de abertura e (3) o conteúdo, a própria constituição e identidade dos lugares.

Além destes pressupostos, Cullen sistematiza várias características do espaço, sempre centrado na perceção visual do indivíduo, e nos seus vínculos emocionais e estéticos com a cidade.

### 2. Uma escola e uma pintura

A escola primária de Greenseide (então Westville) foi edificada em 1951-52 para substituir uma outra, destruída durante a guerra. O edifício, com a sua estrutura

em betão, seguia um projeto-tipo criado pelo arquiteto Erno Goldfinger para o London City Council. Este projeto-tipo tinha sido concebido para se edificar com a máxima rapidez (24 dias) podendo adaptar-se a vários lugares (*Script Guided Tour*, 2018).

O mural de Greenside devia animar plasticamente uma parede côncava existente no átrio de entrada da escola e terá sido diretamente encomendado pelo próprio Goldfinger a Cullen. Ambos já tinham trabalhado em conjunto na preparação de exposições para os soldados durante a guerra (*Script Guided Tour*, 2018).

Poucos elementos restam do processo de trabalho de Cullen relativamente a este mural. Uma pesquisa recente permitiu localizar um estudo com a seguinte inscrição: “Mural. To undulate and intrigue. How?”, a que se acrescentava uma pequena lista: “a castle, the world, a toad, an engine”. (Fishenden, s.d) (Figura 1).

O estudo, a grafite sobre papel, mostra um retângulo em que se criam sete núcleos temáticos com legendas manuscritas: ‘Invenção’, ‘História’, ‘Sistema Solar’, ‘Geografia’, ‘Mar’ e ‘Natureza’ e alguns elementos neles representados. Na versão final Cullen manteria estes núcleos temáticos (sem legenda), aumentando e alterando os objetos que os representam (Figura 3).

Começando pela esquerda, o tema ‘Invenção’ surge representado pelo primeiro avião comercial a jato (De Havilland Comet), inaugurado em 1951, e por dois comboios ingleses de tempos históricos muito diferentes: um modelo de 1951 (Britannia 7000) e um de 1852 (Cunningham, 2013:50, *Script Guided Tour*, 2018)

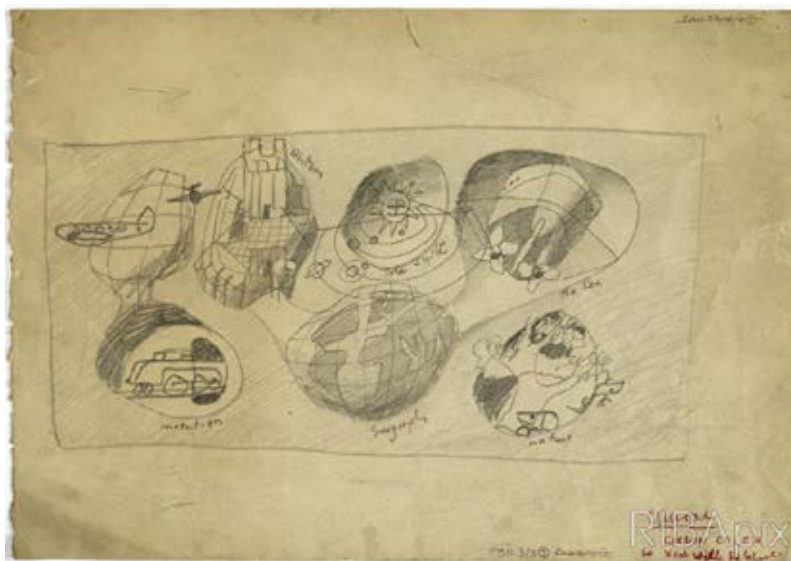
O tema “História” é apresentado por uma vista em olho de pássaro do Castelo de Dover com um pequeno aglomerado urbano moderno, geralmente associado às ideias de Townscape (Powers, 2011, *Script Guided Tour*, 2018).

O “Sistema Solar”, com a representação do sol e dos planetas, surge um pouco mais à direita, sobre o tema “Geografia” em que se representa o planisfério terrestre (versão descontínua de Goode, de 1923).

No canto superior direito está o “Mar” representado por um navio contemporâneo que se contrapõe a um velho barco à vela, ao fundo. É muito interessante a perspetiva adotada, uma vez que o ponto do observador se situa ao nível da água, como se mergulhasse num submarino e avistasse o navio através de um óculo.

No tema “Natureza” mostra-se um pequeno arbusto, atrás do qual voa um pato, vendo-se na parte inferior um sapo e dois pássaros azuis.

A linguagem pictórica é ilustrativa, na simplificação dos volumes, no uso de



**Figura 1** · Gordon Cullen, estudo preparatório para o mural da escola de Greenside (Então, Westville Road Primary School, Hammersmith, Londres), 1951. Fonte: Arquivo fotográfico online do Royal Institute of British Architects. Disponível em <https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/licensed-image/poster/sketch-design-for-westville-road-primary-school-hammersmith-london-preliminary-design-for-the-mural-/posterid/RIBA65897.html>

cores vivas e na representação de detalhes apelativos, sendo por vezes comparada às ilustrações infantis da época, designadamente às dos Pufin Books (Cunningham, 2013:50).

Os elementos representados pertencem a tempos diferentes, contrapondo-se em algumas situações passado e presente (castelo, comboios, barcos). Por outro lado, representam-se em escalas diferentes (da imensidão do espaço à pequenez de um passarinho) e oferecem-se também pontos de vista e enquadramentos muito variados (planos de conjunto, vistas de pássaro, secções). A composição do mural harmoniza todos estes elementos e resulta muito equilibrada.

O discurso pictórico adequou-se ao espaço desta parede côncava. Olhando para a imagem do mural em execução (Figura 2) vê-se como alguns destes elementos — o avião, o castelo, o planisfério, os comboios — surgem diretamente pintados sobre um fundo cinzento que uniformiza a parede, enquanto outras — o sol, a planta, o barco — se inscrevem em cartelas arredondadas sobre o fundo. O interior dessas cartelas surge em gradações de cinzento, conferindo-lhe

o aspeto de um óculo. À exceção dos dois comboios, em todos os elementos a orientação das sombras sugere uma fonte de luz vinda de cima e da esquerda.

Na versão final da obra (Figura 3) o pintor ativou um recurso clássico da pintura mural, o trompe l'oeil, para criar um conjunto de painéis ilusórios que se destacam sobre um fundo cinzento mais escuro. Nas suas formas e dimensões variadas, todas elas encaixando como se de um puzzle se tratasse, estes painéis estão em diálogo com o espaço arquitetural (cf. a articulação entre o painel do castelo e o elemento que suporta a cobertura).

As sombras projetadas a negro corroboram a fonte de iluminação aparente que vem da esquerda e de cima, porventura coincidente com uma abertura real no edifício.

Se o tratamento pictórico dado à representação dos elementos atrás descritos se pode certamente relacionar com a atividade de Gordon Cullen como ilustrador, a criação de painéis ilusórios na superfície da parede ecoa algumas das ideias relativamente ao espaço construído expostas em Townscape.

### 3. Teoria do espaço urbano e pintura mural

Cullen revela em Townscape um grande interesse pelo tratamento das superfícies parietais, designadamente pela publicidade, pelos letreiros anónimos ou pelos revestimentos e pintura em geral (Cullen, 1996: *passim*; Gosling, 1996:31).

Cullen opõe-se à ornamentação sem sentido “na qual o verdadeiro significado de uma estrutura é camuflado através de um tratamento irrelevante das superfícies” (Cullen, 1996: 157). A pintura que realiza na escola primária — numa moderna parede côncava, possibilitada pelo uso do betão — reforça a estrutura arquitetónica em que se implanta, “nasce do intrínseco na construção” (Cullen, 1996:157).

Tal como recomendado em Townscape, a pintura “cativa o olhar”. Nela, “o olhar não escorrega, mas, pelo contrário, detém-se, intrigado ... pelo motivo inventado” (Cullen, 1996: 159; 161). Neste particular, a pintura encontra uma clara correspondência na ideia de “entrelaçamento” (Netting, no original (Cullen, 1962:32) exposta em Townscape, recurso compositivo que consiste em criar estruturas para “interligar o espaço próximo e o remoto” (Cullen, 1996:41).

*... o entrelaçamento aproxima de nós a distância, insere no nosso espaço próximo uma cena longínqua, particularizando-a, obrigando-nos a uma observação detalhada daquilo que, através da sua trama, coloca mais perto de nós (Cullen, 1996:41).*



**Figura 2** - Gordon Cullen, mural da escola de Greenside (Então, Westville Road Primary School, Hammersmith, Londres) em execução, 1952. Fotografia Colin Westwood (1920-2004). Fonte: Arquivo fotográfico online do Royal Institute of British Architects disponível em <https://www.architecture.com/image-library/ribapix/image-information/poster/westville-road-primary-school-hammersmith-london-mural-by-gordon-cullen-in-the-entrance-hall/posterid/RIBA5222.html>

**Figura 3** - Gordon Cullen, mural da escola de Greenside (Westville) em execução, 1952. , mural da escola de Greenside (Westville) na atualidade. Fonte: Fotografia de Kate Fishenden.

No espaço construído este recurso consegue-se através da criação de aberturas regulares (arcadas, colunatas) através das quais se vê em simultâneo o que está distante e o que está próximo. No mural da escola de Greenside, os vários painéis geram também uma estrutura com aberturas para campos pictóricos de diferente profundidade, e que se reportam a temporalidades distintas.

### Conclusão

Retomando os princípios orientadores da teoria do espaço inicialmente expostos, e procurando correspondências com a pintura mural de Greenside, pode concluir-se que (1) Cullen concebeu a sua obra como um acontecimento de grande impacto estético no percurso de entrada para a escola (2) a vivacidade e a diversidade de elementos representados compensam a sensação de confinamento experimentada por quem deixa de estar ao ar livre e entra no edifício, (3) uma das qualidades intrínsecas e caracterizadoras do espaço de entrada da escola seria justamente a presença do mural.

Este, é pensado como uma abertura para o mundo. A criação de painéis em *trompe l'oeil* “entrelaça” e faz coexistir, ao gosto de Cullen, elementos próximos e distantes, no espaço e no tempo.

### Referências

- Cullen, Gordon (1996) *Paisagem Urbana*. Lisboa: Edições 70
- Cullen, Gordon (1962) *Townscape*. London: The Architectural Press
- Cunningham, Peter (2013) “Art between Architecture and Curriculum — Primary Education and Social Reconstruction in Post-War Britain.” Burke, Catherine; Howard, Jeremy, Cunningham, Peter (ed.) (2013) *Decorated Schools — Essays on the Visual Culture of Schooling*. London: Black Dog Publishing
- Fishenden, Kate (s.d.) “A Hidden Gem Revealed: the Gordon Cullen Mural at Greenside School”, *Greenside Mural Prospectus*
- Gosling, David (1996) *Gordon Cullen — Visions of Urban Design*. London: Academy Group
- Powers, Alan (2011) “The Gordon Cullen mural at Greenside School”, *Greenside Mural Prospectus*
- Script Guided Tour (2018) *Greenside School Open House 2018*

# Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo

*Adel Souki: contaminations between clay and fire*

JULIANA GOUTHIER MACEDO\*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Avenida Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, 31270-901, Brasil. E-mail: juliana.gouthier@gmail.com

**Resumo:** Este artigo se configura como um diálogo com algumas obras de Adel Souki, em seu estado de permanente experimentação, pesquisa e trocas, percorrendo algumas pistas que se escancaram em fluxos de criação/produção artística, mediados pelo barro e pelo fogo. É um exercício de reflexão a partir do reconhecimento de que na arte não há sinais de apaziguamento, há inquietações que se transfiguram poética e esteticamente, se impõem como processos de enfrentamento, como 'parte de um ritual para compreender a vida'.

**Palavras chave:** barro / fogo / instalação.

**Abstract:** *This article is configured as a dialogue with some of the works by Adel Souki, in her permanent state of experimentation, research and exchanges, traversing some clues that have spread in artistic creation / production flows, mediated by clay and fire. It is an exercise of reflection from the re-understanding that in art there are no signs of appeasement, but inquietudes that are transfigured poetically and aesthetically, imposing themselves as coping processes, as 'part of a ritual to understand life'.*

**Keywords:** *clay / fire / installation.*



## Introdução

A aproximação com a obra da artista mineira Adel Souki é também uma maneira de acessar sua trajetória, seus caminhos de vida, amalgamados com diferentes argilas, processos de queimas e suas conversações mundo afora. O barro com o qual trabalha está sempre impregnado com suas histórias e o seu tempo, num constante exercício do enfrentamento de si mesma. Nascida em 1940, em Divinópolis, no interior de Minas Gerais, cresceu entre livros, mas também brincando de fazer panelas com barro molhado. Adel se graduou inicialmente em Letras e, ainda professora de inglês da educação básica, começou a estudar arte e a trabalhar com argilas, se formando no curso de Artes Plásticas da Escola Guignard, onde conheceu Amílcar de Castro que, entre outras coisas lhe ensinou “que o belo é o que é verdadeiro e que o original era buscar sua própria origem” (Souki: 2007:13).

Entre oficinas, cursos e exposições, a aproximação com a artista japonesa Toshiko Ishii foi um momento especial. Além da preparação da argila e do contato com a queima no forno Anagama — de tradição japonesa -, passou a perceber melhor o tempo, a necessidade de certo vagar para compreensão/apreensão dos seus modos de fazer. Modos de fazer cada vez mais plurais, contaminados também por suas incansáveis viagens para ensinar/aprender mais sobre o barro e queimas, passando por pequenas comunidades no interior de Minas Gerais a grandes centros cosmopolitas, como Nova Iorque. Nessas andanças, em um curso no interior da França, conheceu o ceramista estadunidense Landry Deese, que aceitou o seu convite para construir um forno Anagama em seu ateliê, em um sítio vizinho ao de Toshiko, em Palhano, em Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. A primeira queima foi em novembro de 1998, durante quatro dias e quatro noites. O forno, seguindo os costumes japoneses, deveria ter um nome e, como conta Adel a ideia veio de Deese, que, todas as manhãs percebia as terras de diferentes cores, remexidas, próximo ao local onde forno estava sendo construído. Era os rastros de um Tatu, animal que acabou dando nome ao forno.. “Meu *anagama* se chama Tatu, pela poesia do Landry, pela forma do forno e pelas terras coloridas espalhadas durante à noite”, sintetiza a artista (Souki, 2007:28).

### 1. Incorporações

Desde então, começou a se esboçar no espaço de trabalho de Adel o que hoje é uma obra em processo *ad infinitum* de criação. O entorno do forno (Figura 1) foi, aos poucos, compondo um ambiente que, paradoxalmente esconde e deixa pistas do que acontece nas pesquisas da artista. Ficam por ali vestígios do que

já foi, do que pode vir a ser e do que deve ficar em suspensão. O espaço não é tão amplo, mas permite desvios e convida a devires que o torna gigante, em condição de nos diminuir diante de sua capacidade de, quase imperceptivelmente, virar mundo, tensionando e refazendo caminhos de vida tão singulares e múltiplos, a ponto de poderem ser apropriados por quem se deixar levar ou esgarçados pela teimosia da resistência. Resistência que, para Dewey (2010:265) é propulsora da criação, como processo de costura, de disponibilidade para se perceber os ruídos e vislumbrar possíveis caminhos a serem trilhados.

No espaço, fragmentos de experiências passadas se embaralham, sobrepondo, em alternância aparentemente aleatória, resquícos de investidas de transformação e de intervalos aparentemente estereis, revelando percursos e processos em que a artista se defronta com ela mesma, como se embrenhasse na vida para entender a morte ou na morte para entender a vida. Por ali há sinais de tudo isso, de buscas que se delineiam entre o bater e o amassar o barro, juntar cacos, encobrir, escavar e levar ao limite possível o megalho/enfrentamento com a matéria, ora bruta, pesada, persistente, ora decantada, quase volátil, efêmera. Com engobes, esmaltes e outros tantos recursos que não cessam de combinar, numa investigação constante, curiosa e cuidadosa.

## 2. Ateliê/Instalação

Estar nesse espaço é uma oportunidade de vivenciar o que Canclini (2016:124) associa às “operações metafóricas da arte”, que para ele “são múltiplas, instáveis, viajam e, às vezes, só conseguem dizer o que não encontraram. Ficam na iminência”. E nesse anúncio do que não pode ser dito (Canclini, 2026:101), os momentos de encontro, experimentações e de partilhas em torno do barro e do fogo, diluem as marcas que o definiram como um ateliê, lugar onde, tradicionalmente, se percebe “a figura do artista protegida dos confrontos externos” (Lagnado:2009). Os recorrentes tempos de encontros de artistas, amigos ou simplesmente curiosos/visitantes, as rodas de conversas e as queimas fazem emergir provocações e escancarar que não há como — e tão pouco motivo — para escapar das tensões e dos seus fluxos, que não são daqui ou dali, mas da existência.

A assunção desse estado de desinterdição também traz pistas para o seu deslocamento como obra, como instalação artística, percebida por Bishop (2005 *apud* Sotabe 2008:1985) quando “o espaço e o conjunto de elementos dentro desse espaço são vistos totalmente como uma entidade única.”

Nessamesma perspectiva e diante de sua permanente reconfiguração (Figura 2, 3, Figura 4 e Figura 5), o Ateliê / Instalação de Souki se afirma também a partir





**Figura 4** · Adel Souki. Ateliê/ Instalação.  
Fonte: própria.

**Figura 5** · Adel Souki. Ateliê/Instalação.  
Fonte: própria.

da definição proposta por Brites e Gonçalves (2017), para quem, na instalação

*acontece a vivência estética, através da participação mais efetiva: é pressuposto que o visitante não seja mais um espectador, mas sim um participante que interajacom o projeto proposto pelo artista. Tem lugar um processo intersubjetivo entre o artista e o espectador que passa a ser um participante. O receptor absorve a informação em circunstância experimental. Ativa suas intuições, sua imaginação, sua identidade. Em ambos os casos, cria-se uma situação para a cognição estética* (Brites e Gonçalves, 2017: 21).

### 3. Performances da matéria

As queimas, que acontecem em fogueiras, fornos de papel, a gás, elétrico e no Tatu, são momentos performativos que reverberam por todos os cantos, ampliando suas dimensões pelo espaço imensurável. Mas, mais especificamente nos momentos de queima no Anagama, entram em cena o que se pode chamar de *performances da matéria*, os sons do fogo, das chamas percorrendo as peças no interior do forno, a fumaça, em diferentes densidades e tonalidades, anunciam sutilezas quase imperceptíveis. O espaço ganha novas densidades, propiciando experiências estéticas únicas a cada conformação, que se molda também pelas pessoas que passam por ali, como de diferentes partes do Brasil, da Alemanha, do Japão ou dos Estados Unidos. Um grupo indígena, das etnias Xacriabá e Pataxó, por exemplo, participou de uma das queimas (Figura 6), provocando deslocamentos e operações estéticas que transfiguraram radicalmente a proposição da artista, agregando potências ao espaço artístico de caráter aberto e participativo.

Enfim, o Ateliê/Instalação se configura estética e poeticamente como uma plataforma para pensar e criar, afetando quem se dispõe a visitá-lo e a se amalgamar entre suas provocações sensíveis que emergem em seus cantos. Há, para a artista, momentos de silêncios, de pesquisas individuais, solitários, atravessados por encontros polifônicos, entre múltiplas narrativas, que se compõem e se recompõem com sons, cores, formas, cheiros, sabores e texturas, entre o torno, o fogo, os livros, as pessoas, as conversas, os ruídos. Nessa sua obra, aberta a visitas — e que reverbera em boa parte da sua produção que sai dali para outros espaços —, se cruzam caminhos esquecidos e anunciados, rastros e esboços da ‘concretude’ instaurada pelo que Adel chama de rituais, rituais dos quais se vale para tentar compreender a vida. Em outras palavras, não sucumbindo ao que nos escancara como impossibilidade.



**Figura 6** : India Xacriabá participando da queima no Anagama, de Adel Souki. Fonte: própria.

**Figura 7** - Adel Souki. Detalhe da instalação Mil Moradas e Uma Foto: <https://adelsouki.blogspot.com/2009/01/mil-moradas-e-uma-palacio-das-artes-2009.html>

## 2. Mil Moradas e Uma

Desse trabalho cotidiano, em diálogo com percursos por outros espaços, Adel Souki construiu outra instalação: Mil Moradas e Uma (Figura 7). O que arrebatou a artista foi a ideia de infinito, que ela encontrou na palestra de Borges sobre a as histórias inventadas e reunidas em diversas versões e edições e conhecidas como “As Mil e Uma Noites”. A beleza deste nome encantou Borges, para quem Mil é quase sinônimo de infinito e “Mil e Uma” é ir além do infinito. Ainda segundo o escritor argentino, os arábes dizem que ninguém pode ler “As Mil e Uma Noites” até o fim. Não por tédio, mas porque se sente que o livro é infinito. O que encantou Borges, envolveu Adel, que também percorreu nesse trabalho caminhos da sua origem árabe. Sua mãe era brasileira, e seu pai libânes, que se mudou para o Brasil em 1923.

Elaboradas com diferentes argilas, que desvelam matérias diversas, as Moradas se apresentam a partir de Mil e Uma mãos, infinitas ideias. São moradas imaginadas, sonhadas, vividas e construídas por crianças e jovens da cidade, da periferia e da zona rural, apresentadas em meio aos burburinhos das vozes de quem as ajudou a fazer. O trabalho foi construído aos poucos, envolvendo muita gente, muitas queimas e muitos aprendizados. E, no processo, as falas e vozes das crianças e jovens foram gravadas para, na apresentação do trabalho, se mantenham ativas.

### Conclusão

A oportunidade de me aproximar ainda mais das obras de Adel Souki com a proposta de refletir e partilhar percursos atravessados, intercalados, mas bastante distintos, se configurou como um exercício de construção de uma cartografia poética, buscando pistas nos processos de produção e uma disposição para aguçar a atenção para além da informação. O desejo, desde o início, era o de não manter qualquer tipo de distância ou neutralidade. Pelo contrário, assumir contaminações e radicalizá-las com apropriações (consentidas ou não) buscando nessa conversa, energias e compreensões, muitas ainda em suspenso, até porque não são traduzíveis em palavras e escapam, como apontando para um caminho ainda não vislumbrado. Ou como disse Thoureau:

*Que será que às vezes tanto nos dificulta determinar o destino a dar aos nossos passos? Creio na existência de um magnetismo sutil na natureza o qual, se cedermos inconscientemente, nos levará ao caminho acertado. Não nos é indiferente seguir este ou aquele caminho. Há o caminho certo, mas a negligência e a estupidez muito nos sujeitam a seguir o caminho errado. Muito gostaríamos de dar aquele passeio que ainda não encetámos neste mundo real e que simboliza perfeitamente o atalho que adoraríamos percorrer no mundo interior e ideal; e às vezes, não há dúvida, temos*

*dificuldade em escolher a nossa direção, por não a termos discernido bem em nosso pensamento* (Thoreau, 1950:15-6).

Mas, não há pressa. Assim ensinou Toshiko à Adel. Há sim, muito o que se aprender, a perceber, assumindo nossa incompletude e uma disposição para novas escutas, novas percepções, novas perguntas. Diante de sua vasta produção, que vai além do barro, percorrendo fotografias e até mesmo os bordados, entre momentos de dispersão — vislumbrando amplitudes — e de concentração — perseguindo detalhes — o desafio de dialogar com uma ou duas obras, me conduziu ao seu ateliê como uma instalação rizoma, que afeta e se deixa afetar por tudo o mais que ela elabora, produz, incessantemente, em seu estado permanente de pesquisa/aprendizado. Aprendizado que compartilha sem parcimônia e que nos provoca a querer mais, saber mais, investigarr mais, imersos também no barro, no fogo e em afetos. Não por acaso, atua também como uma das coordenadoras do grupo de pesquisa multidisciplinar Cultura do Barro.

Nesses lugares, onde estão outras obras em construção, os seus generosos cadernos de anotações de cada queima no Anagama e de todos os projetos e ideias realizados ou por realizar, há um encontro com a arte, com a nossa humanidade, com todas suas contradições e tensões. Não há como ficar ilesa. Como na própria existência, não há sinais de apaziguamento, apenas intervalos, suspiros. Há encontros e conflitos, enigmas e insinuações de possíveis revelações do que não tem como ser dito, mas que é o que, de fato, interessa. *Ad infinitum*.

## Referências

- Borges, Jorge Luís (1987). *Sete Noites*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda., ISBN: 978-85-35918-83-0 (p.69 a 88)
- Brites, Blanca e Gonçalves, Lisbeth Rebollo (2016). "reflexões sobre a exposição de arte e museu". *Para pensar a arte : seus espaços e/em nosso tempo*. Santa Maria : ANPAP : UFSM, PPGART : UFRGS, PPGAV. 221 pp. ISBN: 978-85-93462-01-6 [Consult: 2018- 10-12]
- Canclini, Nestor García (2016). *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2016. ISBN 978-85-314-1369-8
- Dewey, John (2012). *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-85-61635-54-1
- Sampaio, Marcio e Souki, Adel (Orgs.) (2007) *Adel Souki — Depoimento. Coleção Circuito Atelier — Belo Horizonte: C/Arte*. ISBN 978-85-7654-052-6.
- Sogabe, Milton (2008). "O espaço das instalações: objeto, imagem e público". *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Florianópolis ISBN 978-85-61136-07-917 [Consult: 2018-09-08] 2008. Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/180.pdf>
- Souki, Adel (2015). "An anagama in the brazilian countryside". *The Log Book: International Wood-fired Ceramics publication — Republic of Ireland*. ISSN 1470-1812
- Thoreau, Henry David (1950). *Andar a pé*. Rio de Janeiro: Domínio Público. [Consult: 05-04-2016] Disponível em URL: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/andarape.pdf>.



# María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de iconos y generadora de relatos “glocales” (globales+locales)

*María Cañas: multidisciplinary artist, icon looter and generator of “glocal” stories (global + local)*

LAURA NOGALEDO GÓMEZ\*

Artigo completo submetido a 28 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*España artista visual.

AFILIAÇÃO: Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Calle Laraña, 3, 41003 Sevilla, Espanha. E-mail: lnogaledo@us.es

**Resumen:** Este texto presenta la obra de la artista María Cañas, agitadora de conciencias y productora de historias alternativas. El objetivo principal será, a través de entrevistas directas con la creadora, revisión de las existentes y otras publicaciones sobre la artista, dar a conocer su proceso creativo. Mostrar su visión transgresora de cuestionamiento de lo establecido, dentro del estudio de su lenguaje personal, Su obra directa y crítica es un estímulo para despertar conciencias dormidas de una sociedad que involuciona en conciencia social.  
**Palabras clave:** María Cañas / artista multidisciplinar / transgresora / Inteligencia colectiva / Videoguerrilla / Collage / “Risastencia” / humor / Activismo.

**Abstract:** *This text presents the work of the artist María Cañas, agitator of consciences and producer of alternative stories. The main objective will be, through direct interviews with the creator, review of existing and other publications about the artist, to publicize their creative process. To show her transgressive vision of questioning of the established, within the study of her personal language, Her direct and critical work is an incentive to awaken dormant consciences of a society that involuciona in social conscience.*

**Keywords:** *María Cañas / multidisciplinary artist / transgressor / Collective intelligence / Videoguerrilla / Collage / “Risastencia” / humor / Activism.*

## **Introducción:**

María Cañas (Sevilla, 1972), es una artista multidisciplinar con gran proyección, referente en el panorama artístico andaluz, agitadora de conciencias y productora de historias alternativas.

A través de entrevistas directas con la creadora, hacemos un recorrido por su proceso creativo y planteamiento artístico en su visión transgresora de cuestionamiento de lo establecido.

Desarrollamos puntos clave dentro de su producción, María Cañas recicla y utiliza las imágenes encontradas en la red, se apropia de ellas para crear sus video-collages, satíricos que subvierten y reviven el archivo on-line casi infinito y el excedente de imágenes del gran teatro del mundo. En palabras de la artista "en mi trabajo de apropiación y resignificación cuestiono los discursos cinematográficos, mediáticos y fanáticos, reflexionando sobre la extraña mezcla de diversión y tremendismo, de imaginería lúgubre y sensual que nos rodea, operando en el canibalismo iconoclasta."

Analizaremos a la artista transformadora de discursos oficiales en versiones low- cost de cultura crítica. Su visión satírica, irónica y cargada de fuerza que impregna su producción multidisciplinar, con una visión personal innovadora y de investigación constante.

## **1. Formación:**

La formación de María Cañas es multidisciplinar, comenzó sus estudios realizando dos cursos de la carrera de Comunicación audiovisual, posteriormente se licenció en Bellas Artes con la especialidad de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Completó su formación oficial con los cursos de Doctorado en Estética y Filosofía y un Master en Postproducción y televisión digital.

Esa amalgama y permeabilidad entre diferentes ramas han marcado su producción artística desde sus inicios, trabajando esos intersticios disciplinares que le permiten hacer una obra personal y diferente. Crear una tangente donde la comunicación, las fuentes de información, (tanto prensa escrita como toda la información generada a través de internet), la creación plástica, (collage, video-collage), la filosofía, la cultura popular, la conciencia social crítica y la postproducción son los ejes de su trabajo.

Inquieta, con curiosidad inagotable y lectora incansable, en palabras de la propia artista: "Me motiva dedicarme a la creación artística una tremenda obsesión y fatal necesidad vital, pasión entrega y vocación". (Cañas, 2017)

## 2. Despegue, primeras obras: la búsqueda.

Con una gran intuición creadora y capacidad expresiva, la amalgama de su formación tuvo resultados tempranos. Desde el inicio de su formación en Comunicación, supo que no era exactamente lo que quería, en Bellas Artes, aunque todo le interesaba, su camino no estaba en la búsqueda de técnicas tradicionales, lo que le lleva a trabajar otros medios expresivos que le permitieran construir su lenguaje creativo.

Su primer proyecto donde todas esas cuestiones se plasmaron fue en 1999 poco después de terminar Bellas Artes (1999), dentro de *Zona emergente*, titulado: *La sustancia herencia*. Este proyecto instalativo se expuso en el CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y significó un sello que la posicionó en el panorama artístico (Figura 1, Figura 2).

En esta obra María Cañas trabaja la idea de nación, de los nacionalismos, de los tópicos y de la herencia transmitida, de los símbolos y lo que representan. Un grito a lo establecido, y una excelente carta de presentación que abre su camino discursivo.

Una instalación en la que obliga al espectador a introducirse en los símbolos y a cuestionarlos. La obra de los buitres comiendo un burro con los colores de la bandera es una de las imágenes más representativas y descriptivas, que forma parte del conjunto. En una entrevista con la artista nos comenta: “fue una visión que tuve en mi mente, pero me imaginé poder realizarla en la realidad. Llevar un camión al monte lleno de kilos de carne teñida con colorantes alimentarios con los colores de la bandera de España, y grabar cómo se lo comían los buitres. Todo esto suponía un coste y una infinidad de inconvenientes. Finalmente, decidí hacer un fotomontaje que capturase la escena” (Cañas, 2017).

Esta crítica a los símbolos, a la identidad heredada, trascendió el contexto artístico, el interés que desprendió pasó de la sección de cultura a la de sucesos y opinión, como recoge Elena Oroz en ¡(Se)villana, tuvo que ser! Algunos apuntes sobre el desmontaje de la identidad nacional en la práctica apropiacionista de María Cañas, publicado en TERRITORIOS Y FRONTERAS Emergencias y urgencias en el cine documental español 2013 “diferentes periódicos como el *Diario de Sevilla* (17/04/1999) o *El Mundo* en su edición para Andalucía (18/04/1999) se hicieron eco de la noticia con un titular similar: “La Junta de Andalucía organiza una exposición en la que se invita a pisar la bandera española” y un antetítulo que remarcaba cómo “el símbolo que consagra la Constitución está protegido por el Código Penal”. Incluso Falange Española interpuso una demanda a la artista, considerando que la instalación podría considerarse



Nogaledo Gómez, Laura (2019, janeiro) "María Cañas: artista multidisciplinar, saqueadora de íconos y generadora de relatos "globales+locales"."



**Figura 1** · María Cañas. Instalación *La sustancia herencia*. 1999. Fuente: la artista

**Figura 2** · María Cañas. *La sustancia herencia*. 1999. Fuente: la artista.

como un ultraje a España en función del artículo 543 del Código Penal. Finalmente, el juez resolvió a favor de los artistas alegando el derecho a la libertad de expresión..”

De formación y naturaleza comunicadora, su obra es directa con imágenes potentes donde el collage tanto tradicional como video-collage da rienda suelta a su creatividad. Su materia prima de trabajo es la información generada en los diferentes medios y en la cultura popular.

### 3. El posicionamiento: obras, crear, crear y crear.

Sin embargo todo este revuelo mediático, denuncia incluida, no hizo más que posicionar más fervientemente a la artista María Cañas, que continuó con su línea de trabajo más desinhibida incluso. Plasmó su sello de identidad creativa que ha seguido cultivando y alimentando en una prolifera producción.

Su obra muestra una crítica a la sociedad actual, ponen de manifiesto escenas y situaciones donde se expone de una manera directa y potente. María Cañas transforma el documental clásico, reinventando un universo de imágenes para criticar todo esto, consiguiendo unas obras de gran impacto visual y originalidad que hacen que sea una creadora capaz de elaborar un lenguaje personal, único y singular (Figura 3, Figura 4, Figura 5).

Como recoge ella misma: “Intento provocar artísticamente, mostrar con vitriólico humor, una visión esperpéntica del mundo. Deconstruyo y pervierto la Fiesta Nacional (La Cosa Nuestra), el universo del cerdo ibérico (El Perfecto Cerdo), el flamenco (Rest in Peace), la televisión (Lands of 1.000 TVs), los reality shows, las series y la telebasura (Down with Reality, Fuera de serie), la pornografía, la historia del arte y el cine (La Virtud Demacrada), las relaciones amorosas (Kiss the Murder, Kiss the Fire, Campo de sueños), el falso glamour de las megalópolis (Meet my Meat N.Y.), el turismo del “give me two” y la hipocresía sexual (Por un puñado de yuanes), el supermercado espiritual de Occidente y los fanatismos (Dios se ríe en las alturas), la deificación tecnológica (La mano que trina)...

*En los fotomontajes de la serie La Virtud Demacrada, partiendo de la intensa imaginaria y aliento visionario de artistas como Goya, Caravaggio, Duchamp, escenas de películas que pasean por el amor y la muerte e iconografía contemporánea proveniente de Internet o del lado salvaje de la vida, forjo una cosmogonía digital barroca, un infierno lúdico de símbolos que reivindican la pornografía como lenguaje creador. Un mundo en el que todo empeora a la vez que mejora, manteniendo nuestros anhelos y perversiones vivos.*

En La Virtud Demacrada, y las videoinstalaciones Kiss the Fire y Kiss the Murder, las mujeres no son seres serviles, ni paridoras estajanovistas, ni



**Figura 3** · María Cañas. *El perfecto cerdo*, 2005.

Fuente: la artista.

**Figura 4** · María Cañas. *Fuera de serie*, 2012.

Fuente: la artista.



**Figura 5** · María Cañas. *Dios se ríe en las alturas*, 2011. Fuente: la artista

**Figura 6** · María Cañas. *Dioses y monstruos*, 2011. Fuente: la artista.



**Figura 7** · María Cañas. Serie *La virtud demacrada*, 2007. Fuente: la artista

**Figura 8** · María Cañas. *Kiss The Murder*. Fuente: la artista



esperan el regreso del guerrero al dulce hogar. Son mujeres salvajes, que no conocen prohibición alguna. Poderosas Amazonas pensantes e insurgentes, a veces, desesperadas o histéricas, que transgreden lo establecido. Son súcubos que se redimen a través de una catarsis de fuego. Mostrar representaciones alternativas de la pornografía, la belleza subversiva de las “chicas malas”, activa al espectador y otorga a la mujer roles creativos.” (María Cañas en animalario.tv)

La obra de María Cañas es un grito a despertar la sociedad actual, dormida ante las injusticias que consiente. Una agitación para buscar una concienciación y una conciencia de lo que ocurre.

#### **4. Vocabulario cañero: proceso de trabajo**

María Cañas se define como insurgente, *videoguerrillera*, practicante de la *risastencia* y agitadora cultural.

Practica la *risastencia* término que acuña siguiendo a Nietzsche que decía que “la risa es el orgasmo de la inteligencia” y por otro lado a Pasolini que afirmaba que “la cultura es una resistencia a la distracción”. María define este término como el humor en todas las formas posibles, humor como manera de resistencia popular.

María Cañas propone la “risastencia”: el humor de todos los colores, el juego y la videoguerrilla de las multitudes conectadas, como estrategia de insurgencia o, si no, al menos, de resistencia y/o supervivencia popular. Un activar comprometido con la idea de cultura como construcción colectiva, del archivo orgánico y del detritus audiovisual como herramientas de desarrollo cultural, con la necesidad de educar en la agitación y reciclaje de nuestros imaginarios, para así transformarnos en seres más libres, críticos y creativos.

María Cañas es una recicladora de imágenes y archivera de la memoria colectiva, reutiliza las imágenes que encuentra dándoles una nueva vida y significado. Buscadora incansable en internet que le lleva a autodiagnosticarse de *ciberdiógenes* o *ciberquijotismo* un mal que le obliga a archivarlo todo. Y también recolectora incansable de las imágenes que salen diariamente en la prensa escrita.

Esta sobreabundancia de imágenes en la sociedad actual le permite tener una materia de trabajo inagotable y a partir de esa cultura popular que crece incansablemente, hackearla usando los propios medios digitales para lanzar un mensaje crítico y personal.

#### **5. Trayectoria:**

Su arte ha sido exhibido en multitud de festivales, ferias, eventos, centros de arte, museos y galerías nacionales e internacionales, como La sustancia herencia,

Risas en la oscuridad, C.A.A.C, Sevilla. Kiss the Fire. Espacio Iniciararte, Sevilla y Espacio 5. C.A.C. Málaga. AVANT 14 Cinema Arenan, Gallery Thimar/Westling, Suecia. Regarder penser la ville. Centre D' Art Contemporain Genève, Suiza. Galería Isabel Hurley, Málaga. Galería Lluçia Homs, Barcelona. caS, ICAS, Sevilla. Fin de Fiesta en Sevilla, MIAM, Sète, Francia. Ciclos y festivales a destacar: Lima Festival de Cine Independiente. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Argentina. X SEFF, Sevilla. Márgenes, Cineteca Matadero, Madrid. Festival Cinespaña, Toulouse. MIRA — Mostra de Novo Cinema Espanhol. Sao Paulo y Porto Alegre. Jornadas de Reapropiación, México. The last Laugh, Film Society of Lincoln Center, Nueva York. Filmoteca Española, Madrid, Filmoteca de Cataluña y Filmoteca de Andalucía, Instituto Cervantes entre otros.

Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el Premio Alcances RTVA Canal Sur y mención especial del jurado, el Premio El Público Canal Sur a las Artes Plásticas, el primer premio- beca Universo vídeo en LABORAL Centro de Arte y Creación Industrial, Hamaca, Festival de cine de Gijón, el Primer premio "Ciudad de Alcalá" del Certamen Nacional de cortometrajes ALCINE Festival de Alcalá de Henares, el Premio Julio Diamante Asecan Alcances, de Cádiz, el Premio Márgenes Festival, Madrid, el Prix Ibn Batuta. FIAV, Nimes, Premio Román Gubern de Cine de Ensayo, UAB, CaixaForum, Barcelona. Barcelona VisualSound, Premio RTVA-Zemos98-Caja San Fernando.

### Conclusiones

Estamos ante una joven artista con gran proyección, con una posición consolidada dentro del panorama nacional prueba de ello es su aparición en programas como Metrópolis o Periferias y la trayectoria tanto expositiva como premios obtenidos que la respaldan. María Cañas es una creadora de gran generosidad personal, cercana, alegre y de vitalidad y energía desbordante y contagiosa. Una artista que ha sido capaz de encontrar su voz y expresarse con un lenguaje único, personal y comprometido. Su obra directa y crítica es un estímulo para despertar conciencias dormidas de una sociedad que involucre en conciencia social.

### Referencias

- AAVV (2014) "Territorios y Fronteras. Emergencias y urgencias en el cine documental español" Editora Vanesa Fernández . ISBN: 978-84-9860-996-7
- Cañas, María (2017) *María Cañas* [página de la artista] URL: [www.animalario.tv](http://www.animalario.tv)
- AAVV "Articulaciones en el arte actual. Cuerpo, identidad, territorio. Ángeles Agreda-María Cañas-Marisa Mancilla" Edita Universidad de Jaén. ISBN: 978-84-8439-627-7
- Cañas, María "El Blues del Fuego: Una aproximación esquizoide a la obra de María Cañas por María Cañas" In *Kiss the fire* [Catálogo]. Espacio Iniciararte. Junta de Andalucía

### **3. 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 Académicos 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 retractar a publicação.

#### **Editores**

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de género, 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 académicos 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 participação nos custos de publicação.

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## **Procedimentos para publicação**

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

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Revista Croma* envie um e-mail para [estudio@fba.ul.pt](mailto:estudio@fba.ul.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminará também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Por exemplo:

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

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

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

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

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

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

### **Custos de publicação**

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

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

A *Revista Croma* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

## Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: \_\_\_\_\_

que apresento à *Revista Croma*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Revista Croma*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na *Revista Croma* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_



# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

### **Resumo:**

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

**Palavras-chave:** *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

### **Abstract:**

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

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

## **Introdução**

De modo a conseguir-se reunir, nas revistas :*Estúdio*, *Gama*, e *Croma*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da revista, a visita à(s) obra(s) de um criador — e é este o local para uma apresentação muito breve dos

dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

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

## 1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, blocos citados e na zona das referências bibliográficas, onde passa a um espaço. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usa auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “fecho de aspas duplas.”

Para que o processo de arbitragem (*peer review*) seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

## 2. Citações

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

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

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

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

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

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

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

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

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

### 3. Figuras ou Quadros

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

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



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

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

#### 4. Sobre as referências

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

#### Conclusão

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

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

## Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista :Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO'2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2015-02-18]  
Disponível em URL: <http://cso.fba.ul.pt/atas.htm>

# Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

*Call for papers:  
11th CSO'2020 in Lisbon*

**XI Congresso Internacional CSO'2020** — “Criadores Sobre outras Obras”  
2 a 8 abril 2020, 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: 7 dezembro 2019.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 17 dezembro 2019.

Data limite de envio da comunicação completa: 3 janeiro 2020.

Notificação de conformidade ou recusa: 15 janeiro 2020.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números 29, 30, 31 e 32 da Revista “:Estúdio”, os números 15 e 16 da revista “Gama”, os números 15 e 16 da revista “Croma”, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO’2020. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do XI Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

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

#### 5. Submissões

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

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

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

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

##### Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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 das revistas, dos materiais de apoio distribuídos, meios de disseminação web, bem como os snacks/café de intervalo, e outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

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

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

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

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

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

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

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

## Contactos

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

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



**Croma, um local de criadores**  
*Croma, a place of creators*

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



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



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

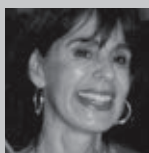


**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux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

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).



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

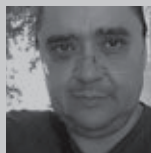


**ANGELA GRANDÓ** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela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

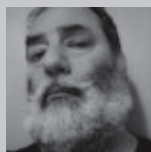


**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade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

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



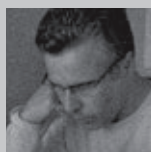
**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes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



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

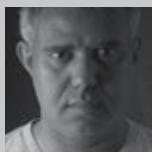


**ARTUR RAMOS** (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes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



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

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



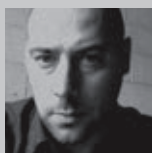
**CLEOMAR ROCHA** (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília.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



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



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



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

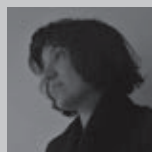


**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto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

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



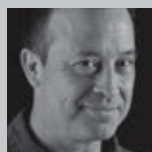
**LÍDIO SALTEIRO** (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade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



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



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



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



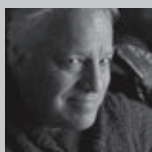
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos,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



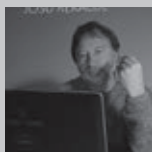
**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura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



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



**JOSEP MONTOYA HORTEBLANO** (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), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), 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. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. 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 Fundació Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

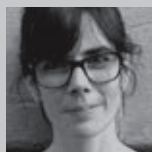


**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas 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 vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.( 1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



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



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlin (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**LUÍS HERBERTO** (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



**LUÍS JORGE GONÇALVES** (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



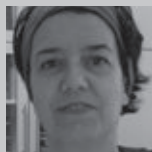
**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes – ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasil.



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



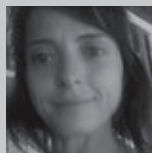
**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



**MÔNICA FEBRER MARTÍN** (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de disetjos encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



**NUNO SACRAMENTO** (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



**PAULA ALMOZARA** (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



**PAULO BERNARDINO BASTOS** (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



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



**PEDRO ORTUÑO MENGUAL** (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



**RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS** (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick 2º* ato e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



**ROSANA HORIO MONTEIRO** (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado* por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



**SUSANA SARDO** (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



**VERA LUCIA DIDONET THOMAZ** (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

# Sobre a 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.

### **Uma linha temática específica**

A *Revista Croma* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

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



# Ficha de assinatura

193

## *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)

Nesta procura continuada de reunir escritos de artistas sobre outros criadores se reuniram neste número da Revista Croma dezasseis artigos que têm em comum a determinação interventiva e emancipada. Provoca-se o inconformismo, ensaia-se o pensamento.

A intervenção advém do estatuto, do capital simbólico associado à autoria. O estatuto político da arte centra o artista e tona-o vocal. A sua perspetiva, a sua síntese, a sua fantasia, são agora meios para uma mediação junto de todos, em direção a uma transformação fundamental e construtora de um dos pontos essenciais da cultura: a arte emancipada. Com a emancipação da arte, criou-se uma nova referencialidade, um novo descentramento, um olhar exterior, um olhar do homem sobre o homem, um olhar político mediado pelas formas pensadas.