

# croma 14

Revista CROMA, Estudos Artísticos  
julho–dezembro 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





Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 7, número 14, julho–dezembro 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 14, julho–dezembro 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 Directory 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:** Liliane Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2005. Ação realizada na cidade de Cordisburgo, Minas Gerais. Fonte: Coleção da artista. Foto: Humberto Carneiro.

**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

## 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 política desde que há política</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Political Art since politics exist</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-19
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	22-164
<b>Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco</b> ALEJANDRA MADDONNI	<b>Migrations, passages and interferences in the production of Graciela Sacco</b> ALEJANDRA MADDONNI	22-30
<b>Xadalu: a 'demarcação' de um território indígena através de intervenção urbana</b> MÁRCIO DE MORAES VETROMILA & ANGELA RAFFIN POHLMANN	<b>Xadalu: a indigenous land 'demarcation' through an urban intervention</b> MÁRCIO DE MORAES VETROMILA & ANGELA RAFFIN POHLMANN	31-38
<b>Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González</b> IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	<b>Trace and memory in Patricia Gómez and M<sup>o</sup> Jesús González's work</b> IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES	39-48
<b>Josafá Neves: 'Díaspóra,' conexão entre culturas e identidade</b> CRISTINA SUSIGAN	<b>Josafá Neves: 'Diaspora,' connection between cultures and identity</b> CRISTINA SUSIGAN	49-57
<b>Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica</b> MARIANA RAMOS	<b>Museum in a Box: an inclusive design project on museum accessibility</b> MARIANA RAMOS	58-64
<b>A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em fotoperformance</b> SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	<b>The Nature of Life, from Fernanda Magalhães: the body of fat woman in photoperformance</b> SAMARA AZEVEDO DE SOUZA	65-74
<b>Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira</b> ROGÉRIO PAULO DA SILVA	<b>Juan Fontcuberta: the Truth of Lie</b> ROGÉRIO PAULO DA SILVA	75-83

<p><b>Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres</b>          NORBERTO STORI          &amp; ROMERO DE A. MARANHÃO</p>	<p><i>Cultural and afro-brazilian manifestations in the works of Heitor dos Prazeres</i>          NORBERTO STORI          &amp; ROMERO DE A. MARANHÃO</p>	84-91
<p><b>A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho</b>          JOSÉ ARTHUR DE PONTES</p>	<p><i>Coronelism and Violence in the New Cinema of Pernambuco: an analysis of director Kleber Mendonça Filho</i>          JOSÉ ARTHUR DE PONTES</p>	92-99
<p><b>Cerveza Tupac, un proyecto socio-artístico del artista peruano Giuseppe De Bernardi</b>          MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA</p>	<p><i>Beer Tupac, a social and artistic project of the Peruvian artist Giuseppe De Bernardi</i>          MIHAELA R. DE BARRIO DE MENDOZA</p>	100-108
<p><b>Entremeios negativos, do grafite à grade. Construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa</b>          JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO</p>	<p><i>Negative interstices, from graphite to grid. Image constructions from the residential iron grids of Marabá in the poetics of Bino Sousa</i>          JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO</p>	109-115
<p><b>Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora</b>          ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO</p>	<p><i>Surfaces and deconstructions of Daniela Távora's videos</i>          ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO</p>	116-124
<p><b>'Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras,' uma análise sobre o trabalho do artista brasileiro Eduardo Kac (1962), na relação entre Arte/Natureza e a Arte Propositora/Participativa</b>          SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI</p>	<p><i>'Participatory art: Artistic co-authorship in poetic and propositive actions,' an analysis of the work of the Brazilian artist Eduardo Kac (1962), in the relationship between art/nature and the propositive/participatory art</i>          SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI</p>	125-133
<p><b>Expressão / transgressão de Artemisia Gentileschi em Nathalia Grill</b>          NÁDIA DA CRUZ SENNA          &amp; HELENE GOMES SACCO</p>	<p><i>Expression / transgression of Artemisia Gentileschi at Nathalia Grill</i>          NÁDIA DA CRUZ SENNA          &amp; HELENE GOMES SACCO</p>	134-141

<b>Lendo imagens ou vendo palavras: o cerrado através dos escritos e da gestualidade de Liliane Dardot</b> ADRIANA GOMES PENIDO & MARIA DO CARMO DE F. VENEROSO	<i>Reading images or seeing words: the "cerrado" vegetation landscape through the writings and the gestuality of Liliane Dardot</i> ADRIANA GOMES PENIDO & MARIA DO CARMO DE F. VENEROSO	142-151
<b>Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia</b> ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Lumen: traditon and contemporaneity in photography</i> ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES	152-162
<b>3. Croma, instruções aos autores</b>	<i>3. Croma, instructions to authors</i>	164-193
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	164-165
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	166-168
<b>Meta-artigo, manual de estilo</b>	<i>Style guide</i>	169-174
<b>Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	175-177
<b>Croma, um local de criadores</b>	<i>Croma, a place of creators</i>	180-XX
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing comittee / academic peers: biographic notes</i>	180-191
<b>Sobre a Croma</b>	<i>About Croma</i>	192
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	193



# 1. Editorial

*Editorial*

# Arte política desde que há política

*Political Art since politics exist*

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Artigo completo submetido a 15 de maio de 2019 e aprovado a 24 maio 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:** A arte inclui no seu sistema os mesmos processos que reproduzem o poder ou que renovam as suas retóricas através de astúcias de resistência. Criou-se me tempos a proposta radical de uma arte emancipada, independente de referencialidade para além dos valores plásticos. Esta radicalidade escondia afinal um conformismo otimista e modernista: a arte “abstrata” era conservadora, decorativa, e não incomodava afinal ninguém. Aqui se mostra a oportunidade deste desafio, da chamada de artigos que esta Revista Croma 14 convocou: o desafio é entrar no caleidoscópio das ilusões sem perder o norte, sem abdicar do sentido último da cultura, que é mais humanidade, mais inteira, mais consciente.

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

**Abstract:** *Art includes in its system the same processes that reproduce power or that renew their rhetoric by means of resistance wiles. The radical proposal of an emancipated art, independent of referentiality beyond plastic values, has been created in its time. This radicality, at last, concealed an optimistic and modernist conformity: abstract art was conservative, decorative, and did not bother anyone at all. Here is the opportunity of this challenge, the call of articles that this Croma Journal called: the challenge is to enter the kaleidoscope of illusions without losing the north, without giving up the ultimate meaning of culture, which is more humanity, and more conscious and aware humanity.*

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

## 1. Arte pela Arte?

Nos anos 50 e 60 a questão da Arte pela Arte era apaixonante: de um lado os interventores, implicados no realismo social, agitavam as sombras da guerra, da opressão e da desigualdade para mudar a sociedade e confrontar a burguesia instalada. De outro, uma clientela maravilhada com o crescimento material do pós guerra, com a funcionalidade dos novos materiais, com as cidades radiosas da nova arquitetura, com os automóveis, os eletrodomésticos, o plástico.

Em fundo, atrás dos vidros das vivendas em cores fórmica, só se deixava ao artista uma arte “abstrata,” ou seja, decorativa, não incomodativa, e preferencialmente a combinar com toda a decoração.

## 2. Vida moderna

Claro que o posicionamento do artista não é neutro, mesmo quando o parece: fornecer os interiores de hotéis com peças que cumpram o mínimo, equipar salas de estar com uma mancha de cor oportuna é, já à partida, um posicionamento político, uma adesão ao pensamento dominante um entusiasmo pela vida moderna unidimensional, uma afiliação obediente à divisão vigilante da Indústria Cultural. O artista cumpre o seu papel, na condição o cumprir de modo eficaz.

Hoje as querelas artísticas parecem ter-se esfumado: já não há “artistas abstratos” neste sentido conformista, decorativo, obediente. Mas será verdade? A questão reside precisamente nas dinâmicas de reprodução de poder que reafiliam a cada ano novos figurantes para a mesma função.

## 3. Êxitos obrigatórios

Hoje a obediência pode camuflar-se, por exemplo, numa projeção *bitmap* sobre um edifício público, festejando uma qualquer realização mais ou menos política, onde a obrigação é entreter.

Ou, também, na reconfiguração dos museus como parques de diversão familiar, plenos de atrativos para um dia cheio de experiências imersivas e de apelos divertidos a uma massagem às massas. A exposições posicionam-se como êxitos obrigatórios, mobilizam as habilidades curatoriais e gestionárias, a sponsorização está atenta aos números de bilheteira. E nada vai acontecer que seja polémico. Se acontecer, será discretamente retirado, encerrado.

## 4. A sponsorização é ideológica

A sponsorização é hoje cada vez mais hegemónica e parece preencher um lugar parecido com aquele que os artistas conformados preenchiam desde o século XIX: fornecer um entretenimento seguro e gratificante, que valorize a marca, a instituição e o poder (García-López, 2019).

Este é um contexto de transformação e mimetismo: aquilo que hoje parece tecnológico, inovador, *cutting edge*, é amanhã revelado e visto já como datado, hype, moda, conformismo burguês do seu tempo (Herberto, 2019).

### 5. A pele do camaleão

O desafio aos atores do campo artístico permanece o mesmo, passadas as gerações. A pele do camaleão mudou de cor, os agentes também se reposicionaram entre críticos, curadores e museus, os média renovaram-se com as plataformas digitais, mas a verdadeira função de reprodução, ou de resistência, mantém-se a mesma, e nela se situam os operadores artísticos (Queiroz, 2018; 2019). Lidar com esta incerteza, com este ambiente de camuflagem é uma proposta que se renova, ano após ano.

Aqui se justifica a Revista Croma, na intervenção, na resistência, apontado por criadores. As propostas reunidas neste número 14 carecem de uma avaliação posterior, adicional, que a sucessão dos discursos se encarregará de aclarar. Mas o ponto de partida, o desafio à diferença, a convocatória, é mesmo este, que motiva os autores destes artigos a apresentarem exemplos artísticos de resistência e de implicação (Maneschy, 2018) dentro de uma desejada renovação das ideias e da sociedade.

### 6. Alguns artigos, alguns testemunhos

Alejandra Maddonni (La Plata, Buenos Aires, Argentina) no artigo "Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco" apresenta as obras da artista argentina Graciela Sacco (n. 1956, Rosário, Argentina), especialmente as das séries 'Bocanada' (1993-1999), 'Tensión Admisible' e 'M2', as intervenções no espaço público e na esfera artística que estão mais implicadas na denúncia das injustiças e das desigualdades contemporâneas. Os cartazes interferem com as campanhas políticas, usando o mesmo registo mas recorrendo a hipérboles visuais: as bocas abrem-se, repetem-se, agigantam-se e nada dizem para além do silêncio amplificado. As suas instalações de colheres parecem procurar bocas para alimentar, em plena crise argentina. Outros modos de interferir, recorendo por exemplo a heliografias, assinalam as escolas em perigo de ser fechadas (*En peligro de extinción*, 1993). Na série M2 (2009-2014) avisa-se: *Qualquier salida puede ser un encierro*. São instalações serenas e sem saída.

O artigo "Xadalu: a 'demarcação' de um território indígena através de intervenção urbana" de Márcio Vetromila & Angela Pohlmann (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) introduz a proposta do artista indígena Mbya-guarani, Xadalu (aliás Dione Martins da Luz, n. 1985, Alegrete, Rio Grande do Sul, Brasil),

ativista que posiciona o problema indígena do outro lado. As suas intervenções urbanas na cidade de Porto Alegre, em que cartazes e adesivos são colocados nas ruas e nas avenidas anunciando esses territórios como “território indígena” para depois os povoar com a “fauna indígena” a figuração artesanal apropriada e agora com novas camadas de sentido.

Ignacio Pérez-Jofre (Pontevedra, Espanha) no artigo “Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González” debruça-se sobre o trabalho artístico desta dupla de artistas Patricia Gómez (n. 1978, Valencia) e M<sup>a</sup> Jesús González (n. 1978, Valencia). Explora-se a relação entre marca e memória, primeiro através dos seus trabalhos de gravura, depois passando para a exploração de técnicas de matriz, ora negativa, ora positiva. As paredes grafitadas são registadas com técnicas de descolagem e enrolamento, revelando as camadas de expressividade cromática ao longo das décadas de vivências: as paredes são pinturas a recuperar ou a destacar, até ao reboco. A arqueologia torna-se contemporânea e revela um pensamento urbano, insignificante e por isso pleno de substâncias significantes. Na Galeria 6 do Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) as artistas revelam as camadas de tinta que subjazem nos 8 mm de profundidade encontrados, espessura material e substantiva, indicial, das 67 exposições desde 1989. O cubo branco dissimula-se em membranas estratificadas, engorda ano após ano.

O artigo “Josafá Neves: ‘Diáspora,’ conexão entre culturas e identidade” de Cristina Susigan (São Paulo, Brasil) apresenta Josafá Neves (n.1971, Brasília) autodidata e pintor, gravador, ceramista, escultor e músico, que vive do seu trabalho. Foi engraxate, lavador de carros, garçom e iniciou-se pintando nas calçadas desde criança. A negritude, seja efeito seja cor, preenche as suas propostas de ativação de uma identidade e de resgate de uma exclusão.

Mariana Ramos (Lisboa, Portugal) no artigo “Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica” apresenta a possibilidade de, através da aplicação de novas tecnologias de produção e prototipagem, apresentar os conteúdos museológicos de modo itinerante e visualizado, reproduzido. Esta empresa inglesa propõe a aplicação desta possibilidade aos museus e adapta-se às peças, digitalizando e imprimindo em 3D e concebendo as informações através de software. Os conteúdos tornam-se objetos tácteis, de baixo custo e de fácil locomoção, podendo ser apresentados junto de escolas e públicos remotos, em qualquer lugar do mundo.

Samara Souza (Lisboa, Portugal) no artigo “A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em fotoperformance” apresenta proposta singular e ativista nas questões de género, de empoderamento e de

sujeição ideológica que o corpo feminino é objeto. A artista Fernanda Magalhães (n. 1962, Londrina, Paraná, Brasil), gorda, em idade madura, assume a sua nudez em projetos públicos, interpelando o espectador, pelo contraste entre a expectativa e a decepção esterotipada pelo que o corpo deve ser.

O artigo “Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira” de Rogério Paulo da Silva (Lisboa, Portugal) introduz as ficções narrativas de Juan Fontcuberta (n. 1955, Barcelona, Espanha), particularmente nos seus projetos *Fauna*, de 1987, e *Sputnik* de 1997. Com uma narrativa fotográfica plausível criam-se histórias fantásticas, feitos, criaturas, existentes na lógica museológica e fotográfica. Para Fontcuberta, artista e historiador de fotografia, a fotografia é sempre ficção.

Norberto Stori & Romero Maranhão (Rio de Janeiro, Brasil) no artigo “Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres” abordam a expressão bruta de Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro, 1898-1966) que revela diferentes cores de pele nas suas obras, sem o aplanamento racial que tantas vezes se observa nos objetos eruditos. Toma as suas origens e identidades como a verdade inicial das suas representações, colocando-se intuitivamente no lado verdadeiro da cultura e do espaço social brasileiros.

O artigo “A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho” de Arthur de Pontes (Lisboa, Portugal) propõe abordar na cinematografia de Kleber M. Filho, particularmente nos filmes “Som ao Redor” (2012) e “Aquários” (2016) obras onde se aponta a reprodução do poder, as relações da sua cativação social, através da violência de classes e dos movimentos capitalistas de especulação e da sua força.

Mihaela R. de Barrio de Mendoza (Lima, Perú) no artigo “Cerveza Tupac, un proyecto socio-artístico del artista peruano Giuseppe De Bernardi” aborda o projeto “*Cerveza Tupac*”, do artista Giuseppe De Bernardi (n. 1972, Lima, Peru). A proposta lança enunciados que confundem a realidade com a arte. Lança-se a “Cerveza Tupac: una escultura social”, na Galería Pancho Fierro, Lima, em 2008 e o assunto confunde a arte com a publicidade, através de uma articulação dos códigos. Afinal a cerveja é fabricada na própria galeria e o artista desconcerta, ao exigir a sua sustentabilidade económica, a sua independência, através das alianças com o circuito dominante e comercial.

O artigo “Entremeios negativos, do grafite à grade: construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa” de José Marcos Carvalho (Marabá, Pará, Brasil) introduz as pinturas urbanas de Bino Sousa, mais especificamente o projeto “*Grades: reconstituições imagéticas*”, de 2014, em que as grades que protegem as janelas das residências, com seus motivos modulares ditados pela imaginação do serralheiro e das

características do material, permitem uma recriação colorida de uma realidade profunda e enraizada no cotidiano urbano das cidades brasileiras.

Elaine Tedesco (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora” apresenta as produções vídeo caseiras, influenciadas pelos conteúdos de baixo custo, série B, *white trash*, e coincidem numa espécie de brutalismo em que a idiossincrasia pessoal se dissolve num sentido coletivo e povoado de fantasia e de âncoras de realidade num procedimento constante de deslocamento, ora *pop*, ora *camp*, em relação à dureza real.

O artigo “Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras,” uma análise sobre o trabalho do artista brasileiro Eduardo Kac (1962), na relação entre Arte / Natureza e a Arte Proponente / Participativa” de Solange Utuari Ferrari (São Paulo, Brasil) aborda as instalações *Teleportando um estado desconhecido* (Teleporting an unknown state), de Eduardo Kac (1994) e *Gênese* (1999), em que a geração de criaturas vivas, plantas, seres microscópicos, é apresentada de modo interligado com interações à distância dos internautas. A projeção de fotos enviadas, ou a ativação de luz UV, pode provocar o crescimento ou acelerar a mutação genética de seres vivos.

Nádia Senna & Helene Sacco (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Expressão / transgressão de Artemísia Gentileschi em Nathalia Grill” apresenta o trabalho artístico realizado no âmbito Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, que integra a dissertação *Anônimas: encontro com artistas mulheres como disparador da poética*, defendida na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no ano de 2018. Explorando as propostas de empoderamento de gênero, e recorrendo aos contributos cifrados de mulheres pintoras da História da Arte, tão significativas como Artemísia Gentileschi (1593-1653). A violência ideológica em torno do gênero é re-codificada em novos sentidos.

Adriana Gomes Penido & Maria Do Carmo Veneroso (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil) no artigo “Lendo imagens ou vendo palavras: o cerrado através dos escritos e da gestualidade de Liliane Dardot” debruça-se sobre as performances e instalações de Liliane Dardot que reproduzem com areia no chão a caligrafia que reescreve trechos de “Grande Sertão: Veredas,” de João Guimarães Rosa. Cabe aos visitantes caminhar sobre a caligrafia de areia, frágil, e assim apagá-la: a leitura substitui o autor, o leitor reconstrói sempre outra obra, a sua processualidade não tem fim.

Andréa Brächer & Sandra Gonçalves (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia” abordam as experiências com procedimentos históricos fotográficos propostos por Myra

Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, sob o pretexto do Grupo Lumen (grupo de estudos em processos fotográficos históricos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Assim se exploram os processos históricos como o *Photogenic Drawing*, o Papel Salgado, Antotipia, Cianotipia, Goma Bicromatada, castanho *Van Dyck*, Impressão em Clorofila. Explora-se a impermanência e a fragilidade, integrando esses elementos expressivos na imagem pesquisada, enfatizando o processo experimental como a componente chave para uma aposta na reaproximação da arte à sua elementaridade plástica e material.

### 7. Astúcias

A arte inclui no seu sistema os mesmos processos que reproduzem o poder ou que renovam as suas retóricas através de astúcias de resistência. Criou-se me tempos a proposta radical de uma arte emancipada, independente de referencialidade para além dos valores plásticos. Esta radicalidade escondia afinal um conformismo otimista e modernista: a arte "abstrata" era conservadora, decorativa, e não incomodava afinal ninguém. Aqui se mostra a oportunidade deste desafio, da chamada de artigos que esta Revista Croma 14 convocou: o desafio é entrar no caleidoscópio das ilusões sem perder o norte, sem abdicar do sentido último da cultura, que é mais humanidade, mais inteira, mais consciente.

### 8. Conclusão: de volta ao tabuleiro

As regras parecem ter mudado. Mas a ilusão da mudança permanece. As renderizações 3D, que pareciam inventar utopias criativas e auto-suficientes, deram lugar a jogos vídeo em alta definição, terrivelmente conservadores, plenos de esterótipos ainda mais enviesados que os discursos da publicidade de ontem. Também hoje, um acento sobre as discussões de género nas propostas artísticas, ameaça tornar-se uma corrente dominante, por ser já uma corrente de exploração óbvia para muitos jovens que sofrem uma possível falta de assunto. As questões coloniais são de apropriação fácil e estruturalmente baseiam-se na própria desigualdade. É tão difícil inovar.

## Referências

- García López, Antonio (2019) "Ilídio Salteiro y el proyecto curatorial Dinero-Dinheiro: un comisariado alternativo que da voz a los artistas" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (25), janeiro-março. 56-64
- Herberto, Luís (2019) "Os 'Diários Digitais' de Natacha Merritt: Verdade ou Consequência?" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (25), janeiro-março. 65-72
- Queiroz, João Paulo (2019, janeiro) "É possível descolonizar a arte?" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (25): 12-17
- 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.
- Queiroz, João Paulo (2018, outubro) "Em torno de uma geografa do quotidiano: arte e emancipação." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (24): 12-17.
- Queiroz, João Paulo (2019) "É possível descolonizar a arte?" *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 10, (25), janeiro-março. 12-17



**2. Artigos originais**  
*Original articles*

# Migraciones, pasajes e interferencias en la producción de Graciela Sacco

*Migrations, passages and interferences in the production of Graciela Sacco*

ALEJANDRA MADDONNI\*

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

\*Argentina, Productora visual, docente investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Facultad de Bellas Artes (FBA), Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Diagonal 78 Nro 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina. E-mail: plastica@fba.unlp.edu.ar

**Resumen:** El siguiente texto está dedicado a la artista argentina Graciela Sacco. Las obras que se consideran en esta oportunidad, pertenecientes a las series Bocanada, Tensión Admisible y M2 están fuertemente vinculadas con acciones que evidencian las injusticias y desigualdades sociales, económicas y culturales de nuestra contemporaneidad. Sus imágenes en ningún caso irrumpen violentamente: se mimetizan con el lugar donde acontecen y lo configuran como espacio privilegiado de diálogo y reflexión.

**Palabras clave:** Graciela Sacco / interferencias / migraciones.

**Abstract:** *The following text is dedicated to the Argentine artist Graciela Sacco. The works that are considered in this opportunity, belonging to the series Bocanada, Tension Admisible and M2 are strongly linked with actions that show the injustices and social, economic and cultural inequalities of our contemporaneity. Their images do not invade violently: they blend in with the place where they take place and make it a privileged space for dialogue and reflection.*

**Keywords:** *Graciela Sacco / interferences / migrations.*

## Introducción

Muchos fueron los homenajes realizados a la artista argentina Graciela Sacco, fallecida en el año 2017. Según Berger, las personas al morir dejan un vacío que tiene contornos, diferente en cada muerte. Así define lo “parecido” de una persona e invita a pensar lo que “aparece” cuando ya no está. Ese espacio que nos dejó Graciela Sacco late renovadamente a través de sus obras e interferencias. La fecha de realización de sus proyectos artísticos se actualiza toda vez que se dan a ver ya que las desigualdades e injusticias sociales, económicas y culturales de su contexto de origen, hoy se presentan con mayor violencia y magnitud en todo el mundo. Este texto intenta sumarse al recuerdo de una enorme trabajadora del arte que ha reflexionado en torno a la necesidad de pertenencia, las migraciones y el diálogo con un otro diferente. A través de una realidad particularizada, nos ofrece la posibilidad de enfrentar nuestros temores y activar nuestra memoria.

Contornos, bordes, fronteras...pensar/habitar el adentro, pensar/habitar el afuera.

### La interferencia como intención poética

La posibilidad de multiplicar las imágenes y a la influencia de los medios masivos de comunicación ampliaron saludablemente las fronteras del campo artístico. El espacio del arte puede ser el mundo entero, más allá de cualquier límite institucional o físico. De este modo, trasciende los circuitos legitimados y cuestiona el orden establecido. Una práctica artística comprometida con su tiempo puede interferir el discurso hegemónico que usa sistemática y estratégicamente espacios públicos y privados.

La intensidad y la velocidad de lo que ocurre en las ciudades de hoy no permiten la demora para la mirada y la reflexión. En este contexto, Néstor García Canclini propone como una de las tareas del arte la de generar lugares significativos para que la ciudad tenga más sentido; buscar los intersticios, los lugares de cruce, para hacer ver, en medio de la confusión y el desorden urbanos, aquello que amplifique nuestra experiencia. Con sus producciones en el espacio público, Graciela Sacco pone en obra estas definiciones. Todo espacio es una posibilidad de discurso para sus acciones visuales o señalizaciones que le permiten cuestionar al poder en relación con la condición humana. La cuidadosa observación del espacio urbano y la gráfica publicitaria que lo habita, le permitieron reconocer la colonización visual impuesta desde los medios masivos de comunicación. La artista se apropia de los materiales, recursos y soportes de la comunicación gráfica urbana para dar testimonio de sus ambigüedades, cuestionar el orden establecido y generar nuevos sentidos. De este modo, suspende

la continuidad de la trama visual urbana a través de un breve obstáculo perturbador bajo la forma de afiche, transferencia o proyección sobre diferentes soportes de la ciudad. Esta especie de vibración visual sorprende al transeúnte e interfiere en su devenir cotidiano invitándolo a la reflexión. Cuando utiliza imágenes de cuerpos, estos se presentan fragmentados, expresando apremio por su estado de necesidad y distintos modos de violencia sobre ellos.

Bocanada fue una de las primeras interferencias urbanas de este tipo en las calles de Rosario entre 1993 y 1995. La artista presenta numerosas bocas abiertas, de frente y en gran escala. Idéntico gesto en bocas distintas que, al ocupar todo el plano, no permiten singularizar su identificación. Con esta fracción del cuerpo, Sacco particulariza demandas, miedos y angustias colectivas.

Los afiches impresos con imágenes fotográficas de diferentes bocas abiertas, pegados junto al resto de la gráfica publicitaria en distintos puntos de la ciudad, marcan una especie de anomalía visual. Interpelan así al transeúnte desde su sobredimensión, mostrando sus imperfectos espacios interiores e impersonales, aludiendo al vacío del hambre o al silencio del gesto que reclama (Figura 1).

En 1999 la artista radicaliza el reclamo y la urgencia del momento con una instalación que forma parte de la serie *Bocanada*. Cucharas, colgadas a distintas alturas y distancias, se multiplican dramáticamente a través de las sombras que proyectan (Figura 2). Así dispuestas, su función se ve trastocada, sus concavidades no tienen alimento que ofrecer: ese vacío lo ocupan pequeñas bocas abiertas. La reducción de escala no restringe la grandeza del gesto confrontativo que esta vez se ve potenciado por su vínculo con el utensilio para comer.

Graciela Sacco prefiere nombrar sus acciones artísticas en el espacio urbano como interferencias, no como intervenciones ya que su intención no es irrumpir, imponer o provocar. La imagen que interfiere, perturba, se materializa en cualquier intersticio de lo cotidiano, habitando los cruces de porosas fronteras interculturales donde conviven otras formas y otros discursos. Sus interferencias interrumpen, se apropian de los códigos propios del lugar generando una inquietud visual que no le es indistinta al transeúnte cotidiano. Se constituyen como formas de señalamiento disruptivas de la lógica instituida y del funcionamiento normalizado de la sociedad, suspendiendo la continuidad de la trama visual (Weschler, 2015).

La fotografía es un elemento clave en la obra de Graciela Sacco. Su selección de imágenes aluden a situaciones locales y globales: una foto de una manifestación en Jordania, puede ser la de una manifestación en cualquier otra parte del mundo en la que se reclame lo mismo. (Giunta, 2000). En las imágenes anidan distintos tiempos: el de la toma fotográfica en el momento del hecho, el de su



**Figura 1** · Graciela Sacco, de la serie *Bocanada*, 1993-1995. Fuente: [gracielasacco.com](http://gracielasacco.com)

**Figura 2** · Graciela Sacco, De la serie *Bocanada*, 1999. Fuente: [gracielasacco.com](http://gracielasacco.com)

aparición en los medios gráficos y el de la apropiación de la artista para volver a presentarla fragmentada e imprecisa a fin de actualizar críticamente el tema.

La artista logra materializar estéticamente esta condensación de tiempos a través de procedimientos técnicos como la heliografía. Sus primeras investigaciones comienzan en 1983, valiéndose de las sombras proyectadas por diapositivas para trabajarlas por medio de la técnica fotoserigráfica. Este modo de producción le permitió expresarse a través de imágenes difusas que remitieran al recuerdo.

En los noventa, señala espacios amenazados por la reestructuración del gobierno neoliberal. Sus temas -el hambre, el sexo, el trabajo, la educación pública-, se imprimen sobre distintas superficies y soportes. En el año 1993, la artista "señala" el abandono de la educación pública en su ciudad, pegando impresiones heliográficas de alas desplegadas a ambos lados de puertas o ventanas de siete escuelas de Rosario (Figura 3).

### **La espacialización de la identidad y sus tensiones**

La serie M2 explora las posibilidades y condicionamientos del espacio, aquel que se configura como nuestro lugar en el mundo y que garantiza nuestra subsistencia. El metro cuadrado alude a la mínima superficie que una persona necesita para vivir. Si bien este concepto se vincula rápidamente con lo territorial, Sacco amplía sus sentidos hacia las conductas, identidades e imaginarios que la regulación métrica intenta regir y limitar (López, 2009). ¿Dónde reside lo real, adentro o afuera? ¿Cuánto de lo real anida en nuestro espacio y cuánto fuera de él? Irma Arestizabal, afirma con certeza que M2 plantea una metáfora del hombre contemporáneo en sus permanentes desplazamientos por la conquista de su lugar. Comienzan a desdibujarse los límites que determinaban el binomio centro-periferia.

Quien ha vivido la experiencia de transitar la video-instalación *Cualquier salida puede ser un encierro* (2014) de la serie M2 pierde toda referencia del espacio real para sumergirse y formar parte de un espacio poetizado. A través de un ligero y angosto puente de madera rodeado de agua, el espectador avanza con cierto desconcierto. La estrechez del lugar, la inmensidad del agua en movimiento, las pantallas y los espejos enfrentados, generan sensaciones encontradas: el placer de formar parte de un espacio que nos envuelve con el sonido del agua y su lento movimiento y, al avanzar, cierto vértigo intimidante que nos aísla e inquieta (Figura 4).

Tensión: situación de un cuerpo que se encuentra en medio de la influencia de fuerzas opuestas que ejercen atracción sobre él. (RAE)



**Figura 3** · Graciela Sacco, *En peligro de extinción*, 1993. Fuente: catálogo M2 Vol I Graciela Sacco.

**Figura 4** · Graciela Sacco, *Cualquier salida puede ser un encierro*, 2014. Instalación. Fuente: <http://proyectos.banrepcultural.org/graciela-sacco/es/exposicion/graciela-sacco/cualquier-salida-puede-ser-un-encierro>



**Figura 5** · Graciela Sacco, de la serie *M2 T4*, 2009.  
Fuente: catálogo M2 Vol I Graciela Sacco.

**Tensión admisible:** Tensión máxima permitida, que se calcula según el tipo de estructura, el material utilizado, el uso previsto y el grado de deterioro. (Diccionario de Arquitectura y Construcción)

El concepto tensión es recurrente en la producción de Graciela Sacco. Su acción se manifiesta en los espacios, en las miradas, en los cuerpos, en las capas de tiempos heterogéneos que conviven en las imágenes apropiadas donde el pasado se hace presente y los grandes temas dialogan con el contexto singular.

En las obras que conforman el conjunto *Tensión Admisible*, indaga sobre las fronteras entre el espacio propio y aquel al que nos impulsa el deseo. “La medida del deseo no puede ser capturada” dice Graciela Sacco y con sus producciones explicita la tensión entre el subsistir y el pertenecer plenamente, dado que nuestro espacio vital también es el de los otros. Transitar, ceder, compartir o invadir se configuran como alternativas de convivencia en un mundo donde el migrar se impone como el modo de buscar ese metro cuadrado donde vivir. (Weschler, 2015)

La artista aborda el tema de las multitudes en tránsito por primera vez, en la Bienal de La Habana del año 1997. Sobre tubos de oxígeno imprime imágenes

de emigrantes expulsados de su lugar de origen. La frontera se convierte en espacio de vivencia cotidiana y provisoria. La habitan multitudes descolocadas, deslocalizadas que ya no pueden regresar. Quienes son expulsados de sus ciudades o países, viven a la sombra.

La sombra es elegida por Graciela Sacco para presentar al sujeto contemporáneo en desplazamiento (Figura 5). La sombra asume su identidad ya que es huella de esa presencia en tránsito que interfiere, atraviesa múltiples metros cuadrados. Son cuerpos en movimiento que buscan un lugar, que establecen modos de conexión complejos, diversos e incompletos. Que ofrecen su silueta imprecisa a través de un cristal traslúcido, en puentes, escaleras, ventanas y puertas. Pasan a nuestro lado o vemos su andar presuroso desde abajo. Nos asombran, nos sorprenden, nos inquietan. Esos cuerpos o sus pasos, no sólo refieren a emigrantes expulsados, sino que también se trata de nosotros y nuestros desplazamientos cotidianos. Vikki Bell en su texto sobre Graciela Sacco del catálogo M2 relaciona estas imágenes de huellas en desplazamiento con lo expresado por el sociólogo Michel de Certeau cuando refiere a los pasos a través de los cuales uno puede ver los ritmos del poder y las tácticas de resistencia.

### **Conclusiones. A modo de cierre en tránsito**

Las obras de Graciela Sacco nos interpelan a través de imágenes que invitan a reflexionar sobre nosotros y nuestros espacios vitales y, principalmente, sobre los otros y los complejos modos de relación que establecemos con ellos.

La repetición como operación del lenguaje que apela a la memoria, es una acción que no sólo se da en la perseverante multiplicación de alas, huellas, bocas o miradas que alertan nuestros sentidos, interfiriendo nuestra percepción con su ritmo desesperado. También reside en la capacidad de estas imágenes para reactivarse y redefinirse toda vez que se dan a ver en nuevos lugares y contextos. En este sentido, sus obras de los años '90 señalando las peligrosas consecuencias de las políticas neoliberales de entonces, se han vuelto doloroso presente en nuestro territorio. En el contexto político latinoamericano actual; las imágenes de Sacco renuevan sus alarmantes significaciones de entonces.

El espacio ficcionalizado de su arte nos propone preguntas y tomas de posición. Nos invita a mirar los límites difusos de huellas y sombras para tomar conciencia de nuestros pasos y desplazamientos que conviven con las búsquedas y migraciones de muchos otros. Nos interpela para visualizar la porosidad de las fronteras de nuestra intimidad en un mundo globalizado y mediatizado como la oportunidad de completar el encuentro con el otro. Compartir y enriquecer nuestra superficie vital con aquellos que aún la siguen buscando.

## Referencias

- Arestizabal, Irma (2009) "Metro cuadrado"  
In M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Bell, Vikki (2009) "Sobre Graciela Sacco"  
In M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Ciafardo, Mariel; Musso, María Laura;  
Maddonni, Alejandra (2016) "La  
construcción del espacio en el arte urbano.  
Materiales, escala y emplazamiento." In  
*8º Jornadas en Investigación en disciplinas  
artísticas y proyectuales (JIDAP)*[ Ponencia]  
Universidad Nacional de La Plata, Facultad  
de Bellas Artes.
- García Canclini, Néstor (2008) "Arte Público/  
Arte Político II" In *Arte en Construcción*.  
Disponible en: [https://www.youtube.com/  
watch?v=eKbBfYIKkq0](https://www.youtube.com/watch?v=eKbBfYIKkq0)
- Giunta, Andrea (2005) "Graciela Sacco:  
Migraciones, cuerpos, memorias."  
*Todavía. Pensamiento y cultura en  
Latinoamérica*. ISSN:1666-5864. Buenos  
Aires: Fundación OSDE.
- Giunta, Andrea (2012) "Tensiones Admisibles"  
In *Cuerpo a Cuerpo de Graciela Sacco*  
[Catálogo]. Fundación YPF, Programa de  
Muestras Itinerantes.
- Giunta, Andrea (2011) *Escribir las imágenes:  
ensayos sobre arte argentino y  
latinoamericano*. 2a ed. Siglo XXI Editores.  
ISBN 978-987-629-181-1
- Giunta, Andrea (2009) *Poscrisis. Arte  
argentino después del 2001*. Siglo XXI  
Editores. ISBN 978-987-629-081-4
- López, Sebastián (2009) "Introducción" In M2:  
*Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed. Rosario:  
Castagnino/Macro.
- Pastor Mellado, Justo (2009) M2: *Graciela  
Sacco* [et.al.] 1a ed. Rosario: Castagnino/  
Macro.
- Rexer, Lyle (2004, Mayo) *Graciela Sacco  
Sombras del Sur y del Norte*. [Catálogo].  
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Rexer, Lyle (2009) "¿Cuánta tierra necesita un  
hombre?" In M2: *Graciela Sacco* [et.al.]  
1a ed. Rosario: Castagnino/Macro.
- Sacco, Graciela (1996) "Interferencia" In  
*23 Bienal Internacional de San Pablo*  
[Catálogo].
- Sacco, Graciela (2009) *Adentro o afuera*  
en M2: *Graciela Sacco* [et.al.] 1a ed.  
Rosario: Castagnino/Macro.
- Weschler, Diana (2015) *Graciela Sacco:  
Nada está donde se cree*. Centro de Arte  
Contemporáneo. MUNTREF. Universidad  
de Tres de Febrero. ISBN: 978-987-1889-  
53-2

# Xadalu: a “demarcação” de um território indígena através de intervenção urbana

*Xadalu: a indigenous land “demarcation”  
through an urban intervention*

MÁRCIO DE MORAES VETROMILA\* & ANGELA RAFFIN POHLMANN\*\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas. Rua Alberto Rosa, 62, Bairro Centro, CEP: 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: mvetromil@gmail.com

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas. Rua Alberto Rosa, 62, Bairro Centro, CEP: 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: angelapohlmann@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo aborda as obras do artista indígena brasileiro Xadalu, artista que atua em prol das comunidades indígenas. Sua obra se dá através de intervenções urbanas na cidade de Porto Alegre, com cartazes e adesivos espalhados nas ruas e avenidas. Através de intervenções artísticas na capital gaúcha, Xadalu enfatiza o resgate da cultura indígena e de sua cosmovisão. Sua luta artística é humanitária representado a vontade e o desejo de uma parcela esquecida da população brasileira.  
**Palavras chave:** Cultura Indígena / Intervenção urbana / Ativismo.

**Abstract:** This article approaches the works of the Brazilian indigenous artist Xadalu, an activist who works for the benefit of indigenous communities. His work takes place through urban interventions in the city of Porto Alegre, with posters and stickers scattered on the streets and avenues. Through artistic interventions in the capital of Rio Grande do Sul, Xadalu emphasizes the rescue of indigenous culture and its worldview. His artistic struggle is humanitarian represented the will and desire of a forgotten part of the Brazilian population.  
**Keywords:** Indigenous Culture / Urban Intervention / Activism.

## Introdução

Tratando-se de artistas da atualidade, nota-se a preocupação com o humano com o meio ambiente e com as questões interpessoais. Por vezes, surgem alguns artistas que observam as limitações impostas à arte pelos espaços oficiais e acadêmicos, e de maneira mais espontânea e intuitiva, decidem levá-la às ruas, aos olhares dos comuns.

Talvez o artista urbano se faça a partir da manifestação dessa vontade de sair da galeria e invadir a vida das pessoas. De maneira gentil ou bruta, sua arte estará lá para ser notada, compreendida e interpretada, como uma “pessoa desconhecida” que nos faz uma pergunta na rua. Não importa a resposta, o importante é que a pergunta tenha sido percebida.

As obras de Xadalu são como estas “perguntas de um desconhecido”, feitas por alguém com quem cruzamos pela rua. As perguntas que Xadalu nos faz são: Por que não enxergamos os índios? Para onde os índios foram? Que cultura herdamos dos índios? Que tribos ainda existem? Para onde foram os animais que conviviam com os índios?

Xadalu é um artista e ativista urbano que luta pela causa indígena e a causa Mbya-guarani, no Rio Grande do Sul (RS), Brasil.

Dione Martins (Xadalu) nasceu em 1985, em Alegrete, no Rio Grande do Sul, sul do Brasil. Atualmente vive e atua em Porto Alegre, a capital do estado. Iniciou trabalhando como gari (lixeiro de rua), e foi introduzido à técnica da serigrafia em seu segundo emprego. Talvez, sua vontade em trabalhar com arte urbana venha desta experiência anterior, pela convivência com as ruas da cidade.

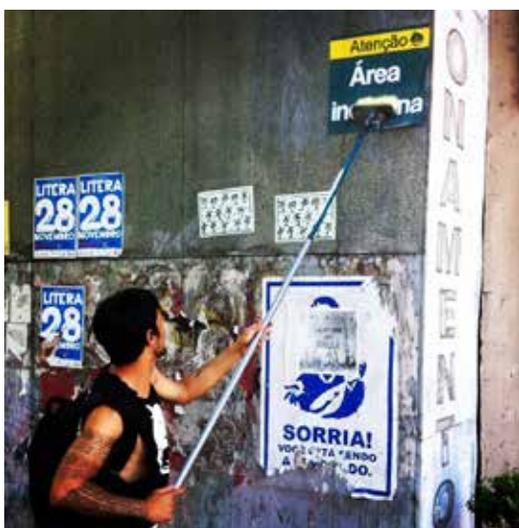
Seu sucesso como artista pode estar na necessidade de abraçar a causa indígena; que, apesar da falta de interesse da população em geral ou do poder público, agora torna-se mais evidente através das provocações do trabalho deste artista.

## 1. Obras Urbanas do artista Xadalu

### 1.1 “Indiozinho”

Xadalu cresceu nas favelas de Porto Alegre. O convívio na favela e nas comunidades indígenas marcaram sua infância e influenciaram suas obras como artista. Sua atuação como ativista em prol dos índios começa quando Xadalu cria o *post-it* do “Indiozinho”, em 2005.

O *post-it* apresenta o rosto de um indiozinho e a inscrição “Procura-se”, lembrando os bonecos de toy-art. Interpretados como “adesivos lembrete”, os *post-it* funcionam para não nos deixar esquecer algo importante. O *post-it* do “Indiozinho” (Figura 1) foi espalhado pela cidade, com a finalidade de convocar



**Figura 1** · Xadalu, “Indiozinho”, (post it). Colagem (cola, serigrafia sobre papel). Intervenção urbana em construção em placas da cidade de Porto Alegre, 2005. Fonte: jonerproducoes.com.br

**Figura 2** · Xadalu, “Atenção Área Indígena”. Colagem (cola, serigrafia sobre papel). Intervenção urbana em construção da cidade de Porto Alegre, 2015. Fonte: jonerproducoes.com.br



**Figura 3** - Xadalu, *Fauna Guarani*. Colagem (cola, tinta, papel). Intervenção em tribos. Fonte: *Xadalu, movimento urbano* (2017:46)

**Figura 4** - Xadalu, *Fauna Guarani*. Colagem (cola, tinta, papel). Intervenção urbana na cidade de Porto Alegre. Fonte: [jonerproducoes.com.br](http://jonerproducoes.com.br)

as pessoas a “lembrar” das comunidades indígenas, pois, para muitos, essas comunidades ainda são invisíveis.

A frase “Procura-se” junto com a imagem do índiozinho é provocativa, pois nos convida a olhar os índios e a procurá-los na paisagem. O artista plástico e curador independente André Venzon comenta esta proposta de Xadalu:

*Em 2005, [Xadalu] realiza uma primeira colagem urbana, tendo como matriz artística seu trabalho serigráfico, dissemina a figura do Índiozinho — que se torna uma das representações mais marcantes do imaginário porto-alegrense contemporâneo — como uma semente poética e visual no território urbano que passa a demarcar artisticamente (Venzon, 2017:29).*

O ‘lembrete’ foi a maneira que Xadalu encontrou para provocar as pessoas a refletir sobre os conflitos que cercam as comunidades indígenas e o descaso do poder público diante deles.

### 1.2 “Atenção Área Indígena”

Em 2015, Xadalu recebe um pedido da comunidade indígena para a realização de uma obra que trouxesse maior seriedade ao espaço ocupado pelos índios na atualidade.

Nas grandes cidades, muitos índios são marginalizados e vivem da venda de objetos de artesanato na beira de estradas ou em centros comerciais. Muitas vezes, eles nem sequer são notados pelos pedestres. Nesta obra, o artista decide criar um cartaz que funciona como uma placa, tal como as placas de sinalização, dizendo “Atenção Área Indígena” (Figura 2).

A ideia surgiu como uma referência às placas de identificação utilizadas para demarcar as reservas indígenas. O artista espalhou os adesivos nas zonas habitadas por índios pela cidade de Porto Alegre, nos bairros e locais em que os artesanatos indígenas são vendidos.

A intervenção “Atenção área indígena” gerou uma resposta inusitada por parte dos moradores da cidade, pois todos acreditavam tratar-se de um movimento promovido pela Prefeitura de Porto Alegre, como se aquelas áreas estivessem de fato sendo “demarcadas” no centro da capital gaúcha. Tratava-se de uma intervenção artística. Alguns comerciantes chegaram a fechar as portas de seus comércios, e reclamaram à Prefeitura quando notaram os adesivos e a sinalização criada, sem se darem conta de era uma proposta artística.

A importância do trabalho de Xadalu está nesta possibilidade de dar visibilidade aos que ainda seguem “invisíveis”. Os ataques aos índios e às comunidades indígenas, o descaso por parte da população e a negligência do poder público, a

indiferença das pessoas deixam estas populações em estado de abandono pela omissão diante das dificuldades que as comunidades indígenas enfrentam.

Os “conhecimentos tradicionais” indígenas devem ser preservados, e são um dos pontos centrais da argumentação de Marcela Souza (2010) sobre a cultura imaterial indígena. Tentando dar conta das diferenças entre o “conhecimento” e o “saber”, ela diz:

*Em um seminário sobre proteção de conhecimentos tradicionais, o representante indígena Jaime Sebastião Machineri, do Acre, estabeleceu uma diferença entre “conhecimento”, como o que se refere a uma “história que a gente sabe e esquece”, e o “saber”, como um “saber fazer” — este último sendo o que está realmente implicado no “conhecimento tradicional”. Que este saber fazer diz respeito ao corpo não surpreenderá os minimamente familiarizados com o mundo conceitual dos ameríndios (Souza, 2010:154-5).*

O mundo conceitual dos ameríndios difere do nosso, pensando em “nosso” aqui como aquele que segue as tradições Ocidentais, cuja origem remonta a cultura greco-romana, e europeia, por assim dizer. Nesta intervenção urbana, Xadalu expõe os estereótipos nos quais nossa “cultura ocidental” se apoia. Sejam em relação à ideia de “hierarquia”, como se pudéssemos hierarquizar diferentes culturas, ou mesmo em relação às diferenças entre as práticas, conhecimentos, discursos e interpretações nas diferentes visões de mundo.

Para a população da cidade de Porto Alegre, a placa de Xadalu foi um recado que sinalizou que os índios já viviam ali bem antes dos colonizadores. Esta intervenção urbana nos faz lembrar, por consequência, que todo o território brasileiro é “área indígena”.

### 1.3 “Fauna Guarani”

Xadalu, nesta obra, decide trabalhar diretamente com a comunidade indígena. Para tal, era necessário ao artista criar um vínculo não só referencial às causas indígenas, mas também cultural e autoral.

Por meio da troca de experiências, o artista se inspirou na mitologia Mbyá-Guarani para esta nova proposição. A cultura indígena é passada para as gerações seguintes através de relatos orais, dos rituais cotidianos e das práticas diárias nas aldeias do Brasil. Xadalu teve a oportunidade de receber a cultura Guarani ao longo de sua vida, através do convívio com lideranças indígenas, da mesma forma. Na cosmovisão Guarani, cada animal possui um ser divino dentro de si, cada animal é um ser visível e um ser invisível.

*A série de trabalhos Fauna Guarani representa os animais sagrados incorporados nas pequenas esculturas realizadas em madeira e gravadas com ferro quente pelos índios guarani. Transportadas do artesanato para a arte de rua, encenam uma invasão animal na cidade. A princípio soam como um alerta sobre os problemas sociais que afetam as comunidades indígenas e a natureza como um todo. São sinais da evidente desarmonia entre o homem e o meio-ambiente (Zimovski, 2017:90).*

O artista decide criar esses animais com a participação da comunidade indígena, transportando os animais das aldeias para as cidades, como uma ocupação. Com uso de papel e tinta Xadalu e as tribos indígenas criam os animais espirituais, parte invisível dos animais, para intervirem nas cidades (Figura 3).

Depois de criados juntamente com as comunidades indígenas, os animais se deslocam das tribos e das florestas, que ocuparam, para ocupar um novo território e intervir nas cidades (Figura 4).

De certa maneira, como uma primeira impressão, a obra “Fauna Guarani” parece um alerta aos problemas ambientais, como se os animais na forma espiritual ocupassem o lugar que, em outro momento, era seu. Segundo o artista, sua motivação foi a de protesto, como se os bichos fossem os mensageiros de alerta sobre a invisibilidade das culturas indígenas e das demais populações e comunidades marginalizadas.

A obra “Fauna Guarani” lembra o percurso dos artesanatos que os indígenas já fazem há tempos, pois esculpem em madeira animais de sua cultura gravados com ferro quente nas aldeias para serem vendidos nas calçadas das cidades. Xadalu de forma autêntica, até involuntária, recria o processo de forma artística. Os animais ocupavam as cidades de forma tímida junto aos índios e agora são gigantes nas paredes de Porto Alegre.

É por meio destas relações entre o visível e o invisível, entre o que é revelado e o que é oculto, que parte da cultura indígena se manifesta. Os conhecimentos xamânicos, por exemplo, e os seus “prolongamentos farmacopeicos” tendem a constituir ou a estabelecer problemáticas mais vinculadas aos “direitos de propriedade intelectual do que o aparato do patrimônio imaterial” (Souza, 2010:156). Nossas concepções de propriedade, ou de bens materiais e imateriais, nem sempre se adequam às mesmas noções advindas da cultura dos povos ameríndios.

## **Conclusão**

Xadalu é um artista, fruto de uma era que está virando as costas às necessidades do humano, das lembranças que foram esquecidas, das imagens e realidades que não querem ser vistas.

O descaso com os índios, e o desprezo com nossa natureza e com a riqueza cultural ameríndia é parte da problematização presente em seus trabalhos. Xadalu cria um alerta, a todo momento, através de suas obras, sobre o apagamento da cultura indígena e igualmente sobre a desinformação que 'nossa cultura' produz sobre esses povos.

Seu ativismo em prol dos índios nos comoveu profundamente, por isso, decidimos trazê-lo aqui. Acreditamos que a importância de seu trabalho está na sua atitude diante da causa indígena e da sua capacidade de dar visibilidade ao que parece 'passar despercebido'. Talvez, este seja um dos motivos de seu sucesso.

Xadalu consegue ultrapassar uma pseudo 'ingenuidade', e chega à genialidade através dos detalhes e do modo como suas obras tocam os sentidos das pessoas, chamando a atenção para os problemas e as realidades que 'nossa cultura' parece pretender que permaneçam ocultas.

Por meio de adesivos e cartazes ele pode reconquistar as cidades e a atenção das pessoas, provocando, através de suas intervenções urbanas, novos olhares. A intervenção urbana é a ferramenta necessária para Xadalu alcançar seus objetivos, como se sua arte estivesse no ambiente de "dor" dos índios: as ruas das cidades. Segundo Pallamin, as obras urbanas

*permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política* (Pallamin, 2000:24).

As obras de Xadalu não são apenas 'lembretes' em locais urbanos; são também a sinalização, de nosso descaso com os índios. Artistas urbanos como Xadalu são imprescindíveis, pois são capazes de deslocar a arte das galerias para as ruas, criando assim um outro modo de aproximação entre a obra e o público. As perguntas que Xadalu nos propõe, nos deixam intrigados. Sim, nossas respostas importam e nós nos importamos com as respostas; mas, sem dúvida, o importante é que suas perguntas tenham sido ouvidas.

## Referências

- Pallamin, Vera (2000). *Arte Urbana: São Paulo Região Central (1945-1998): Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo, Fapesp.
- Souza, Marcela Stockler Coelho de (2010). "A cultura invisível: conhecimento indígena e patrimônio imaterial." In: *Anuário Antropológico*, Brasília, UnB, v. 35, n. 1: 149-174.
- Venzon, André (2017). "Xadalu: sobrenome Brasil." In: Zimovski, Adauany, Joner, Carla, Martins, Dione (Orgs). *Xadalu : Movimento Urbano*. Porto Alegre: Joner Produções. 140 pp. ISBN: 9788593596001.
- Zimovski, Adauany (2017). "Fauna Guarani." In: Zimovski, Adauany, Joner, Carla, Martins, Dione (Orgs). *Xadalu : Movimento Urbano*. Porto Alegre: Joner Produções. 140 pp. ISBN: 9788593596001.

# Huella y memoria en la obra de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González

*Trace and memory in Patricia Gómez and M<sup>a</sup> Jesús González's work*

IGNACIO PÉREZ-JOFRE SANTESMASES\*

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

\*España, artista visual (pintor), profesor.

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. R/ Maestranza — 2, 36002, Pontevedra, Pontevedra, España. E-mail: ipjsan@hotmail.com

**Resumen:** Este artículo estudia el trabajo del colectivo de creación formado por Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González. Su objetivo es mostrar la relación entre huella y memoria en el trabajo de las artistas. Es el resultado de una investigación en sobre sus procedimientos creativos, que funcionan como registro y verificación, y en el contexto social de las obras. La metodología incluye el análisis de las obras, el uso de testimonios de las artistas y la revisión de textos de autores. La conclusión presenta este trabajo como un ejemplo contemporáneo de la afirmación del principio de realidad.

**Palabras clave:** huella / memoria / habitación / contexto / realidad.

**Abstract:** *This article studies the work of the creation collective formed by Patricia Gómez and M<sup>a</sup> Jesús González. Its objective is to show the relationship between trace and memory in the artists' work. It is the result of a research on their creative procedures, which work as a register and verification, and in the social context of the works. The methodology includes the analysis of the works, the use of testimonies of the artists and the revision of authors' texts. The conclusion presents this work as a contemporary example of the affirmation of the reality principle.*

**Keywords:** *trace / memory / room / context / reality.*

## Introducción

Patricia Gómez y Maria Jesús González, nacidas en Valencia en 1978 y licenciadas en la Facultad de Bellas Artes de esta misma ciudad en 2002, llevan desde 2001 trabajando como equipo de creación. Su dedicación inicial fue el grabado, posteriormente reciben premios, becas e invitaciones a proyectos, saliendo del ámbito de las artes gráficas. Pero sus estudios de doctorado son aún de Grabado y Estampación (2003-2006). Ese interés subsiste en los procedimientos que van a usar. Simultáneamente, van a estudiar Historia del Arte, lo que muestra su interés por la memoria. En sus palabras:

*Desde el año 2002 trabajamos desarrollando proyectos que tratan de rescatar la memoria de lugares inmersos en procesos de desaparición o abandono. A través de la intervención en el interior de edificios deshabitados, llevamos a cabo un trabajo de exploración fotográfica y estampación por arranque de grandes superficies murales, con el objetivo de extraer un registro material de su estado, y generar, en último término, un archivo físico y documental que permita conservar las huellas y la memoria de lugares que van a dejar de existir. (Gómez y González, 2018)*

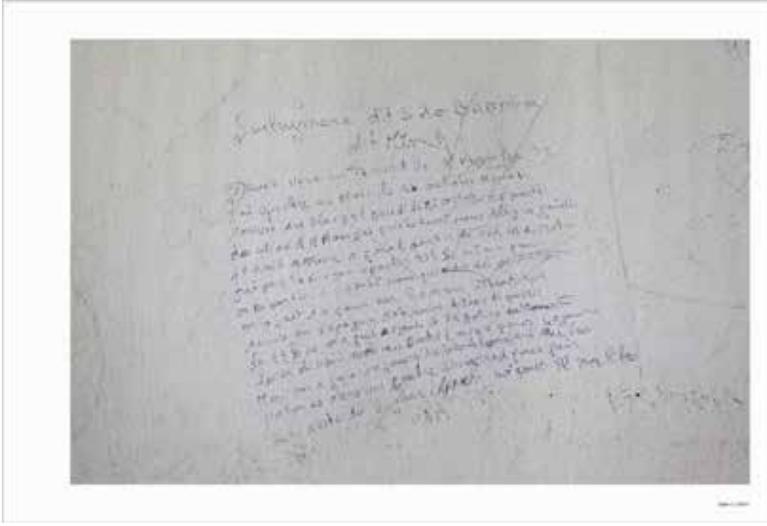
Estos temas, la huella y la memoria, constituyen los ejes fundamentales de este artículo, dividido en tres capítulos: huella de vida, la obra como registro, la memoria del lugar.

### 1. Huella de vida

Las artistas se interesan por espacios que muestran signos de presencia, superficies de muros donde las personas han inscrito sus vivencias en forma de textos y dibujos. Es el caso de los trabajos que se centran en espacios de reclusión, como las prisiones o los centros de internamiento de emigrantes. En el proyecto *À tous les clandestins* se trata el tema de la emigración, registrando los CIES de Fuerteventura y Mauritania. Estas paredes están cubiertas de dibujos y textos, la mayoría de los cuales aluden al viaje de sus autores.

Se ha querido hacer llegar el sentido de los textos, por lo que introducen traducciones. Esto demuestra que el interés está centrado en la historia de vida. En este caso, las personas cuya presencia es evocada han dejado conscientemente su huella. Los textos, como diarios, nos dan datos sobre la experiencia vivida y su protagonista.

El otro modo con el que se denota la experiencia vivida es el del dibujo. En las celdas podemos ver cómo sus habitantes han ido dejando dibujos que expresan recuerdos, deseos, miedos. Estos dibujos, que aparecen normalmente combinados con textos y otros elementos gráficos, son toscos, no están hechos



**Figura 1** · Patricia Gómez y M<sup>ª</sup> Jesús González,  
*Please don't paint the wall*, 2014-16, fotografía  
digital (1 de 58), fuente: [https://www.patriciogomez-  
mariajesusgonzalez.com/Please-Don+Paint-The-  
Wall-2014-2016](https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Please-Don+Paint-The-Wall-2014-2016)

**Figura 2** · Patricia Gómez y María Jesús González,  
*Marks and scars (Depth of surface)*, 2011, fotografía  
digital (1 de 7). Fuente: [https://www.patriciogomez-  
mariajesusgonzalez.com/Marks-Scars](https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Marks-Scars)

para un espectador, son pura autoexpresión (Figura 1). Una manera de afirmar la existencia peculiar de lo individual.

Observando una pared, sabemos que fue hecha para albergar la vida de personas. Así pues, la evidencia del paso del tiempo a través del desgaste de las superficies ya se asocia inevitablemente al paso de la vida o vidas sucesivas. Esto se ve reforzado cuando en la pared hay varias capas de pintura sucesivas, lo que expresa las diferentes etapas de habitación de un espacio. En *El cortijo y la Villa*, se estamparon las estancias de un pequeño cortijo abandonado en Almedinilla (Córdoba) (Figura 2, Figura 3). La documentación fotográfica va acompañada de un vídeo que recoge el proceso de trabajo y testimonios orales de mujeres que habitaron esos lugares. La obra resultante es el registro de una sucesión de capas de pintura que fueron aplicadas con medios artesanales por estas mujeres (Figura 4).

## 2. La obra como registro

Hasta ahora hemos visto cómo los motivos utilizados se pueden considerar huellas de existencia. Esa carga de presencia no sólo está expresada en los motivos, sino que los procesos elegidos para preservarlos también comparten ese carácter de huella. Este trabajo es documental, de ahí que los medios utilizados tengan un carácter indicial, como signos visuales que han sido producidos por una relación causal con su referente.

La fotografía y el vídeo son dos ejemplos de ese tipo de imagen que, por la naturaleza de su dispositivo, producen una transferencia mecánica de las cualidades visuales de la escena que reproducen. Pero el procedimiento que más caracteriza el trabajo de estas artistas es el de la estampación mural.

Decíamos al principio que su temprana dedicación al grabado se dejaría sentir en su desarrollo como artistas. En efecto, ellas consideran el proceso de estampación mural como una forma de monotipo en la que el muro es la matriz (Robertson, 2011). Lo que hacen es encolar una tela a la pared, dejar que seque y separar la tela, arrancando la capa pictórica superior. Los huecos de la pared (vanos, grietas o molduras), no producen transferencia, por lo que queda a la vista la tela soporte.

Lo más interesante de este procedimiento es que no utiliza matriz ni tintas, la matriz es la propia pared, las tintas son las pinturas que la cubren. Los medios utilizados tienen un vínculo físico con el tema tratado. Estas obras capturan literalmente la realidad, arrebatando a la superficie su materia y su color.

M<sup>a</sup> Jesús y Patricia han trabajado también con un proceso arqueológico de recorrido cronológico inverso en el proyecto *Fins a cota d'afecció* ("Hasta cota



**Figura 3** · Patricia Gómez y María Jesús González, *El cortijo y la villa*, 2014, estampación mural (proceso de trabajo). Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/El-Cortijo-y-la-Villa>

**Figura 4** · Patricia Gómez y María Jesús González, *El cortijo y la villa*, 2014, estampación mural. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/El-Cortijo-y-la-Villa>



**Figura 5** · Patricia Gómez y María Jesús González, *Fins a cota d'afecció*, 2018, intervenció mural, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.ivam.es/es/exposiciones/patricia-gomez-y-maria-jesus-gonzalez/>

**Figura 6** · Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008, estampació mural, Centro del Carmen, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>

**Figura 7** · Patricia Gómez y M<sup>o</sup> Jesús González, *Archivo Cabanyal*, 2008, estampació mural, Centro del Carmen, IVAM, Valencia. Fuente: <https://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/Archivo-Cabanyal-2007-2008>

de afección”). Este término designa la profundidad máxima que en una excavación arqueológica se establece como límite. En 2018 intervinieron en la Galería 6 del IVAM (Institut Valencià d’Art Modern), un espacio de exposiciones temporales que desde 2015 está dedicado a proyectos específicos relacionados con el museo y con el entorno sociocultural valenciano. El espacio tiene dos salas situadas una sobre la otra. En la sala inferior hicieron una excavación en las paredes hasta una cota de afección de 8 mm (Figura 5). De esa manera sacaron a la luz los sucesivos estratos de pintura de las 67 exposiciones que se habían realizado en este espacio desde la inauguración del centro en 1989. Los diferentes colores y tratamientos de la pared nos hablan de épocas y estilos, de la evolución de los criterios expositivos.

De esta manera las artistas rompen la aparente neutralidad del cubo blanco, revelando la historia subyacente en las paredes. Pero, como dice Sandra Moros, “no sólo han querido trabajar sobre el museo como emplazamiento físico, sino especialmente como un lugar compuesto de multitud de estratos, los cuales a su vez están formados por una estructura compleja de circunstancias históricas, políticas, económicas.../...” (Moros, 2018: s.p.) En la planta superior se expuso el resultado de una investigación en los archivos del IVAM desde el momento en que se pone en marcha el proyecto museístico, buscando documentación escrita relativa a la organización de las exposiciones de la Galería 6. En estos documentos asistimos al entramado de gestiones que están detrás de una exposición. Si en la planta baja se expone a la vista aquello que está oculto en las paredes, en la de arriba se expone lo que forma parte de estas sin mostrarse, el trabajo de oficina necesario para organizarla.

Un aspecto muy interesante del proceso creativo de Maria Jesús y Patricia es que la manera de montar y exponer su trabajo nunca busca un acabado pictórico, con piezas cortadas y montadas en bastidor. Su forma de concebir la instalación evidencia que consideran sus trabajos como acciones de documentación, no como un modo de producir pintura matérica. Inciden en el aspecto de archivo, exponiendo los trabajos de manera que no se vea toda la obra de una sola vez, en forma de telas enrolladas o plegadas, de libros, de secuencias fotográficas o de vídeo.

### 3. La memoria del lugar

*Crear o suponer supersticiosamente que los lugares que permanecen .../...tienen memoria es algo muy generalizado y está estrechamente relacionado con la noción de lo sagrado en todas las religiones (Berger, 2009:92)*



**Figura 8** - Patricia Gómez y María Jesús González, *Cabaña A.M.S. Facinas*, 2013, Facinas, Tarifa (Cádiz), estampación mural.

La idea de que en los espacios vividos queda algo de la esencia de las personas que los habitaron está fundamentada en la creencia irracional en un vínculo que permanece entre seres que han estado en contacto en el pasado. Esto se conoce como magia contagiosa y es el fundamento de las reliquias, los talismanes, así como una parte del arte contemporáneo. Entramos en una habitación y podemos sentir la presencia de la persona que vive allí a través de un sinfín de detalles. Esa sugerencia de presencia subsiste, a veces se intensifica, con el paso del tiempo. La suciedad, los líquenes transferidos de los muros de la cabaña de A.M.S. en Facinas nos habla de una forma de vida primitiva, casi a la intemperie.

Pero no sólo de presencias individuales nos hablan estas obras. Entendemos que su intención es social. No se refieren a la vida de un individuo aislado, sino a este formando parte de un entramado mucho más amplio, con el contexto sociocultural. Tiene que ver con movimientos colectivos y vecinales de defensa del patrimonio cultural, como *Salvem el Cabayal*, que trabaja en contra de la demolición de este barrio histórico de Valencia (Figura 6, Figura 7).

Jennie Hirsh establece la conexión entre la obra de M<sup>a</sup> Jesús y Patricia con “un número en aumento de artistas contemporáneos cuya obra consciente-

mente intenta resucitar espacios culturales y artefactos ligados a historias que están en riesgo de ser olvidados o desatendidos.” (Hirsh, 2011:5)

En un sentido político, el trabajo de M<sup>a</sup> Jesús y Patricia es relevante por conectar con un debate actual sobre la recuperación de la memoria histórica. En un país como España, marcado por el enfrentamiento entre dos bandos opuestos, la revisión del pasado sigue generando conflicto. Como dice José Miguel Cortés, “el trabajo con y sobre la memoria es siempre muy complejo y proceloso pues, del mismo modo que es necesario preservar lo ocurrido en épocas anteriores, lo es también mantener la capacidad de olvido”. (Cortés, 2018:s.p.) La obra que nos ocupa funciona como un proceso metafórico de revelación de recuerdos reprimidos que siguen latentes en el subconsciente colectivo.

En la estampación mural la distancia entre imagen y referente se anula, es el resultado de un contacto físico. Este proceso supone un principio de realidad. El pensamiento de la posmodernidad cuestiona este principio. Todo es visto como representación, como discurso. La realidad se construye a través del sujeto, condicionada por su cultura. Sin embargo, la insistencia en mantener un vínculo con el referente, optar por la cualidad indicial de la obra, exige la existencia de un sustituto de realidad, que entendemos como un espacio de acuerdo, un lugar mental donde suspender la incredulidad acerca del mundo como ser objetivo (Figura 8). Sabemos que la memoria es frágil, que la información es alterable. Esta obra nos ofrece un lugar, aunque precario, de permanencia, de recuerdo.

### **Conclusión**

El trabajo de Patricia Gómez y M<sup>a</sup> Jesús González se fundamenta en el uso de la huella como signo visual de carácter indicial que mantiene un vínculo causal con su referente. Esto se expresa tanto en la elección de motivos de carácter arquitectónico, huellas de la vida de las personas que habitaron esos espacios, como en el modo de registro que las artistas utilizan para capturar y preservar estos espacio e imágenes. Ambos tipos de huella llevan una carga de memoria, al recuperar un pasado más o menos cercano, que se refiere tanto a las vivencias individuales como a las colectivas, lo que acaba configurando una memoria histórica de los lugares. El trabajo de estas artistas conecta con el interés actual por la revisión y recuperación del pasado, con sus conflictos y disensiones inevitables y supone una aportación decisiva a este debate. En este contexto, la obra analizada en este artículo se presenta como una afirmación del principio de realidad, ya que supone una constatación de la existencia efectiva de realidades que están amenazadas de olvido y desaparición. O que ya han desaparecido.

## Referencias

- Berger, John (2009) "Si las paredes hablaran", *Proyecto para cárcel abandonada* [catalogo], Salamanca: DA2, 2010.
- Cortés, José Miguel (2018), S.T., *Fins a cota d'affecció. Patricia Gómez i M<sup>a</sup> Jesús González*, [catalogo], Valencia: IVAM.
- Gómez, Patricia y González, María Jesús (2018) *Procesos con Patricia Gómez y María Jesús González*, In *Bombas Gens*, 9/2/2018. <https://www.bombasgens.com/es/actividades/procesos-con-patricia-gomez-y-ma-jesus-gonzalez/>.
- Consultado 26/12/2018.
- Hirsh, Jennie (2011), "Borderlines", *Doing time. Depth of surface*. [catalogo] Philagrafika, Philadelphia.
- Moros, Sandra (2018) "Hasta cota de afección. Procesos de archivo", *Fins a cota d'affecció. Patricia Gómez i M<sup>a</sup> Jesús González*, [catalogo] Valencia: IVAM.
- Robertson, Patricia (2011) "Printing the past: Gómez + González Monoprints", cat. *Doing time. Depth of surface*. Philadelphia: Philagrafika.

# Josafá Neves: “Diáspora” — conexão entre culturas e identidade

*Josafá Neves: “Diaspora” — connection between  
cultures and identity*

CRISTINA SUSIGAN\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Professora Pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Faculdade Santa Marcelina (FASM), Grupo de Pesquisa: Mediação Cultural do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura e Centro de Estudos Arnaldo Araújo (CEAA), Porto, Portugal. Rua Dr. Emílio Ribas, 89, CEP: 05006-020, Perdizes, São Paulo / SP, Brasil. E-mail: csusigan@gmail.com

**Resumo:** A trajetória de Josafá Neves nos faz refletir não só as origens — sua obra muda o olhar de ver o negro — mas sua afirmação. Ao questionar urgências que persistem — suas interpretações genuínas e a permanente inquietude da realidade —, o artista busca o resgate e empoderamento da cultura negra brasileira, ainda marginalizada e silenciada. O objectivo deste texto é dar a conhecer o movimento da Diáspora no Brasil que Neves nos traz ao dar visibilidade aos ícones da cultura afro-brasileira, partindo da dispersão e chegando as figuras históricas deste movimento.

**Palavras chave:** Josafá Neves / “Diáspora” / Cultura e Identidade Afro-brasileira.

**Abstract:** *The trajectory of Josafá Neves makes us reflect not only the origins — his work changes the look of seeing the black —, but his statement. When questioning persistent urgencies — his genuine interpretations and the permanent restlessness of reality —, the artist seeks the rescue and empowerment of the Brazilian black culture, still marginalized and silenced. The purpose of this text is to make known the movement of Diaspora in Brazil that Neves brings us by giving visibility to the icons of Afro-Brazilian culture, starting from the dispersion and arriving the historical figures of this movement..*

**Keywords:** *Josafá Neves / Diaspora / Afro-Brazilian culture and identity.*

## Introdução

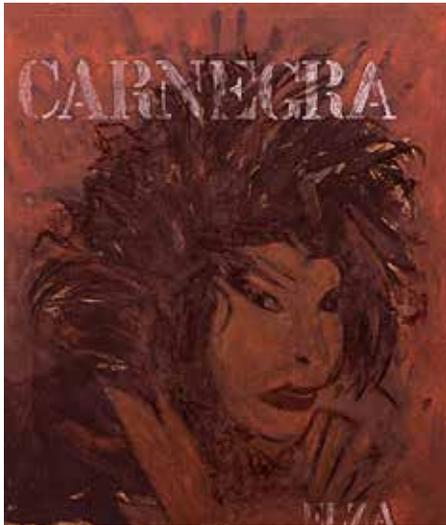
*Vivo a arte 25 horas por dia.  
Durmo pensando em arte e acordo pensando em arte.  
Sou um operário da arte  
— Josafá Neves*

Josafá Neves é um artista brasileiro, autodidata, nascido em Brasília, em 1971, na cidade administrativa do Gama; pintor, gravador, ceramista, desenhista, escultor, músico, vive do seu trabalho há 20 anos. Vindo de uma família humilde, Neves exerceu outras profissões — engraxate, lavador de carros, garçom —, sua vocação artística inicia-se precocemente e começa a pintar aos cinco anos de idade nas calçadas, preocupado com as proporções e cores do mundo que o rodeava. Em entrevista a *Bravos*, o artista — que viveu em situações vulneráveis e chegou a dormir na rua —, diz: “(...) a arte faz a transformação; poderia ter sido qualquer outra coisa, se não fosse a arte” (Neves, 2018, <http://tvbrasil.etc.com.br/bravos/2017/09/josafa-neves-das-ruas-do-distrito-federal-para-galerias-na-europa>), canalizando seus medos e anseios para o desenho.

Nos anos de 1990, toma a decisão que iria viver apenas da sua arte e começa a assistir aulas na Universidade como ouvinte. Depara com um professor que afirma: “(..) que na arte, você não poderia fazer mais nada, pois tudo já foi feito.” Decepcionado, desisti da academia e encontra no artista plástico Sérgio Bleik um mentor. É neste momento que Josafá parte em busca de seu “estilo próprio” (grifo da autora), que determinou sua trajetória artística e seu futuro. A procura por referências nos artistas modernistas, um trabalho minucioso de pesquisa, com um fazer permeado pela perfeição e senso crítico.

Sua obra reflete as preocupações de resgatar representações do patrimônio imaterial da cultura afro-brasileira e símbolos da religiosidade de matriz africana, intrinsecamente ligadas a sua identidade. Não podemos desassociar sua vida, suas origens, sua negritude, de sua arte, como Neves afirma em conversa com a autora, em 29 de novembro de 2018: “É um assunto que eu não posso me calar. Temos que trazer à tona esse racismo jogado para debaixo do tapete, porque no Brasil a cor da pobreza é preta” (Neves, 2018).

O ponto de partida é a preparação das telas: através de pinceladas na cor preta, que refletem a afirmação, sentida na carne e na alma, Josafá escurece o fundo da tela para clarear — ao contrário da maior parte dos artistas que clareiam para escurecer —, fazendo que suas figuras surjam das sombras. Segundo a professora e pesquisadora da Universidade Católica de Brasília (UCB), Lêda



**Figura 1** · Josafá Neves. Lançamento do Catálogo da Exposição, em 29 de novembro de 2018.

Fonte: Arquivo da autora.

**Figura 2** · Josafá Neves. Lélia Gonzalez, óleo sobre tela: 68 x 60 cm, 2016. Fonte: Arquivo da autora, fotografia da exposição

**Figura 3** · Josafá Neves. Elza Soares, óleo e pastel sobre tela: 68 x 60 cm, 2016. Fonte:

<http://www.achabrasilia.com/diaspora-2/>

Gonsalves de Freitas: “(...) ele pinta preto, porque o preto tem uma história enquanto cor, enquanto seres humanos negros, completamente desvalorizados.” (Freitas, 2018: 17). A trajetória de Josafá (Figura 1) nos faz refletir não só as origens, mas toda uma construção a partir de, pois sua obra muda o olhar de ver o negro, deixa de ser o olhar colonizado, o olhar que leva o negro para um embranquecimento e sim, a afirmação do negro.

Artista reconhecido internacionalmente, com exposições individuais e coletivas, participou da XXI Bienal de Cuba (2015) e da I Bienal del Sur, na Venezuela (2015). Atualmente, além da exposição *Diáspora* na Caixa Cultural (que encerrou em 2018), tem uma mostra em Miami, *Visceral Art*, na Ker Gallery, onde discute os conflitos inter-raciais, a desmistificação da memória coletiva sobre os corpos negros, buscando a construção de bases estruturais para a formação da identidade mestiça e afro-diaspórica na América Latina.

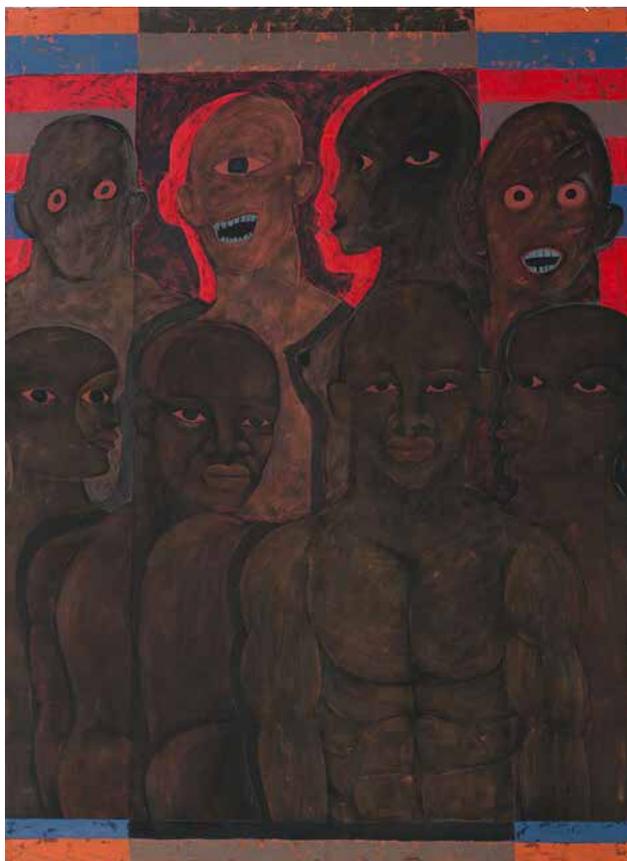
### 1. O devir-negro e a arte

A arte do brasileiro é, como ele mesmo define: “política e preta” (grifo da autora) e neste sentido seria importante refletir sobre este lugar de fala — “Termo que define a localização social do sujeito que fala e como ela afeta a maneira como é escutado, implicando em hierarquias, desigualdades, racismo e sexismo” (Vocabulário em Debate, Publicação Educativa Histórias Afro-Atlânticas, 2018). Neste contexto, o pensamento do filósofo camaronês Achille Mbembe (1957-) traz um aporte teórico para pensarmos o racismo brasileiro e suas particularidades e o devir-negro no mundo, além de fazer conexão com a potência da arte de Josafá Neves.

Em seu livro *Crítica da Razão Negra*, Mbembe — seguindo o pensamento de Frantz Fanon (1925-1961) —, levanta a questão que permeia sua obra: como o nosso “humanismo ocidental” (grifo da autora) ainda hoje é acompanhado, segundo Peter Pál Perbart (1956-) pela “(...) invenção do Negro como um corpo mercadoria” (Perbart, 2018: 19). Seu pensamento faz uma aguda abordagem da camada silenciada de nossa história: os negros.

Na genealogia construída por Michel Foucault (1926-1984) a abordagem a escravidão é tímida, em Mbembe, é acutilante. Quando se refere ao negro que é capturado em África, privado de um estatuto jurídico — sem falarmos da desumanização —, o filósofo camaronês refere-se a uma tripla perda: “(...) perda de um lar, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social” (Mbembe, 2018:187).

Vamos encontrar pontos que se interligam com o pensamento de Neves e a



**Figura 4** · Josafá Neves. Navio Negreiro I, óleo sobre tela: 197 x 146 cm, 2012. Fonte: <http://josafaneves.com.br/obras/>

construção do seu fazer artístico. Quando se assume como um artista político, o brasileiro fará uma trajetória de resgate da cultura e identidade afro-brasileira, não no intuito de retratar o negro escravizado e humilhado, em afazeres cotidianos como Debret em suas gravuras — onde o olhar eurocêntrico é privilegiado —, mas ao dar voz e protagonismo aos afro-brasileiros que se destacaram em suas profissões e principalmente as mulheres negras, como por exemplo, Lélia Gonzalez (1935-1994), antropóloga e a primeira mulher a lutar pelo feminismo negro no Brasil (Figura 2).

E Elza Soares (1937-) (Figura 3), “carneira”, que carrega uma fortíssima simbologia: do corpo negro como mercadoria e a carne negra, como a mais barata, fazendo a metáfora cruel. Segundo o artista:

*A proposta é pesada. O tema da desumanização do negro, por exemplo, abordo para falarmos sobre a situação do nosso país. [...] fomos colonizados, nossa base toda é escravocrata. As pessoas não conhecem a história de nosso país, a televisão só manipula e desinforma. É mais fácil culpar alguém pelas nossas derrotas do que assumir e discutir as questões raciais e de gênero. (Neves, 2018, entrevista com a autora)*

No momento histórico em que se comemora os 130 anos da abolição da escravidão no Brasil — sendo o último país do Ocidente a dar fim neste sistema —, e a importante exposição e debates sobre as “Histórias Afro-Atlânticas” (no Instituto Tomie Ohtake e o MASP), refletir sobre a “Diáspora” de Josafá Neves — suas interpretações genuínas e a permanente inquietude da realidade —, é trazer questionamentos e urgências que persistem, buscando o resgate e empoderamento da cultura negra brasileira, ainda marginalizada e silenciada.

## 2. Da diáspora para “Diáspora”

A etimologia da palavra Diáspora vem do grego diasporá, que significa: “dia”, à parte, separado, e “spora”, disseminar sementes para que elas cresçam. No sentido contemporâneo, significa dispersão, retirada de povos de seu local de origem, seja por motivos religiosos, políticos, de guerra, originando o deslocamento forçado de grandes massa populacionais.

No caso da diáspora africana, entre 1500 e 1900, foram aproximadamente 12 milhões de africanos (entre homens e mulheres) que foram “arrancados” (grifo da autora), numa imigração forçada do continente africano, sendo que 40% desembarcaram no Brasil, legando um rico patrimônio cultural, étnica e social, que influenciaram o vocabulário, a culinária, a música, e a religião de matriz africana. No entanto, quando nos referimos a diáspora não é apenas sobre a imigração forçada que estamos falando, mas sobre a construção de uma



**Figura 5** · Josafá Neves. Pixinguinha, óleo e pastel sobre tela: 120 x 90 cm, 2012-2016. Fonte: <http://josafaneves.com.br/obras/>

nova identidade. E este será o ponto de partida para a exposição de Josafá Neves.

O mergulho na história do negro africano no Brasil partiu de um criteriosa pesquisa que o artista e a pesquisadora Lêda Freitas iniciaram em 2012 e durou quatro anos. Nesta investigação, Neves nota que apesar do grande aporte teórico produzido, poucas são as referências de produção artística ou imagética. O resultando foi a exposição "Diáspora", que reúne 30 obras, exaltando as grandes influências africanas na diversidade cultural do país, trazendo para o debate a própria contextualização da diáspora como movimento e redefinição de um povo.

Num primeiro momento, temos contato com três grandes telas que remetem aos horrores passados pelos escravizados na travessia; a série "Navios Negreiros" (Figura 4), revela a desumanização, onde os escravos são retratados como animais, na disputa de restos, seres sem identidades. A ênfase que Josafá dá aos orixás, a potência emocional e estética são fortes, em esculturas grandiosas de madeira — troncos de tamanho natural que vão revelando na mão do artista o seu devir. Segundo o curador Bené Fonteles:

*A 'Diáspora' pintada por Josafá Neves e mais do que nos acusa, ela nos instiga, provoca para uma consciência além da negritude, que nos felizmente tinge do melhor o sangue de nossos corpos mestiços e nos faz além de plurais, originais e singulares aos olhos do mundo.* (Fonteles, 2018:11)

A diáspora segundo o artista, é uma reafirmação dos afro-brasileiros e para salientar esta reafirmação, faz uma série de retratos de personalidades ícones da cultura nacional, que buscaram através da música, da literatura, transformar a tristeza e o sofrimento em alegria, em redenção. Teremos a representação de Pixinguinha (Figura 5), Milton Santos, Gilberto Gil, Mãe Stela de Oxóssi, entre outros, que aplicaram em sua arte a herança cultural deixada pelos descendente africanos, tendo o cuidado de os retratar fora de um contexto midiático, na desconstrução de seus gestuais como figuras públicas.

Através das obras de Josafá Neves é possível encontrar um universo repleto de histórias de um povo tão presente em nossa cultura, sem cair no senso comum ou na superficialidade. Uma obra política devido a sua dimensão plural, em busca de igualdade e liberdade, uma arte permeada pela subjetividade e uma experiência provocante. Uma arte transmutadora de energia.

### Conclusão

O devir negro — tornar-se negro —, na obra de Josafá Neves faz-se através de uma tríplice metáfora: ser negro, retratar personalidades negras de destaque na mídia

brasileira e a tela branca que o artista escurece. Como salienta Freitas: “A obra de Josafá é ele. É a sua subjetividade, sua dor, seu mundo, seu viver. (...) conhecer sua obra é começar a mudar o olhar em relação ao negro.” (Freitas, 2018:17)

O reconhecimento da importância de afirmar a identidade e a cultura afro-brasileira estão em evidência: o protagonismo de um patrimônio imaterial, como a capoeira, o Candomblé — quando apresenta um releitura da obra do artista argentino Carybé (1911-1997), radicado no Brasil —, as esculturas de Oxóssi — o orixá senhor das florestas —, e de Xangô — o orixá do raio e do trovão, que atua como justiça numa simbologia ao povo que sofreu e sofre preconceito. A recuperação da diáspora negra é evidente em seu fazer artístico, no intuito de abalar toda uma estrutura social marcada pela base colonial e escravocrata, abrir espaços, incutir o respeito pelas origens e resgatar tradições e ancestralidades.

### **Referências**

- Fonteles, Bené (2018) “Além da luz e da sombra”. In Exposição Diáspora: Josafá Neves [Catálogo]. ISBN: 978-85-906285-0-7.
- Freitas, Lêda Gonçalves de (2018) “Apresentação”. *Exposição Diáspora / Josafá Neves*. [Catálogo] ISBN: 978-85-906285-0-7.
- Mbembe, Achille (2018) *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: N-1. ISBN: 8566943511.
- Neves, Josafá (2018) [Consult. 2018-12-26] Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/bravos/2017/09/josafa-neves-das-ruas-do-distrito-federal-para-galerias-na-europa>
- Pelbart, Peter Pál (2018) “O devir-negro no mundo”. *Revista Cult*. ISSN 1414707 (6). N° 240: 19-23.

# Museum in a Box: um projeto de design inclusivo na acessibilidade museológica

*Museum in a Box: an inclusive design project on museum accessibility*

MARIANA RAMOS\*

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

\*Portugal, museóloga, estudante de Doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: ramosmariana@live.com

**Resumo:** Este artigo pretende apresentar um dos projetos mais recentes nas áreas do design universal, do design inclusivo e do design centrado no utilizador. O projeto *Museum in a Box: object-oriented experience design for museums* é uma empresa inglesa, fundada e liderada pela CEO George Oats (Designer de Interação e gerente de Produto), que veio revolucionar a interação entre a arte, a tecnologia e público. Para a produção da caixa, escolhe-se previamente o museu e as peças pretendidas; depois passa-se pelo processo de digitalização e impressão em 3D e então, através de *softwares*, são agregadas as informações históricas e procedências. A caixa e os objetos impressos tornam-se assim um objeto tátil, de baixo custo e de fácil locomoção para escolas e variadas instituições, em qualquer parte do mundo. O *Museum in a Box* conta com

**Abstract:** *This article presents one of the most recent projects in the area of universal design, inclusive design and user-centered design. The “Museum in a box: object-oriented experience design for museums” project, founded and led by CEO George Oats (Interaction Designer and Product Manager), who revolutionized the interaction between art, technology and audience. For the production of the box, previously the museum and the intended parts are chosen, then the process of digitalization and printing is done in 3D and then, through softwares historical information and provenances are added. The box and the printed objects thus become an tactile object, low-cost and easy to move to schools and various institutions, anywhere in the world. The box features Near Field Communication and Raspberry Pi technologies, which enable audiodescription and data update remotely. One of the goals is to*

as tecnologias *Near Field Communication* e *Raspberry Pi*, que permitem a audiodescrição e atualização de dados remotamente. Um dos objetivos, é fazer com que o *Museum in a Box* funcione sem um ecrã, pois há interesse em explorar os benefícios da interação tangível em sala de aula, visando a possibilidade de se desenvolver uma conexão mais forte entre os objetos e os alunos.

**Palavras chave:** Design / Design inclusivo / Design centrado no utilizador / museu / inclusão.

*make the Museum in a Box work without a screen, as there is an interest in exploring the benefits of tangible classroom interaction, which aims to develop a stronger connection between objects and students.*

**Keywords:** Design / Design inclusive / user-centered design / museum / inclusion.

## Introdução

No âmbito dos mais recentes avanços da tecnologia que vem somando forças e desenvolvendo a atividade museológica, na maioria das vezes apresentando-se de formas interativas, há inúmeros projetos inovadores pelo mundo dignos de serem citados. No entanto, este artigo aborda o projeto *Museum in a Box: object-oriented experience design for museums* que, para além de proporcionar uma experiência sensorial é também inclusivo, porque alcança diferentes classes sociais, pessoas com dificuldades de deslocação e variadas possibilidades socioeconómicas e, mais importante, pessoas com deficiências. No fundo, a versatilidade deste projeto oferece a facilidade de se chegar a qualquer parte do mundo.

Este projeto revolucionário — ao proporcionar a estudantes e a todo o corpo pedagógico de escolas e instituições a oportunidade de estudo, pesquisa e conhecimento de obras de arte e peças protegidas pelos maiores museus do mundo (que resguardam parte da história mundial) — assegura a Declaração EIDD Estocolmo de 2004, que defende que todas as pessoas devem ter acesso às mesmas oportunidades, seja a uma informação ou a um serviço, em todos os aspetos da sociedade, porque tudo o que foi construído pelo homem deve ser utilizado pelo homem, sem descurar, de um modo sensível, a evolução da diversidade humana.

Então, através dos conceitos e recursos do design, principalmente do design universal e inclusivo e do design centrado no utilizador, mas também com base nos conceitos de acessibilidade, pretende-se apresentar o projeto *Museum in a Box*, a sua tecnologia e a sua importância nos espaços de atividades educacionais, culturais e museológicas.

## 1. Design aplicado no projeto *Museum in a Box*

Ao retomar certos conceitos de algumas vertentes do design, torna-se mais perceptível o entendimento sobre o projeto apresentado neste artigo, principalmente se tomarmos como referência os conceitos de design universal, design inclusivo e de design centrado no utilizador, assim como a noção de *user experience* que será apresentada posteriormente. Segundo Vanessa Cruz há uma estreita diferença entre design universal e inclusivo. Enquanto o design universal é responsável pelo desenvolvimento de produtos que possam ser utilizados de maneira equitativa, o design inclusivo pode ser denominado pela criação de produtos para um público com características limitadoras, que necessita de equipamentos específicos que atenuem suas limitações e permita garantir a sua integração nas atividades diárias (Assembleia Geral Ordinária do Instituto Europeu para o Design Inclusivo, 2004; Cruz, 2010:6).

O emprego dos princípios do design universal e do design inclusivo no projeto *Museum in a Box* potencializa a capacidade de utilização desse produto por um maior número de pessoas com diferentes capacidades físicas e intelectuais, em diferentes pontos geográficos, pois o objetivo que está na base da sua criação não é apenas projetar para pessoas com limitações, mas sobretudo não as excluir da utilização de um produto ou ambiente (Cruz, 2010:6).

A designer Paola Antonelli esclarece, a propósito da interação entre o humano e os objetos, que de modo subtil ou subliminar, os objetos comunicam com as pessoas. Na sua opinião, enquanto no final do século XX as áreas do design e da comunicação prosperavam com o intuito de mudar a centralidade da função dos objetos, no início do século XXI, as duas vertentes estão voltadas para as necessidades da comunicação. A evolução que se deu nos últimos trinta anos, na interação entre homem e máquina, vem afirmar que é certo que os objetos têm a capacidade de comunicar com as pessoas, porém é preciso ter a figura do designer para desenvolver esse diálogo (Antonelli, 2011:6).

No momento em que se conhece a produção de uma única caixa do projeto *Museum in a Box*, desde sua ideia inicial até ao seu destino final (as mãos dos clientes), verificamos na prática a teoria apresentada anteriormente, o que o torna um projeto singular na área artística e museológica, ao proporcionar a inúmeras pessoas em qualquer parte do mundo, a vivência com obras de arte e objetos dos maiores museus do mundo.

## 2. Acessibilidade nos museus

Há muito tempo que a acessibilidade é pensada para incluir cada vez mais visitantes nos museus, como comprova o documento do *The Museum of Modern*

*Art*, datado de 1940. No entanto, os museus exibem mostras que transmitem informações algumas vezes complexas, exposições que contêm objetos que estimulam os sentidos humanos e que fazem com que o público questione os temas ali apresentados de acordo com sua vida cotidiana.

Os museus têm sempre a oportunidade de reconhecer a diversidade do seu público e oferecer serviços que lhe estejam adaptados, com a finalidade de tornar essas exposições compreensíveis, agradáveis e conectadas à vida dos visitantes. Nos dias atuais verifica-se que a grande maioria dos museus dispõe apenas de áudio-guias, textos de sala e outros explicativos nas paredes, algumas opções em Braille, pisos tácteis, entre outros meios que não suprem totalmente as deficiências do público, mesmo com todas estas características reunidas ou apenas algumas delas.

Para complementar essa demanda de acesso às atividades museológicas, o *Smithsonian Institute*, através do *Smithsonian Accessibility Program*, publicou um documento que prevê algumas normas e regras que devem ser aplicadas independentemente das características físicas ou psíquicas dos visitantes. Em seu texto de apresentação, na publicação *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design* (1996), é esclarecido que projetos de design acessível devem fazer parte do desenvolvimento de exposições, porque as pessoas com deficiências são parte integrante do público diversificado que os museus rececionam. A acessibilidade também é prevista, além do meio de acesso de pessoas (com deficiências ou não) em edifícios, meios visuais, tácteis, entre outros, e este termo abrangente “acessibilidade”, também inclui os meios de deslocação, acessos a materiais e a tecnologia, vias de acessos nas estradas, entre muitos outros fatores.

O termo acessibilidade torna-se bastante pertinente no projeto *Museum in a Box*, porque além da facilidade de receber sua caixa em qualquer parte do mundo, ainda conta com um objeto que oferece oportunidade táctil, visual, auditiva, sensorial, e uma componente didática e educativa. Aliada a essa acessibilidade, reúne-se o design centrado no utilizador, que retrata a experiência do usuário com o trabalho de design que foi desenvolvido para o objeto a ser utilizado.

### 3. *Museum in a Box*

Difícilmente é possível falar do projeto *Museum in a Box* sem considerar o conceito de design para *user experience*, que Jesse Garret (2011:6) elucida. O autor afirma que quando um produto está em fase de desenvolvimento as pessoas estão sempre atentas ao que ele faz, porém, a experiência do usuário realiza-se quando há um entendimento sobre o funcionamento desse produto, que pode ser uma experiência de sucesso ou de fracasso. Portanto, uma vez

compreendido que a experiência do usuário é sobre como o produto/ objeto funciona, para exemplificar a forma como uma pessoa pode interagir com esse produto/ objeto, tomamos a apresentação do projeto *Museum in a Box* como exemplo.

George Oats, a designer de interação e gerente de produto do *Museum in a Box*, apresenta uma sólida carreira na área do design. Oats é designer e fundadora da rede social *Flickr*, criadora do *Flickr Commons*, designer líder da plataforma virtual *Internet Archive* e responsável pela firma de design *Good, Form & Spectacle — design in service of cultural heritage*, que desenvolve um projeto de investigação designado *The Small Museum*, cuja questão de partida é: *What would a 21st Century cultural institution be like if it was designed today, from scratch?* (Oats) Com este largo conhecimento, George Oats criou o *Museum in a Box*, empresa constituída em outubro de 2015, baseada em Londres e em Liverpool, apoiada por muitos consultores de design, engenheiros, patrocinadores e estudantes. Este projeto surgiu a partir da tomada de consciência de que a grande maioria dos objetos de museus estão em reservas e, os poucos que estão expostos, apresentam pouca informação nas suas legendas. Segundo a empresa, muitas outras instituições nacionais (no Reino Unido) estão a fazer o mesmo, ou seja, a investir na digitalização em 3D e a desenvolver projetos de digitalização em massa, nomeadamente, as seguintes instituições: Smithsonian Institution, British Library, British Museum e UK National History Museum.

A produção do objeto *Museum in a Box* inicia-se com uma escolha prévia do museu e das obras de arte e/ ou objetos que se pretendem (re)produzir. Após a seleção das peças, procede-se à recolha de todos os dados disponíveis sobre estes artigos, como a informação de carácter histórico e de procedência, que são armazenados em suporte digital. Os objetos passíveis de reprodução são variados e incluem esculturas, pinturas, cartazes, animais e plantas (museus de ciências naturais), monumentos, peças de arquitetura, entre inúmeros outros.

Os objetos, depois de impressos, recebem um adesivo na base, com pequenos terminais eletrónicos, que, quando entram em contacto com uma determinada área da caixa (tecnologia *Near Field Communication*) emitem uma audiodescrição do objeto, das suas funções, do período histórico a que pertence e dos detalhes do espaço museológico em que esteve inserido. A caixa (feita em acrílico, plástico, cartão ou madeira) é um contentor extremamente funcional e serve como suporte para os objetos impressos em 3D. O seu formato regular permite acondicioná-la em embalagens próprias e despachadas pelos correios para qualquer parte do mundo. As caixas podem ser encomendadas de acordo com a necessidade do cliente, tornando cada caixa exclusiva.

Uma vez que a caixa é composta por espécimes históricos, principalmente de museus, e que todas as caixas tem acesso à internet (tecnologia *Raspeberry Pi*), cada vez que as informações sobre as peças forem atualizadas, no museu ou noutra entidade, é possível, também, atualizar os dados dos objetos da caixa através de rede *wi-fi*, logo, as peças nunca se tornam obsoletas.

### Conclusão

O design acessível deve estar integrado e ser componente no desenvolvimento de exposições em espaços educativos, culturais e museológicos, de modo a permitir que o público com diversos tipos de limitações e/ ou deficiência os possa frequentar ou vir a fazê-lo. A acessibilidade deve prevalecer como a finalidade de atender a qualquer tipo de público. O projeto *Museum in a Box* vem completar esta lacuna.

Por seu turno, o *Museum in a Box* quebra as limitações geográficas e socioeconómicas de quem não tem oportunidade de visitar *in loco* os maiores acervos museológicos mundiais. Desta forma, torna-se um objeto pertinente também para estudantes, nomeadamente de áreas artísticas, ao permitir que os testemunhos históricos de um museu integrem uma caixa portátil, verdadeiramente acessível a todos. Obviamente que os objetos produzidos em três dimensões não vêm substituir uma visita ao museu, porém com toda a informação necessária implementada em cada caixa, já é possível ter uma experiência tátil, auditiva, sensorial e visual, que torne o estudo da História da Arte e da História do Design mais agradável e fascinante.

Os designers Bierut & Shaughnessy (2009:8-9) afirmam que quando o designer está projetando algo destinado à comunicação de massa, deve dar-se o máximo de ajuda possível ao usuário com deficiência, mesmo que este não seja o público-alvo do projeto em causa, ele é totalmente possível e adaptável para abrigar pessoas com diversos tipos de deficiências, principalmente os deficientes visuais, pois o apoio tátil é de suma importância.

Uma vez que a maioria dos conselhos em acessibilidade é sobre o uso do bom senso, os designers Bierut & Shaughnessy (2009:8-9) entendem que alguns fatores, como garantir o máximo contraste de cores e formas, e efetuar escolhas tipográficas adequadas nos materiais gráficos, devem promover a legibilidade e a facilidade de compreensão, além de serem capazes de oferecer outras possibilidades, como a ativação por voz, programas de conversão em Braille e a hipótese dos usuários reconfigurarem sites para os adequar às suas necessidades.

Uma vez que o ser humano chegou a um invento extraordinário como este projeto, que continua em constante evolução, certamente é o momento para

pensar sobre como serão as experiências sensoriais dos visitantes de museus em um futuro próximo.

## Referências

- Antonelli, P. (2011). *Talk to me: design and the communication between people and objects*. New York: The Museum of Modern Art.
- Assembleia Geral Ordinária do Instituto Europeu para o Design Inclusivo (2004) EIDD. [aprovada em 9 de maio de 2004, em Estocolmo]. Disponível em URL: [http://dfeurope.eu/wp-content/uploads/2014/05/Stockholm-Declaration\\_portuguese.pdf](http://dfeurope.eu/wp-content/uploads/2014/05/Stockholm-Declaration_portuguese.pdf)
- Bierut, M., Shaughnessy, A. (2009). *Graphic design: a user's manual*. London: Laurence King.
- Cruz, V. C. D. S. (2010). *Projecto e desenvolvimento de uma ajuda técnica numa perspectiva de Design Inclusivo*. Dissertação de Mestrado. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Garret, J. J. (2011). *The Elements of user Experience: user-centered design for the web and beyond*. (2ª ed). Berkeley: New Riders.
- Good, Form & Spectacle. (2019). Disponível em URL: <http://goodformandspectacle.com>, acesso em 03 de janeiro de 2019.
- Internet Archive. (2019). Disponível em URL: <https://archive.org>, acesso em 03 de janeiro de 2019
- Museum in a Box. (2019). Disponível em URL: <http://www.museuminbox.org>, acesso em 03 de janeiro de 2019.
- Near Field Communication. (2018). Disponível em URL: <http://nearfieldcommunication.org>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- Oats, George. (s.d.) The Idea. *The Small Museum*. Disponível em URL: <https://thesmallmuseum.org/the-idea/>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- Raspberry Pi. (2018). Disponível em URL: <https://www.raspberrypi.org>, acesso em 28 de outubro de 2018.
- The Museum of Modern Art. (1940). *Exhibition and non-visual art expression*. Disponível em URL: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/584/releases/MOMA\\_1940\\_0015\\_1940-03-08\\_40308-13.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/584/releases/MOMA_1940_0015_1940-03-08_40308-13.pdf), acesso em 15 de outubro de 2018.
- Smithsonian Accessibility Program (1996). *Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design*. Disponível em URL: <https://www.si.edu/Accessibility/SGAED>, acesso em 02 de janeiro de 2018.

# A Natureza da Vida, de Fernanda Magalhães: o corpo da mulher gorda em *fotoperformance*

*The Nature of Life, from Fernanda Magalhães:  
the body of fat woman in photoperformance*

SAMARA AZEVEDO DE SOUZA\*

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

\*Brasil, residência em Portugal, atriz, performer multimédia.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: samaraazevedo@campus.ul.pt

**Resumo:** Esta investigação trata de apresentar a obra performática *A Natureza da Vida*, da artista brasileira Fernanda Magalhães. Suas ações acontecem em espaços públicos onde a artista escancara os contornos do seu corpo gordo nu em oposição à invisibilidade forçada que corpos gordos tem na vida em sociedade. A pesquisa aproxima ainda à obra o conceito de fotoperformance a partir das definições de imagem performativa de Fernando Stratico.

**Palavras chave:** fotoperformance / corpo / corpo gordo / performance / espaço público.

**Abstract:** *This research presents the performance work *The Nature of Life*, by Brazilian artist Fernanda Magalhães. Her actions take place in public spaces where the artist opens the contours of her naked fat body as opposed to the forced invisibility that fat bodies have in life in society. The research also brings to the work the concept of photoperformance based on the definitions of performative image by Fernando Stratico.*

**Keywords:** *photoperformance / body / fat body / performance / public space.*

*Utilizo meu corpo como parte do trabalho, como postura política, assumindo as mudanças deste corpo e a sua presença no mundo. (Magalhães, 2010:94)*

## Introdução

O que se espera de um corpo gordo? Quais os pré-julgamentos associados à sua aparência? Quais os comentários moralmente aceitos para se fazer perante alguém maior que o padrão distópico de um corpo? Por onde começam os espaços permitidos a corpos gordos?

Fernanda Magalhães é fotógrafa, artista visual, professora e performer da cidade de Londrina, Paraná, Brasil. E é gorda. Seu trabalho performativo se baseia nos conflitos que seu corpo, distante dos padrões inatingíveis idealizados socialmente, é submetido desde muito jovem.

O que se espera de um corpo gordo é a não conformação em sua forma, adicionada da eterna perseguição a todo custo, seja ele de saúde, seja ele social, profissional ou afetivo, de atingir idealizada magreza. De um corpo gordo se espera invisibilidade, vergonha, apagamento, neutralidade, intensificadas ainda pela utilização de vestuário tirânico para esconder seus contornos. Magalhães trabalha no confronto com as expectativas do senso comum e as enfrenta frente ao espectador, ao exibir o corpo de uma mulher adulta, gorda, com mais de cinquenta anos, completamente nu, em parques, praças, teatros, ruas, museus e universidades.

A partir da própria existência resistente e imagética deste corpo gordo comumente marginalizado, Magalhães acresce camadas de história pessoal, de dores, de exclusões e de preconceitos, as sintetiza em um único gesto, as potencializa nas diversas ações em diferentes espaços em sua performance contínua “A Natureza da Vida”, e as reverbera nas fotografias resultantes.

O dispositivo de composição performática que constrói a ação quase sempre igual dos eventos performáticos de A Natureza da Vida é aparentemente simples: Magalhães se despe e se deixa fotografar nua em paisagens politicamente escolhidas.

Sua ocupação de espaços públicos, em um ato constante de enfrentamento da paisagem, questiona que tipo de presença costuma se estabelecer naqueles lugares, quais tipos de corpos são cômodos, quais sujeitos estão habilitados a serem aceitos ou recusados, além de quais são os comportamentos pré-concebidos para atuação dos corpos a depender dos rótulos pré-impressos em suas existências.

Riscado vai apontar que Magalhães, ao expor seu corpo gordo nu em espaços públicos, acaba não apenas por discutir que tipo de presença corporal ocupa



**Figura 1** · Fernanda Magalhães:  
A Natureza da Vida. Bosque Central, Londrina,  
Brasil. nov2011. Foto: Graziela Diez. Fonte:  
[museupatrimonio.fau.usp.br/](http://museupatrimonio.fau.usp.br/)

os lugares, mas evidencia a ausência dos corpos gordos nestes espaços. Pois também a arquitetura, além dos preconceitos existentes, molda a permissibilidade dos corpos que podem ou não ser vistos, estar ou não em certos lugares.

*Nas performances para o projeto A Natureza da Vida, o destaque na paisagem se dá pela materialidade do seu corpo presente que, por sua vez, instaura uma espécie de relação entre vetores opostos do movimento de ocupação social e político do espaço público. Ou seja, a partir da articulação de sua presença nua em um espaço específico a performer denuncia a ausência de seu corpo em tantos outros espaços que não pode ocupar simultaneamente. Denuncia ainda a ausência do corpo gordo, constantemente escondido, fora dos padrões dominantes, tido como repulsivo e não saudável; o corpo que está invisível, também silenciado como muitos outros corpos, excluído de representações e referências; o corpo que, por sua característica física é, muitas vezes desqualificado, alvo de zombaria, gozação e preconceito. Ou ainda o corpo que é patologizado, tratado como doente apesar de sua boa saúde. (Riscado, 2015:6)*

### 1. Uma performance ao longo de 18 anos

De Londrina ao Central Park em Nova Iorque; de Vitória aos jardins de Luxemburgo em Paris; de Fortaleza ao Mar Negro de Anapa, Rússia; de Campinas ao parque do Prado em Montevideo, desde 2000, *A Natureza da Vida* já se apresentou em lugares e contextos distintos. Além do enfrentamento primeiro relativo às formas de seu corpo, Magalhães também conjuga suas ações a partir de reflexões políticas locais.

Em 2011, o Bosque Central de Londrina teve 17 árvores derrubadas para o início da implantação de um projeto de revitalização da área proposto pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da cidade. A ação controversa, não debatida com a comunidade local, apresentava uma série de irregularidades apontadas pelo Instituto Ambiental do Estado do Paraná. Tanto era problemática que foi embargada a certa altura. Diversos grupos ativistas da cidade se mobilizaram, organizando inclusive plantio posterior de árvores onde as antigas haviam sido derrubadas.

Magalhães, que morava perto do local referido, ao ouvir o som das ferramentas de corte, decidiu ir ao parque. A artista lá esteve, com sua nudez, com seu corpo-protesto abraçando os pedaços de tronco arrancados sem diálogo do poder público com a comunidade atingida pela decisão (Figura 1).

Em 2012, o Teatro Universitário Ouro Verde, o maior e mais aparelhado também da cidade de Londrina, sofreu um incêndio de grandes proporções que consumiu boa parte de seu edifício. O espaço ficou fechado durante mais de dois anos enquanto a população acompanhava desacreditada as previsões das obras de reconstrução.

Magalhães, que desde jovem frequentava o Ouro Verde, uma vez que era o espaço de arte mais influente da cidade, ocupou suas ruínas incendiadas em



**Figura 2** · Fernanda Magalhães: A Natureza da Vida. Teatro Ouro Verde, Londrina, Brasil. jul2013. Foto: Luciano Schmeiske Pascoal. Fonte: facebook.com/fernanda.magalhaes.353

**Figura 3** · Fernanda Magalhães: A natureza da Vida. Marcha das Vadias, Londrina, Brasil. nov2014. Foto: Elisabete Yonumae. Fonte: facebook.com/fernanda.magalhaes.353

2013 (Figura 2). Apenas após cerca de 3 anos, as obras de reconstrução do prédio se iniciaram, tendo sido finalizadas em 2017. Hoje o teatro está a funcionar sazonalmente por conta dos drásticos cortes de verbas que sofrem as universidades públicas no Brasil.

Em 2014, Magalhães levou sua nudez resistente para fazer parte da 3ª edição da Marcha das Vadias, manifestação feminista que acontece por toda a América, e em Londrina anualmente. Após uma série de estupros ocorridos em 2011 na Universidade de Toronto, Canadá, estudantes se reuniram em protesto no local. O policial Michael Sanguinetti deu uma declaração controversa durante o evento, dizendo que “as mulheres deveriam evitar se vestir como vadias, para não serem vítimas”.

O movimento feminista então se apropriou do nome, a princípio “pejorativo”, para dar título a uma série de manifestações com pautas que atravessam desde questões de gênero como era de se esperar, além de escancararem a violenta apropriação patriarcal que objetifica o corpo da mulher. A foto abaixo (Figura 3) foi tirada da janela de um dos prédios que cercam a praça Concha Acústica em Londrina.

## 2. A fotoperformance

Apesar da característica aparentemente simples da ação performativa de Magalhães em *A Natureza da Vida*, despír o corpo e se deixar fotografar, é possível analisá-la através de três camadas de composição, que colaboram na construção de um registro imagético, fotográfico, performativizado em si, tanto na sua construção enquanto objeto, quanto nas suas resultantes.

A primeira delas se refere ao tempo em que a performance acontece. As ações duram cerca de dez minutos apenas em cada espaço. Mas, apesar do tempo curto de suas execuções, a performance continua sendo realizada várias vezes, se confundindo inclusive com a própria vida da artista. Como acontece há mais de dezoito anos e não tem prazo para deixar de acontecer, Magalhães tem a oportunidade de agregar a cada nova ação, releituras da sua própria obra.

É importante ressaltar que apesar da artista ter fotos de quase todos os eventos que participou ao longo dos anos, a reconstrução narrativa e documental através da imagem se estabelece em um segundo plano, trazendo como primeiro objetivo a criação um lugar onde o corpo gordo esteja o ocupando em protagonismo.

Em relação à autoria, ao se desprender do controle dos meios fotográficos, da preocupação com o registro formal de sua ação, Magalhães, fotógrafa por excelência, coloca seus fotógrafos/espectadores, ora profissionais, ora amadores,



**Figura 4** · Fernanda Magalhães: A Natureza da Vida. FOTOBIALMASP, São Paulo, Brasil. Ago 2013. Foto: Luciano Schmeiske Pascoal. Fonte: fermaga.blogspot.pt

a fazerem parte da autoria do objeto, não tratando apenas de uma imposição conceitual hierárquica. Por isso, as diversas fotos do projeto apresentam traços estilísticos também diversos, denotando o caráter plural e inclusivo daqueles que se dispõem a fotografá-la.

Em uma das fotografias icônicas de seu trabalho (Figura 4) a artista se deixa fotografar nua, em frente as suas fotos nuas dispostas em uma exposição. Esta fotografia consegue ainda, fotografar o público que repete o ato de fotografar Magalhães, perante as suas fotografias, fotografadas por outros.

O constante jogo entre público que a assiste em ação, que a fotografa em ação, e que ainda é fotografado fotografando cria um novelo de inter-relação onde já não é possível perceber início, meio e fim. A repetição acentua a invisibilidade, e as escancara por meio da ocupação do espaço na interação com seus espectadores.

Como atua em espaços públicos, a artista dialoga com essa efemeridade, preparada para os imprevistos no decorrer da ação, e também para uma perda de controle sobre as resultantes fotográficas de suas ações e dos meios que estes vão encontrar para serem difundidos.

O que é uma característica positiva a ser ressaltada, se torna também num dos maiores problemas com os quais a artista precisa lidar. Como Magalhães se “oferece” para ser fotografada, não existe um controle sobre as imagens derivadas. Muitas estão disponíveis no Facebook, em seu perfil, que é constantemente denunciado por “conteúdo impróprio”, e se multiplicam em diversos outros ambientes artísticos, mas também em lugares construídos virtualmente com o objetivo apenas de humilhação.

A terceira camada de composição, se refere a interação da obra, da performance com seus espectadores em dois momentos.

No primeiro, quando está a ser performada, A Natureza da Vida não necessariamente se apresenta para um público, pois muitas vezes, só houve a performer e um fotógrafo pré-acordado presentes. Mas também em outras ações, só houve apenas público, sem acordos pré-existentes. Público este que se encarregou/encarrega de produzir imagens, num gesto automático de retratar pela lente do celular qualquer conteúdo que os provoque.

E logo após, em um segundo momento, com as imagens produzidas, a relação tanto de contemplação das que são expostas em galerias, tanto das que estão impressas em livros e catálogos, tanto em meio ao turbilhão de informações agregadas, nem sempre de fontes confiáveis, que a internet cria em seus ambientes virtuais.

Stratico ao se utilizar do termo *imagem performativa* vai evidenciar a capacidade da criação de outras realidades durante a construção do registro de

outras performances. Para Stratico, a *imagem performativa* ultrapassa o âmbito do registro apenas documental, e alcança outro patamar, pois é composta por “construções imagéticas que apresentam uma vida independente” do próprio evento de onde foi gerada. Essas imagens carregam em si um “vácuo que as liberta da contextualização”. Na imagem performativa, a necessidade de entender descritivamente como foi o evento é secundária, pois ela cria uma outra “realidade performática que prescinde até mesmo de sua história e genealogia” (Stratico, 2013:31).

A partir da ideia de *imagem performativa* de Stratico, é possível entender várias linguagens artísticas capazes de se conectar com essa performativização da resultante. É possível pensar em vídeos, em áudios, em relatos. Mas, a partir da palavra imagem, a fotografia é a primeira impressão que nos chega a mente.

A performativização do ato de fotografar, onde Magalhães traz para dentro da cena os seus fotógrafos/espectadores vai conferir ainda valor adicional as definições de Stratico para *imagem performativa*, o que poderíamos para esta investigação convencionar em uma *fotoperformance*.

### Conclusão

Em tempos obscuros como os atuais, onde uma série de estigmas já sido aparentemente superados pela história da arte, a nudez ainda causa desconforto e repulsa. A nudez de uma mulher gorda que a princípio deveria se esconder e ser impedida de frequentar espaços públicos de acordo com o senso comum posto, provoca ainda mais.

Em Magalhães a fotografia não ajuda na descrição detalhada das ações realizadas, em um caráter documental. Interessa para a artista as discussões críticas evidenciadas a partir da oposição do corpo gordo em espaços públicos, onde normalmente ele não está, através da sua presença, a artista apresenta ausências.

Se por um lado, não existe controle sobre a mídia que é produzida por conta da intervenção urbana, em grande parte, ela também deriva desta falta de controle. Falta de controle esta, que contribui para as reações inflamadas, que são inclusive prova da potência do que Magalhães discute e critica, sobre e com o seu corpo. O ato de documentar, de interagir via celular, se torna uma ação implícita na contemplação desta performance.

O caráter mutante da documentação fotográfica de Magalhães confere grau performático suficiente na disseminação pulverizada de A Natureza da Vida. Estamos frente a resultantes imagéticas, que por conta de seu processo, se performatizam. Não estamos frente a uma fotografia documental de uma performance

que pretende recriar o evento. Estamos diante de uma resultante, impregnada por uma ideia sobre o corpo, sobre o que é o corpo e de como o colocar em diálogo com o outro, via fotografias e via o ato de fotografar, via ação de um corpo gordo que se desnuda. Aqui, estamos a falar de uma *fotoperformance*.

### **Referências**

- Magalhães, Fernanda. (2008). *Corpo ReConstrução Ação Ritual Performance*. Curitiba. Travessa dos Editores. ISBN: 978-85-89485-76-0.
- Stratico, Fernando Amaral (org) (2013) *"Performance, Objeto e Imagem: Escritos sobre os Rastros de uma Pesquisa*. Londrina: UEL. ISBN: 978-85-7846-184-3.
- Riscado, Caio. (2015) "Engordurando Fronteiras: Dez instantes a partir do projeto de performance 'A Natureza da Vida', de Fernanda Magalhães." *eRevista Performatus, Inhumas*, ano 3, n. 14, jul2015. ISSN: 2316-8102 Disponível em <https://performatus.net/estudos/engordurando-fronteiras/>

# Juan Fontcuberta: a Verdade da Mentira

*Juan Fontcuberta: the Truth of Lie*

ROGÉRIO PAULO DA SILVA\*

Artigo completo submetido a 27 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Portugal, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: rogeriosilva@campus.ul.pt

**Resumo:** O presente artigo analisa a obra do artista espanhol Juan Fontcuberta, cujo trabalho explora a construção de “verdades” ficcionadas a partir da simulação de narrativas fotográficas. O discurso científico que Fontcuberta explora em contexto artístico, procura aproximar-se do documento fotográfico como prova real de uma descoberta. No seu trabalho, arte e ciência vivem uma relação estreita e revelam a dimensão do mistério, tanto na pesquisa como na invenção de fenómenos, convocando desta forma a noção de arquivo documental como fonte legítima da verdade.

**Palavras chave:** arquivo / ciência / ficção / fotografia / verdade.

**Abstract:** *This article analyzes the work of the spanish artist Juan Fontcuberta, whose work explores the construction of fictional “truths” based on the simulation of photographic narratives. The scientific discourse that Fontcuberta explores in an artistic context, tries to approach the photographic document as real proof of a discovery. In their work, art and science live in a close relationship and reveal the dimension of mystery, both in research and in the invention of phenomena, thus summoning the notion of documentary archive as the legitimate source of truth.*

**Keywords:** *archive / science / fiction / photography / truth.*

## Introdução

O registo de imagens captadas pelos dispositivos fotográficos passa a ser, a partir de Niépce em 1826, a prova materializada de novas descobertas, transformando em verdade aquilo que até ao momento não passava de suposições ou teorias para um público céptico. A imagem, como testemunho, transforma assim a fotografia numa aplicação utilitária para legitimar o objecto científico. As experiências desenvolvidas por Daguerre, Talbot e Bayard, contribuíram para que a imagem atingisse uma precisão e qualidade tal, que tornou a fotografia uma ferramenta científica para fazer validar a existência de mundos invisíveis.

Na sua relação entre arte e ciência, a fotografia ampliou o campo visual a novas interpretações do mundo, quer na manipulação de imagens quer na invenção de conceitos artísticos. Inserido neste contexto, analisamos o artista espanhol Juan Fontcuberta, e os projectos *Fauna* de 1987 e *Sputnik* de 1997, estes incluídos num discurso construtor de “verdades” em torno de narrativas ficcionadas, explorando a imagem fotográfica assente em discursos relacionados com os media, publicidade, museologia e revistas científicas.

Convoca-se neste artigo uma citação de Margarida Medeiros relativa à investigação que desenvolveu em torno do automatismo fotográfico, para entre-cruzar com a legitimidade científica através representação fotográfica explorada por Fontcuberta.

A série *Fauna* de 1987 e a série *Sputnik* de 1997 convocam um pensamento crítico, acerca da autoridade da imagem e da sua legitimidade enquanto imagens descontextualizadas pelos media ou instituições. Num contexto de reinvenção, o seu trabalho confronta-nos com a dúvida visual entre o que é original e o que é imitação.

### 1. Fotografia e legitimidade

Desde os primórdios da sua invenção, que a fotografia se veio a revelar uma ferramenta de aplicação prática para o estudo da imagem. “As experiências desenvolvidas por Daguerre, Talbot e Bayard contribuíram para que a imagem atingisse uma precisão e qualidade tal, que tornou a fotografia uma ferramenta científica” (Silva, 2015), para documentar experiências e investigações em todos os seus campos. Edward Muybridge é disso um exemplo quando regista em 1872 o primeiro congelamento fotográfico de um cavalo em movimento, proeza que até então nunca se tinha feito. Com os processos da fotografia, os cientistas passaram a entendê-la como um instrumento de trabalho, a qual poderiam usá-la nas suas pesquisas, observações e registos de fenómenos que, como descreve Amar, poderiam ser de um instante, ter uma duração mais prolongada ou

mesmo fossem objecto de registo contínuo, como era o caso da meteorologia (2013:61). Tal inovação, proporcionava então à ciência grandes esperanças nas suas descobertas em qualquer disciplina. A imagem, captada no objecto fotográfico, passa a ser uma prova materializada dessas descobertas, transformando em verdade aquilo que até ao momento não passava de suposições ou teorias para um público céptico.

Tanto na área da ciência como nas artes, a fotografia e a sua aplicabilidade tornam-se uma autoridade de mediação na busca de um poder legítimo para a redescoberta daquilo que vemos: “em 1839, um repórter do jornal nova-iorquino *Star* chamava a atenção para fotografias que, vistas à lupa, mostravam minúcias que nunca seriam detectadas a olho nú” (Kracauer, 2013:269). Neste âmbito, a fotografia ampliava o campo visual a novas interpretações do mundo e do homem, possibilitando uma aproximação ao universo da ciência possibilitando, mais tarde, diálogos transversais com novas expressões artísticas, inspiradas em conceitos e ficções de cariz documental e científica, como um processo de reinvenção.

## 2. A verdade como máscara da mentira

Neste contorno artístico inclui-se o artista espanhol Juan Fontcuberta (n. 1955). Fontcuberta formou-se na Universidade Autónoma de Barcelona em 1977. O seu início de carreira foi dedicado à publicidade, mas foi a partir dos anos 80 que os seus interesses se direccionaram para o uso da fotografia como forma de registo da evidência e portadora da verdade. Como artista conceptual, Fontcuberta explora a imagem fotográfica usando o discurso dos media, da publicidade, da museologia e das revistas científicas e integra-a nos seus projectos, tal documentos reais pertencendo a verdadeiros arquivos, fazendo-nos acreditar, diante essas provas, de que tudo aquilo que nos é mostrado pode ser verdade.

Importa aqui convocar Margarida Medeiros e a investigação que desenvolveu em torno do automatismo fotográfico, tendo como foco um discurso que toma a fotografia como documento científico e registo da verdade, compreendendo o efeito que esse material teve no público da época enquanto prova de fenómenos espíritas. Embora o discurso entre o trabalho de Fontcuberta e o discurso da investigação de Medeiros sejam divergentes no seu contexto, procurámos aqui entrecruzá-los pela aproximação a um interesse comum — a legitimidade científica pela representação fotográfica como prova de existência:

*A crença no poder de verdade proporcionado pela fotografia decorre, em grande parte, como vimos, da dimensão automática e mecânica do seu dispositivo, provocando um*

*imaginário fantástico que constitui o ponto central desta investigação. Nomeadamente o facto de, atribuídos que foram esses poderes de verdade, sem restrições e sob o fascínio imenso pela representação fiel e objectiva que a fotografia forneceu, a mesma ter servido para a prova de existência de objectos empiricamente não observáveis, ou, noutras situações, como prova de situações de difícil comprovação experimental e sobre as quais recaía grande cepticismo (Medeiros, 2010:111).*

Fontcuberta também se usa da prova documental como autoridade fotográfica, mas transforma-a numa narrativa ficcionada em torno de um discurso, conferindo-lhe, desta forma, uma ambiguidade visual ao que é mostrado colocando-a entre a dúvida e a prova do que é visível.

Os espaços museológicos são normalmente usados para receber cada projecto expositivo seu. Estes espaços da história que naturalmente preservam testemunhos do conhecimento artístico e científico, ajudam Fontcuberta a legitimar a credibilidade do seu trabalho que, num contexto de arquivo — o arquivo que Didi-Huberman refere como “ecrã da verdade” (2012:120) — nos coloca como testemunhas de uma descoberta científica em que “a objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade” (Bazin, 2013:261).

Ao usar a fotografia como veículo para questionar a integridade das imagens que os media divulgam como “verdades absolutas”, Fontcuberta coloca ironicamente em causa essa veracidade. Ele propõe-nos ficções assentes em crenças políticas, religiosas e científicas e atribui-lhes uma dimensão verosímil dentro desses contextos sociais. É neste âmbito que a sua obra se desenvolve como parte de um produto desse imaginário, sendo fortemente inspirada em objectos e documentos que descrevem uma investigação realizada numa fronteira entre o real e o falso. Trabalhos como *Fauna* (1987) e *Sputnik* (1997) (Figura 1), transgridem as barreiras das imagens impostas como verdades pelos media e convocam um pensamento crítico relacionado com a autoridade da imagem e a sua legitimidade, enquanto imagens descontextualizadas.

Em *Sputnik*, Fontcuberta ironiza a ideia do excesso de informação usado pelos media, atraindo a atenção para os perigos das chamadas imagens credíveis. Neste projecto o artista coloca-se na pele de um jornalista para contar uma história imaginada da primeira iniciativa da *Fundação Sputnik* — organismo criado para reabilitar a memória histórica do programa espacial soviético — e assim contar a tragédia que assolou o cosmonauta Ivan Istochnikov (nome que traduzido do russo se aproxima ao nome do artista), que se perdeu no espaço em estranhas circunstâncias. Para tornar o discurso credível, Fontcuberta recorre a uma série de documentos fotográficos que narram todo o processo dessa investigação. Em algumas imagens de arquivos podemos observar a manipulação



**Figura 1** · Sputnik: Retrato oficial do astronauta Ivan Istochnikov, 1997. Fotografia a preto e branco. 30 x 40 cm. Fonte: <https://www.themammothreflex.com/incontri/2015/03/05/il-fotografo-joan-fontcuberta-si-racconta-reggio-emilia/>

**Figura 2** · Sputnik: a imagem tal como foi publicada na enciclopédia *Bound for the Stars* de Boris Romanenko. Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

**Figura 3** · A imagem foi manipulada vendo-se Ivan Istochnikov em terceiro lugar a contar da esquerda. Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

fotográfica que o artista realiza para se incluir como personagem da narrativa (Figura 2 e Figura 3). Se por um lado e à priori, esta manipulação desvia a dúvida de que a imagem seja falsa pelo contexto narrativo em que está inserida, por outro ela transforma-se numa caricatura enquanto isolada do seu contexto. É este ponto que Fontcuberta foca quando questiona os media ao apresentarem imagens que nos transmitem leituras fora do seu significado. No caso de *Sputnik*, a forma contextualizada pelos documentos expostos no espaço do museu (Figura 4), credibilizam todo o projecto enquanto provas que unem a verdade desse acontecimento.

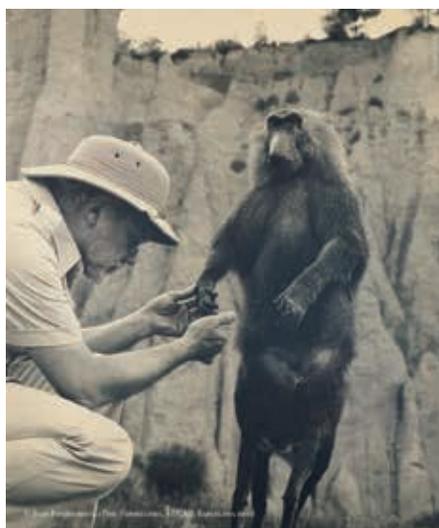
Na série *Fauna* (1987), Fontcuberta ironiza as descobertas científicas construindo uma ficção em torno da figura do professor Ameisenhaufen (Figura 5). Muitas das fotografias, desenhos e esboços relativos a essa série, foram publicados como sendo um verdadeiro trabalho de investigação e de descobertas científicas do Dr. Ameisenhaufen.

Neste projecto, Fontcuberta conta-nos que no verão de 1980, ele e o seu amigo Pere Formiguera encontravam-se hospedados numa antiga mansão gerida como um *Bed & Breakfast* no norte da Escócia. Numa tarde em que exploravam a cave húmida existente por debaixo da casa, eles descobrem um arquivo com o trabalho de investigação do professor Ameisenhaufen. O arquivo, composto por fotografias e esboços representando animais fantásticos, registos de experiências e também do próprio professor, encontrava-se cuidadosamente documentado com as descobertas feitas por Ameisenhaufen durante as suas expedições em diferentes partes do mundo.

Para legitimar a sua história de forma a dar-lhe mais credibilidade, é-nos sugerido através de uma publicação que antes da descoberta do arquivo, a investigação do professor Ameisenhaufen era completamente desconhecida pela comunidade científica e pelo público em geral. Neste contexto, este arquivo torna-se a prova concreta da existência de uma fauna agora extinta e admirável protegida pelos documentos e pelos registos apresentados (Figura 6 e Figura 7).

Esta dedução faz crer que a publicação da investigação de Ameisenhaufen provocou no início uma grande controvérsia, mas a prova indiscutível apresentada pela evidência fotográfica liquidou qualquer dúvida ou suspeita.

Com *Fauna*, Fontcuberta procurou gerar uma dinâmica de pensamento crítico, sobre a autoridade fotográfica e documental, convocando aspectos acerca da legitimidade da imagem enquanto contextualizada. Uma imagem que prove a existência de algo desconhecido, amplia a credibilidade do que está visível reduzindo a dúvida, mesmo sendo de algo estranho como são as imagens de Fontcuberta. Embora a estranheza de uma imagem possa ser objecto de dúvida,

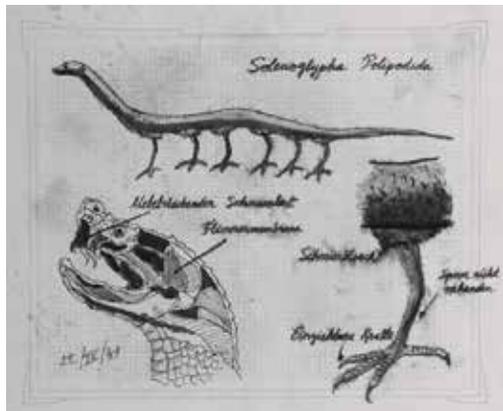


**Figura 4** · Vista da exposição que teve lugar no Virreina Image Centre, Barcelona, 2008.

Fonte: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

**Figura 5** · *Centaurus Neandertalensis*: Professor Ameisenhaufen examinando a mão do Centaurus, Spain, 1989 .

Fonte: <http://lensofanearsightedeye.blogspot.com/2012/01/inspiration-thursday-joan-fontcuberta.html>



**Figura 6** · Solenoglypha-polypodida-1985.  
Fonte: <http://fotofestival.com/2017/en/exhibitions/sciencefriction-joan-fontcuberta/>

**Figura 7** · Solenoglypha-polypodida-1985.  
Fonte: <http://fotofestival.com/2017/en/exhibitions/sciencefriction-joan-fontcuberta/>

quanto mais provas, documentos ou material que fundamentem a sua existência, funcionam ao olhar como uma verdade edificada.

Fontcuberta considera que a “ciência atinge também o surrealismo embora de outro modo, através da descontextualização dos seus objectos de culto” (Fontcuberta, 1991:24). É nessa ruptura — imagem desvinculada do seu contexto — que o artista nos convoca em cada uma das suas propostas afim de questionarmos essa reinvenção, de uma realidade provável, onde a dúvida e a verdade se entrecruzam no pensamento.

### Conclusão

A obra de Joan Fontcuberta encontra-se em total sincronia com as questões actuais da imagem enquanto detentora do registo da verdade. Todas as imagens que nos são mostradas todos os dias, seja através dos ecrãs seja através dos jornais, trazem uma impressão de verdade em si ligada sem que haja espaço para a questionarmos de qualquer dúvida. O trabalho de Fontcuberta gera um pensamento crítico em torno da imagem como prova da verdade institucionalizada pelos media e convoca a autoridade da fotografia como ponto de partida para nos propor novas formas de olharmos as imagens, de as questionarmos enquanto utilizadores e consumidores dessa visualidade. Segundo Fontcuberta, uma imagem enquanto descontextualizada torna-se surreal e atrai a atenção para os perigos das chamadas “imagens credíveis”, as que passam uma informação isolada da sua circunstância. Ao questionar estes conceitos, ele transporta-os para um contexto artístico e constrói universos visuais de ficção — narrativas através de fotografias, de documentos e objectos — para nos fazer crer que essa verdade que ele nos faz crer que existe é possível que seja mentira. Face a esta dúvida, Fontcuberta confronta-nos com questões acerca da integridade das imagens que nos rodeiam e, por fim, da nossa própria imagem no mundo.

### Referências

- Amar, Pierre-Jean (2013) *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1382-2
- Bazin, André (2013) *A Ontologia da Imagem* *Fotográfica in Ensaios sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-19-2
- Didi-Huberman, Georges (2012) *Imagens Apesar de Tudo*, KKYM, Lisboa. ISBN: 978-989-97684-1-3
- Fontcuberta, Juan, (1991) *O Coração da Ciência, 700 anos da Universidade de Coimbra*, Coimbra: Centro de Estudos de Fotografia
- Kracauer, Siegfried (2013) *Fotografia in Ensaios sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro. ISBN: 978-989-8327-19-2
- Medeiros, Margarida (2010) *Fotografia e Verdade, uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 978-972-37-1561-3
- Silva, Rogério Paulo (2015) *A Fotografia com Processo de Mediação entre Ciência e Reinvenção Artística*. [Consult. 2018-12-26] Disponível em <URL: <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/what-was-on/joan-fontcuberta-stranger-fiction>

# Manifestações culturais e afro-brasileiras nas obras de Heitor dos Prazeres

*Cultural and afro-brazilian manifestations in the works of Heitor dos Prazeres*

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

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

\*Brasil, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Educação, Filosofia e Teologia: Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História. Rua da Consolação, nº 930, Bairro: Consolação, São Paulo — SP, CEP: 01302-907 Brasil. E-mail: nstori@uol.com.br

\*\*Brasil, Escritor.

AFILIAÇÃO: Marinha do Brasil, Diretoria de Administração da Marinha, Ilha das Cobras, S/Nº, Edifício Almirante Gastão Motta, 2º andar, Bairro: Centro, Rio de Janeiro, RJ, CEP: 20091-000, Brasil. E-mail: ram060973@gmail.com

**Resumo:** As manifestações culturais e afro são elementos marcantes e que aparecem com certa frequência nas obras do artista carioca Heitor dos Prazeres (1898-1966). Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as manifestações retratadas por Heitor, enfatizando a origem e a construção da identidade cultural do povo brasileiro. Conclui-se que a arte de Heitor dos Prazeres evoca a criação de um espaço público (re) inventado com a presença de expressões simbólico-corpóreas negras e de manifestações culturais que solidificam a identidade do povo.

**Palavras chave:** resistência / dança / religião.

**Abstract:** *The cultural and Afro manifestations are remarkable elements that appear with certain frequency in the works of the carioca artist Heitor dos Prazeres (1898-1966). In this context, the objective of this article is to analyze the manifestations portrayed by Heitor, emphasizing the origin and construction of the cultural identity of the Brazilian people. It is concluded that the art of Heitor dos Prazeres evokes the creation of a public space (re) invented with the presence of black symbolic-corporeal expressions and cultural manifestations that solidify the identity of the people.*

**Keywords:** *resistance / dance / religion.*

## Introdução

As manifestações culturais e afro são elementos marcantes e que aparecem com certa frequência nas obras do artista carioca Heitor dos Prazeres (1898-1966), assim como as condições de vida, discriminação e subalternização de homens e mulheres negras no processo histórico e geográfico de (re) produção da cidade.

A influência da cultura africana no processo de formação cultural brasileira teve início com a chegada dos africanos no continente brasileiro, por intermédio do tráfico de escravos, com uma grande diversidade cultural, vindos de várias regiões da África.

Findada a escravidão no Brasil, criou-se uma rede de sentidos excludente na qual, mais uma vez, o negro é colocado em condição de escravo. Além disso, os negros eram totalmente invisíveis nas obras artísticas ou apareciam, ainda, como figuras subalternas. Assim, o Brasil foi construído nas costas dos negros, escravizados e, quando libertados, relegados a uma classe socioeconômica mais baixa, sem acesso às oportunidades necessárias para serem integralizados no cotidiano da sociedade.

Neste contexto, o objetivo deste artigo é analisar as manifestações culturais e afro presentes nas obras de Heitor, enfatizando a origem e a construção da identidade cultural do povo brasileiro.

*Uma das várias influências da cultura africana para a identidade do povo brasileiro, foi na música com a percussão, constituindo hoje um leque bastante significativo para a formação da cultura brasileira (Pan & Teles, 2008:1).*

Todavia, observa-se que a cultura africana, não se limita à música, religião, costumes, culinária e idioma encontrando-se no Brasil até os dias atuais. Pode-se identificar essa influência nos rituais de Candomblés, Umbanda, nos jogos como capoeira, bate-coxa e nas danças como, Frevo, Samba, Batuque, Axé, Lambada, entre outros.

## 1. Prazer: eu sou Heitor dos Prazeres

*Eu sou Heitor dos Prazeres. Heitor dos Prazeres é o meu nome. Este prazer que eu tenho no nome é o prazer que eu divido com o povo. Este povo com quem eu reparto este prazer. Este povo que sofre, este povo que trabalha, este povo alegre que eu compartilho a alegria desse povo. A alegria deste povo, o sofrimento deste povo é o que me obriga a trabalhar. É o que me faz transportar para a tela o sofrimento do povo. Este povo que sou eu, um homem do povo. Não há nada mais sublime do que a massa humana. O povo é a massa humana, é a voz do sangue, o povo é a carne humana, o povo é o*

*aconchego, o povo é tudo. Eu para o povo represento um pedaço* (Heitor dos Prazeres apud Silva, 2018: 1)

Heitor dos Prazeres foi um compositor, cantor e pintor autodidata brasileiro que nasceu no Rio de Janeiro em 23 de setembro de 1898 e faleceu em 1966 — vítima de um câncer no pâncreas. Heitor era filho do marceneiro Eduardo Alexandre dos Prazeres que tocava clarinete e caixa na banda da Polícia Militar e Guarda Nacional, e de Celestina Gonçalves Martins dos Prazeres. Começou a trabalhar muito cedo, aos 7 anos de idade, na oficina do seu pai e aos 12 anos labutava como engraxate, jornalista e lustrador de móveis.

Sobrinho do pioneiro dos ranchos cariocas, Hilário Jovino Ferreira, ganha do tio seu primeiro cavaquinho e em sua companhia frequenta a casa das tias baianas (Tia Ciata e Tia Esther), onde tem contato com músicos como Donga (1890-1974), João da Baiana (1887-1974), Sinhô (1888-1930), Pixinguinha (1897-1973) e Paulo da Portela (1901-1949), entre outros. Apesar dos trabalhos informais, o jovem Heitor é preso aos 13 anos, por vadiagem, e passa algumas semanas na colônia correcional da Ilha Grande.

Aos 20 anos é conhecido como Mano Heitor do Cavaco e depois Mano Heitor do Estácio, sendo “Mano” uma denominação comum entre os sambistas. Quanto ao “Estácio”, é uma referência aos companheiros que conhece no local: Ismael Silva, Bide (Alcebiades Barcelos), Nilton Bastos e Marçal. Com boa circulação entre os sambistas, firma relações com compositores da Mangueira – Cartola (1908-1980), e de Oswaldo Cruz — Paulo da Portela. Por meio dessas relações, Heitor dos Prazeres compõe sambas em parceria e participa do início dos trabalhos e da fundação de escolas de samba, que se tornam importantes referências: Mangueira, Portela e Deixar Falar (atualmente — Estácio de Sá).

Em 1927 vence, com *A Tristeza Me Persegue*, um concurso de samba organizado por José Espinguela. Cria, em 1930, um coro feminino como acompanhamento, Heitor dos Prazeres e Sua Gente, com o qual excursiona e se apresenta no Uruguai. Atua nas Rádios Cosmos e Cruzeiro do Sul, em que apresenta o programa *A Voz do Morro*, com Cartola e Paulo da Portela. Em 1931, Orestes Barbosa (1893-1966) grava seu samba *Nega, Meu Bem*.

Ainda no ano de 1931, casou-se com Dona Glória, com quem viveu até 1936, nascendo como fruto dessa união três filhas: Ivete, Iriete e Ionete Maria. Com a morte da esposa surgiu uma nova maneira de se expressar artisticamente. No mundo da pintura ingressou como autodidata por volta de 1937, estimulado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcanti.

Durante as décadas de 1950 e 1960 participou, dentre outras, das seguintes

mostras coletivas, no Brasil e no exterior: 1951 — 1ª Bienal de São Paulo, com o quadro Moenda; 1953 — Integrou a 2ª Bienal de São Paulo, com direito a sala especial; 1965 — Bonn (Alemanha) — *Brazilian Art Today*; 1965 — Londres (Inglaterra) — *Brazilian Art Today*, na *Royal Academy of Arts*; 1965 — Paris (França) — Oito Pintores Ingênuos Brasileiros, na Galeria Jacques Massol; 1965 — Viena (Áustria) — *Brazilian Art Today*; 1966 — Dacar (Senegal) — 1º Festival Mundial de Artes Negras; e 1966 — Moscou (Rússia) — Pintores Primitivos Brasileiros.

## 2. A religião e o samba na cidade de Heitor dos Prazeres

As paisagens de Heitor dos Prazeres, muitas vezes consideradas pelos críticos de arte como uma obra Naif, tanto pela técnica como pela temática e estilo, nada possuem de ingênuas. Elas trazem potências de inserção transformadora dos negros e das negras na cidade do Rio de Janeiro. É posto em tela a diversidade de práticas que o corpo negro se faz presente no espaço urbano e afirma sua condição de humanidade (Manuel, 1979).

As festas com seus batuques, danças e cantorias faziam de recantos da cidade lugares de celebração, onde o sagrado e o profano se entrelaçavam para criar os sambas, os maxixes e os lundus. A dureza da vida cotidiana possuía seu repouso em breves momentos e, deles, a invenção da apropriação da cidade a partir da festa. As ruas eram os abrigos para invenção cultural, justamente porque permitia o encontro de pluralidades da apropriação sensível do mundo. A dança, o canto e a música celebravam a significação estética da vida como resistência ao cativo urbano.

Nesse sentido, podemos afirmar que as resistências negras não estavam somente configuradas em atos reativos, significam ações criativas, inventivas e inovadoras de lidar com duas formas associadas de opressão corpórea: a violência e a exploração (Barbosa, 2016).

Deve-se também reportar as marcações religiosas dos terreiros urbanos que permitiam aos negros recriar os cultos aos seus deuses, reerguendo na cidade o seu panteão mítico. Os terreiros (Figura 1) eram erguidos para fazer a festa do povo de santo e, com elas, o traçar de identidades estratégicas para ações coletivas. É, portanto, importante registrar a presença das casas de culto nas freguesias centrais da cidade, assim como as formas de assimilação da religião católica.

Na Figura 1 há uma representação do interior de um terreiro de umbanda composto por seis mulheres e dois homens, todos com o olhar voltado para cima. As personagens femininas trazem um dos braços levantados, como se estivessem a louvar ou a agradecer uma divindade no alto. Usam vestidos rodados e toucas ou fitas nos cabelos. Três delas estão de pé e outras três ajoelhadas, po-



**Figura 1** · Heitor dos Prazeres. *Terreiro de umbanda* — 1959, Óleo sobre cartão, 41 x 29 cm. Fonte: <http://virusdaarte.net/heitor-dos-prazeres-terreiro-de-umbanda/>

**Figura 2** · Heitor dos Prazeres. *Samba na Lapa* — 1963, Óleo sobre tela, 50 x 65 cm. Fonte: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2014/marco/14/heitor-dos-prazeres->

dendo ser possível observar-lhes os pés. Os dois percussionistas, com suas calças brancas, estão assentado sobre um banco de madeira, à esquerda do observador. Cada um deles traz entre as pernas um possante atabaque, instrumento de origem africana que marca a cadência dos cantos, muito usado nos terreiros de umbanda, para chamar os orixás (personificação ou deificação das forças da natureza ou ancestral divinizado).

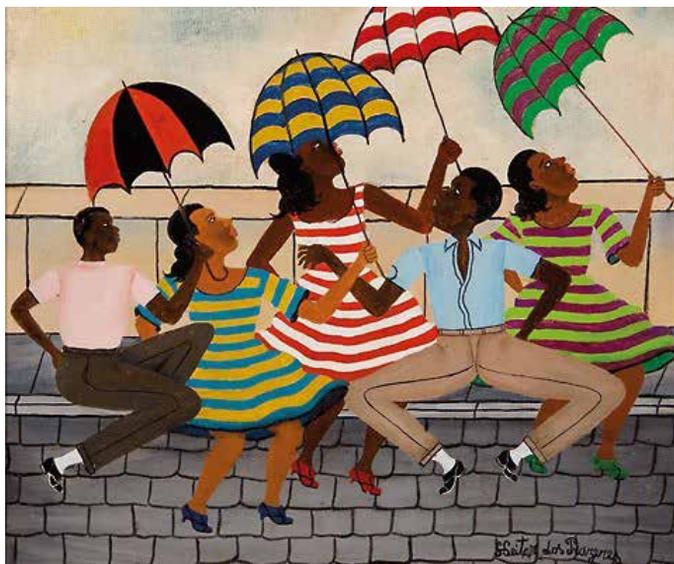
Apesar da negação das tradições africanas, da discriminação racial e da ambiguidade no tratamento de expressões da cultura afro-brasileira, diversos re-dutos negros sobreviveram e se afirmaram na cidade como marca e matriz da presença africana. Os bairros da Saúde e da Gamboa, localizados no entorno do porto da Cidade, se caracterizavam pela forte presença de remanescentes de etnias africanas.

Nas suas multiplicidades de sujeitos e práticas especializadas esculpidos em formas, gestos e cores, Heitor dos Prazeres revisita paisagens emblemáticas da cidade: O Largo do Paço e o Largo dos Arcos da Lapa. Na tela *Samba na Lapa* (Figura 2), o artista traz o samba do morro para o asfalto e retrata personagens, embebidos de fortes cores, para o primeiro plano da cena.

Na Figura 2, valoriza-se o corpo como expressão figural de homens, mulheres e crianças. Todos eles e todas elas aparecem com uma gestualidade marcante, mesmo que sejam diferentes as cenas pintadas: pessoas com cabeças erguidas e equilibradas nas pontas dos pés. Algumas características negras são acentuadas, como os lábios grossos, e o uso de cores fortes e vibrantes. É um instante guardado onde todos flutuam em busca de sonhos, alegrias e felicidades, cuja possibilidade de realização está posta na conquista de direitos plenos à cidade por parte das comunidades negras.

Percebe-se, também, que a Lapa é retratada por Heitor como o local da boemia, do carnaval e das noitadas cariocas. É um espaço de música e mulheres. Todavia, a imagem do malandro é o personagem central da Lapa, sua origem está associada à atmosfera negativa com que se representa o negro do morro.

*O malandro era aquele descendente dos negros escravizados que, empurrado a morar em casas irregulares, no que viria a se chamar favela — devido a reformas urbanas do governo — era avesso ao trabalho regular, por ter a noção de que saindo da senzala, não houve um esforço sequer do governo para tornar o ex-escravo em cidadão, logo, cair nessa de trabalho sem ter formação ou qualquer base, o manteria nas camadas mais baixas da sociedade em trabalhos braçais, domésticos, enfim, pouca mudança entre a realidade de poucas décadas antes (Sagatiba, 2015: 1).*



**Figura 3** · Heitor dos Prazeres. *Frevo* — s/d, Óleo sobre tela colada em eucatex, 36,5 x 45 cm. Fonte: <http://virusdaarte.net/heitor-dos-prazeres-frevo/>

Mas, o malandro retratado por Heitor, e imortalizado em suas notas musicais, é um símbolo de resistência ao sistema político vigente, pois a malandragem seria uma expressão de desobediência da população recém-liberta e seu desejo de não continuar submetendo a própria força de trabalho ao aviltamento.

### 3. O frevo no Rio de Janeiro de Heitor

Heitor não retratou apenas o samba em suas pinturas, mas também o frevo (figura 3). Pois, o surgimento do frevo está ligado às classes trabalhadoras urbanas e inclui, sobretudo, negros e mestiços que criaram os clubes e passam a ocupar o espaço urbano. Apesar do frevo ter sua origem em Pernambuco, no Rio de Janeiro surge com a criação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, fundado em 27 de novembro de 1934, na Rua do Jogo da Bola, nº 173 — Saúde, por pernambucanos de condição modesta da zona portuária do Rio de Janeiro, como João de Assis, Edgard Wanderley (músico do exército), Abdias e Alexandre (marinheiros) e Júlio Ferreira (motorista).

Apesar do samba predominar no imaginário de Heitor e em suas telas, o artista apresenta o frevo como uma manifestação que emerge na área portuária

do antigo Rio de Janeiro. Na figura 3 o artista elimina a presença de instrumentos musicais, provavelmente para dar mais ênfase aos passistas que se exibem na rua. Existem na tela cinco personagens, sendo dois homens e três mulheres. As mulheres usam vestidos listrados, enquanto os homens vestem camisas lisas. Todos os passistas portam sombrinhas, que têm a função de ajudar no equilíbrio, excetuando o de calça marrom-claro e camisa azul, o único, também, a olhar para a direita. Os demais dirigem a cabeça para a esquerda. As sombrinhas e os sapatos das mulheres combinam com seus vestidos. Os homens usam calças compridas, meias brancas e sapatos pretos ornamentados de branco.

### Conclusão

A arte de Heitor evoca a criação de um espaço público (re) inventado com a presença de expressões simbólico-corpóreas negras e de manifestações culturais que solidificam a identidade de um povo. Neste contexto, fica visível a contribuição incontestável dos negros em todos os segmentos da cultura brasileira, seja na música, na dança, na culinária, na religiosidade, enfim toda a cultura do Brasil, em especial do Rio de Janeiro, tem um pedaço da África.

Assim, Heitor dos Prazeres immortaliza em suas telas imagens cotidianas, cenas e fatos que viu e viveu como o samba, o frevo, as rodas de capoeira, os terreiros de umbanda, festas carnavalescas, e tudo o que estava ao seu alcance visual e criativo.

### Referências

- Barbosa, Jorge Luiz (2016) "A Atlântida Negra: a utopia da cidade afro-brasileira nas paisagens estéticas de Heitor dos Prazeres." In: *Anais do XIV Colóquio Internacional de Geocrítica*, Barcelona. [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: [http://www.ub.edu/geocrit/xiv\\_barbosa.pdf](http://www.ub.edu/geocrit/xiv_barbosa.pdf).
- Manuel, Pedro (1979) *Introdução*. In: *ARTE no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural.
- Pan, Mário & Teles, Sandro (2008) "A influência africana na percussão do Brasil." [Consult. 2018-12-11] Disponível em URL: <http://tabuleirocultural.wordpress.com/2008/03/06>.
- Sagatiba, Fernando (2015) "A Lapa do Rio Antigo." [Consult. 2018-12-12] Disponível em URL: <https://raizdosambaemfoco.wordpress.com/2015/08/18/a-lapa-do-rio-antigo/>
- Silva, Sirlene Ribeiro Alves da (2018) "Heitor dos Prazeres: Representação negra nas artes." In: *Anais do V Colóquio Internacional Educação, Cidadania e Exclusão*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. ISSN 2447-035X. [Consult. 2018-12-28] Disponível em URL: [http://www.editorarealize.com.br/revistas/ceduce/trabalhos/TRABALHO\\_E\\_V1111\\_MD1\\_SAB\\_ID534\\_30052018130241.pdf](http://www.editorarealize.com.br/revistas/ceduce/trabalhos/TRABALHO_E_V1111_MD1_SAB_ID534_30052018130241.pdf)

# A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho

*Coronelism and Violence in the New Cinema of Pernambuco: an analysis of director Kleber Mendonça Filho*

JOSÉ ARTHUR DE PONTES\*

Artigo Completo submetido em 31 de Dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, Fotógrafo e editor.

AFILIÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIE-BA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: pontesjose@campus.ul.pt

**Resumo:** O artigo tem como objeto de estudo, parte dos filmes *Som ao Redor* (2012) e *Aquários* (2016), obras recentes do diretor Kleber M. Filho. Nossa análise tem como foco os elementos de cordialidade vistos em alguns personagens, bem como determinados aspectos urbanísticos presentes nos filmes, que nos serviram para demonstrar a clara reprodução da violência coronelista nestas obras. O coronelismo criticado pelo cineasta extrapola as telas do cinema, num exemplo de cinema expandido. Os mesmos coronéis criticados em seus filmes atacam o artista na vida real.

**Palavras chave:** coronelismo / violência / cinema.

**Abstract:** *The article has as object of study, part of the films Som ao Redor (2012) and Aquários (2016), recent works of the director Kleber M. Filho. Our analysis focuses on the elements of cordiality seen in some characters, as well as certain urban aspects present in the films, which served to demonstrate the clear reproduction of violence and coronelism in these works. The coronelism criticized by the filmmaker extrapolates the screens of the cinema, in an example of expanded cinema. The same criticized colonels in his films attack the artist in real life.*

**Keywords:** coronelism / violence / cinema.

## Introdução

Segundo Vanoye & Goliot-Leté (2017), temos algumas razões para analisar um filme, uma delas é que a análise oferece a oportunidade de “mexer” com os significados da obra, fazendo uma desconstrução.

Os autores colocam que o filme é sempre um produto cultural, que aparece num contexto histórico durante sua criação, por isso é possível fazer associações do filme com a sociedade em que o mesmo se apresenta. Ou seja, “o filme sempre fala do contexto em que foi produzido. O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda” (Vanoye; Goliot-Leté, 2017:51).

Com o filme conseguimos entender a sociedade. E, dessa forma, o espaço aparece como forma de representar diversos aspectos da história e elementos da sociedade, do espaço onde foi filmado. Espaços esses apresentados através de lugares e paisagens, que escolhidos por motivação conotativa ou denotativa, participam dando sentido e identidade à história. Sendo assim, com a análise do espaço representado, identificando lugares, personagens e paisagens, se dá a escolha dos filmes “O som ao redor” (2012) e “Aquarius” (2016) do diretor Kleber M. Filho.

É possível notar nos filmes, que os espaços arquitetônicos e urbanos são locais que servem como exemplo da forma como a gentrificação da cidade foi uma continuidade da violência coronelista vinda dos engenhos de cana de açúcar do século passado. Dessa forma é possível falar do contexto histórico em que o filme foi produzido e da sociedade contida nas obras.

Nos filmes, as locações reais num filme de ficção, com prédios altos, casas de classe média e seus moradores passam uma falsa tranquilidade, a proximidade do aeroporto com aviões sobrevoando o bairro e ruídos constantes, grades em frente às residências, seguranças privados e cães apresentam sinais de medo em relação a assaltos. Elementos que compõem um cenário de uma cidade com medo da violência.

A gentileza entre os moradores e a forma como a classe trabalhadora é tratada, mascaram a violência dos moradores, a princípio cordiais, porém, tem as mãos “manchadas” de sangue pela história de Pernambuco. Esses elementos observados nos filmes do diretor servem de mote para análise fílmica, na medida em que a análise possibilita “mexer” com as significações do filme, que pode assim sofrer um processo de desconstrução (Vanoye, 2017).

No livro *Raízes do Brasil* (Hollanda, 1936) o historiador fala nos aspectos de cordialidade do povo brasileiro, tratado como *O Homem Cordial* e como essa cordialidade pode conter aspectos de dominação sobre o próximo. Uma forma de deixar mais suportável uma sociedade insuportável para aqueles mais pobres, que precisam ser equilibradas, por aqueles que são dominantes nas



**Figura 1** - Kleber Mendonça Filho, Fotograma de *Som ao Redor*, 2012. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD

**Figura 2** - Kleber Mendonça Filho, Fotograma de *Som ao Redor*, 2012. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD.

relações sociais. “Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo” (Hollanda, 1936:49)

## 2. Som ao Redor, Coronelismo e o Homem Cordial.

No filme *Som ao Redor* (Figura 1), o personagem João (Gustavo Jahn), na primeira vez que o vemos, está em sua casa. João é corretor de imóveis, mora na capital Recife, trabalha arrendando imóveis de sua família. Ele é neto do Sr Francisco (W.J. Solha) coronel da zona da mata açucareira, mora em um bom apartamento, tem uma namorada chamada Sofia (Irmã Brown) e uma funcionária doméstica Mariá (Mauricéia Conceição) e todo o luxo que o dinheiro pode comprar. João não é um homem violento, é um sujeito gentil, cordial, trata a todos de forma doce (Figura 2).

Em casa, João conversa com Mariá (doméstica), que está com suas netas, acompanhando seu trabalho. João, Sofia e Mariá conversam no pequeno almoço, Sofia e João comem, Mariá trabalha. João trata Mariá de forma carinhosa, dá beijos ao chegar na cozinha, trata sua funcionária cordialmente, conforme o diálogo descrito a seguir.

(Mariá) João, as meninas vieram hoje porque a mãe foi pro médico.

(João) Eu vi elas ali na sala, não tem nenhum problema. Foi quando que você morou aqui ?

(Sofia) Foi em 1990.

(Mariá) Noventa eu já trabalhava aqui, com os pais dele, o irmão a irmã.

(Mariá) Estou velha, já me aposentando

(Sofia) Você tem quantos anos ?

(Mariá) Vou fazer sessenta.

(João) Ta velha nada Mariá

(Mariá) Adailton avisou que o carro lá embaixo foi arrombado. (Mendonça Filho, 2012)

João veste sua máscara social, trabalha para o avô, mora num imóvel de luxo, não é um coronel dos engenhos de cana de açúcar, mas parte de sua segunda geração, e usufrui dos bens do coronel patriarca. Mariá já está ali há décadas, trabalha para a família, suas netas, já dentro de casa, seguem o mesmo caminho da avó, as gerações de servidão se acumulam dentro do apartamento.

A família de João representa todo o coronelismo da zona açucareira: tem imóveis na cidade, um engenho falido no interior, trabalhadores precarizados dentro de casa, gerações de exploração social. Seu prédio o protege do mundo lá fora, da violência e dos carros arrombados, separa os mundos, dos brancos e dos afrodescendentes, dos pobres e dos ricos.

Mariá representa as gerações de trabalhadores explorados na zona açucareira, que foram trabalhar na capital. Mas João é gentil, é cordial, trata bem a todos. João é o Homem Cordial, é alguém que vive nas sombras de uma tragédia social, mas suas atitudes são nobres, mesmo que não faça nada para mudar a situação ao seu redor.

### 3. Aquarius, Coronelismo e o Cinema Expandido.

No filme *Aquarius*, a personagem Clara (Sônia Braga), vive só num edifício. A construção, uma das últimas em seu estilo no bairro é cobiçada por engenheiros de uma grande construtora. A personagem, mutilada pelo câncer de mama, está em perigo na terra e nas águas. Após nadar no mar infestado por tubarões recebe os velhos Coronéis em sua casa. Clara tem em sua porta dois empresários interessados em comprar seu imóvel, como última moradora do prédio é a única que impede que o imóvel seja demolido, para que seja construído um grande empreendimento (Figura 3).

Os velhos Coronéis, donos de terra na zona da mata, aparecem como grande construtores de imóveis no filme. Coronéis que destroem o patrimônio público e perseguem Clara — que nada com tubarões nas águas e foge dos velhos patriarcas em terra — conforme o diálogo descrito a seguir.

*(Sr Geraldo) É aquela conversa que tivemos anteriormente, é sobre a compra do seu apartamento.*

*(Clara) Sobre a venda deste apartamento ? Eu não vou vender seu Geraldo o senhor já sabe disso...*

*(Sr Geraldo) Dona Clara, é uma proposta, dona Clara! (Mendonça Filho, 2016)*

Fora das telas o edifício Aquarius se chama Oceania e é um dos mais antigos prédios residenciais da região. Anteriormente, durante a produção do filme, os produtores haviam escolhido outro edifício, o Caiçara. Ambos os prédios estão situados no Bairro de Boa Viagem, zona sul do Recife (cidade do nordeste brasileiro) área de urbanização violenta e verticalização de imóveis destruindo a memória e o patrimônio da cidade. (Carneiro da Cunha, 2017)

Em *Aquarius*, como o nome sugere, uma prisão perto das águas, a beira mar como a cidade do Recife. Fora das telas o edifício, um dos últimos em seu estilo no bairro tem como nome original (Oceania), fica próximo do Edifício Caiçara que foi parcialmente demolido numa briga judicial por preservação de patrimônio da cidade. (Carneiro da Cunha, 2017).

A inspiração na realidade do lugar é colocada pelo diretor em entrevista ao jornal Folha de Pernambuco, conforme reproduzido a seguir :



**Figura 3** · Kleber M. Filho, fotograma de *Aquarius*, 2016. 35 mm Techniscope. CinemaScópio, Recife, Pernambuco Brasil. Fonte: DVD

*(...) O primeiro roteiro foi escrito para o Caiçara, alguns metros ao sul do Oceania. Já estava pronto quando tratores o deixaram semi-demolido. Aquele aspecto de construção bombardeada foi uma perda para o Recife e uma perda para o filme. Mas, quando vi o Oceania, me pareceu a opção óbvia. Ele é horizontal e fotografa muito bem. Com os prédios altos atrás dele, traz a ideia instantaneamente que tentamos passar. Ele era nossa última chance, porque o mercado extinguiu qualquer outra forma antiga de se morar na praia. Ele é um prédio que pensa que é casa. Você, em 2016, vem caminhando no calçadão e adentra, sem precisar passar por uma guarita, sem aquele sentimento de penitenciária. Com uma chave, abre a porta de madeira original e já está na escada. (Paulo, 2016:6)*

O medo e a violência são colocados pelo diretor na forma da moradia, a cordial Clara tem que fugir dos tubarões em Terra e no mar, seu prédio, representa a resistência aos velhos coronéis, seu corpo mutilado resiste a especulação imobiliária, ao patriarcado coronelista e ao capital. Clara é como uma heroína que conhece as regras do patriarca e usa contra eles. O prédio onde mora, dentro e fora das telas representa a resistência de uma cidade com medo da violência, que se recusa a agir conforme as regras e confronta o mercado e seus coronéis, dentro e fora das telas.

### **3.1 Aquarius e o Cinema Expandido em Cannes**

Durante o festival de Cannes, em 2016, o Brasil vivia o *Impeachment* de Dilma Rousseff. A equipe do filme *Aquarius* realiza um protesto contra a saída da presidenta durante a entrada no festival que é transmitido para todo o mundo. Em

frente às câmeras os atores seguram placas com os dizeres: "Brazil is experiencing a coup d'état". (Jansen, 2016)

*Aquarius* estava sendo comercializado em 67 países e aparecia como o caminho mais natural a indicação pelo Ministério da Cultura ao Oscar. Já prevendo retaliações o diretor recebe apoio de outros profissionais da área, que escolhem não concorrer com seus filmes. Anna Muylaert retirou da disputa o filme, *Mãe Só Há Uma* (2016), e Gabriel Mascaro retirou o filme *Boi Neon* (2015). O Ministério da Cultura indica então o *Pequeno segredo* (2016), de David Schurmann. (G1, 2016)

Passado o episódio, o cineasta inicia as filmagens de seu mais novo filme *Bacurau* (2018) quando recebe a notificação por parte do Ministério da Cultura que haveria que devolver a quantia captada para a produção do filme *Som ao Redor*, feito com dinheiro público através da lei de Audiovisual. O valor para devolução ao pelo Ministério da Cultura era de R\$ 2.162.052,68. (aproximadamente: 500 mil euros).

O governo promove uma retaliação, às políticas públicas de financiamento não mais se enquadram com a visão de promoção da cultura do governo anterior. O diretor crítico ferrenho ao novo presidente é atacado.

O impacto de suas obras inicialmente com ressonância regional incomoda aqueles que promovem a gentrificação da cidade. Após seu protesto em Cannes o cunho político de suas obras ganham uma projeção nacional através de seu posicionamento político a respeito da saída de Dilma Rousseff, criando assim, uma segunda camada de expansão de seu cinema, os coronéis agora, atacam a forma de financiamento de seus filmes, numa tentativa de calar o cineasta.

#### 4. Conclusão

A obra de Kleber Mendonça Filho propõe uma visão da forma como vivemos a cidade, uma crítica, aos ricos coronéis canavieiros, que continuam a dominar a capital (Recife) de forma violenta. Seu cinema vai além da telas, tem um teor político e incomoda aos grandes grupos econômicos presentes no Brasil. Seus personagens em ambos os filmes mostram como as gerações, ao longos dos últimos séculos, mantiveram características dos coronelismo agrário também na capital. As memórias apagadas da cidade e a urbanização violenta aparecem como um cinema expandido, a violência coronelista da capital pernambucana extrapola as telas.

A 'Cordialidade' dos personagens é colocada como fator fundamental para o equilíbrio entre aqueles que dominam o capital e aqueles que são dominados. O confronto patriarcal, na figura dos coronéis, acontece em ambos os filmes.

A cidade é colocada como pano de fundo, tendo a especulação imobiliária e a gentrificação como elementos de violência coronelista. O medo, as relações trabalhistas injustas, o homem sendo colocado como elemento de incitação da violência, os coronéis que dominam na zona da mata e nos bairros da capital são alguns dos elementos que ajudam a construir uma atmosfera de medo e opressão social. Esta condição opressora só é possível em uma sociedade extremamente machista e vestida de uma máscara de cordialidade.

O cinema de Kleber Mendonça Filho, ao falar de forma expandida, incomoda os coronéis no berço do coronelismo brasileiro, como se o próprio diretor se colocasse na posição de 'Homem Cordial,' na tentativa de desconstruir o meio onde o filme é visto. Ou seja, o filme sempre 'fala' do contexto em que foi produzido, na forma do cinema expandido. O espaço onde é produzido tenta representar diversos aspectos da história e elementos da sociedade.

### Referências

- Cunha, M. Carneiro da (2017, 05). *O Recife do som ao redor Cidade de muros: Vitruvius*. URL: [http // vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.202/6519](http://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/17.202/6519)
- Gabriel, M. (2015). *Boi Neon* [Film]. Brasil: Desvia Filmes.
- Jansen , R. (2016, 08). *'Boi Neon' anuncia que não vai participar de seleção para o Oscar*. G1. URL: <https://glo.bo/2StAZNA>
- Mendonça Filho, K. (2016). *Aquarius* [Filme]. Brasil: Vitrine Filmes.
- Mendonça Filho, K (2018). *Bacurau* [Filme] Brasil: Vitrine Filmes
- Mendonça Filho, K. (2012). *Som ao Redor* [Filme]. Brasil: Vitrine Filmes.
- Muyllaert, A. (2016). *Mãe Só Há Uma* [Filme]. Brasil: Africa Filmes.
- Paulo, T. (2016, 06). "Edifício Oceania destoa dos espigões que o rodeiam na Zona Sul do Recife." Folha de Pernambuco. Retirado 12, 2018, de <https://bit.ly/2QZY0Qi>
- Sérgio, D. (2004). *Raízes do Brasil* (26 ed., Vol., pág. 49-49). São Paulo: Schwarcz. ISBN 978-85-8086-890-6
- Vanoye, F. & Goliot-Lete, A. (2006). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus.

# Cerveza Tupac, un proyecto socio-artístico del artista peruano Giuseppe De Bernardi

*Beer Tupac, a social and artistic project of the Peruvian artist Giuseppe De Bernardi*

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.

AFILIACÃO: 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 enfoca la producción de significación en el proyecto Cerveza Tupac, un referente importante en la obra del artista peruano Giuseppe De Bernardi (Lima, 1972). El proyecto se caracteriza por la singularidad de una enunciación que disuelve las fronteras entre el arte y la realidad, exponiendo el poder del arte no sólo de representar o simular realidades sino también de sustentarnos a través de la interconexión de varios sistemas semióticos.

**Palabras clave:** arte / significación / enunciación / mediación / memoria colectiva.

**Abstract:** *The paper focuses on the production of meaning in the Tupac Beer project, an important reference in the work of the Peruvian artist Giuseppe De Bernardi (Lima, 1972). The project is characterized by the uniqueness of an enunciation that dissolves the boundaries between art and reality, exposing the power of art not only to represent or simulate realities but also to sustain them through the interconnection of several semiotic systems.*

**Keywords:** *art / meaning / enunciation / mediation / collective memory.*

## Introducción

Giuseppe De Bernardi, artista visual que realiza intervenciones de espacios públicos e investiga el rol del arte en la liberación de limitaciones culturales, se refiere a la Cerveza TUPAC diciendo “La primera cerveza del mundo creada para apoyar el arte contemporáneo, es peruana...”. La peruanidad es un concepto inmerso en este proyecto, desde la opción por Tupac Amaru, caudillo andino que lideró la mayor rebelión anticolonial del continente en el siglo XVIII. Las raíces peruanas de la marca creada en el campo del arte, para ser llevada al comercio y a la gestión cultural, están presentes en el proyecto en todas sus fases, incluyendo como principio fundador en su semántica la rebeldía ante lo preestablecido y/o impuesto : la fase de inmersión en comunicaciones lúdicas y festivas con los amigos por el mundo, a las cuales aporta la memoria colectiva peruana y el funcionamiento simbólico de sus manifestaciones; la fase de difusión de una marca construida en torno a la realidad hipotética de la Cerveza Tupac, a través de los recursos de la publicidad y marketing desde una Galería de Arte y desde las vallas de las calles; la fase de producción — consumo, centrada en la relación arte — industria, desde otra Galería de Arte. Cada fase fue un momento estratégico en la transición arte-consumo y desarrolló sus propias opciones de acción enunciativa: reuniones y registros fotográficos en la primera fase, objetos-signo en los cuales interactúan el arte, el diseño, la publicidad, el marketing y la comunicación en la segunda fase, proceso, producto y consumo en la tercera. La hibridez de los recursos en cada una de las fases remite a la heterogeneidad de la génesis de los actos artísticos en la actualidad. Remite también al carácter hipertextual del mundo, donde la hipertextualidad funciona como estructura de las cosas desde sus características como estructura del pensamiento. Finalmente remite a la disolución de los límites entre géneros y modos de manifestación del arte que reivindica su carácter comunicativo y cultural.

### 1.El contexto de la hipercultura

La comprensión del contexto y de sus necesidades, comenzando por la toma de conciencia de las mismas, funciona como un marco referencial para todas las acciones artísticas de Giuseppe De Bernardi. La génesis del acto artístico ocurre en un universo hipertextual, donde “No los límites sino los enlaces y las conexiones organizan el hiperespacio de la cultura” (Han, 2018:22). El Proyecto Cerveza Tupac es un significativo ejemplo. Consideramos también el concepto de hibridez de Bhabha (2002) para el cual el límite funciona como pasaje y entre cuyas consecuencias está la redefinición de identidades, debido a que en la hipercultura la identidad cultural no absorbe y reproduce automáticamente



**Figura 1** · "Cerveza Tupac: una escultura social", 2008. Fuente: [http://cervezatupac.blogspot.com/2008\\_06\\_08\\_archive.html](http://cervezatupac.blogspot.com/2008_06_08_archive.html)

**Figura 2** · "Cerveza Tupac: una escultura social", 2008. Fuente: [http://cervezatupac.blogspot.com/2008\\_06\\_08\\_archive.html](http://cervezatupac.blogspot.com/2008_06_08_archive.html)



**Figura 3** · “Cerveza Tupac: una escultura social”, 2008. Fuente: [http://cervezatupac.blogspot.com/2008\\_06\\_08\\_archive.html](http://cervezatupac.blogspot.com/2008_06_08_archive.html)

rasgos culturales establecidos (además ninguna cultura es una entidad invariable), sino puede proceder a una creciente individualización (Bhabha, 2002:40). La hibridez es, en este sentido, “un pasaje intersticial” que tiende a producir imágenes culturales desde la diferencia. El arte funciona como hipertexto, articulado a las demás manifestaciones de la cultura, remitiendo a ellas o apropiándose de ellas, sobre todo si el proyecto de arte se propone explícitamente influir en la memoria del público, en su juicio e imaginario, en sus pasiones: es así como le enseña sobre la condición humana pero no a través de una lección histórica con sus recursos referenciales, aunque la importancia de las referencias es innegable para hacer contacto y comunicación, sino a través de las relaciones que se establecen entre el acto artístico y su público consumidor (Todorov, 2008:12), las cuales estimulan la participación del público y lo invitan a repensar las cosas y sus identidades. Al ingresar el público en el conjunto relacional que lo hace interactuar con la manifestación artística, y a través de ésta con el contexto y su propia memoria, se “pone en marcha nuestro aparato de interpretación simbólica, cuyos movimientos, repercusiones, ondas de choque continúan mucho tiempo después del contacto inicial.” (Todorov, 2008:13). En este sentido, “la obra funciona como una apertura de la verdad porque es un acontecimiento del ser” (Vattimo, 1998:147). Y la experiencia estética funciona como “heterotopia, desfundamiento del mundo” (Vattimo, 1998:171).

## 2. El Arte como hipertexto: el Proyecto Cerveza Tupac

El proyecto, cuya realización se extiende por un período de 15 años, se construyó en torno a un objeto-signo, la Cerveza Tupac, creado y elaborado como mediación del reconocimiento social y apuntando a la re-valoración de la relación de la gente con el arte. Con este fin, el proyecto generó prácticas de interacción inspiradas en las prácticas sociales del lanzamiento y posicionamiento de una marca, como la promesa, la fidelidad y el compromiso; a la vez creó una duración, un programa narrativo y una identidad.

Apelar al modelo de marca implicó enfatizar en la participación de los signos en nuestra sociedad de prácticas discursivas, desde una «experiencia estética de integración/reintegración» (Vattimo, 1998:143). Esta opción requiere de una interpretación, tanto del público como del analista del proyecto artístico, que tome en cuenta el actuar enunciativo comunicativo, antes que los recursos empleados, los cuales se subordinan a la praxis artística propuesta:

*Por consiguiente, no es a nivel de expresión que nos esforzaremos en determinar lo que caracteriza la producción de significación y las producciones simbólicas o icónicas, sino al nivel pragmático de los agenciamientos de enunciación relativos a dichas máquinas de signos. (Guattari, 2013:164).*

Cerveza Tupac comenzó por ser una construcción conceptual, que reivindicaba la identidad generada por la memoria colectiva en torno a Tupac Amaru. Se creó la identidad visual de la imagen Tupac y se recogieron reacciones en una acción itinerante por diferentes espacios culturales, durante varios años. Las fotografías que registraron el itinerario ingresaron en el universo festivo e integrador que se construyó en términos publicitarios, para actuar como espacio de socialización del producto conceptual artístico con su público. Este universo se instaló en la muestra “Cerveza Tupac: una escultura social”, en la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima, en 2008, como una campaña de promoción de la Cerveza Tupac, con códigos y materiales publicitarios: vallas fotográficas, paneles, gráficos, infografías, objetos de mercadeo, degustaciones.

McLuhan indicaba que los medios son poderosos agentes de cambio que afectan la manera en que experimentamos el mundo: diseñar un producto como la Cerveza Tupac y su recorrido desde el arte para generar una visión del mundo y multiplicar la comunicación centra la atención en el proceso de significación, en la diversidad de sus elementos que se entrecruzaron para componer una totalidad, en la calidad de universo mediático emergente de una fabulación (Figura 1, Figura 2, Figura 3).



**Figura 4** · "Cerveza Tupac: una economía social táctica", 2011. Fuente: <http://tupac.org.pe/cerveza-tupac/>

**Figura 5** · "Cerveza Tupac: una economía social táctica", 2011. Fuente: <http://tupac.org.pe/cerveza-tupac/>



**Figura 6** · “Cerveza Tupac: una economía social táctica”, 2011. Fuente: <http://tupac.org.pe/cerveza-tupac/>

La sala de exposición generó un conjunto de interacciones cuya enunciación evidenciaba el agenciamiento “a nivel de las máquinas de signo, entre el signifi- cante y el significado; al nivel del discurso, entre el significado y el referente; y al nivel mismo del proceso de subjetivación, por la instauración de una re- dundancia de las redundancias, de una formalización de la presencia ante uno mismo” (Guattari, 2013:169).

En la siguiente fase del proyecto, se procedió a la fabricación artesanal de la cerveza, en una fase experimental primero, luego en la galería Revolver de Lima, en la cual se presentó en 2011 la muestra “Cerveza Tupac: una economía social táctica”. La fabricación se hizo a puerta cerrada (Figura 4, Figura 5, Figura 6) el lugar de fabricación y sus aparatos fueron vistos una vez que se inició la mues- tra, que incluía también el depósito de la cerveza fabricada, con sus botellas y ca- jas, listas para la distribución. La simulación del producto — signo de la primera muestra fue reemplazada por su realidad en términos de producción, distribu- ción y consumo. Del arte a la publicidad y a la producción: un enfoque que no sólo interroga la condición del arte sino que la expande y la ingresa en la creación de realidades en términos de gestión. Se enfoca la posibilidad de la Cerveza Tupac sea un factor económico productivo para la gestión de manifestaciones artísticas. Se generó de esta manera una interfaz cultural que invitaba a una relectura del acto y del artefacto artístico, ecléctica, experimental y expansiva.

Son características que encuentran su marco de acción en la esfera de la

poscolonialidad latinoamericana, con un discurso des-jerarquizado y abierto, que pretende liberarse de las reglas de representatividad y cuya motivación el mismo artista expresa en el manifiesto “Urbi et Orbi, banalizando el arte para redimirnos: la caja blanca, Cahuachi y la comunicación de masas” publicado en el catálogo de la muestra “Cerveza Tupac: una escultura social”, donde indicaba: “Toda actividad humana devela a cabalidad la idiosincrasia de quien la genera o pone en acción. Siendo quienes somos y habiendo heredado el país que somos, no puedo dejar de percibir y comentar la distancia del “arte enaltecido” encerrado en la caja blanca como propuesta incoherente, acrítica, inconsecuente, si no estéril frente a la realidad peruana y todo lo que nos toca reformularnos como artistas comunicadores activos y responsables.” (De Bernardi, 2011a).

### Conclusiones

La sociedad contemporánea ha registrado muchos cambios en la concepción y la acción del arte en parte porque “la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más diversos aspectos vuelve cada vez menos concebible la idea misma de una realidad.” (Vattimo, 1998: 81) y por lo tanto facilita su creación e instalación en el contexto en los propios términos de la enunciación particular de un creador: “Realidad, para nosotros, es más bien el resultado del entrecruzarse, del contaminarse (en el sentido latino) de las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que compiten entre sí, o que, de cualquier manera, sin coordinación central alguna, distribuyen los medios”. (Vattimo, 1998:81). El proyecto Cerveza Tupac valora el tejido actual de la sociedad y de la cultura y re-significa la intervención del arte desde su capacidad de interacción y comunicación, fundadora de nuevas realidades que asumen en el contexto roles complejos, con componentes culturales, sociales, económicos. Este enfoque que el artista desarrolló en el proyecto se debe tanto a su concepto del arte como a su experiencia de gestión cultural de la Asociación Tupac y su Centro Cultural de amplia trayectoria. Concluimos esta aproximación al Proyecto Cerveza Tupac con las palabras de su creador:

*Las condiciones comerciales del mundo actual -el mundo de los productos y las marcas- son para mí un territorio de indagación sobre el cual los pensadores contemporáneos debemos reflexionar y asumir como posibilidad en la búsqueda de recursos propios. ¡Generemos marcas, aprendamos y asumamos que como creadores nos toca confrontar las responsabilidades del sector! ¿Debemos necesariamente estar al margen del mundo -marginados- y sus actuales condiciones? ¡Exijámonos encontrar soluciones y salidas, aprendamos a hacer alianzas! Las comunidades de creadores somos caldo de cultivo esencial para el desarrollo de proyectos que generen*

*auto financiamiento para el propio sector; -de nuevo- nadie conoce mejor que nosotros mismos las necesidades, condiciones, carencias y aspiraciones propias del sector.*

*Tupac, la comunidad de artistas y creadores de Barranco, cumple en 2013 doce años de trabajo ininterrumpido. Cerveza Tupac nace en paralelo con la convicción de que el sector debe asumir sus propios retos, construir sus propias caminos, vías y puentes - infraestructura- con el fin de solventar la producción del arte profesional y un discurso propio: nuestra independencia. (De Bernardi, 2011b)*

## Referencias

- Bhabha H,K,(2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manotial.
- De Bernardi, Giuseppe (2011a). "Urbi et Orbi, banalizando el arte para redimirnos: la caja blanca, Cahuachi y la comunicación de masas" en el catálogo *Cerveza Tupac; una escultura social*. Lima: Municipalidad de Lima.
- De Bernardi, Giuseppe (2011b). *Cerveza Tupac: una cervecería para Barranco*. <http://tupac.org.pe/cerveza-tupac/>
- Consultado: 11.12.18,
- Guattari, Félix (2013). *Líneas de fuga, Por otro mundo de posibles*, Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Han, Byung-Chul (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Todorov, Tzvetan (2008). *La vida en común*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Vattimo, Gianni (1998). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

# Entremeios negativos, do grafite à grade. Construções imagéticas a partir das grades de ferro residenciais de Marabá na poética de Bino Sousa.

*Negative interstices, from graphite to grid. Image constructions from the residential iron grids of Marabá in the poetics of Bino Sousa.*

**JOSÉ MARCOS CAVALCANTI DE CARVALHO\***

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

\*Brasil, fotógrafo, designer gráfico, artista visual e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Faculdade de Artes Visuais. Avenida dos Ipês, s/n, Cidade Universitária, Loteamento Cidade Jardim, Marabá/PA, Brasil. E-mail: zemarqs@yahoo.com.br

**Resumo:** O trabalho de Bino Souza predispõe uma relação com o grafismo que é impressionado pelas matrizes que são desenvolvidas a partir de grades de ferro que servem de proteção das residências na cidade de Marabá-PA, o artista dialoga com a cidade e seus cidadãos com a utilização de uma estratégia onde insere-se a sua práxis; sua poética, em relação ao desenvolvimento de uma metodologia em torno das reconfigurações possíveis das estruturas mínimas modulares que são dadas a serem reconstruídas e ressignificadas na obtenção de grafismos ordenados de maneiras diversas a sua constituição anterior, quando ainda eram apenas grades de proteção. Essas mesmas grades, diminuídas, expandem suas relações além daquelas estruturas enraizadas nos ambientes domésticos, numa relação de expansão de significados em torno do fazer e dos pertencimentos das pessoas da cidade de Marabá.

**Palavras chave:** grade / grafite / praxis / arte / metodologia.

**Abstract:** *The work of Bino Souza predisposes a relationship with the graphics that is impressed by the matrices that are developed from iron bars that serve as protection of the residences in the city of Marabá-PA, the artist dialogues with the city and its citizens with the use of a strategy where his praxis is inserted; his poetics, in relation to the development of a methodology around the possible reconfigurations of the minimal modular structures that are given to be reconstructed and resignified in the obtaining of ordered graphics in ways different from their previous constitution, when they were still only protection grids. These same grids, diminished, expand their relations beyond those structures rooted in domestic environments, in a relation of expansion of meanings around the doing and the belongings of the people of the city of Marabá.*

**Keywords:** *grid / graphite / praxis / art / methodology.*

Bino Sousa, artista visual, natural de Santa Inês do Maranhão, residente em Marabá desenvolve sua poética a partir de uma pesquisa artística na busca nas possibilidades imagéticas possíveis pelo uso de grades de ferro; na sua estrutura composicional remetendo às questões que são formalizadas na estrutura de sobreposição das mesmas, e que são possíveis na diminuição destas em elementos formais, obtendo matrizes que foram sendo angariadas a partir das pesquisas *In loco* para a primeira parte da pesquisa processual. Bino coloca os papéis por baixo das estruturas das grades que foram sendo encontradas por suas pesquisas e as usa como matrizes para o desenvolvimento do seu trabalho.

*As grades acrescentam uma camada transparente à história do ornamento na Arquitetura: envolvem deixando ver, criando uma camada gráfica, que vibra em linhas de ferro cuja expressividade vai além do que sua aparente ríjeza e severidade material permitiriam. Se o objeto é a grade, seu lugar é a fronteira, e é na fachada — vestimenta da casa, quase pele — que eles se revelam. Nas fachadas as discussões sobre o ornamento ganham sentido renovado, pelo modo como são habitadas pelo hoje, como promovem encontros entre “presentes novos e antigos” na paisagem urbana. (GOU-LART, 2014, p.07)*

A pesquisa imagética do artista desenvolve-se a princípio em torno da colocação do papel por trás das grades que servem de suporte e anteparo para a deposição de tinta. Os resultados gráficos obtidos foram posteriormente trabalhados no ateliê em relação às cores, e nas construções que foram aplicadas nas configurações desenvolvidas por intermédio das bases produzidas anteriormente nas residências. Os materiais que foram desenvolvidos, tendo como base as construções formais mínimas em relação às modulações das grades são levadas para o ateliê onde o artista pode trabalhar em perspectiva as relações das cores vibrantes (característica na sua produção), e no desenvolvimento de outras intervenções nas bases produzidas. A pesquisa neste momento toma outro desdobramento em virtude da percepção pelo artista das possibilidades que poderiam advir-se dos segmentos que são replicados formalmente enquanto módulos. Bino percebe que estas estruturas modulares podem ser diminuídas na estrutura mínima da grade, facilitando assim o transporte; como no uso de uma matriz de estêncil para obtenção de outras estruturas imagéticas nas residências e intervenções desenvolvidas pela cidade de Marabá. O artista ficava restrito a fixação da base da grade nas paredes, janelas e nas portas e com a possibilidade de portabilidade destas estruturas mínimas foi possível resolver diversas questões que o artista propunha colocando em pauta novos desdobramentos; intervindo com estas matrizes na cidade de Marabá de uma forma mais conveniente e de maneira a atuar em diversos locais possibilitados pelo transporte das matrizes.

Outra dificuldade que o artista teve no percurso e realização da sua poética foi sentida quando houve a constatação que o seu material de estudo e experimentação não é encontrado em abundância em qualquer lugar; além das residências, visto que as grades são reutilizadas em outras dependências com as mesmas finalidades de proteção e segurança e quando o proprietário resolve fazer as trocas destas por outras grades, ele as reutiliza. A maneira encontrada por Bino foi procurar nos ferros-velhos grades que pudessem ser usadas na sua pesquisa processual, mas estas grades não são destinadas de imediato ao descarte, como mencionamos. O pesquisador começou a procurar essas grades nas serralherias, com os próprios serralheiros que as produziam. Deste modo a pesquisa começou a encontrar os elementos formais, as matrizes das estruturas para o desenvolvimento plástico do trabalho.

*As fronteiras devem ser também identificadas nas conversas plásticas entre a Arte e a Arquitetura. Para além de uma “medida” tectônica, a conformar sistemas que dividem e limitam as superfícies, é inevitável pensar na força gráfica das linhas que*



**Figura 1** - Registro da intervenção. Acervo do artista.

**Figura 2** - Registro da produção. Acervo do artista.

**Figura 3** - Registro processo. Acervo do artista.

*conformam as grades ornamentais. A presença do desenho no espaço urbano também imprimirá nosso olhar, através de uma percepção formal — para além da casca estilística, e que não pode deixar de ser crítica — das linhas que preenchem a cidade de ontem e hoje, de modo voluptuoso ou mais sóbrio, conferindo graça discreta aos caminhos, em distinto tom dos atuais muros de vidro e os arames cortantes e encara-colados. (GOULART, 2014, p.09)*

Depois destes desdobramentos o artista volta às ruas posteriormente, não mais procurando as grades nas residências, mas procurando um contato maior com os moradores de Marabá. Ele promove intervenções na cidade com os seus grafites utilizando-se dos ícones destas grades angariados na pesquisa para usá-los como mediadores do seu discurso imagético com os habitantes da cidade. Agora Bino vai ressignificando as estruturas formais mínimas das grades, trazendo desta forma sua poética em torno desses ícones e do seu fazer artístico em relação às cores e ao grafite, mediados por essas estruturas mínimas.

Desta forma, o artista consegue transformar a representatividade de um objeto utilizado para a proteção e segurança, por intermédio da diminuição do tamanho e da estrutura deste em algo possível de ser transportado. Desta forma, traz para o seu processo artístico mobilidade, necessária ao desdobramento da sua produção e da sua práxis, a fim de utilizar os padrões gráficos das grades de ferro à maneira de um estêncil: uma matriz móvel, em oposição à estrutura fixa e rígida além daquela serventia anterior do material ao devir da superfície que receberá a camada de pigmento.

*O fenômeno arquitetural (...). Prefiro pensá-lo segundo um espaço não mensurável — talvez como aquele do plano constituído na espessura da folha de papel — um entre dois foras, onde tudo acontece. (...) Talvez porque seja como a arquitetura e seus cortes a — significantes: de tão tênues os limites, como o da espessura da folha de papel, se constitui segundo um plano que abriga somente linhas, intensidades (BRANDÃO apud GOULART, 2014, p. 10)*

As relações que são dadas pelo artista contribuem e assumem um pensamento contemporâneo em torno do fazer, das singularidades que estão presentes na estrutura de deslocamentos e das de manipulação do material, além daqueles possíveis e imaginadas de uma maneira corriqueira. Onde ele perpassa sobre as questões que estão dadas na arquitetura e no seu desdobramento presentes nas grades que são colocadas à prova e desenvolvidas nas ressignificações propostas pela poética do artista. Muito aquém daquilo que a materialidade que é proposta pelo objeto de pesquisa, o artista promove um perpassamento pela técnica do grafite e pela distinta utilização das cores, para uma modificação das

características do material e da sua finalidade, flertando com a pintura e as técnicas gráficas visuais.

*E da mesma forma que a recepção do texto literário inaugura o experimento de uma leitura plural, de uma acolhida paciente feita à intertextualidade, também o habitar receptivo e ativo implica uma releitura atenta do ambiente urbano, uma nova reaprendizagem contínua da sobreposição dos estilos, e portanto também das histórias de vida das quais todos os edifícios e monumentos carregam traços. Fazer com que esses traços não sejam apenas resíduos, mas testemunhos reatualizados do passado que não é mais, mas que foi fazer com que o ter-sido do passado seja salvo a despeito de seu não-ser-mais; isto é o que pode a 'pedra' que dura. (RICOEUR, 1998, p. 9)*

O trabalho do artista desenvolve-se não apenas nas questões práticas ligadas a arte propriamente dita, mas resgata a história oral a respeito da cidade de Marabá a partir da perspectiva dos moradores, e principalmente dos ferreiros que desenvolveram ou desenvolvem o trabalho artesanal de confecção das estruturas das grades de ferro, no resgate das narrativas que estão no contexto e nas dinâmicas dos artificios que estão diretamente ligados na construção deste imaginário imagético. Neste aspecto o artista promove um resgate utilizando-se das narrativas para a produção da sua obra, ressignificando e dando uma outra abordagem a partir de uma leitura treinada nos meandros artísticos contemporâneos. Para Souza (2018) na introdução, ele comenta:

*Assegurando da existência de um discurso imagético na construção estética das grades de ferro residências da cidade de Marabá, o presente estudo tem como principal intuito investigar, criticamente as imagens das antigas grades de proteção da cidade por meio (também) de narrativas orais, a partir de entrevistas com antigos moradores e fazedores desta arte. No anseio de explorar supostas subjetividades icônicas que permeiam este objeto, pois acredita-se que existam significados implícitos nos desenhos feitos nas grades de ferro, onde cremos que tais significados possam vir a luz a partir dos relatos.*

As proposições do artista buscam uma relação de pertencimento da sua obra apropriando-se dos discursos orais na sua construção metodológica indo ao encontro das questões contemporâneas em relação as ressignificações e as possibilidades de encadeamento da sua obra com as suas leituras em relação à cidade de Marabá e as vozes dos serralheiros ouvidos buscando um trânsito nas relações sociais e artísticas.

## Referências

GOULART, Fernanda. *URBANO*

*ORNAMENTO: Um inventário de grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)*. 2014. 302 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e urbanismo) — Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2014.

RICOEUR, Paul. *Arquitetura e Narratividade*.

In: *Urbanism*, n. 303, nov./dez. 1988, pp. 44-51.

SOUZA, Bendito. *Grades reconstituições imagéticas*. [https://www.youtube.com/](https://www.youtube.com/watch?v=DbrlkMIBOC8)

[watch?v=DbrlkMIBOC8](https://www.youtube.com/watch?v=DbrlkMIBOC8). Acesso em 18/10/2018.

\_\_\_\_\_. *História Oral, Identidade e Memória na Construção Estética das Grades de Ferro Residenciais de Marabá*. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, 1998.

\_\_\_\_\_. *NEGATIVOS — Bino Souza*. <https://www.youtube.com/watch?v=a3ZFb0q-6y8>. Acesso em 18/10/2018.

# Superfícies e desconstruções nos vídeos de Daniela Távora

## *Surfaces and deconstructions of Daniela Távora's videos*

ELAINE ATHAYDE ALVES TEDESCO\*

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019

\*Brasil, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos 248, Porto Alegre CEP: 90020-180 Brasil. E-mail: elaine.tedesco@yahoo.com.br

**Resumo:** O texto aborda os vídeos de Daniela Távora, artista visual brasileira também com produção em desenho, fanzines, gravuras, fotografias. Seus vídeos fazem referência à memória pessoal e ao contexto social, tendo como inspiração filmes de terror. Para procurar uma aproximação com seu trabalho, emprego os conceitos desconstrução, como uma das extremidades do vídeo proposto por Christine Mello, e superfície e sentido háptico, como definidos por Giuliana Bruno.

**Palavras chave:** Daniela Távora / vídeo / superfícies / desconstruções.

**Abstract:** *The text approaches the videos of Daniela Távora, Brazilian visual artist, who also works with drawing, fanzines, engraving and photography. Inspired by horror films, her videos make reference to personal memories and to the social context. For my approximations to her artwork, I am using the concepts of 'deconstruction' as one of the 'extremities of the video' proposed by Christine Mello and 'surface' and 'haptic sense' as defined by Giuliana Bruno.*

**Keywords:** Daniela Távora / video / surfaces / deconstruction.

## Introdução

Daniela Távora é uma artista visual brasileira com produção em desenho, *fan-zines*, gravuras, fotografias e vídeos. Seus vídeos articulam o uso de imagens ruidosas, gravadas com celular, e narrativas enigmáticas, sensoriais, carregadas de suspense e que fazem referência à memória pessoal e ao contexto social, tendo como inspiração filmes de terror.

Daniela trabalhou como projetionista numa sala de cinema em Porto Alegre, onde projetou muitos filmes em 35mm, antes da chegada dos projetores digitais. Nesse emprego, vivenciando o convívio quase diário com a caixa-preta do cinema, ligando o projetor e controlando os rolos de filmes, resolvendo problemas técnicos, como o acidente com o estouro da liga entre as películas em plena sessão, tendo de parar, cortar o pedaço de filme rasgado, recolocá-lo na bobina e projetá-lo novamente, adquiriu um vasto repertório de referências e, ainda, uma aprendizagem da linguagem audiovisual. Tal ofício também lhe oportunizou acompanhar algumas explorações não convencionais com as películas filmicas, como, por exemplo, assistir à projeção de um filme invertido, ou, quando o projetionista montou os rolos da sequência 1, 2, 3, 4 em 1, 3, 2, 4, criando uma versão lisérgica de um filme clássico.

## A superfície

Daniela Távora diz que sempre preferiu os filmes mais baratos, diferentes e com roteiro original. “Ver *O Bandido da Luz Vermelha* e *Abismo* de Rogério Sganzerla, *Os Idiotas* de Lars Von Trier, *Boi Neon* de Gabriel Mascaro e *Amor, Plástico e Barulho* de Renata Pinheiro, entre outros, foram irreversíveis para mim.” Depois de assistir a muitos filmes da boca do lixo, pornochanchadas, filmes de terror de Zé do Caixão e Petter Baistorf, intuiu que poderia fazer vídeos como bem entendesse, contando com os amigos e uma produção caseira. A feiura e o fantástico, sobrenatural nas histórias de Stephen King e George Romero, fascinaram-na desde a primeira vez que viu. A artista afirma que a forma como esses diretores abordam o contato com fenômenos racionalmente inexplicáveis, usando uma linguagem popular e juvenil para expor histórias do universo *white trash*, por meio de narrativas estruturadas a partir de rupturas sinistras com a realidade, atingiram em cheio suas memórias de infância. Seus vídeos revelam a impregnação de seu imaginário pelo encanto pelas imagens do fantástico e do decadente vistos nos filmes e que também carregam uma bagagem densa de vivências em uma dura realidade, tudo expresso por meio de uma linguagem audiovisual experimental (Figura 1 e Figura 2), esta calcada em estratégias de desconstrução como estrutura da edição. “Na desconstrução do vídeo, a ruptura

ocorre principalmente no estatuto da imagem. “ (Mello, 2008:116). Em seus vídeos a imagem é sugerida, as cenas expressam-se como superfícies pixelizadas, fugidias, implicando em nosso sentindo háptico a impressão de apagamento. A superfície é algo “poroso” que conecta, equipado com outras dimensões (entre as quais, não menos importante, a memória) (Bruno, 2014). Os vídeos de Távora são narrativas não lineares, que partem de ações da artista em locações preexistentes e produzidas com baixo custo, procurando criar imagens transgressivas de impacto direto, junto a uma atmosfera impregnada de desencanto.

Para auxiliar no entendimento de como se dá essa contaminação da memória pessoal por via das narrativas cinematográficas, recorro a reflexões da autora Giuliana Bruno. No livro *Surfaces*, Bruno explica que a dimensão da memória é, entre outras coisas, conectada pela via da porosidade das superfícies, afirmando que da pele e roupas até chegar à tela do cinema, as telas de pintura, as telas eletrônicas dos computadores e dispositivos móveis, a superfície não é algo meramente bidimensional. Segundo a autora, o sentido háptico é afetado pelas múltiplas telas virtuais que nos envolvem juntamente com a arquitetura e os objetos que usamos formando parte de nosso imaginário, constituindo nossas memórias. “[...] de etimologia Grega, o *haptic* é o que nos faz ‘aptos a estar em contato com’ coisas, então constituindo a reciprocidade de contato entre nós e nosso entorno” (Bruno, 2014:144). Compreender essa premissa no modo como a percepção humana é afetada sensorialmente pelos fluxos visuais permite uma empatia com a afirmação de Daniela Távora — esses *filmes atingiram em cheio minhas memórias de infância*.

### As desconstruções

Os vídeos criados por Távora são narrativas não lineares, que partem de ações da artista em locações preexistentes e produzidas com baixo custo, procurando criar imagens transgressivas de impacto direto e com atmosferas distópicas. Eles revelam a impregnação de seu imaginário pelo fascínio por imagens do fantástico e decadente visto nos filmes, bem como carregam uma bagagem pessoal densa de vivências numa dura realidade, tudo isso expresso por meio de uma linguagem audiovisual experimental, calcada em estratégias de desconstrução como estrutura do processo de edição.

Sobre a desconstrução, Christine Mello refere que, quando usada pelos artistas do vídeo, essa operação afirma propositalmente um não estilo, rompendo com o estatuto da imagem, promovendo novos sentidos para a imagética contemporânea, ampliando as “potencialidades discursivas do próprio meio.” (Mello, 2008:116). Na obra jovem de Daniela Távora, observamos a desconstrução



**Figura 1** · Daniela Távora. Blasfêmia, substantivo feminino, 2016. Fonte: *site* da artista.

**Figura 2** · Daniela Távora. Blasfêmia, substantivo feminino, 2016. Fonte: *site* da artista.

na captura e na edição, empregando e desconstruindo referenciais do cinema, como citado anteriormente.

*Blasfêmia* — *Substantivo Feminino*, o primeiro vídeo da série realizada em 2016 foi sendo gravado sem um roteiro prévio, seu norte eram as suas relações com o baralho do Tarô (desenhado por ela) e o áudio com a leitura de um texto contando de forma fantástica uma passagem de sua infância parodiando o gênesis da Bíblia. As imagens, inicialmente, foram capturadas com uma câmera *GoPro*, que, sem visor, oportuniza um enquadramento às cegas numa tecnologia 4k. Essa forma de gravação faz com que o operador em interface com o equipamento, imagine o ponto de vista do olho de ciclope — a câmera.

Numa relação entre superfícies, sua pele e a tela do computador, das ondas vibratórias entre o seu olhar e o campo magnético da tela eletrônica, ao abrir as sequências de vídeo gravadas na *timeline* do programa de edição, a artista foi sendo guiada pelas sensações, escolhendo e descartando o que queria e imaginando as novas cenas. Nessa etapa, constatou que a limpeza das imagens não lhe interessava e que queria uma aparência de superfície ruidosa, com texturas e distorções de cor, por isso, decidiu que também poderia passar a usar o próprio celular como dispositivo de captura. Sobre esse processo Daniela afirmou, “Além do interesse pela pesquisa técnica e o que representa a utilização desta forma de montagem mais acessível para mim, tive a intenção de produzir um jogo entre imagens e texto que tivesse uma abordagem política apresentada do meu ponto de vista feminino na sociedade.”

Para realizar o vídeo *Quem vai ser o rato do século XXI*, partiu de uma cena imaginada, conforme escreveu:

*Um cavalo-branco, sem encilhas e sem rédeas, pastando no canteiro central da estrada próxima a minha casa, que atravesso todos os dias para tomar o ônibus e ir ao trabalho, a RS 040. Eu monto no animal que galopa com muita velocidade até um jardim paradisíaco. Ao desmontar, meus pés começam a sangrar quando tocam o chão, pois são atravessados por espinhos escondidos na beleza da grama verde. Imediatamente, olho para a palma das minhas mãos e me assusto por elas estarem sujas de sangue.*

O vídeo inicia com a cavalgada, num cavalinho de pau, pela Vila Cruzeiro, em Porto Alegre (Figura 3), bairro que se tornou um infundável canteiro de obras desde que a prefeitura resolveu abrir uma avenida passando por onde existiam as casas dos primeiros moradores. A precariedade e a adversidade foram, durante o processo de realização desse trabalho, operações desconstrutivas e geradoras de soluções estéticas que afetaram totalmente a proposta, favorecendo



**Figura 3** · Daniela Távora. Quem vai ser o rato do Séc. XXI?, 2016. Fonte: *site* da artista.

**Figura 4** · Daniela Távora. Quem vai ser o rato do Séc. XXI?, 2016. Fonte: *site* da artista.



**Figura 5** · Daniela Távora. Canto de mau agouro, 2016.  
Fonte: *site da artista.*

**Figura 6** · Daniela Távora. Canto de mau agouro, 2016.  
Fonte: *site da artista.*

a aparição de alegorias como o cavalinho de pau, a caminhada com galochas em meio ao esgoto a céu aberto, os pés fincados por paus (Figura 4), as mãos ensanguentadas.

Em *Canto de mau agouro*, a passagem de um trem suburbano encadeia as sequências, nelas, cenas do trem; a polícia de choque enfileirada; a miséria de uma favela; o trânsito engarrafado; e uma placa do *MacDonalds* não cessam de alternar-se junto ao som contínuo de ruídos e um pássaro, que mais parece um apito, criando um *looping* interno. O vídeo foi captado por câmeras de celular com baixa resolução e editado misturando apropriação de mídias sonoras com qualidades diferentes, dessa forma, criando sobreposições entre ruídos e sons de pássaros. Nas extremidades do vídeo (Mello, 2008), desconstruindo o documentário das mídias alternativas de notícias da *web*, o trabalho observa ícones do consumo, as tensões sociais e repressão das manifestações políticas em Porto Alegre, em 2016, apontando para a miséria, o excesso de trabalho, a repressão, a poluição e o desencanto.

### Notas Finais

Aspectos do feminino, tendo como referências obras das artistas Carolee Schneemann, Agnès Varda, Ana Lily Amirpor, Jackie Kong, Kimberly Pierce e as irmãs Sylvia Soska e Jen Soska, seus mistérios e enigmas inconscientes, foram materiais para os vídeos *Blasfêmia — substantivo feminino* e em *Quem vai ser o Rato do século XXI?*, neles, assim como em *Poucas coisas são mais lindas que o vô do urubu* e *Uma libra por seio de mulher arrancado como prova de captura*, Daniela, além de dirigir, gravar e editar, também, atua. Nessas cenas gravadas em sua casa, com sua mãe e o artista Itapa Rodrigues, transforma a casa num estúdio, percebendo esse mesmo lugar como sendo outro, fazendo um desdobramento de atmosferas, propiciado por uma passagem entre o que ali está e a imagem que o mesmo lugar pode emanar, fazendo fluir uma aparição de outro na aparência propiciada pelo vídeo, Daniela cria tensões e indaga as forças que calam e colocam diariamente a vida das mulheres em constante perigo.

Será que como os demais artistas que operam com a desconstrução, desmontando um significado para obter outro, a artista pretende que a apreensão da realidade se dê pela experiência sensorial? Difícil responder não fixando uma só perspectiva, ainda assim, infiro que o uso da desconstrução na linguagem audiovisual seja, para Daniela Távora, uma vontade de construir videonarrativas centradas em uma estruturação que pretende se encadear em formas afetadas por fluxos estabelecidos entre contaminações de superfícies internas e externas — a pele e a vibração magnética — na pele do olhar.

## Referências

- Bruno, Giuliana. (2014). *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press, ISBN-13: 978-0-226-10494-2
- Mello, Christine. (2008). *Extremidades do vídeo*. São Paulo: SENAC, ISBN: 978-85-7359-753-0
- Mello, Christine. (2018). *Extremidades: experimentos críticos*. São Paulo, Estação das letras e Cores, ISBN: 978-85-68552-68-1
- Távora, Daniela. (2016). *Blasfêmia: processo de criação de vídeos experimentais a partir da estética do horror*. 49 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/153334>>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- Távora, Daniela. *Site pessoal*. Disponível em: <<http://danielatavora.tumblr.com>>. Acesso em: 11 nov. 2018.

# **“Arte participativa: a coautoria artística em ações poéticas e propositoras”, uma análise sobre o trabalho do artista brasileiro Eduardo Kac (1962), na relação entre Arte/Natureza e a Arte Propositora/Participativa**

*“Participatory art: Artistic co-authorship in poetic and propositive actions”, an analysis of the work of the Brazilian artist Eduardo Kac (1962), in the relationship between art/nature and the propositive/participatory art*

**SOLANGE DOS SANTOS UTUARI FERRARI\***

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

\*Brasil, artista visual, ilustradora e autora, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Educação, Arte e História da Cultura. Rua da Consolação, 930. Consolação, São Paulo. SP. CEP 01302-907 Brasil. E-mail: solangeutuari@globo.com

**Resumo:** Eduardo Kac, é um artista contemporâneo que cria estabelecendo relações entre arte, ciências e tecnologias, tendo como argumentação a Bio Art, no entanto há outro aspecto a ser ressaltado em sua produção, trata-se da essência propositora, participativa e politicamente engajada. Escolhemos duas de suas produções para a nossa análise e como base teórica, autores preocupados em refletir sobre as gerações de artistas propositores. Desejamos expandir conversações sobre as relações entre Arte, artistas e propostas de interação com o público.

**Palavras chave:** Arte propositora / participativa e politicamente engajada.

**Abstract:** *Eduardo Kac, is a contemporary artist who creates establishing relationships between art, science and technology, with Bio Art as an argument, however, there is another aspect to be emphasized in its production, it is the essence of purpose, participatory and politically engaged. We chose two of his productions for our analysis and as theoretical basis, authors concerned about reflecting on the generations of proposing artists. We hope to expand conversations on the relationships between Art, artists and proposals for interaction with the public.*

**Keywords:** *proposed / participatory and politically engaged art.*

## Introdução

No fluxo da Arte Contemporânea artistas criam trabalhos que são propositores e nos apresentam a Arte não apenas como oportunidade de contemplação e sim, também como interação e provocação. Neste cenário trazemos como foco de estudo as proposições de arte participativa, politicamente engajada, presente na obra do brasileiro Eduardo Kac, nascido no Rio de Janeiro em 1962, que realiza investigações tanto na relação entre Arte e Natureza, como nas proposições em que convida o público a ser coautor em seus trabalhos. Estudos que apontam aspectos da obra de Eduardo Kac nas relações entre arte, ciências e tecnologias, tendo como argumentação a Bio Art já foram realizados. Aqui trazemos também este aspecto, porém com foco na análise de como este artista faz convites ao público no desejo de coparticipação e reflexão. Na nossa análise escolhemos duas produções dentro da vasta obra deste artista para analisar suas proposições poéticas e os desdobramentos na relação entre arte, artista e o público. O trabalho *Teleportando um estado desconhecido* (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, a partir do ano de 1994, e a instalação *Gênesis*, projeto iniciado em 1999, são referências na nossa análise sobre o trabalho deste artista, pelo caráter provocativo que nasce com a geração de artistas propositores. Neste sentido indo além do aspecto biológico e tecnológico da arte de Kac podemos expandir conversações sobre o papel do artista na sociedade e suas intenções ao viver e propor sua arte.

## A criação propositora

*Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora* (Clark, 1964, apud Dunn, 2008:144).

As linguagens artísticas contemporâneas apresentam desafios ao artista e expectadores. Lygia Clark (1920), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-1980) e outros artistas que desenvolveram projetos artísticos na proposta da arte participativa e politicamente engajada, nutrem com suas ideias a criação artística atual ao afirmarem que a arte é propositora.

Lygia Clark (1920-1988) cuja a citação acima nos nutre esteticamente, apresenta uma reflexão criada no momento em que estas ideias, com propostas de arte interativa se mostravam, inicialmente no fluxo da História da Arte aos expectadores. Este movimento acontecia em diversos contextos no mundo entre as décadas de 1960 e 1970, dando ênfase a atitude estética e poética (tanto de artistas como dos espectadores), propostas que convidavam o público a coautoria e ativação da arte de modo interativo. No Brasil artistas como Lygia Clark, refletiam sobre o papel da arte e sua relação com a vida, neste sentido, quando ela diz que a obra de arte morre enquanto convite a contemplação e renasce como proposição, ela nos convida a pensar sobre como suas produções artísticas foram capazes de realizar convocações para percursos poéticos, estético e criativos. Lygia Clark neste momento histórico significativo para a História da Arte brasileira, se preocupava em criar enquanto artista propositora, assim como Hélio Oiticica (1937-1980) com seus Parangolés. Oiticica convidava o público a “vestir a arte” em espaços de manifestações populares, na rua, na praça, do lado de fora de museu... Transgredindo o universo artístico e social da época, propunha novos espaços para convidar as pessoas para viver experiências estéticas. Ao vestir os Parangolés o espectador era chamado a sentir formas e texturas, este era capturado e levado a viver uma experiência sensorial, estética, uma arte vivencial, corpórea e propositora, que libertava e trabalhava com o acaso da criação na parceria entre artista e público.

A arte participativa, propositora, se desenvolve no Brasil a partir da década de 1960 principalmente sob a influências de movimentos como o Neoconcretismo, abrindo espaço para debates e ações em que os artistas buscavam ampliar a ideia de arte como experiência estética, linguagem em fluxo com a vida,

na interação com arte e cultura de cada tempo e pessoa (artista ou espectador). Arte feita e vivida por seres linguajantes (Maturana, 2001), poéticos e criadores de coisas e pensamentos. Esses artistas percebiam a arte como a criação de um espaço para discursos poéticos que pudessem ser lidos pelos olhos e pelo corpo; desejavam que o público tivesse uma atitude mais ativa diante da Arte. Vale lembrar que estes eram tempos difíceis de repressão política e o desejo de dar voz ativa ao povo era crescente, neste contexto Lygia Pape (1927-2004) criou a obra *Divisor*, uma performance realizada pela primeira vez em 1968, em que foi usado um grande manto branco, de 20 metros por 20 metros, com fendas para que as pessoas pudessem participar e viver a experiência de criar juntas. Em parceria com várias pessoas, a performance foi um modo de espalhar a mensagem de união e liberdade.

### **Eduardo Kac no contexto da arte participativa politicamente engajada.**

A cultura contemporânea nos coloca em contato com muitas coisas todos os dias. As linguagens artísticas, as materialidades e os modos de fazer arte se multiplicaram no final do século XX aos dias atuais. Práticas de arte participativa tem sido cada vez mais difundida. Artistas propositores são fonte de pesquisa para compreender o caráter e a qualidade dos convites colocados ao público e o desenvolvimento de dimensões de conhecimento como a criação, crítica e estesia. Os artistas já citados (Clark, Pape e Hélio Oiticica), são pertencentes ao movimento neoconcreto brasileiro, segundo Claire Bishop (2012) são precursores importantes na arte contemporânea no sentido do trabalho com a interface de arte e pedagogia artística. Esta ideia de Bishop nos convida a refletir o quando as ações e projetos colocados pelos artistas propositores trouxeram também a dimensão didática e pedagógica no processo em aprender sobre arte e vida além dos muros de escolas, museus ou galerias. Vemos atualmente vários artistas preocupados com a dimensão educativa, reflexiva com as questões ambientais e científicas, e com a participação sociopolítica em suas obras tanto quanto a dimensão estética e poética.

Hoje temos muitas mídias e processos comunicativos em acontecimento no mundo, mas a arte parece encontrar espaço enquanto potente meio comunicativo e provocador de pensamento sobre como aprender a ver a vida pelos olhos, ouvidos, pele e ações que a Arte traz. Muitas propostas artísticas nos capturam pelo estranhamento ou encantamento para ver a vida de modo diferente, pela veia da *poesis* ou pelo assombro nos deparamos com questões políticas, culturais, morais, sociais e científicas.

Artistas contemporâneos como Eduardo Kac (1962-) criam a partir de



**Figura 1** · Foto 1 (captura de uma imagem de um lugar remoto por câmera digital). Parte da sequência do processo de interação no trabalho Teleportando um estado desconhecido (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos.

**Figura 2** · Foto 2 (envio da imagem pelo celular ou computador para o site da instalação). Parte da sequência do processo de interação no trabalho Teleportando um estado desconhecido (Teleporting an unknown state), proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos



**Figura 3** · Foto 3 (planta recebendo a luz da imagem enviada de um lugar remoto por internautas de várias cidades do mundo, processo de fotossíntese acontecendo). Fotos em livros publicados por este autor. Parte da sequência do processo de interação no trabalho *Teleportando um estado desconhecido (Teleporting an unknown state)*, proposto por Eduardo Kac, ano de 1994. Instalação interativa com montagem vários locais remotos.

**Figura 4** · Obras da Série *Genesis*, 2001. Eduardo Kac. Instalação interativa com montagem vários locais. Foto: Otto Saxinger (informações retiradas do site oficial do artista, *Detailed description of genesis*). Foto em livro publicado por este autor.

experiências interativas versadas por outros no passado, mas que se renovam a partir do que a cultural atual apresenta e provoca. Criam trabalhos que são desterritorializantes, em que o espectador nem precisa estar presente em um local específico para criar sua própria experiência com a arte. Neste sentido o artista Eduardo Kac recria o espaço-tempo e constrói ambientes que convocam a interatividade enquanto “condição necessária à sua própria operatividade” (Basbaum, 2007:102).

O trabalho *Teleportando um estado desconhecido* (*Teleporting an unknown state*), proposto por Eduardo Kac a partir do ano de 1994, consiste em criar uma instalação em que um pequeno fragmento de vida possa se desenvolver a partir da luz enviada por várias pessoas em diferentes lugares do planeta. Para isto acontecer o artista coloca em uma sala escura de uma galeria de arte, (um lugar remoto para a maioria do público participante; Figura 1, Figura 2, Figura 3). Nesse local, um pedestal com um pouco de terra acomoda uma semente de planta. A plantinha recebe frações de luzes vindas de uma câmera que recebe imagens recolhidas de webcams (câmeras de computadores e celulares conectados à internet) em cidades diferentes do mundo. Em tempo real, é possível enviar luz para a plantinha por meio das imagens eletrônicas (fotografias feitas de imagens de céus na prática da foto paisagem). A plantinha germina por meio da participação de pessoas que estão em locais remotos. Para isso, os internautas acessavam um dos links no site criado para a instalação. Trata-se de fotossíntese em tempo e realidade virtual, de natureza e cultura produzindo vida. O público, que ajuda o artista a criar sua obra, ao mesmo tempo contribui para que uma plantinha cresça, de forma tímida, mas persistente, sob um tênue fecho de luz. É vida natural nascendo de relações artificiais, arte criada com conhecimento estético, tecnologias de comunicação e Biologia. Sem a participação do público que fotografa imagens de céus e envia para o canal estabelecido pelo artista que resulta na projeção da luz sobre a planta este processo não aconteceria. O que se traz ao estudo e debate é que como esta ação e interação entre artista e público, faz a vida germinar. É possível haver reflexões sobre não apenas representar a natureza, como foi tradicionalmente já se viu muito nas artes visuais, mas aqui o artista lança uma problemática e imperatividade de participação do público. Será que todos somos responsáveis e coparticipantes pela continuação da vida em nosso planeta? Podemos unir esforços e realizar ações neste sentido? São questionamentos que a proposta artística e poética de Eduardo Kac nos traz e nos move a pesquisar e analisar o trabalho deste artista.

Em outro trabalho de Eduardo Kac, a instalação *Genesis* faz referência ao mito da criação do mundo na tradição judaico-cristã (Figura 4).

*Gênesis é uma obra de arte transgênica que explora a intrincada relação entre biologia, sistemas de crenças, tecnologia da informação, interação dialógica, ética e Internet. A exibição da Galeria permite que os participantes, tanto locais como remotos (via web) acompanham a evolução do trabalho. Esta tela consiste de uma placa de Petri com as bactérias, uma câmera de microvídeo flexível, uma caixa de luz ultravioleta (UV) e um iluminador de microscópio. Este conjunto é conectado a um projetor de vídeo e dois computadores em rede. Um computador funciona como um servidor web (streaming de áudio e vídeo ao vivo) e manipula solicitações remotas para a ativação de UV. O outro computador é responsável pela síntese de música do ADN. O local de projeção de vídeo mostra uma imagem de vida maior do que de divisão bacteriana e interação visto através da câmara de microvídeo. Participantes remotos na web interferem com o processo por ligar a luz UV. A proteína fluorescente em bactérias responde à UV luz por emissão de luz visível (ciano e amarelo). O impacto de energia da luz UV sobre a bactéria é tal que ele interrompe a sequência de DNA no plasmídeo, acelerando a taxa de mutação. (Detailed description of genesis, s/d); tradução do autor.*

Usando os saberes conquistados pela genética e pelas tecnologias de informação, explora reações químicas, biológicas, a comunicação em código Morse e as redes de comunicação pela internet. Questiona de forma simbólica pensamentos míticos, religiosos e lógicos. Ao olhar as produções desse artista que nasceu no Brasil mas vive e trabalha no exterior, como cidadão do mundo, vivendo sua arte, podemos pensar em conexões interdisciplinares e transdisciplinares que exploram muitas áreas ao mesmo tempo. Conhecimentos relacionados à biologia, tecnologia, religião, conceitos de ética na internet em uma arte de ativação propositiva, participativa, fazendo convite ao público na coautoria artística.

### **Conclusão**

Eduardo Kac apresenta ações com base na ideia de “não lugar”, ou seja, não existia um lugar oficial para encontrar a arte e ter experiências com estas linguagens expressivas. A telepresença e a desterritorialização são escolhas e intenções poéticas na obra deste artista, assim como a investigação científica no argumento da Bio Arte e a participação do público presente nos locais das instalações ou a partir de lugares remotos. Ao olhar as produções desse artista, concluímos que Eduardo Kac, para além dos estudos sobre a Bio Art, também pode nos oferecer pistas para estudos mais aprofundados sobre as gerações de artistas que desenvolvem na atualidade, trabalhos na ótica da arte participativa, politicamente engajada. O público visitante não é apenas apreciador, mas vive a ação poética intensamente. Poderíamos dizer que o expectador cria sua própria experiência, há “uma reunião de detalhes e particularidades fisicamente

dispersos em um todo vivenciado. Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista” (Dewey, 2010:137).

A arte propositora, interativa, que convida o público a sua ativação, nasceu em um passado recente e hoje continua a influenciar gerações de artistas, neste sentido, conversações sobre o tema pode ampliar compreensões, novas análises e trocas entre artistas.

### **Referências**

- Basbaum, R. (2007). *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, ISBN 9788580490367
- Bishop, Claire. (2012). *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso. ISBN-10: 1844676900- ISBN-13: 978-1844676903
- Clark, L. (1998). Lygia Clark / *Hélio Oiticica: Cartas, 1964/74*. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: UFRJ. ISBN 85-7108- 191-3
- Clark, Lygia. *Nós somos os propositores*. Disponível em URL: [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=25](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=25) Acesso em 30 jun 2018.
- Detailed description of genesis (s/d)* URL: <http://www.ekac.org/transgenicindex.html> Acesso em 14 de dezembro de 2018.
- Dewey, John. (2010). *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788561635541
- Dunn, Christopher. (2008). *Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974*. ArtCultura, ISSN 1516-8603. Uberlândia, v. 10, jul-dez.
- Maturana, Humberto. (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Organização e tradução: Cristina Magro, Víctor Paredes. Belo horizonte: UFMG, ISBN: 85-7041-249-5

# Expressão / transgressão de Artemisia Gentileschi em Nathalia Grill

*Expression / transgression of Artemisia  
Gentileschi at Nathalia Grill*

NÁDIA DA CRUZ SENNA\* & HELENE GOMES SACCO\*\*

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

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes. Rua Alberto Rosa, 62. CEP 96010-770 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: alecrins@uol.com.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes. Rua Alberto Rosa, 62. CEP 96010-770 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: sacco.h@gmail.com

**Resumo:** Nesse artigo apresentamos a jovem artista Nathalia Grill, residente no sul do Brasil, e os trabalhos que desenvolveu a partir do encontro e das conexões com a pintora do barroco italiano Artemisia Gentileschi. A abordagem contempla produções, intervenções e ações artísticas. Investimos sobre o processo criativo reconhecendo poéticas, transgressões e reinvenções, segundo a proposição teórica do museu feminista virtual (Pollock, 2010).

**Palavras chave:** processos criativos / transgressão / mulheres artistas.

**Abstract:** *In this article we present the young artist Nathalia Grill, resident in the south of Brazil, and the works she developed from the encounter and connections with the Italian baroque painter Artemisia Gentileschi. The approach contemplates productions, interventions and artistic actions. We invest in the creative process recognizing poetics, transgressions and reinventions, according to the theoretical proposition of the virtual feminist museum (Pollock, 2010).*

**Keywords:** *creative processes / transgression / women artists.*

### Revelando Anônimas

A ação poética de Nathalia Grill (1989, Pelotas/ RS) conjuga fazeres, apropriações, encontros e partilhas para reivindicar o reconhecimento e o protagonismo da mulher na arte. Artista multimídia com formação híbrida, Grill perpassa o campo da produção em moda, design, artes visuais e cinema, com forte atuação em fotografia e direção de arte. Atualmente exerce a função de professora e artista junto ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IFSUL/Campus Pelotas). O artigo contempla trabalhos realizados pela artista junto ao Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, que integram a dissertação *Anônimas: encontro com artistas mulheres como disparador da poética*, defendida na linha de pesquisa: Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no ano de 2018.

Nessa pesquisa poética as mulheres artistas são investigadas buscando relações de proximidade que atravessam trajetórias, processos criativos, memórias e sensibilidades. As anônimas reveladas por Grill dizem respeito à forma como as mulheres têm sido reconhecidas e catalogadas ao longo da história da arte ocidental. A hipótese “Anônimo, provavelmente do sexo feminino” foi concebida para o registro de material artístico cuja autoria permanece desconhecida. São as mulheres artistas e pesquisadoras as responsáveis pela inclusão da mulher na história da arte e em todos os aspectos da cultura (Senna, 2008:17).

Imbuída do mesmo espírito, Grill percebe percursos que são justapostos e entremeados para encenar feminilidades que rompem com estereótipos e escancaram problemáticas de arte e gênero. *Quantas artistas você conhece?* é um dos seus trabalhos que convoca à atualização de listas de nomes de mulheres artistas, promovendo a visibilidade e o reconhecimento da mulher na arte.

A percepção do espaço doméstico e das relações pessoais como articulações de poder são deflagradores de poéticas que visam o efeito político e integram Grill em uma longa lista de mulheres artistas, ativistas feministas. Comprometidas com o combate a hegemonia e opressão que operam em todas as instâncias da vida, incidem forças sobre as hierarquias de gênero institucionalizadas que perduram, tornando essas mesmas artistas anônimas e invisibilizadas. Contudo, a questão da criação estética implicada com causas políticas – o direito das mulheres – gera inúmeras combinações entre arte e ativismo, fazendo surgir uma artista/*atuadora*, que exercita sua prática artística por via de movimentos em grupo, sob autogestão mesclando arte e vida. Grill enfatiza a importância de persistir, inovando e adotando táticas coletivas, para revelar protagonismos e transgressões artísticas.

Em suas práticas a artista resgata modos e modas articuladas com o feminino, como os trabalhos com bordado e crochê, os álbuns de fotos, os objetos guardados e as intimidades partilhadas em reuniões com outras mulheres para fazer doces e tomar chá, fazeres que sob a sua poética ultrapassam o tradicional para ganhar radicalidade expressiva. Em suas proposições busca dar projeção aos sentimentos, acontecimentos e segredos confidenciais nesses encontros através de peças gráficas, performances, fotografias, intervenções e instalações.

### Encontros disparadores da poética

A nova geração, herdeira das práticas emancipatórias, estabelece o processo como uma ponte de sororidade, criando vínculos empáticos e responsáveis por via da arte e feminismo como poética de resistência. Esses *encontros* que a primeira vista se situam no âmbito do ordinário, configuram a criação de um contexto de ressignificação de tempo, espaço, culturas e narrativas para além do presente. Grill recupera das suas antecessoras questões, afetos e possibilidades de trocas ampliando o campo de análise cultural que permite “produzir novas leituras de imagens, textos, objetos, arquiteturas, práticas, gestos e ações” (Pollock, 2010:32) (tradução nossa). Na obra de Grill, o encontro com as artistas e a investigação da história da arte:

*[...] insistem no caráter vivo da arte que constantemente transcende as fronteiras de seu momento histórico inicial de criação, para solicitar ativamente a interpretação em novos encontros com novos efeitos em espectadores ativos sobre a obra de arte para gerar significados no que Walter Benjamin denominou *Jetztzeit*: o tempo do agora.* (Pollock, 2006:16) (tradução nossa).

O encontro com Artemísia Gentileschi (1593, Roma -1653, Nápoles) revelou dramas e violências contra a mulher que alcançam a ordem social, sexual e histórica. A pintora italiana foi a primeira mulher a entrar para Academia de Arte de Florença, sua história segue trajetórias femininas nas artes, cercadas de disputas, assédios e relações de poder. Sua iniciação artística se dá por conta do pai, pintor do círculo de Caravaggio, que contrata um tutor para ministrá-lhe aulas de desenho e perspectiva. Esse elo de confiança é quebrado violentamente, com o caso de estupro que foi levado à corte, expondo-a de forma humilhante, repetindo julgamentos que acabam por condenar mais as vítimas do que os agressores. Mesmo com a reputação enfraquecida por acusações de promiscuidade, Artemísia em resposta aos olhares preconceituosos, passa a fazer releituras de mitos e histórias bíblicas como uma forma de *vingança pictórica*, evidenciando o protagonismo feminino. Suas personagens empoderadas

assumem um papel ativo, em total oposição às personagens passivas presentes nas versões pictóricas de seus contemporâneos.

### Transgressões atemporais

Impactada pela obra, pelos traumas e pelo ativismo pictórico que artista italiana encena, Grill propõe interferências sobre as imagens promovendo deslocamentos que expõem fragilidades e limitações em torno do movimento feminista, reverberados pelos bancos de informação. Essas ações seguem a perspectiva do Museu Feminista Virtual, concebido por Griselda Pollock em 1988, um jogo irônico entre o espaço museológico e a virtualidade, como campo do possível, mas que nunca poderá ser real. Não se trata de um museu na internet, e sim de um devir perpétuo, como uma *poiesis* do futuro, um espaço feminista de encontro, que insiste em transgredir os limites do poder simbólico atual.

*De forma ousada o Museu Feminista Virtual (MFV) rompe com todas as regras de museu e de história da arte sobre o que se pode agrupar com o quê (fotografias com pintura, esculturas com filmes, posters com textos). O MFV é um laboratório de investigação. (Pollock, 2010:55) (tradução nossa).*

*Artemísia II* (Figura 1) utiliza dispositivos tecnológicos como parte do ateliê contemporâneo, conecta a obra *Judite decapitando Holofernes* (1620) com os *prints* de busca sobre feminismo no Google. Os dados são colados conforme parecem, sem manipulação. O recurso direciona a pesquisa para outros caminhos, indicando os termos recorrentes associados ao feminismo: O que é ser feminista; O que é ser feminina; O que é ser feminista radical; O que é ser feminazi. A montagem digital é então impressa sobre *canvas*, para acentuar as contradições com certa ironia. Em sua tática de reelaborar discursos, a artista revela: “Acredito na ironia também como forma de resistência e como uma das ferramentas mais potentes de incitar questionamentos envolvendo senso comum e contradições” (Grill, 2018:37).

O encontro com *Artemísia* reverberou em outros trabalhos de colagem, incluindo também ações colaborativas, intervenções e performances.

### Um chá com Artemísia

*Hora do Chá* (Figura 2) consiste em uma ação, onde Grill convida o público a participar tomando chá de hibisco servido sobre uma mesa no jardim, em xícaras de porcelana branca, contendo mensagens de empoderamento feminino que são reveladas apenas ao término do chá. A situação retoma hábitos diários



**Figura 1** - Nathalia Grill. Artemisia II. Fonte:  
Imagem cedida pela artista.

**Figura 2** - Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista



**Figura 3** · Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista.

**Figura 4** · Nathalia Grill. Hora do Chá, 2016.  
Fonte: Imagem cedida pela artista

como práticas de resistência que amplia diálogos e aciona o viés político com a projeção da obra de Gentileschi sobre a mesa ao entardecer.

O planejamento da ação envolveu detalhes minuciosos desde a locação, o horário, o mobiliário, a louça, o simbolismo das cores, a tradição que envolve a cerimônia do chá, o convívio, as trocas e as confidências, o próprio chá de hibisco, a potência das palavras e a imagem de violência projetada.

O jardim, recanto celebrado para encontros apazíveis, se torna o cenário para a ação de desabafos e visibilidade de descontentamento político, ocasionados por traições misóginas. Cabe destacar que a ação se dá no dia seguinte ao decreto de *impeachment* da presidente do Brasil, Dilma Rousseff, ocorrido em 31 de agosto de 2016. Como forma de resistir e amparar, Grill convida para um chá das cinco no jardim do Centro de Artes da UFPel.

As xícaras brancas sobre a mesa continham o chá de hibisco, vermelho, reforçando o vínculo visual com a imagem projetada. Ao beber o chá os convidados iam se deparando com as palavras: não tema, ame, acredite e experimente. (Figura 3).

E pouco a pouco, com o cair do sol, a imagem da pintura de Artemísia, *Judite decapitando Holofernes*, se tornava mais nítida projetada sobre as xícaras e parede do jardim. A imagem colorizada em vermelho intensificava a violência que perpassa contextos políticos atemporais da arte e do feminismo (Figura 4).

### Considerações

O desafio proposto nos fez reconhecer também em Nathalia Grill o gesto particular de acessar criadoras e suas obras como prática artística. A artista, que acompanhamos o processo de formação, traz como força maior a revelação de *anônimas*. Por vezes, até mesmo abdicando de uma autoria individual para assumir autoria compartilhada, em proposições coletivas que objetivam apresentar a produção de outras mulheres.

As expressões e transgressões de Artemísia em Nathalia Grill corroboram com a concepção teórica do Museu Feminista Virtual. Pelo seu hibridismo e abertura, o MFV possibilita encontros entre imagens, histórias e memórias que geram um arquivo com consciência de um passado, atualizando legados que exorcizam tradições formalistas da história da arte. Nesse processo de inventariar obras e mulheres artistas, Grill descobre disparadores para sua poética instaurando novos significados. Ao se apropriar das imagens estabelece conversações demarcadas por análises e teoria feminista.

Nathalia Grill retoma *o pessoal é político*, tão caro às gerações anteriores, para promover ativismo estético. Suas ações e proposições coletivas que partem do cotidiano engendram rupturas, atrelando-se a tramar novas redes de interações

entre imagens, idéias, experiências, informações e palavras que constituem processos transformativos e inclusivos, para derrubar o instituído.

### **Referências**

- Hollanda, Heloisa B. (2018) *Exposição feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Cia das Letras, ISBN: 978-85-359-3179-2
- Grill, Nathalia M.(2018) *Anônimas: Encontros com artistas mulheres como disparador da poética*. Pelotas. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.
- Pollock, Griselda (2010) *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, ISBN: 978-84-376-2691-8
- Senna, Nádia C. (2008) *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. doi: 10.11606/T.27.2008.tde-27042009-120443 [Consult 2019-01-02] Disponível em URL: [www.teses.usp.br](http://www.teses.usp.br)

# Lendo imagens ou vendo palavras: o cerrado através dos escritos e da gestualidade de Liliâne Dardot

*Reading images or seeing words: the "cerrado" vegetation landscape through the writings and the gestuality of Liliâne Dardot*

**ADRIANA GOMES PENIDO\* & MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO\*\***

Artigo completo submetido a 31 de dezembro de 2018 e aprovado a 21 janeiro de 2019

\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Estudante Doutorado. Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Cep- 31270-901, Brasil. E-mail: adripenido@ufmg.br

\*\*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Escola de Belas Artes, (EBA), Departamento de Artes Plásticas. Escola de Belas Artes — Universidade Federal de Minas Gerais / EBA — UFMG, Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha, Belo Horizonte- Minas Gerais, Cep- 31270-901, Brasil. E-mail: mcfv@ufmg.br

**Resumo:** A partir de duas obras da artista Liliane Dardot, que envolvem inscrição, gestualidade e apagamento, inspiradas em textos de João Guimarães Rosa, pretende-se refletir sobre questões relativas à palavra e a imagem, e a superfície da escrita, assim como presença e ausência, aparecimento e desaparecimento na imagem. Dardot permite-nos experienciar em suas obras a espacialização do texto e das imagens, possibilitando-nos caminhar entre e sobre as palavras e os desenhos, inscritos em areia, sempre provisórios, em (ins)tância, um porvir.

**Palavras chave:** palavra / imagem / ação / espaço poético.

**Abstract:** From Liliane Dardot's works, which include inscription, gesture and erasure, inspired by texts by João Guimarães Rosa, we intend to reflect on issues related to word and image relationships and the surface of writing, as well as presence and absence, appearance and disappearance in the image. Dardot allows us to experience in his works the spatialization of text and images, enabling us to walk between and on words and drawings, inscribed in sand, always provisional, transitory, something for coming.

**Keywords:** word / image / action / poetic space.

## Introdução

*Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido prático ou científico. Encontrar é tornejar, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornejar o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: “dar a volta em” (Blanchot, 2001:63).*

Nesse artigo serão focalizadas ações *in situ* realizadas pela artista brasileira Liliane Dardot, envolvendo inscrição, gestualidade e apagamento. Liliane Dardot nasceu em 1946, em Belo Horizonte, no estado de Minas Gerais. É bacharel em Belas Artes, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, onde se graduou em 1968 e onde foi professora de desenho de 1969 a 1977. Entre 1978 e 1989 residiu em Olinda, Pernambuco, tendo participado da criação da Oficina Guaianases de Gravura. Retornou a Belo Horizonte em 1989, tendo lecionado litografia na Escola Guignard, de 1990 a 1997. Tem exposto seu trabalho no Brasil e no exterior, com destaque para a *Intergraphik 90*, na Alemanha e a Bienal Ibero-Americana, no México, em 1996.

Partindo das obras de Dardot, *Sem título* e *Por fundo de todos os matos, Amém!*, pretende-se refletir sobre o estatuto da imagem conforme a concepção de Maurice Blanchot e Georges Didi-Huberman, e sobre as relações entre palavras e a imagens, a partir dos estudos de Anne-Marie Christin. Na primeira ação, *Sem título*, Dardot desenha com areia negra no piso da galeria, a partir da observação de fragmentos de plantas do cerrado. Na outra obra, intitulada *Por fundo de todos os matos, Amém!*, o espaço torna-se o suporte para sua

investigação, no qual a artista inscreve, com fina areia branca, fragmentos do conto Cara de Bronze, onde João Guimarães Rosa cita os nomes populares de plantas do cerrado. Ao final da exposição, a obra é apagada poeticamente, em uma performance. As duas obras servirão como dispositivo para pensar as relações entre palavras e imagens, a superfície e os suportes da escrita, assim como presença e ausência, aparecimento e desaparecimento na imagem.

### 1. As ações

A partir de uma conexão com as plantas do cerrado, Liliâne Dardot iniciou, por volta de 1996, uma série de cadernos de desenhos com finas páginas de papel de seda numeradas e transparentes, nos quais registrava as plantas, e outros, nos quais associava os desenhos das plantas a anotações de frases e fragmentos do romance *Grande Sertão: Veredas*, do autor João Guimarães Rosa, que se passa na região do cerrado do estado de Minas Gerais, interior do Brasil (Figura 1). Assim, como em um jogo, Liliâne criava páginas estabelecendo relações aleatórias, entre os desenhos das plantas e os fragmentos literários. A transparência das páginas dos cadernos revelava um palimpsesto de imagens que se sobrepunham, como discretas veladuras. Em 2004, a artista realizou uma exposição na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte, onde executou uma ação, para a criação da qual a experiência com os cadernos foi fundadora. A ação consistia na realização de desenhos, grandes croquis, que Liliâne fazia ao caminhar pela galeria, deixando escorrer entre os dedos uma fina areia negra, criando, diretamente no piso de cimento polido, uma espacialização de desenhos de plantas, ampliando assim, a página de seus cadernos (Figura 2), para uma área de aproximadamente 70 m<sup>2</sup>. Ao final da exposição, Liliâne fez o apagamento da obra, sem espectadores.

Essa ação *in situ* se desdobrou em outras obras, como *Por fundo de todos os matos, Amém!* (Figura 3 e Figura 4). A partir da leitura de um livro de Guimarães Rosa, *No urubuquaquá, no Pinhém*, a artista deparou-se, no conto Cara de Bronze, com uma extensa nota de rodapé contendo os nomes populares de diversas plantas do sertão. Utilizando fina areia branca, Liliâne escreveu fragmentos do texto, em escala ampliada, diretamente no chão, procedendo de forma semelhante à utilizada para desenhar as plantas, no piso da galeria. Num primeiro momento, em 2005, o trabalho foi realizado em Cordisburgo, cidade natal do escritor Guimarães Rosa. Com o apoio de jovens da cidade, a artista realizou sua inscrição em um grande terreno de terra crua, entre o Museu e a Estação Ferroviária da cidade.

Em 2006, na sala do Museu Mineiro, em Belo Horizonte, Dardot desenvolveu



**Figura 1** · Liliane Dardot. *Cadernos de desenhos*, 2004. Livro de artista com páginas de papel de seda. Fonte: própria.

**Figura 2** · Liliane Dardot. *Sem título*, 2004. Ação realizada na Galeria Celma Albuquerque, em Belo Horizonte. Fonte: coleção da artista. Foto: Cristiano Quintino.



**Figura 3** - Liliâne Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2005. Ação realizada na cidade de Cordisburgo, Minas Gerais. Fonte: Coleção da artista. Foto: Humberto Carneiro.

**Figura 4** - Liliâne Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2005. Ação realizada na cidade de Cordisburgo, Minas Gerais. Fonte: Coleção da artista. Foto: Humberto Carneiro.

**Figura 5** - Liliâne Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2006. Ação realizada no Museu Mineiro, Belo Horizonte. Fonte: Coleção da artista. Foto: Liliâne Dardot.

uma outra versão da obra, escrevendo os nomes das plantas sobre um extenso tablado negro, um piso levemente elevado do chão (Figura 5). A escrita, cursiva, foi realizada pela artista com gestos que envolviam todo o corpo. Os visitantes eram convidados a percorrer descalços o texto, realizando uma leitura não apenas visual, mas uma leitura corporal do texto no espaço, podendo sentir a aspereza dos grãos de areia, que contrastava “com o ambiente da sala, cujas paredes eram ornamentadas com delicadas filigranas que lembravam as molduras de antigos livros iluminados” (Dardot; Veneroso, 2007:47). Eram também convidados a realizar a leitura em voz alta, e dessa forma, surgiam novas palavras. A leitura em voz alta remete também a uma época em que ler era ler em voz alta. Na área externa do museu a artista refez o desenho das plantas realizado em 2004, no piso da galeria, conectando as duas obras, em um nítido diálogo entre palavras e imagens. Realizou também a sementeira das palavras, como havia feito em Cordisburgo, no ano de 2005. Através do sorteio dos nomes das plantas, a inscrição ou sementeira das palavras era realizada na área externa do museu. Ao final da exposição, como um desdobramento da obra, a artista realizou o apagamento do texto, que durou cinco horas, com a colaboração da performer Dudude Hermam e de outros cinco convidados, e acompanhada pelo público presente (Figura 6).

## 2. Dos Escritos

Na série de trabalhos abordados nesse texto, Liliane Dardot explora diversas superfícies para suas inscrições, que vão desde os desenhos e escrituras em páginas de papel de seda semitransparentes dos cadernos de desenho, passando pelas caixas de vidro, nas quais o texto/imagem pende verticalmente, até as inscrições realizadas no piso da galeria e no chão de terra batida. Ao transferi-las do espaço intimista da página do livro ou do caderno para espaços amplos, tornando possível o caminhar entre e sobre palavras e imagens, cria também diferentes relações espaciais entre o espectador e os textos/imagens. Ao experimentar diferentes superfícies para a escrita, a artista chama a nossa atenção para o suporte, ou seja, aponta para o “pensamento da tela”. Ao defender a origem icônica da escrita, Anne-Marie Christin aponta o caráter misto das palavras/imagens, que leva em conta, além das figuras, a superfície, o suporte, onde elas se inscrevem. Isso significa dizer que o suporte da escrita não é neutro, mas que ele possui sua própria significação, interferindo na leitura. Considerar o papel da “tela” na invenção da escrita sugere ainda que os espaços em branco, os intervalos entre as figuras, também devem ser observados, levando a uma semantização do branco. Assim,

(...) considerando que a imagem diz respeito à categoria do espaço, é preciso admitir inicialmente que sua superfície é primeira, isto é, anterior às figuras representadas e de tal maneira que as próprias figuras sejam tributárias dessa superfície, mas admitir também que os intervalos que as separam preservam seus valores (Christin apud Arbex, 2006:25).

Portanto, “o espaço intercalar não é neutro, o ‘entre’ não constitui um vazio, mas se traduz em presença. O espaço entre as figuras, esse ‘vazio pictural’ adquire valor semântico e constitui uma ‘marca de inteligibilidade’ (Arbex, 2006:25-6). E ainda, como diria Barthes, “é de certa forma o próprio suporte que detém uma energia da escrita, é ele que escreve e essa escrita me contempla” (1994-2000:74). Assim, quando Dardot modifica o suporte da sua escrita cria novas camadas de significação, interferindo na sua leitura, ao estabelecer novas relações espaciais entre o espectador e a obra.

### 3. Das Imagens

A performance de apagamento do texto, na obra *Por fundo de todos os matos, Amém!* remete à A Parábola dos Três Olhares, de Didi-Huberman (1998:113). No século IV antes de Cristo, o pintor grego Apelle, em um gesto de fúria, lançou sobre o quadro que estava pintando com a imagem de Afrodite, uma esponja embebida em líquido para destruir a pintura ainda inacabada. Depois disso, apesar de Afrodite não mais se encontrar representada na tela, ela está lá mais presente do que nunca na frente do pintor. Como Afrodite, a imagem do texto de Liliane retorna após seu *apagamento*. Retorna como imagem; retorna não como o objeto em si, mas como a ausência dele. Aparecimento e desaparecimento; presença e ausência da imagem. Se pensarmos a imagem como a continuação do objeto, como algo que vemos e depois imaginamos, concluiremos que a imagem existe assim como o objeto, ou seja, a imagem como sendo igual aquilo com que ela se assemelha, como nos sugeria Sartre em seu livro *A imaginação* (1973).

Ao considerarmos que a imagem é contemporânea ao objeto, compartilhamos com Blanchot o pensamento acerca da imagem como sendo presença e ausência simultaneamente; quando o objeto é ao mesmo tempo ele mesmo e sua imagem, como as duas faces de uma mesma moeda. A imagem é, então, sua outra versão (Blanchot, 1987:257).

*A imagem é origem de linguagem e não o seu abismo, ela é começo falante, mais do que o fim no êxtase, não elevando o que fala na direção do indizível, mas colocando a palavra em estado de elevação. [...] Só o que nos põe ao nível do poder poético é ressoo,*



**Figura 6** · Liliane Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2006. Ação realizada no Museu Mineiro, Belo Horizonte. Ação de apagamento da obra realizada pela performer Dudude Hermam. Fonte: Coleção da artista. Foto: Liliane Dardot.

**Figura 7** · Liliane Dardot. *Por fundo de todos os matos, Amém!*, 2006. Ação realizada no Museu Mineiro, Belo Horizonte. Ação de apagamento da obra realizada pela performer Dudude Hermam. Fonte: Coleção da artista. Foto: Liliane Dardot.

*apelo da imagem ao que há de indicial nela, apelo que nos instiga a sairmos de nós e a nos movermos no abalo de sua imobilidade. O ressoo não é, portanto, a imagem que ressoa (em mim, leitor, a parte de mim), ele é o próprio espaço da imagem, a animação que lhe é própria, o ponto de jorro no qual, falando dentro, ela já fala inteiramente fora* (Blanchot, 2010:475).

Sendo a imagem a aparição ou a forma que aparece, ela também é, para Blanchot, o ponto de contato entre o real e o imaginário, sendo então o ressoo, a imagem como enigma, ou seja, a poesia. Ou mesmo o limiar, zona fronteira ou o ponto de convergência entre a realização da linguagem e seu desaparecimento.

Para os gregos, a escrita é desde sempre a marca de uma ausência. Liliane talvez tenha apagado o texto à procura da obra, daquilo que *atravessa* o livro, do que não está nas palavras inscritas no interior do códex, mas provavelmente além delas. A artista, ao desconstruir os limites do livro, posicionou-se em direção ao desvio; àquilo que se encontra no extracampo, fora do livro, ou seja, aquilo que o corpo limitado do livro foi incapaz de conter. Ao trazer a escrita para o chão do museu e inscrevê-la no espaço, Liliane enfatiza a *impossibilita* do livro de conter uma escrita infinita. Uma escrita sem paredes.

### Conclusão

Partindo de uma conexão com as plantas do cerrado, que cercavam seu *atelier* em Belo Horizonte, Liliane desenvolveu uma série de trabalhos. Iniciados em cadernos de desenho, passando pelas caixas de vidro “em cujo interior fluuava, suspensa por fios, uma página que condensava, numa só impressão, três páginas de um dos cadernos” (Dardot; Veneroso, 2007:46), e pelos livros de Guimarães Rosa, até o chão da galeria e a terra crua de Cordisburgo, Dardot explorou diferentes superfícies de inscrição, indo do códex ao espaço ampliado da escrita.

As ações *in situ* analisadas envolvem inscrição, gestualidade e apagamento, estabelecendo diversas relações entre o texto e a imagem, através da exploração de diferentes suportes e superfícies de inscrição, remetendo a vários períodos da história da escrita. As obras estabelecem, também, diferentes níveis de interação entre espectador e obra. Os percursos realizados pelas pessoas, ao caminharem entre e sobre as escrituras introduziram uma nova qualidade gráfica à escrita, ao mesmo tempo em que novas palavras eram criadas, a partir da leitura em voz alta.

A partir da ressonância com o texto de Guimarães Rosa, e da inscrição dos fragmentos do texto no espaço, Liliane ampliou o espaço da página, estabelecendo um diálogo entre a palavra e a imagem, escritura e *inscritura*. Ler e escrever com o corpo. O gesto. A página. O espaço.

## Referências

- Arbex, Márcia (Ed.) (2006). *Poéticas do Visível- Ensaios Sobre a Escrita e a Imagem*. Belo Horizonte: Poslit, FALE/UFMG. ISBN 8577580032
- Barthes, Roland (1994-2000). *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris: Seuil. ISBN: 9782021242447.
- Blanchot, Maurice (1997). "O Espaço Literário". Rio de Janeiro: Rocco. ISBN: 9788532502896
- Blanchot, Maurice (2010). "A Conversa Infinita". São Paulo: Escuta. ISBN: 8571371768.
- Dardot, Liliane; Veneroso, Maria do Carmo de Freitas (entrevista e org.) (2007). *Liliane Dardot: Depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte (Circuito Atelier). 978-8576540557.
- Didi-Huberman, Georges (1998). "A Parábola dos Três Olhares". *Phasmes: Essais sur l'Apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 113-120. ISBN: 9782707316288. Tradução: Daisy Turrer e Iara Ribeiro.
- Rosa, João Guimarães (2016). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Globo. ISBN 978-8525059154.
- Sartre, Jean Paul (1973). "A Imaginação". São Paulo: Difusão Européia do Livro. ISBN: 9788508058655.

# Lumen: tradição e contemporaneidade na fotografia

*Lumen: traditon and contemporaneity in photography*

**ANDRÉA BRÄCHER\* & SANDRA MARIA LUCIA PEREIRA GONÇALVES\*\***

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

\*Brasil, artista visual e professora, pesquisadora da área de Fotografia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andrea.bracher@terra.com.br

\*\*Brasil, artista visual e professora, pesquisadora da área de Fotografia.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Campus Saúde, Porto Alegre, RS, CEP 90035-007, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

**Resumo:** No artigo analisam-se as obras das artistas brasileiras Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, sob o conceito de Crítica Genética de Salles (2004), a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre o processo de criação de obras de arte que utilizam-se da metodologia experimental na fotografia com processos fotográficos históricos. Procurou-se entender os métodos de “registro” das experimentações. Conclui-se que as artistas são praticantes de uma fotografia expressiva, locus onde o cruzamento de tradição e contemporaneidade se dá a ver.

**Palavras chave:** fotografia / processos fotográficos históricos / crítica genética / Lumen.

**Abstract:** *The article analyzes the works of the Brazilian artists Myra Gonçalves, Dani Remião and Gisele Endres, under the concept of Genetic Criticism of Salles (2004), in order to deepen the knowledge about the process of creation of works of art that use the experimental methodology in photography with historical photographic processes. We sought to understand the methods of “recording” experiments. It is concluded that the artists are practitioners of an expressive photograph, locus where the crossing of tradition and contemporaneity comes to be seen.*

**Keywords:** *photography / historical photographic processes / genetic criticism / Lumen.*

## Introdução

A fotografia contemporânea se apresenta diversa e, no campo artístico, desde meados do século XX, não mais atrelada à ideia e a essência da objetividade, e da pureza dos meios, a fotografia se expande. Através de mestiçagens, hibridismos e recuperação de antigos processos de impressão, a fotografia se faz outra e se transforma em matéria prima para a expressão artística. É a partir daí, dessa matéria densa, que o Grupo Lumen (grupo de estudos em processos fotográficos históricos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS) encaminha as suas pesquisas, lugar onde tradição e contemporaneidade, através da expressão de cada um de seus membros, cria imagens que ultrapassam a fronteira do meio fotográfico e se torna expressão artística.

Pensando nesses termos, o objetivo deste artigo é dar a conhecer o Grupo Lumen, praticante de uma fotografia expressiva que tem como base comum revisitar os processos históricos da fotografia, como o *Photogenic Drawing*, Papel Salgado, Antotipia, Cianotipia, Goma Bicromatada, Marrom *Van Dyck*, Impressão em Clorofila. De acordo com a temática desenvolvida por cada um dos membros do coletivo, aprofunda-se a pesquisa artística. Diversos artistas — alguns jovens, outros consagrados — estiveram ligados ao grupo de estudos de 2016 à 2018. No artigo aprofundaremos aspectos da pesquisa artística de três desses membros, focando na pesquisa experimental de cada um deles e seus métodos de trabalho. Conforme Cecília Salles (2004) a gênese do processo criador é rico de informações e é possível mapeá-lo de diferentes formas. Uma delas é através dos documentos de processo que é:

*[...]a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards (Salles, 2004:18).*

Então, é isso que se fará aqui. Através de entrevistas semi-estruturadas aprofundaremos o conhecimento do processo de criação, do método experimental empregado e de seus registros de experimentação no trabalho de três artistas do grupo: Myra Gonçalves (Figura 1, Figura 2, Figura 3), Dani Remião (Figura 4, Figura 5, Figura 6) e Gisele Endres (Figura 7, Figura 8, Figura 9). Dessa forma, será possível mapearmos a gênese de cada trabalho, de acordo com o conceito de Crítica Genética de Cecília Salles (2004). Foram examinados em cada trabalho: estudos, ensaios e documentos processuais, como anotações e fotografias — conforme sugere a autora (2004:18). Vamos a eles.

## 1. Lumen e a Fotografia Expressão

A Fotografia Expressão como um movimento coletivo, se estabeleceu a partir da segunda metade do século XX, quando, tendencialmente, as características que marcaram a Fotografia Documento (a verdade incontestável dos fatos; imagem máquina) foram postas em dúvida. Passou-se a entender que a imagem fotográfica não possuía de maneira exclusiva a capacidade de estabelecer um caráter de verdade sobre aquilo que retratava e que suas supostas características de imagem máquina, como objetividade, neutralidade, imparcialidade e seus efeitos de verdade não passavam de utopias da Era Moderna (Gonçalves, 2017). A partir daí oportuniza-se, segundo Rouillé (2009) o surgimento e o reconhecimento de uma Fotografia Expressão, que não se encerra apenas no aspecto material e documental da coisa retratada. É uma fotografia que se abre a sensações e significados que vão além da referência dada e privilegiam e incluem as subjetividades do fotógrafo e do observador interessado. Abre-se um campo expandido dentro da fotografia, o da expressão, que irá envolver tanto o fotógrafo e o artista. A Fotografia Expressão privilegia o elogio da forma, a presença do autor e o dialogismo que é a sua condição de realização.

O Grupo Lumen, praticante de uma fotografia expressiva que tem como base comum revisitar os processos históricos da fotografia iniciou seus trabalhos como grupo em 2016 a partir do desejo de alunos graduandos da UFRGS de explorar o universo dessas técnicas históricas. Desde então, de acordo com a temática desenvolvida por cada um dos membros do coletivo, aprofunda sua pesquisa artística trazendo à tona reflexões sobre a materialidade desses processos, seu caráter híbrido, sua sempre aberta mestiçagem de materiais em sua própria poética. Tais processos, através do trabalho desses artistas são potencializados e atualizados em releituras técnicas e autorais.

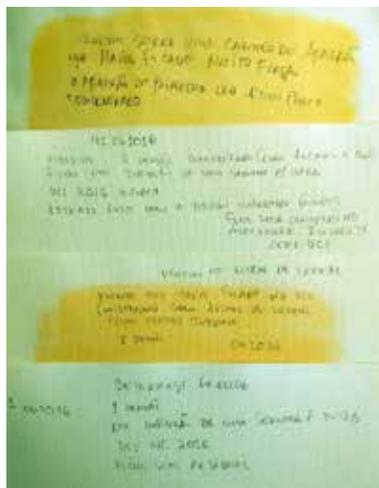
O resultado prático, a cada ano de trabalho do Lumen, se traduziu em exposições coletivas, abrigadas na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre (RS/Brasil) — que foram denominadas “Lumen”, “Herdeiros de Herschel: revendo o azul através de hibridações, apropriações e mestiçagens” e “Desenhos de Sal em Variações *Photogenicas*” — em 2016, 2017 e 2018 respectivamente.

## 2. Experimentos e “Escrituras”: processo criativo sob análise

### 2.1 Myra Gonçalves: anotações sobre o processo

#### — informações e percurso

Começamos com o trabalho híbrido e experimental de Myra Gonçalves. Na Figura 1, vemos um quadro formado pelos experimentos de Myra Gonçalves (Porto Alegre, 1965) em Antotipia ou *Phytotype* (emulsões fotográficas produzidas a



**Figura 1** · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2016. Antotipia, cópia em papel de algodão, 50 x 75cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 2** · Myra Gonçalves, *Sem título*, 2016. Antotípias em papel de algodão, dimensões variadas. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 3** · Myra Gonçalves, verso dos trabalhos com anotações, 2016. Antotípias sobre papel, dimensões variadas. Fonte: imagem cedida pela artista.



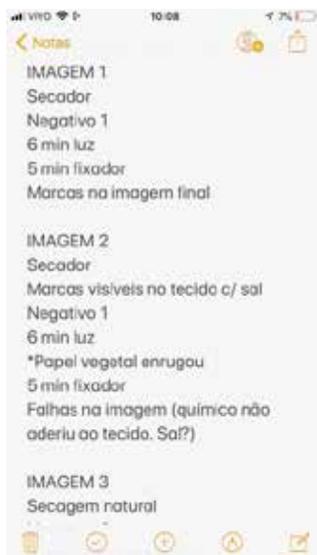
**Figura 4** - Dani Remião, *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. *Photogenic Drawing* sobre tela tonalizada com espuma rose e *hand-colouring* com vinho tinto, díptico, 30 x 30cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

partir de plantas, normalmente vegetais — flores e frutas). Gonçalves é Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS), possui graduação em Artes Plásticas, habilitação em Fotografia pela mesma universidade. Atua como fotógrafa desde 1991, e expõe desde a década de 90 em coletivas e individuais. Atualmente é professora na Universidade Feevale (Novo Hamburgo/RS) onde coordena os Cursos Tecnológicos de Fotografia e Design Gráfico.

Em seu trabalho, Myra Gonçalves exercita o método experimental de pesquisa. A artista costuma fazer anotações em seus próprios trabalhos (no verso) e ainda cria obras de grandes dimensões, com vários exemplos de uma mesma técnica, como exemplificado na Figura 2.

Nela temos várias cores de antotipias sendo experimentadas em menores e maiores dimensões, — ora como estudos cromáticos, ora como escala de cores. É através das anotações (Figura 3), que é possível repetir mais tarde a mesma cor. O processo impermanente em diversos graus, enseja a repetição, pois é fadado ao desaparecimento dos originais. Para a artista, além das informações técnicas de cada emulsão, afirma que as anotações funcionam

*[...] no resgate de informações tanto positivas como negativas. O clareamento de certas ideias, a partir de escritos próximos a um resultado de imagem torna o processo muito*



**Figura 5** · Dani Remião, anotações no aplicativo Notas do celular para a obra *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 6** · Dani Remião, documentação fotográfica dos testes de impressão para *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*, 2018. *Photogenic Drawing* sobre tela tonalizada com espuma rose e *hand-colouring* com vinho tinto. Fonte: imagem cedida pela artista.

*mais interessante. Tanto pelos êxitos como pelos percalços, as informações durante a caminhada são fundamentais para os próximos passos* (Gonçalves, 2018).

Temos aí o método de trabalho de uma artista que nos revela sua peculiar e original metodologia, que performa sua poética.

## 2.2 Dani Remião: anotações virtuais e em constante atualização

A artista Dani Remião (Porto Alegre, 1972) estudou Arquitetura e Urbanismo (UFRGS) e Artes Plásticas (UFAM), iniciando seu aprendizado em fotografia em 1990. Fotógrafa profissional há 15 anos, dedica-se principalmente à fotografia de moda e beleza. É Professora universitária desde 2000 e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS — 2018), com ênfase em Poéticas Visuais.

O trabalho da Figura 4, *Pas de deux*, é imagem feita em tecido tonalizado com espumante rose e colorizada à mão com vinho tinto (a obra fez parte da exposição final de sua banca de defesa de dissertação (2018a) e também da exposição do grupo Lumen — 2018 — “Desenhos de Sal em Variações *Photogenicas*”).

Para a artista o processo de criação começa um longo período antes de entrar no laboratório, lendo e observando. Neste caso específico, acompanhou os integrantes do grupo trabalhando em seus próprios projetos e ao longo daqueles emulsionamentos de sal e nitrato, organizava suas ideias (2018b). O *Pas de deux* começa pela junção da dupla de bailarinos e pelo duplo emulsionamento de camadas do *photogenic drawing* (processo fotográfico do século XIX cuja fotossensibilidade vem do nitrato de prata). A bailarina é temática cara à Dani Remião, assim como a França — e as mesmas a acompanharam durante toda a sua dissertação, assim como alguns processos históricos, em particular no ano de 2018 — recorrendo a tonalizadores não tradicionais. Tais tonalizadores são o espumante rose e o vinho tinto — uma menção clara à França. No plano material, seu método de anotações sobre os experimentos, diferentemente daqueles do século XIX, foram feitos no aplicativo “Notas” de seu celular (Remião, 2018b). Permitindo assim acessibilidade, atualização e disponibilidade, diferentemente de um clássico caderno ou diário (Figura 5).

*Além disso, fotografei também com o celular alguns resultados de experimentos, registrando assim os testes de tempo de exposição, alterações no tom da imagem, tingimento e coloração manual (...), os vários testes de criação da imagem desejada até o resultado final (...). Assim, a organização de um álbum de fotos também no smartphone, com imagens e suas respectivas datas salvas automaticamente, se tornou importante forma de registrar os resultados alcançados durante o processo* (Remião, 2018b).

Podemos ver uma dessas imagens — experimentos e os testes de tempos e tingimentos — mencionadas por Remião na Figura 6.

Outra artista, outra poética, outros processos e cruzamentos. Remião, através de processos analógicos e digitais, elabora um universo de liberdade, bailarinas deslizam seus corpos pelas telas onde misturam-se livremente materiais. É o universo também do onírico e do sensual onde impermanentes bailarinas deslizam seus corpos imateriais.

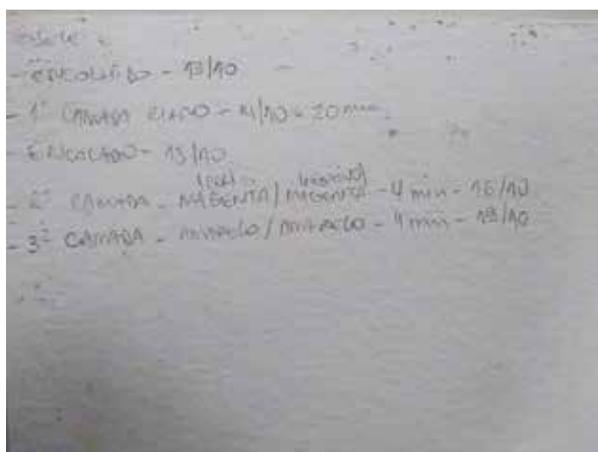
### **2.3 Gisele Endres: anotações em papel e nas redes sociais — uma retroalimentação no processo de criação**

Gisele Endres (Canoas, 1988) é graduada em Comunicação Social (Publicidade e Propaganda) e graduanda em Artes Visuais pela UFRGS, começou na fotografia em 2010, e, desde 2016, é convidada a participar do Lumen. Hoje atua como fotógrafa comercial e é laboratorista de apoio ao ensino de fotografia, na universidade UNISINOS — Porto Alegre (RS/Brasil). Já participou de exposições coletivas no Brasil e Argentina e têm trabalhos publicados em catálogos e livro.

A jovem artista realizou a obra *A Fé(rruge)* em 2016 (Figura 7), quando começava a pesquisar a temática das crenças populares brasileiras. Na imagem, fitas de Nosso Senhor do Bonfim, fotografadas no Mercado Público de Porto Alegre. Curiosa, após fazer um curso sobre goma bicromatada, decidiu se aventurar pela técnica, mas modificando a sequência das camadas, trocando os negativos e usando-os nas camadas “erradas”. faz suas registros de processo no verso da própria imagem, como na Figura 8. Graças a essas anotações é possível mais tarde retornar a repetir a obra, embora Gisele Endres seja mais afeita aos acasos e aos experimentos do que a repetição. Desavisadamente, Endres, neste trabalho, evoca características da própria fita, como os tradicionais três pedidos feitos quando se amarram os três nós — porque são três camadas de cores em seu trabalho. Também as fitas têm cores correspondentes aos Orixás, e somente numa tricromia de goma bicromatada teríamos a exuberância colorida que as fitas nos evocam.

Mas seu “caderno de anotações” mais importante hoje é o Instagram (Figura 9), onde salva referências de trabalhos inspiradores de outros artistas, ideias, possibilidades de projetos, entre outros (Endres, 2018). Jovem que cresceu usando as redes sociais e suas possibilidades técnicas, tira vantagem desta familiaridade para ter seu banco de imagens sempre disponível, ao alcance da mão em seu celular. Infinito, atualizável, organizado conforme suas preferências dia-a-dia, não limitada somente aos livros e a geografia da cidade onde vive.

Nossa última artista é uma mulher de seu tempo. Em Endres, o cruzamento



**Figura 7** · Gisele Endres, *A Fé(rruge)*, 2016. Goma bicromatada e cianótipo sobre papel aquarela, 32 x 24cm.

Fonte: imagem cedida pela artista.

**Figura 8** · Gisele Endres, anotações no verso de *A Fé(rruge)*, 2016.

Fonte: imagem cedida pela artista.



**Figura 9** · Gisele Endres, exemplo de *feed* salvo como anotações no *Instagram*, 2018. Fonte: imagem cedida pela artista.

entre o passado e o futuro da fotografia em seus processos históricos de impressão tornam-se claros. Buscando o acaso e o novo o trabalho de Endres surpreende em seus resultados.

### Conclusões

Conforme podemos perceber ao longo deste artigo, a fotografia contemporânea é múltipla, híbrida, foge da antiga ideia de objetividade e pureza do meio. No campo artístico, a fotografia se expande para horizontes antes impensáveis. Através de mestiçagens, hibridismos e recuperação de antigos processos de impressão, a fotografia se faz outra e se transforma em matéria prima para a expressão artística. Os trabalhos das artistas Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, integrantes do Grupo Lumen (grupo de estudos em processos fotográficos históricos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS), demonstram os encaminhamentos das pesquisas desenvolvidas no Grupo. O coletivo, praticante de uma fotografia expressiva, como se pode verificar, é um locus onde o cruzamento de tradição e contemporaneidade se dá a ver. Através da expressão de cada um de seus membros, aprofunda-se a pesquisa artística. O método escolhido para observação dos trabalhos das artistas escolhidas, a Crítica Genética (Salles:2004), mostrou-se suficiente para as conclusões aqui apresentadas.

Enfatiza-se que analisaram-se as obras de Myra Gonçalves, Dani Remião e Gisele Endres, sob o conceito de Crítica Genética de Salles (2004), a fim de aprofundarmos o conhecimento sobre o processo de criação de obras de arte que utilizam-se da metodologia experimental na fotografia com processos fotográficos históricos. Procurou-se entender os métodos de “registro” das experimentações.

### Referências

- Gonçalves, Sandra Maria Lúcia Pereira (2017) "Klaus Mitteldorf: Memórias do Presente." *Revista Estúdio* [online]. ISSN 1647-6158. Vol.8 (18): 44-54.
- Remião, Dani (2018a) *Em Busca da Bailariana da Caixa de Música: o tempo expandido e os reflexos na fotografia*. 169 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Rouillé, André (2009) *A Fotografia. Entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: SENAC. ISBN: 978-7359-876-6
- Salles, Cecília Almeida (2004) *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume. ISBN: 85-7419-042-X

### **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 comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

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

## Procedimentos para publicação

### Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

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

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

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

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

### Custos de publicação

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

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

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

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

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

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

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

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

## *Self explaining meta-paper*

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

### **Resumo:**

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

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

### **Abstract:**

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

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

## **Introdução**

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

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

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

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

## 1. Modelo da página

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

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

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

## 2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

Sugere-se a consulta de atas dos congressos CSO anteriores (Queiroz, 2014) ou de alguns dos artigos publicados na Revista *Estúdio* (Nascimento & Manesch, 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.



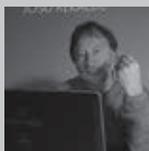
**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura 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 U.Lisboa. 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 HORTELANO** (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), 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 Patrimonio 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 Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival 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 prêmios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra o recientemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



**LUÍSA SANTOS** (Portugal, 1980). Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003), Mestre em Curating Contemporary Art, pela Royal College of Art, Londres (2008) e Doutora em Estudos Culturais pela Humboldt-Viadrina University, Berlim (2015), com tese intitulada "Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change". Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



**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.



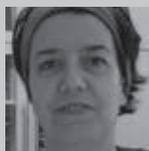
**MARCOS RIZOLLI** (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor 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 – ANPA; 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).



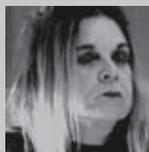
**MARILICE CORONA** (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades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

