



:ESTÚDIO 26

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 26, abril-junho 2019 | trimestral
issn 1647-6158 | e-issn 1647-7316

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

Sobre arte e viagem pode-se estabelecer um paralelo continuado, irónico, expressivo. Entre as duas, a síntese do signo, a justaposição associativa. A viagem mostra o mundo, a viagem mostra quem somos. A caminho se desenha, se imagina, se fantasia, se mente. Neste ensejo, e neste mote da descoberta, se apreentam os 16 artigos que compõem o número 26 da revista Estúdio.

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 26, abril-junho 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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 **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 26, abril-junho 2019
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316
Ver arquivo em > <http://estudio.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>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVREI» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- 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: A2 (artes/música) > <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal >
<http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services >
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVREI» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- Electronics Journals Library, University Library of Regensburg >
<http://www.uni-regensburg.de/library/index.html>

Periodicidade: trimestral

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: Maria do Céu Diel, Tempestade, 2005. Calcogravura (ponta seca e água forte), 50x33cm.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista **:Estúdio**

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

Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt

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)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-16
Um bilhete rasgado JOÃO PAULO QUEIROZ	A torned ticket JOÃO PAULO QUEIROZ	12-16
2. Artigos originais	2. Original articles	18-170
As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos MARILICE CORONA	The landscapes of Thiana Sehn: experience, distances and displacements MARILICE CORONA	18-27
Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en la obra de Nuria Riaza REBECA LÓPEZ-VILLAR	Magic in the image: the artistic process as a ritual exercise in the work of Nuria Riaza REBECA LÓPEZ-VILLAR	28-37
Revelação: o outro nas foto-performances de Adriana Barreto ZALINDA CARTAXO	RevelAtion: the other in the photo-performances of Adriana Barreto ZALINDA CARTAXO	38-45
Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares PABLO GARCÍA CALVENTE	In the Wake of Art: Reflections on the Work of Paco Lagares PABLO GARCÍA CALVENTE	46-54
As caixas de Emília Nadal e outras caixas SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	Emília Nadal's boxes and other boxes SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA	55-63
Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve IRANTZU SANZO SAN MARTÍN	Raúl Domínguez: Trembling drawing, Moveable Image IRANTZU SANZO SAN MARTÍN	64-73
Amazônia: os Novos Viajantes, os Artistas da Madeira NEIDE MARCONDES & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS	Amazônia, Novos Viajantes, the artists of wood NEIDE MARCONDES & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS	74-81

<p>O Presente Invisível: dimensão sensorial na instalação “Your blind passenger”, de Olafur Eliasson RODOLFO NUNO ANES SILVEIRA</p>	<p><i>The Invisible Present: sensorial dimension at the art installation “Your blind passenger”, from Olafur Eliasson</i> RODOLFO NUNO ANES SILVEIRA</p>	<p>82-92</p>
<p>Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes TERESA ISABEL MATOS PEREIRA</p>	<p><i>Time, Memory and palimpsest in Sonia Gomes’s work</i> TERESA ISABEL MATOS PEREIRA</p>	<p>93-103</p>
<p>Helena Cardoso: impressões da paisagem e texturas entretecidas MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA & CAROLINA O. MARQUES DE SOUSA</p>	<p><i>Helena Cardoso: landscape impressions and interwoven textures</i> MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA & CAROLINA O. MARQUES DE SOUSA</p>	<p>104-114</p>
<p>As Ilhas, As Pedras — A História: O erotismo de Marcos Rizolli CAROLINA VIGNA PRADO</p>	<p><i>The Islands, The Rocks — The History: Marcos Rizolli’s erotism</i> CAROLINA VIGNA PRADO</p>	<p>115-120</p>
<p>‘Ninhos e o Arquivo Agora:’ fotografia e projeção na obra de Elaine Tedesco ANDRÉA BRÄCHER</p>	<p><i>‘Nests and the Archive Now:’ photography and projection in the art work of Elaine Tedesco</i> ANDRÉA BRÄCHER</p>	<p>121-128</p>
<p>As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO</p>	<p><i>The weaves of Sônia Gomes and the repercussions of memories in us</i> CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO</p>	<p>129-134</p>
<p>Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo YASMIN FABRIS & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA</p>	<p><i>Exhibition or Installation Art? The videomódulos of Tony Camargo</i> YASMIN FABRIS & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA</p>	<p>135-142</p>
<p>Viagens como fonte de inspiração: o itinerário da artista Maria do Céu pelas imagens THOMAZ CARVALHO LIMA</p>	<p><i>Travel as a source of inspiration: the artistic itinerary through images</i> THOMAZ CARVALHO LIMA</p>	<p>143-151</p>
<p>Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli DOMINGOS LOUREIRO & SOFIA TORRES</p>	<p><i>From the strange to the transcendental in Fernando Maselli’s work</i> DOMINGOS LOUREIRO & SOFIA TORRES</p>	<p>152-161</p>

O Amor em Pedacos “Pixalados” de Alice Guimarães & Mónica Santos ELIANE MUNIZ GORDEEFF	<i>The Love in “Pixilated” Pieces by Alice Guimarães & Mónica Santos</i> ELIANE MUNIZ GORDEEFF	162-170
3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	172-201
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	172-173
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	174-176
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	177-182
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO’2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO’2020 in Lisbon</i>	183-185
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	188-201
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	188-199
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	200
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	201

1. Editorial

Editorial

Um bilhete rasgado

A torned ticket

Editorial

*Portugal, artista visual e professor, coordenador da Revista Estúdio.

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: j.queiroz@belasartes.ulisboa.pt

JOÃO PAULO QUEIROZ*

Artigo completo submetido a 10 de abril de 2019 e aprovado a 15 abril de 2019

Resumo: Sobre a arte e viagem pode-se estabelecer um paralelo continuado, irónico, expressivo. Entre as duas a síntese do signo, a justaposição associativa. A viagem mostra o mundo, a viagem mostra quem somos. A caminho se desenha, se imagina, se fantasia, se mente. Neste ensejo, neste mote da descoberta, se apresentam os 16 artigos que compõem o número 26 da revista Estúdio.

Palavras chave: viagem / ironia / arte / revista Estúdio.

Abstract: *On the art and travel a parallel can be established, ironic, expressive. Between the two the synthesis of the sign, the associative juxtaposition. The trip shows the world, the trip shows us who we are. On the way it is drawn, imagined, wandered, lied. In this occasion, in this motto of the discovery, those 16 articles that compose the present issue of Revista Estúdio are presented.*

Keywords: *travel / irony / art / studio magazine.*

1. Peregrinações

Viagens são também peregrinações. A caminho em busca do espírito. Fugir à condição, procurar mais alcance, discernir, compreender. Aceitar a determinação. A peregrinação é viagem e metáfora da duração da vida: começa, dura, e acaba. Se há proveito, se há fatalidade, se há sentido. Talvez um encontro no cais. Uma travessia no Tejo, seja rio acima, seja Atlântico abaixo.

2. Um bilhete rasgado

A viagem só é percebida a meio, quando já não é novidade. E só a meio da viagem percebemos que temos um bilhete rasgado nas mãos.

Nas margens da viagem há tempo para colecionar, refletir, anotar (Salvatori, 2019; Gutlich, 2019). O rio projeta um cenário sem fim. A margem produz imagens e interroga a memória.

São pretextos, estas deslocações que levantaram poeira do caminho.

3. Os artigos

Assim se descobriu a arte e a obra, a meio das coisas. Aqui se reuniram os dezasseis artigos que se reuniram na revista *Estúdio* 26.

O artigo “As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos” de Marilice Corona (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta as paisagens amplas e fundas de Thiana Sehn (1985 - 2018) onde a prática do arlismo é uma novidade arrojada, num percurso de aprendizagem continua e interrompida de modo trágico, em acidente a caminho da serra de São Paulo.

Rebeca López-Villar (Vigo, Espanha) no artigo “Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en la obra de Nuria Riazza” debruça-se sobre o modo como o grafismo explorado na representação de rostos e corpos se replica pelo nervosismo de uma escrita que interpela o espectador como se fosse o seu autor. O texto é tecido, o trabalho é materializado em folhas quotidianas e persistentes, como Penélope.

O artigo “Revelação: o outro nas foto-performances de Adriana Barreto” de Zalinda Cartaxo (Brasil e Lisboa, Portugal) apresenta A Casa do Horto, um espaço aberto em 2018 por Adriana Barreto, no Rio de Janeiro, idealizado para a criação e desenvolvimento de suas performances. Revelação introduz a fotografia antes e depois de uma intervenção holista.

Pablo García Calvente (Guadix, Granada, Espanha) no artigo “Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares” apresenta, a propósito da retrospectiva “Epanalepsis” de Pablo Lagares (Palacio de La Madraza, Universidad de Granada, 2014) uma reflexão sobre o percurso deste pintor madrileno (n.1948).

O artigo "As caixas de Emília Nadal e outras caixas" de Sara Antunes (Lisboa, Portugal) toma as pinturas dos anos 70 de Emília Nadal como instâncias de representação conceptual e espacial: uma caixa, uma embalagem, um quarto: a quarta parede, a perspetiva, a abertura da representação.

Irantzu Sanzo (Bilbau, Espanha) no artigo "Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve" aborda os desenhos austeros de Raúl Domínguez (Barakaldo, 1984) que desafiam a profundidade em direção ao invisível.

O artigo "Amazônia: os Novos Viajantes, os Artistas da Madeira" de Neide Marcondes & Nara Sílvia Marcondes Martins (São Paulo, Brasil) abordam a exposição 'Artistas da Amazônia: Novos Viajantes' desdobrada na pesquisa científica, nas obras naturalistas históricas (séc. XVII e XVIII) e obras contemporâneas, com curadoria de Cauê Alves e da bióloga Lúcia Lohmann (2018). Destacaram-se dois artistas contemporâneos, Maurício Adinolfi (n.1978) e Fernando Limberger (n.1962) que abordam a madeira numa crítica à globalização e à apropriação erosiva de identidades.

Rodolfo Silveira (Covilhã, Portugal) no artigo "O Presente Invisível: dimensão sensorial na instalação 'Your blind passenger', de Olafur Eliasson" discutindo o espaço sinestésico nas suas instalações imersivas.

Teresa Matos Pereira (Lisboa, Portugal) no artigo "Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes" apresenta o trabalho da brasileira Sônia Gomes. A partir de matérias têxteis, e de outros materiais, cartão, troncos, raízes, arame constrói objetos de memória,

amarrando e costurando, numa prática que conjuga atividade e reutilização, em torno da identidade e da memória.

O artigo "Helena Cardoso: impressões da paisagem e texturas entretecidas" de Manuela Bronze & Carolina Marques de Sousa (Porto, Portugal) visita a expressão têxtil contemporânea inserindo-a nas problemáticas da sustentabilidade e da identidade.

Carolina Vigna Prado (Higienópolis, São Paulo, Brasil) no artigo "As Ilhas, As Pedras - A História: O erotismo de Marcos Rizolli" debruça-se sobre a obra de Marcos Rizolli, especialmente a obra intitulada "Michelangelo". A ilha, corpo de terra, de pele, de plasticidade urdida entre os contextos da história e os confrontos da atualidade.

O artigo "'Ninhos e o Arquivo Agora:' fotografia e projeção na obra de Elaine Tedesco" de Andréa Brächer (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta a reflexão implícita na exposição "Ninhos e o Arquivo Agora" em que imagens do espólio da artista, dos anos 80, são projetadas sobre o espaço expositivo, numa revisita ao olhar lento.

Cláudia Mattos Brandão (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós” apresenta o trabalho de Sônia Gomes (n. Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). Os fios entrelaçados parecem narrar outras histórias, outras vivências.

O artigo “Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo” de Yasmin Fabris & Ronaldo de Oliveira Corrêa (Curitiba, Brasil) apresenta Tony Camargo (n. 1997) focando a exposição “desdobramento pictórico”: não é uma instalação, mas é um cenário do projeto videomódulos, afinal um não lugar.

Thomaz Lima (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo “Viagens como fonte de inspiração: o itinerário da artista Maria do Céu pelas imagens” estuda a obra gráfica e gravada da pintora e educadora Maria do Céu Diel. As terras igualam os céus, em demorados encontros, tal como a matriz se opõe à prova a tirar.

O artigo “Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli” de Domingos Loureiro & Sofia Torres (Porto, Portugal) aborda as paisagens infinitas e sintetizadas de Maselli, que devolvem uma solidão perfeita e dissolvente de artefactos escondidos, na trama digital.

Eliane M. Gordeeff (Brasil / Lisboa, Portugal) no artigo “O Amor em Pedacos “Pixelados” de Alice Guimarães & Mónica Santos” reflete sobre o uso de pixilation na sugestão do relacionamento amoroso, nas animações “Amélia & Duarte” (2015) e “Entre Sombras” (2018), das portuguesas, Alice Guimarães e Mónica Santos. O olhar é informado e crítico, atento aos vazios do amor contemporâneo.

4. Ironia: um encontro

A viagem é também uma ironia, uma justaposição de realidades opostas. Diferentes significações no mesmo veículo sígnico que podem desencadear o riso (Bonani & Almozara, 2019). Gil Vicente sabia-o muito bem: as primeiras edições dos seus autos transportam no frontispício o mesmo adágio latino: *ridendo castigat mores*. Rindo se criticam os costumes. Fernão Mendes Pinto sabia-o também. A sua Peregrinação tem tanto de verdadeiro como de exagerado, trazendo ao de cima a oposição funda entre a nobreza de caráter e a pobreza humana (Sabino, 2019).

Fernão Mendes Pinto desceu o atlântico. Almeida Garrett subiu a corrente do Rio Tejo. Ambos riram, e ambos mostraram o que aprenderam. É o contraste da ironia funda destas viagens passadas e presentes, dos barcos que atravessaram mares aos barcos que atravessam rios. Dos encontros, o riso.

Referências

- Salvatori, Maristela (2019, janeiro) "Idioma-imagem na gravura de Magliani." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):18-28.
- Fortes, Arlinda Maria Eugénio (2019, janeiro) "'O encanto secreto das coisas e dos seres' na coleção artística de João da Silva." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):63-69.
- Gutlich, George Rembrandt (2019, janeiro) "Um expressionista holandês no Brasil: adaptação de temas na obra de Johann Gutlich." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):70-79.
- Bonani, André Amarante & Almozara, Paula (2019, janeiro) "Mira Schendel: materialidade viva, transparência do cosmos." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):89-96.
- Sabino, Isabel (2019, janeiro) "Jorge Pinheiro (papéis das aulas): O Pátio da Cobrança das Rendas." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):97-107.

2. Artigos originais
Original Articles

As paisagens de Thiana Sehn: experiência, distâncias e deslocamentos

The landscapes of Thiana Sehn: experience, distances and displacements

MARILICE CORONA*

Artigo completo submetido a 07 de Fevereiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Brasil, artista visual, professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV). Rua Senhor dos Passos, 246, CEP 90000-000, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: mvcorona@terra.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da jovem artista brasileira Thiana Sehn. A artista desenvolveu, nos últimos anos, uma intensa investigação sobre o gênero da paisagem e a experiência da pintura diretamente diante do motivo, no campo. Para tanto, o conceito de experiência empregado pela fenomenologia e os estudos de Javier Maderuelo sobre a noção de paisagem serão fundamentais.

Palavras chave: pintura / paisagem / experiência.

Abstract: *This article aims to analyze some aspects of the painting of the young Brazilian artist Thiana Sehn. In recent years, the artist has developed an intense research on the landscape genre and the experience of painting directly in front of the subject in the field. For that, the concept of experience used by phenomenology and the studies of Javier Maderuelo on the notion of landscape will be fundamental.*

Keywords: *painting / landscape / experience.*

Este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da pintura da jovem artista brasileira Thiana Sehn. A artista desenvolveu, nos últimos anos, uma intensa investigação sobre o gênero da paisagem e a experiência da pintura diretamente diante do motivo, no campo. Pretendo apontar aqui certas questões que se apresentam em seu processo de trabalho e que podem nos fazer refletir sobre a importância da prática da pintura nos dias atuais. Além disso, gostaria de salientar, que este artigo é também uma homenagem.

Thiana Sehn nasceu em 1985, na cidade de Camaquã, interior do Rio Grande do Sul. Em 2003 mudou-se para Pelotas, onde realizou o curso Técnico em Programação Visual no CEFET-RS (atual IFSul). Em 2008 transferiu-se para a capital gaúcha, Porto Alegre, e passou a frequentar, durante alguns anos, o Atelier Livre da Prefeitura. Em 2010 ingressou no curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul — UFRGS. De espírito inquieto, frequentava diversas oficinas que iam desde cursos sobre cinema, como desenho, pintura, gravura e outros. Em janeiro de 2014, fez uma pausa na faculdade, mudando-se para a cidade de São Paulo. Lá dedicou-se fundamentalmente à pintura e ao desenho, tendo como espaço de criação o Ateliê em Rede, espaço colaborativo de artistas, situado na Vila Madalena. De janeiro a fevereiro de 2015 participou do curso de imersão Procedência e Propriedade, de Charles Watson, no Rio de Janeiro e, nesse mesmo ano, passou a ter como atelier de criação o mezanino do Atelier Piratininga. Em 2015 a artista começa a frequentar, como ouvinte, as aulas de pintura do professor e pintor Geraldo Dias, na ECA/USP. Nessa ocasião, como forma de exercício de observação, fazem uma saída de campo na cidade de Cananéia, litoral de São Paulo e na Ilha do Cardoso. O objetivo era pintar ao ar livre, diante do modelo, sendo desafiados pela constante transformação da atmosfera. Essas experiências em diversas cidades, conhecendo artistas e ateliês, frequentando aulas com os mais variados profissionais, fez com que Thiana rapidamente desenvolvesse seu trabalho em pintura e direcionasse essa produção para a finalização de seu período de faculdade. Em março de 2016 retornou temporariamente ao Rio Grande do Sul a fim de concluir a graduação em Artes Visuais na UFRGS. Durante esse ano, desenvolveu a pesquisa *A pintura na paisagem e a paisagem na pintura*, sob minha orientação. É nesse momento que Thiana retorna a cidade natal e empreende um período de imersão na zona rural de Camaquã, pintando diretamente diante do motivo, diante da natureza. Como veremos, essa forte experiência levará a artista a aprofundar certas questões referentes não só à pintura, mas a própria vida e nossa percepção do mundo. Tendo finalizado a graduação, Thiana retornou a São Paulo, em 2017, e passa a frequentar, como aluna

especial do mestrado em Artes Visuais da ECA-USP, as disciplinas do professor Geraldo Dias que há muitos anos se dedica à pesquisa sobre a paisagem. Em 2018 a artista ingressa no curso de mestrado sob orientação sua orientação e dá continuidade a seu trabalho. Aluga um sítio em São Bento do Sapucaí, na serra de São Paulo, com o objetivo de, novamente, passar longos períodos pintando diretamente do motivo e desdobrar a pesquisa iniciada no Sul. No entanto, seus projetos acabam não sendo levados adiante. Em novembro de 2018, Thiana subia a serra, de automóvel, com o intuito de fazer uma imersão de um mês pintando ao *plein air*, quando teve sua vida interrompida por um trágico acidente.

Essa breve biografia, que abarca 15 anos de contínua formação, também expressa, de meu ponto de vista, o espírito inquieto da artista. Desde nosso primeiro contato percebi a intensidade de envolvimento de Thiana com a arte. Era movida pela paixão e parecia não ter tempo a perder. Não se tratava aqui do mero desejo de uma carreira a ser construída, mas de uma necessidade. E uma necessidade que parecia ter urgência. A relação dela com a pintura de paisagem talvez nos indique, aqui, muito mais do que um mero exercício plástico assentado na tradição. Neste artigo vou me deter no período em que estivemos próximas. No período em que retorna a terra natal para terminar seu TCC e empreende a experiência de imersão.

Em seu texto de conclusão de curso, Thiana nos conta como foi fundamental a experiência realizada quando pintou ao ar livre em viagem a Cananéia-SP:

Foram três dias de pintura, uma experiência incrível. Sol forte, insetos, depois a chuva, intercalados com banhos de mar. Adaptar-se às intempéries é algo magnífico! É estar presente na pintura, ter a possibilidade de decidir se represento o ensolarado ou o nublado, ou se os dois se fundem. Entre um olhar e outro, tudo muda, a paisagem é viva, é sempre um novo início. (Sehn, 2016)

Essa experiência e o desafio de apreensão, da fixação de uma imagem cujo modelo está em contínua transformação, foi o que interessou a artista e tornou a paisagem seu assunto principal. Logo percebeu, também, que outros fatores transformariam esse deslocamento em algo mais rico. Seria possível dizer que a experiência propiciada pela pintura ao ar livre lhe trouxe um forte sentimento de presença e entrelaçamento com o mundo. Do ponto de vista da fenomenologia, a palavra experiência expressa bem o sentido que se quer dar. Conforme Chauí,

composta pelo prefixo ex — para fora, em direção a — e a palavra grega peras — limite, demarcação, fronteira — significa um sair de si rumo ao exterior, viagem e aventura fora de si, inspeção da exterioridade. (Chauí, 2006:477)

Com Chauí nos aproximamos da fenomenologia de Merleau-Ponty, entendendo a experiência não como “passividade receptiva” e “respostas à estímulos sensoriais externos”, mas o movimento mesmo, entre o interior e o exterior que definiria o espírito. Conforme a autora, “percebida doravante como nosso modo de ser e existir no mundo, a experiência será aquilo que sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo”. (2006:477). E não estaria o conceito de paisagem diretamente vinculado a esta noção de experiência? E não seria a pintura de paisagem a própria materialização desse movimento de vai e vem entre interior e exterior?

Sabe-se, historicamente, que o conceito de paisagem e a prática da pintura estão inelutavelmente ligados. Foi um olhar estetizante, dirigido ao mundo, que deu origem ao termo. Conforme Maderuelo,

A paisagem não é um ente objetual nem um conjunto de elementos físicos quantificáveis [...] é uma relação subjetiva entre o homem e o meio em que ele vive, relação que se estabelece através da observação [...] A paisagem não é uma coisa, não é um objeto grande nem um conjunto de objetos configurados pela natureza ou transformados pela ação humana. A paisagem tampouco é a natureza e nem sequer o meio físico que nos rodeia, ou sobre o qual estamos. A paisagem é um constructo, uma elaboração mental que nós humanos realizamos através dos fenômenos culturais (Maderuelo, 2013:11-38).

De acordo com o autor, para poder aplicar com precisão esse termo, “é necessário que exista um olho que contemple o conjunto e que gere um sentimento que o interprete emocionalmente” (Maderuelo, 2013:38). E como construto cultural “a paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes”. Conforme Maderuelo, “a palavra paisagem reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emotividade” (2013:11-38).

Distâncias e deslocamentos

Em 2016, morando em São Paulo, Thiana resolve retornar a Camaquã para passar alguns meses para finalizar seu curso de graduação. A exuberância de cores, formas, luz e texturas proporcionada pela natureza em suas experiências anteriores motivaram a artista a aprofundar sua pesquisa sobre a pintura de paisagem. Conforme relatou,

Morando há dois anos em São Paulo capital, retornei temporariamente ao Rio Grande do Sul e à minha cidade de origem, Camaquã, à qual não resido há mais de

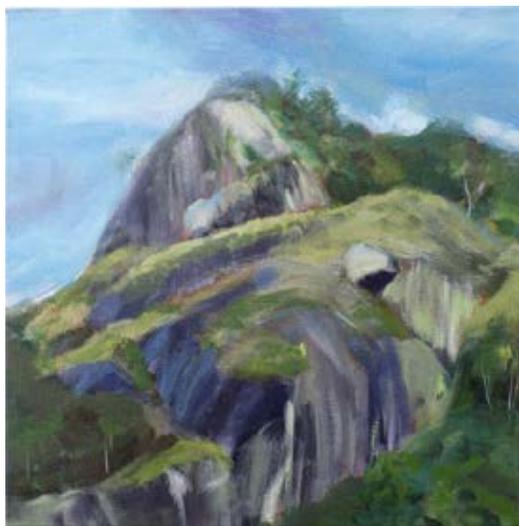


Figura 1 - Thiana Sehn, *Toca de paca*, 2015. Acrílica sobre tela, 58 x 58 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

Figura 2 - Thiana Sehn, *Pedra da nascente — São Bento do Sapucaí*, 2015. Acrílica sobre tela, 58 x 58 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

14 anos. De volta à terra natal, empreendi um período de imersão em pintura, em contato direto com a natureza, na chácara da Tia Estácia, minha tia-avó, onde sempre tive o caráter de visitante. As paisagens observadas durante a pesquisa foram de locais em que eu nunca havia percorrido antes. Procurei absorver as características da paisagem motivada pela exuberância de cores, texturas, luz e formas que ela me oferece. Tia Estácia é uma autêntica campesina que, aos 81 anos de idade, sempre viveu na mesma propriedade rural, o que contribui para que eu observe e compreenda quais são os valores que ela considera na vivência da natureza do campo. Deste modo, reforço meus estudos comparativos entre o ponto de vista dela e o meu, de olhar “estrangeiro”, em relação à mesma natureza. (Sehn, 2016:18)

Em seu texto, Thiana comenta sobre o contraste existente entre a verticalidade da cidade grande, cuja linha de horizonte torna-se inexistente em virtude dos conglomerados das edificações e os vastos campos da zona rural. É nesse momento que a artista toma consciência, também, da representação da distância como elemento fundamental da paisagem. Essa medida espaço-temporal que reforça o espaço do espectador fora da imagem/paisagem, colocando-o em estado de contemplação. Suas telas aumentam de dimensões e a sensação de profundidade também se intensifica. Compare-se as pinturas *Toca de paca e Pedra da nascente — São Bento do Sapucaí*, de 2015 (Figura 1 e Figura 2) e *Panorama das lavouras distantes de 2016* (Figura 3). Percebe-se então as diferenças entre as espacialidades construídas. Por certo a especificidade da geografia de cada local é responsável por certas características. A verticalidade da Serra da Mantiqueira se contrapõe às planícies extensas, abertas do sul do país. Mas, além disso, existe o recorte, a composição, o enquadramento escolhido pelo pintor. A experiência da planície vivida por Thiana expressa-se na pintura *Panorama* A composição exigiu a intensificação da horizontalidade do suporte e árvores, arbustos ou pedras já não são representados com proximidade. Outro aspecto interessante é como elementos naturais ou mesmo as lavouras distantes provocam a necessidade de uma resolução plástica cada vez mais abstrata. Nesse sentido, as lavouras vistas de longe assemelham-se a composições geométricas e Thiana utilizou-se disso para reforçar o aspecto construtivo do quadro, aprofundando, também, sua pesquisa de cor, luz e texturas. As diversas culturas agrícolas somadas a espaços de mata nativa fez com que Thiana explorasse uma enorme diversidade de texturas e pinceladas. A tinta a óleo é utilizada de forma empastada, raspada e também diluída. Mas, acima de tudo, interessava à artista a forte presença da matéria expressa pelo vigor da pincelada, da gestualidade espontânea e rápida.

Nesta série a artista preparou todos os seus fundos com um intenso vermelho. Sabia dos efeitos de contraste entre cores complementares e desejava

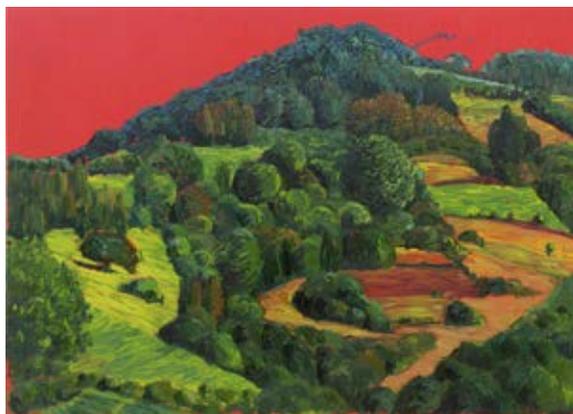


Figura 3 - Thiana Sehn, *Panorama das lavouras distantes*, 2016.

Óleo sobre tela, 120 x 300 cm. Coleção da artista. Fonte:

site da artista: <http://thianasehn.com/>

Figura 4 - Thiana Sehn, *O céu vermelho*, 2016. Óleo sobre tela,

100 x 140 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista:

<http://thianasehn.com/>



Figura 5 · Thiana Sehn, Panorama sem céu, 2016. Óleo sobre tela 100x140 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

Figura 6 · Thiana Sehn, Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem, 2016. Pintura em processo. Óleo sobre tela, 200 x 420 cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>



Figura 7 - Thiana Sehn, *Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem*, 2016. Óleo sobre tela, 200 x 42 0cm. Coleção da artista. Fonte: site da artista: <http://thianasehn.com/>

que este vermelho pulsasse sob as cores, nas falhas de pintura, entre os verdes. Na medida que suas pinturas avançavam, durante a pesquisa, as zonas de vermelho foram tornando-se cada vez mais visíveis e ocupando maior espaço na tela. Essas zonas chapadas de vermelho oferecem, além do grande contraste e beleza de colorido, certa artificialidade a uma representação que poderia se pretender “naturalista”. Thiana tinha consciência que pintura e natureza são coisas distintas.

De acordo com o que nos diz Gombrich, é praticamente impossível imitar a natureza tal e qual. A natureza é viva e de sua vida o que me interessa são as experiências. Ao pintar ao ar livre, tudo muda o tempo todo, a cada vez que dirijo meu olhar para a paisagem, ela já mudou. É necessário que eu esteja completamente presente, concentrada e com a observação aguçada. Meu olhar está sempre em um vai e vem da tela à paisagem e da paisagem à tela, mas tenho a consciência de que a tela é um fato independente da natureza. É motivada por ela, mas dela difere, tem suas próprias regras. E o meu interesse é de interpretar o que vejo, transformar em outra coisa, não é fazer uma pintura tal qual. (Sehn, 2016:28)

A pintura é sempre um fato que traz consigo regras específicas. Quando figurativa pode ser motivada ou derivada de um modelo. Guarda resquícios de semelhança com este e evoca relações. Mas é sempre um fato em si. Quando Thiana começa a deixar cada vez mais visível a imprimatura vermelha (Figura

4, Figura 5, Figura 6), cria uma ambivalência entre o próximo e o distante, o plano e a profundidade, a tela e o horizonte. Seria possível dizer que essas zonas vermelhas assumem outra função além da criação do contraste cromático. Diria que a artista nos convoca a tomar consciência do vai e vem desse olhar que pouco a pouco construiu o quadro. Como se o quadro fosse o registro dessa experiência do espírito. Esse olhar que sai de si, vagueia sobre as coisas e retorna, transmuta-se e vira imagem por meio de um corpo tocado por tudo que viu do mundo. Um corpo intensamente consciente do aqui e agora.

Quando Thiana realiza *Grande panorama de uma contemplação curiosa da paisagem* (Figura 6) parece ter alcançado os objetivos plásticos e metafóricos que as grandes pinturas de paisagem suscitam.

Referências

Chauí, Marilena (2006) "Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia" in: *Artepensamento* Novaes, A. (org.) São Paulo: Companhia das Letras. ISBN 85-7164-417-9

Maderuelo, Javier. (2005) *El paisaje: génesis de um concepto*. Madrid: ABADA Editores. ISBN 978-84-96258-56-3

Merleau-Ponty, Maurice. (1984) "O olho e o

espírito" in: *Merleau-Ponty: Textos selecionados*. Col. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural. ISBN 83-1333

Sehn, Thiana (2016) *A pintura de paisagem e a paisagem na pintura*. Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais, Instituto de Artes - UFRGS. Porto Alegre/RS — Brasil.

Magia en la imagen: el proceso artístico como ejercicio ritual en la obra de Nuria Rianza

*Magic in the image: the artistic process as a
ritual exercise in the work of Nuria Rianza*

REBECA LÓPEZ-VILLAR*

Artigo completo presentado a 30 de diciembre de 2018 e aprobado a 21 janeiro de 2019

*España, artista visual e investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia, Arte e Geografía. Campus As Lagoas s/n, C.P. 32004, Ourense, España. E-mail: contactorebecalar@gmail.com

Resumen: El objetivo de este texto es establecer analogías entre la metodología creadora de Nuria Rianza y los ejercicios rituales, para lo que realizaremos un recorrido por las temáticas mágicas y oníricas de sus piezas. El núcleo temático del artículo será el estudio del bolígrafo como determinante del entendimiento de la obra final. La trama dibujada por Rianza remite al tejido, y este a largas duraciones procesuales y al posible carácter terapéutico de estas. Todas estas cuestiones serán abordadas desde la perspectiva del proceso artístico entendido como rito de paso.

Palabras clave: ritual / magia / proceso artístico / onírico.

Abstract: *The objective of this text is to establish analogies between the creative methodology of Nuria Rianza and the ritual exercises, for which we will make a tour of the magical and dream-like themes of her pieces. The thematic core of the article will be the study of the ballpoint pen as a determinant of the understanding of the final work. The plot drawn by Rianza refers to the fabric, and this to long process durations and the possible therapeutic nature of these. All these questions will be addressed from the perspective of the artistic process understood as a rite of passage.*

Keywords: *ritual / magic / artistic process / oneiric.*

Introducción

En el espacio expositivo se congregan extraños animales decapitados, cartas que leen el futuro, mansiones en llamas y oscuras referencias a la muerte: el *Aquelarre* orquestado por la artista Nuria Ríaza (Almansa, 1990) ha comenzado. El surrealismo domina las escenas ilustradas propuestas por una creadora que nos desvela su particular mundo soñado.

El objetivo de esta investigación es reflexionar sobre el trabajo artístico de Ríaza y su posible vínculo con lo ritual. El artículo presentará un recorrido por las temáticas mágicas de las piezas, entre las que destaca la aparición de la idea del aquelarre, así como los espacios oníricos y el elemento simbólico de un fuego pintado de azul. Asimismo, abordaremos el modo en que el uso de bolígrafo como técnica para sus dibujos influye en el entendimiento de la obra final, en la que subyace un plano conceptual dedicado al tiempo y al proceso. Todas estas cuestiones serán tratadas desde la perspectiva del proceso artístico entendido como rito de paso.

1. Temáticas mágicas: aquelarres y espacios oníricos

Las relaciones entre arte y estados alterados de la razón, espiritualidad, ocultismo, sanación y mediumnidad, ponen de manifiesto la necesidad de vincular la producción artística con lo oculto, lo maravilloso, lo utópico, lo mítico y lo insólito (Bonet, 2014:79).

La presencia de lo mágico en el arte es habitual y especialmente notable en el ámbito surrealista. Como ejemplo se puede citar la obra de artistas reconocidas como Leonora Carrington, Dorothea Tanning o Remedios Varo, dueña de unas elocuentes palabras sobre la metamorfosis de la protagonista de una de sus composiciones pictóricas:

Esa señora se quedó tanto rato pensativa e inmóvil que se está transformando en sillón. La carne se le ha puesto igual que la tela del sillón y las manos y los pies ya son de madera torneada.

Las figuras humanas dibujadas por Nuria Ríaza también se ven envueltas en transformaciones extrañas cuando una serie de elementos vegetales cubre cuerpos y rostros. En la Figura 1, una delicada mano femenina sostiene una vela mientras numerosas hojas de árbol recorren el brazo, o tal vez nacen de él, pues un grupo de pequeñas raíces parecen servir de unión entre la muñeca y los tallos. La Figura 2 revela la mirada que una mujer dirige al espectador, una mirada desafiante que se vuelve siniestra cuando apreciamos que su cabeza se

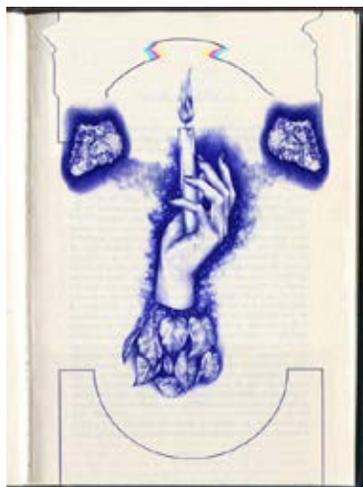


Figura 1 - Nuria Riaza, Aquelarre.

Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aquelarre>

Figura 2 - Nuria Riaza, Aquelarre.

Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aquelarre>

Figura 3 - Nuria Riaza, Aquelarre.

Fuente: <https://www.nuriariza.com/Aquelarre>

quiebra en múltiples pedazos como si de una pieza cerámica se tratase, y que de cada uno de los cortes brotan frágiles ramas.

Estas imágenes recogen la tradición cultural que une la magia con la naturaleza, un vínculo en ocasiones determinante. Por ejemplo, respecto al territorio gallego, dominado por la creencia en las *meigas*, muchos investigadores advierten que “sin el sustrato del paisaje no se concibe Galicia ni se explica el alma de nuestro pueblo” (Moure-Mariño, 1992:147). Asimismo, diversos autores relacionan la brujería con los contextos naturales en tanto que “las montañas son el hogar, no solo de la hechicería, sino también de formas religiosas primitivas y resistentes a las nuevas ortodoxias” (Romano, 2007:125). La arboleda puede ser, en este sentido, una entidad positiva y empoderadora o ciertamente perversa, según la perspectiva desde la que se aborde: “lo intrincado de las formas de los árboles, plantas, hojas y ramas constituye una red en la que el hombre puede sentirse atrapado” (González Frías, 2013:114).

El temor del ser humano hacia el bosque habitado por fuerzas brujescas y sobrenaturales se aprecia con claridad en la pintura romántica, que refleja una simultaneidad de terror y atracción hacia la naturaleza más abismal (Argullol, 2006:12). Este pánico aparece también en ciertos versos de *Las flores del mal*: “grandes bosques, me asustáis como las catedrales; / aulláis como el órgano” (Baudelaire, 2008:101).

De nuevo el surrealismo ofrece interesantes miradas acerca de la naturaleza en clave mágica. En *Nacer de nuevo* (1960), Leonora Carrington presenta una figura femenina en un espacio boscoso sagrado. Sobre una mesa hexagonal se yergue un cáliz con líquido en su interior y, curiosamente, el reflejo muestra la luna creciente, no el rostro de la mujer. La tradición indica que este satélite es un elemento vinculado con Diana cazadora, la diosa protectora de las mujeres. Siguiendo el título del cuadro, una posible lectura sugeriría el renacimiento o liberación de la figura femenina (representado por esa acción de romper los muros) gracias a la suma de los poderes de la espesura vegetal, del cáliz y de la luna.

Observamos composiciones en las que Nuria Riaza construye un fuego azul que parece destruir ese contexto natural y primigenio, tal vez por sus ya comentadas connotaciones malignas. En la Figura 3, la copa de un árbol arde sobre un papel en blanco, sin ninguna otra referencia: no hay suelo, no hay cielo, solo llamas destructoras. Conviene señalar que, posiblemente por el color frío del bolígrafo, preferimos considerar esta hoguera como un elemento purificador más que devastador. La literatura fantástica reciente nos ofrece párrafos como el siguiente, donde observamos una estrategia similar a la que podríamos deducir de una lectura optimista de la obra de Riaza: la lumbre pierde su terrible

parentesco con el castigo hacia las brujas y adquiere connotaciones catárticas y positivas.

En las raras ocasiones en que capturaban a un auténtico brujo o bruja, la quema carecía en absoluto de efecto. La bruja o el brujo realizaba un sencillo encantamiento para enfriar las llamas y luego fingía que se retorció de dolor mientras disfrutaba del suave cosquilleo. A Wendelin la Hechicera le gustaba tanto ser quemada que se dejó capturar no menos de cuarenta y siete veces con distintos aspectos (Rowling, 2000:7).

Retomando la pareja magia-naturaleza, el investigador Vicente Romano (2007: 56) afirma acertadamente que la sabiduría mágica se vincula directamente con la botánica, teoría apoyada plenamente por una de las ilustraciones de la serie *Paraísos paralelos* (Figura 4). En una bellísima noche estrellada, una mano fragmentada parece flotar entre diversas plantas amigas. En el montaje expositivo, la alusión a la fitología es más evidente cuando la artista complementa sus ilustraciones con pequeños ramos de flores amarillas (Figura 5).

2. El tiempo tejido con rayas de bolígrafo

Los asuntos mágicos tratados por Riaza se materializan a través del empleo de su característico bolígrafo *bic* azul. La técnica utilizada es un aporte conceptual más de la obra, en tanto que favorece la apreciación de temas circundantes, como el paso del tiempo o la idea de proceso artístico. En la figura 4 observamos un fondo meticulosamente rayado en el que se pueden seguir todos los movimientos de la mano de la creadora. Este fenómeno es evidente en los contornos de las plantas, donde vemos cambios en la dirección de los trazos que, en sus concienzudos movimientos, se adaptan al sentido de las siluetas vegetales.

La dimensión temporal de la obra de Nuria Riaza surge únicamente del periodo creador, pues en general no encontramos en sus dibujos mención al tiempo como problemática. Claro que la elección del bolígrafo ya implica en sí misma una preocupación manifiesta por lo temporal. Sea esta una inquietud consciente o inconsciente, cuando el espectador se sitúa frente a una obra de estas características materiales, es inevitable que advierta la relevancia del proceso. Esta situación no parece suceder en la lectura de otro tipo de obras donde las herramientas no cuentan con una carga temporal tan evidente.

Reanudando la contemplación de los fondos elaborados por Riaza, inferimos un interesante paralelismo entre su modo de trabajar y los diversos procedimientos asociados a lo textil. Creemos fundamental referirnos en este punto a las raíces etimológicas de las palabras “tejido” y “texto”, entendiendo que el bolígrafo que emplea la artista española se encuentra indisolublemente aso-

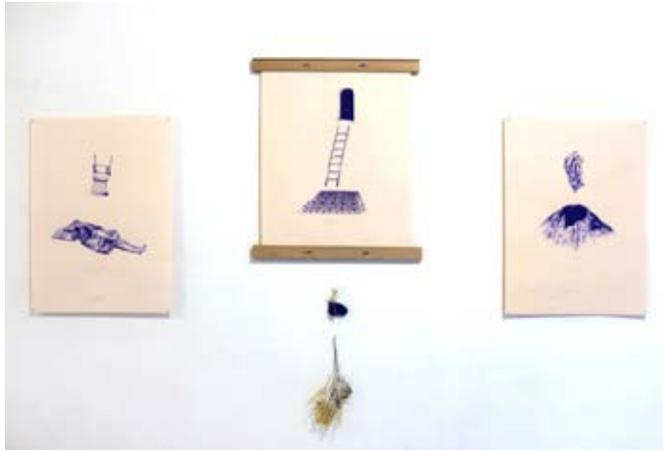


Figura 4 · Nuria Rianza, Paraísos paralelos.
Fuente: <https://www.nuriarianza.com/Paraisos-Paralelos>
Figura 5 · Nuria Rianza, Paraísos paralelos.
Fuente: <https://www.nuriarianza.com/Paraisos-Paralelos>



Figura 6 · Nuria Riaza. Detalle del proceso de creación de la serie Paraisos paralelos.
Fuente: <https://www.nuriariaza.com/Paraisos-Paralelos>

Figura 7 · Nuria Riaza, Aqelarre.
Fuente: <https://www.nuriariaza.com/Aqelarre>

ciado a la escritura, posiblemente más que a la ilustración. Descubrimos que los dos términos convergen en sus orígenes, pues en la definición de “texto” se puede leer lo siguiente: “Del lat. *textus*; propiamente ‘trama’, ‘tejido’” (23ª Edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Más allá del sentido etimológico de los vocablos, parece que en el bordado y el dibujo participan elementos básicos idénticos: el punto, la línea y el plano (Magán Lampón, 2015:236). Advertimos además una gran relevancia de la duración de la actividad creadora en ambos procedimientos, y es que “es indiscutible que existen valores poéticos y estéticos de contenido en toda obra de arte” (Magán Lampón, 2015:177). Es decir, la selección de toda técnica artística implica una carga semántica a la que se une “el gozo que produce ver la tarea terminada como fruto del propio esfuerzo” (Blisniewski, 2009:7).

La asociación del tiempo con el proceso de trabajo de un bordado cuenta con sus máximos paradigmas en dos relatos mitológicos: el de Penélope, que teje y desteje su tela; y el de las parcas o moiras, las diosas del destino. Más relevante para la lectura de los proyectos de Rianza es el fuerte influjo de la labor de sus abuelas que, según la propia artista, son bordadoras (Garsán 2017). Esta influencia se hace palpable en algunas obras que juegan con la combinación de bolígrafo e hilo dorado (figura 6), dibujos en los que el nexo entre la trama entintada y el bordado se muestra de una manera físicamente evidente. No en vano la artista afirma (en un texto que se puede consultar en su página web) que los dibujos de *Paraísos paralelos* son “obras que forman un telar común”.

3. Ejercicio ritual

En una de las imágenes de *Aquelarre* (Figura 7), Nuria Rianza nos ofrece una curiosa escena en la que asistimos al incendio de una silla. Se trata de un asiento antiguo de madera con una delicada rejilla que, a pesar de las llamas azules, se muestra intacta. Tras una mirada atenta a las tangibles marcas del bolígrafo, el espacio entintado pierde su aparente neutralidad. La trama dibujada incide en la idea de índice, de huella, y establece una conexión física con la mano creadora.

Respecto al fenómeno ritual ligado al entramado ilustrado (y recuperando el nexo de este método artístico con lo textil), se puede decir que el hilo y el tejido, así como las acciones de hilar y tejer, han estado vinculados a lo mágico en todas las épocas históricas. Así lo demuestra la literatura tradicional, donde encontramos historias como la de Rumpelstiltskin o la de la Bella Durmiente, que se pincha con una rueca hechizada. Desde un punto de vista antropológico, se aprecia que en diversas culturas populares se atribuyen creencias mágico-religiosas de protección o de culto a los ornamentos bordados (Magán Lampón,

2015:45). Cirlot, citado por Magán (2015:59), afirma que “la acción de tejer representa fundamentalmente tanto la creación como la vida”, y habla del tejido como “trama de la vida”.

En el terreno artístico, destaca la obra de Jeanne Tripièr o Josefa Tolrà que, escritoras, dibujantes y bordadoras, conciben sus piezas como “fruto de revelaciones espirituales o mediúmnicas” (Herrera, 2018:40). En el proceso creativo de los fondos rayados de *Aquelarre*, colegimos una posible relación con el concepto de rito de paso, definido como aquella actividad que señala el tránsito de un estado a otro en la vida individual o grupal (Melero, 2016:9). Puesto que en todo rito de paso algo se extingue, desaparece, “todos los ritos de paso son ritos de muerte”, afirma Stephen Greenblatt en el catálogo de la exposición *Rites of Passage. Art for the End of the Century* (Morgan y Morris, 1995:28). En este sentido de extinción letal, vemos que el fuego se convierte en las ilustraciones de la artista que nos ocupa en una materia esencial.

Las composiciones de Nuria Ríaza nacen de un proceso de parálisis de sueño que provoca que la artista, “ni dormida ni despierta”, vea determinadas imágenes que posteriormente registra y adapta con su increíble técnica (Garsán, 2017). En base a esta situación metodológica, podemos afirmar que el dibujo se convierte para Ríaza en su modo de enfrentamiento a un estado mental determinado, así como en una estrategia de reutilización de esas imágenes producidas por el inconsciente que, convertidas en obra artística, pierden cualquier rasgo negativo de su origen. La extinción letal de la que habla Greenblatt figura en la pérdida de lo dañino de sus “visiones”, y se materializa en el símbolo del fuego.

Conclusiones

A lo largo de este texto hemos descrito los asuntos mágicos que aparecen en la obra de Nuria Ríaza, poniendo especial atención a la problemática del *aquelarre*, palabra que da título a una de las dos series estudiadas. También tratamos las múltiples similitudes que hallamos entre el entramado que la artista albaceña traza en los fondos de sus ilustraciones y los procedimientos relacionados con el tejido y el bordado.

El elemento central de la investigación ha sido el de la comprensión del proceso de creación como rito de paso. En este sentido, hemos deducido que la elección del bolígrafo como técnica determina una larga duración procesual que implica, a su vez, una suerte de actividad terapéutica, así como la aparición del tiempo en el entendimiento de la obra final.

Referencias

- Argullol, Rafael (2006) *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acanalado. ISBN: 84-96489-63-9.
- Baudelaire, Charles (2008) *Las flores del mal*. Madrid: Nórdica Libros. ISBN: 978-84-935578-5-0.
- Blisniewski, Thomas (2009) *Las mujeres que no pierden el hilo: Retratos de mujeres que hilan, tejen y cosen*. Madrid: Maeva Ediciones. ISBN: 978-84-92695-13-3.
- Bonet, Pilar (2014) "El pensamiento lateral del arte contemporáneo: Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959)" In Ciriot, Lourdes y Manonelles, Laia (2014). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Universitat de Barcelona. ISBN: 978-84-475-3877-5.
- Garsán, Carlos (2017) *Nuria Rianza congela a base de papel y boli el inquietante mundo de los sueños*. [Consult. 2018-12-27] Disponible en URL: <https://valenciaplaza.com/nuria-riaza-congela-a-base-de-papel-y-boli-el-inquietante-mundo-de-los-suenos>
- González Frías, Federico (2013) *Diccionario simbólico-iniciático y de temas misteriosos*. Zaragoza: Libros del Innombrable. ISBN: 978-84-92759-57-6.
- Herrera, Aurora (2018) *Jeanne Tripiér. Creación y delirio*. Madrid: La Casa Encendida. ISBN: 978-84-09-05056-7.
- Magán Lampón (2015) *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte*. Tesis doctoral. Universidad de Vigo.
- Melero, María (2016) *La cura*. Zaragoza: Jekyll & Jill. ISBN: 9788494594007.
- Morgan, Stuart y Morris, Frances (1995) *Rites of Passage. Art for the End of the Century*. Londres: Tate Gallery. ISBN: 1-85437-1568.
- Moure-Mariño, Luis (1992) *La Galicia prodigiosa. Las ánimas, las brujas, el demonio*. A Coruña: Xunta de Galicia. ISBN: 84-453-0452-6.
- Romano, Vicente (2007) *Sociogénesis de las brujas. El origen de la discriminación de la mujer*. Madrid: Editorial Popular. ISBN: 978-84-7884-374-9.
- Rowling, Joanne K. (2000) *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*. Barcelona: Círculo de Lectores. ISBN: 84-226-8522-1.

Revelação: o outro nas foto-performances de Adriana Barreto

*RevelAtion: the other in the photo-performances
of Adriana Barreto*

ZALINDA CARTAXO*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO) e Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Universidade de Lisboa. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: z.cartaxo@uol.com.br

Resumo: A série Revelação (2018), da artista visual brasileira Adriana Barreto, parte do pressuposto de que o outro (tal qual aborda Jean Luc-Nancy) é parte essencial no desenvolvimento de sua performance em que: o corpo existe em relação a outro; o corpo expõe uma existência; o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora; o corpo não se confunde com nenhum outro, não recobre e nem é recoberto por outro; o corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece; e, finalmente, o corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo. Sua obra, no contexto da arte brasileira possuiu fiações com o legado estético da artista Lygia Clark.

Palavras chave: performance / fotografia / imagem.

Abstract: *The series Revelation (2018), by the Brazilian visual artist Adriana Barreto, starts from the assumption that the other (as discussed by Jean Luc-Nancy) is an essential part in the development of her performance in which: the body exists in relation to another; the body exposes an existence; the inside of the body is especially one outside the outside: what is withdrawn from the outside to stay outside; the body is not confused with any other, nor recovers and is not covered by another; the body is that by what, how and what happens; and finally, the body is only doing and doing itself — always out of everything that could contain it. His work, in the context of Brazilian art, had affiliation with the aesthetic legacy of the artist Lygia Clark.*

Keywords: performance / photography / image.

Introdução

Às vezes também amassamos uma folha ou tocamos a tangente de um teclado para formar corpúsculos que se debatem numa tela, numa folha impressa, num fora aventureiro do que pensamos ser um pensamento se fazendo mas que não passa de um modo delicioso e difícil de nos entretoarmos. (Nancy, 2015:9)

A *Casa do Horto* é um espaço construído pela artista visual carioca Adriana Barreto num bairro arborizado do Rio de Janeiro, Brasil. Foi idealizado para a criação e desenvolvimento de suas performances e consiste numa sala de criação (elaboração), numa sala de desenvolvimento de performance (experimentação), numa sala de recolhimento (conscientização), numa sala de vídeo-performance (finalização) e num grande jardim que contorna a *Casa do Horto* e possui participação relevante nas suas criações. A *Casa do Horto* é, na verdade, um centro de desenvolvimento de performance exclusivo da artista que abdica do termo *atelier* por não se adequar plenamente às suas necessidades estéticas.

A primeira performance desenvolvida pela artista no recém-inaugurado espaço (2018), *RevelAção*, exemplifica de forma clara as necessidades estético-espaciais da artista para o desenvolvimento de seu trabalho. *RevelAção* é uma série de foto-performance ainda em andamento (e, talvez, sem conclusão). A artista recebe a cada sessão oito convidados por vez (geralmente amigos) em horários sequenciais. Cada um é recebido individualmente por Adriana que pede que retire qualquer maquiagem do rosto, se houver. A seguir é levado descalço, de mãos dadas, à sala de desenvolvimento de performance, onde terá seu rosto fotografado (em preto e branco). A seguir, Adriana encaminha seu convidado à sala de recolhimento. A luz branda, o som meditativo em volume baixo e o perfume aromático cria um ambiente de relaxamento. Adriana leva o convidado até o *futon* onde deverá deitar-se e, a partir das suas orientações, relaxar o corpo. Ela toca um sino tibetano para dar início ao processo. A artista cobre os olhos do convidado com uma máscara de ervas com um peso leve e retira suas meias, se houver. Utilizando óleos essenciais inicia uma massagem em cada um dos pés do convidado que, lentamente, se desacelera. Depois de massagear os dois pés, deixa o convidado imergir num transe profundo. A artista intui o tempo necessário de cada um e conclui o processo tocando novamente e suavemente o sino tibetano. Orientado a alongar-se ainda no *futon*, o convidado vai, aos poucos, voltando a si. Adriana o conduz a sala de desenvolvimento de performance onde fará novo registro fotográfico do seu rosto. O processo performático de Adriana e do convidado é baseado na confiança e na intimidade, portanto, o que se passa dentro da sala de recolhimento não pode ser



Figura 1 - Adriana Barreto. *Renata*. Série *RevelAção*, 2018. Foto-performance p/b. 100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.

compartilhado com o público. A fotografia que registra o momento da entrada e da saída da sala de recolhimento é, em si, a obra de foto-performance da série *RevelAção*. Manipulada para coexistir numa única imagem, as fotos registram o *antes* e o *depois* simultaneamente, compactando (em *devoir* e *imanência*) toda a experiência pré e pós performática (Figura 1).

A opção pela fotografia em preto e branco, assim como pelo uso de uma luz que banha de forma clara e uniforme o rosto do convidado e de um fundo negro, deve-se à exclusão de qualquer indício de dramaticidade ou teatralidade. A imagem deve ser absolutamente clara para que se possa registrar toda a função muscular facial do pré e pós relaxamento (ação performática). Todas as rugas (se houver), transformações de expressão, etc., tudo deve ser fotograficamente registrado. A captura do rosto do convidado na sua chegada (com a sua contaminação natural do dia-à-dia) e na sua saída (ainda em estado de relaxamento) deve ser imediata afim de dar sentido visual, de materializar esta performance que existe na intimidade, no recolhimento. A imagem da foto-performance reverbera a experiência.

1. O *outro* nas foto-performances de Adriana Barreto

Existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências.
(Nancy, 2015: 9)

De acordo com Jean-Luc Nancy (2015), um corpo só existe em relação a outro. Para o autor, ele seria o “contorno” do início e do fim de uma existência, ou, de outro modo — “um corpo expõe uma existência” (Nancy, 2015:7). O corpo é um *fora* — um *fora-dentro*, que guarda em si órgãos com as suas respectivas funções. Contudo, esse dentro não é o que se apresenta como um corpo. De acordo com Nancy, “para apresentá-lo, é preciso violentar às vezes mais, às vezes menos, o corpo. O dentro não se apresenta. Ao contrário, retira-se para que o fora possa se sustentar e agir. O dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora.” (Nancy, 2015:7). O autor afirma que,

Um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. Pro-posto é que o corpo não se confunda com nenhum outro, que não recubra nenhum outro e nem seja por nenhum outro recoberto — nunca, a não ser quando estiver em jogo uma descoberta, o por-se a descoberto de cada corpo. (...) Um corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece: tudo sobrevém, tudo se produz num gesto, numa inflexão, numa emoção ou erupção da pele, o sentido de um outro corpo roçado ou melindrado.

(...) Um corpo não "é" no sentido que se costuma supor que uma coisa ou um conceito "é" — posto, delimitado, estabilizado em algum lugar. Um corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo. (Nancy, 2015:8)

O *outro* nas foto-performances de Adriana Barreto (Figura 2) constitui-se como afirmativa da *existência*. Daquela que nos fala Nancy: "*existir significa de fato distinguir-se tanto do nada como de outras existências.*" (Nancy, 2015:9). A prática performática da artista, nesta série, se desenvolve na *intimidade*. Outras práticas performáticas também ocultam, de certa forma, a sua realização. Tomemos como exemplo as intervenções urbanas de Banksy (de um modo geral o artista trabalha com o anonimato) ou de Olafur Eliasson (por exemplo, com a sua série *Green River*). Ambos desenvolveram obras cuja ação (absolutamente performática) estava fundada na clandestinidade. O que *resta* nestas 'ações performáticas' (geralmente nomeadas de intervenções urbanas), uma cabine telefônica amassada, no caso de Banksy, ou um rio com coloração radioativa, no caso de Eliasson, é a conclusão de uma ação no espaço público, em estado de *de- vir e imanência*. Em ambos os casos, a ação precedente, invisível, é tão importante quanto os seus resultados. O mesmo ocorre com a série *Revelação*, de Adriana Barreto. Contudo, diferentemente dos exemplos citados de Banksy e Eliasson, que se inscrevem numa esfera pública, a artista performa numa esfera particular, intimista. Suas foto-performances, também, existem em *de- vir e imanência*.

Dentro das questões sobre performance na atualidade, podemos localizar obras cuja concepção e realização direciona-se para outras categorias artísticas. Muitas obras de intervenção urbana possuem (mesmo que o artista não entenda assim) aspectos marcantes da *performance art*. A relevância desta questão está no fato da maioria das obras de intervenção urbana promover um *performar* do público que alimenta a obra e que, portanto, não deve ser menosprezado ou ignorado. A presença do *outro* nas práticas estéticas contemporâneas é extremamente limitativa em seu entendimento.

A série *Revelação*, de Adriana Barreto, parte do pressuposto de que o *outro* (tal qual aborda Nancy) é parte essencial no desenvolvimento de sua performance: 1. o corpo existe em relação a outro; 2. o corpo expõe uma existência; 3. o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora; 4. o corpo não se confunde com nenhum outro, não recobre e nem é recoberto por outro; 5. o corpo é esse pelo quê, como quê e em quê tudo acontece; e, finalmente, 6. o corpo só é fazendo e se fazendo — sempre fora de tudo que poderia contê-lo.

Nesta série, Adriana *recupera* o sujeito (o convidado) ao fomentar, pela experiência, a sua *existência*, essencialmente. A artista dá ênfase a este *ser corpo*,

único e inconfundível, ao registrá-lo contraposto a um fundo negro abismal. Os tons de cinza da fotografia dão a dimensão volumétrica do *ser* (existência). O *corpo-fora*, na sua totalidade, podemos associar ao fundo absolutamente negro, que, facilmente, poderíamos associar ao espaço *infinito* do Barroco, mas que, aqui, será utilizada outra abordagem. Segundo Junichiro Tanizaki (2007), ao contrário dos ocidentais que valorizam os brilhos dos metais polindo-os, os orientais valorizam os acúmulos temporais que refletem a passagem do tempo e suas histórias na opacidade das superfícies. Para o autor, apraz, para os orientais, “observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumaçando sua superfície” (Tanizaki, 2007:28). O sentido de profundidade (presente também no Barroco italiano), de natureza cumulativa, em reciprocidade com o *corpo-fora*, oferece um ressoar em *aberto*. Para Nancy,

o corpo, a corporeidade do corpo — quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão — comporta a verdade de que nada se reúne numa intimidade cúmplice de si mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer recolhimento. (Nancy, 2015:9)

A série *Revelação* parte deste movimento: a partir do recolhimento (do *corpo-dentro*) faz-se emergir o *corpo-fora*.

Conclusão

É impossível ignorar a filiação estética de Adriana Barreto, cuja abordagem experimental e extremamente subjetiva, nos faz remeter à produção de Lygia Clark. Salvo as óbvias diferenças, ambas desenvolveram obras cujo material essencial seria a própria *estrutura interna do sujeito*. Tratadas de forma diferenciada, ambas apresentam obras que causam dificuldade na compreensão de se constituírem como uma *obra de arte*. A desmaterialização da arte é um fenômeno que desde os anos de 1960 vem se desenhando de forma persistente e coerente.

Especialmente no campo da *performance art* existe, ainda, a predominância de uma estrutura próxima do teatral e com a presença de um público. O sentido de realidade que as artes visuais sempre buscou — e que trouxe ao longo dos séculos respostas variadas — talvez seja a grande diferença das práticas performativas do teatro. A dimensão filosófica da arte contemporânea colaborou na sua aproximação com o real (isso, em várias práticas estéticas como a fotografia, a pintura, a intervenção etc.), tornando quase impossível ignorá-la.

A aproximação com a *realidade* colocou a arte próxima de questões cotidianas como a religião, a espiritualidade, o feminismo, o racismo, a imigração, a diversidade e as demais instâncias políticas. Portanto, abordar o sujeito através

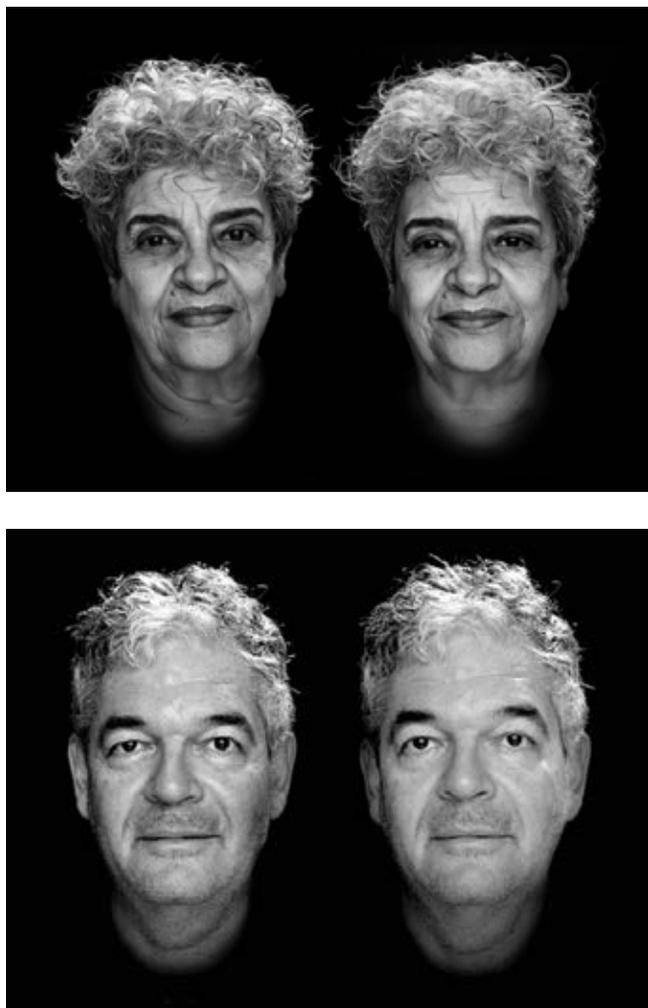


Figura 2 · Adriana Barreto. *Sandra*.
Série *RevelAção*, 2018. Foto-performance p/b.
100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.
Fuente: <https://www.nuriariza.com/Paraisos-Paralelos>

Figura 3 · Adriana Barreto. *Humberto*.
Série *RevelAção*, 2018. Foto-performance p/b.
100 cm x 150 cm. Fotografia Antonio Caetano.

da meditação significa, na obra performática de Adriana Barreto, recolocá-lo no âmbito da *consciência da existência*, da *sua* existência, da *sua* experiência, da *sua* realidade. A lacuna temporal entre a experiência pessoal e reservada (aquilo que não vemos) do convidado de Adriana na série *RevelAção* (Figura 3) e a obra foto-performática (aquilo que vemos), coloca a performance da artista numa instância de transitoriedade: “o dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora.” (Nancy, 2005:7). Somente o corpo *tocado* pode constituir-se como tal. A performance, aqui, é meio ativação do corpo, às vezes, esquecido. *RevelAção* significa, aqui, *revelar* através da ação (performance).

Referências

Nancy, J. L. (2015). *Corpo, fora*. Rio de Janeiro : 7 Letras.

Tanizaki, J. (2007). *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Tras la estela del arte: reflexiones en torno a la obra de Paco Lagares

*In the Wake of Art: Reflections on the Work
of Paco Lagares*

PABLO GARCÍA CALVENTE*

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

*España, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Escuela de Arte, Departamento de Diseño. Plaza de la Catedral, 4, 18500-Guadix (Granada), España. E-mail: ppgc39@gmail.com

Resumen: La obra de Paco Lagares, poseedora de una sublime factura técnica avalada por una trayectoria que comenzó a principios de los años 70, se desenvuelve con soltura entre las diferentes disciplinas (dibujo, pintura y escultura) con una fluidez plasmada en un discurso narrativo encomiable, en donde ecos de un naturalismo clásico se entrelazan con una destreza en los mecanismos de representación plásticos que abarca desde los analíticos dibujos que mimetizan su amor por las formas vegetales a la fuerza contenida de unas esculturas que transitan del clasicismo a la contemporaneidad o a sus pinturas, de una rotundidad compositiva más propia de una teatral puesta en escena.

Palabras clave: Paco Lagares / dibujo / pintura / escultura / escenografía.

Abstract: *The work of Paco Lagares, demonstrates a sublime technical style supported by a trajectory beginning in the early 1970s. It skillfully unwraps the disperse disciplines of drawing, painting and sculpture with fluidity expressed in a praiseworthy narrative wherein echoes of classical naturalism are interwoven with dexterity in these visual arts. They include drawings that emulate his love for plant forms to the strength expressed by his sculptures —ranging from the classic to the contemporary— or his paintings, exhibiting an accomplished compositional sense typical of theatrical staging.*

Keywords: Paco Lagares / drawing / painting / sculpture / scenography.

*Yo, que os dibujo, puedo confundiros, puedo
lignito hacer del pámpano, ofrecer soporte
al aire que se quiere pájaro o mirada
en las aglomeradas calizas que el agua
transporta a nueva luz entre las húmedas sombras.
Y soy el cuenco de la ebriedad, la gozosa
linfa que os hace ser y que al ser os trasciende,
piedra o rama con pájaros y flores y alta
concreción de mi sueño, y siempre dibujadas.*

(Antonio Carvajal, *Piedra en rama*, 2014)

Introducción

Abordar el análisis de la obra de Paco Lagares (Madrid, 1948), que he querido inaugurar con los insipradores versos que le dedicó el poeta Antonio Carvajal, se nos revela como una tarea atractiva a la vez que ardua, por la multiplicidad de elementos que la componen, así como por lo prolífico de la misma. Desde la distancia de décadas de trabajo continuado en el mundo del arte, que comenzó a principios de los años 70 con su estancia en la Academia de España en Roma, Paco Lagares nos muestra, a través de sus creaciones, un discurso heterogéneo que interactúa transcurriendo en lírico revoloteo entre las diferentes disciplinas artísticas, con un sincero y honesto propósito. De hecho, como si se tratase de un director de escena, este autor otorga un papel a cada una de las ramas de su expresión artística con las que trabaja, haciendo que éstas se nutran mutuamente en el espacio-tiempo configurando un “mapa” que recorre su producción artística articulándola a modo de personajes que portan un misterio en su genética, que solo es descifrado en la interacción de los mismos: el mensaje codificado que determina a cada uno de ellos no será perceptible en un análisis individualizado, sino en una visión de conjunto.

Paco Lagares, que concilia su actividad artística con su labor docente como catedrático de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, se muestra como un intuitivo e incansable rastreador de su propio ser acudiendo a las mismas fuentes del arte, una búsqueda que se refleja en la calidad de sus piezas a las que les imprime, con su dedicación y talento, el poder mágico de la trascendencia, elemento imprescindible en la obra de arte. En este sentido, nuestro autor recurrirá a los diferentes recursos estéticos en su proceso creativo, como un “gran artista clásico que investiga con dignidad el modo de dar a su obra una visión coherente con su concepción ideográfica y de este modo lograr la nobleza que precisa la expresión la plástica pura” (Hermano, 2014:14).



Figura 1 · Paco Lagares, *Niño de Montañés* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

1. La armadura de la experiencia

Su trayectoria está marcada por el deseo de encontrar respuestas a cuestiones que atañen no sólo al perfeccionamiento y formación formalista del artista, sino a la del hombre que se busca a sí mismo y que intenta, a través del arte, encontrarse, madurando en ese recorrido y adquiriendo un valor, que se ve reflejado en la calidad de la obra y en el poso singular de este autor. Y es que cuando uno reflexiona sobre la obra de Lagares, la característica más palpable que impregna todas sus propuestas, es esa honestidad veraz y descarnada con la que nos muestra su continua y constante búsqueda de uno mismo, de respuestas a esos códigos que habitan en el mundo del arte y que el devenir de lo vivido lleva enredado, con los deseos y los anhelos, que el artista intenta descifrar. De hecho, nuestro autor sustenta sus planteamientos en el “conocimiento de sí mismo, la razón, la esencia, la Verdad, en definitiva de las Ideas, de la que el Bien es su fundamento” (Ulierte, 2014:22)

De manera que, como en un diario de a bordo, nos encontramos con una serie de obras realizadas desde puntos paradójicamente antagónicos y que encuentran en la virtud la perfecta ejecución y, sobre todo, el respeto por el oficio de autor, su nexo de unión: la cohesión leal entre arte y artista, la representación formal de lo que Lagares siente por y para el arte. Además, como apunta Luz de Ulierte, “el diálogo que se produce entre las distintas obras no es sólo por cuestiones formales, sino también porque, a través de éstas, el espectador puede alcanzar a desentrañar los enigmas de las reflexiones que preocupan una y otra vez al autor, obligándose a entrar en un fructífero diálogo con él” (Ulierte, 2014:18) (Figura 1).

Con unas manos fuertes y de voz grave, Paco Lagares impresiona con una presencia contundente, curtida por la experiencia, que contrasta diametralmente con lo que produce: unas piezas sensibles, en ocasiones tímidas y algo desconcertadas por el transcurso de los frívolos vaivenes del mundo del arte, que sin arrogancia ni grandilocuencia se nos presentan, de manera humilde y cautivadora, desvelando sin querer, la frágil humanidad de su autor, que, protegido por la armadura de la experiencia, se mantiene detrás de ellas, silencioso y expectante, dejando que por sí solas se defiendan en este conflictivo devenir en el que habitan.

Y desde este prisma en el que, como espectador reflexivo me posiciono, observo que los elementos meditadamente escogidos que el autor ha decidido poner en escena, se disponen, al igual que incondicionales actores disciplinados, a representar, cargados hasta los topes de verdad emotiva, el discurso narrativo que su autor ha emprendido, en cuya lectura es casi imprescindible “la idea de



Figura 2 - Paco Lagares, *Ramas y margaritas* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

Figura 3 - Paco Lagares. *Eva y la manzana*, de la serie *Mitologías y universos* (1987). Fuente: Paco Lagares.

representación cíclica de unos signos plásticos y visuales que aparecen y desaparecen en distintas épocas y obras” (Hermano, 2019:13).

Entre las disciplinas en las que se desenvuelve, la escultura ocupa un papel significativo y esclarecedor de su quehacer. Sus piezas se construyen como una vértebra ramificada del mismo *corpus* generador a su vez ramificado, de la misma forma de la que nacen las obras de los grandes referentes artísticos, y desde ahí, con un toque irónico que muestra en cierto modo el punto inconformista de su autor, representan el campo más corpóreo, constructivo de toda su producción. Esta sería, por tanto, la disciplina más “mutable” a lo largo de toda su trayectoria, pues al principio van de la mano el concepto y la representación, ocupando el mismo protagonismo y, conforme se acerca a la actualidad, la materialización termina por difuminarse en la embriagadora inspiración conceptual que la genera.

Si hay que definir a grandes rasgos los elementos que, de manera relevante, irrigan toda la propuesta artística de Pago Lagares, diría, sin titubeos, que son el color y la textura. Estos se amoldan y armonizan virtuosamente en cada una de las piezas a través del dominio de esta disciplina y las técnicas que en ella interactúan, insuflando a las mismas un carácter armoniosamente compositivo, fruto de su experiencia y su saber hacer.

2. La perturbadora intensidad de lo cotidiano

Como acertadamente apunta Inmaculada López en el prólogo al catálogo de artista de su retrospectiva “Epanalepsis”, realizada en la sala expositiva del emblemático Palacio de La Madraza de la Universidad de Granada, el dibujo “ha estado siempre presente, ha sido y es el núcleo principal sobre el que se vertebra la producción de este artista que une el clasicismo con una influencia orientalizante en los silencios que presiden sus composiciones. Son silencios que hablan” (López, 2014: 9). Y es que sus dibujos de estas naturalezas cotidianas que, intuyo, provienen de la vecindad de un jardín cercano, accesibles al autor a un simple golpe de vista y sin perturbar en ningún momento el fresco y frágil equilibrio que la atmósfera en esta flora trasmina, recogen en un virtuoso trazo la sutileza que las configura, quebrando el blanquecino espacio en el que las presenta y acaparando, a través del carboncillo o la tinta, todo el protagonismo. Pese a la sencillez que el conjunto ofrece a quien lo observa, este, en cambio, atesora en su impalpable interior la complejidad misma de la genética que transmite la obra magistral.

Estas series de dibujos que habitan en la rendija que separa lo real de lo soñado, en un letargo adormecido, ubican por un instante a quien los mira en



Figura 4 · Paco Lagares. *Aroma de la mañana*, de la serie *Tropos* (2013-2014). Fuente: Paco Lagares.

Figura 5 · Paco Lagares. *Hortus conclusus VII* (2009). Fuente: Paco Lagares.

ese mismo plano atemporal, entonando, como apunta Concha Hermano, “un canto al silencio, silencio que se hace visible en el blanco nítido de las suites de dibujos de ramitas hojas flores [...] que configuran delicados murales de composición formal y preciosos ejercicios de libertad que recuerdan la serenidad del dibujo oriental” (Hermano, 2014:13) (Figura 2).

El uso del color, alejado de efectismos vacuos, en consonancia con la honestidad a la que ya hemos hecho aquí referencia, desvela cambios significativos a lo largo del tiempo. Y es que la suerte de poder analizar la obra de un autor con una trayectoria tan amplia, ofrece la posibilidad de apreciar “el censo evolutivo” de toda su producción. Pues bien, el color en sus primeras obras está configurado con la única intención de potenciar la fuerza del trazo, el ritmo acelerado, fugaz y virtuoso de los grandes frescos del Renacimiento italiano, a los que (creo adivinar), Paco admira, como se atisba en su serie “Mitologías universos” (1984-1989), que además dialoga conceptualmente con su “obra escultórica y objetual” a través del mismo hilo conductor de “la historia antigua, de la literatura clásica y la mitología griega” (Hermano, 2014:14) (Figura 3).

Con el paso del tiempo, este elemento configurador de su pintura se torna más intenso, más austero y pausado, obviamente más profundo, convirtiéndose en el protagonista de la obra, como se refleja en su serie pictórica “Tropos” (2008-2009). En esta serie elementos sencillos del entorno doméstico se retratan como joyas valiosas del ajuar de algún tesoro a través de la contundencia, por un lado, de la fuerza del contorno que los define y nos los hace reconocibles y, por otro, de la descontextualización de los mismos al someterlos a la intensidad del color, que literalmente los inunda, en un perturbador plano reflexivo y alejado no sólo de lo cotidiano, sino de este mundo para, así, ubicarlos definitivamente en ese plano onírico, atractivo y misteriosamente teatral que se encuentra atemporal y continuamente presente e inaccesible. Un proceso creativo “que ensalza la humildad y el anonimato de lo cotidiano y nos invita a detener también nuestro tiempo en esta suerte de naturalezas muertas provistas de tanta belleza en su más absoluta sencillez” (López, 2014:10) (Figura 4).

También participa de esta trama la serie “Hortus conclusus” (2009), donde, por ejemplo, el artista observa desde la ventana cómo la tarde se va adormeciendo sobre las copas de los cipreses que recogen agradablemente un cielo que se torna de azul azafranado a un tenue dorado, simplificando o desvaneciendo los elementos insignificantes que hasta ese momento estaban presentes en la escena y que desde ahora y para siempre, desaparecerán de la misma, otorgando así el protagonismo a la elegante atmósfera que envuelve el acto en una sutil y misteriosa noche (Figura 5).

Este punto de inflexión significativa que se puede apreciar en la confrontación de las obras más alejadas en el tiempo con las más cercanas, se delimita a través de un equilibrio influenciado quizás por la técnica y pensamientos orientales, que nuestro autor transfiere a sus obras mediante la introspección de su mundo interior, en el que una actitud consciente y sosegada de sus planteamientos pasados y presentes le permite encontrar un espacio para una expresividad sosegada, en la que se refleja su creativa sensibilidad y la constante transformación de nuestra naturaleza vital.

Conclusiones

La cantidad de obras que configuran la trayectoria de este relevante artista y la calidad con la que, a lo largo de décadas, fueron elaboradas, sellan la indudable valía de un autor, que ha privilegiado, como ha quedado constatado, el carácter interdisciplinar de todas y cada una de ellas, confiriendo asimismo cohesión y unidad al conjunto.

La potencia y el protagonismo de las obras de Paco Lagares, respaldadas por la veracidad con la que han sido construidas, no sólo no han dejado de inspirar a cuantos artistas (como es mi caso) se han asomado al mundo genuino y apacible que él ha sabido crear así como insuflar un aliento revitalizante a las numerosas generaciones de alumnos a los que ha formado, sino que ahora reclaman, desde esa posición privilegiada, el espacio que les pertenece.

Referencias

Carvajal, Antonio (2014). "Piedra en rama", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 24-25. ISBN: 78-84-941986-6-3.

De Ulierte, Luz (2014). "Epanalepsis", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 17-23.

Hermano, Concha (2014), "Epanalepsis, una travesía de alegorías", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 13-15.

López Vilchez, Inmaculada (2014). "Lugares comunes de Francisco Lagares", en Lagares, Francisco, *Epanalepsis*. Granada: Universidad de Granada, pp. 9-11.

As caixas de Emília Nadal e outras caixas

Emilia Nadal's boxes and other boxes

SARA ANTUNES PRATA DIAS DA COSTA*

Artigo completo submetido a 2 de Janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, arquitecta, artista, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, CIAUD. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: saraantunesc@gmail.com

Resumo: O presente trabalho analisa o trabalho de Emília Nadal no que concerne à sua temática das 'caixas', principalmente focando-nos no seu trabalho dos anos setenta. Este trabalho procura também reflectir sobre a problemática da 'caixa' de uma forma muito mais abrangente, partindo de um atlas de imagens. Como resultado, procura-se explorar a extrema complexidade do tema da "caixa", relacionando-o com o trabalho de Emília Nadal, mas também fazendo referência ao trabalho de muitos outros artistas.

Palavras chave: Emília Nadal / Caixas / Atlas.

Abstract: *The present work analyses the work of Emilia Nadal in what concerns her theme of 'boxes', mainly focusing on her work of the seventies. This work also seeks to reflect on the thematic of the 'box' in a much more comprehensive way, starting from an atlas of images. As a result, this work tries to explore the extreme complexity of the "box" theme, relating it to the work of Emilia Nadal, but also referring to the work of many other artists.*

Keywords: *Emilia Nadal / Boxes / Atlas.*

Introdução

Emília Nadal é uma artista Portuguesa, com ascendência brasileira e catalã. Tanto a avó brasileira como a família da Catalunha têm em comum uma forte religiosidade, que acaba por influenciar Emília Nadal logo nas suas primeiras obras. O presente trabalho procura analisar as obras de Emília Nadal na década de setenta, onde aparecem as suas primeiras caixas. Já muito foi dito sobre as caixas de Emília Nadal, por autores como Augusto-França, Fernando de Azevedo, Manuel-Rio Carvalho, entre outros. O discurso destes autores recai muitas vezes sobre os vários objectos que se encontram no interior das suas caixas, na sua simbologia ou abordam as referências das suas obras à história de arte.

O presente trabalho procura reflectir no porquê da caixa, pois esta tem persistido ao longo do tempo e recorrentemente na obra de Emília Nadal. Começando por analisar o seu trabalho, explora-se em seguida outras caixas, aludindo à extrema complexidade deste tema, e fazendo referência ao trabalho de muitos outros artistas.

1. As caixas de Emília Nadal

O período das caixas de Emília Nadal começa nos anos setenta (Rio-Carvalho, 1986). Nestes trabalhos a caixa é vista pelo seu interior e ocupa todo o espaço pictórico do desenho ou da pintura. Geralmente objectos insólitos encontram-se colocados no seu interior. Como num palco de um teatro, vemos uma representação, mas desta vez imóvel, em suspense, deixando-nos imóveis também enquanto observadores. Observamos um momento que parou no tempo. Nesta década, ao longo das suas várias séries de obras, a caixa persiste, embora possa sofrer diversas alterações.

A primeira série de trabalhos, que engloba desenho e pintura, intitula-se "caixas" e abrange o período de 1971 a 1974. Em algumas destas obras, as caixas tornam-se quase 'transparentes', reflectindo a paisagem como um ecrã. Noutras obras, as caixas tornam-se opacas e sem aberturas, fechadas ao exterior, como é o caso de um dos lados dos dípticos "As Laranjas" e "Os Ovos." Nestes trabalhos, à semelhança de René Magritte, os objectos tornam-se gigantes, são os únicos habitantes do espaço. Noutras obras ainda, as caixas têm poucas e esparsas aberturas, rectangulares como janelas, que por vezes mostram paisagens distantes de montanhas e mar. Algumas destas janelas situam-se em locais onde normalmente não existem janelas: no chão. É através delas que podemos observar uma paisagem longínqua, como se a caixa tivesse a possibilidade de flutuar no ar e nós pudéssemos observar o mundo de cima, suspensos. Uma caixa com uma abertura no chão só pode ser habitada por algo suspenso, pois



Figura 1 · Emília Nadal, A chamada, óleo sobre platex, 35x25cm, 1972

Figura 2 · Emília Nadal, "Caixa", pastel seco s/papel, 35x22cm, 1973



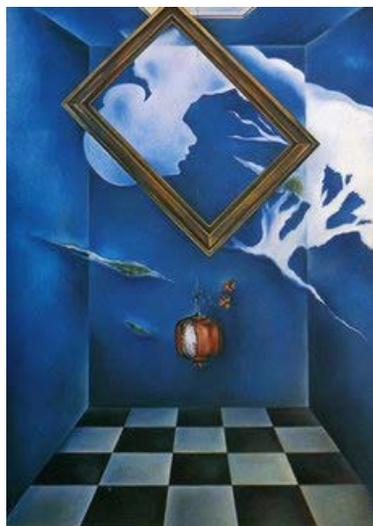


Figura 3 · Emília Nadal, "Elegia a Battista Storza", óleo sobre tela, 46x75cm, 1973

Figura 4 · Emília Nadal, "O Retrato – Decomposição nº2", 123 x 91cm, óleo sobre tela, 1974.

não consegue travar o movimento natural da gravidade que nos afecta. Mas a caixa, muitas vezes, também não possui cima, possuindo uma abertura rectangular semelhante a uma janela zenital. É através desta abertura que diversos objectos se encontram suspensos por um frágil fio, que por sua vez é debilmente agarrado pelos delicados dedos (polegar e indicador) da mão de uma mulher. Esta particular forma de apreensão do fio, remete-nos para um frágil exercício de equilíbrio: um fio de prumo. Esta caixa, aberta no chão e no tecto, torna-se uma passagem, um momento suspenso, parado no tempo, uma forma ensaiada de suspense.

A segunda série de trabalhos de caixas da década de setenta, intitula-se “Decomposições” e abrange o período de 1974 e 1975. Nesta série de trabalhos torna-se protagonista uma romã, que é repetidamente suspensa, do cima da caixa, por uma abertura quadrada. Neste caso o chão é sólido, em mosaicos pretos e brancos. A caixa tem apenas uma única abertura no tecto. Nesta série de pinturas a caixa torna-se um palco firme no mundo, e cada caixa tem normalmente uma cor dominante associada. É numa destas caixas, a azul, que Emília Nadal faz o seu auto-retrato em silhueta. Podemos ainda referir, que nesta série, as caixas parecem possuir uma espécie de pele, pois apresentam diversas feridas “como uma erupção cutânea.” (Rio-Carvalho, 1986:51)

Por fim surge a série “Ovnis” de 1976 a 1978, onde a caixa por vezes aparece fragmentada. Nesta série, são apresentados já alguns objectos e motivos de crítica a uma sociedade de consumo, que se irá reflectir na sua obra posterior.

Podemos ainda referir que neste milénio, Emília Nadal retoma o tema da caixa, muitas vezes uma caixa exterior com diversos rótulos, onde a artista critica a sociedade de consumo, mesmo ao nível de um consumo artístico desenfreado (Augusto-França, 2015).

2. Outras caixas

A caixa tem sempre implícito um interior que contém ou pode conter algo. A caixa é também um limite, uma fronteira entre dentro e fora, um espaço contido, por oposição a um espaço infinito e sem limites. A caixa num sentido metafórico remete-nos para um espaço arquitectónico (Cruz Pinto, 1998) mesmo na sua definição mais literal, pois esta é um contentor, um receptáculo que pretende guardar e preservar algo, como a vida humana. Abordaremos de seguida a caixa de diversas perspectivas.

2.1. A Casa Caixa

Na primeira ‘cidade’ da humanidade, em Çatal Hüyük, há 9.000 anos atrás,

podemos observar inúmeras casas/caixas, encostadas umas às outras, cada uma com apenas uma abertura no tecto como entrada. Em cada casa, no chão, existem outros tipos de 'aberturas', onde se guardavam os parentes já falecidos (Reader, 2004). A casa/caixa fica assim suspensa entre dois mundos, dos vivos e dos mortos.

No século XX, podemos referir algumas casas/caixa como aquela pequena casa de madeira, que podemos observar em fotografias de Eadweard Mybridge, ou o Cabanon do arquitecto Le Corbusier, a sua última morada. Estas pequenas casas/caixa de madeira, no meio da floresta ou em frente ao mar, são um local de abrigo e conforto para a escala humana, uma protecção eficaz contra a imensidão da paisagem. A casa/caixa é então um espaço contido no meio da natureza, é um refúgio para o humano.

Neste aspecto é interessante reflectirmos sobre duas obras de 1989 de Pedro Cabrita Reis, que nos remetem para a caixa como um 'artefacto' do conforto humano, mas não dos animais. Numa das obras intitulada "A Casa do Céu", podemos observar um sofá, duas paredes delimitando o canto e um chão, o que nos remete para um presumível espaço de uma caixa, um lugar para o habitar humano. Na outra obra, vemos um chão e três paredes, mais uma vez uma espécie de caixa, que contem um único habitante, um urso. Neste caso a obra intitula-se apenas "Inferno." O animal não se sente confortável dentro da de uma caixa, sente-se no inferno. A casa/caixa é iminentemente uma construção humana. Somente um ser humano se sente confortável e abrigado numa casa/caixa (Arnheim, 1991). A casa/caixa é assim a criação de um mundo interior, abrigado e à nossa escala.

2.2. A Caixa Íntima

Analisando o trabalho de Paul Delvaux, "A Floresta" de 1948, podemos observar numa mulher, origem da vida, na natureza totalmente nua, mas junto a uma espécie de caixa (feita de panos), que a pode proteger e encerrar permitindo-lhe um abrigo de intimidade. O espaço da caixa, nesta obra de Delvaux, pertence sem dúvida à mulher, é o resguardo do seu corpo, da sua nudez da sua intimidade.

Podemos fazer referência a muitas outras caixas com cortinados vermelhos tão semelhantes a esta, presentes em inúmeras pinturas holandesas do séc. XVII, como por exemplo no trabalho de Gerard ter Borch. A caixa de cortinas vermelhas é um espaço circunscrito dentro do próprio quarto, uma caixa dentro da caixa, a cama, o espaço íntimo, de nudez, libidinoso, erótico, sexual. É um espaço protegido dos olhares alheios, um espaço onde se pode desenrolar outra cena, que ao contrário do teatro, embora com cortinas vermelhas, se quer

oculto do exterior. Este é um espaço sempre associado à mulher, um ventre vermelho em que o acesso é restrito, consentido ou não, um gerador de desejos.

A caixa é assim uma espécie de ventre, ventre consentido, mas também ventre materno, que protege e oculta, para guardar e preservar o humano. A cama/caixa transforma-se numa incubadora de vida.

2.3. A Caixa de Esperança

A caixa é também um receptáculo para o corpo, não só para o sono, mas também para a morte, muitas vezes entendida como um período transitório para outra vida, para outro 'acordar.' Podemos observar diversas caixas túmulo, que são caixas que contém o humano, o seu corpo sem vida, à espera de outra vida, ou simplesmente encerrado para poder ter uma última morada na terra. São exemplos destas caixas/túmulo, os sarcófagos egípcios, autênticos receptáculos de espera para outra vida. Outro exemplo é a 'caixa' onde foi depositado o corpo de Jesus Cristo para depois ressuscitar. A sepultura de Jesus é representada por diversos pintores, desde o séc. XIII (Giotto, Duccio) até ao séc. XXI (Bill Viola) quase sempre como uma caixa, escavada na rocha ou não. É desta caixa paralelepipedica que surge cristo ressuscitado. A caixa torna-se assim um elemento de esperança, um local para um estádio de transição, para uma passagem breve, de um corpo inerte e frio que se transcende e volta à vida, não à vida terrena, mas à vida eterna. A caixa torna-se assim o local onde reside a esperança da vida eterna.

No filme *Final Escape* de Alfred Hitchcock, um prisioneiro tenta a sua sorte negociando com um carpinteiro uma caixa para a sua presumível morte, que lhe proporcionaria também a liberdade. Mas a caixa acaba por ser uma prisão, ao transformar-se na sua última morada. Em Hitchcock, em *bunkers*, ou nos contos da Bela Adormecida ou do Drácula, a caixa é sempre um local transitório onde o corpo permanece, para depois voltar à liberdade da vida.

2.4. A Caixa Prisão

Como no filme de Hitchcock, é fácil associar a caixa a prisões, a celas, a jaulas, à restrição da liberdade de um corpo, ao seu encerramento num espaço confinado, a um limite forçado. É disto exemplo extremo as caixas/prisão da Mongólia. Nestas pequenas caixas os prisioneiros apenas tinham a cabeça e as mãos de fora. Ao contrário do caixão em que o corpo repousa confortavelmente direito, como se estivesse a dormir, estas caixas remetem-nos para um malabarismo contorcionista de tortura, de morte. Algumas prisões têm 'caixas solitárias', como por exemplo a prisão de *San Quentin State*, na Califórnia. Estas caixas/

celas tornam-se autênticas jaulas, que aprisionam o corpo na sua dignidade e liberdade de movimentos. As caixas/prisão da Mongólia ou da Califórnia, são tudo menos caixas de esperança.

No século XX, Harry Houdini tornou-se popular ao representar através de números de magia, a proeza de conseguir escapar de uma caixa em que voluntariamente, e aos olhos de todos, se aprisiona. Houdini encena algo muito antigo: a esperança de libertação, de uma caixa que nos aprisiona e que nos pode matar. Ao sair Houdini encena a possibilidade da libertação para uma nova vida.

2.5. A Caixa Mágica

Sempre existiu uma certa fixação por caixas em espectáculos de magia. São disso exemplo os espectáculos de Howard Thurston e P.T. Selbit, onde uma bela mulher é colocada dentro de uma caixa, para depois, após ser cortada, sair ilesa.

Uma bela mulher dentro de uma caixa remete-nos para o conto das Mil e Uma Noites, neste caso associado ao desejo sexual e ao mal que daí advém. Na história, um gigante transporta uma caixa de onde sai uma linda mulher. Sedutora, leva os dois reis a ter relações sexuais com ela, mesmo contra a sua vontade. É a partir deste episódio, desencadeado pela mulher da caixa, que muitas jovens mulheres irão morrer após terem sido violadas.

A caixa associada à mulher, e a poderes destruidores, é também observável no mito de Pandora. Pandora, uma magnífica mulher, fruto do fabrico dos Deuses, continha todas as virtudes de beleza que é possível imaginar. (Panovsky & Panovsky, 1991). Porém, Pandora é incumbida de uma terrível tarefa: levar uma caixa de presente a Prometeu. Esta caixa, é por si só desencadeadora de desejo. A curiosidade de saber o que está lá dentro, leva a espalhar todos os males no mundo. Felizmente para nós ficou a esperança, a única que não saiu da caixa.

Nestas duas histórias, a caixa, além de associada à mulher e ao desejo, está também associada a gerar o mal. No entanto, no mito de Pandora, é também a caixa que oferece a única possibilidade de salvação: a esperança.

Conclusão

As caixas de Emília Nadal são mundos onde voluntariamente se aprisiona. Como casas, estas caixas são locais de segurança e protecção, resguardadas do mundo exterior, onde nos é permitido entrar, ou pelo menos observar. Em cada caixa observamos uma espécie de palco, com uma única cena, íntima, feminina e misteriosa, suspensa no tempo. Estas caixas são também mágicas, flutuam entre a terra e o céu, são caixas de esperança. Como nos diz Emília Nadal: "A linguagem da arte é a que melhor exprime e evidencia a relação de uma cultura

com o sagrado.” (*Imagens do Sagrado*, 1989; p.3) Porém, “as nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual” (Belting, 2014:33), pois estas estão imbuídas numa cultura colectiva muito mais vasta e profunda do que à partida se poderia imaginar. É assim que as caixas de Emília Nadal, nos encenam a profundidade do ser humano ao longo dos tempos, desde Çatal Hüyük ao mito de Pandora.

Referências

- Arnheim, R. (1991). Outer Space and Inner Space. *Leonardo*. Vol. 24, Number 1, 73,74.
- Augusto-França, J. (2015). *Guerra e Paz*. Jarzé.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da Imagem* (KKYM + EAU). Lisboa.
- Cruz Pinto, J. F. da. (1998). *La caja el espacio-limite — la idea de caja en momentos de la arquitectura portuguesa*. Universidade Politecnica de Madrid, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura.
- Lourenço, E., & Nadal, E. (1989). *Imagens do Sagrado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna.
- Panovsky, D., & Panovsky, E. (1991). *Pandora's Box: The changing aspects of a mythical symbol*. New Jersey: Princeton University Press.
- Reader, J. (2004). *Cities*. London: William Heineman.
- Rio-Carvalho, M. (1986). *Emília Nadal*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Raúl Domínguez: Dibujo que tiembla, Imagen que se remueve

*Raúl Domínguez: Trembling drawing,
Moveable Image*

IRANTZU SANZO SAN MARTÍN*

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

*España, artista, investigadora.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco (UPV / EHU). Facultad de Bellas Artes. Departamento de Arte y Tecnología. Campus Leioa. Barrio de Sarriena s/n. 48940. Leioa, Bizkaia, España. Universidad de Pau y Pays de l'Adour. CICADA (Centre Inter-Critique des Arts et des Discours sur les Arts). Avenue de l'Université, 64012. Pau, Francia. E-mail: irantzusanzo@gmail.com

Resumen: Raúl Domínguez transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. No se trata del dibujo como resultado, sino como proceso de búsqueda de una imagen que se remueve en presencia de lo real. Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos dos años por medio de tres movimientos que condensan su método y estructuran el texto: PASEAR, TOCAR y ESCALAR. En la fricción entre estos movimientos Domínguez experimenta y muestra la dificultad de acceso a lo real. **Palabras clave:** Raúl Domínguez / Dibujo / Proceso / Imagen.

Abstract: *Raúl Domínguez traverses space, time and its materiality through drawing. He does not understand the drawing as a result, but as a process of searching for an image that moves in the presence of the real. This article seeks to visualize the creative process of Domínguez over the last two years through three movements that condense their method and structure the text: TO WALK, TO TOUCH and TO SCALE. In the friction between these movements Domínguez experiences and reveals the difficulty of access to the real.* **Keywords:** *Raúl Domínguez / Drawing / Process / Image.*

Introducción

Raúl Domínguez (Barakaldo, 1984) transita por el espacio, el tiempo y sus materialidades a través del dibujo. Su trabajo parte de la intencionalidad artística hacia la experimentación del lugar, allí donde la interacción de fuerzas da paso a un espacio de relación que provoca cada figura y el dibujo en su conjunto. Busca un trazo que respete el temblor de los límites de lo existente, para ofrecer una percepción simétrica de todo componente de la realidad. No se trata del dibujo como producto, sino como proceso de búsqueda de una imagen viviente que remueva el dispositivo de la representación en presencia de *lo real*.

Domínguez es artista graduado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Galardonado con el Premio Tequila 1800 — Maco 2016 y becado con ayudas para la creación por parte del Gobierno Vasco y de la Diputación de Vizcaya, ha desarrollado su proyecto en países como Hungría, Bulgaria, Rumania, Grecia y China. Ha expuesto en museos como el Museo de Bellas de Bilbao y en el Centro-Museo Artium de Vitoria y en las galerías de arte Elba Benítez en Madrid y Carreras Múgica en Bilbao.

Este artículo busca visibilizar el proceso creativo de Domínguez en los últimos años (2016-2018), con el fin de poner en cuestión y en valor el saber del artista. Como todo artista, admira el juego del niño en esos primeros garabatos porque muestran, en toda su transparencia, esa acción de rodear el agujero, eso desconocido, con el fin de no caerse en él (Bados, 2018). En este sentido, se seleccionan tres movimientos que tantean la cuestión técnica del *rodeo* en los dibujos de Domínguez y, a su vez, estructuran este texto: pasear, tocar y escalar. La acción de pasear aborda su relación con el paisaje. El dibujo se comporta como un puente entre la representación y la realidad. Tocar tiene, al menos, dos significados en castellano; el de sentir las texturas de las cosas y el de hacerlas sonar. Ambas acepciones presentan un tipo de dibujo basado no sólo en lo visible, sino también en lo táctil y sonoro como componentes del espacio. Escalar se basa no tanto en andar hacia delante, sino hacia arriba. Este apartado trata de la ingravidez del espacio a través de lo desproporcionado y la ficción.

En la fricción entre estos movimientos surgen imágenes aún no resueltas, preguntas sin respuesta. En este sentido, como sostiene Chus Martínez, “el arte no es un pretexto para pensar, sino más bien un pensamiento (...)” (Martínez, 2012:55). Por lo tanto, el trabajo de Domínguez y el desarrollo de este escrito no tratan de resolver o responder estas preguntas, sino de dejarlas florecer.



Figura 1 · Raúl Domínguez. *Kardana y la tortuga se hacen amigas*, 2016. Grafito, conté, carbón, cera, tinta, pintura en espray, acrílico y tinta de grabado sobre papel, 140 x 189 cm. / Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

1. Pasear

Domínguez insiste en la importancia del “ritmo” o de “estar en camino” (Entrevista con el artista) para su proceso de trabajo. Ya decía Constantin Brancusi que “las cosas no son difíciles de hacer, lo que es difícil es ponernos en el estado mental para hacerlas” (B. Chipp, 1968:364) . La repetición inherente de la acción de andar, el paso tras paso, le proporciona un ritmo emitido desde su propio cuerpo. Mientras pasea, se imagina hazañas imposibles como atravesar la ciudad en línea recta. Como escribe el artista Iñaki Imaz ; “(...) la concreción de lo imaginario, nos permite sobrellevar la falta en lo simbólico” (Imaz, 2014:39). Por tanto, el paseo constituye una manera de “suspender el juicio” (Christov-Bakargiev, 2012:37) y poner “la mente en estado de prólogo” (Christov-Bakargiev, 2012:14). Se trata de un estado de apertura sensible, de abrir las compuertas, para poder sentirlo todo y dejarse llevar por un olor, un ruido o por una intuición. Se mantiene más una actitud de contemplación, que de acción. Es el reverso del dibujo. Todo lo que no es, pero que le hace ser lo que es. En estos paseos, el dibujo es un componente transitivo entre el mundo y el yo.

Para pasear, como para dibujar, cualquier excusa vale. Domínguez no teme al tema. Le interesa el paisaje consciente de que todo, sea montaña, bodegón o arruga del rostro, puede devenir paisaje. En el caso de los dibujos seleccionados para este artículo, el tema es el paisaje urbano o natural, pero en todo caso, el lugar. De todas formas, el tema funciona como un señuelo, como el palo y la zanahoria que se ponen al burro para empezar a andar. No se trata de conseguir la zanahoria, sino de ver qué se encuentra por el camino. Esas cosas que, en un primer momento, surgen como restos paralelos al empeño en un objetivo, pero que a lo largo del proceso, devienen estructurantes del mismo. Por tanto, el tema pero, también el modo de abordarlo, es decir, el paseo, devienen señuelos.

Domínguez configura así su práctica del dibujo como trampa. Entiende el dibujo como una red o cuadrícula donde diferentes seres, cosas, entes, palabras, signos, símbolos...etc., se quedan atrapados o atascados, dando paso al espacio de relación que constituye el dibujo. Un ejemplo de este modo de proceder (Figura 1), sería la modulación o cuadrícula de algunos de sus dibujos que funciona como pliegue en tanto que constituye una apertura y un cierre de la composición. Rosalind Krauss (1989) define pliegue como “(...) expresión topológica de la recurrencia. Y la recurrencia era entendida como un pasado que deviene presente por repetición, como repetición” (En Ribalta, 2004:234). En este sentido, cada módulo podría ser leído como un dibujo dentro del dibujo, desplegando un sistema meta-referencial pero que, a la vez, se resiste a formar cualquier tipo de significado fijo. Es así como se despliega cada figura del dibujo

y el propio dibujo en su conjunto. Son figuras que se forman en el cruce o recurrencia de varias direcciones y, por tanto, no son tanto representaciones, sino presencias (Moraza, 2016).

Además, esta modulación obliga al espectador a reducir la velocidad del trayecto del ojo por el dibujo, al igual que Domínguez reduce la velocidad del paseo por el espacio para atender a cada detalle, sea objeto, persona, animal o pelusa, de la misma manera. Así, el dibujo, como la escritura, ofrece la posibilidad de una percepción simétrica de cada componente de la realidad. De esta forma, el autor consigue poner lo secundario en el centro, el fondo en el lugar de la figura, consiguiendo, en el mejor de los casos, liberar los signos que componen sus dibujos y el espacio visual por el que transitan.

2. Tocar

Domínguez no sólo pasea por los lugares, también entra a tientas en ellos como si se trataran de espacios privados de luz. Intenta tocar y dibujar los límites del espacio y de las cosas contenidas en él. Acaricia texturas, formas, consistencias, temperaturas y viscosidades que concurren con líneas y masas del dibujo. Este descubrimiento es fundamentalmente manual, ya que lo traza la mano desencadenada y liberada del ojo y, consecuentemente, traza caóticamente un conjunto de manchas y trazos que no buscan constituir una forma visual concreta (Imaz, 2014:46).

Este derrumbamiento de las coordenadas visuales conlleva una transformación en el *sujeto-artista*. Al tocar el exterior, también toca su propio tacto, sus propios límites, obteniendo una sensación corporal de su propia fisicidad y conciencia. Otto E. Roessler entiende la conciencia como un océano donde nadamos y, por tanto, inaccesible para nosotros. Según él, lo único que podemos realizar son algunos cortes para ganar acceso operativo (Zielinski, 2006:33). Esos cortes solo son factibles cuando el sujeto facilita una disposición abierta a posibilidades insospechadas, a lo desconocido. Es ahí donde localizamos el laboratorio de Domínguez. Ese lugar liminal donde no hace lo que quiere, sino lo que puede para contactar y, a veces, sublimar lo inevitable de su hacer.

Para tratar de ir más allá de los límites de la forma y de sí mismo, Domínguez decide tocar las cosas, en el sentido de hacerlas sonar. Cosquillear hasta rayar el metal, gritar hasta agrietar el cristal. Así, accede a un espacio construido no sólo por partículas visualmente accesibles, sino también por ondas invisibles. Su mano dibuja bailando con estas ondas que, en su resonar, le señalan direcciones y ritmos. Se tratan de dibujos que más que hablar sobre algo, escuchan lo que les rodea (Figura 2).



Figura 2 · Raúl Domínguez. *Sin título*, 2016. Grafito y bolígrafo sobre papel, 21 x 29,7 cm. / Fuente: <http://carrerasmagica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>



Figura 3 · Raúl Domínguez. *Sin título*, 2016. Carbón, tinta, grafito, rotulador, tinta de grabado y conté sobre papel 420 x 250 cm/ Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

Figura 4 · Raúl Domínguez. Exposición *Palabra de conejo*, 2016. Galería Carreras Múgica, Bilbao. / Fuente: <http://carrerasmugica.com/exhibition/raul-dominguez-2016-palabra-de-conejo/>

Ya que el eco supone tocar, a veces incluso erosionar, con el sonido una materialidad, Domínguez concibe estos dibujos como partituras para que se dé un eco perfecto (Imaz, 2014:84). Gaston Bachelard explica que el espacio aparece donde la lógica de causalidad cesa y algo más sucede, a eso le llama reverberación (Martínez, 2012:56). Por tanto, los dibujos de Domínguez buscan comportarse como partituras de esa reverberación que aún está por venir, de esa forma antes de su formalización. En este punto, se entiende la fascinación del autor por el dibujo titulado *Seis Caquis* realizado por el monje Mu Ch'i en el siglo XIII en China, cuya combinación entre nitidez y vaguedad, hace que Arthur Waley la describa como “pasión...congelada en una calma estupenda” (Lee, 1964:356). Esta composición es un ejemplo de la capacidad de renovación del dibujo a la que Domínguez aspira con su trabajo. De esta manera, ya no trata al dibujo como producto, sino como proceso que, al igual que la partitura de música, deja abierta la posibilidad de convertirse en otra cosa dependiendo de quién lo perciba.

3. Escalar

Escalar no es tanto andar hacia delante, sino hacia arriba. Esta acción presenta una lucha por una experiencia ingravida del espacio, es decir, un juego de fuerzas a contracorriente. Domínguez entiende sus dibujos como las piedras que se colocan en un río para atravesarlo. Por tanto, cada dibujo, como cada piedra del camino, ha de dar paso al siguiente. Aquí se pone en juego la técnica como algo que no se aprende, sino que se inventa a cada paso (Imaz, 2014:51). La técnica en sí misma podría ser una pregunta, una imagen aún no resuelta, que pone en relación circunstancias y condiciones que inevitablemente siempre son diferentes. En este sentido, un dibujo, como una roca, tiene infinitas posibilidades de formalización. En este punto, se puede optar por no hacer nada, aturcido por la infinitud de opciones, o elegir, como elige un escalador, una de las posibilidades a sabiendas de su parcialidad en tanto que imposibilidad de percibir el conjunto. En esta dificultad de elección se pone en juego la técnica del artista en el intento de acceso a *lo real*.

“El enigma del arte es que no sabemos lo que es, hasta que ya no es lo que era” (Christov-Bakargiev, 2012:30). Mediante este frase Christov-Bakargiev recuerda las fuerzas que ejerce el tiempo sobre todo lo que se hace o se deja de hacer. En los dibujos que está llevando a cabo en la actualidad, Domínguez intensifica el trabajo por capas, poniendo en práctica lo que denomina “procesos de sedimentación y erosión”. Mientras que en algunos dibujos disfruta viendo cómo las capas van oscureciendo la superficie del papel, en otros desgasta o

degrada el dibujo mediante el calcado o escaneado hasta simplificarlo en líneas o direcciones. Junichiro Tanizaki compara la turbia superficie de la piedra de jade con la pátina o lustre que deja el contacto o el frote de la mano aplicado durante un largo tiempo en los mismos lugares (Tanizaki, 2005:28-9). Al igual que las piedras, cada dibujo aspira a ser una suerte de palimpsesto de tiempos, espacios y materialidades. Parece que por medio de superposición o desgaste, tanto las piedras, como los dibujos, alcanzan una mayor densidad que evoca los efectos del tiempo. Sus componentes se pueden apreciar como pistas, no para acceder a un lugar u objetivo concreto, sino para acercarse o rodear aquello que no se sabe o que se muestra como inaccesible. Aquí entra en juego la ficción como cuestión técnica en la creación, es decir, el modo que se inventa cada cual para bailar con lo que le falta. El misterio hace temblar el dibujo y esa convulsión, en el mejor de los casos, remueve la imagen generando un reflejo desde una profundidad inasible. Es entonces cuando el dibujo se muestra como una topografía de procesos (Gross, 2015:23) mostrando cada estrato como un mini-relato o *cliché* deformado, desproporcionado y escalado por fuerzas espacio-temporales-materiales (Barad, 2012:76-81), volviendo lo invisible, visible.

Conclusión

El dibujo para Domínguez es como cierto humor que, mediante el simulacro, puede poner todos los elementos de escena en juego y abrir la posibilidad de un temblor estructural. Por tanto, la representación en su trabajo no es un resultado buscado, sino un motor que avanza hacia otra cosa. En este desplazamiento entra en juego cada uno de los movimientos, aquí detallados, que articulan relaciones entre los procesos que el artista hace y lo que acontece, fruto o no de esa acción, en el contexto espacial, temporal y material que le rodea. De esta forma, Domínguez muestra no sólo la dificultad que implica el intento de acceso a *lo real*, sino que también experimenta sus espesores, permanencias y futilidades.

Terminar un dibujo, un texto o hacer una exposición supone siempre un reto porque nunca se tiene la certidumbre de que algo va a acontecer. Sin embargo, esa falta de seguridad puede ser ventajosa a la hora de ponerse al servicio de la cosa. Se trata de una cuestión de humildad y de respeto hacia el proceso de aquello que nos rodea. Y como sostiene Domínguez, "a veces, lo único que hay que hacer es apartarse para que el dibujo sea" (Entrevista con el artista). Esto puede resultar en algo extraño que, en palabras del autor, "parece que lo ha hecho otra persona pero encarna algo de mi deseo" (Domínguez, 2016). Es ahí donde señala la imagen necesaria que ya no depende de su subjetividad, ni se puede reducir a una idea. Por tanto, cada dibujo (Figura 3), cada exposición

(Figura 4), ofrece una situación física y mental que expulsa tanto al autor, como al espectador de la gramática visual habitual para vérselas con aquello extraño y simultáneamente reconocido, aquello lejano y cercano, que la imagen remueve.

Referencias

- Bados, Ángel (2018) Déjame que lo haga, *XXV Jornadas de Estudio de la Imagen*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles.
- Barad, Karen. (2012) *Intra-actions*, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann. Mousse Magazine 34. Milán.
- Browning Chipp, Herschel (1968) *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2012) *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania.
- Domínguez, Raúl (2016) *Conferencia sobre dibujo*. Universidad del País Vasco. Leioa.
- Gross, Jennifer R. (2015) *Drawing Redefined: Roni Horn, Esther Kläs, Joëlle Tuerlinckx, Richard Tuttle, Jorinde Voigt*. DeCordova Sculpture Park and Museum and Yale University Press. Lincoln, Massachusetts.
- Imaz, Iñaki (2014) *Pintura como Proceso de Individuación. Caracterización y enseñanza*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Bilbao.
- Krauss, Rosalind (1989) *Fotografía y Abstracción*. En: RIBALTA, Jorge (2004) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili SA. Barcelona.
- Lee, Sherman E. (1964) *A History of Far Eastern Art*. Prentice-Hall, Inc., Harry N. Abrams. Englewood Cliffs and New York.
- Martínez, Chus (2012) *The Book of the Books, dOCUMENTA (13)*. Hatje Cantz Verlag. Ostfildern, Alemania.
- Moraza, Juan Luis (2016) *Cosas. Miró y la escultura del siglo XX. Simposio Internacional*. CaixaForum. Madrid.
- Tanizaki, Junichiro (2005) *El Elogio de la Sombra*. Siruela. Madrid.
- Zielinski, Sigfried (2006) *Deep Time of The Media: Towards an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts.

Amazônia: os Novos Viajantes, os Artistas da Madeira

Amazônia, Novos Viajantes, the artists of wood

NEIDE MARCONDES* & NARA SÍLVIA MARCONDES MARTINS**

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

*Brasil, artista visual, professora titular.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista-UNESP, Professora convidada PROLAM- Programa de Pós-Graduação da América Latina-USP. Av Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 — 1º andar — Sala 116A — Butantã — São Paulo/SP — CEP: 05508-020 Brasil. E-mail: ne.be@uol.com.br

**Brasil, artista visual, professora pesquisadora.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, FAUMackenzie. R. Itambé, 143 — Higienópolis, São Paulo — SP, 01302-907, Brasil. E-mail: narasilvia.martins@mackenzie.br

Resumo: No mundo atual é nítida a preocupação quanto as questões ecológicas. Na arte contemporânea destacamos dois artistas brasileiros que se evidenciaram na Exposição Amazônia 2018, Novos Viajantes, no Museu de Escultura e Ecologia MUBE em São Paulo, Brasil. Maurício Adinolfi e Fernando Limberger trabalham com materiais recicláveis e com a escultura do verde. Ambos atuam como educadores ativistas, elaboram instalações e intervenções com linguagem poética da invenção, criação de imagens que relatam suas visões de mundo.

Palavras chave: arte contemporânea / natureza / instalações.

Abstract: *In today's world, there is a main concern ecological issue. In contemporary art, we highlight two Brazilian artists that we evidenced in the Amazônia Exhibition 2018, Novos Viajantes at MUBE - Museum of Sculpture and Ecology in São Paulo, Brasil. Maurício Adinolfi and Fernando Limberger, they work with recyclables materials and green sculpture. Both act as educators and environment activists, elaborate installation and interventions with inventive poetic language as well as creative images that tells their world outlook.*

Keywords: *contemporary art / nature / installations.*

Introdução

É época de mundialização econômico-financeira e de planetarização nas questões ambientais. Discussões ambientais, ecológicas e sobre a sustentabilidade ganham a atenção em diferentes espaços de atuação tanto na arquitetura verde, no eco equilíbrio, na logística reversa e no reuso de materiais (Manzini & Verozi, 2003). Na arte contemporânea estão presentes estas preocupações que são expressas em atitudes principalmente com a reciclagem dos materiais. Os artistas se apropriam de materiais seja pela memória histórica ou pela consciência atual despertada ao meio ambiente.

Há algum tempo construtores também chamados de artistas da madeira usam as sobras eventuais do material de construções de edifícios entre eles os estruturais, enxaiméis, colunas, construções de taipa de mão, tesouras dos telhados (Martins, 1978).

Entre os vários artistas da madeira cabe citar Frans Krajcberg, que habitou no Brasil durante décadas e faleceu no ano de 2017, este artista que se apropria de madeiras descartadas para conceber em projetos artísticos, transformando em obras de arte que liberta a madeira de sua condição anterior (Cipriano, 2003).

1.1 Artistas da Amazônia: Novos Viajantes

Na exposição *Artistas da Amazônia: Novos Viajantes* foi organizada em três núcleos que apresentou a pesquisa científica, as obras naturalistas históricas dos artistas viajantes que desbravavam o território nos séculos XVII e XVIII, e obras contemporâneas. A mostra no Museu de Escultura e Ecologia- MUBE em São Paulo, Brasil, teve curadoria de Cauê Alves e da bióloga Lúcia Lohmann, esteve aberta para visitação de maio a julho de 2018. Destacaram-se dois artistas contemporâneos, Maurício Adinolfi e Fernando Limberger, que se evidenciaram com suas grandes instalações (Guimarães, 2018).

O primeiro, paulista nascido em 1978, vive em São Paulo, capital e no litoral. Artista plástico, com pós-graduação, com formação em filosofia atua como educador ativista. Suas obras interferências e instalações assim como desenhos e pinturas evidenciam suas ideias, propósitos e preocupações. Entre suas exposições no Brasil e exterior constam: *Calado do Cais*, *Livro-Barco* e *Projeto Ultra Mar*.

Na intervenção *Calado do Cais* de Maurício Adinolfi elaborou projeto que consistiu na experiência de trabalhar diretamente com os remanescentes construtores navais de barcos de madeira da praia do Perequê no Guarujá, São Paulo. Buscou na força desse material ressignificar esse ato e contrapor essas embarcações e sua história à expansão portuária e à escala das grandes embarcações. O artista maneja objetos semidestruídos, no caso de barcos de pescaria, joga



Figura 1 - Maurício Adinolfi, *Intervenção Calado do Cais*, Praia do Gonzaga, Santos, SP, 2016. Fonte: <http://www.mauricioadinolfi.com/File: Adinolfi01.jpg>

Figura 2 - Maurício Adinolfi, *Projeto Ultramarino na Ilha Diana*, Santos, São Paulo, 2012. Fonte: <http://www.mauricioadinolfi.com/File: Adinolfi02.jpg>

com estas formas e faz a intervenção no espaço público na praia do litoral sul de São Paulo. São barcos trazidos da região do Perequê que foram enterrados na areia, colocados na posição vertical, de costas para o mar (Figura 1). Por que esta praia? O movimento das reformas do canal do porto de Santos fez com que assoreasse cada vez mais esta praia consequentemente grande extensão de areia impede que os barcos atraquem; não há mais espaço para os barcos pesqueiros. A preocupação reforça a conscientização ecológica, cria imagens e formas que conversam histórias sobre reformas incessantes que causam mutação descontrolada (Adinolfi, 2018).

“Qual o sentido: somos daqui, deste local e pertencemos a ele” (Bauman, 2005:24). Em *Projeto Ultramarino na Ilha Diana*, uma das únicas colônias de pescadores ainda existentes na região no litoral sul de São Paulo, o artista Adinolfi coordena o projeto de reciclagem, do eco arquitetura e reforça a sensação de aconchego, de apego à comunidade, proporcionando a reflexão sobre a identidade e alteridade. Com os habitantes do lugar elabora a urbanização da ilha, elege, restaura e conserva a arquitetura identitária do local (Figura 2), especialmente pela caracterização e continuidade cultura da comunidade caiçara e dos sambaquis em vias de desaparecimento. Todo o complexo seria destruído pelo movimento das construções e da reurbanização do porto de Santos (Adinolfi, 2018).

Na exposição Amazonas: Novos Viajantes, no espaço externo do Museu de Escultura e Ecologia, em maio de 2018, Maurício Adinolfi reforça mais uma vez a preocupação com a reciclagem de embarcações. Destaca-se, Estorvo Escorbuto, instalação com partes de barcos de madeira, asfalto, ossos, cabos de aço demonstrando o reuso dos materiais (Figura 3). Esta instalação foi idealizada para a exposição. Os fragmentos são retomados do passado útil e trazidos para o presente em poética instalação (Guimarães, 2018).

A instalação erige os objetos, no caso de fragmentos de barcos, exibem em visão dinâmica no espaço, elementos que despertam para um mundo mutante e líquido (Marcondes & Martins, 2018). A ideia nostálgica de pertença a uma comunidade, uma sociedade coletiva está rareando-se os habitantes destas comunidades caiçaras trabalham na retrotopia (Bauman, 2017) com a perspectiva da sobrevivência de localidade e auto referência.

O artista Fernando Limberger, natural do Rio Grande do Sul, Brasil, de 1962, é chamado escultor do verde. Trabalha com instalações e intervenções e atua no Brasil e no exterior. Sua intensa premiação deve-se as suas preocupações com situações predatórias dos espaços da natureza. Em muitas instalações Fernando discute a paisagem urbana e a natureza.

Na instalação de Fernando Limberger denominada Contenção Verde, o ar-

tista coletou espécies de árvore comuns de parques e jardins públicos da capital para dentro da Pinacoteca no ano de 2017, instalou canteiros de plantas abastecidos por sistema de irrigação. São plantas adultas, nativas e exóticas de até oito metros colocadas num mesmo espaço formando volume verde cercado por grades de ferro que confinam as pessoas do espaço verde. A luz é natural e a irrigação é sustentável e projetada. O artista questiona as fronteiras da cultura e da natureza.

No enfrentamento da torrente de processos desinibidores proporcionados pelo consumo e pela tecnologia atuais é preciso repensar a antropotécnica (Sloterdijk, 2016) e colocá-la em curso. Formas antigas podem ser examinadas e inventadas.

Em Desmoronamento Azul, instalação montada em 2016 no Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, Limberger instalou vinte toneladas de areia tingidas de azul e fincou troncos de árvores queimados organicamente de tamanhos variados, distribuídos sobre a areia (Figura 4). Os troncos queimados foram colocados em formato irregular em elevação topográfica. A madeira é um material produzido a partir do tecido formada por plantas lenhosas. É um material orgânico de complexa composição onde predominam fibras de celulose. A deflorestação e dispersão de habitat para múltiplas espécies ameaçam a biodiversidade. Segundo Guimarães (2018: 86) Limberger coloca “o tom de azul escolhido é o celeste que alude à cor do céu e traz para o espaço a impressão de aridez, invasão e transitoriedade”.

A instalação do MUBE situada na parte externa do museu, Fernando Limberger trabalha a memória, reforça a consciência ecológica em Ainozoma com o cenário devastador da queima e a ruína do solo. Ao caminhar pelo mapeamento da instalação pode-se interpretar e perceber o evento no qual estabelece que o artista funda sua morada no mundo (Heidegger, 1992).

São troncos queimados expostos em terra vermelha com plantas da espécie capim-braqueara que emergem de forma dificultosa em cenário devastado. O efeito é impactante.

Conclusão

A arte não apresenta uma significação, pois a obra e manifestação artística é ser, acontecer. Quando em evento, na linguagem heideggeriana permite abrir-se em histórias para o mundo e proporciona as mais diversas interpretações. Podemos ressaltar que estes artistas pesquisados podem ser chamados de artistas educadores. Na linguagem poética da invenção, criação, imagem relatam seu olhar/mundo. Nesta modernidade líquida, as identidades socioculturais,



Figura 3 · Mauricio Adinolfi, *Instalação Estorvo Escorbuto*, MUBE Museu de Escultura e Ecologia, São Paulo, 2018.

Fonte: própria

Figura 4 · Fernando Limberger, *Desmoronamento Azul*, Centro Cultural do Banco do Brasil em São Paulo, 2015-2016 Fonte: <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/desmoronamento-azul/File:Limberger01.jpg>



Figura 5 - Fernando Limberger, *Instalação Ainozama*, troncos queimados, areia tingida e sementes de capim braquiária que germinaram durante o período da exposição, MUBE, Museu de Escultura e Ecologia, São Paulo, 2018. Fonte: <http://cargocollective.com/fernandolimberger/AINOZAMA> File:Limberger02.jpg

políticas e sexuais sofrem processos de transformações contínuas que vão do perene ao transitório, das identidades às alteridades e glocalidades.

A obra é pensada com aglutinadora de ideias e questões. Os artistas manejam conceitos e organismos da história e convertem suas operações em linguagem e constroem em experiências sociais. A apropriação dos materiais, seja como história seja como memória ativam o momento atual. A possibilidade de suas obras e manifestações artísticas transitam nas técnicas das instalações, performances, vídeos e fotos. A história é convertida, a arte vai além da correção de valores. A ideia nostálgica de pertença de uma comunidade social, com memória coletiva está se rareando. Vivemos na era da tecnologia e do trabalho conceitual, na era do sempre recomeçando em nome de uma visão mais ampla do mundo, que é ao mesmo tempo ecológica e global.

Referências

- Adinolfi, Maurício. *Adinolfi* (2018). Disponível em < <http://www.mauricioadinolfi.com/> [Consult. 2018-12-18]
- Bauman, Zygmunt (2005) *Identidade: entrevista a Benedito Vecchi/Zygmunt Bauman*. São Paulo: Jorge Zahar Ed. ISBN 85-7110-889-7
- Bauman, Zygmunt (2017). *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, ISBN 978-85-378-1610-3
- Cypriano, Fabio (2003) "Paisagens fazem intervenção no CCBB". *Folha de São Paulo*. Acontece. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0111200304.htm>> [Consult. 2018-12-18]
- Limberger, Fernando. *Limberger*. Disponível em URL: <http://fernandolimberger.blogspot.com/>>[Consult. 2018-12-18]
- Guimarães, Maria (2018) *Artista na expedição, biólogo no museu* <Disponível em < http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2018/06/084-087_Mube_268.pdf > [Consult. 2018-12-18]
- Heidegger, Martin (1992) *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, ISBN 950-557-124-0
- Marcondes, Neide; Martins, Nara (2018). *Desvelar a arte: arte contemporânea meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira, ISBN 978-85-99518-24-3
- Martins, Neide M. (1978) *O partido arquitetônico rural de Porto Fleiz, Tietê e Laranjal Paulista no século XIX: um estudo comparativo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências ISBN 728-6098165
- Manzini, Ezio; Vezoli, Carlo (2003) *O desenvolvimento de produtos Sustentáveis*. São Paulo: EDUSP, ISBN8531407311
- Sloterdijk, Peter (2016) *Ira e tempo, ensaio político-psicológico*. São Paulo: Estação Liberdade ISBN 10: 8574481955

O Presente Invisível: dimensão sensorial na instalação "Your blind passenger", de Olafur Eliasson

*The Invisible Present: sensorial dimension
at the art installation "Your blind passenger",
from Olafur Eliasson*

RODOLFO NUNO ANES SILVEIRA*

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

*Portugal, sound Design, cinematografia, artes media e estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Televisão e Cinema de Munique, Departamento de cinematografia (Hochschule für Fernsehen und Film — HFF); Universidade da Beira Interior (UBI); Faculdade de Artes e Letras; Departamento de Comunicação e Artes. R. Marquês de Ávila e Bolama, 6201-001 Covilhã, Portugal. E-mail: r.silveira@hff-muc.de

Resumo: Partindo da análise da obra "Your blind passenger" de Olafur Eliasson, este artigo propõe-se discutir a pertinência do espaço transitório sensorial e sinestésico em instalações artísticas imersivas. De modo especulativo consideram-se os processos de apreensão e transferência da realidade objetiva e subjetiva por meio da experiência sinestésica, da observação corporal, da incorporação de memória e da imaginação.

Palavras chave: Instalação Artística / Visível-Invisível / Experiência / Sinestesia / Imaginação,

Abstract: Based on the analysis of "Your blind passenger" from Olafur Eliasson, this paper proposes to discuss the pertinence of the transitory space sensorial and synesthetic in immersive art installation. Through a speculative way will be consider the processes of apprehension and transference of the objective and subjective reality through the synesthetic experience, the corporal observation, memory embodiment and the imagination.

Keywords: Installation Art / Visible-Invisible / Experience / Synesthesia / Imagination.

1. Porquê “*Your blind passenger*” de Olafur Eliasson?

A percepção, o movimento, a experiência sinestésica, a incorporação de memória, a calibragem dos sentidos perfazem o hiato temporal que consideramos *Presente*. A imaterialidade de tais conceitos e processos transforma a realidade *invisível* e transporta a obra artística para um estatuto mais elevado que a própria composição do criador. De entre as inúmeras obras de Olafur Eliasson (Copenhaga, 1967), “*Your blind passenger*” destaca-se pela ousada opção substractiva que passa por retirar (quase) todos os elementos de uma realidade possível, literalmente, uma realidade visível. *Blind passenger* é uma expressão dinamarquesa para *stowaway* (um passageiro clandestino que viaja escondido sem pagar e sem ser detectado). Metáfora para a experiência neste trabalho: um passageiro perde-se e volta a encontrar-se a si mesmo (Eliasson 2018:45). A obra é, por isso, uma exploração da percepção humana que convida os participantes à descoberta interior da invisibilidade fenomenológica ao encontro do passageiro clandestino que inseparavelmente connosco viaja.

Olafur Eliasson é um dos mais conhecidos e influentes artistas contemporâneos do nosso tempo. Nas suas exposições combina luz, sombras, água, nevoeiro, movimento e cor para imitar e recriar as forças da natureza recorrendo geralmente à criação de ambientes participativos sendo exemplos disso os seguintes projectos: (1) “*The Weather Project*” (2003), construído na Tate Modern de Londres, uma alusão ao aquecimento global que consistia num sol gigante constituído por 200 lâmpadas dispostas em semi-círculo cuja luz refletida sobre vidros colocados no teto dissipava-se uma neblina feita de água e açúcar que preenchia todo o museu. Assim que os participantes se deparavam com o seu reflexo, interagiam com a imagem de si mesmos, percorriam o espaço envolvidos na neblina, sentavam-se a absorver o calor e deitados no chão construíam com os corpos pequenas formações quase coreográficas. De certo modo, reconheciam-se, interagiam e observavam todos os outros como uma grande composição global. Um efeito referido pelo autor na expressão *Seeing yourself seeing* (Ver-te a ti a ver); (2) “*New York City waterfalls*” (2008), onde Eliasson (alegadamente influenciado pelas paisagens da Islândia) exhibe e explora o intervalo temporal de uma queda de água. Representa, por isso, o tempo com as quatro cataratas artificiais espalhadas pela cidade, oferecendo ao espectador a livre interpretação desse hiato temporal exortando a relação de interdependência entre o espaço envolvente (a cidade de Nova York) e o tempo relativo percebido através da água que cai. Em suma: sugere uma reflexão sobre o tempo da “*cidade que nunca dorme*”. Desta forma, Olafur Eliasson cria instalações artísticas que não só fazem com que os participantes se questionem acerca

da consciência espacial, como apela ao seu auto-conhecimento fenomenológico. Estabelece uma especulação em torno do sublime, qual estado transitório, espécie de deslumbramento e surpresa.

Radica precisamente nesta especulação a opção pela análise da obra "*Your blind passenger*", dada a possibilidade de abordar o despertar de outros sentidos na ausência da visão.

1. De participante a observador de si mesmo

O modo especulativo (não empírico) deste artigo estabelece uma linha ténue na abordagem da taxonomia commumente empregada no que concerne às instalações artísticas este carácter imersivo. Assim, ao retirar parcialmente o sentido cognitivo da *visão*, a instalação artística sugere ao participante uma nova leitura da obra, capaz de concorrer para uma apreensão da realidade pela observação empírica de si mesmo através de todo o corpo (e do seu sistema nervoso). Registe-se que o acto participativo de visitantes (pre)dispõe um posicionamento exterior à experiência proposta, significa: tomar parte de algo (pre)viamente estabelecido interagindo de modo cooperativo. Exemplo disso é instalação artística "*The Weather Project*" (2003) acima referida.

Assim que os participantes interpretam a realidade — outrora objetiva — de uma forma subjetiva, pessoal e única, tornam-se em observadores de si mesmos e companheiros desse passageiro clandestino. Note-se que o acto observativo dos participantes evidencia a proposta subliminar do autor: se de imersão se trata, o estado observacional é mais do que uma interpretação objetiva da realidade externa instalativa. Mercê do seu carácter artificial, a obra artística sugere pontes de contacto de cariz abstrato com o intelecto, aduz uma interpretação subjectiva da realidade interna de um corpo consciente, uma observação literal dos reflexos somáticos, movimentos sinestésicos e memórias em que o portal cognitivo *visão* pouco influencia. Se, por um lado, o tempo necessário à conclusão de um (pre)destinado percurso exorta o desenvolvimento interior de reflexão, por outro lado alavanca a expectativa de ver, elevando a importância do encontro com o objeto artístico: experiência que ultrapassa, por isso, as intenções (pensamentos iniciais) ou significados basilares e conceptuais do criador.

Assim sendo, o papel do observador é tão (ou até mais) importante quanto o do artista no estado original: o observador interpreta, imagina, influência e reconstrói o seu espaço visual mediante a anterior experiência singular e colectiva feita pelas lentes da cultura social.

1.1 O dispositivo (tudo é artifício)

A instalação de Eliasson “*Your blind passenger*” (2010) inscreve-se num túnel de 3,3 metros de largura x 2,7 metros de altura x 96 metros de comprimento construído no ARKEN Museum of Morden Art, Ishøj na Dinamarca (Figura 1). Uma composição feita por: lâmpadas fluorescentes, lâmpadas de mono-frequência, ventiladores, madeira, aço, tecido e plástico.

Ao entrar no túnel o participante fica de imediato envolvido por fumo e parcialmente encandeado por uma luz brilhante. A visibilidade é reduzida a uma área de 1,5 metros e a noção do dispositivo (túnel) e dos próprios movimentos corporais esvai-se. Deste modo, o trabalho artístico coloca os participantes numa posição de dependência dos outros sentidos — como o tacto e a audição — mais do que o sentido da visão.

Experienciar “*Your blind passenger*” significa percorrer a totalidade da extensão (pré)definida por Eliasson. Ali, o autor obriga o participador (Oitica) a uma dicotomia: ver a estrutura e a dimensão do túnel como objecto artístico (tipo vagão), posto num museu, é parte da experiência de construção do trabalho artístico; e, agora, dentro do túnel, não é possível ver, sentir ou participar de modo *externo* à obra. A sugestão é clara: utilizar outro tipo de ferramentas cognitivas para abordar o objeto artístico desta instalação. Óbvio: ter-se-á de participar de modo interno, através de todo o corpo, e não simplesmente através do portal sensorial e cognitivo da *visão*: os olhos (Figura 2). Não basta ver, é preciso sentir de modo extenso, estar: a observação cede lugar à inscrição.

Assim que o participante passa fisicamente a entrada e aceita as premissas pré-dispostas, uma outra dimensão de “*Your blind passenger*” acontece: o participante encontra-se consigo mesmo (passageiro clandestino de si próprio).

A sua interpretação do tempo e do espaço passa a ser percebida de modo interior e altamente subjectiva, transforma-se por isso no observador de si mesmo: o modo como adquire propriedade cognitiva da obra reflete-se no seu intelecto. A busca de significado advém da experiência anterior, induzida pelas influências culturais e imaginação singular que perfazem a esfera cognitiva onde se movimenta o sujeito, que se observa a si mesmo a observar os estímulos externos e os reflexos cognitivos internos da absorção da experiência. Estabelece assim um contrato de auto-conhecimento e de sincronização com o seu sistema nervoso somático. A participação activa nesta realidade fictícia desvenda certas premissas internas que permitem avaliar a realidade quotidiana que experiencia.

A inércia do fumo (flutuante) agita-se com o movimento dos corpos e dos “passageiros clandestinos” no vagão da imaginação. A consciência da

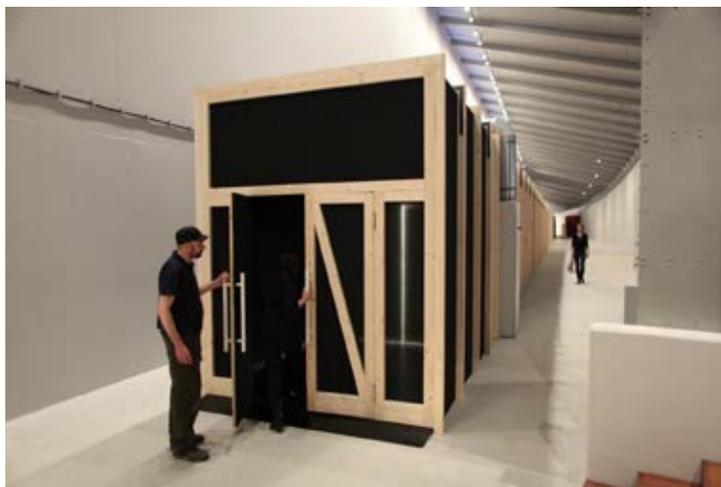


Figura 1 · Din blinde passager, 2010. Photo: Studio Olafur Eliasson. ARKEN Museum of Morden Art, Ishøj, Dinamarca. Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager#slideshow>

Figura 2 · Din blinde passager, 2010. Photo: Studio Olafur Eliasson. ARKEN Museum of Morden Art, Ishøj, Dinamarca. Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager#slideshow>

insuficiência do sentido da visão coloca em alerta todos os outros sentidos. As várias secções iluminadas por diversas tonalidades, na seguinte ordem — luz branca quente (de baixa frequência), ausência de luz (escuro), luz amarela (mono-frequência) e finalmente luz branca fria (de alta frequência) — certificam o progresso alcançado pelos “observadores”. Registe-se que esta é uma marca muito forte de Eliasson: a tentativa de provocar movimento através da cor — procedimento análogo ao de outras instalações como, por exemplo (1) “*Room of one Color*” (1998), (2) “*360 degrees Room for all Colors*” (2002), (3) “*Your body of work*” (2011) e (4) “*Your rainbow panorama*” (2011). Nestas instalações o autor confere primazia ao participante para definir o andamento, a cadência, a performatividade da experiência e incentiva a descoberta de algo invisível. Dentro do túnel, a audição é ativada de forma geo-posicional: sons de outros observadores suscitam avaliações referentes à posição no espaço (distância, características acústicas das secções, etc.), anunciam prognósticos das situações que se seguem e resguardam o observador de inesperadas surpresas, preparando-o com uma maior expectativa para as etapas seguintes. Ouvir sons de outros humanos pode até garantir segurança, caso se experencie a instalação artística sozinho. A termoção (a percepção de temperatura) transforma-se num sentido mais que informativo: passa a interpretar e a reconhecer significado (a pele também vê e olhos também sentem). Assim sendo, as secções de diferentes tonalidades no dispositivo desencadeiam informação sinestésica entre vários sentidos: a luz amarela, a sensação de quente; a luz branca fria de tom acinzentado, a sensação de frio; o escuro, a sensação de alerta. (Figura 3)

A contínua apreensão de realidade e a reorganização de tarefas sensoriais prepararam a principal secção do túnel: a ausência de luz. Eliasson, ao mesmo tempo que liberta o observador de hábitos comuns de avaliação da realidade questiona claramente a auto-suficiência da visão. Quando a visão não é o predominante portal sensorial de cognição o corpo funciona como *medium*. Porquê? — Porque o portal sensorial *visão* atua na periferia da intuição, certificando-a: a constringida visão humana apenas disponibiliza fragmentos do ambiente envolvente, por isso o ambiente percebido e apreendido parcialmente e compilado pelo imaginário de um todo: “Um campo visual não é feito de visões locais. Mas o objeto visto é feito de fragmentos de matéria e os pontos do espaço são exteriores uns aos outros” (Merleau-Ponty 1999:25). O manancial quotidiano de informação visual enaltece o desconhecimento oculto de si, respondendo de forma trivial aos apelos mais íntimos do ser. É, por isso, aterrorizador para nós — seres visuais — a ausência de luz. No escuro, desconhece-se a realidade envolvente: a dimensão espaço altera-se consoante o medo. Resumindo: (i)

as mãos servem instintivamente de radares na procura de obstáculos ou de proteção primordial da caixa craniana onde tudo se passa; (ii) os pés dando passos são cada vez mais medidos e (iii) o som da respiração fica cada vez mais presente. (Figura 4) É no reconhecimento da fragilidade do sentido *visão* — que surge a possibilidade de sincronização interior — que se aceita a reorganização sistêmica de todos os outros sentidos. “Movimento, tato, visão aplicam-se, a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão” (Merleau-Ponty, 2003:140). Assim o observador é obrigado a criar um não-espaco que transitará (empiricamente) do interior do túnel para o seu próprio interior. Tal é justificado pela experiência mental e corporal que, na expressão de Eliasson, corresponde a “Um sentimento é relação entre o estado mental e físico”.

A especificidade do meio ambiente gera, pois, questões subjectivas centrais na produção e assimilação de conhecimento sobre o corpo do observador que clarificam a sua importância e interligação com a obra.

2. A simbiose entre dois mundos

É o lado invisível de “*Your blind passenger*” que fornece o efeito de catarse ao objeto artístico: a assinatura do pacto de confiança entre o corpo e o passageiro clandestino. A singularidade de cada observador opera no abismo desses dois mundos:

(i) O mundo que nos recebeu assim que chegamos e que ficará assim que partimos: um mundo exterior, cultural, circunstancial e evolutivo em que participamos e que continuará a existir sem nós mesmos; (ii) e um mundo íntimo onde prevalece a vida interior, a natureza da experiência, em suma, as qualidades de estar vivo: um mundo que só existe porque também existimos, um mundo que deixará de existir na ausência de vida interior e que sem ele deixaremos de compreender e experienciar o outro mundo exterior. Sendo assim, sublinhe-se, é na consciência deste mundo interior que assenta o conhecimento e avaliação do mundo exterior.

Segundo Eliasson “a ideia daquele que percebe se transforma em produtor é aqui essencial: ele projeta os seus sentimentos naquilo que o rodeia — ele relaciona-os assim”. Através da deambulação sistêmica de corpos em movimentos e da atmosfera de fenómenos e de condições físicas envolventes, ambos (participante-corpo-passageiro) constituem o significado na tradução da experiência fenomenológica da apropriação da natureza, por sua vez recriada na busca da transformação causada no observador pela coisa observada.

Existem, então, duas vidas unidas a um corpo. Impulsionado por emoções, satisfaz desejos saciando os mais íntimos prazeres através de tarefas motoras:

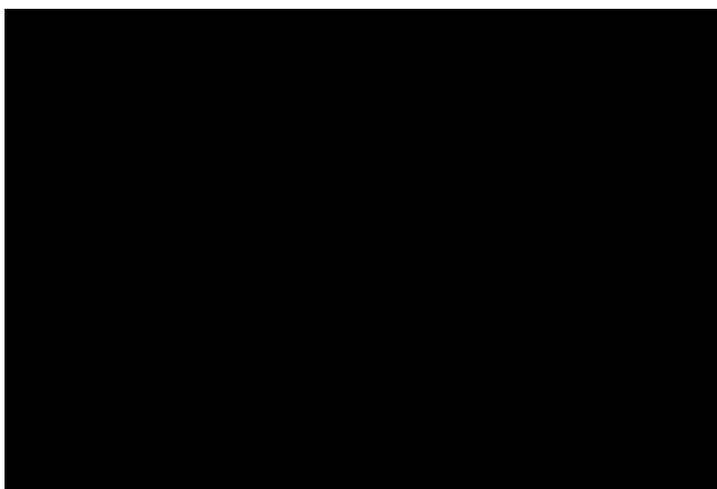


Figura 3 · Din blinde passager, 2010. Photo: Studio Olafur Eliasson. ARKEN Museum of Morden Art, Ishøj, Dinamarca. Fonte: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager#slideshow>

Figura 4 · Imagine, 2019. Photo: Rodolfo Anes Silveira. Fonte: Imagem gerada digitalmente

uma ferramenta de sobrevivência tanto mecânica como mental, um *medium* e uma ponte que liga ambas as extremidades dos dois mundos num «sensível em si», seja, a «carne» que absorve o mundo no invólucro frágil do sensível.

“É preciso que nos habituemos a pensar que todo o visível é moldado no sensível ... todo o ser táctil está votado de alguma visibilidade...”, (Merleau-Ponty 2003:131). A alusão ao conceito de «carne» é óbvia, e vai muito além do dualismo: o corpo também vê. Entenda-se, é dentro do processo perceptivo adjacente aos fragmentos de visão que se inscreve a harmonia preestabelecida do mundo sensorial: “... toda a visão tem lugar em alguma parte do espaço táctil” (Merleau-Ponty 2003:131). A cognição sensorial, seja ela que ordem for, possibilita o deslizamento de pequenas incorporações de memórias tanto no corpo sensível, como no corpo senciente. Pois, “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo- as carne” (Merleau-Ponty 2003:132). Em suma: existe um idioma subjacente a todos os seres, uma comunicação onde opera o gesto, a «Palavra Universal» e base de toda a vida.

3. Entre a apropriação da natureza e a imaginação

Eliasson exorta, desta forma, a passagem entre mundos. Sugere possibilidades de interioridade aos seus passageiros-participantes (de um mesmo corpo) e fomenta a criação de panoramas inconscientes únicos. De tal modo que a resposta empática de cada observador pré-escreve os extremos da sua experiência: do trágico sofrimento à extrema alegria: a experiência é inconscientemente delineada pelos sentimentos gerados no corpo de quem observa sendo, por isso, ímpar, subjectiva e literalmente única. Note-se que também o “inconsciente é o elemento propulsor do movimento do pensamento e da acção” (Gil 2018:338). É a incessante procura de respostas e impulsos “carnais” que avança — o sistema muscular, o sistema nervoso somático, o sistema cognitivo — o movimento de corpos na busca de significado. Essa recompensa empática num espaço mental não obedece a regras nem a fronteiras. A dimensão do passageiro clandestino (a criação do objeto artístico singular) advém tanto dos (pre)dispostos desejos, medos, valores internos bem como das influentes ambições e perspectivas de alcance espiritual na “experiência interior” (Bataille). Na imaginação, o céu não é o limite. Pois: “O corpo tem ainda o poder de se imaginar em todas as escalas...” (Gil, 2018: 332).

Poder-se-ia até dizer, que a experiência imersiva cria, de um modo abstrato e numa breve alusão às neuro-ciências, objetos emocionantemente competentes. Diz António Damásio que tanto as percepções como os sentimentos estão

ligados a objetos imediatos. Objetos estes que transportam uma série de sinais que transitam pelos mapas cerebrais e estão diretamente ligados aos sentimentos produzidos. Registe-se que a percepção, o processo de incorporação de memória e imaginação tem lugar dentro e não fora do corpo. Clarificando: embora a percepção e os sentimentos sejam processos mentais, ambos têm a sua origem em mundos diferentes (na respetiva ordem): exterior e interior:

Para além de estarem ligados num objecto imediato, o corpo, os sentimentos estão também ligados a um objecto emocionalmente competente que deu início à cadeia emoção — sentimento. De uma forma bem curiosa, o objecto emocionalmente competente é responsável pelo estabelecimento do objecto que está na origem imediata do sentimento. [...] O panorama espetacular de um pôr-do-sol sobre o oceano é um objecto emocionalmente competente. Mas o estado do corpo que resulta do contemplar desse panorama é o objecto imediato que está na origem de sentimento, e é o objecto cuja percepção constitui a essência do sentimento (Damásio, 2003:110).

A viagem pendente entre esse dois mundos, a cadeia emoção-sentimento, a reflexão interna e a imaginação subscrevem as condições necessárias para o auto- conhecimento do que de mais natural existe em si. O pacto de confiança, antes assinado, revela o rosto escondido do incógnito passageiro e o mais íntimo de si manifesta a mais pura “aura” (Benjamin) por entre as brumas da exacerbada influência social. De dentro do corpo de observador renasce um novo olhar, uma nova avaliação de si e do mundo exterior em torno do sublime na Natureza. “A consciência de si — essa faculdade excelente do ser humano — passa pelo conhecimento do que sente e pensa o outro, expressão do desejo inesgotável do Homem pelo Homem” (Vincent, 2010:33).

4. O Presente Invisível

O que se diz “presente” enquadra-se no hiato temporal de nanossegundos que circunscrevem o impulso emitido e a resposta a esse impulso: seja ele luz, som, qualquer campo electromagnético ou químico que nos faça mover em relação a algo. Exemplificando: numa conversa telefónica com alguém de outro continente, embora se saiba que existe um pequeno atraso de milissegundos, o que definimos por “agora” inscreve-se no hiato temporal que se denomina “presente”. É necessário referir que esta noção de “presente” está contida dentro do nosso planeta Terra e que fora dele a diferença de milissegundos se transformaria em anos-luz o que destronaria a nossa valiosa noção de “presente”. Registe-se que: “A noção de “presente” diz respeito às coisas próximas, não às distantes” (Rovelli, 2018:47). É essa mesma proximidade (a composição de elos de forças geradas pelas pré-dispostas constelações de elementos) que cimenta a base do processo

sinestésico: o reencontro das diferentes variantes do combinar portais sensoriais na reconstrução da realidade. Assim sendo, "o visível à nossa volta parece repousar em si mesmo" (Merleau-Ponty 2003:128). E é esse parecer, essa semelhança, essa interrogação que pavimenta o átrio da catedral do mais íntimo, num convite à transgressão do hábito onde habita a libertação da condição individual e à descoberta da natureza interior do corpo sensível/sciente.

O Presente Invisível "...deste mundo, aquele que o habita, o sustenta e torna visível, sua possibilidade interior e própria, o Ser desse ente" (Merleau-Ponty 2003:146) opera na constante evolução e aprendizagem cognitiva que se fundamenta na incapacidade de apreender fragmentos de realidade apenas com os olhos e que repousa na vocação inata do observador: na absorção de estímulos, na apropriação de natureza, no sentido e no auto-conhecimento de si e na possibilidade de criação de "imagens mentais"; uma conciliação de dois mundos; o rejuvenescimento da "aura" (Benjamin) do singular objeto artístico; um pacto de confiança entre o observador e incógnito passageiro clandestino no convés do vagão da memória. Apartir da imaginação vemos o impensável e é assim que apreendemos (pelo despertar dos sentidos) o presente mágico do mundo sensível.

Referências

- Abram, D. (2017). *The spell of the sensuous*. New York: Vintage Books, a division of Penguin Random House.
- Damáσιο, A. (2003). *Ao encontro de Espinosa: as emoções sociais e a neurologias do sentir*. Mem Martins: Europa-América
- Eliasson, O., Grynsztejn, M., Bal, M. (2007). *Take your time: Olafur Eliasson*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Eliasson, O., Irwin, R. (2007). 'Take your time: A Conversation', in Madeleine Grynsztejn (ed.), *Take your time: Olafur Eliasson*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art
- Eliasson, O. (2018). *Olafur Eliasson: Experience*. London: Phaidon.
- Gil, J. (2018). *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio de Água Editores.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva
- Merleau-Ponty, M. (1989). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Rovelli, C. (2018). *A ordem do Tempo*. Lisboa: Objectiva.
- Vincent, J. D. (2010). *A Viagem extraordinária ao centro do cérebro*. Alfragide: Texto.

Tempo, Memória e Palimpsesto na obra de Sônia Gomes

Time, Memory and palimpsest in Sonia Gomes's work

TERESA ISABEL MATOS PEREIRA*

Artigo completo submetido a 03 de janeiro de 2019 e aprovado a 28 janeiro 2019.

*Portugal, artista plástica.

AFILIAÇÃO: Professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (ESE-IPL), CIED (Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais — Escola Superior de Educação de Lisboa) e 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: tpereira@eselx.ipl.pt

Resumo: O texto incide sobre o processo criativo e artístico da artista brasileira Sônia Gomes cuja obra nasce do resgate de matérias têxteis, e outros materiais “encontrados” como papel, cartão, troncos, raízes, arame, etc. Através do gesto da artista estes materiais de “resíduo” conhecem uma nova existência enquanto objetos de arte, imbuídos de memória. Amarrando ou costurando as peças de vestuário, tecidos, bordados e outras matérias, a artista convoca a dimensão vivencial de cada elemento. Os seus ciclos de uso, ligações particulares com o seu proprietário, tornam as suas peças, um palimpsesto que entrelaça sucessivas camadas de tempo-significado.

Palavras chave: Arte Têxtil / Apropriação / Palimpsesto / Tempo.

Abstract: *The text focuses on the creative and artistic process of the Brazilian artist Sônia Gomes whose work is born from the rescue of textiles and other “found” materials such as paper, cardboard, trunks, roots, wire, etc. Through the artist’s gesture these “waste” materials know a new existence as objects of art, embedded with memory. Tying or sewing garments, fabrics, embroidery and other materials, the artist summons its existential dimension; its cycles of use, particular links with its owner, make these pieces a palimpsest that interweaves successive layers of time-meaning.*

Keywords: *Textile Art / Appropriation / Palimpsest / Time.*

Introdução

Sónia Gomes (n. Caetanópolis- Minas Gerais, 1948) vive e trabalha em Belo Horizonte. Possuindo uma formação inicial em Direito, a artista frequentou um curso livre de arte na Escola Guignard a partir do meio da década de noventa do século XX. Desenvolve desde então um percurso singular que conta com várias exposições individuais e coletivas (EUA, Alemanha ou Dinamarca, entre outras) bem como uma representação na 56^o Bienal de Veneza, em 2015. Apresenta, atualmente e até 10 de março de 2019, no Museu de Arte de S. Paulo uma exposição monográfica intitulada “Ainda assim eu me levanto”.

O trabalho de Sónia Gomes resulta de um gesto de resgate de matérias têxteis e outros materiais “encontrados” como papel, cartão, troncos, raízes, arame, etc. aos quais imprime uma nova existência enquanto objetos de arte, imbuídos de memória. Através da ligação de peças de vestuário, tecidos, bordados e outras matérias, a artista apela a uma dimensão vivencial de cada elemento com os seus ciclos de uso, ligações particulares com o seu proprietário, construindo a cada peça, um palimpsesto que entrelaça sucessivas camadas de tempo-significado. Trabalhando “com o que tem” Sónia Gomes desenvolve um processo criativo que mergulha no diálogo com os materiais e com um fazer artesanal. Os nós, as amarrações, as torções, a costura, a assemblagem ou a colagem configuram corpos escultóricos que ocupam o espaço como presenças poéticas materializando identidades, histórias de vida, valores artísticos, culturais e políticos que remetem para o substrato cultural africano da cultura brasileira.

1. Interferências

A vivência num centro de produção têxtil, associada a uma tradição do uso do tecido como elemento simultaneamente funcional e simbólico, são apresentadas pela artista como aspetos fundadores de um percurso que passou pelo adorno do corpo à instalação espacial.

As “interferências” que realizava nas próprias roupas surgem como espaço de criação, comprometida com o ato de comunicar uma diferenciação individual, gradualmente ultrapassam o adorno corporal e invadem o espaço, mantendo, contudo, um feixe de ligações entre as funções simbólica/ornamental/utilitária do têxtil.

Na verdade, as dimensões comunicacional, (co)memorativa, ornamental ou de proteção fundem-se com no ato de construção do objeto plástico e incutem-lhe uma espessura de sentido que acresce à densidade formal da composição. Este ato de construção resulta, paradoxalmente, da descontextualização e desconstrução de uma estrutura prévia das matérias têxteis que lhe estão na origem.

A apropriação de peças de vestuário, botões, fragmentos de rendas, bordados, tricô, ou crochê apresenta-se como uma estratégia que permite evocar as várias temporalidades que impregnam cada elemento material, as suas “energias” intrínsecas. Trata-se igualmente de afirmar o processo criativo como resultado de uma sequência de encontros — com os materiais, com as formas, com as técnicas de construção, com o espaço existencial da obra — que, em última instância, marca indelevelmente a poética da artista.

À verdade dos materiais, entendida na sua fisicalidade e tecnicidade do fazer, associam-se assim camadas de significado como a i) memória de um corpo ausente, que já habitou as peças de roupa utilizadas pela artista; a ii) criação de outros corpos que nascem da (re)significação dos elementos utilizados; ou iii) o diálogo entre as formas e o espaço, através de um jogo de escalas, equilíbrio de pesos e massas escultóricas, vazios, corpos suspensos ou corpos rastejantes que se situam entre a parede e o espaço vivencial.

A peça *Memória* de 2004 (Figura 1) nasce da desconstrução de peças têxteis e recomposição através de costura, torções e nós, formando uma composição marcada pela cadência das cores, texturas e linhas bordadas que evocando a imagem de um estendal de roupa, presentifica um corpo ausente e torna tangível a espessura temporal de cada peça. Nas palavras da artista, “cada item carrega a história de seu doador” (Gomes, apud. Colimore 2018), e assumindo-se enquanto princípio essencial ao desenvolvimento do processo criativo no qual a ação artística assume a “história que vem com a memória do tecido.” (Gomes, 2018). Na verdade, o tecido do vestuário carrega consigo um conjunto de memórias perpassam os domínios sensorial, social e cultural, desde a ligação íntima à pele como elemento de proteção, indicador de um estatuto social, ou afirmação de valores e princípios de natureza cultural e identitária.

Nos anos seguintes a artista irá aprofundar estes processos de desconstrução/transformação em peças como *Dança* (Figura 2) de 2008, *Tantas histórias* (2015) ou *Tecendo Amanhã I* de 2016 (Figura 3) onde as composições ganham um sentido de movimento e dinamismo através da justaposição de áreas vazias, zonas que invadem o espaço tridimensional, ou fios que se soltam e contrabalançam subtilmente os corpos de tecido. Simultaneamente parecem estar inacabadas, como parte de um processo em curso. Invertem a imagem de acabamento/perfeição do trabalho têxtil, complexificam uma dimensão temporal apontando um tempo futuro e tornam-se fragmentos de um sistema polissêmico, aberto a múltiplas vozes/tempos.



Figura 1 - Sónia Gomes. *Memória*, 2004. Costura, assemblagem. 140 x 270 cm Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 2 - Sónia Gomes. *Dança*. 2008. Costura, assemblagem. 140 x 270 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>



Figura 3 · Sónia Gomes. *Tecendo Amanhã I*. 2016. Costura, bordado, assemblagem, 193 x 61 x 12 cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 4 · Sónia Gomes. *Mãos de Ouro*, 2008. Grafite, caneta, assemblagem s/papel, 47x37cm Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 5 · Sónia Gomes. *Mãos de Ouro*, 2008. Grafite, caneta, assemblagem s/papel, 47x37cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

1. *Mãos de ouro*

O livro de artista, (Figura 4), intitulado “Mãos de Ouro” (2008) criado a partir da enciclopédia homónima de labores femininos, apresenta-se como suporte de indagação acerca das ligações entre a difusão da aprendizagem no domínio das técnicas têxteis, as representações sociais da mulher, os processos de desconstrução, apropriação e construção de um discurso plástico que é simultaneamente um discurso crítico.

O livro-objeto (único), tendo como suporte o manual técnico (de tiragem múltipla, publicado em fascículos semanais nas décadas de 60 e 70 do século XX), é construído através do desenho, colagem/ assemblagem de materiais como tecidos, rendas, bordados, num processo criativo baseado, em primeiro lugar no diálogo entre o grafismo da revista original e os materiais/texturas/imagens adicionados. Num segundo momento, a apropriação de um suporte reconhecido como meio de divulgação e aprendizagem técnica, surge como estratégia simultaneamente discursiva e plástica que resulta na criação do artefacto através da subversão e reconfiguração da regra inicialmente imposta pelo discurso original da enciclopédia. Esta dupla camada imposta pela assemblagem de materiais e reconfiguração do grafismo remete-nos para uma dimensão mais ampla das dicotomias estabelecidas pelo discurso histórico entre arte erudita, arte popular e arte decorativa. Esta visão dicotómica, desmantelada a partir da década de 70 do século XX pela crítica pós-moderna, pós-colonial e feminista, deixou as suas marcas, tanto no discurso crítico como no próprio discurso estético-artístico. Neste sentido, são variadas as modalidades de apropriação do têxtil como suporte plástico-discursivo com vista a criticar relações de poder e/ou de género. Em Sónia Gomes, o processo de pensar plasticamente o livro-artefacto remete tanto para a funcionalidade inicial de divulgação de conhecimento técnico, a autorreferencialidade aos processos, como para a sua subversão enquanto discurso “educador”; este, comprometido com um determinado modelo de sociedade, onde o papel da mulher é remetido para o espaço doméstico, resultando numa quase invisibilidade enquanto agente social, com capacidade de motivar a transformação. Na verdade, a peça “Mãos de Ouro” permite problematizar as construções de género e relações de poder cristalizadas em diversos discursos (verbais e visuais) ao longo do século XX, como se de um palimpsesto se tratasse. Num primeiro substrato surge o discurso escrito e visual que domestica o trabalho da mulher (não só através da regra técnica mas também das iconografias como parte integrante de um gosto e estética “feminina”). Uma segunda camada compõem-se de uma dimensão autorreferencial visando o discurso “educador”, através das técnicas, matérias e padrões têxteis

utilizados. Finalmente, uma terceira camada, que estabelece um contraponto e paradoxo com as anteriores através da acumulação, aparentemente intuitiva de fragmentos materiais e gráficos que parece subverter a racionalidade, medida e funcionalidade do suporte original. No seu conjunto são convocadas várias camadas de sentido que transportam em si mesmas, as marcas do tempo culturalizado e socializado, mas também do tempo materializado no processo criativo e ato de fazer que estiveram na origem da obra.

2. À margem

A assemblagem como estratégia de apropriação-transformação e a intuição como germe criativo (ao invés da regra aprendida na academia) são declarados pela artista como princípios fundadores da sua prática. Afirma-se como uma figura “marginal” ao *mainstream* artístico, que intercala vida e obra num processo contínuo de autorreferencialidade e intersubjetividade já que, nas suas palavras:

Minha obra é negra, é feminina e é marginal. Sou uma rebelde. Nunca me preocupei em mascarar ou asfixiar qualquer coisa que pudesse ou não se encaixar nos padrões do que se entende por arte. Sempre busquei um não conformismo frente ao que está estabelecido. Tive de superar muitos obstáculos porque sou uma mulher, porque sou negra e porque era muito velha para ser considerada um dos jovens talentos brasileiros da arte. (Gomes, 2018, apud Collymore)

A forma como a artista se descreve a si própria e ao seu percurso, incarnam a imagem de uma *outsider*, nos termos traçados por autores como Colin Rhodes: de alguém que foge aos parâmetros de normalidade defendidos pela cultura dominante. (Rhodes, 2002:7). Esta normalidade visa não só a dimensão comportamental mas igualmente o género, o lugar na sociedade ou apenas a formação. Neste sentido, o sistema dominante impôs uma lógica de divisão entre um centro, ocupado pela arte “erudita”- ensinada nas academias — e um espaço marginal, periférico, ocupado por um conjunto de outras expressões como as artes “populares”, “decorativas”, “arte africana”, arte realizada por mulheres, criminosos doentes mentais, etc. que resulta do autodidatismo em modalidades de aprendizagem não formal ou informal. Contudo, olhares mais atentos acerca da produção artística do século XX viriam a revelar as múltiplas intersecções entre estes vários domínios (artificialmente tecidos pela historiografia ocidental) e a porosidade entre as suas hipotéticas fronteiras, que viriam a culminar na ideia de hibridação como princípio fundador da arte contemporânea.

O relato que a artista apresenta acerca da receção inicial da sua obra, apontada como sendo “*coisa de doidos ... coisa de negro*” (Gomes, 2012) é um indicador



Figura 6 · Sónia Gomes. *Nº1*, da série *Torções Circulares*, 2015. Costura, tecidos, rendas s/ arame 90 x 58 x 44 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 7 · Sónia Gomes. *S/ Título* (da série *Torção*). 2015, Costura, tecidos, rendas s/ arame. 260 x 120 x 40 cm. Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 8 · Sónia Gomes. *S/Título* (da série *Patuá*). 2004. Costura, tecidos, rendas s/ arame 50 x 63 x 24 cm Fonte: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>



Figura 9 · Sônia Gomes. *S/Titulo* (da série *Patuá*). 2016.

Costura, tecidos, rendas 17 x 37 x 30 cm. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 10 · Sônia Gomes. *Oferenda*. 2015 Costura, assemblagem

de tecidos, rendas 350 x 60 x 50 cm Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

claro desta concepção centralizadora do campo artístico, ao qual se acrescenta a sua dificuldade em enquadrar-se e cumprir o programa académico de desenho quando ingressa na escola Guignard. Ao invés da aprendizagem académica, formal, procurou adquirir conhecimento de modo fluído, que fosse de encontro aos seus processos criativos e poética individual (filtrada a partir de um universo de referências populares de matriz afro-brasileira) e desaguando num contacto com a arte contemporânea enquanto espaço multidimensional, que permitiu perspetivar-se enquanto artista plástica.

O sentido intuitivo e pulsional da composição percebe-se a partir do formalismo das séries escultóricas como *Torção* de 2015 onde a obra nasce numa estreita ligação aos processos manuais de construção, no âmbito dos quais se impõem as qualidades físicas, expressivas e plásticas da matéria. Estas peças (Figura 6 e Figura 7) tornam tangíveis o movimento e o gesto que lhes dá forma através da sinuosidade das linhas, do jogo de cheios e vazios, do equilíbrio de forças e dos possíveis diálogos quer com o espaço quer com quem as observa. Inscrevem-se num registo polissémico onde a policromia, os processos de amarrar, de unir, costurar, entrançar, torcer ou misturar, configuram não só o fazer artístico mas traduzem um fundo simbólico, poético e cultural mais amplo e enraizado na diversidade cultural brasileira.

Referências à cultura afro-brasileira são recorrentes na obra da artista, entendidas como afirmação de pertença e memória que se materializam por exemplo na série *Patuá*, de 2016 (Figura 8 e Figura 9). Esta é composta por peças escultóricas, bolbosas, construídas através da conjugação de tecidos, rendas, bordados ou outros materiais que remetem diretamente para os amuletos utilizados no candomblé, sendo complementada por peças como *Oratório*, *Oferenda* (Figura 10) *Santa*, etc. que evocam a simbiose entre espiritualidade e fisicalidade. A mistura de diferentes realidades (materiais e simbólicas) configura-se como cerne destas peças nas quais os materiais transportam consigo a memória da fabricação, dos uso(s) e do(s) tempo(s) e juntos perfazem o início de outra existência. São também objetos carregados de energias que advêm da sua história de vida, da sua natureza composta e que se perpetua no tempo e no espaço, sob a configuração de objeto de arte.

Nota Final

Na obra de Sônia Gomes, o material não sofre a obsolescência e a morte mas “vive em outro corpo”, o corpo do objeto de arte. A artista sublinha que este processo de apropriação nada tem a ver com reciclagem, sendo, nas suas palavras “um trabalho inconsciente que transita por todas as linguagens” (Gomes, 2012)

e que é consumado no ato de fazer, na manipulação das matérias, no exercício formal da composição plástica. As peças têxteis agregam relações de gênero e de poder. Remetem por um lado, para uma invisibilidade social da mulher, no âmbito da qual as atividades artesanais ligadas ao têxtil assumem uma dimensão simultaneamente utilitária e simbólica, e por outro, para uma visão hegemônica do campo artístico, disseminada pela história da arte ocidental e que define uma hierarquização entre “arte erudita”, “arte popular”, “arte africana”, remetendo estas últimas para um espaço periférico, marginal.

A obra de Sônia Gomes vem questionar hierarquias, revelando a porosidade existente entre categorias que, de forma artificial, informaram as percepções acerca do que é ou não arte. Assumindo-se como uma *outsider*, a artista desenvolve um processo de trabalho onde a composição plástica incorpora um saber-fazer intuitivo, experimentalismo, um sólido universo de referências visuais, sensoriais e culturais que culminam em peças aparentemente “imperfeitas” subvertendo uma imagem da “arte erudita” e convocando a uma observação ativa por parte do público.

Referências

- Bispo, Alexandre Araujo (2015). *Mãos de ouro: a tecelagem da memória na obra de Sônia Gomes*. [Consultado em 4 de dezembro de 2018]. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/213>
- Collymore, Nan (2018). *Sônia Gomes: Minha obra é negra, feminina e marginal*. In C&America Latina. [sítio] [Consultado em 30 de outubro de 2018]
Disponível em : <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/my-work-is-black-feminine-and-marginal-sonia-gomes/>
- Gomes, Sônia (2012). *O Chamado*. [video]
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vV3Mj5x0pvo>
- Gomes, Sonia (2018) *Atelier do Artista: Sônia Gomes*. [video] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoHMrbEWnZ4&fbclid=IwAR1UmGjCOF4uyRnmV-yVMnsdHllAZbSPmna7FiTiCOdHYPeQP OaxMuSgOs>
- Gomes, Sonia. (s/d) *Art load: Sônia Gomes*. [video]. Disponível em <http://artload.com/pt/video/sonia-gomes>
- Rhodes, Colin (2002) *Outsider Ar: Alternativas espontâneas*. Barcelona: Destino.

Helena Cardoso: impressões da paisagem e texturas entretecidas

*Helena Cardoso: landscape impressions
and interwoven textures*

MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA*
& CAROLINA OLIVEIRA MARQUES DE SOUSA**

Artigo completo submetido a 3 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 de janeiro de 2019

*Portugal, Artista Plástica, Figurinista.

AFILIAÇÃO: Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Departamento de Teatro, I2ADS-NIMAE. Rua Dr. Roberto Frias 4200-275 Porto, Portugal. E-mail: esmae@esmae.ipp.pt

**Brasil, Figurinista.

AFILIAÇÃO: Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE), Departamento de Teatro; Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE) Porto. Rua da Alegria 503, 4000-045 Porto, Portugal. E-mail: 4160201@esmae.ipp.pt

Resumo: O artigo aborda o trabalho da designer de moda, Helena Cardoso, tendo como objectivo relevar a sua orientação no contexto de Formações para Reconversão do Trabalho Artesanal e do seu próprio trabalho criativo, à luz de duas perspectivas: a primeira tendo como fonte entrevistas da própria e a segunda, de carácter especulativo, a partir de uma transversalidade de linguagem observada entre a sua criação de moda e as tapeçarias das Bienais de Lausanne.

Palavras chave: tecelagem / paisagem / identidade / ruralidade / contemporaneidade.

Abstract: *The article deals with the work of Helena Cardoso, fashion designer, with the aim of highlighting the work she oriented in the context of some Reconversion Trainings of Craftsmanship and her own creative fashion work, regarding two perspectives: the first having as a source of their own interviews and the second from a speculative nature, within the scope of a transversal language observed in the tapestries of the Lausanne Biennials and her fashion design.*

Keywords: *weaving / landscape / identity / rurality / contemporaneity.*

Introdução

Helena Cardoso (HC), criadora de moda, é natural do Porto, onde vive e trabalha. Filha de ‘uma mulher fora do seu tempo’ nascida em Trás-os-Montes e de um pai oriundo do Porto, de família tradicional e judaica, ligada ao comércio e à indústria têxtil, desejou ser arquiteta e pintora desde pequena. A família, conservadora, não permitiu a sua entrada nas Belas Artes. HC formou-se em estilismo e pode, depois, observar a dura realidade das fábricas e da indústria têxtil, no período da ditadura.

Um desafio leva-a, em 1987, ao primeiro contato com as regiões serranas de Castro Daire para integrar o projeto da Comissão da Condição Feminina (CCC) -“Formação, Capacitação Profissional das Mulheres”- de apoio aos grupos “Combate ao Frio” (lã) em Relvas; “Capuchinhas” (burel) em Campo Benfeito; e “Lançadeiras” (linho) no Picão.

Na aldeia de Relvas, a formação incorporava oito mulheres e, desde logo, foi reveladora de potencial pela originalidade e pela capacidade de ressignificação das técnicas artesanais face ao design de moda; Na sequência de dois cursos de formação profissional de corte e costura, realizados em Campo Benfeito e no Porto (1985) e promovidos pela Comissão para Igualdade dos Direitos da Mulher (CIDM), surgiu o projeto Capuchinhas de Montemuro com o intuito da sobrevivência das tradições de trabalho das mulheres isoladas nas serras; No Picão, Helena transformou a tradicional maneira de tecer; aa região o raport (repetição constante de um padrão no tear) deixou de ser imposição e condição única do trabalho no tear.

1. O olhar próximo

O objeto artesanal guarda impressas real e metafóricamente a impressão digital de quem as fabricou. (Paz, 1996)

Da experiência, a estilista referiu como foi importante, “ao visitar a aldeia, o ter reparado nuns sacos com ração, de tecidos bonitos, produzidos manualmente, que estavam num canto de uma das casas.” Identificando que tinham sido tecidos na aldeia, percebeu que “havia ali conhecimento escondido e desvalorizado, porque as mulheres de Montemuro diziam que tecer não dava dinheiro” (Helena Cardoso, entrevista concedida a TDM Macau, 13 dezembro 2013). Daí que, no seu primeiro contato com as artesãs, apresentasse os *croquis* com as características dos tecidos que iriam concretizar... coisa que não conseguiram executar, habituais que estavam a trabalhar de modo mecânico, repetitivo e rudimentar.



Figura 1 · Jacoda Buic, *Red Volume*, 1980. Hangen Trienal De Fibra Art 2013. Fonte: [://www.fiberarthangzhou.com:8080/html/en/index.php?ac=article&at=read&did=359&tid=21](http://www.fiberarthangzhou.com:8080/html/en/index.php?ac=article&at=read&did=359&tid=21)

Figura 2 · Helena Cardoso, *Capucha*, 2013. Fonte: <http://www.missmoss.co.za/2014/09/12/a-capucha/>

Figura 3 · Madalena Abakanowicz, *Abakan Red*, 1969. Coleção do Museu Bellerive, Zurique. Fonte: <http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php.html>

Porventura, terá sido este “bloqueio” o fator determinante para um novo processo criativo. “Vou começar a fazer uma leitura com elas do que elas vêem. No que elas estão a viver e no lugar onde estão” (Helena Cardoso, entrevista concedida a C S. Porto, 30 maio 2017). Esta atitude modificou a noção domesticamente circunscrita das artesãs, inculcando-lhes uma outra forma de olhar para a natureza, para as casas, para si próprias e para o trabalho.

Tecnicamente, a tecelagem tornou-se mais livre, mais orgânica, produzindo tecidos de diferentes texturas e com uma densidade mais baixa. E, progressivamente, ao afastar as lançadeiras da sua mecânica rígida, substituíram-se os destinos habituais (mantas, naperons ou toalhas) por novas propostas. Este desenvolvimento no conhecimento técnico repercutir-se-ia ainda no conhecimento pessoal.

Observar particularidades nas coisas naturais foi parte de uma educação visual para alterar sensibilidades: texturas e cambiantes cromáticos do granito, da madeira e dos muros com musgo, de giestas e líquenes, das flores e da palha, do pelo das ovelhas ou dos chifres dos bois. O efeito do tempo nas construções rústicas da aldeia (portas, telhados, janelas, igrejas, espigueiros e cercas). Os volumes ritmados da terra lavrada e os caminhos sinuosos que a serra determinou. Tudo foi parte da aproximação a uma linguagem poética pelo viés da descoberta da própria identidade.

As tecelãs aprenderam, assim, a utilizar materiais e métodos não convencionais, numa expressão abstrata e pessoal a partir das interpretações depuradas de HC. Segundo ela, “não há como estas mulheres que todos os dias convivem com as cores das flores, das ervas e da terra, para terem um conhecimento sábio e intuitivo do uso da cor” (Helena Cardoso em entrevista a Risoleta C. Pinto Pedro na Exposição ‘Pontear a Vida em 7 de abril 2010). Neste contexto, estabeleceram-se as fases de um processo de trabalho: observação, fotografia, tecelagem e design, que hoje diríamos colaborativo. Helena fotografava o lugar e transpunha a imagem do enquadramento para o tear; iniciava o tecido sugerindo espaços visuais que estimulassem a memória das artesãs e, depois, deixava-os como estímulo para que o desenvolvessem segundo as suas próprias vivências.

A paisagem anuncia-se, assim, como modo convencional de apresentar a relação entre a natureza e a arte e como modelo mais frequente de a comunicar. “A paisagem é uma, entre outras formas de ‘descoberta visual do mundo’ (Castro, 2006). Nessa descoberta, Helena, observadora urbana e culta, percebeu uma paisagem humana rica de informação, até certo ponto invisível também para as próprias artesãs cujo olhar, condicionado, recolhia da natureza e dos lugares outra informação.

Ao lado dessas mulheres, HC investigou, explorou e reinventou técnicas

para a criação de novos objetos têxteis, mantendo a autenticidade dos materiais tradicionais perante novas possibilidades estruturais, orgânicas e cromáticas, onde os 'coordenados das suas peças' instalaram uma linguagem própria na moda de autor e um registo de contemporaneidade.

2. O olhar contaminado

Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. (...) O que o cérebro possa ter percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. (Saramago, 2000)

Quando aconteceram as Bienais Internacionais de Tapeçaria de Lausanne (1962-1995), uma nova categoria de projetos têxteis experimentais lançou as raízes da tapeçaria contemporânea com grande repercussão no meio artístico. Esse espírito de descoberta e a própria linguagem da arte têxtil, tão marcantes a partir de 1970, terá eventualmente contaminado o olhar curioso e atento de HC.

Na sua maioria, estas propostas eram oriundas de artistas polacos, que pensavam e experimentavam a tecelagem, libertando-a do carácter utilitário para lhe conferir um carácter artístico. As fibras enquanto matéria crua e orgânica articulavam-se com outras materialidades pouco convencionais como os plásticos, os metais ou o papel. Perante materiais e técnicas originais, uma nova escala se apresenta, evidenciam-se texturas e, sobretudo, reinterpreta-se o seu lugar no espaço. Esta tapeçaria espacial, à volta da qual podemos deambular, emancipa-se definitivamente das paredes e dos cartões, tornando-se afirmativamente volumétrica. Um novo objecto artístico, a devir escultura, que se expressa através de cordas, juta, crina, pelos de cabra, roupas, fio de ferro, bambu, plexiglass ou papel, em processos diversificados e formas expandidas.

Na obra de Jacoda Buic (Figura 1), de Madalena Abakanovicz ou de Olga de Amaral, encontramos referências significativas deste novo espírito num interface com as de Helena Cardoso.

Ao reinterpretar a capucha, peça de vestuário para resistir ao gelo e ao frio das serras, Helena entrelaça elementos recolhidos na natureza: a pedra, a palha e o linho (Figura 2), utiliza fibras naturais, como a lã, e trabalha os tons da terra preta e castanha. A textura áspera da fibra, o peso das peças e a predominância de tons escuros acentuam os traços de ruralidade.

A forma circular da capa, em burel, preserva a tradição de proteção, defesa e conforto e as irregularidades trazidas pelas fibras soltas sublinham o artesanal. A palha configura uma pré-tecelagem que tanto nos pode remeter para o



Figura 4 · Helena Cardoso, Casaco Terra Lavrada, 2015.

Decoração dos punhos. Fonte: <http://www.helenacardoso.soft-ready.com/pt/product/casaco-terralavrada/13csc-terralavrada>

Figura 5 · Olga de Amaral, Roca Roja, 2015. Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Olga_de_Amaral

Figura 6 · Helena Cardoso, Casaco tecido à mão em lã e seda, 2016.

Fonte: <https://www.acapucha.com/2016/03/08/womens-day-celebrate-craft-designer-helena-cardoso/?lang=pt-pt>

entrelaçado de vime na cestaria das regiões transmontanas, como para a cobertura das choupanas, como para uma das formas mais primitivas do traje regional português: a croça capa de junco, manufaturada para proteger os pastores nas serras.

Tal como em 'Abakan Red' de Abakanovicz (Figura 3) o casaco 'Terra Lavrada' (Figura 4) é uma peça ampla que nos lembra os sulcos da terra, nesse ponto desenhado em movimentos rítmicos e paralelos a relevar, mais uma vez, uma articulação natural entre o têxtil e paisagem.

Também em Olga de Amaral sentimos esta ligação com a geografia do lugar na exploração entre materialidades e possibilidades estruturais, orgânicas e cromáticas. Em 'Roca Roja' (Figura 5), Olga deixa os fios da teia flutuarem livremente no fim da peça, rompendo com a repetição previsível do padrão, depois de uma gradação de cores entre o vermelho e o amarelo (ouro).

Quando HC, sobre este casaco manufaturado (Figura 6) nos diz que "ao pegar no manual e no tradicional, aproveita-se tudo. Os restos que ficam do corte de algo, aproveita-se para um bordado. Não se perde nada porque é o princípio e o espírito desta gente, que era muito pobre" (Cardoso, 2017). Então, a estilista dissolve a geometria imposta pela estrutura rígida da urdidura e da trama, explorando a cor nas suas várias tonalidades e gradações. Ao entretecer restos de linho, lãs e sedas anulará o aspecto plano do tecido para evidenciar salientes irregularidades que só uma manualidade direta pode garantir.

Na sua coleção *Transumância* (2004) realizada exclusivamente em lã de carneiro, HC traduz os caminhos das serras sobre os tecidos de burel e nas malhas, onde a textura granulada lembra o granito ou a urze metida nos casacos. Como as giestas e o líquen urdididos nos fios de teia e trama, os motivos entrelaçados voltam a evocar volumes: campo lavrado, espigueiro ou telhado porque "o lugar é uma entidade única, um conjunto especial, e tem história e significado. O lugar encarna as experiências e aspirações das pessoas. O lugar não é só um facto a ser explicado na ampla estrutura do espaço, ele é a realidade a ser esclarecida e compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado" (Tuan, 1965:6-7).

HC manteve o desenho dos pesados aventais na coleção sobre o Minho (2000), dizendo: "— só mexi nas cores, lá é muito exuberante, (...) troquei as cores para dar para moda" (Cardoso, 2017). Aí, convocou os tapetes de flores das ruas das romarias de verão e sugeriu o barroco das igrejas minhotas em bordados de fio de lã grossa sobre vaporosas e translúcidas musselines (Figura 7).

A propósito deste trabalho, Madalena Braz Teixeira afirmou: "A expressão campesina dos trajes (...) provém da raiz do tempo, saltando em gigantesco passo de mágica para o estilismo de vanguarda e fazendo sair das serras uma moda de autor" (*apud* Fernandes, 2008).

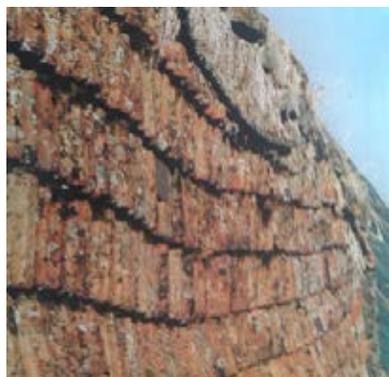


Figura 7 · Helena Cardoso, Bordado a fio de lã sobre musseline. Fonte: Imagens do acervo temático e profissional de HC, cedidas pela autora.

Figura 8 · Paisagem rural (campo lavrado)

Figura 9 · Paisagem rural (pormenor telhado)

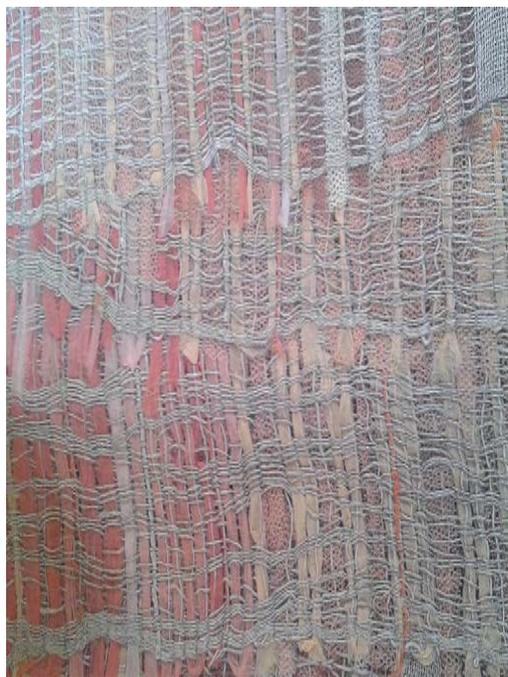


Figura 10 · Helena Cardoso, tecido (pormenor)
Fonte: Imagens do acervo temático e profissional de HC,
cedidas pela autora.

3. O olhar paisagem

Não é possível construir nem viver de uma imagem nacional asséptica (...) nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se incarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos (Lourenço, 2000).

Cedo nos apercebemos que a representação da paisagem — natureza e casas rurais dispersas organicamente por montes e vales — “como se de um lado um recurso ancestral... de outro o meio” (Cardoso, 2017) envolvente, atravessa desde sempre a obra de Helena Cardoso. Assim, os tecidos criados com as artesãs traduzem impressões visuais dos lugares com referentes nas casas vernáculas, na vegetação dos campos, nos hábitos e tradições das pessoas, mantidos ao longo de anos e agora incorporados em novas proposições.

Porventura, esta tradução da sua pulsão criativa assume esta linguagem devido ao tal bloqueio, a que aludimos inicialmente, por carecer de uma resolução

imediate, afinal ali tão próxima. É o carácter dessa resposta que se repercute no trabalho da artista, manifestando curiosidade e interesse pelo outro, pelo seu lugar e pelas materialidades que testemunhavam uma identidade.

Respeitar uma tradição pode não implicar apenas a repetição de uma técnica para a feitura de determinados objectos. Essa variável, a que chamamos artesanato, tem o seu próprio registo. Neste caso há um conjunto de percepções que se constituíram como camadas de paisagem e impulsionaram o conhecimento e a pesquisa por algo que ainda não tinha sido revelado.

Há um espírito do tempo que atravessa fronteiras, conjuga mentes e direcciona olhares que recriam experiências e também criam para além da experiência, como se fossem contaminações do imaginário. As raízes mais profundas da tradição resultam de cruzamentos entre o oriente e o ocidente, entre o urbano e o rural, entre a arte popular e a erudita. Essa foi a transversalidade de linguagem que explorámos entre as tapeçarias das Bienais de Lausanne e a roupa de Helena Cardoso.

Quando analisamos esse cruzamento entre o devir escultura, nas obras de Jacoda Buic, Madalena Abakanovicz, Olga de Amaral e Helena Cardoso, com a paisagem, reconhecemos a coincidência na percepção da natureza, esse “campo de visão [que] é o resultado do homem civilizado de ver o mundo como pintura (...) quanto menos informação é fornecida pela representação do mundo natural, mais rica se torna a experiência do observador, mais a obra de arte exige do espectador, mais o obriga a exercitar a imaginação, acabando por conduzi-lo” (Gombrich, 1982:162).

Reconhecemos proximidade na singularidade desta linguagem poética que pratica a metáfora através dessa complexa produção material com o que há de mais primário e ancestral no mundo.

Eminentemente sensoriais estes objectos artísticos reclamam, em campos diferentes, uma questão relacional sublinhada pela escala, pelo táctil e pelo visual. No nosso ponto de vista é como se coexistissem duas paisagens — a da natureza e a da própria arte contemporânea.

Helena Cardoso conseguiu despertar nas mulheres da serra um outro olhar perante a envolvente (Figura 8 e Figura 9) através do que poderíamos considerar uma educação não formal da sensibilidade, para que elas pudessem trabalhar, por si e consigo, ressignificações da linguagem poética. Essa sua capacidade de reconhecer o outro como um ser que pensa e carrega em si a cultura que faz a sua identidade, reconfigurou o ato de tecer na perspectiva do design (Figura 10), semeando, na origem, uma nova abordagem sobre a técnica ancestralmente utilizada, de modo a preservar e a fornecer possibilidades de reconversão ao trabalho artesanal.

A resiliência destas pessoas, que ano após ano supera a dureza da vida neste lugares, fica agora gravada nos seus trabalhos “como um lugar de resistência. Resistência de saberes tradicionais, de um quotidiano ido, mas que teimam em não deixar morrer. Persistem em sobreviver na sua beleza, poesia, e arte, cruzando-se com a modernidade, adequando-se aos gestos e às necessidades do nosso tempo” (Cardoso, 2010).

A manufactura, que articula a contemporaneidade com a tradição e a envolvente geográfica do país, é a característica primordial da obra de HC. Ao convocar impressões reais e metafóricas que traduzem uma outra visão sobre o objeto artesanal, a singularidade das suas peças reclama a paisagem rural, os seus habitantes e modos de trabalhar na autenticidade de um processo informado sobre a experiência do olhar. Na mistura de diferentes técnicas manuais como a renda, a tecelagem e o bordado, Helena orgulha-se por ter saneado a parte negativa do artesanal ao revelar como se sente “feliz por conseguir tirar o típico... o rústico das peças que constrói” (Cardoso, 2017) e onde o carácter minimalista se revela nas silhuetas peculiares das peças de vestuário que cria ao articular a tradição do lugar, a paisagem e os estilos em propostas que se refletem inscritas num registo de contemporaneidade.

Referências

- Castro, Laura (2006), *Antes e Depois da Paisagem*. Porto. Boletim Interactivo da APHA. ISSN 1646-4680. Vol. 3 (2006), p. 1-19. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10400.14/19707>
- Fernandes, A. (2008) “Raízes Portuguesas no design Textil/Moda.” *Convergências-Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL I (1) Disponível em URL: <http://convergencias.ipcb.pt>
- Gombrich, E.H. (1982). *The Image and the Eye* [1ª ed.]. London: Phaidon.
- Lourenço, Eduardo (2000). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva. ISBN: 978-972-662-765-4.
- Paz, Octávio (1995) *O Uso e a Contemplação*. Disponível em URL: <https://pt.scribd.com/document/215331945/Artesanato-O-O-USO-E-A-CONTEMPLACAO-POR-OCTAVIO-PAZ>
- Tuan, Yi-Fu (1965). “Environment and world.” *Professional Geographer*, 17 5), pp. 6-7.

As Ilhas, As Pedras — A História: O erotismo de Marcos Rizolli

*The Islands, The Rocks — The History: Marcos
Rizolli's erotism*

CAROLINA VIGNA PRADO*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Centro de Comunicação e Letras, Publicidade e Propaganda. Rua Piaui, 143, Higienópolis, São Paulo / SP — CEP 01241-001, Brasil. E-mail: carolina.prado@mackenzie.br

Resumo: Análise interpretativa da série “As Ilhas, As Pedras — A História”, de Marcos Rizolli, especialmente da obra intitulada “Michelangelo”, sob o viés do erotismo, da psicanálise e das dicotomias contidas na obra.
Palavras chave: Rizolli / história da arte / erotismo.

Abstract: *Interpretive analysis of the series “The Islands, The Stones — The History”, by Marcos Rizolli, especially the work entitled “Michelangelo”, considering the point of view focused on eroticism, psychoanalysis and the dichotomies contained in the work.*
Keywords: *Rizolli / art history / erotism.*

Introdução

A série intitulada “As Ilhas, As Pedras — A História”, de Marcos Rizolli apresenta, em 3 etapas, gravuras digitais coloridas, a saber, em sequência: ilhas, pedras e história, sendo a última etapa o objeto de estudo principal desse artigo. A relação que Rizolli faz com a História da Arte acontece através da busca de sua essência e não de sua figuração ou significação que podem ser, ambas, redutoras.

Essa essência, tanto por sua formalidade quanto pelo uso cauteloso do cromatismo, pode ser lida como erótica sob o ponto de vista psicanalítico (pulsão Eros, de Freud, principalmente).

Essa análise interpretativa considera aspectos formais e poéticos, com maior foco na obra intitulada “Michelangelo”.

Mesmo quando há uma clara referência à História da Arte, Rizolli não produz releituras. O artista busca a essência do sensível contida em seu referencial. E, por ser uma comunicação sensível, trata-se de uma apresentação e não de uma representação. Como diz o próprio artista,

Contudo, o conceito de arte compreende um outro aspecto específico: independentemente de tempo ou cultura, ela nasce, sempre, como atividade de comunicação sensível. (Rizolli, 2005:5)

1. As Ilhas

As ilhas, em uma primeira impressão, são ilhas de cor, ilhas geográficas que surgem do branco, tal qual as que brotam no mar. Brotam em camadas, apontando didaticamente para as camadas de significação que ali existem, a saber:

a) A ilha no sentido de isolamento: Rizolli fala a partir da solidão. Não importa se essa solidão pertence ao artista ou não. Essa solidão pertence à obra e é dela que falamos. Ainda dentro da poética do isolamento, **há um silêncio** de recolhimento, como define Coli:

O campo da pintura, seja ele o da imobilidade, do recolhimento, seja ele o da agitação, é sempre recoberto de silêncio, e todos os silêncios são bons no que concerne às obras de arte. Só existe um silêncio ruim em relação a elas: o silêncio que impede as obras de emitirem suas vozes, silêncio produzido pela mordação, silêncio da censura. É o único silêncio, no campo das artes, que deve ser combatido. (Coli, 2014:434)

b) A ilha no sentido corpóreo (um corpo de “terra”): Rizolli, ao utilizar formas orgânicas e topográficas em sua gravura digital, sintetiza o corpo (de Adão, de Deus, tanto faz). A ilha é, portanto, a visualidade da pele como interface:

A pele é um elemento essencial, porque paradoxal, do corpo paradoxal: ao mesmo tempo interior e exterior, interface entre o espaço exterior e o interior, constitui o operador da reversão do fundo do corpo na superfície. (Gil, 2002:141)

c) A ilha no sentido geográfico: declara-se, em seu contorno físico, o entendimento de que a essencialidade da História da Arte é uma leitura possível de mundo, limitada pela pré-existência do repertório do fruidor.

d) A ilha no sentido biográfico: Cada ser humano é sua própria ilha e os artistas estão constantemente relendo suas próprias biografias. Os objetos de observação/pesquisa continuam os mesmos (ilhas, por exemplo, são as mesmas desde antes do homo sapiens), mas cada artista vê seu objeto com olhos diferentes. É esse olhar que constrói a imagem, não a imagem que constrói o olhar. Como diz Merleau-Ponty,

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. (Merleau-Ponty, 2013:23)

e) A ilha no sentido arquitetônico de núcleo: “As Ilhas, As Pedras: A História” é um conjunto coeso e coerente que forma um núcleo daquilo que é essencial da história/forma/imagem que rememora.

2. As Pedras

As pedras, preciosas em intenção e gesto, atribuem o valor erudito à gravura digital. Trata-se de uma pedra poética, compreendida pela coloração de um corte transversal, tal qual vemos em museus de ciência natural.

Uma das muitas possibilidades de leitura das pedras é o museológico, o que colocaria a obra dentro da esfera da pulsão de morte (Tânatos), em clara oposição a Eros, já que a museolização e a petrificação, ambas, congelam a vida. Entretanto, a estabilização que seria esperada da pulsão de morte é quebrada pelo posicionamento da figura na composição. Então, por causa do dinamismo compositivo, a obra de Rizolli insere-se no limiar entre as pulsões Tânatos e Eros, equilibrando-se também entre o pensamento racional e a emoção. Cabe aqui a ressalva de que não acreditamos que pensamento e emoção sejam dicotomias, mas valores complementares.

O cromatismo das pedras, que alude a pedras preciosas, faz-se presente de maneira contundente e sem concessões nem mesmo à sua referência na História da Arte. As cores usadas em “Michelangelo”, por exemplo, não são uma citação. As cores são, em si, a expressão de sua preciosidade em uma escolha nada aleatória.



Figura 1 · Marcos Rizoli. Michelangelo, série "As Ilhas, As Pedras — A História". Fonte: cortesia do artista.

3. A História

Em *Michelangelo* (Figura 1), Rizolli faz uma menção clara e direta ao momento narrativo mais significativo da Capela Sistina, o afresco A Criação de Adão, quando os dedos de Adão e Deus quase se tocam. Rizolli transita o tempo todo entre limiares tensionais. A tensão, aqui, é a do quase toque, do quase tato. É um “quase”, não é a sua consagração, sua resolução. Nessa tensão reside também um erotismo fetichista da interrupção, da suspensão (do toque). As ilhas de Rizolli não fazem uma simples releitura dessa tensão catalisadora da insinuação de movimento contida tanto na obra da Rizolli quanto na de Michelangelo. As Ilhas mostram o que há de essencial nessa tensão, nessa pulsão vital.

A História em Rizolli é tanto a História da Arte quanto a sua memória. Não se trata de uma narrativa por repetição, mas por evocação. Rizolli faz aflorar a rememoração da obra referência sem ser pelo viés da releitura ou da representação mas pela via do sentimento evocado.

Quanto ao par evocação/recordação, a reflexividade está em seu auge no esforço de recordação; ela é enfatizada pelo sentimento de penosidade ligado ao esforço; a evocação simples pode, nesse aspecto, ser considerada como neutra ou não marcada, na medida em que se diz que a lembrança sobrevém como presença do ausente; pode-se dizer que ela é marcada negativamente nos casos de evocação espontânea, involuntária, bem conhecida dos leitores da Busca... proustiana; e, mais ainda, nos casos de irrupção obsessiva, que iremos considerar no próximo estudo; a evocação já não é simplesmente sentida (pathos), mas sofrida. A “repetição”, no sentido freudiano, é, então, o inverso da rememoração, que pode ser comparada, enquanto trabalho de lembrança, ao esforço de recordação acima descrito. (Ricoeur, 2007:55)

Conclusão

Existem muitas camadas de erotismo na relação com a História da Arte de Rizolli, a começar com a própria relação em si, já que nosso Self e, portanto, nosso Eros se constitui na relação com o Outro. Rizolli desloca — o deslocamento é também uma forma de sublimação — esse “outro” para o intelecto e a racionalização da História mas, ao optar por uma plasticidade onde as formas em si se “atraem” uma pelas outras (vide Figura 1), o artista devolve à racionalização a organicidade e, conseqüentemente, o seu Eros.

Rizolli passeia, portanto, entre diversos valores complementares (alguns, dicotomizados na cultura ocidental), a saber:

- a) Vida-morte
- b) Racionalização-erotismo
- c) Estabilidade-instabilidade
- d) Plasticidade-petrificação

A complementariedade de valores tão atávicos e fundamentais é, *per se*, também uma erotização.

Talvez seja essa capacidade de transitar entre o invisível/sensível e o plástico/visível o maior trunfo dos artistas.

O artista tem que manipular dois sistemas de pensamento distintos, que resultam em duas produções distintas. (Cattani, 2002:41)

Rizoli mantém uma saudável tensão entre as sublimações descritas por Freud (artística e intelectual-científica) e as pulsões de vida (Eros) e de morte (Tânatos).

Referências

- Cattani, Icleia Borsa. (2002). Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: Brites, Bianca; Tessler, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, (Coleção Visibilidade; 4).
- Coli, Jorge. (2014). A inteligência do silêncio. In: Novaes, Adauto (Org.). *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Gil, José. (2002). O corpo paradoxal. In: Lins, Daniel; Gadelha, Sylvio (org). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, (Outros diálogos; 8).
- Merleau-Ponty, Maurice. (2013). *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify.
- Ricoeur, Paul. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Rizoli, Marcos. (2005). *Artista, cultura, linguagem*. Campinas: Akademia.

“Ninhos e o Arquivo Agora”: fotografia e projeção na obra de Elaine Tedesco

*“Nests and the Archive Now”: photography and
projection in the art work of Elaine Tedesco*

ANDRÉA BRÄCHER*

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

*Brasil, artista visual e professora.

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

Resumo: No artigo analisa-se a obra da artista brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora”. A artista projeta e refotografa no espaço expositivo negativos fotográficos da década de 80 de seus arquivos. O Ninho é utilizado como metáfora de abrigo na exposição, e as imagens ressignificadas são de crianças fotografadas em cenas de brincadeiras ou trabalho infantil. Conclui-se que a artista, por seu processo de criação, torna essas imagens potentes, forte e críticas socialmente.
Palavras chave: fotografia / projeção / arquivo.

Abstract: *The article analyzes the art work of the Brazilian artist Elaine Tedesco in the exhibition “Ninhos e o Arquivo Agora”. The artist designs and reframe 1980s photographic negatives of her archives, in the exhibition space. The Nest is used as a shelter metaphor in the exhibition, and the resigned images are of children photographed in scenes of play or child labor. It is concluded that the artist, by its process of creation, makes these images powerful, strong and socially critical.*
Keywords: *photography / projection / archive.*

Introdução

O artigo tem como foco a artista visual e pesquisadora Elaine Tedesco (Porto Alegre, RS/Brasil — 1963) e seu trabalho intitulado: “Ninhos e o Arquivo Agora”. A artista é Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e atua na área de fotografia junto ao Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Possui graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Seu mestrado (2002) e doutorado (2009) são em Poéticas Visuais pela mesma universidade — UFRGS. Desde os anos 1980 produz e expõe obras artísticas. Como artista plástica atua na produção de fotografia, instalação e vídeo-performance.

“Ninhos e o Arquivo Agora” é o nome da exposição coletiva que a artista participou junto com Lurdi Blauth no Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre (RS/Brasil) entre 1 agosto e 13 de setembro de 2013. Embora a exposição possa ser considerada uma coletiva, pretende-se analisar as obras fotográficas, para este artigo, de autoria de Elaine Tedesco, bem como seu processo de criação. A exposição é um dos resultados parciais da pesquisa “Procedimentos de contato: desdobramentos da fotografia em imagem numérica na atualidade”, UFRGS/ Feevale, coordenada por Elaine Tedesco e Lurdi Blauth (Universidade Feevale).

O “Ninho”, na exposição, foi usado como uma metáfora de acolhida (Blauth & Tedesco, 2013a:192) e também como objeto na instalação. O local, histórico, hoje restaurado e transformado em espaço cultural, já foi uma prisão e um depósito de mantimentos da municipalidade. Na Figura 1 temos uma vista da sala de exposições com as imagens fotográficas impressas de Elaine Tedesco ao fundo e ao lado direito, e no primeiro plano, os ninhos vermelhos de sua autoria.

Pretende-se analisar a obra da artista visual brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora”, quando serão aprofundadas as questões da projeção e o uso de seu arquivo fotográfico nessas obras.

1. Do Arquivo à Projeção

As fotografias aqui visualizadas e exemplificada pela Figura 2, nos mostra uma imagem impressa a partir de um arquivo digital, esse, obtido a partir de um negativo 35mm, preto-e-branco, projetado na parede do local da exposição. As imagens fazem parte de

[...]uma série de fotografias que tem como ponto de partida a revisão de conjuntos de negativos que foram obtidos no entorno do Mercado Público de Porto Alegre, na praça

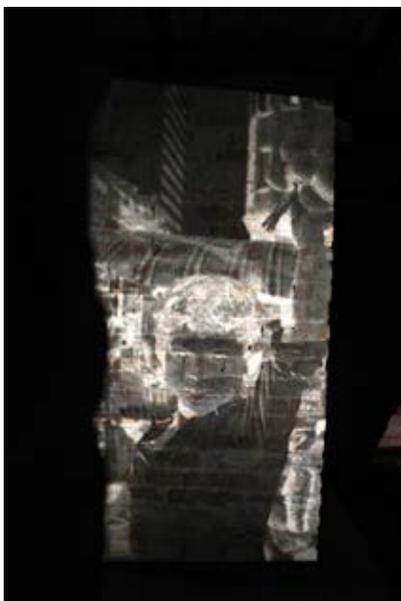


Figura 1 · Vista da instalação de *Ninhos e o Arquivo Agora*, de Elaine Tedesco. Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre (RS/Brasil), 2013. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 2 · Elaine Tedesco, *Guri no Mercado*, 2013. Imagem digital impressa, 90 x 60 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

XV e no Parque Farroupilha, fotografando pessoas, com uma Leica M2, no início dos anos 80 (Blauth & Tedesco, comunicação pessoal, texto de apresentação da exposição 'Ninhos e o arquivo agora').

A artista é advinda da tradição da fotografia em preto-e-branco e tais negativos permaneceram guardados pela artista até serem (re)vistos enquanto arquivo. Guardam uma história documental e testemunhal — aquela das crianças em seus afazeres de criança — brincadeiras -, bem como naqueles afazeres que lhes arrancam da infância — o trabalho infantil. Seu arquivo fotográfico é descrito pela artista da seguinte forma (trecho retirado de sua tese):

[...] É importante informar que, apenas em setembro de 2008, depois de estar usando, também, câmeras digitais, passei a nomear esse conjunto de negativos de arquivos. Isso porque, mesmo fotografando há 25 anos, organizar os negativos e diapositivos sempre foi um problema. Enquanto meus colegas fotógrafos tinham uma preocupação considerável com a conservação e arquivamento de seus negativos, o máximo que consegui fazer, ao logo dos anos, foi guardá-los em papel manteiga, dentro de ter (sic) ou quatro caixas, com tudo misturado.

No início dos anos 90, tentei organizar, ao menos, as fotografias que documentavam as montagens das exposições e, nessa década, eu consegui guardar todas em uma única pasta arquivo. Mas o arquivo (objeto) para guardá-las nunca foi comprado. (Tedesco, 2009:137-8)

Portanto, aqui a artista descreve o que entende como a organização do arquivo de fotografias, e o conteúdo do arquivo utilizado para a exposição analisada. Diferentemente do que comenta Hal Foster em “An Archivel Impulse” (2006), Elaine Tedesco não é movida pela necessidade de colecionar ou arquivar, ou trabalhar com dados de internet, como fazem muitos dos artistas contemporâneos que usam o arquivo como impulsionadores de seu trabalho de arte. Seu arquivo de fotografias é local de retorno para novos experimentos e trabalhos.

O processo de trabalho para a exposição no Porão consistiu-se em projetar negativos escolhidos de seu arquivo, com um antigo projetor de slides, sobre as paredes do lugar. Tal estratégia de “projetar” imagens é não é nova no trabalho da artista.

A projeção já é descrita em sua tese de doutorado, onde as projeções são o encontro da matéria luz da projeção com o anteparo para formar uma imagem. Este anteparo, ao contrário do esperado, não é (necessariamente) uma parede branca e/ou lisa, mas as paredes das cidades (algumas internas e externas), em decorrência disso, ocorrem sobreposições, contaminações — como relata a mesma (Tedesco, 2009:12). Ainda, comenta, do interesse nesses lugares em que ocorrem as projeções e que durante a tese lhe interessavam, normalmente, espaços abandonados, e/ou construções precárias.

Pode-se vê-las, também, como espaços de indeterminação que mostram o transcurso do tempo, a vida do lugar, a falência e o descaso — são casas velhas, fábricas e prédios públicos. Lugares carregados de temporalidades, durações e memórias, provisoriamente transformados durante a realização das projeções de fotografias sobre suas paredes, que se impregnam de luminosidade, de figuras e de sombras. (Tedesco, 2009:12)

Quetemporalidades, que durações e que memórias estas projeções nos evocam?

O local das projeções de “Ninhos e o Arquivo Agora” é um prédio histórico dentro do Centro Histórico de Porto Alegre (RS/Brasil). O edifício foi tombado em 1979 e, após restauração, passou a abrigar espaços de arte e o acervo artístico da cidade de Porto Alegre. Originalmente constituído entre 1898 e 1901 para ser a sede da Intendência da cidade, abrigava entre outros órgãos, o 10. distrito policial, e “os prisioneiros ficavam em celas com latrinas instaladas no porão” (Prefeitura de Porto Alegre, s/d). O Porão hoje abriga exposições de arte. O local, já restaurado, tem em suas paredes tijolos artesanais à mostra, e é nesse anteparo, que Elaine Tedesco projeta suas imagens de crianças. Crianças que foram fotografadas, no caso da Figura 2 no entorno do local, junto ao Mercado Público, como o título aponta. Se o antigo prédio já foi prisão, e o porão já foi carceragem, agora abriga acervo artístico e exposições temporárias artísticas. No entanto, ao projetar o menino vendendo frutas, Tedesco ressignifica as imagens em relação ao lugar.

A que tipo de prisão estas crianças estão acorrentadas, vivendo nas ruas a vender frutas para sobreviverem? Que prisão de infância é essa que as obriga a trabalhar em tenra idade? Dentro das paredes da antiga carceragem estão ao abrigo da rua, da violência dos adultos, das drogas, dos estupros e da morte. Tedesco provoca um deslocamento espacial com estas imagens. Mas será que a antiga carceragem é um ninho?

O que é um ninho? No texto de apresentação da exposição encontramos escrita a origem que as artistas indicam para o título da exposição e de sua proposta poética.

No pensamento bachelardiano encontramos algumas reflexões: o ninho tem a função de habitar, e é uma imagem que desperta em nós a imagem de uma primitividade. Ao observarmos um ninho, sempre ficamos encantados com a sua engenhosidade e perfeição com que o pássaro constrói a sua pequena morada, deixando a marca de um instinto que sempre se repete. O ninho é também um esconderijo da vida alada, onde talvez se possa ficar invisível sob o céu. Ao mesmo tempo em que é um abrigo precário, também remete ao devaneio da segurança e o lugar do refúgio absoluto. Estas imagens me instigam a pensar sobre flutuações dialéticas entre o interior e o



Figura 3 - Elaine Tedesco, *Guri no Parque*, 1980 — 2013. Imagem digital impressa, 90 x 60 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

Figura 4 - Elaine Tedesco, *Guri na Praça XV*, 1980 — 2013. Imagem digital impressa, 60 x 90 cm. Fonte: imagem cedida pela artista.

exterior, entre o escondido e o manifesto, entre possibilidades e impossibilidades.
(Blauth & Tedesco, comunicação pessoal, texto de apresentação da exposição 'Ninhos e o arquivo agora').

Podemos então inferir que essas imagens que documentavam a cidade e a infância, recebem um abrigo, um refúgio, um esconderijo, mesmo que precário, um ninho de acochego e de invisibilidade? Tedesco ao tornar público seu arquivo fotográfico torna-o visível, retira-o do refúgio do esquecimento, do abrigo arquivístico a que toda fotografia passada se destina. Vive a dialética do esquecimento e da lembrança, do passado e do presente.

2. Da Projeção à Imagem Digital e à Impressão

Dando continuidade a seu processo de criação, após a projeção, Elaine Tedesco fotografou digitalmente a parede da sala de exposições e criou a série de imagens apresentadas na mostra. Impressas no tamanho 90 x 60 cm, 60 x 90cm e 50 x 34 cm, apresentavam as características de cor dos negativos preto-e-branco, mostrando uma imagem negativa, propositalmente reenquadrada de modo a mostrar o deslocamento de ponto de vista do fotógrafo em relação ao centro da projeção, como vemos na Figura 3.

Tedesco nos apresenta nessas fotografias o reverso da imagem, muito mais preto do que branco, forçando o espectador médio a fazer a reversão da mesma em sua mente e imaginá-la positiva. Mas parece que é no escuro da projeção dentro do Porão e nos tons de preto e cinza do fotograma que residem a força do trabalho da artista. Um pequeno negativo que contém a delicada silhueta da criança, amplia-se, tornando-se uma grande figura, uma grande imagem, quase sombra contra a parede. Ao invés de ampliador, é no projetor que ocorre a ampliação fotográfica e a imagem funciona como a sombra projetada: “ela parece ser do tamanho de um leão, mas em fato não é maior do que uma figura microscópica de papelão (Stoichita, 1999:201) — nesse caso é bom lembrar que estamos nos reportando a um negativo de pequeno formato.

Na Figura 3 temos o menino segurando uma caixa, ele olha para o lago com pedalinhos. Sua caixa pode ser para vender pequenos biscoitos ou ser a caixa de um engraxate, que importaria? Seu foco (e de Tedesco também) é o lago — onde famílias e crianças tradicionalmente pedalam e se divertem. Teria ele uma família para retornar? Teria ele o dinheiro necessário para o prazeroso passeio no lago? Quanto questionadora essa imagem é, e ao mesmo tempo, repleta de possibilidades de sonhos e amargas realidades.

Retomando as palavras já citadas da artista: “durante a realização das projeções de fotografias sobre suas paredes, que se impregnam de luminosidade, de figuras e de sombras.” (Tedesco, 2009: 12). Essas sombras são visíveis na Figura 2, Figura 3 e Figura 4. Assim, entre projeções e impressões, a artista nos conta uma história de infância, ora de sonho, ora de realidade. Ora de luz, ora de escuridão. Nos questiona e nos ajuda a refletir sobre o escondido e o manifesto, e entre as possibilidades e as impossibilidades de uma vida infantil, nem sempre “aninhada”, abrigada e protegida.

Conclusões

Analisou-se a obra da artista visual brasileira Elaine Tedesco na exposição “Ninhos e o Arquivo Agora” (2013, Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, RS/Brasil), quando foram aprofundadas as questões da projeção e o uso de seu arquivo fotográfico na mesma.

Tanto a fotografia quanto a projeção estão presentes no trabalho da artista já algumas décadas, mas aqui procurou-se analisar o uso de seu arquivo de negativos em preto-e-branco, que deram origem às projeções e as imagens digitais impressas expostas.

Ao projetar suas imagens e refotografá-las, ressignifica as imagens infantis da década de 80. No contexto espacial e geográfico da galeria de arte — Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre — a metáfora do ninho é utilizada como local de abrigo e de refúgio de suas imagens de arquivo. Cruza a projeção, a luz, a sombra e os negativos com as brincadeiras de criança e o trabalho infantil. Assim, nos conduz pelos universos da infância idealizada e a da infância que exclui socialmente. Potente, forte, crítico, o trabalho de Elaine Tedesco não nos abriga em ninho nenhum.

Referências

- Blauth, Lurdi & Tedesco, Elaine (2013) “Ninhos e o arquivo agora”. *Anais do Congresso Poéticas da Criação*, UFES, Vitória. [Consult. 2018-12-04] Disponível em <URL: <https://www.youblisher.com/p/895483-ANAIS-DO-POETICAS-2013/>>. ISBN:978-85-64586-68-0
- Blauth, Lurdi & Tedesco, Elaine (2013b) *Texto de apresentação da exposição Ninhos e o arquivo agora*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <xxxxxx.xxxxxx@xxxxx.xxx.xx> em: 24 nov. 2018.
- Foster, Hal (2006) “An Archival Impulse”. In: Merewether, Charles (ed.) *The Archive: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel. P. 143-148. ISBN: 0-85488-148-4.
- Prefeitura de Porto Alegre (s/d) “Paço dos Açorianos.” [Consult. 2018-12-19] Disponível em: <URL: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?p_secao=68>.
- Stoichita, Victor I. (1999) *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books. ISBN: 978-1861890009
- Tedesco, Elaine Athaydes Alves (2009) *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. 218 f. Tese (Doutorado). Curso de Artes Visuais, Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

As tessituras de Sônia Gomes e as repercussões de memórias em nós

*The weaves of Sônia Gomes and the
repercussions of memories in us*

CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO*

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, Curso de Artes Visuais — Licenciatura. R. Alberto Rosa, N° 62, Bairro Porto 96010-770, Pelotas, RS, Brasil. E-mail: attos@vetorial.net

Resumo: O texto contextualiza e reflete sobre algumas produções da artista contemporânea Sônia Gomes (1948), natural de Minas Gerais (Brasil), visibilizando a espessura histórica que impregna os objetos, somando histórias a sua própria, e caracterizando a complexidade de um tecido social. Através de suas obras, ela provoca reflexões sobre as corporeidades humanas em seus processos cotidianos de construção e desconstrução, propondo novos ciclos vitais para os indivíduos e suas memórias, os objetos e sua transcendência.

Palavras chave: Sônia Gomes / artes visuais / memória.

Abstract: *The text contextualizes and reflects about some productions of the contemporary artist Sônia Gomes (1948), from Minas Gerais (Brazil), making visible the historical thickness that impregnates objects, adding stories to their own, and characterizing the complexity of a social fabric. Through her works, she provokes reflections on human corporeities in their daily processes of construction and deconstruction, proposing new life cycles for individuals and their memories, objects and their transcendence.*

Keywords: *Sônia Gomes / visual arts / memory.*

Introdução

É possível considerarmos que a experiência humana é algo processual, que se dá no desenrolar do tempo e preenche a vida de sentido e significado. E isso pode ter um caráter prático, com uma finalidade em si mesma; teórico, referida num interesse cognitivo; ou aquela que envolve uma implicação individual, pessoal. Nesse sentido, considero que a experiência estética define-se através dos modos de encontros humanos com o mundo, natural, dos fenômenos, ou o dos objetos criados, suscitando diferentes emoções, mobilizando o corpo como um todo, e provocando um conhecimento diferenciado, que envolve razão e sensibilidade. A experiência estética faz referência ao que nós, humanos, sentimos diante de uma obra de arte, cuja interpretação surge da interpelação de formas criativas acionando a nossa atenção, e provocando uma abertura mental, empática, para a contemplação desinteressada e o gozo estético (Chauí, 2011).

E é no contexto de experiências estéticas e suas afecções que trago esta breve análise de algumas obras da artista brasileira Sônia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). A artista é formada em Direito, professora e artista plástica, criadora de objetos, esculturas e instalações, estruturados com tecidos, moldados por nós, tramas e costuras, agregados à sua própria história e à teia social brasileira.

O texto contextualiza e reflete sobre algumas produções da artista, as obras *Memória* (2004) e *Maria do Anjos* (2017-2018), dando visibilidade a questões caras a Walter Benjamin, assim como memória e narrativa; e às ideias de Zygmunt Bauman acerca da sociedade de consumo e o descarte de objetos. Mais que tudo, a intenção é inter-relacionar Arte e Vida, Arte e Sociedade, refletindo acerca da potência reflexiva provocada por objetos que nos tiram do campo da passividade e reatividade e nos colocam no da ação e da atividade, configurando a recepção da obra como uma experiência estética

2. No tempo da memória e da criação artística

Benjamin (1994) compara o tempo aos movimentos das ondas no mar: elas avançam para o futuro, recuam ao passado, e retornam à linha da margem, o presente, argumentando que nesse vai-e-vem do tempo, as memórias são revisitadas e atualizadas permanentemente, nos colocando no foco da história e de seus compassos e descompassos. E a elaboração manual dessa cadência a qual o autor se refere, ganha visibilidade na união de diferentes tecidos retorcidos, amarrados e costurados que dão sustentação aos objetos criados por Sônia Gomes.

As roupas velhas reutilizadas pela artista na elaboração da obra *Memória* (2004) (Figura 1) evocam a ausência dos corpos que um dia lhes deram formas,



Figura 1 · Sonia Gomes, *Memória*, 2004, costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos, 140 x 270 cm. Coleção da artista. Fonte:

<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes>

Figura 2 · Sonia Gomes, *Maria dos Anjos*, 2017-2018, costura, amarrações, tecidos, rendas e fragmentos diversos. Instalação. Coleção da artista. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>

acionando a memória e acenando para a passagem do tempo. Em *Memória* vemos tecidos rearranjados quase que formando um estandarte, assim como simbolizações culturais alegóricas às *vidas que outrora* preencheram as roupas transfiguradas em obra de arte.

Entendo, assim como López Quintás (1992), que os modos de nomear o real e a nós mesmos estão condicionados aos modos de percepção de cada um. E isso faz com que percebamos a existência de campos de intercâmbio entre as pessoas, constituídos por estímulos e respostas oriundos da captação das diferentes e complexas realidades. Identifico em *Memória* a ação criadora dando “vida” a esses campos que fundam a vida cultural. Observar a materialidade alegórica e pensar no invisível que ainda a habita faz com que a nossa memória seja acionada, estimulada pelas cores e formas. Assim, somos lançados ao espaço do jogo da experiência estética, estabelecido através da capacidade que temos de distanciamento perspectivo em relação ao meio.

As obras da artista evocam uma gama ampla de referências, desde a sua própria história e cultura regional, assim como questões mais profundas referenciadas na própria existência humana. Com suas abstrações, muitas vezes figuradas pelo olhar, podemos também identificar Sônia Gomes posicionada tal e qual uma narradora. Ou seja, alguém que narra “desde dentro”, implicada com seus objetos e afetos, reescrevendo esteticamente o estranhamente familiar que nela provoca choques perceptivos, e que “ecoam” até nós, espectadores:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ele tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando (Benjamin, 1994:211).

Temos, portanto, uma tecelã/narradora cujos fios/obras nos colocam num emaranhado de texturas e cores que moldam as memórias afetivas da artista apelando para o imaginário social que a impregna. E isso está diretamente relacionado a uma infância solitária e carente de afeto, ao meio industrial das tecelagens e suas sobras, e às suas origens africanas. Desde pequena gostava de brincar com os restos de tecidos, e assim foi se ensaiando a dar nova vida às emoções e histórias, suas e de outras pessoas. A reutilização de materiais em suas produções aproxima a artista também de Zygmunt Bauman e de suas

discussões acerca do descarte de objetos, ato que o autor relaciona à implicação da memória e do esquecimento:

Segue-se então que outro atributo do “objeto de consumo” deve ser uma cláusula em seu registro de nascimento — “destino final: lata do lixo” — escrita em letras menores, mas numa grafia certamente legível. O lixo é o produto final de toda ação de consumo. A percepção da ordem das coisas na atual sociedade de consumo é diametralmente oposta à que era característica da agora já ultrapassada sociedade de produtores (Bauman, 2007:117).

Sônia, oriunda de uma região têxtil de Minas Gerais, busca exatamente o caminho inverso da sociedade de consumo problematizada por Bauman, e o que para muitos é “lixo”, assim como velhas roupas e restos de uma atividade fabril, são ressignificados em objetos lúdicos. Mas também não podemos esquecer que no nosso Brasil, o “lixo” também é o destino de muitas vidas e histórias, principalmente, de pessoas negras. Como uma mulher negra, a sua produção também se manifesta como uma estética da sua própria existência social, e de alguém que sempre quis viver e sobreviver do seu trabalho artesanal: “Por que eu acho que o trabalho tem que ser a sua vida. Trabalhar com o que a gente acredita, o que a gente gosta de fazer. Tem que ser verdadeiro (...) Eu sempre gostei da estética africana e está no meu sangue também”, como declara em vídeo gravado no atelier da artista, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JoHMrbEWnZ4>

Durante a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, realizada em Porto Alegre (RS, Brasil), entre abril e junho de 2018, Sônia apresentou a instalação “Mária dos Anjos” (2017-2018) (Figura 2). A obra foi elaborada tendo como base um vestido de noiva doado à artista, que foi içado por rondanas, ocupando uma das salas do Memorial do Rio Grande do Sul (Pinto, 2017). Sobre as doações de materiais, no vídeo anteriormente citado a artista declara: “Acho que as pessoas começaram a mandar isso para mim, porque sabiam que eu daria um ressignificado maior para aquilo que elas não tinham coragem de colocar no lixo”. Isso, pois das tramas intuitivas emergem memórias biográficas pessoais que assumem um caráter coletivo, estético e orgânico, como materialidade ressignificada através das experimentações com aquilo que repousava esquecido no fundo de alguma gaveta.

Conclusão

A obra da artista contemporânea brasileira Sônia Gomes alcançou destaque no panorama nacional e internacional, não pela nobreza de seus materiais, mas

pelas formas lúdicas e coloridas, e a profundidade das reflexões que provoca nos espectadores. Dificilmente alguém passará ao largo de suas produções, pois as tramas de diferentes cores e textura, seus nós e amarrações, atraem o nosso olhar, e logo vamos identificando pequenos indícios das origens daqueles materiais. E isso nos conecta às nossas pequenas brasilidades e à complexidade do espaço social de um país com dimensões continentais, configurando narrativas sobre o tempo presente que emergem das inquietações de uma mulher, negra e brasileira, e todas as consequências de tal realidade. Trata-se de uma narradora estranhada e entranhada, cujos procedimentos artísticos e fazeres técnicos, costuras, nós e amarrações, tanto nos remetem a práticas religiosas africanas, como o Candomblé, assim como à tradição mineira dos bordados, ou à religiosidade dos trajes comuns nas comemorações dos dias de santos da religião católica, marca da cultura regional da região mineira brasileira, conectando arte, sociedade e vida pessoal.

Como busquei demonstrar neste pequeno texto, a artista não se conforma em repetir o passado através de ideias recicladas, ela recicla materiais e com isso desafia ao mesmo tempo o passado e o presente, nos convidando a participar de uma experiência estética ímpar. Sonia visibiliza a espessura histórica dos objetos, somando histórias a sua própria: uma criança órfã que foi criada pela família do pai, branco. E assim, costurando com afeto suas afecções, ela vai elaborando e caracterizando a complexidade de um tecido social, instigando reflexões sobre as corporeidades humanas em seus infundáveis processos de construção e desconstrução, e propondo novos ciclos vitais para os indivíduos e suas memórias, para os objetos e sua transcendência.

Referências

- Bauman, Zigmunt (2007) *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 978-85-7110-969-8
- Benjamin, Walter (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas; v.1). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense. ISBN: 978-85-11-15628-7
- Chauí, Marilena (2011) *Desejo, Paixão e Ação na Ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-85-3591-830-4
- López Quintás, Alfonso (1992). *Estética*. Petrópolis, RJ: Vozes. ISBN: 978-84-3213-212-4
- Pinto, Ana Estela de Sousa. (2017) *A artista é mulher e negra, mas arte é arte*. Folha Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/12/1944244-a-artista-e-mulher-e-negra-mas-arte-e-arte-diz-sonia-gomes.shtml>

Exposição ou instalação? os videomódulos de Tony Camargo

Exhibition or Installation Art? The videomódulos of Tony Camargo

YASMIN FABRIS* & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA**

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

*Brasil, designer, professora e estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Design, Programa de Pós-Graduação em Design (PPG-Design) e Instituto Federal do Paraná (IFPR), Curso Técnico em Cerâmica. Rua XV de novembro, 1299, Centro, Curitiba, CEP 85590-300, Brasil. E-mail: yasmin.fabris@ufpr.edu.br

**Brasil, designer e professor.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná (UFPR), Departamento de Design, Programa de Pós-Graduação em Design. Rua XV de novembro, 1299, Centro, Curitiba, 85590-300, Brasil. E-mail: rcorrea@ufpr.edu.br

Resumo: Neste artigo, temos como objetivo discutir, a partir da montagem da exposição *Desdobramento Pictórico*, realizada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018, os procedimentos artísticos presentes na série videomódulos, de autoria de Tony Camargo. A partir da exposição elaboramos um debate sobre o papel da performance no trabalho do artista e os modos como ele utiliza o corpo e elementos tridimensionais como fundamento para elaboração da linguagem plástica.

Palavras chave: Videomódulos / Desdobramento Pictórico / Tony Camargo.

Abstract: *In this article we aim to discuss, from the assembly of the exhibition *Desdobramento Pictórico*, held at the Museu de Arte Municipal de Curitiba, the artistic procedures in the videomódulos series, authored by Tony Camargo. From the exhibition we elaborate a debate about the role of performance in the work of the artist and the ways in which he uses the body and three-dimensional elements as a basis for the elaboration of the plastic language.*

Keywords: Videomódulos / Desdobramento Pictórico / Tony Camargo.

Introdução

Tony Camargo é um artista plástico brasileiro que vive na cidade de Curitiba, localizada na região sul do Brasil. Nascido no interior do estado do Paraná em 1997, na cidade Paulo Freitas, graduou-se em Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR). O artista teve sua primeira exposição individual em 2002, no Museu Alfredo Andersen, e hoje já soma 19 individuais e mais de 70 participações em mostras coletivas no Brasil e no exterior. A produção artística de Tony é bastante diversificada, contemplando desde desenhos e pinturas, até vídeos, objetos e performances. Dentre as séries produzidas pelo artista estão as denominadas *planopinturas*, as *fotoplanopinturas*, os *fotomódulos*, os *videomódulos*, e a série mais recente, intitulada *marcas*.

Em 2018 Tony Camargo celebrou 20 anos de carreira com a realização de duas exposições na cidade onde está radicado. A primeira delas, *Seleção Crômica e Objetos*, ficou em cartaz de abril a junho, no Museu Oscar Niemeyer e teve curadoria assinada por Paulo Herkenhoff. A mostra apresentava um panorama da carreira do artista a partir da exposição de obras elaboradas ao longo das suas duas décadas de profissão. No mesmo ano, em julho, inaugurou no Museu de Arte Municipal de Curitiba a exposição individual *Desdobramento Pictórico*, com curadoria de Arthur do Carmo. Esta mostra apresentou trabalhos inéditos do artista e expôs um recorte da sua produção que privilegiava a imagem em movimento. A exposição propôs reflexões sobre a inserção de novas tecnologias no trabalho plástico, a partir da articulação entre o uso da videoarte, da performance e da instalação.

Neste artigo, temos como objetivo discutir a montagem da exposição *Desdobramento Pictórico* de forma a explicitar procedimentos que estão presentes na série *videomódulos*. Entendemos que a encenação desta mostra é relevante para compreensão da obra do artista por priorizar a exibição dos elementos que compõem seu processo artístico, como os artefatos que são utilizados para montagem dos cenários em que são filmados os vídeos. Nossa intenção é elaborar um debate sobre o papel da performance no trabalho de Tony Camargo e os modos como ele utiliza o corpo e elementos tridimensionais como fundamento para elaboração da linguagem plástica.

A série *videomódulos*, produzida por Tony Camargo desde 2010, trata do desdobramento de trabalhos anteriores do artista com a performance e a imagem estática, especialmente na série *fotomódulos*. Os *videomódulos*, contudo, se caracterizam pela filmagem de cenas em movimento. Neles, o próprio artista captura, com câmera fixa, gestos performáticos em um ambiente encenado. Os vídeos, que duram cerca de 30 segundos, passam por pós-produção, onde

formas geométricas são sobrepostas às cenas. Apesar da utilização de diversos suportes para realização da obra, como o corpo, a instalação e o vídeo, o artista defende que seus trabalhos se classificam como pinturas. Os *videomódulos*, sob esta perspectiva, são desdobramentos dos estudos pictóricos realizados por Tony Camargo.

A estratégia metodológica utilizada para elaboração deste texto baseia-se na aproximação à obra do artista a partir da exposição *Desdobramento Pictórico*. As incursões à mostra foram realizadas pelos autores a fim de estabelecer relações entre as escolhas expográficas, a proposta curatorial e as narrativas do próprio artista sobre seu trabalho. Sendo assim, tivemos como procedimento metodológico a reconstrução da exposição a fim de possibilitar, por meio da articulação entre montagem e curadoria, reflexões sobre o trabalho plástico de Tony Camargo. Por fim, vale destacar que este debate sobre a produção do artista representa a continuação de estudos realizados anteriormente pelos autores, especialmente sobre a série *fotomódulos* e sua relação com a performance, publicado pela Revista Palíndromo em 2018.

1. Desdobramentos Pictóricos: a pintura em movimento

A segunda exposição individual de Tony Camargo em 2018 teve um recorte bastante distinto da primeira: apresentava trabalhos inéditos e recentes do artista. Apesar de ter como enfoque sua produção com vídeoarte, a mostra chamava atenção pelos objetos tridimensionais que preenchiam a sala introdutória do ambiente expográfico.

Logo na chegada, antes de adentrar ao espaço expositivo, se enfileiravam, pendurados à parede branca do museu, tecidos com estampas coloridas e das mais diversas texturas. A composição cromática e o caimento dos tecidos, fixados a uma distância precisa entre si, encenavam relações com o imaginário da materialidade popular brasileira. A sala ampla abrigava, ainda, do lado direito, a montagem de um cenário que ocupava um espaço determinado pela tinta na parede e pelo papelão que forrava o piso, delimitando as proporções da obra. A cenografia apresentava objetos do cotidiano, como estantes, placas, engradados e garrafas, pintados de cores vibrantes. O ambiente, que dispunha de atmosfera caótica pela recorrência de materiais, revelava também a organização e a precisão da composição, que orquestrava o tensionamento gerado pela reunião dos objetos (Figura 1).

Ainda, na parede oposta à instalação, encontravam-se dispostos no chão, apoiados à estrutura arquitetônica do edifício, placas de madeira e lata pintadas à mão e objetos retorcidos que pareciam pertencer a algum ferro velho ou

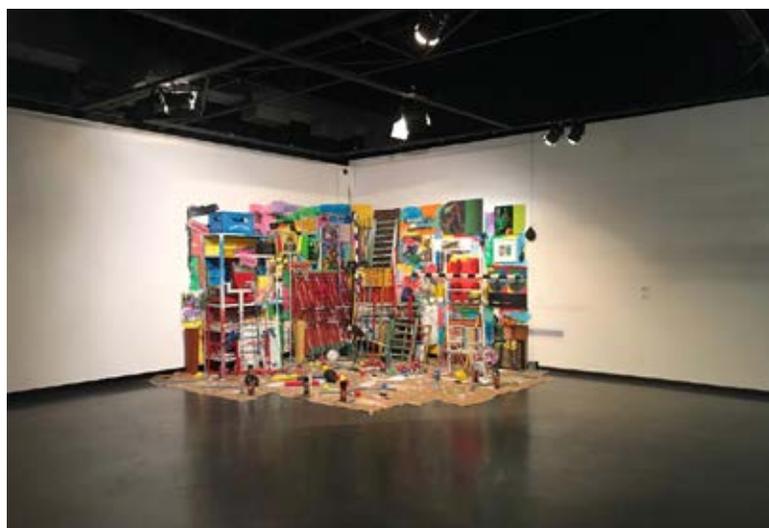


Figura 1 · Tony Camargo Exposição desdobramento pictórico, montada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018. Na imagem, tecidos pendurados na entrada da exposição. Fonte: própria (2018).

Figura 2 · Tony Camargo . Exposição desdobramento pictórico, montada no Museu de Arte Municipal de Curitiba em 2018. A legenda da obra descrevia: "Suporte cenográfico disposto para um segundo take de gravação, criado pelo artista para realizar a obra VP29 da série Videomódulos". Fonte: própria (2018).

comércio local. Apesar de ter como tema principal a série *videomódulos*, a sala introdutória da exposição não dispunha de qualquer exemplar da obra, apenas objetos dispostos como instalações artísticas (Figura 2).

Contudo, o texto do curador Arthur do Carmo, que estampava a entrada da exposição, contrariava as conclusões apressadas do visitante:

Não é uma instalação. Mas um cenário para segundo take do projeto videomódulos de Tony Camargo. Ao realizar seus videomódulos, o artista parte de espaços determinados do mundo para construir um cenário pictórico. [...] Para o artista empilhar tantos objetos que nos rodeiam, como um aspirador de pó, cabeceira de cama, aparelho de ginástica, bicicleta e cadeirinha de praia, placas comerciais, uma prateleira, sejam eles ferro-velho ou apego nostálgico, pouco importa. Importam as revelações brilhantes de cores, a construção cromática sobre o design que já atravessou algum objeto. A partir de um ponto muito específico de captação tudo vira plano, cabe numa tela, precisamente cortada pela lâmina do monitor de gravação (Carmo, 2018).

A sala, segundo o curador, apresentava a matéria-prima que possibilitava o trabalho pictórico de Tony Camargo. Os objetos, que pareciam estruturar uma instalação, para o artista, eram apenas subsídio para um trabalho posterior: o enquadramento em um recorte bidimensional, ou seja, uma pintura.

A sala dedicada a apresentar o projeto *videomódulo* era o próximo ambiente no percurso expositivo. Nela, foram dispostos quatro televisores que reproduziam em *looping* os vídeos da série. Cada aparelho reproduzia um vídeo, que tinha duração entre 20 e 27 segundos. Todos os exemplares eram recentes, datavam de 2018, com destaque ao “VP29/2018” que fora filmado na própria exposição, no cenário montado na sala anterior.

Por fim, o último ambiente expositivo apresentava ao público um único vídeo, projetado na parede da sala. Tratava-se do “VP27”, com 36 segundos de duração. Nesta sala havia também outro texto do curador, intitulado “Esculpir o tempo”. Arthur do Carmo dedicou-se, então, em debater a definição da pintura e as mudanças que a linguagem pictórica sofreu nos últimos tempos, especialmente na arte contemporânea. A discussão engendrada pelo autor relata das mudanças proporcionadas pela inserção de novos recursos técnicos no trabalho com a pintura, como foi o caso da fotografia e do computador. Neste último caso, a pintura que sempre dependeu de condições materiais físicas para sua existência — como a tela, a tinta e pincel -, é criada a partir da própria máquina (Carmo, 2018).

Ao percorrermos a montagem da exposição *Desdobramento Pictórico* e ao vislumbrarmos as articulações conceituais propostas pelo curador da mostra, vemos que a exposição — com seu desenho expográfico — dá relevo aos

tensionamentos estruturados pela série *videomódulos*. Os materiais de processo do artista, que são montados na sala introdutória da exposição, tensionam a noção tradicional de pintura e explicitam o posicionamento artístico de Tony Camargo. Os objetos tridimensionais, apresentados como instalações, servem para o artista apenas como matéria-prima — volume e tinta — para estruturação de uma composição bidimensional em movimento.

Deste modo, a exposição dava destaque, pela sua montagem, aos materiais que possibilitam a formulação do trabalho plástico. A própria legenda da instalação “Suporte cenográfico disposto para um segundo take de gravação, criado pelo artista para realizar a obra VP29 da série Videomódulos” procurava explicitar que a composição de artefatos apresentada na exposição tratava apenas de parte do processo artístico, ou seja, um dos procedimentos que permitem a formulação da obra. Vale destacar, ainda, que outros elementos de grande relevância para execução do trabalho de Tony Camargo, que não ganhou tanto destaque na narrativa curatorial, são as gestualidades promovidas pelo corpo do próprio artista. A atuação performática é um recurso pictórico central na execução de um *videomódulo*.

2. Videomódulos: o corpo em movimento como tinta

Conforme explicitado pela montagem da exposição, a criação de um *videomódulo* exige, primeiro, a construção de um cenário, elaborado pelo próprio artista. Nesta fase do processo, objetos são organizados de modo a estruturar uma composição volumétrica e cromática para a captura do vídeo, que será realizada posteriormente. É importante, nesta etapa, que o cenário engendre um “não lugar”, ou seja, um espaço que, apesar de conter objetos reconhecíveis pelo expectador, não denote um cenário em específico. Tony, inclusive, trabalha com elementos como placas e bandeiras que evocam o repertório imagético de quem vislumbra o vídeo. Em seguida, o artista se insere na composição, normalmente envolvido por algum tecido ou segurando objetos, e realiza movimentos performáticos que provocam ruídos: latas que caem ao chão, objetos que se chocam, balões que estouram. Este gesto, aparentemente espontâneo, é registrado pela câmera fixa e não dura mais de 30 segundos.

Neste momento, em que há a gravação, o *videomódulo* ainda não está finalizado. Os vídeos passam por uma etapa de pós-produção, em que elementos geométricos são adicionados à composição, interagindo com as movimentações propostas pelo corpo do artista. O procedimento gestual realizado por Tony Camargo no cenário é repetido diversas vezes até que a composição, quando finalizada, esteja ao gosto do artista.

É importante pontuar, como já comentou Tony em entrevista (Freitas, 2011; Fabris, 2018), que os procedimentos que antecedem a criação do vídeo — como a montagem do cenário, a performance e a pós-produção da imagem — são apenas etapas para formulação de um trabalho pictórico e plástico. Tony Camargo relata que não se considera um performer e que seu corpo é, para ele, apenas volume para formulação da pintura.

O texto apresentado na exposição, do curador Arthur do Carmo, explicita essa narrativa construída pelo artista sobre o próprio trabalho. Para Carmo (2018), “os seus gestos enquanto performance não narram uma história, são cíclicos, e em todo decorrer da sua ação se afirmam a estabilidade e a tensão de uma geometria cromática”. O artista, para o curador, procura elementos pictóricos na realidade, atualizando, em uma temporalidade subjetiva, a noção de pintura e — por que não — de performance.

Conclusão

A análise da obra de Tony Camargo, a partir da montagem da exposição *Desdobramento Pictórico*, nos permite acessar questões basilares que atravessam seu trabalho, como a defesa da pintura como linguagem essencial para o artista. Tony tensiona categorias estabelecidas na história da arte, como a de performance, para construir novas possibilidades para a ação performática, utilizando o gesto como subsídio material e imagético para linguagem plástica.

A noção de performance, que se refere ao domínio absoluto do presente e da não documentação ou reprodução da ação (Moraes, 2015; Ferreira, 2011), é tensionada quando o artista grava e reproduz o gesto no suporte digital. A interferência da pós-produção e a reprodução da obra digitalmente reeditam a dissolução do artefato, proposta na década de 1960, e possibilita que a performance seja interpretada como processo do fazer artístico e não apenas como obra final. A construção do cenário, ao modo da instalação, bem como a manufatura de objetos tridimensionais como subsídio para construção do trabalho pictórico, reedita a noção de pintura na arte contemporânea, atualizando a articulação entre o enquadramento tradicional — da pintura — e o processo artístico contemporâneo.

Referências

- Carmo, Arthur (2018) "Esculpir o tempo". In *Exposição Desdobramento Pictórico*. Museu de Arte Municipal de Curitiba.
- Carmo, Arthur (2018) *Desdobramento Pictórico*. In *Exposição Desdobramento Pictórico*. Museu de Arte Municipal de Curitiba.
- Fabris, Yasmin & Corrêa, Ronaldo Oliveira. (2018) "Registro ou obra? O lugar da performance no trabalho de Tony Camargo". *Revista Palíndromo*. ISSN 2175-2346. Vol. 10 (20): 26-41.
- Ferreira, Larissa (2011). "Performance tática: cartografia dos desvios". *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*. ISSN 1518-5494 Vol.10 (1): 112-21.
- Feitas, Artur (2011) *Tony Camargo: a dialética dos contrários*. São Paulo: Berleandis & Vertecchia.
- Moraes, Juliana Martins Rodrigues. (2015) "Especificidades do ensino da performance nas artes visuais". *Revista DAPesquisa*, ISSN 1808-3129 Vol. 10 (14): 24-37.

Viagens como fonte de inspiração: o itinerário da artista Maria do Céu pelas imagens

Travel as a source of inspiration: the artistic itinerary through images

THOMAZ CARVALHO LIMA*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA), Laboratório de Gravura. Cidade Universitária Zeferino Vaz, Barão Geraldo, Campinas — SP, São Paulo; CEP: 13083-970, Brasil. E-mail: 228313@unicamp.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho da artista plástica Maria do Céu Diel, que traça sua trajetória buscando registros que evidenciam o processo de construção da memória. Nesse sentido, podemos perceber a força retórica de suas imagens que transitam em cada passo, dados em dois sentidos: interno e externo. Assim, transformando os caminhos em imagens que habitam o mundo real.

Palavras chave: imagem / trajetória / gravura / memória.

Abstract: *This article aims to present the work of the visual artist Maria do Céu Diel, who outlined her trajectory searching for records that put in evidence the process of memory construction. In this sense, we can perceive the rhetorical force of her images that transit in each step of the journey in two directions: internally and externally. Thus, turning the paths into images that inhabit the real world.*

Keywords: *image / trajectory / engraving / memory construction.*

Introdução

Minha gravura reside em toda parte. O caráter deambulatório do desenho nasce dos lugares que foram conhecidos durante tantas viagens.

Maria do Céu Diel (Diel, 2005)

O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho da artista visual Maria do Céu Diel, que traça sua trajetória buscando o registro de imagens que evidenciam o processo de construção da memória. A artista e professora Maria do Céu se graduou em Educação Artística pela Universidade Estadual de Campinas, em 1989. Continuou seus estudos na mesma instituição, se formando como Mestre em Educação, em 1996, e Doutora em Educação, no ano 2000. Atualmente é professora aposentada do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Como artista plástica, é gravadora e colagista. Também já realizou inúmeras exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, tendo obras em acervos privados e públicos.

Para além, serão pontuadas a trajetória da artista plástica Maria do Céu, que conheço por meio da vivência e proximidade da mesma. Suas imagens são o ponto principal do desenvolvimento do texto e se relacionam com a escuta, que desvela o silêncio que se faz presente em nossa realidade. Maria do Céu o irrompe com turbilhões de pensamentos nos fazendo questionar como nos posicionamos por meio de imagens que nos envolve. Assim, refletir a produção de Maria do Céu é se colocar a disposição de suas obras, vibrando e dialogando com os caminhos e escolhas feitas no pensar as imagens, tanto no mundo das ideias como em sua concretude: o ato do fazer.

1. Trajetórias, Memória e Imagem

A epígrafe imagética demonstra na Figura 1 a recorrente imagem produzida por Maria do Céu onde exprime a ligação da terra com o céu buscando elementos que unifiquem os dois caminhos. Traços fortes em que as dimensões dos sulcos dão movimento à imagem, fazendo com que essa dialogue com a trajetória e seu elemento de construção da obra da artista.

Traços vigorosos e imagens que nos remetem ao fantástico estruturam o trabalho da artista. Na sua percepção de construção, relaciona-se ao que, através da memória e do olhar, inerente a sua trajetória pelo mundo, percebe e vivencia. Nesse sentido, partilha por meio das imagens a sua representação subjetiva do olhar sobre a realidade. Também oferece aos lugares que habita tanto a sua visão do real quanto sua visão constitutiva do mundo imaginário.

A gravura guiada por traços fortes insidiosos no metal dão a vitalidade que



Figura 1 · Maria do Céu Diel, *Paisaggio*, 2005.
Calcogravura (ponta seca e água forte), 33x50cm. Acervo Olho Latino, Atibaia. Fonte: <http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/obras-do-acervo/491-paisaggio-maria-do-ceu-diel?fbclid=IwAR3jFlw4Q3MMW86vrwLT5xhh83XXwHDCCvrwecCZY5FWy-sHICmnrUJ7vGU>

Figura 2 · Maria do Céu Diel, *Estrada*, 2005.
Calcogravura (ponta seca e água forte), 25x40cm. Acervo pessoal, Belo Horizonte.

a produção do artista necessita para existir. Isto é, a obra de Maria do Céu se compõe por cada elemento de memória que se transfigura em traços, riscos, manchas que se avolumam nas lastras de metal, dando a estas um sentido único para construção da narrativa de sua obra. A imagem nascida da junção da ponta seca e da água forte no metal traduz imagens forjadas nas praças, avenidas, monumentos e caminhos que podem ou não ser transitados.

O olhar vigoroso diante do mundo, ora de cores, ora opacos, dão a dimensão desse diálogo de significados. A vontade expressa nas imagens é a fonte da força criativa da artista que, por meio dos desenhos e gravuras, constrói uma obra libertária, criando seu próprio enredo e os seus próprios caminhos. O olhar emblemático do mundo, onde cada imagem traz em si o seu significado e a noção de pertencimento a seu tempo e lugar, forja a busca dos significados e sentidos para a sua composição (Diel, 2012).

O lugar da disposição dos traços, linhas e sulcos, cria cada peça original, no sentido de que cada uma se reportará a um lugar específico do olhar e da memória. Cada imagem é única, de acordo com a sua história e o espaço ocupado na memória. Ao conhecermos o universo da criação da artista podemos perceber a força retórica em suas imagens, que transitam do real para imaginário em cada passo que dá em dois sentidos, o interno e o externo. Internamente busca em suas memórias as impressões que tira do mundo em suas caminhadas por trajetos reais. No imaginário transforma esses caminhos de imagens que povoam a realidade.

O professor Milton Almeida, orientador de Doutorado da professora Maria do Céu, escreveu sobre suas obras:

Sempre que caminho pelas gravuras de Maria do Céu, vejo-me emaranhado em páginas que nunca li, e que querem me conduzir de letra em letra, como numa calçada de lençóis. Tento me desvencilhar e percorro imagens que me vestem com véus estampados de traços – tinta de água fortes, pontas doce de aço de carinhos ácidos e violentos. (Almeida, 2005b)

Com essas palavras o professor Milton José de Almeida, descreve o trabalho da artista e reforça o caráter autoral de sua obra. Denota a sofisticação dos traços e a força que conduz a criação das obras de Diel, de forma poética. A imagem se transforma em uma obra que reforça a originalidade criativa do sentido de como é construída, além do envolvimento que sua obra produz em quem a admira. (Almeida, 2005b).

É importante ressaltar como a construção e elaboração das imagens passa pela organização de um referencial imagético, que age em quem o conhece e

reconhece a força de sua proposição. A transformação sinuosa da imagem em uma linha poética de traços confere à artista a possibilidade de transformação inerente à arte. Assim, a produção da artista Maria do Céu Diel dialoga com os traços fortes do gravar e com a sutileza de imagens que vão se constituindo através das colagens. No fazer das obras, os pensamentos se confundem com a impressão do traço em linhas construídas com a consciência do corpo e da percepção de mundo que se pretende forjar.

Nessa intenção, o olhar do artista se guia na direção de seus próprios significados, por meio de elementos recorrentes que denotaram os símbolos e acepções. A apreensão subjetiva do olhar de um artista e a junção com os movimentos das mãos auxiliam na composição da trajetória da imagem e de quais elementos são recorrentes em cada composição. Portanto, em seu trajeto de criação, Diel consegue exteriorizar em imagens as suas percepções e convicções sobre a realidade, dando um tom de poesia ao que rascunha e desenha, demonstrando uma obra em construção baseada em seu caminhar como artista, em sua experiência sensorial e nos recortes de travessia que são externados na elaboração de sua obra.

Segundo Maria do Céu Diel, “entre a gravura e a imagem — o cemitério, a baía, portos, um vulcão, cidade ou a ponte — estará o lugar improvável, do corpo, do inscrito do artista vagando entre um lugar e outro.” (Diel, 2005). Se deslocando por tais lugares, como na Figura 2, a artista imprime em suas imagens o caráter de trajetória, em que a cada passo e olhar são constituídas novas experiências. Assim, novas imagens que são povoadas por impressões, habitam o inconsciente do artista e se exprimem por meio de traços que sulcam o metal dando a este o temperamento da perenidade que uma obra de arte possibilita ao olhar.

A viagem e os trajetos como mitos de origem no trabalho de Diel nos convidam a percorrer sua obra. É possível notar a percepção da artista em suas trajetórias e viagens, podendo ser físicas e imaginárias, e tais elementos se unem dando sentido e significado a sua busca na construção de imagens que dialoguem com seus sentimentos acerca do mundo. Em suas composições, transforma traços, linhas e sulcos em poesia visual, que nos leva a possibilidade de imaginação que o percurso individual, pela arte, nos oferta.

Sua caminhada pela arquitetura das cidades antigas e contemporâneas, onde transita por ruas, praças, monumentos, vielas e espaços imaginários, como na Figura 3, faz com que compreenda em cada traço o significado de suas experiências naquela atmosfera, mesmo estando próxima ou longeva. Em suas viagens, procura captar aquilo que torna cada lugar único e quais são as

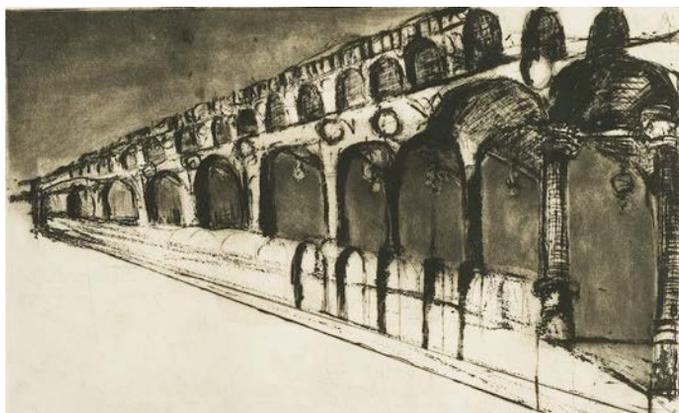


Figura 3 - Maria do Céu Diel, *Veneza*, 2005. Calcogravura (ponta seca), 25x40cm. Acervo Olho Latino, Atibaia. Fonte: <http://www.olholatino.com.br/acervo/index.php/obras-do-acervo/492-venezia-maria-do-ceu-diel?fbclid=IwAR26nPrEXRQFyifFM9l8ft328WatWz95x9oGz235glYvXOaWe-sEXQ56U>

Figura 4 - Maria do Céu Diel, *Estrada*, 2005. Calcogravura (ponta seca e água forte), 25x40cm. Acervo pessoal, Belo Horizonte.

acepções de seus símbolos e imagens. Os emblemas guiam o pensamento em reflexões. O entendimento de cada imagem vai conduzindo o pensar, forjando seus próprios emblemas, que serão perenizadas, no sentido em que habitarão o mundo real e a memória de quem viu e observou suas obras (Diel, 2014). De forma especial, Diel traduz cidades universais em que forja a estrutura da narrativa, dos lugares pelos quais transita. Com traços no metal, transforma em imagens através da expressão do olhar a apresentação de seu universo.

Em sua trajetória como artista, ela se propõe ao desafio do pensar a imagem. Nesse sentido, entende que a reflexão sobre a imagem se apropria de sentidos e significados, podendo, assim, transcender em suas construções, além de perceber o que cada traço traduz da formação e produção da artista. Como Diel fala recorrentemente, a memória do corpo é um duplo caminho percorrido pelos olhos. Desta forma, a imagem e a memória se fundem em elementos de construção da obra e da narrativa, elaborada entre a palavra impressa e a imagem.

A junção entre imagem e a memória, como visto na Figura 4, retrata um caminho percorrido, onde a continuidade mostra a ligação do chão, a realidade com o céu que prenuncia uma tempestade ou uma possibilidade de intervenção no caminho. Com essa imagem Maria do Céu apresenta sua obra, em que articula as imagens percebidas com os traços que constrói por meio de seu referencial. O caminhar da artista é povoado por sua experiência, que é mediada pelo olhar. A obra de Maria do Céu vai assim se constituindo, como um enredo em que é discutido o mundo através do olhar e suas manifestações. Seu fazer artístico retrata a busca pela representação da imagem com os sentidos subjetivos e objetivos construídos por sua autora.

As imagens produzidas através da memória se estabelecem em máquinas de pensar que dão ao trabalho de Diel a força necessária à sua obra. Assim, seus trabalhos forjam o traço do pensamento original da artista, em que procura refletir sobre uma sociedade em movimento onde passado e presente dialogam entre si. Além disso, constrói o presente e o futuro por meio da experiência dos artistas que a precederam. As imagens se colocam como textos que narram o pensar através delas fazendo cada traçado com um significado dentro da obra.

Quando descreve sua produção, Diel diz que reservou, para alguns de seus desenhos — os mais persistentes — o destino de serem gravura em metal, pois assim podem reverberar como imagens nas tipografias e terem as cores passadiças dos olhares. Com essa definição, a artista descreve a potência de seu trabalho e técnicas que estejam articuladas, ora com a força do espaço, ora com a força do tempo e do pensar imagens. Todos esses elementos povoam sua produção, além de criar diálogos permanentes. Tais trocas ocorrem no tempo de

outros artistas e em seu tempo, se colocando como artífice da imagem que se movimenta, podendo se instalar no tempo e espaço em que se forja sua trajetória artística.

Conclusão

O trabalho da Maria do Céu é, por si, uma narrativa de lugares e tempos. Nesse sentido, a imagem desvela sua força e constrói o enredo de um tempo, em que o pensar e o refletir são mediados. Esse intermédio ocorre pela percepção de um mundo composto pela força da palavra, da vivência, e principalmente das imagens como interlocutoras do pensamento, onde são forjadas de forma a perpetuar suas intenções em uma sociedade composta por dualidade entre , idéias e concretudes. Desta forma, a memória de uma sociedade se constrói por signos e símbolos que se forjam no cotidiano, elaborados, nesse sentido, pelas imagens criadas pela artista, buscando diálogos imagéticos para que suas imagens vibrem em uma mesma frequência e se perpetuem pelos lugares onde estão sendo pensadas ou imaginadas.

Sua obra revela e desvela toda a experiência da artista e nos conduz a uma viagem por entre figuras, gravuras e desenhos. Assim, nos são revelados trajetos e caminhos que sinalizam a construção de um referencial imagético, o qual envolve o espectador como se fosse uma poesia de imagens em que a linguagem se fortalece pelo sentimento de existir em um mundo cheio de caminhos, atalhos e trajetórias. Desta forma, são nos ofertadas possibilidades de criar e recriar o mundo de acordo com seu olhar e percepção.

A obra da artista nos faz refletir sobre como podemos e devemos desafiar a memória na construção do presente e a intervenção no futuro com o legado do que se produz e pensa em uma época. Inserido nesse contexto, pode-se criar a condição de pensar a realidade, transformá-la em imagens e preservando o passado, para construir o presente e anunciar o futuro.

Para concluir, evoco Ticiano, que nos coloca a Alegoria da prudência como um sinalizador de que estamos sempre a meio caminho das construções cotidianas, representadas pelas ações da vida (Almeida, 2005a). Nesse sentido, o trabalho de Maria do Céu dialoga com o do renascentista, pois reflete sobre a formação do artista em sua caminhada diária na busca de sua identidade, como reflexo de sua vivência e do estar no mundo. A prudência nos ensina: a cada passo temos que nos visitar e refletir sobre o que pensamos e o que queremos forjar como obra e vida, que se misturam e se manifestam de diferentes maneiras.

Referências

- Almeida, Milton José de. (2005a) *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial & UNICAMP.
- Almeida, Milton José de. (2005b) *Gravuras*. in Almeida, Milton José de; Diel, M. C. ; Mobilon, N. (orgs.) [Catálogo da Exposição] *Gravuras I*. Belo Horizonte.
- Diel, Maria do Céu (2005) *Gravuras*. In Almeida, Milton José de; Diel, M. C. ; Mobilon, N. (Org.). *Gravuras II*. [Catálogo da Exposição] Belo Horizonte.
- Diel, Maria do Céu (2012) "Escrever pelas imagens." In Utsch, A; Almeida, A. R.; Lacerda, A. D.; Seo, M. N.;Diel, M. C.; Queiroz, M.; Miguel, S. I. (Org.) *Linha: escritos sobre a imagem*. v. 1. Ed. Campinas: Império do Livro,
- Diel, Maria do Céu (2014) "Influência sem agústia." In Bicalho, A.; Utsch, A.; Mibielli, B.; Santiago, L. F.; Diel, M. C.; Sousa, J. F. D. I. (Org.) *Linha: Escritos sobre a Imagem II*. Campinas: Império do Livro.

Do estranho para o transcendental na obra de Fernando Maselli

From the strange to the transcendental in Fernando Maselli's work

DOMINGOS LOUREIRO* & SOFIA TORRES**

Artigo completo submetido a 11 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Portugal, Artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265 4000-221 Porto, Portugal. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

**Portugal, artista.

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Av. Rodrigues de Freitas, 265 4000-221 Porto, Portugal. E-mail: sgoncalves@fba.up.pt

Resumo: O artigo apresenta o modo como o Estranho é um recurso formal utilizado pelo artista Fernando Maselli (Buenos Aires, 1978) para construir um percurso para uma interpretação no universo do Transcendental. Centra-se em duas séries 'Indagaciones acerca de lo Sublime' (2015) e 'Anunciación' (2014-15) e pretende colocar em evidência como a manipulação de imagens naturalistas, induzindo através da ideia de estranho, indefinição espacial e temporal, proporciona uma alusão ao transcendental, sobretudo ao Sublime. **Palavras chave:** estranho / transcendental / paisagem / Sublime.

Abstract: *The article presents how the Stranger is a formal resource used by the artist Fernando Maselli (Buenos Aires, 1978) to construct a course for an interpretation in the universe of the Transcendental. It focuses on two series 'Inquiries about the Sublime' (2015) and 'Anunciación' (2014-15) and intends to highlight how the manipulation of naturalistic images, inducing through the idea of strange, spatial and temporal indefinition, provides an allusion to the transcendental, especially the Sublime.*

Keywords: *stranger / transcendental / landscape / Sublime.*

Introdução

A obra de Fernando Maselli desenvolve-se ao redor do religioso e do transcendental, assumindo o Sublime como centro de um universo formal e conceptual e “está marcada pela representação da imensidão da natureza perante a insignificância do ser humano” (Valcarlos: 2017). As suas produções, maioritariamente no campo da fotografia, apresentam imagens de paisagens idílicas que recuperam e assumem a imagética do Romantismo, onde a Natureza transmutada é espelho emocional e intelectual do homem e do Divino. São imagens de lugares desabitados, onde a noção de tempo se apresenta ambígua, remetendo para a ideia de lugares intocados ou anteriores à presença humana: espaços sinuosos imersos em neblina onde a dimensão atmosférica é muito carregada, ocultando e revelando as estruturas montanhosas ou da vegetação (Figura 1).

No entanto, as imagens dos lugares construídos por Maselli, apesar de se assemelharem a espaços reais, preservam um aspeto de espaço dissociado ou incoerente, onde a luz, o horizonte ou a noção de gravidade parece ser subvertida. Preservam uma espécie de impossibilidade, uma dimensão de instabilidade e de falência visual, onde tudo o que parece correto é simultaneamente colocado em causa, assumindo-se na sua dinâmica formal entre o estático e o móvel, entre o concreto e o invisível, entre o imanente e o transcendente. Levanta-se então a questão: — *O que possibilita esta experiência visual?* E, — *Qual o percurso desenvolvido pela imagem para alcançar esta dimensão fenomenológica?*

O processo de trabalho de Maselli desenvolve-se em diversas fases: a) a primeira corresponde a um processo de pesquisa por lugares onde foram relatados eventos paranormais, metafísicos, espirituais ou de cariz religioso, num período recente ou não; b) dessa recolha e seleção, o artista empreende uma imersão solitária no espaço físico, numa estância mais ou menos prolongada, expondo-se frequentemente a elementos climatéricos e espaciais extremos; c) no espaço, regista fotografias e vídeos, sob diferentes pontos de vista e em momentos temporais diferentes; d) regressado ao estúdio, o autor processa e reconstrói as imagens, mantendo elementos do espaço original, mas manipulando a cena de forma a eliminar marcas da presença humana e não só; e) por fim, as imagens são devolvidas ao espaço físico através da sua instalação em espaços expositivos.

Apresenta-se neste artigo o percurso de construção das imagens de Maselli, incidindo sobre o uso do estranho como referência visual e porque se assume como uma ferramenta essencial para o sucesso conceptual e fenomenológico das imagens. Procura-se ainda explicar como o artista utiliza um processo concreto de constrangimento para potenciar o acesso ao território do transcendente, nomeadamente ao Sublime.

1. Imersão e recolha

O processo de imersão na paisagem onde são recolhidas as imagens é realizado a partir de um conjunto de espaços onde estão referenciados acontecimentos de natureza religiosa ou transcendental. Locais onde foram, em algum momento da história, descritos fenómenos milagrosos ou místicos que o artista procura identificar, “considerados espaços sagrados por diversas tradições culturais (...) servindo-se do neologismo cunhado pelo investigador do fenómeno religioso Mircea Eliade, Hierofanías” (Abad Vidal, 2015: texto da exposição “Indagaciones acerca de lo sublime”)

Assim, Maselli realiza expedições a lugares frequentemente inóspitos, registando e experienciando o impacto visual, físico e simbólico do lugar, expondo-se aos elementos e às suas consequências. Lugares como os Pirineus ou os Picos da Europa, em Espanha, ou regiões montanhosas da América Latina, entre outros (Valcarlos: 2017, texto da exposição “Infinito Artificial”).

A imersão na natureza relembra a relação fenomenológica do artista do Romantismo, William Turner (1755-1851), ou dos artistas da Land Art. Autores associados conceptualmente ao Sublime e que Maselli absorve para a sua ação, quer do ponto de vista performativo quer ideológico. A imersão consolida-se como uma incursão meditativa, onde o artista se disponibiliza física e psiquicamente para a receção do espaço: visual, auditiva, táctil, olfativa e mental. Este processo empírico desempenha um papel essencial para a construção da imagem posterior, como informação que acomete uma dimensão ultra-sensorial. Trata-se de uma ação que remete para Richard Long (1945), Marina Abramović (1946), Alberto Carneiro (1937-2017), autores para quem a performance e a relação com a natureza são centrais, mas também para Thomas Struth (1954), especialmente na série “Paradises” (1998-2007), Michael Najjar (1966) na série “High Altitude” (2009-10), Pedro Vaz (1977), João Queiroz (1957), Rui Algarvio (1973) ou Michael Biberstein (1948-2013).

Segundo Valcarlos, durante a jornada, ele contempla e experimenta a paisagem de maneira introspectiva, enquanto reflete e estuda os planos e as possíveis combinações que pode fazer.

Realizadas a partir de ações de imersão na paisagem, sobretudo, montanhosa, as suas composições parecem assumir a intemporalidade do espaço, remetendo para a Natureza antes da presença humana, para um espaço-tempo indefinido, imbuído da imensidade do divino. Nesse âmbito, para além dos locais escolhidos, principalmente remotos, será nas características da recomposição das imagens que se formulam as condições de instabilidade e de aparente indefinição temporal.



Figura 1 · Fernando Maselli, *Dolomiti #05*,
2014, Jacto de tinta, 150 x 196 cm, Ed. 3 + 2
PA. Fonte: [http://fernandomaselli.com/portfolio_
page/infinito-artificial/](http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/)



Figura 2 · Fernando Maselli, *Dolomiti #10*, 2016, Jacto de tinta, 150 x 184 cm, Ed. 3 + 2 PA. Fonte: http://fernandomaselli.com/portfolio_page/infinito-artificial/

2. Manipular através do estranho

Ao compor, (Maselli) pode usar imagens de diferentes lugares, mas sempre pertencentes ao mesmo maciço e cordilheira, tiradas de diferentes ângulos. Mais tarde, no estúdio, utiliza técnicas digitais para compor suas obras e através de “fragmentação, repetição, multiplicação e sobreposição de volumes, enfatiza a magnificência das cordilheiras montanhosas”. Assim, através do uso desse processo digital e da reiteração das partes, ele constrói paisagens imaginadas nas quais tenta alcançar o efeito do infinito. (Valcarlos: 2017)

Como se percebe no excerto, o programa de trabalho do autor segue metodologias concretas (Figura 2). Todavia, o processo de manipulação ou recomposição das imagens (e dos espaços), assenta numa dimensão metodológica menos óbvia, já que a intenção conceptual e formal da nova imagem não é reproduzir o espaço físico, mas induzir um estado contemplativo e fenomenológico. Para isso, o autor, recorre a processos que paralelamente constroem e destroem a imagem, promovendo uma organização da imagem assente formalmente no estranho.

O estranho é uma forma de classificar a dimensão formal de ambiguidade que as paisagens transmitem e consiste na convocação de um estado de incompreensão concreta do espaço e do tempo, o que origina uma impossibilidade de leitura da totalidade dos fenómenos visuais.

Nas suas obras, Maselli usa colagem para mostrar uma natureza inventada, artificial e infinita, fotografada de forma contemplativa em busca da empatia do espectador. (Valcarlos: 2017)

O estranho é a designação que escolhemos para identificar o recurso visual que assenta na composição de elementos formalmente similares mas dissonantes no ângulo de visão e no período temporal. No caso da paisagem natural realizada pelo autor, sobretudo presentes em exposições como “Infinito Artificial” (2016-2017) e “Indagaciones acerca de lo Sublime” (2015), o estranho apresenta-se na discrepância visual e temporal de cada fragmento da cena, resultando-se aparentemente credível, mas formalmente impossível. Esta dimensão convoca um estado de inquietação que remete para a experiência sublime, sobretudo na definição proposta por Edmund Burke, de um estado de *incompreensão*, seguido por um estado de *deleite* (2013).

A condição formal das paisagens realizadas por Maselli, onde a manipulação digital organizada ao redor da ideia de estranho é central, evidencia o modo como o trabalho do artista revela o papel da tecnologia e do poder humano sobre a natureza. Neste sentido, as paisagens isoladas e intemporais que o artista

apresenta, fazem ecoar uma dimensão crítica e política sobre a atuação humana, quer sobre a natureza, quer sobre as dimensões empíricas do sublime (Abad Vidal, 2015).

3. Transcendência e Sublime

Atualmente (...) em vez da natureza é o incrível poder da tecnologia suscetível de fornecer mais a matéria-prima do que pode ser considerado um sublime caracteristicamente contemporâneo. () extrema compressão espaço-temporal produzida por tecnologias de comunicação globalizadas dando origem a uma percepção do quotidiano como fundamentalmente desestabilizador e excessivo (Morley, 2010:12)

As paisagens naturais de Maselli são, objetivamente, artificiais e recordam o processo de trabalho utilizado por Najjar, na série “High Altitude” em que picos nevados, inicialmente recolhidos nos Andes da Argentina, são depois reconstruídos reproduzindo gráficos das principais Bolsas de Mercado Mundiais. Relembra ainda a série “Orogenesis — Landscape without memory” (Batchen, 2005) realizada por Joan Fontcuberta (1955), em que imagens de paisagens idílicas e virgens, eram, na verdade, produzidas por software militar para treinar pilotos de aviação em ataques aéreos reais.

Tal como Fontcuberta e Najjar, Maselli coloca em evidência o poder humano sobre a natureza, convocando para a mesma imagem, paradoxos visuais e reais, como se poderá verificar na série “Anunciación” (Figura 3), onde apenas com imagens de nuvens, o artista, constrói cenas que remetem para a descrição de eventos religiosos extraordinários. Estas imagens são, na prática, construídas com a alteração da posição de diversas nuvens subvertendo a dimensão espacial, onde alto e baixo, esquerda e direita, se misturam indiferenciadamente. Esta alteração convoca uma suspensão visual que remete, quer para a descrição do fenómeno religioso, quer para uma dimensão transcendental, onde o que estamos a ver não é totalmente compreendido. Deste modo, o autor promove uma dupla relação com o transcendental e o sublime: a primeira é a descrição do evento, seguindo sobretudo a caracterização de Burke, onde o *deleite* corresponde ‘a um mar revolto depois da tempestade’; o segundo elemento é a promoção de uma intensa experiência ao espectador, recorrendo à manipulação da percepção, induzindo dúvida, incerteza e por fim, propondo à contemplação. Em concreto, permite-nos inferir que o autor recorre a processos de constrangimento assentes na manipulação digital da imagem, para potenciar um relato e um evento empírico associado ao transcendente.



Figura 3 · Fernando Maselli, Anunciación #02, 2015, Jacto de tinta, 150 x 193 cm, Ed. 3 + 2 PA. Fonte:

http://fernandomaselli.com/portfolio_page/anunciaon/

Figura 4 · Fernando Maselli, exposição *Indagaciones acerca de lo Sublime*, Galeria Luis Adelantado, México, 2015.

4. Devolver a experiência

Como nos diz David Bowie, na música *Space Oddity*, “Ground Control to Major Tom — Your circuit’s dead — There’s something wrong” a que Major Tom responde “This is Major Tom to Ground Control — I’m stepping through the door — And I’m floating in a most peculiar way — And the stars look very different today () — And there’s nothing I can do”. Bowie referia-se a Major Tom, que estaria numa nave espacial à deriva no espaço, e no modo como a circunstância que o levaria à morte, se reverteu num processo contemplativo da paisagem.

Como espectador, Maselli, rendeu-se à circunstância do espaço para onde se deslocou. Como emissor, o autor, promove uma outra experiência através das suas exposições e das suas imagens (Figura 4).

Andar à deriva no espaço é uma analogia possível para descrever a experiência perante as paisagens que o artista constrói. Nada parece estar solidamente colocado na cena. Nenhuma montanha, árvore ou nuvem, parece estar concretamente ali, e simultaneamente, tudo parece imóvel, intocado, intemporal. Assim, como Major Tom diz “And there’s nothing I can do”, resta-nos contemplar.

Maselli manipula a paisagem, mas também o espectador, induzindo o inesperado, o incompreendido, o instável, e incita o espectador à contemplação e ao deleite. Maselli reverte o concreto em fluido, o imanente em transcendente.

Conclusão

A obra de Maselli desenvolve-se, em síntese, nas etapas: a imersão no espaço previamente selecionado; a reconstrução das imagens; a relação com o espectador.

Percebe-se como a circunstância da imersão na paisagem natural é essencial para a recolha de dados visuais, mas sobretudo empíricos, que recorrem à informação previamente selecionada, e aquela que é experienciada *in loco*.

Esta informação é depois retomada na reconstrução das imagens, organizando paisagens naturais em redor da ideia de estranho. O estranho é o processo de colocação de forma coligada de elementos aparentemente similares, mas espacial e temporalmente distintos. O estranho é identificado pela sensação de instabilidade e incoerência resultante da tentativa de identificar o espaço e o momento em que as fotos foram registadas. A paisagem assume-se então como uma impossibilidade. Nesse sentido, a imagem remete para a experiência sublime, aludindo sobretudo à definição de Burke de um estado de incompreensão sucedido por um estado de deleite. Contudo, as imagens de Maselli não são apenas descrições dos eventos empíricos associados ao transcendente. São propostas para a promoção do mesmo fenómeno que associamos à experiência

transcendental, evidenciado pelo modo como a natureza e o espectador são manipulados através de processos de constrangimento.

Assim, o estranho assume-se como uma ferramenta formal e conceptual para a elaboração de um percurso para a promoção de uma experiência no universo do transcendental, ficando claro que Maselli não só o identifica, como o utiliza metodologicamente para convocar o transcendente e, em particular, o Sublime.

Referências

- Abad Vidal, Julio Cesar (2015) Fernando Maselli, *Indagaciones acerca de lo sublime*. <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>
- Batchen, Geoffrey (2005) *Landscapes without memory — Photographs by Joan Fontcuberta*. Aperture.
- Burke, Edmund (2013) *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins. Lisboa: Edições 70.
- Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*, Tese Doutoramento. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Morley, Simon (ed.)(2010) *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres.
- Maselli, Fernando, (s/d) *Statment*. In Fernando Maselli [sítio] <http://fernandomaselli.com/statement/>
- Najjar, Michael (2008-2010) *High Altitude*. <http://www.michaelnajjar.com/artworks/high-altitude>
- Valcarlos, Ignacio Miguéliz (2017) *Infinito Artificial*. [Texto da exposição] Museu Universidad de Navarra.
- Pegg, Nicholas (2000) *The Complete David Bowie*, London: Reynolds & Hearn.

O Amor em Pedacos "Pixalados" de Alice Guimarães & Mónica Santos

*The Love in "Pixilated" Pieces by Alice Guimarães
& Mónica Santos*

ELIANE MUNIZ GORDEEFF*

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

*Brasil, Pesquisadora, Animadora, Designer, Professora.

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: gordeeff@campus.ul.pt

Resumo: O artigo reflete sobre o pixilation na representação do relacionamento amoroso, observado as curtas animadas, Amélia & Duarte (2015) e Entre Sombras (2018), das portuguesas, Alice Guimarães e Mónica Santos. A análise tem como base principalmente o conceito de "amor líquido" de Bauman, mas também os de Pavis sobre o corpo, Barthes e Bazin sobre a imagem fotográfica, além dos de McLaren e Sifianos sobre a imagem animada. Conclui-se assim, que há uma adequação estética e mesmo filosófica nas produções analisadas.

Palavras chave: Pixilation / Corpo / Sentido de realidade / Amor líquido.

Abstract: *The article reflects on the pixilation in the loving relationship representation, observing the animated shorts, Amélia & Duarte (2015) and Between Shadows (2018), of the Portuguese, Alice Guimarães and Monica Santos. The analysis is mainly based on the "liquid love" concept by Bauman, but also based on the body by Pavis, on the photographic image by Barthes and Bazin, as well as on McLaren and Sifianos on the animated image. We conclude that there is an aesthetic and even philosophical adequacy in the productions analyzed.*

Keywords: *Pixilation / Body / Sense of reality / Liquid love.*

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre o *pixilation*, uma técnica animada que utiliza pessoas como bonecos, na representação do relacionamento amoroso. Este é o tema das animadoras portuguesas, Alice Guimarães e Mónica Santos, em suas últimas curtas-metragens: *Amélia & Duarte* (2015), produção Ciclope Filmes, e *Entre Sombras* (2018), produção Animais AVPL.

Alice Eça Guimarães estudou na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, e em 2003 especializou-se em Artes no departamento de Som e Imagem. *Amélia & Duarte*, foi sua primeira curta-metragem, co-dirigida com Mónica Santos, que estudou Arte e Design de Comunicação no *Royal College of Art* (Londres) — onde recebeu uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (Animais, 2018). *Entre Sombras* é a segunda curta da dupla.

Amélia & Duarte recebeu os prêmios de público no *Curtas Vila do Conde* 2015, o *Melhor Curta-metragem Nacional (Prémio António Gaió)* do *Cinanima* 2015 (Espinho), além do de *Melhor Filme Português (Prémio Sociedade Portuguesa de Autores / Vasco Granja)* no *Monstra* 2016 (Lisboa). Mas destaca-se por ter sido selecionado pela *Académie Des Arts et Techniques du Cinéma (Les Nuits en Or)*, em 2017, por ter sido premiado com o *Sophia* (2016), da Academia Portuguesa de Cinema.

Entre Sombras apesar de recente, já foi reconhecido com o *Prémio Especial do Júri* no *Festival Internacional de Curtas-metragens de Hiroshima* (Japão), o *Prémio Especial do Público* nos festivais de Zagreb (Croácia) e de Vila do Conde, e foi um dos indicados ao *César* 2019, da *Académie Des Arts et Techniques du Cinéma* (França).

As produções abordam o relacionamento (homem-mulher), como uma espécie de conquista fadada ao fracasso. Através da animação de elementos do mundo real, dos atores, e através de uma narração de fundo, as animadoras criam um universo estético-simbólico próprio, onde o *pixilation* lhes empresta as suas características, dando corpo às narrativas, aos movimentos e agregando significados.

A reflexão sobre estas obras se desenvolve considerando as questões da forma e do corpo dos estudos de Patrice Pavis (2008) e da imagem fotográfica, baseado nos trabalhos de André Bazin (1994) e Roland Barthes (1980). O artigo também se apoia no conceito de “amor líquido” de Zygmunt Bauman (2004), e em reflexões de Norman McLaren (1991) e George Sifanos (2012) sobre animação, além dos estudos investigativos da própria autora sobre a técnica animada.

Todas as citações estrangeiras foram traduzidas para melhor fluidez da leitura.

1. *Amélia e Duarte (A&D)* e *Entre Sombras (ES)*

Como define a sinopse de *A&D*:

[...]O [...] relacionamento tem a forma de uma caixa de arquivo e o seu conteúdo ilustra a história sobre o seu fim. Somos conduzidos pelas várias formas como ambos lidam com a separação como eles tentam dividir, destruir e apagar as memórias de cada um. (ICA, 2019a)

No início do filme, surge um arquivo de amores findos, com inúmeras caixas nomeadas. Antes de ser arquivada na seção “Amores Perdidos”, saem da caixa “Amélia & Duarte” todos os seus elementos, como numa explosão de fogos de artifício (Figura 1), e começam a contar sobre o relacionamento dos personagens e o luto pós rompimento. Ao final, percebe-se que essa caixa é preparada pelos próprios protagonistas, a partir do momento em que não sentem mágoas e guardam dentro dela os bons e maus momentos.

Por seu lado, a sinopse de *ES* nos remete a uma outra situação, que pode ser interpretada como um segundo momento da personagem feminina de *A&D*: “[...] Num mundo surreal onde os corações podem ser depositados num banco, a protagonista atravessa vários perigos que a conduzem a um dilema: dar o seu coração ou guardá-lo para si”. (ICA, 2018b). Nesta curta, uma funcionária de um banco de corações — local onde se depositam os corações para não serem roubados (Figura 2) –, é seduzida a ajudar um homem a recuperar o seu coração roubado, e que está no banco. Com o desenrolar da trama, percebe-se que ele é um ladrão de corações, mas é a sua parceira que lhe rouba o seu.

Esteticamente diferente da curta anterior — colorida e poética –, *ES* é um *thriller*, descrito pelas realizadoras “como um filme *noir* que adota a estética do preto e branco e o imaginário dos anos de 1940, com inspiração plástica do Art Déco e do movimento surrealista” (Animais, 2018: 3).

2. O Corpo dos Atores no Pixilation

Essas duas obras animadas se apresentam através do *Pixilation* e da animação de objetos. Em ambas, os atores Helena Santos e Tiago Alves emprestam seus corpos à criação das realizadoras, para apresentar e representar as histórias de amor.

Observando a “pragmática da atuação corporal”, apresentada por Patrice Pavis (2008:58-9) — focado no trabalho teatral — é possível identificar nas curtas analisadas, sete das nove situações que envolvem o corpo do ator: “a extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal”; “a orientação ou disposição das faces corporais”; “as posturas”; “as atitudes”, “os deslocamentos”, “as mímicas como expressividade visível do corpo”, e “os efeitos do corpo e a



Figura 1 · *Still* das primeiras cenas de *Amélia & Duarte* de Alice Guimarães e Mónica Santos (2015).

Figura 2 · *Still* das primeiras cenas de *Entre Sombras* de Alice Guimarães e Mónica Santos (2018).

propriocepção do espectador". Porém, três se destacam. A iconicidade do corpo ("a diversificação do campo da visibilidade corporal") é fundamental e utilizada pela narrativa. No caso das personagens femininas por exemplo, percebe-se que a mudança de estilo de cabelo e roupas — o figurino é como uma extensão do corpo do ator (Pavis, 2008:164-5) — refletem uma mudança emocional da personagem. O conjunto de detalhes da movimentação do rosto, de mãos, pés, e de outras partes do corpo dos atores contam e constroem visualmente as histórias (são as "as atitudes" e "a mímica" de Pavis). Como no caso da cena de *ES*, em que partes dos corpos dos personagens, juntamente com a movimentação dos lençóis, é que dão forma e sentido ao que se passa (o encontro sexual).

É indubitavelmente o ponto alto da curta-metragem. O *pixilation* e a animação de objetos criam uma metáfora visual, pois os personagens parecem "emergir e submergir na cama" (Figura 3). Ou seja, eles se deixam "mergulhar" na paixão, que os afoga, esquecendo-se de todo o resto. Como observa Georges Sifianos (2012:186):

O corpo pode ser um signo realista e abstrato. [...] Como o balé recusa o naturalismo, ao mesmo tempo em que usa o corpo humano e valoriza as possibilidades de seu movimento, assim também o pixilation, utilizando a síntese cinematográfica fora das convenções naturalistas, autoriza a utilização do corpo humano para fins que vão além da ilusão da realidade.

Mas por outro lado, o senso de realidade não é completamente "perdido", o que também contribui com a empatia do público.

3. A Questão do Sentido de Realidade no *Pixilation*

A utilização do *pixilation* e da animação de objetos, que são técnicas que se utilizam de elementos do mundo real, agregam um senso de realidade — vinculado a imagem fotográfica (Bazin, 1994: 16; Barthes, 1980:16-8) — que facilita a identificação direta do público com as situações de românticas. As fotografias, as cartas, os perfumes, e as flores animadas que aparecem em *AÇD*, além das ações dos personagens, criam toda uma atmosfera emotiva e ao mesmo tempo nostálgica, do amor que se acabou.

Em *ES*, há toda uma sedução — mistério e sensualidade — que nos remete também a uma nostalgia, mas de época — devido ao conjunto estético dos anos 1940. O próprio ritmo da narrativa (*thriller*) e a animação criativa da cena de sexo, também só foi possível com a utilização do senso de realidade das imagens e dos corpos dos atores graças ao *pixilation*. E não são somente esses elementos em particular, mas é a reunião de todos que cria uma nova roupagem e



Figura 3 · Still de *Entre Sombras* (de Alice Guimarães e Mónica Santos): a cena da cama.

Figura 4 · Still de *Amélia & Duarte* (de Alice Guimarães e Mónica Santos) o mar de tristezas da personagem.

toda uma ambiência de uma nova imagem, que vai dando corpo as narrativas — de forma surreal, nos movimentos e ações.

4. O Pixilation e o Amor em *Amélia e Duarte (A&D)* e *Entre Sombras (ES)*

As realizadoras encontraram no *pixilation* um caminho estético para abordar os encontros e desencontros amorosos. Como uma técnica animada quadro-a-quadro, esta cria naturalmente um ritmo na sucessão de suas imagens projetadas.

[...] a animação ao vivo pode criar uma caricatura ao interferir no ritmo da ação humana, criando exageros e distorções hiper-naturais do comportamento normal, manipulando a aceleração e desaceleração de qualquer movimento humano.

[...]

Também é possível imaginar muitos novos caminhos para um ser humano se locomover. Além de novos tipos de andar e correr, uma pessoa pode ir de um lugar para outro deslizando [...] aparecendo e desaparecendo, e uma série de outras maneiras. (McLaren, 1991:67-8)

E isso é percebido em ambas as produções. Esse visual um tanto caricato e exagerado se conecta com o próprio sentido de se estar apaixonado, que torna a todos um pouco caricatos, exagerados, nos sentimentos e muitas vezes nas ações.

Bauman (2004:11) considera o “amor” como episódios intensos, curtos e impactantes, desencadeados pela consciência *a priori* de sua própria fragilidade e curta duração” (o que ocorre nas duas histórias). Por outro lado, essa fragilidade favorece e combina com a cultura consumista, como aponta Bauman (2004:11), “favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, [...]”, e em uma época pouco propícia ao “amor verdadeiro”, onde a “experiência amorosa” é mais uma mercadoria. Assim, “a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar” (Bauman, 2004:12) — como em *ES*.

Há uma dificuldade da atual sociedade (no “líquido mundo moderno”) em cultivar o amor (“cuidar”, “preservar”, “estar à disposição”, “assumir a responsabilidade”). *ES* retrata essa situação, uma vez que as pessoas “guardam” seus corações no banco: é algo a ser preservado. Estão fechadas para o sentimento, por covardia, praticidade ou preguiça — a curta não entra nesse mérito. E o teórico adverte (2004: 13): “Se o desejo quer consumir, o amor quer possuir. [...] Se o desejo se autodestrói, o amor se perpetua”. Neste ponto, se reconhece as duas narrativas.

Em *ES*, o desejo dos amantes se consome e deflagra o mistério da trama, abrindo caminho para a posse do coração do ladrão, pela vítima. Ou seja, este se apaixona por ela.

Já em *A&D*, ambos sofrem pelo amor perdido, mas o público não sabe o que

levou ao rompimento. De qualquer forma, não é oferecido ao público a opção do casal “tentar de novo”, nem através da narrativa verbal.

Conclusão

Apesar de *Amélia & Duarte* e *Entre Sombras* abordarem o relacionamento e se apresentarem com o mesmo corpo (o *pixilation*), elas apresentam várias diferenças.

Enquanto *A&D* aborda o relacionamento mais emotivo, sentimental, *ES* o apresenta de forma mais sensual e dramática. O interessante da primeira curta é o processo de rutura do casal: a separação é visualmente criada em animação para que o espetador perceba o sofrimento dos enamorados. Em *ES* é o processo de envolvimento sensual, do que é perigoso e do proibido, que é abordado em um ambiente *noir*.

Em ambas as narrativas os sentimentos e o coração são interpretados como algo a ser guardado, a ser preservado. Para a sua segurança (no caso de *ES*), ou para ser arquivado como um projeto não realizado (em *A&D*). Mas nas duas histórias, há uma vaporosidade, uma efemeridade que na interpretação das realizadoras, parece ser inerente à condição do relacionamento amoroso.

Na criação de uma imagem animada resultante da reunião de movimentos de objetos e de pessoas, encontramos uma ironia de natureza e ação. Enquanto os atores agem como bonecos (serem inanimados), os objetos (elementos inanimados) se movimentam como se fossem vivos. A colcha que cobre a cama se transformar em ondas, isto é, um tecido ao mover-se em um determinado ritmo e forma, nos parecem as águas do mar (Figura 4); e livros e recortes se movem como elementos ao vento, fornecendo imagens à narração verbal do sofrimento de Amélia e de Duarte. Enquanto o movimento dos lençóis na cama de hotel de *ES* — que por sua vez, também nos remetem a águas revoltas —, é tão importante à cena quanto as poucas partes do corpo dos atores, que surgem no ecrã.

Não é tarefa fácil representar emoções e sentimentos — algo imaterial, não tátil — através de objetos e elementos concretos do cotidiano. Por ironia, é exatamente esta característica do *pixilation* que permite a comunicação com o público. Como aponta o animador Jan Švankmajer, os objetos possuem uma memória (apud Wells, 1998:90). Eles guardam uma história neles mesmos, porém não só. Como elementos de uma sociedade, de uma cultura, todos nós guardamos um museu de recordações de momentos e de objetos que nos foram/são caros ou nos marcaram. E *A&D* “brinca” em certa medida, com essas memórias do público despertando uma participação emotiva.

Ainda dentro da questão “líquida” que remetem as imagens — nas cenas dos barquinhos e das ondas do mar feitas com o movimento da colcha; do

processamento químico das lembranças de Amélia, assim como da cama (novamente) e os amantes de *Entre Sombras* –, estas refletem também o conceito de “amor líquido” de Bauman (2004). Uma vez que a vaporosidade das relações, e a inconstância sentimental espelham a questão da fragilidade atual das relações humanas. Consequência de uma individualidade cada vez mais desenvolvida, e uma “emocionalidade” cada vez menos inteligente e disponível.

Referências

- Animais (Prod.) (2018) *Entre Sombras / Between Shadows* Press Kit. Porto: Animais.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire : Note sur la photographie*. Paris : Cahiers Du Cinéma, Gallimard Seuil. ISBN2-07-020541-X.
- Baumn, Zygmunt (2004) *Amor Líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos* (C. A. Medeiros, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. ISBN: 978-85-7110-795-3. [Consult. 2018-12-02] Disponível em URL: <https://archive.org/details/BaumanZygmuntAmorLiquido>
- Bazin, A. (1994) *Qu'est-ce que le Cinéma?* (12a. Ed.). Paris: Les Éditions Du Cerf. ISBN: 2-24-02419-8.
- ICA (2019a) “Amélia e Duarte”. Instituto do Cinema e do Audiovisual. Portugal. [Consult. 2018-12-20] Disponível em URL: <http://icatega.ica-ip.pt/filme/>
- AMELIA+E+DUARTE/1938
- ICA (2019b) “Entre Sombras”. Instituto do Cinema e do Audiovisual. Portugal. [Consult. 2018-12-20] Disponível em URL: <http://icatega.ica-ip.pt/filme/ENTRE%20SOMBRAS/2177>
- McLaren (1991) “Neighbours (1952)”. In McWilliams, D. (Ed.) *Norman McLaren: On the creative process*. Montreal: National Film Board of Canada. ISBN: 0-7722-0412-8.
- Pavis, P. (1996) *A Análise dos Espetáculos* (S. S. Coelho, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. ISBN: 978-85-273-0396-5.
- Sifianos, G. (2012) *Esthétique du Cinéma d'Animation*. Paris: Editions Cerf-Corlet. ISBN : 978-2-204-09838-0.
- Wells, P. (1998) *Understanding Animation*. London: Routledge. ISBN: 978-0-4151-1597-1.

3. :Estúdio, normas de publicação
:Estúdio, *publishing directions*

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

A revista Estúdio está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Acadêmicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

Autores

Ao submeter um manuscrito o(s) autor(es) assegura(m) que o manuscrito é o seu trabalho original. Os autores não deverão submeter artigos para publicação em mais do que um periódico. Os autores não deverão submeter artigos descrevendo a mesma investigação para mais que uma revista. Os autores deverão citar publicações que foram influentes na natureza do trabalho apresentado. O plágio em todas as suas formas constitui uma prática inaceitável e não ética. O autor responsável pela correspondência deve assegurar que existe consenso total de todos os co-autores da submissão de manuscrito para publicação. Quando um autor descobre um erro significativo ou uma imprecisão no seu trabalho publicado, é obrigação do autor notificar prontamente a revista e colaborar com o editor para corrigir ou retracts a publicação.

Editores

Os Editores deverão avaliar os manuscritos pelo seu mérito sem atender preconceitos raciais, de gênero, de orientação sexual, de crença religiosa, de origem étnica, de cidadania, ou de filosofia política dos autores. O editor é responsável pela decisão final de publicação dos manuscritos submetidos à revista.

O editor poderá conferir junto de outros editores ou pares acadêmicos na tomada de decisão. O editor ou outros membros da revista não poderão revelar qualquer informação sobre um manuscrito a mais ninguém para além do autor, par académico, ou outros membros editoriais. Um editor não pode usar informação não publicada na sua própria pesquisa sem o consentimento expresso do autor. Os editores devem tomar medidas razoáveis quando são apresentadas queixas respeitantes a um manuscrito ou artigo publicado.

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

A revisão por pares acadêmicos auxilia de modo determinante a decisão editorial e as comunicações com o autor durante o processo editorial no sentido da melhoria do artigo. Todos os manuscritos recebidos são tratados confidencialmente. Informação privilegiada ou ideias obtidas através da revisão de pares não devem ser usadas para benefício pessoal e ser mantidas confidenciais. Os materiais não publicados presentes num manuscrito submetido não podem ser usados pelo par revisor sem o consentimento expresso do autor. Não é admissível a crítica personalizada ao autor. As revisões devem ser conduzidas objetivamente, e as observações apresentadas com clareza e com argumentação de apoio. Quando um par acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

:Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* 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 Estúdio, artistas sobre outras obras* 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 *Estúdio* 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 Estúdio* 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 Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e

for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista Estúdio 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 Estúdio* envie um e-mail para estudio@belasartes.ulisboa.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar a 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 (eliminar a 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 *Estúdio* 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 referenciação de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

A *Revista Estúdio* requer 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 Estúdio*, 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 Estúdio*, 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 Estúdio* e o edite, distribua, exiba 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 Cromá*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo.

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

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

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

1. Modelo da página

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

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

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

2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

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

Conclusão

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

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

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Cromo, 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

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

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 priviligia-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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação 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

:Estúdio, um local de criadores

:Estúdio, 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). 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

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



JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da FBAUL, coordenador do Mestrado em Escultura e da Secção de Escultura do CIEBA. Coordena exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação teórica-prática na área da escultura de talhe directo, intervenção no espaço público e intervenção na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige também a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Presidente do Centro de Investigação CIEBA, da Ulisboa. Presidente da Sociedade Nacional de Belas-Artes, Portugal. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



JOSEP MONTOYA HORTEBLANO (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Master en Política Docente Universitaria (2006-2007), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986-1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Actualmente, Coordinador y profesor del Master Producció Artística i Recerca ProDart, miembro de la Comisió de Coordinació i Seguiment de Qualitat de Màsters i Postgraus de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Miembro de la Comisión de Evaluación Interna — CAI — de la Facultad de Bellas artes U.B. Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L'Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

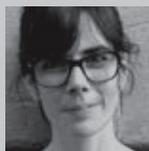


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art in Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona.

(1997). Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988). El vídeo, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU.(1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d’Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forun de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de 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 prémios 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, Berlin (2015), com tese intitulada “Art, Cultural Studies and Project Management in projects for social change”. Paralelamente às suas actividades enquanto curadora é docente e investigadora na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa na área de Estudos de Cultura. Publica extensivamente em catálogos de exposições e publicações periódicas e académicas. Membro do IKT, da AICA, do ICOM, e da The British Art Network, da Tate.



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutorado em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/ Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. Leciona na Faculdade de Belas-Artes, nas licenciaturas, as disciplinas de História da Arte I (Pré-História e Antiguidade), História da Arte Brasileira e História e Teoria da Museologia e da Curadoria, no mestrado de Museologia e Museografia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arte Brasileira. Explora os interfaces entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre temáticas do património.



MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro de Conselho Editorial: *Revista Éter – Arte Contemporânea* (Uvalimão); *Trama Interdisciplinar* (UPM); *Pedagogia em Ação* (PUC-Minas); *Ars Con Temporis* (PMStadium); *Poéticas Visuais* (UNESP); *Estúdio, Croma e Gama* (FBA-UL). Membro de Comitê Científico: CIANTEC (PMStadium); WCCA (COPEQ); CONFIA (IPCA); CSO (FBA-UL). Membro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes – ANPAP; Associação Profissional de Artistas Plásticos – APAP; Associação Paulista de Críticos de Arte – APCA; Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasil.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). É doutora em Belas-Artes na especialidade de Pintura (doutoramento financiado Bolsa I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia 2008-2012). É Investigadora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e professora nesta instituição no Mestrado de Pintura. Dirige a Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e colectivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura e do Desenho.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University – Bloomington, EUA (2009), onde foi também professora visitante (2009), além de coordenar intercâmbio de cooperação com essa universidade. Investiga as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a palavra e a imagem no contexto da arte contemporânea. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras*. Desde 2001, é membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, que ajudou a fundar. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Foi professora residente no Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG de 2015-16. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



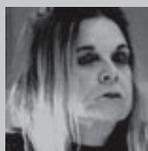
MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é Professora Titular e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em *Arts et Sciences de l'Art* pela *Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne* e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na *Université Laval*, Canadá. Artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa *Expressões do Múltiplo* — CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de disetjos encoberts" en el 2009. En los dos casos premio extraordinario. Actualmente, colabora en diferentes revistas especializadas y imparte la asignatura de Fundamentos de las artes i Dibujo artístico i color en el Instituto Ramón Berenguer IV de Santa Coloma de Gramanet, Barcelona.



NEIDE MARCONDES (Brasil). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. He is a graduate of the deAppel Curatorial Training Programme and also completed a PhD by practice in Visual Arts (Shadow Curating) at the School of Media Arts and Imaging, DJCAD, Dundee. He is currently developing 'Deep

Maps / geographies from below', the W OR M (Peacock's new project Room), and Free Press a youth-led publishing project. He is involved in research, project curation, writing and lecturing as well as all things concerned with the everyday running of small and medium sized arts organisations.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Professor-pesquisador, artista e curador independente. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Realizou estágio pós-doutoral no Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (CIEBA/FBAUL). É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É editor da Revista Arteriais — PPGARTES | UFPA. É curador da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas — ANPAP. Recebeu, entre outros prêmios: Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procltura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Funarte e Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012.



PAULA ALMOZARA (Brasil). Artista, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas (1989), Mestre em Artes (1997) e Doutora em Educação (2005) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), onde desenvolve projeto com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Foi Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação e Coordenadora do PPG-LIMIAR da PUC-Campinas. É Bolsista Produtividade do CNPq e líder do Grupo de Produção e Pesquisa em Arte - CNPq/PUC-Campinas. Recebeu em 2014 o Prêmio Brasil Fotografia, categoria Desenvolvimento de Projetos com trabalho artístico sobre experimentações em fotografia analógica. Possui diversas exposições no Brasil e exterior, com obras em acervos públicos e particulares.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística — uma abordagem Humanizante". Exposições recentes: Festival N "Espacios de Especies", Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; "Matéria Pensamento Tempo Forma" Museu Penafiel (Portugal) 2018; "Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo", Museu de Penafiel (Portugal) 2017; "enhancement: MAKING SENSE", i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; "Periplos: Arte Português de Hoy", Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: "Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science", TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no "15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação", Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no "I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016", Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.



PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul no Bacharelado em História da Arte da mesma universidade. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Vive e trabalha em Porto Alegre.



PEDRO ORTUÑO MENGUAL (Espanha). Licenciado en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Doctor por la Universitat Politècnica de Valencia (2002). Profesor Titular del Área de Escultura (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia). Desde 2009 es director de la revista académica *Arte y Políticas de Identidad* (Universidad de Murcia). Su investigación reflexiona sobre el papel arte en los media y su relación con las identidades periféricas. Ha participado en varios proyectos de investigación. Actualmente es Investigador Principal junto a Laura Baigorri del proyecto i+D+I MIMECO HAR2017-84915-R, “Cuerpos conectados. Arte y cartografías identitarias en la sociedad transmedia”.



RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS (Brasil, 1978). Artista visual e professora adjunta de Teoria da Arte da URCA/CE. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo IA/UNESP e especialista em Curadoria e Educação em Museus pelo MAC/USP. Realizou na Pinacoteca do Estado de SP, Itaú Cultural, CCSP, dentre outros espaços. Compôs o conselho editorial da revista *O Menelick 2º ato* e é membro da Comissão Científica do Congresso CSO 2017-8 da Faculdade de Belas Artes de Lisboa. Coordenou o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Recentemente participou das exposições FIAC/ França 2017, *Negros Índicios*, na Caixa Cultural/SP e *Diálogos Ausentes*, no Itaú Cultural. A arte produzida por mulheres e homens negrodscendentes tem sido tem principal tema de pesquisa.



ROSANA HORIO MONTEIRO (Brasil). Professora associada da Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com o título “Ver/fazer ciência. Usos e funções da fotografia na prática científica”. É líder do grupo de pesquisa do CNPq “Estudos interdisciplinares da imagem”. Coordenou o Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual de julho de 2014 a dezembro de 2016. Foi editora da revista *Visualidades* (Qualis A2) no período de 2005 a 2014. Bolsista Capes de pós-doutorado na Universidade de Lisboa (2009-2010), com o projeto de pesquisa “(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas”. Bolsista Capes de Mestrado (1994-1997) e Doutorado (1997-2001) em Política Científica e Tecnológica (Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP). Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1987). Foi pesquisadora visitante no Departamento de Science and Technology Studies (STS) no Rensselaer Polytechnic Institute (RPI) em Troy/New York (EUA) em 1998. É autora do livro *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, publicado pela editora Mercado de Letras/Fapesp em 2001 e tradutora de *Issues in multicultural art education: a personal view*, de Rachel Mason [Por uma arte-educação multicultural. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2000]. Participou do livro *A pele: imagens e metamorfoses do corpo organizado* por Flávia Regina Marquetti e Pedro Paulo A. Funari (Intermeios, Fapesp, Unicamp/NEPAM, 2015). Investiga principalmente os seguintes temas: imagem e ciência, teoria e história da fotografia, corpo, arte e tecnologia.



SUSANA SARDO (Portugal). Etnomusicóloga, Professora Associada na Universidade de Aveiro e Professora Visitante na Cátedra Cunha Rivara da Universidade de Goa. Desde 1987 tem desenvolvido trabalho de investigação sobre Goa num quadro de pesquisa mais vasto associado à música e lusofonia. Os seus interesses de investigação incluem música em Goa e nas comunidades diaspóricas, música e pós-colonialismo, música no espaço lusófono, incluindo Portugal onde tem igualmente desenvolvido trabalho de investigação sobre processos de folclorização e sobre música e pós-ditadura. É autora do livro *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa* (Leya 2011), que foi Prémio Cultura da Sociedade de Geografia de Lisboa, e coordenadora da colecção *Viagem dos Sons* (Tradisom 1998), entre outras publicações discográficas e artigos. É, desde 2007, coordenadora do polo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança.



VERA LUCIA DIDONET THOMAZ (Brasil). Artista visual. Mestrado em Artes: Processos de Criação em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo SP, 2007. Doutorado em Tecnologia: Mediações e Culturas, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia (PPGTE), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba PR, 2015. Pós-Doutorado em Artes Visuais, Instituto de Artes (IA), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre RS, 2017. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Brasil, 1996-2019.

Sobre a :Estúdio

About :Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista :Estúdio* 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 :Estúdio* 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 :Estúdio* 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 :Estúdio* 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.

Ficha de assinatura

201

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

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

Assinatura anual (quatro números):
36€

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

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

Sobre arte e viagem pode-se estabelecer um paralelo continuado, irónico, expressivo. Entre as duas, a síntese do signo, a justaposição associativa. A viagem mostra o mundo, a viagem mostra quem somos. A caminho se desenha, se imagina, se fantasia, se mente. Neste ensejo, e neste mote da descoberta, se apreentam os 16 artigos que compõem o número 26 da revista Estúdio.