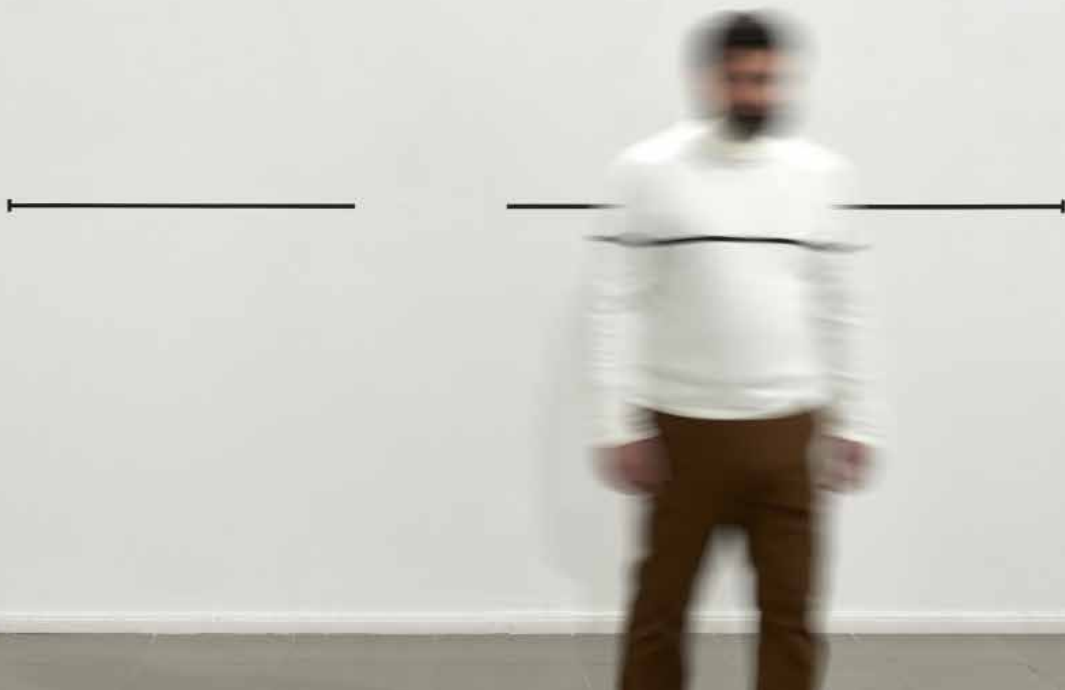


:ESTÚDIO 27

Revista :ESTÚDIO, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 27, julho-setembro 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



Refletindo sobre a arte enfrenta-se coisa difícil, e não raro temos de encarar o regresso à partida: é coisa antiga, ligação funda ao que diferencia o humano, assentando na arbitrariedade da sua cultura e na sua transmissão sígnica. A pergunta, na busca dos grandes signos, é quase simples: o que há de novo? Poderia dizer-se que a esta pergunta respondem, cada um a seu modo, os 16 artistas, agora autores, desafiados pela convocatória desta revista: no Estúdio se faz a Estúdio.

Crédito da capa: Paulo Mendes, "Linha de 3 metros interrompida pela ausência do autor", na exposição "Uma Loja, Cinco Casas, Uma Escola" (curadoria de João Fonte Santa). Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2018. Foto: Vitor Garcia (reenquadramento da foto original).

Revista **:ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 10, número 27, julho–setembro 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 27, julho–setembro 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 «LIVRE!» > <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/publiseringsskanaler/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 informação 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 «LIVRE!» > <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: Paulo Mendes, “Linha de 3 metros interrompida pela ausência do autor”, na exposição “Uma Loja, Cinco Casas, Uma Escola” (curadoria de João Fonte Santa). Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2018. Foto: Vitor Garcia (reenquadramento da foto original).

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	12-18
Arte: o que há de novo a dizer JOÃO PAULO QUEIROZ	Art: what is there new that is worth saying JOÃO PAULO QUEIROZ	12-18
2. Artigos originais	2. Original articles	20-181
Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo REBECA LÓPEZ-VILLAR	Witches and Surrealism elements in the sculptural work of Iria do Castelo REBECA LÓPEZ-VILLAR	20-29
Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti MARIA JESÚS CUETO-PUENTE	Gravitational shape and space in the work of José Zugasti MARIA JESÚS CUETO-PUENTE	30-40
O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA	The Threshold and Actant Tension in the Work of Hugo Paquete PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA	41-48
Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa THOMAS APOSTOLOU	Ceding of control in the work of Fermín Jiménez Landa THOMAS APOSTOLOU	49-55
Jorge Macchi me despertou LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	Jorge Macchi woke me up LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR	56-68
Improvisação e drone: uma leitura metodológica de David Maranhã BRUNO TROCHMANN & LUISA PARAGUAI	Improvisation and drone: a methodological reading of David Maranhã BRUNO TROCHMANN & LUISA PARAGUAI	69-76
O preto ao cubo branco: 'dos pesos que se carrega' FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO & KARINA PEREIRA DA SILVA	The Black in the White cube: 'of the weights that we carry' FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO & KARINA PEREIRA DA SILVA	77-85
Leticia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado DANIELA MENDES CIDADE	Leticia Lampert and the affective paisage urban: strategies of the photographic before the public and the private DANIELA MENDES CIDADE	86-93

<p>O mundo exposto ao devir-mulher: videografia de Barbara Fonte PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA</p>	<p><i>The world exposed to the becoming-woman: videography by Barbara Fonte</i> PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA</p>	<p>94-104</p>
<p>Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola, uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa ALICE GEIRINHAS</p>	<p><i>A Store Five Houses and One School, a collective exhibition curated by the artist João Fonte Santa</i> ALICE GEIRINHAS</p>	<p>105-115</p>
<p>Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya OSCAR PADILLA MACHÓ</p>	<p><i>Expand and retreat: contingent structures in the work of Pep Montoya</i> OSCAR PADILLA MACHÓ</p>	<p>116-122</p>
<p>A cosmicidade reflexiva em Snow Dust de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no "Além-Céu" ANDERSON DOS SANTOS PAIVA & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES</p>	<p><i>The reflexive cosmicity in Snow Dust by Rui Calçada Bastos: interactive explorations in "Sky-Beyond"</i> ANDERSON DOS SANTOS PAIVA & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES</p>	<p>123-130</p>
<p>A Escultura Fragmento de João Castro Silva LUÍSA PERIENES</p>	<p><i>The Sculpture Fragment of João Castro Silva</i> LUÍSA PERIENES</p>	<p>131-141</p>
<p>Do vazio e do silêncio nos desenhos de Maria Laet ALINE TERESINHA BASSO</p>	<p><i>Of the emptiness and the silence in Maria Laet's drawings</i> ALINE TERESINHA BASSO</p>	<p>142-152</p>
<p>A artemídia na obra-processo Água da artista Val Sampaio em seu fluir afetivo pela região Amazônica SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS</p>	<p><i>The artemidia in the process work Water of artist Val Sampaio in her affective flow through the Amazon region</i> SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS</p>	<p>153-159</p>
<p>Simon Zabell: Found in Translation ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS</p>	<p><i>Simon Zabell: Found in Translation</i> ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS</p>	<p>160-171</p>
<p>O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano DANIELA REMIÃO DE MACEDO</p>	<p><i>The expanded time and the miscigenation in photography: the dance representation in Clóvis Dariano's work</i> DANIELA REMIÃO DE MACEDO</p>	<p>172-181</p>

3. :Estúdio, normas de publicação	:Estúdio, publishing directions	184-213
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	184-185
Condições de submissão de textos	<i>Submitting conditions</i>	186-188
Meta-artigo, manual de estilo	<i>Style guide</i>	189-194
Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa	<i>Call for papers: 11th CSO'2020 in Lisbon</i>	195-197
:Estúdio, um local de criadores	<i>:Estúdio, a place of creators</i>	200-213
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	200-211
Sobre a :Estúdio	<i>About Estúdio</i>	212
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	213

1. Editorial

Editorial

Arte: o que há de novo a dizer

Art: what is there new that is worth saying

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 21 de maio de 2019 e aprovado a 1 junho de 2019

Resumo: Refletindo sobre a arte enfrenta-se coisa difícil, e não raro temos de encarar o regresso à partida: a Arte é coisa antiga, ligação funda ao que diferencia o humano, assentando na arbitrariedade da sua cultura e na sua transmissão signíca. A pergunta, na busca dos grandes signos, é quase simples: o que há de novo? Poderia dizer-se que a esta pergunta responde, cada um a seu modo, os 16 artistas, agora autores, desafiados pela convocatória desta revista: no Estúdio se faz a Estúdio.

Palavras chave: arte / novidade / revista Estúdio / Congresso CSO.

Abstract: *Reflecting on art is a difficult thing to do, and we often have to face a return to the game: Art is an old thing, a deep link to what differentiates the human, based on the arbitrariness of its culture and its symbolic transmission. The question, in search of the great signs, is almost simple: what is new? One could say that this question answers, each in its own way, the 16 artists, now authors, challenged by the call of this magazine: in the Studio is done Studio.*

Keywords: *art / novelty / Studio magazine / CSO Congress.*

1. O que há de novo

Na criação artística existe, ao mesmo tempo que uma expectativa de afirmação política – o *status*, o poder instituído, o reconhecimento, a fama, a metáfora do bem coletivo, a metáfora do Estado –, existe também a resistência ao poder. Esta resistência dirige-se tanto ao poder instituído, como e sobretudo a um outro poder, o poder ideológico, ao consenso, à hegemonia. O alcance desta vertente do discurso e do pensamento artístico pode ser intencional, ou, de outra forma, também existir a um nível inconsciente do próprio agente, seja artista, curador, colecionador, ou público.

Esta é a dinâmica que centraliza a aventura artística como uma das demandas de autoconhecimento que diferenciam a humanidade, a par com as interrogações fundamentais que culminam com a indagação religiosa e o conhecimento científico.

2. Cultura e Revolução

Aqui se apresentam, em poucas linhas, alguns aspectos caracterizadores da atividade artística: ela é tão antiga quanto a humanidade, ela é novidade e ao mesmo tempo continuidade – tal como na definição de cultura – e ela também é arbitrária, como a língua e como o signo que a veicula. E ainda, ela é organizadora dos grupos e sociedades, ao mesmo tempo que promove a renovação, a mudança, e a revolução.

As revoluções não abdicaram das artes, e as artes anunciaram as revoluções, em bastantes instâncias. É revolucionário o «Doríforo,» de Policeto, os frescos da capela Scrovegni, de Giotto, a ‘Madalena Arrependida,’ de Donatello, a ‘vista do Tamisa desde Richmond House,’ de Canaletto, a ‘Olympia,’ de Manet, a ‘Colagem’ de 1912, de Picasso, a ... Poderia tentar continuar, com uma pergunta latente sobre a procura destas obras maiores: o que há de novo? Assim percebe-se esta procura, espécie de pequena viagem (Queiroz, 2019).

3. A proposta

A proposta deste número 27 da Revista Estúdio é mesmo essa: lançar o olhar dos agentes, dos artistas, sobre os seus companheiros e desafiar a novidade, a intervenção. Inserido no projeto maior do Congresso CSO, Criadores Sobre outras Obras, que há dez anos se lança aos artistas, o desafio da Revista Estúdio tem permitido um olhar renovado. O congresso traz novidade, entre gravuras, (Salvatori, 2019) poesia visual e livro de artista (Paros, 2019; Bonani & Almoza-ra, 2019), ou ainda o puro resgate de obras perdidas (Marques, 2019) ou à espera de serem estudadas (Fortes, 2019).

Também é ocasião para o estudo do pensamento artístico e para observar o artista pedagogo, desde o seu contexto cultural e criativo, e desde os seus apontamentos e registos (Sabino, 2019).

4. Os artigos da Estúdio 27

O artigo “Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo” de Rebeca López-Villar (Vigo, Espanha) evidencia as configurações pictóricas e escultóricas surrealizantes, desta artista da Galiza, Espanha, que ao mesmo tempo convocam e enfatizam os sinais de diferenciação e de simbolização em torno do género: os cabelos longos, os saltos de tação, a invisibilidade da individualidade em benefício dos fetiches de género e de dominação, exibem uma exuberância reinvidicadora da identidade substituída, ou uma perplexidade pela feminização do corpo em parâmetros hiperbólicos.

Maria Jesús Cueto-Puente (Bilbau, Espanha) no artigo “Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti” aborda a sistematização projetual que acompanha o escultor José Zugasti (n. 1952, Guipúzcoa, Espanha) nas suas esculturas públicas interpelantes, subtilmente antropomórficas, e plasticamente assertivas.

O artigo “O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete” de Pedro Ferreira (Lisboa, Portugal) aborda a obra “Zoe: Actant” (2017) de Hugo Paquete (n.1979, Portugal), interpretando-a como uma prática pós-digital que explora tecnologias híbridas e os limites da perceptibilidade exacerbando a mediação tecnológicas e explorando os artefactos inerentes.

Thomas Apostolou (Grécia e Vigo, Espanha) no artigo “Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa” apresenta uma leitura da obra do artista espanhol Fermín Jiménez Landa (n. 1979, Pamplona, Espanha), que se caracteriza por ser uma articulação de registos e de regras lúdicas, respeitantes a um objetivo performativo e subjetivo. Em 2012, para a obra “Las Puertas”, deslocou-se desde a sua casa até à Casa Encendida, Madrid, mediante o compromisso de não tocar em nenhuma porta que encontrasse no caminho.

O artigo “Jorge Macchi me despertou” de Lúcia Weymar (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil) apresenta uma perspectiva sobre as intervenções e registos do argentino Jorge Macchi (n. 1963). Explorando o acaso e as propostas da deriva (Debord) onde combina o absoluto acaso e o mais determinado rigor, numa complexidade escalar mediante a complexidade urbana.

Bruno Trochmann & Luisa Paraguai (Campinas, São Paulo, Brasil) no artigo “Improvisação e drone: uma leitura metodológica de David Maranhã” abordam o músico português David Maranhã, no disco “Âncora” (2016), em grupo com

Alex Zhang Hungtai e Gabriel Ferrandini, e no disco “*Marches of the new world*” (2007). Estabelece afinidades com o *free jazz* negro, de John Coltrane, e com o *drone*, de Tony Conrad. David Maranhã (n. 1969, Figueira da Foz, Portugal) é uma das presenças da música experimental desde que em 1989 criou o “Osso Exótico” com André Maranhã, António Forte e Bernardo Devlin. O seu contexto é o de um contributo do *free jazz*, e do *drone*, que afirma um contra-discurso crítico das vanguardas ocidentais.

O artigo “O preto ao cubo branco: ‘dos pesos que se carrega’” de Francione Carvalho & Karina da Silva (Juiz de Fora, Brasil) apresenta a obra do artista visual Matheus Assunção (n. 1993, Rio de Janeiro, Brasil). Trabalhando os territórios de expressividade entre a performance, a fotografia, o vídeo, o artista enfatiza os temas que problematizam o corpo, a sexualidade, o género, dissidentes num território herdeiro das marcas do tráfico negreiro. Propõem o ‘Coletivo Descolônia,’ em 2017, e apresentam a exposição “Preto ao Cubo”, na Galeria Guaçuá, em Juiz de Fora, explorando os temas do descentramento e da pós-colonização, com um imaginário pós pop e inserido na cultura urbana.

Daniela Cidade (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado” mostra o trabalho de Letícia Lampert, de 2013, intitulado “*Conhecidos de vista: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias,*” que acompanha os moradores do centro histórico da cidade de Porto Alegre, interrogando a paisagem urbana e a tensão entre o público e o privado.

O artigo “O mundo exposto ao devir-mulher: videografia de Barbara Fonte” de Pedro Silva (Vigo, Espanha) expõe a sua abordagem sobre a videografia de Barbara Fonte (n. 1981, Portugal), discutindo pontos de convergência entre dois tópicos: a apresentação sexualizada do corpo e a sua redenção através da evocação matricial adâmica. Eva, o que é ser mulher, pela boca, pelo fruto, e pela interdição da pose, a evidência da sujeição da exposição e da vergonha.

Alice Geirinhas (Coimbra, Portugal) no artigo “‘Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola,’ uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa” apresenta uma curadoria em dois espaços, em Coimbra e nas Caldas da Rainha (Colégio das Artes, Coimbra e Museu Bernardo, Caldas da Rainha), que propõe diferentes aproximações e reflexões em que a arte é apropriada numa metalinguagem. A intervenção reúne artistas, obras e exposições ao longo de vinte anos, numa estratégia de arquivo orgânico e não antológico, expondo-se trabalho inédito, e inserindo-se aqui a participação de Alice Geirinhas, Alexandre Estrela, Andrea Brandão, António Caramelo, António Olaio, Cecília Corujo,

Eduardo Matos, Fernando Ribeiro, Inez Teixeira, Isabel Carvalho, Isabel Ribeiro, João Fonte Santa, Luís Alegre, Mafalda Santos, Margarida Dias Coelho, Maria Condado, Miguel Palma, Nuno Ramalho, Paulo Mendes, Pedro Amaral, Pedro Bernardo, Pedro Cabral-Santo, Pedro Pousada, Renato Ferrão, Sara & André, Susana Borges, Susana Gaudêncio e Xavier Almeida.

O artigo "Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya" de Oscar Padilla" (Barcelona, Espanha) aborda a exposição do catalão Pep Montoya (n. 1952, Barcelona) intitulada "No saber perquè però sabent per què" que decorreu no Centro de Arte Espronceda, em Barcelona, janeiro 2018. *São estabelecidos paralelos geracionais entre Pep e artistas com Pedro Cabrita Reis ou Martin Kippenberger, na recuperação da operatividade plástica.*

Anderson Paiva (Roraima, Brasil) & Mónica Mendes (Lisboa, Portugal) no artigo "A cosmicidade reflexiva em 'Snow Dust' de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no <Além-Céu>" apresentam a obra de Rui Calçada Bastos (n. 1971, Lisboa), particularmente a série fotográfica *Snow Dust* (2013), assim como a instalação *SkyLoopSpace* (2017), instalação interativa com captura de movimentos, utilizando o *kinect*, e projeção no topo de imagens identificáveis e geradas pelos participantes podendo-se navegar desde as nuvens baixas até aos objetos astrais, numa viagem da nuvem às nebulosas.

O artigo "A Escultura Fragmento de João Castro Silva," de Luísa Perienes (Lisboa, Portugal), apresenta-se uma reflexão sobre a obra do escultor e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. O escultor explora a agregação de tacos e de fragmentos de madeira numa reorganização identitária, quase esfíngica, que assume o silêncio da presença material e da grandeza inerente ao potencial humano.

Aline Basso (Fortaleza, Brasil) no artigo "Do vazio e do silêncio nos desenhos de Maria Laet" estuda a série "Daquilo que não se vê" (2016), de Maria Laet (n. 1982, Rio de Janeiro) conjunto de livros em papel e a série 'Atividade Interna' (2017), série de dez desenhos a tinta da china. Evidencia-se a materialidade do papel e dos mofos, as manchas das humidades, que se articulam com as capilaridades da tinta.

Sissa de Assis (Taguatinga, Brasília DF, Brasil), no artigo "A artemídia na obra-processo 'Água' da artista Val Sampaio em seu fluir afetivo pela região Amazônica", constata uma presença feminina nos jovens artistas da Amazônia, em particular apresentando a obra da artista Val Sampaio (n. 1950). A artista percorreu o rio Amazonas com artistas convidados em duas expedições. Usando a geolocalização, os *geotags*, e realidade aumentada são ensaiadas anotações urbanas na paisagem eletrônica. As duas expedições num barco de porte

médio, passaram pelos municípios Oriximiná, Santarém e Óbidos, no Estado do Pará, no Norte do Brasil. A primeira expedição do projeto ocorre em 2009 na qual participaram Jarbas Jácome, Cláudio Bueno, Gilbertto Prado, Nacho Duran e Dênio Maués. Em 2011, na segunda expedição participam Rosângela Leote, Panetone, Marcos Bastos, Cláudio Bueno, Léo Pinto, Panetone, Gilbertto Prado e a própria Val Sampaio, em projetos de exposição interativos e ainda disponíveis na rede.

O artigo “Simon Zabell: Found in Translation” de Jesús Osorio (Granada, Espanha) aborda a obra de Simon Zabel (n.1970, UK, residente em Espanha), que se ocupa de uma diversidade de possibilidades criativas nas diferentes medialidades artísticas, pintura, escultura ou instalação, onde se salienta o seu carácter cenográfico e sintético, numa articulação entre a imagem, a história e a música.

Daniela Remião de Macedo (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil) no artigo “O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano” debruça-se sobre o extenso percurso do artista visual brasileiro Clóvis Dariano (n. 1950, Porto Alegre, RS) que explora na linguagem fotográfica uma relação privilegiada com a dança e o teatro, desde os anos 70 até a atualidade.

5. Conclusão: procurar com atenção

Refletindo sobre a arte enfrenta-se coisa difícil, e não raro temos de encarar o regresso à partida: a Arte é coisa antiga, ligação funda ao que diferencia o humano, assentando na arbitrariedade da sua cultura e na sua transmissão signíca. A pergunta, na busca dos grandes signos, é quase simples: o que há de novo? O desafio da novidade é percebido inteiro na soma destas partes, e de outras a acrescentar. É preciso procurar, desafiar o conhecimento, vencer as resistências, olhar através do nevoeiro do conformismo, vencer o brilho da atração luxuosa das tendências dominantes, mas superficiais. Assim as tarefas ficam mais simples: é só prestar atenção, e procurar o que é realmente novo, realmente verdadeiro, realmente humano.

Referências

- 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.
- 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.
- Marques, Inês Andrade (2019, janeiro) "Uma escultura nunca realizada de Martins Correia." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):151-156.
- Paros, Felipe Martins (2019, janeiro) "Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):36-43.
- Queiroz, João Paulo (2019, janeiro) "Viagem ao Quintal" *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 7(13):12-16.
- 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.
- 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.

2. Artigos originais
Original Articles

Elementos brujesco-surrealistas en la obra escultórica de Iria do Castelo

*Witches and Surrealism elements in the sculptural
work of Iria do Castelo*

REBECA LÓPEZ-VILLAR*

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

*España, artista visual e investigadora.

AFILIÇÃO: 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 elaborar una aproximación al lenguaje poético de la obra de Iria do Castelo, atendiendo a las cuestiones brujesco-surrealistas que de ella se desprenden. En este sentido, será esencial la reflexión sobre las posibles lecturas rituales que surgen de la utilización artística de elementos como el pelo. Como conclusión, se tratará de comprobar que la idea poliédrica de la bruja — junto con otras como el surrealismo, la magia, lo carnavalesco, lo siniestro, la muerte...— concurre en la obra de Iria do Castelo, y de qué modo se presenta ante el espectador.

Palabras clave: escultura / ritual / bruja / onírico.

Abstract: *The objective of this text is to elaborate an approach to the poetic language of the work of Iria do Castelo, taking into account witches and surrealism issues that arise from it. In this sense, reflection on the possible ritual readings that arise from the artistic use of elements such as hair will be essential. As a conclusion, we will try to verify that the polyhedral idea of the witch — along with others such as surrealism, magic, the carnival, the sinister, death...— concur in the work of Iria do Castelo, and in what way it appears before the spectator.*

Keywords: *sculpture / ritual / witch / oneiric.*

Introducción

De pronto, se oyó un tremendo alboroto, los árboles crujián, las hojas secas estallaban y la espantosa bruja Baba Yaga apareció saliendo del bosque, sentada en su mortero, arreando con el mazo y barriendo sus huellas con la escoba (Afanasiev, 1986:62).

Un grupo de *brujas* escultóricas invade el espacio artístico para danzar en su particular aquelarre: largos cabellos enlutados se deslizan siniestramente por las piernas femeninas, que terminan en delicados tacones. Bajo la elocuente palabra *Ritual*, Iria do Castelo propone una muestra artística derivada de los cuentos tradicionales, las creencias supersticiosas y los cultos paganos, en la que la unión entre lo femenino y lo natural cobra especial importancia.

El objetivo de este texto es comprobar que el trabajo de Castelo se puede situar dentro del grupo de creaciones contemporáneas que, desde distintas estrategias artísticas, recuperan la figura brujesca femenina. En este sentido, se realiza una aproximación semántica a la idea de la *bruja* para continuar con un breve recorrido por aquel proyecto de la artista que guarda relación con cuestiones como lo onírico, lo mágico o lo siniestro, atendiendo especialmente al modo en que el ritual se hace visible a través de materiales (cabello) y temáticas (lo brujeril y lo surrealista).

1. La *bruja* como material artístico

Más allá del estereotipado personaje ficticio tan arraigado en el imaginario colectivo, y atendiendo a las múltiples connotaciones semánticas del poliédrico concepto “bruja”, el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana se refiere al término mencionando su ambigüedad y complejidad polisémica (Lisón Tolosana, 2004:53). Y es que cuando hablamos de *brujas*, además de imaginar a la villana nariguda de los cuentos, tratamos también de la curandera, la histérica, la *femme fatale*, la mujer calificada socialmente de fea o malvada, y de aquella otra rebelde y adelantada a su tiempo.

Por su amplia carga conceptual, se aprecia en la práctica artística reciente un procedimiento creativo que establece analogías con la caza de brujas y con sus protagonistas, reconfigurándolas y adaptándolas a determinadas situaciones actuales. En la actividad del colectivo activista W.I.T.C.H. se observa esta estrategia, que parece lícita para realzar y combatir situaciones que evidencian, por ejemplo, las diferencias existentes entre géneros o la vigencia de estereotipos femeninos tradicionales.



Figura 1 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 2 · Dibujo sobre *Pyre Woman Kneeling* de Kiki Smith. Fuente: propia.

La *bruja* es protagonista indiscutible de obras como *Tremble, tremble* (propuesta de Jesse Jones para el Pabellón de Irlanda de la Bienal de Venecia del año 2017), pero su huella se encuentra implícita en múltiples trabajos artísticos contemporáneos, como los de Marina Núñez o Annette Messager. La obra de Iria do Castelo parece impregnarse de determinados elementos brujescos cuando, por ejemplo, observamos una acumulación de troncos de madera a los pies de una siniestra figura femenina (Figura 1), una potencial pira ardiente similar a la planteada por Kiki Smith en el año 2002 en su interesante *Pyre Woman Kneeling* (Figura 2), obra sobre la que el comisario Xabier Arakistain escribe

La Bruja es una loba solitaria. Una hembra, separada por su naturaleza de la manada. (...) En ella, el sexo es un anhelo constante, insaciable. A los hombres, los vuelve impotentes. Se reúne por la noche con otras de su especie. (...) Puede convertirse en un gato. O en un pájaro. Vuela. Roba y corrompe. Habla con el viento. (...) Es mujer, y como tal representa la proximidad al demonio de todas las mujeres (Arakistain, 2007:194).

2. El carácter ritual del cabello y la idea de la *femme fatale*

En los seres creados por Iria do Castelo, el cabello es uno de los materiales más frecuentes, así como uno de los indicadores de la naturaleza bruja y monstruosa de sus esculturas. Las artes visuales han introducido el pelo como material y temática a lo largo de la historia (Figura 3), ofreciendo interpretaciones heterogéneas. La relevancia de este elemento en la tradición mágica universal es notable. Como ejemplo, se puede apuntar que el catálogo de la exposición etnográfica *De rezos a conxuros* registra un mechón pelirrojo “de una mujer muerta” como amuleto valedor, protector de la difunta y del dueño del objeto mágico (Solla, 2014:29). Más cercano a lo artístico, el diseñador Alexander McQueen, conocedor de sus rasgos mágicos y posibilidades connotativas, incluye en la etiqueta de cada prenda de su colección *Jack the Ripper Stalks his Victims* un mechón de su propio cabello (Bouzas Loureiro, 2017:716).

Aunque en el ámbito de la representación los significados del cabello son diversos, suelen servir para describir al ente monstruoso y, en cuanto a lo femenino, simbolizan simultáneamente peligrosidad y erotismo (Orsanic, 2015:217). Los resultados de algunos estudios sobre iconografía medieval coinciden con los dedicados a la pintura producida entre finales del siglo XIX y principios del XX cuando afirman que el arte “no hace sino enfatizar el papel seductor de los cabellos femeninos” (Goicoetxea Marcaida, 2008:148). En las composiciones finiseculares apreciamos los largos mechones de la mujer fatal (en forma de sirena o de mujer danzante en la naturaleza, miembro del aquelarre), pero no

podemos obviar el carácter peligroso del pelo largo y enredado en la mujer endemoniada (Figura 4), cuestión que de sobra conocen los creadores actuales de ficciones de terror, esfera en la que contamos con el terrible paradigma de Samara Morgan (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002).

Las mujeres representadas en las piezas de Iria do Castelo cuentan con generosas melenas que acentúan los rasgos brujeriles de las figuras mediante el ocultamiento de los rostros y el apoyo de determinados elementos complementarios, como las cornamentas o máscaras animales. Sus atributos las aproximan al popular arquetipo de la *femme fatale*, basado en un encanto ambiguo e inquietante, y definido por el peligro. El pelo es protagonista en la fatal finisecular, y suele ser copioso, largo y, en múltiples ocasiones, cobrizo. Lo animal, y especialmente lo felino, aparece en muchas de las representaciones de entre siglos como rasgo que, junto con lo brujesco, acentúa una supuesta perversidad femenina. Acercándonos a este temor que produce la *bruja* en general y la figura brujeril de Castelo en particular, resulta inevitable mencionar los trabajos teóricos de Julia Kristeva (2006:11), que afirma que lo abyecto es "aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden; aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas." La *bruja*, como entidad ajena a todo lo estructurado (sociedad, familia, canon, etc.), parece el ejemplo idóneo de esta abyección.

Estimamos que la obra de Iria do Castelo aparece en un momento de auge brujeril en el ámbito de las artes plásticas, pero también en el cinematográfico. Hablando de cine de terror, su asiduidad tal vez se debe al hecho de que el horror subraya lo diferente, lo ajeno (Pinel, 2009:169), y la *bruja* puede ser entendida como ese otro monstruoso y temible. Es decir, parece que es la asociación de la mujer con la otredad lo que propicia que la *bruja* se convierta en el estereotipo terrorífico ideal según las normas del patriarcado.

Respecto a los rasgos formales de los personajes monstruosos femeninos (las *brujas*, en nuestro caso), no son atroces únicamente por su aspecto, sino por su ambigüedad, corrupción y desvío maligno de la norma (Kristeva, 2006:25). En ese desvío se sitúan las criaturas grotescas de Castelo que, sin embargo, adquieren un carácter espectacular a través de una estrategia que podríamos denominar de pulimento formal. El monstruo se apropia en la contemporaneidad visual de una belleza extraña, se vuelve consumible y "satinado" (Han, 2015:19). La *bruja* de Iria do Castelo se torna repulsiva por lo que implica, no por la forma en que se la muestra (Azara, 1990:24), aunque sí encontramos elementos formales discordantes y aterradores. Además de la ya mencionada ausencia de rostros, los talones de las criaturas de *Ritual* se revelan extraños pues, lejos de formar una estructura humana natural, terminan en delicados tacones. Pero lo que realmente



Figura 3 · Marina Núñez, *Sin título (siniestro)*, 1994.
Lápiz y pelos sobre servilleta de lino. Fuente: <http://www.marinanunez.net/1994-galeria-9/>

Figura 4 · Dibujo basado en la película *The Ring* de Gore Verbinski. Fuente: propia.



Figura 5 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

Figura 6 · Iria do Castelo, *Ritual*, 2018. Instalación escultórica. Fuente: cortesía de la artista.

provoca extrañamiento en los pies de las piezas de Castelo es que esa piel de la pierna se extiende hasta el final del pie, de modo que lo que debería desvelarse como un zapato de tacón, forma parte de la estructura ósea y cutánea de los cuerpos humanos fragmentados de esta suerte de aquelarre (Figura 5).

Comparando estos pies con los pintados por la surrealista Leonora Carrington en *Autorretrato (La posada del caballo del alba)*, las coincidencias son significativas. La figura femenina de Carrington viste prendas específicas para montar a caballo, pero los zapatos que utiliza son puntiagudos, de cordones y con tacón; remiten al fetiche victoriano a la par que reflejan una sexualidad femenina dominante.

3. Animalidad y metamorfosis

Del autorretrato de Leonora Carrington deducimos también una turbia unión entre la hiena y la mujer protagonista, vínculo que algunas investigadoras han leído como el de una hechicera con su bestial espíritu familiar (Alberth, 2004:33). Como hemos visto, junto al motivo del cabello (e incluso como consecuencia de él), encontramos en la obra de Iria do Castelo un recurrente rasgo animal: cuerpos amorfos, antinaturales y fragmentados; cuernos y cornamentas; estructuras cuadrúpedas; máscaras animalizadas. El pelo, según Lucía Orsanic (2015:218), “coloca al monstruo en la misma línea que el animal, refuerza la condición instintiva, (...) y la irracionalidad.”

Las pinturas que en torno a 1900 manifiestan la amistad de las mujeres con los animales surgen con malvados objetivos, similares a los que determinan las palabras que en la tradición literaria dedican los hombres a la oscuridad interior de las mujeres. Jasón se refiere a la maga Medea en los siguientes términos: “no los acerques a su irritada madre, pues ya le he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo” (Eurípides, 1999:217). Esta unión entre el fenómeno brujesco y el animal cuenta con diversos planos de análisis (Centini, 2002:135), pero nos detendremos únicamente en las dos particularidades que emergen de la obra de Castelo, la bestia como transfiguración de la *bruja* y la identificación del diablo con lo animal. Parece que de esta última, polimorfa, las más recurrentes son la serpiente y el macho cabrío, ejemplo de una posible supervivencia de ciertas formas híbridas de la Antigüedad, como el semidiós Pan, habitante de los bosques (López Ibor, 1976:102). Los seres cornudos de Castelo (Figura 6) remiten al chivo que, a su vez, vincula las esculturas con Dioniso y con las reuniones macabras de las *brujas*, los aquelares, celebraciones transgresoras en las que domina la locura ritual, la música, las danzas extremas y el éxtasis.

La metamorfosis que se produce en la obra de Iria do Castelo conecta con el

vínculo mágico entre la *bruja* y el animal, entre la mujer y la naturaleza. Estos elementos conceptuales son en la psique de las mujeres muy positivos, y a menudo estas necesitan recuperarlos (Pinkola Estés, 2005:152). En este sentido, podemos encontrar en *Ritual* un rastro, consciente o inconsciente, de la *bruja* rusa Baba Yaga, que se yergue como el ejemplo perfecto del ideal de mujer salvaje; representa la unión primigenia con la naturaleza, la vitalidad y la fuerza femenina, supone una amenaza: "es temible (...). Contemplar su rostro es contemplar la vagina dentata, unos ojos de sangre" (Pinkola Estés, 2005:150).

Cuando el espectador accede al espacio expositivo de *Ritual*, se encuentra con un grupo de mujeres salvajes, sí, pero empoderadas y repletas de sabiduría y fortaleza (Ballester Buigues, 2012:87). Se identifican con una naturaleza alejada de los parámetros patriarcales que otorgan a la unión mujer-naturaleza un carácter negativo por oposición a la de hombre-cultura.

Conclusión

Como reflexión final, podemos afirmar que en la serie de esculturas que componen el *Ritual* de Iria do Castelo convergen cuestiones, tanto temáticas como materiales, que las relacionan directamente con el elemento brujesco femenino y con el mundo surrealista, entendido este como el espacio irracional contenedor de extrañas metamorfosis y cuerpos siniestros. Asimismo, hemos deducido que la transfiguración que sufren las *brujas* de Castelo es comparable con un proceso de empoderamiento femenino positivo, basado en la proximidad a la naturaleza y al animal.

Referencias

- Afanasiev, Aleksander (1986) *Cuentos populares rusos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alberth, Susan L. (2004) *Leonora Carrington: surrealismo, alquimia y arte*. Madrid: Turner.
- Arakistain Xabier (2007) *KISS, KISS, BANG, BANG. 45 años de arte y feminismo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes (catálogo de la exposición celebrada en Bilbao del 11 de junio de 2007 al 9 de septiembre de 2007).
- Azara, Pedro (1990) *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona: Anagrama.
- Ballester Buigues, Irene (2012) *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Bouzas Loureiro, Nuria (2017) "El pelo tejido. Una aproximación al pelo como material artístico en la obra de Basilisa Fiestras." In Queiroz, João paulo (Ed.) (2017) *Novas Propostas pelos Artistas: o VIII Congresso CSO'2017*. ISBN 978-989-8771-59-9. Pp. 712-722.
- Centini, Massimo (2002) *Las brujas en el mundo*. Barcelona: Vecchi.
- Eurípides (1999) *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Goicoetxea Marcaida, Ángel (2008) *El pelo en la cultura y la antropología*. Madrid: Opera Prima.
- Han, Byung-Chul (2015) *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Kristeva, Julia (2006) *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México D.F.: Siglo XXI.
- Lisón Tolosana, Carmelo (2004) *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.
- López Ibor, Juan José (1976) *¿Cómo se fabrica una bruja?* Barcelona: Dopesa.
- Orsanic, Lucía (2015) "Mujeres velludas. La imagen de la puella pilosa como signo de monstruosidad femenina en fuentes medievales y renacentistas, y su proyección en los siglos posteriores". *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. 19, 217-242.
- Pinel, Vicent (2009) *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Pinkola Estés, Clarissa (2005) *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- Solla, Calros (2014) *De rezos a conxuros. Amuletos, talismáns e pedras da fartura. Obxectos de poder da Galiza tradicional*. Vigo: Fundación Liste Museo Etnográfico.

Forma y espacio gravitatorio en la obra de José Zugasti

Gravitational shape and space in the work of José Zugasti

MARIA JESÚS CUETO-PUENTE*

Artigo completo submetido a 14 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*España, Artista multimédia.

AFILIAÇÃO: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura, Campus Bizkaia. Barrio Sarriena S/N . 48940 Leioa (Bizkaia), España. E-mail: mariajesus.cueto@ehu.eus

Resumen: Este artículo se centrará en una selección de proyectos realizados por el artista José Zugasti (Eibar, 1952), que definen su trayectoria como artista y escultor en el espacio público. La forma y el espacio gravitatorio son el eje central de su investigación plástica. Utiliza el círculo, la línea y el hierro como estructura de repetición, ocupación de espacio, orden / desorden y equilibrio dinámico de un caos gravitacional a la deriva en el que plantea nuevos retos expresivos y polisigníficos en un diálogo constante con el entorno.

Palabras clave: escultura / espacio / forma / línea.

Abstract: *This paper will focus on a selection of projects realized by the artist José Zugasti (Eibar, 1952) that defines his trajectory as an artist and as a sculptor in the public space. Gravitational shape and space are the central axis of his plastic research. He uses the circle, the line and the iron as a repetition structure, occupation of the space, order / disorder and dynamic equilibrium of a gravitational chaos adrift that formulates new expressive and polysignific challenges in a constant dialogue with the environment.*

Keywords: *sculpture / space / shape / line.*

Introducción

Esta disertación propone un acercamiento a la obra del escultor vasco José Zugasti, nacido en Eibar (Guipúzcoa) en 1952.

José Zugasti obtiene la Licenciatura en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1980. Abandona Madrid y retorna para fijar su residencia en el País Vasco. Comienza como dibujante y pintor y deriva al campo de la escultura. En la década de los 80 su trabajo está centrado en el estudio de expresión figurativa en el espacio y escribe en el catálogo Sala Rekalde:

Si existe una obsesión en mi recorrido plástico, es el de la representación de la figura. Razones vitales que impulsan a empeñarme en esta investigación visual referida a lo humano, y su entorno más cercano. (Zugasti, 1994).

En la década de los 90, la investigación/creación de Zugasti recrea estructuras en una búsqueda de construcción relacional de espacio, escultura y arquitectura en una correspondencia de escalas que hacen referencia a la escala humana, que representa con grafismos matéricos lineales. Una puesta en escena que nos habla del campo expandido en la escultura. La Escultura como No-Paisaje y No-Arquitectura, véase (Krauss, 1985).

Me centraré en mostrar un recorrido espacio temporal de su trabajo, para presentar una selección de proyectos comisionados, cuyas obras están ubicadas en el espacio urbano y que definen su trayectoria como escultor en la primera década del siglo XXI EN el espacio público: “*A la deriva*” (2002), en Abandoibarra (Bilbao / Bilbo); “*Trans-formación*” (2002), en Salvatierra (Álava / Araba); “*Flor desnuda*” (2005), en el Museo de Escultura al Aire Libre Ceutí (Murcia); “*El peso de la forma*” (2006), en Palma de Mallorca; “*Desarrollo de la forma*” (2010), en San Sebastián / Donostia; y “*Formen dantza*” (2010) en Éibar (Guipúzcoa / Gipuzkoa).

1. Antecedentes

La obra de Zugasti renueva y amplía el lenguaje de la escultura recreando un dibujo lineal y matérico en el espacio. Una poética de Es una obra personal y original, que pudieramos relacionar conceptualmente con su entorno, pero “*ajeno a cualquier clase de compromiso historicista*” (Marín-Medina, 1987:3).

El espacio es uno de los ejes centrales en la experimentación de Zugasti, que nos permite citar el punto de vista de Javier Maderuelo (2008: 42-54) en cuanto a la idea de espacio desarrollada por las Vanguardias y poner en valor su aportación innovadora, que hace un guiño al concepto de espacio desarrollado en teorías y prácticas artísticas ensayadas por Lázlo Moholy Nagy, Naum Gabo, An-

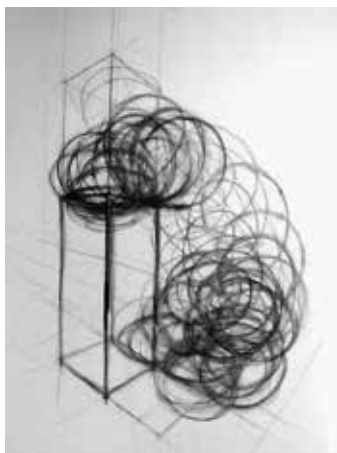


Figura 1 · José Zugasti. Figura subiendo la escalera, 1994

Figura 2 · José Zugasti. Boceto gráfico para el espacio urbano.

Figura 3 · José Zugasti. Maqueta para el espacio urbano.

toine Pevsner, Vladimir Tatlin, El Lissitzky y en el proceso de creación y utilización del hierro para la conquista del espacio tiene como referentes: Gargallo, Julio González y Picasso. También se relaciona con la creación desarrolladas por los artistas, David Smith, Antony Caro y Jorge Oteiza, entre otros. Se propone un perforamiento de la materia por Lázlo Moholy Nagy, que provoca el vacío físico o desocupación de la esfera y caja vacía en la investigación oteiziana..

Zugasti ha continuado el proyecto de la escultura moderna de sus antecesores, decantándose por un lenguaje formal geométrico y abstracto, que nos permite citar a Rosalind Krauss:

La importância simbólica de un espacio central interior del que se deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir del núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna (Krauss: 2002:248)

Zugasti va prescindiendo de la figuración y evoluciona hacia la forma y espacio gravitatorio, utilizando como recurso la línea, el vacío y la mínima materia, como recurso material en el espacio urbano.

2. Proceso creador y materialización formal del espacio gravitatorio

En línea general, se puede definir la evolución de la investigación/creación de Zugasti en dos apartados:

2.1. Del antropomorfismo a la geometría

Parte de la figuración, formas antropomorfas, que pone en escena en espacios ortogonales que son metáfora de espacios de ortogonales, que hablan de la relación de la forma antropomorfa con la ortogonalidad del espacio arquitectónico/arquitecturacombinando con va uniendo u desarrollando

2.2. Estructuras de repetición: Forma y espacio gravitatorio

En este apartado se pueden incluir los proyectos realizados para el espacio urbano

El proceso creador de Zugasti contiene diferentes fases para el desarrollo y ejecución del proyecto, que en tantas ocasiones se entrecruzan y repiten:

Fase Inicial del proyecto: Realiza una práctica de campo sobre el territorio y estudia diferentes aspectos de la fisonomía e historia del lugar a tener en cuenta en el desarrollo del proyecto y su ubicación. Consulta de la documentación relativa al territorio de ubicación del proyecto para el espacio urbano

Fase de representación gráfica del proyecto: Lluvia de ideas en relación con el proyecto y el territorio de ubicación (Figura 2).

Fase de maquetación a escala: Zugasti acostumbra a realizar varias maquetas a diferentes escalas, que ayuden a la percepción y materialización del proyecto a diferentes niveles (Figura 3).

Fase de selección de los proyectos en concurso: se presentan los proyectos para su selección por una comisión.

Fase de ejecución material del proyecto: una vez seleccionado y promovida su ubicación y ejecución en base a un calendario. En esta fase se colabora con empresas y profesionales para la materialización del proyectodado que requiere la interdisciplinariedad para poder ejecutar la idea (Figura 4).

Fase de ubicación y puesta en escena en el espacio público: esta es la fase final en la que se colabora con diferentes gremios para su ubicación y se cuidan diferentes detalles para concluir el proyecto (Figura 5).

3. Presentación de una selección de proyectos ejecutados en el espacio público

Todos estos proyectos representan la investigación / creación de una década.

"A la deriva" (2002), en Abandoibarra (Bilbao / Bilbo). Esta escultura pública (Figura 6) es metáfora y memoria del paisaje vivenciado. Sus forma dinámica está generada por estructuras de repetición, distintos aros que permiten percibir una diagonal rítmica en movimiento, que conforman los diferentes aros. Formas a la deriva, nos habla del paisaje sin el paisaje. Se complementan con dos bases, que juegan con el lugar de ubicación. Se ha trabajado la calidad del acabado simulando la textura, el color y las calidades del entorno.

"El peso de la forma" (2005), en el Museo de Escultura al Aire Libre Ceutí (Murcia). Es una composición espacial de contrastes formales dibujados en el espacio vacío y gravitacional: orden /desorden, angular/curvo, unidad ordenada/serie desordenada, que gravitan en el espacio. Un juego que nos habla de la lucha entre lo racional y lo irracional (Figura 7).

"Flo Nua" (2005), en Palma de Mallorca. Es una pieza ordenada y dinámica (Figura 8), que gravita con limpieza diáfana y evoca la espiritualidad del espacio y la fuerza interior que inspira el centro.

"Formen dantza" (2010) en Éibar (Guipúzcoa / Gipuzkoa). Recrea un espacio escenográfico transitable (Figura 9) y que invita al público a jugar, danzar, sentir el vacío del espacio celeste. Cúpulas de línea y vacío.



Figura 4 · José Zugasti. Materialización del proyecto utilizando el espacio de Alfa Arte.

Figura 5 · José Zugasti. "A la deriva". Puesta en escena y Anclaje.



Figura 6 · José Zugasti. "A la deriva" Paseo de Abandoibarra. Bilbao, 2002. 42 barras de acero, hormigón, arena. (590 x 500 x 800 cms.). Producción: Alfa — Arte . (Calderería Marferdi).

Figura 7 · José Zugasti. "El peso de la forma". Instalado en Ceutí (Murcia), 2002. Bronce patinado en negro de 2 cms de grosor. (400x240x300 cms) .



Figura 8 · José Zugasti. *"Flo Nua"*. Instalado en San Fuster (Palma de Mallorca), 2005. Hierro. 4 módulos de 2 m. Que se engarzan entre sí en un aro situado en el suelo.

Figura 9 · José Zugasti. *"Formen dantza"*. Instalado en Eibar (Guipúzcoa), 2010. Barras perforadas de 12 y 9 cms (1200x800x350 cms).



Figura 10 · José Zugasti con su obra. Detalle.

Conclusiones

Con este trabajo nos hemos acercado a lo que consideramos que es importante, difundir y poner en valor la obra artística y proyectos desarrollados para el espacio público.

José Zugasti es un artista que comienza su trayectoria en la década de los 70 como pintor, pero su investigación/creación lo traslada y sitúa en el ámbito de la escultura.

En el proceso creador de sus esculturas, parte de la natura y el cosmos como motivación y su metodología de trabajo define diferentes medios y distintas etapas que le permiten materializar su idea, renovando y ampliando el lenguaje de la escultura vasca (Jorge Oteiza y Eduardo Chillida).

Para la realización de sus esculturas utiliza nuevos materiales y medios tecnológicos, que se sintetizan conceptualmente como línea matérica, formas en repetición, círculos, ocupación de espacio, orden/desorden y equilibrio dinámico de un caos gravitacional a la deriva en el que plantea nuevos retos expresivos polisémicos en un diálogo constante con el entorno.

La producción de José Zugasti se sitúa en el ámbito de la escultura con un carácter innovador, polisémico, formal y espacial, que es metáfora y trasciende el espacio ambiental, social y antropológico de su entorno (Figura 10).

Su investigación deriva y entronca con teorías de espacio enunciadas por las vanguardias.

El proceso de trabajo es modélico y fásico. Va desde una investigación/creación individual y en solitario, pero también interdisciplinar, en cuanto que colabora con empresas y profesionales para la materialización de sus esculturas públicas a gran escala y la puesta en escena y ubicación in situ..

Forma y espacio gravitatorio es la esencia poética de su lenguaje plástico, que dialoga con el entorno de su ubicación y simboliza la memoria del País Vasco industrial.

Referencias

- Krauss, Rosalind (1985) . "La escultura en las el campo expandido" en *H. Foster (Ed.): La postmodernidad*. Kairos, Barcelona . 59-74. ISBN: 9788472451544
- Krauss, Rosalind (2002) . *Passajes de la escultura moderna* en Akal, Madrid, ISBN: 978-84-460-1141-5
- Maderuelo, Javier (2008) . *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporâneos, 1960-1989o* en Akal, Madrid. ISBN: 978-84-460-1261-0
- Zugasti, José (1987). *José Zugasti 1984-1987*. Catálogo de exposición (Textos
- Zugasti, José (1987). *José Zugasti 1984-1987*. Catálogo de exposición (Textos: José Marin-Medina y Kosme M. De Barañano). San Sebastian / Donostia. Edita: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones (Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián). Museo de San Telmo de San Sebastián. 90 pp. ISBN: 84-7173-116-9.
- Zugasti, José (2009). *Zugasti. Lurreko lorategia / Jardín terrenal*. Catálogo de exposición (Textos: Xabier Iturbe Otaegi y María José Aranzasti). Donostia/San Sebastian. Edición Kutxa Fundazioa / Fundación Kutxa. 64 pp. ISBN: 978-84-7173-530-0.
- Zugasti, José (1994). *José Zugasti. Procesos de trabajo / Lan egiteko prozesuak. Estudio de expresión figurativa em el espacio*. Catálogo de exposición. Bilbao. Edita: Sala de Exposiciones de REKALDE, S.L. 48 pp

O Limite e a Tensão Atuante na Obra de Hugo Paquete

The Threshold and Actant Tension in the Work of Hugo Paquete

PEDRO DANIEL DA COSTA FERREIRA*

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

*Portugal, Artista Multimédia.

AFILIAÇÃO: Doutorando em Belas Artes — Arte Multimédia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de investigação e Estudos em Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: ferreirapedro@protonmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da obra “Zoe: Actant” (2017) de Hugo Paquete. Contextualizo a sua obra como prática pós-digital. Através de tecnologias híbridas, a obra combina fenómenos intangíveis à perceção humana, tornando-os perceptíveis através de um sistema autónomo e mediações tecnológicas. A obra explora sonoridades acusmáticas através do entrelaçamento de atuantes humanos e não-humanos. Paquete apresenta-nos assim outras maneiras de ouvir, ver e pensar o Real como rutura, espaço de tensão, e estética de glitch.

Palavras chave: arte multimédia / instalação / arte sonora / pós-digital / ruído.

Abstract: *This article presents an analysis of the work “Zoe: Actant” (2017) by Hugo Paquete. I contextualize his work as post-digital practice. With the use of hybrid technology, the work combines phenomena intangible to human perception, rendering them perceptible through an autonomous system and technological mediations. The work explores acousmatic sonorities by the interweaving human and non-human actants. Paquete thereby presents us with other ways to listen, see and think about the Real as breaks, tension space, and glitch aesthetics.*

Keywords: *media art / installation / sound art / post-digital / noise.*

Introdução

Este artigo apresenta uma análise da obra “Zoe: Actant” (2017) de Hugo Paquete. A obra foi desenvolvida durante 3 meses na sua residência artística no Hospital Divino Espírito Santo em Ponta Delgada nos Açores e apresentada como performance e instalação no Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas. Assim como, o resultante álbum intitulado “Dark Electromagnetic Field” (2017). Procura-se aqui fazer uma reflexão sobre as particularidades da sua investigação e prática artística multidisciplinar que a contextualizo como pós-digital. A obra do autor encontra-se em resistência a modelos convencionais de produção artística com base nas múltiplas disciplinas que cruza.

Hugo Paquete, nasceu em 1979 em Portugal, é artista de arte intermédia e sonora. Bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Doutorando em Ciências Musicais na Universidade Nova de Lisboa. Tem vindo a desenvolver uma pesquisa multidisciplinar sobre arte sonora, ruído, tecnocultura e as condições e estéticas pós-digitais. Na sua obra, explora conceitos de imprevisibilidade através de sistemas de interação entre som, vídeo e gesto performativo.

Através de uma análise detalhada das várias documentações da instalação e da performance, de registos sonoros, vídeo e texto, e a partir de conversas com o autor, pretendo aqui examinar como a sua obra apresenta *outras* maneiras de ouvir, ver e pensar o pós-digital, no modo como afetam a nossa experiência da obra de arte e os processos de criação na contemporaneidade.

1. Pós-digital, Ruturas, Tensões e Glitches

A obra “Zoe: Actant” (2017) é um ambiente de instalação imersivo, de tensão performativa, nos limites sonoros e visuais da representação (Figura 1). Na sua obra, Hugo Paquete explora processos híbridos para além das funcionalidades padrão impostas por sistemas computacionais. Utiliza assim tecnologias digitais e não-digitais numa prática de arte contemporânea pós-digital. O conceito pós-digital foi inicialmente introduzido num contexto artístico sobre práticas contemporâneas de música criada por computador pelo compositor de música eletrónica Kim Cascone como “a estética do erro” (Cascone, 2000). Para Florian Cramer, o pós-digital refere-se à recente condição e estado dos media *depois* do seu processo de digitalização. Cramer, entende que o prefixo “pós” não implica o fim do digital mas uma continuação do digital, nas mudanças culturais subtis e mutações contínuas, após a propagação do digital, da computação, de redes globais de comunicação, mercados e geopolíticas (Cramer, 2015). Como metodologia, o pós-digital serve como um incitador para análise crítica sobre o papel das tecnologias digitais na sociedade contemporânea (Kwastek,

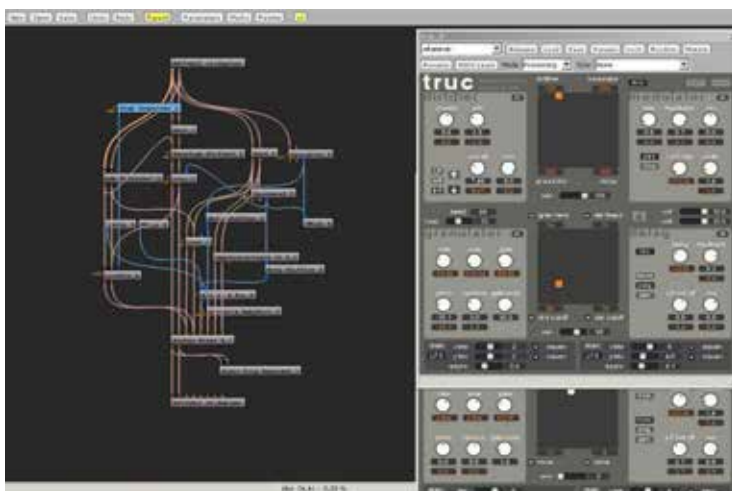


Figura 1 · Hugo Paquete. “Zoe: Actant”, Performance, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas, Açores, Portugal, 2017. Fonte: Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas

Figura 2 · Hugo Paquete. “Zoe: Actant”, Patch, 2017. Fonte: autor.

2015). A condição pós-digital manifesta-se em diferentes práticas artísticas que “não estão preocupadas com o digital em si, mas sim com a vida depois do digital” (Bishop, Gansing, Parikka, 2016:11).

A partir destas práticas, rejeita-se o espetacular nas tecnologias digitais em função de se revelar e explorar materialidades computacionais abstratas e de compreender as regulamentações impostas por estas, que “estão escondidas por detrás de várias camadas de *user-friendly software, hardware, cloud-based processing* e serviços de armazenamento” (Mirocha, 2015:58). Para Hugo Paquete, o pós-digital é uma “manifestação de uma atitude punk que explora, partindo da racionalidade da máquina e da sua operatividade, um contradiscurso. Com vista à desconstrução dos modelos funcionais, aponta para manifestações artísticas mais indeterminísticas” (Paquete, 2018:282). Seguindo este critério, Hugo Paquete excede os limites impostos pelas tecnologias digitais na utilização do computador para programar o seu próprio *software* de composição generativa e interação de processos de sonificação e visuais.

Através de tecnologias híbridas, combina fenómenos intangíveis à percepção humana, tornando-os tangíveis ao humano através de mediações tecnológicas e de um sistema autónomo. Isto é feito através de uma captura prévia sonora de campos eletromagnéticos das máquinas do hospital tornando-os numa base de dados e em *samples* digitais, na captura da variação de luminosidade no espaço convertido para som e vídeo em tempo real através de *midi*, “como vírus e bactérias que se encontram num estado de imanência e são revelados pela tecnologia” (Paquete, 2017:1056). Desta forma, a sua obra combina o espaço físico com espaço virtual, onde o som e vídeo confluem e elaboram complexos regimes de percepção na interceção de arte, ciência e cognição.

Este material vai sendo interpretado ao vivo, estando em constante hibridação pela aplicação do gesto performativo, tecnologia aplicada e interação do público como atuante, catalisador no interior de um sistema vivo e imprevisível. Sendo a soma de todas estas interações o diagnóstico experimental (Paquete, 2017).

Neste ambiente, de “diagnóstico experimental”, o/a espetador/a confronta-se com uma estrutura de ruídos complexos, repetição de texturas e ritmos, de *glitches*, murros e fachadas sonoras de detritos e erros tecnológicos, e estímulos visuais em constante tensão de transformações dinâmicas como parte da sua estética e processo criativo. Tensão esta, que cria uma multiplicidade de materializações através da sonificação de campos magnéticos, luminosidade e eletricidade amplificada que operam em trocas de matéria e energia, e criam complexos padrões de ruídos contemporâneos aplicados em composições

acusmáticas. Estes sistemas de forças em constante rutura, articulam composições de ruídos e arranjos de frequências ecléticas que ressoam autonomamente no espaço em estado de sobrecarga audível na variação de *pitch* e intensidades contrastantes que revelam uma estética de *glitch*, de transições imprevisíveis de sons de erros e detritos tecnológicos. “A materialidade do digital não se reduz ao ecrã, nem ao software, nem também ao hardware. É uma realidade distribuída massivamente que condiciona as nossas realidades perceptivas” (Bishop, Gansing, Parikka, 2016:13).

“Zoe: Actant” (2017) (Figura 2) cria uma experiência sensorial corporal entre o espaço instalativo, interação e limites da percepção humana, amplia novas abordagens sobre o real através da compreensão de agentes não-humanos e atuantes de ações. A partir da geração de situações e eventos em constante transição que existem numa dimensão computacional, física, de gesto e movimento, estende a cognição humana a um mundo amplificado de fenómenos não perceptíveis ao humano.

Na utilização de ruídos imperceptíveis das máquinas, Hugo Paquete amplia a nossa percepção do real, revelando *outras* práticas artísticas na criação de arte contemporânea. Nos limites e espaços de tensão, revela-se um modelo de produção artística na construção de uma arquitetura sobre o espaço físico e espaço virtual que distorce o vídeo de formas tradicionais, bem como o som imune de composição musical tradicional. Rejeita assim seduções e belezas estéticas representativas na instauração de um sistema de interações no limite da percepção através da multiplicidade de imagens manipuladas e da sobrecarga sonora gerada em tempo real de sons não representativos. As tecnologias digitais, que condicionam a maneira como compreendemos o mundo e a sociedade, são assim desdobradas em *outras* explorações e relações entre tecnologia, ciência e arte na conceção de arte contemporânea, e na experiência de ouvir, ver e pensar sobre o espaço.

2. A Vida Atuante e Agentes Não-Humanos

A etimologia da palavra *Zoe* é de origem grega, *zōē*, que significa vida, estado de existir ou ser. Atuante, em teoria e método de *Actor-Network Theory* (ANT), é uma abordagem no qual se entende que tudo no mundo natural e social existe em redes de relacionamento em constante mudança. Não se limita apenas a atores humanos individuais mas “estende a palavra ator — ou atuante — a entidades não-humanas e não individuais” (Latour:2). ANT, está presente na obra de Hugo Paquete, em *nodes* e nas várias conexões e dimensões em constante incerteza que se intercetam na obra através dos *patches* de composição musical

generativa. No qual estabelecem ligações, distribuem e circulam, em transformações de atributos enviados e recebidos entre parâmetros num sistema autónomo que gera sons e visuais. E que também se encontra em constante interação com o humano, gesto performativo e a luminosidade do espaço.

Na sua prática artística, de composição musical não linear e mediada através de diferentes tecnologias, rejeita construções narrativas convencionais e outras ordens impostas na criação e produção artística. Abre desta forma uma nova relação entre sons e visuais, em constante conexão entre eles, a uma exterioridade fora da representação humana, a elementos não-humanos, que controlam e interferem uns aos outros.

Na compreensão sonora das máquinas do hospital, a obra exemplifica uma mediação complexa de matéria, rica em várias camadas, que se tornam fins em si mesmos. Esta encontra-se numa relação de hibridização, de mediação e de entrelaçamento, de atores não-humanos e humanos, entre os eventos gerados em tempo real e o material que antecede outras temporalidades de recolha e experimentação, na repetição de texturas sonoras e em vários níveis de significação entre som, imagem, objetos, espaço e o atuante ou performer. A sua obra trabalha o som mapeado e espacializado em quadrifonias pelo espaço e para além de dimensões espaciais do ecrã bi-dimensional.

Na transformação de espaço arquitetónico, com objetos do hospital, eventos sonoros e visuais, "Zoe: Actant" (2017) cria um espaço imersivo que aumenta a perceção do humano. Não só transpondo-o metaforicamente para o bloco operatório, enfrentando a lâmina do bisturi, ou ligado às máquinas num estado de coma, entre vida e morte, mas também no entendimento de agentes não-humanos. Designa assim, toda a vida e atividade existente mas impercetível no ambiente do hospital, ou "os processos da máquina num espaço onde forças ocultas manifestam a sua existência centradas no residual" (Paquete, 2015:82). De vida atuante, que faz parte de uma rede interligada em constante troca de relações entre sistema computacional, num estado de vida, em entrelaçamento de eventos imprevisíveis, o humano e o ambiente, na geração da obra em tempo real. Deste modo, o ambiente imersivo em "Zoe: Actant" (2017) não faz uma separação entre a mente e o corpo do humano, nem se centra no humano. Cria uma relação-sistema onde o humano deixa de ser o centro, para ser um atuante em conjunto com outros agentes não-humanos, no ambiente imersivo em espaço físico, que interage com sistemas computacionais-vivencial através de movimentos e transformações no espaço-evento. Gerando assim, uma experiência sensorial afetiva onde o espaço se descobre além dos limites da perceção por mediação tecnológica, artística e científica como imaginário e significação.

Conclusão

Na obra “Zoe: Actant” (2017), Hugo Paquete abre *outras* abordagens no uso de tecnologias digitais e não-digitais através de tecnologias híbridas. Combina fenômenos intangíveis à percepção humana, tornando-os tangíveis através de mediações tecnológicas e de um sistema autónomo. Ao explorar práticas para além de parâmetros padrão e tecnologias híbridas, o entendimento de práticas de arte experimental multimédia e sonora é alargado para além dos limites e normas impostas por tecnologias digitais. Nesta prática artística pós-digital, a obra sugere *outras* formas de explorar tecnologias e as suas infraestruturas, revelando as várias camadas escondidas por detrás destas.

Através da materialidade da infraestrutura da máquina que é revelada em processos de materialização de sonoridades contemporâneas impercetíveis ao humano, num sistema de tensão e imprevisibilidade não representacional de estética *glitch*, a obra explora *outras* práticas experimentais de ouvir, ver e pensar que se relacionam em territórios alargados sobre o real e ruídos da contemporaneidade.

Numa sociedade que se reduz ao ecrã e obedece a padrões impostos por tecnologias, as ruturas, tensões e *glitches* presentes na sua obra, têm como propósito de confrontar a pessoa que entra no espaço, como participante no processo de criação e interpretação, a imergir, numa experiência sensorial corporal afetiva, entre tensões sonoras e visuais que desobedecem a expectativas tecnológicas e desfiguram os imaginários de tecnologias digitais perfeitas.

Referências

- Bishop, Gansing, Parikka (2016) *transmediale e.V.*, In Bishop, Ryan; Gansing, Kristoffer; Parikka, Jussi; Wilk, Elvia (Eds.), *Across & Beyond: A transmediale Reader on Post-digital: Practices, Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press, ISBN 978-3-95679-289-2: 11-16.
- Cascone, Kim (2002) “The Aesthetics of Failure: ‘Post-Digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music.” *Computer Music Journal*, 24:4, pp. 12-18, Winter, Massachusetts Institute of Technology. Disponível em URL: https://www.academia.edu/1764776/The_aesthetics_of_failure_Post-digital_tendencies_in_contemporary_computer_music
- Cramer, Florian (2015) “What Is ‘Post-digital’?”, In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 19-23.
- Kwastek, Katja (2015) “How to Be Theorized: A Tediouly Academic Essay on the New Aesthetic”, In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 79.
- Latour, Bruno (2002) “On Actor-Network Theory. A Few Clarifications, Plus More Than a Few Complications”. *Philosophical Literary Journal Logos*. 27. 173-197. 10.22394/0869-5377-2017-1-173-197. Disponível em URL:

https://www.researchgate.net/publication/316054205_On_Actor-Network_Theory_A_Few_Clarifications_Plus_More_Than_a_Few_Complications

Mirocha, Lukasz (2015) "Communication Models, Aesthetics and Ontology of the Computational Age Revealed", In *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*, M. Berry, David; Dieter, Michael (Eds.), Palgrave Macmillan, ISBN 978-1-137-43719-8: 58.

Paquete, Hugo (2015) "Pareidolia: glitch-evento metodologia e espectro". *Interact Revista Online de Arte, Cultura e Tecnologia*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens. Departamento de Ciências da Comunicação Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH/NOVA: 82.
Disponível em URL: <http://interact.com.pt/22/pareidolia/>

Paquete, Hugo (2017) "Zoe: Actant", In *16º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: #16.ART. Artis intelligentia: IMAGINAR O REAL*, i2ADS — Instituto de

Investigação em Arte, Design e Sociedade, e-ISBN: 978-989-99839-5-3: 1055-1057.

Disponível em URL:

https://www.researchgate.net/publication/321105413_16th_International_Meeting_of_Art_and_Technology_16ART_Artis_intelligentia_IMAGINING_THE_REAL/

Paquete, Hugo (2017) "Zoe: Actant" In *EXPOSIÇÃO RESIDÊNCIA ARTÍSTICA SALUTEM: à tua saúde*, Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas.

Disponível em URL:

<http://arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt/programacao/salutem-a-tua-saude-instalacoes/>

Paquete, Hugo (2018) "Tecno-utopia cyberpunk no projeto Peenemünde", In *Log In, Live On Música e Cibercultura na Era da Internet das Coisas*: 282. Disponível em URL: https://www.researchgate.net/publication/329943848_LOG_IN_LIVE_ON_MUSICA_E_CIBERCULTURA_NA_ERA_DA_INTERNET_DAS_COISAS_Tecno-utopia_cyberpunk_no_projeto_Peenemunde

Cesión del control en la obra de Fermín Jiménez Landa

Ceding of control in the work of Fermín Jiménez Landa

THOMAS APOSTOLOU*

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

*Grecia, artista visual.

AFLIAÇÃO: Universidad de Vigo, Programa de Doctorado en Creación e Investigación en Arte Contemporáneo (estudiante de doutoramento). Rúa Maestranza, 2, 36002 Pontevedra, Espanha.

Resumen: Proponemos un tipo de análisis del proceso creativo, con un enfoque en la manera en que el artista maneja su propio control sobre la obra de arte. El artista español Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979), es un ejemplo ideal para nuestro tipo de análisis. Su manera de trabajar es amplia y su relación con el control sobre su obra, como trataremos de demostrar a continuación, varía hasta el punto en que nos ayuda a poner a prueba los límites de las estrategias que utiliza para deshacerse de este mismo control.

Palabras clave: control / descontrol / proceso / Fermín Jiménez Landa.

Abstract: *We are proposing a type of analysis of the creative process, with a focus on the way in which the artist manages his own control over the work of art. The Spanish artist Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979), is an ideal example for our type of analysis. His way of working is broad and his relation with control over his work, as we are going to demonstrate, varies to the point that it helps us put to the test the limits of the strategies he uses to make away with this control.*

Keywords: control / uncontrol / process / Fermín Jiménez Landa.

Introducción

Existen multitud de prácticas artísticas que intentan distanciar la obra del control de su creador, cediendo “*un elemento de intención del autor a las circunstancias*” (Malone 2009). En esta comunicación vamos a analizar las diferentes estrategias de cesión de control en los procesos y la obra de Fermín Jiménez Landa (n. Pamplona, 1979).

Es evidente que un control total es imposible en cualquier actividad humana, incluso en el arte. Collingwood presupone el control de los artistas sobre su propia actividad, pero cree que no tienen una imagen concreta del resultado hacia el cual están trabajando, el artista trabaja hacia un *fin vago* (Anderson, 1990). En gran parte de la historia del arte occidental, los artistas intentaban aumentar su habilidad de representar el mundo, o una ilusión del mismo, inventando técnicas de control (O’Reilly, 2006), pero el papel del arte ha cambiado, y ahora las obras intentan ser modos de actuar en el mundo real (Bourriaud, 2010). Las razones por las cuales los artistas han intentado ceder el control de su proceso creativo varían, como varían las maneras en las que intentan perder el control. Este análisis se centra en las estrategias de pérdida de control en la obra de Fermín Jiménez Landa, es decir, en las maneras en las que el artista intenta o acepta la apertura de su obra a posibilidades no previstas.

1. Reglas del juego

Fermín Jiménez Landa realizó en 2012 la obra “Las Puertas”, viajando desde su casa hasta la Casa Encendida con el compromiso de no tocar ninguna puerta que encontrase en su camino. La manera en la que trabaja Fermín Jiménez Landa, aunque no es fija, a veces se puede comparar con un juego, un contrato no oficial con reglas extraordinarias, en la persecución de un objetivo fijo. El juego, como este tipo de obra, está definido temporalmente, empezando en el momento en que todos los jugadores aceptan las reglas y terminando cuando el objetivo se ha alcanzado o es imposible de cumplir. Igualmente, en “Las Puertas” (2012), el artista empieza el viaje aceptando la única regla propuesta hasta que llega al sitio donde se expone la obra, aquí las diferencias entre el juego y la obra se hacen evidentes, y las dos diferencias más importantes están en relación con el control.

En un juego, las reglas se aplican a todos los jugadores y todos los jugadores son conscientes de ellas, de esta manera se construye un sistema cerrado. Al contrario, las acciones de Fermín se realizan en la vida cotidiana de personas que nunca aceptaron las reglas del juego. Adicionalmente, son personas que no están preparadas para una experiencia estética. Surge, de este modo, una

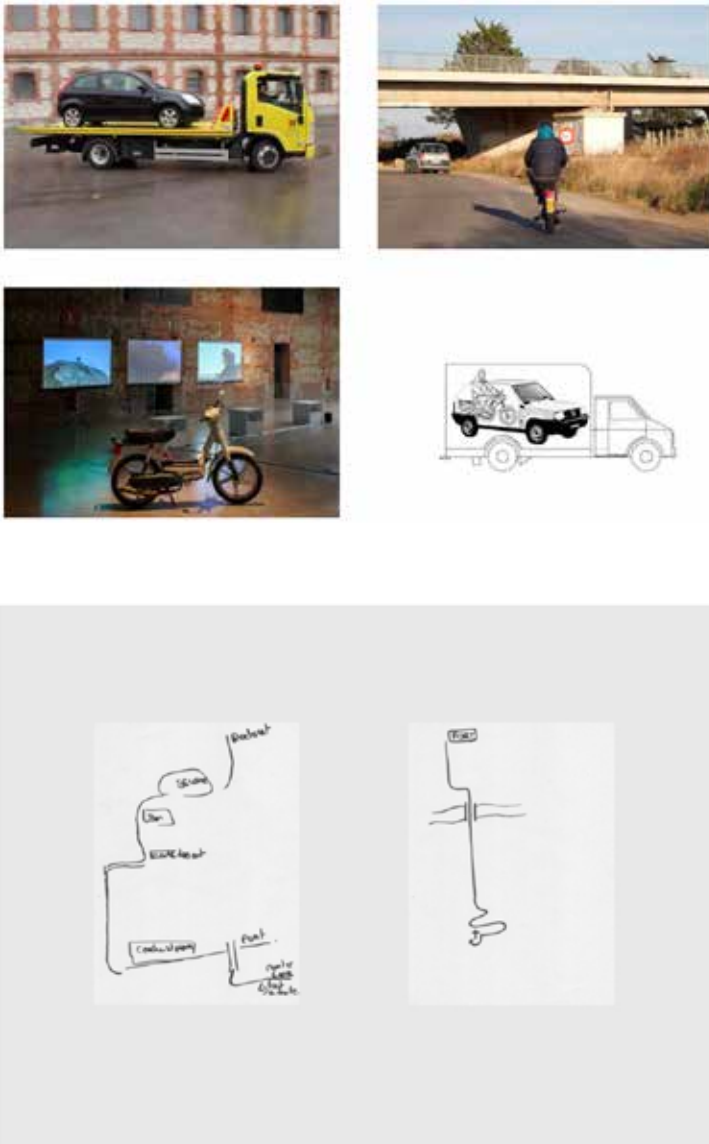


Figura 1 · Fermín Jiménez Landa, *El Mal de la Taiga*, 2016

Acción, motocicleta, videos y fotografía. Fuente:

<http://ferminjimenezlanda.blogspot.com/>

Figura 2 · Fermín Jiménez Landa, *Mapas irreversibles*,

2017 Serie de acciones. Tinta sobre papel. Fuente:

<http://ferminjimenezlanda.blogspot.com/>

dinámica interesante. Dos niveles de control por parte del artista, la idea vaga de a dónde desea llevar su obra, y las reglas de su "juego", que funcionan como una brújula hacia este fin vago. Por otro lado, están dos fuerzas incontrolables: el mundo y los participantes; la primera totalmente incontrolable y la segunda menos. Es muy importante que sea Fermín Jiménez Landa el que lleva a cabo sus propias instrucciones. Manteniendo el fin vago de la obra en mente, el propio artista intenta conseguir un tipo de control a través de la interacción con los participantes. Cumple el papel de un guía, que no existiría si la acción fuese realizada por otra persona y no por él mismo.

Desde la perspectiva de Fermín, sí que cede una parte del control a las circunstancias y las personas que implica en sus acciones. Estas fuerzas externas ejercen poder sobre el proyecto, pero, según él, no sobre él mismo. Mantiene que el control original reside en él, ya que fue el que puso las "reglas del juego". Nosotros creemos que su presencia durante las acciones funciona como una segunda línea de control.

2. La hora de contar

Si la primera instancia de control en el proceso de realización de una obra de arte es la decisión de actuar sobre una idea hacia un fin vago, la última instancia de control tiene que ser el momento en que los resultados de esta actuación sean aceptados por el artista como parte de su obra. En el caso de Fermín Jiménez Landa, y la mayoría de sus acciones, este último punto de control aparece a la hora de contar, es decir, a la hora de recopilar el material de la documentación de la obra. Las fotos, vídeos, objetos y textos que forman la parte expositiva de los proyectos del artista, cuentan un evento cerrado en tiempo y en contenido. Cierto es, que sin este paso final de control, una obra abierta puede ir más allá de ese límite (un límite que ni es claro, ni universal), y "convertirse en ruido" (Eco, 1962:100). Pero hasta en este momento de control final, Fermín parece tomar decisiones arbitrarias. En "El Mal de la Taiga" (2016) (Figura 1), el artista se alejó "en un camión que contenía un coche que a su vez contenía una Vespa" y al acabar el combustible de cada vehículo continuaba con el siguiente. La exposición de este proyecto consiste en documentación audiovisual de la acción, la motocicleta y un plátano metido en su depósito. El detalle del plátano es arbitrario, no sigue la lógica de controlar el contenido, pero tampoco transforma la obra en su totalidad. El plátano genera dudas, que dejan una puerta abierta hacia interpretaciones no previstas por el artista. Es un regreso inconsciente del artista a un estado en el que la obra sea menos controlada.

3. Intermediarios

Otra estrategia para ceder el control que aparece en la obra de Fermín Jiménez Landa, es la delegación de parte del proceso a intermediarios. Las razones por las cuales cede su control de este modo, varían desde conceptualmente necesarias hasta prosaicamente prácticas. La diferencia entre esta estrategia y las que comentamos anteriormente, es que los intermediarios son elementos activos trabajando hacia una meta que pone el artista. Su implicación no es involuntaria o incluye un proceso creativo propio. Por ejemplo, la actitud de una persona a la que se le pregunta por instrucciones de como llegar a un lugar, como en “Mapas irreversibles” (2017) (Figura 2), es muy diferente a la actitud de una persona a la que se le pregunta si alguien puede nadar en su piscina “El Nadador” (2013). La primera actitud es mucho más activa que la segunda. Las dos situaciones ceden control al participante, pero la primera precisa de un proceso muchísimo más complejo y con más poder sobre el resultado.

Pedir a una banda que componga un himno nacional “Himno Nacional” (2011) o a un médium que dibuje “- x — = +” (2013) es una delegación de control que necesita participación activa y un sub-proceso creativo. En este proceso, que se sitúa dentro del suyo, el artista controla la entrada y maneja los resultados, pero los participantes siguen siendo una especie de “cajas negras”, aunque no completamente herméticas. En la obra “- x- = +” esta estrategia del artista de ceder el control a otras personas, tratándolas como cajas negras, es explícita. Él formuló una serie de preguntas que tratan el concepto de la obra, un médium que utiliza escritura automática fue invitado a comunicar con un espíritu. La parte expositiva de esta obra consiste en la entrada y la salida de este proceso, sin ninguna interpretación. Se expone sólo el cuestionario, que contiene la mayoría de la información, y las “respuestas” en la forma de dibujos. Aquí aparecen dos estrategias más de limitar el control del artista, el uso de dibujo y el gesto mínimo, las dos intentan limitar las decisiones del autor.

4. El gesto mínimo, dibujo, transparencia y autoría

Reducir el control es también limitar su necesidad. Un gesto mínimo y sencillo requiere menos decisiones y elaboración y produce más posibilidades en su desarrollo y su interpretación. En la obra de Fermín Jiménez Landa, el gesto mínimo en sus acciones y el dibujo, permiten evitar la toma de decisiones mientras aprovechan su espontaneidad y generan claridad. Son dos estrategias distintas con el mismo fin, limitar la necesidad de tomar decisiones y ejercer el control. Sesenta y cinco dibujos sobre fragmentos de papel, que el artista junta bajo el título “Periplanomenos” (2015), son también fragmentos de su proceso. “En esos

bocetos vemos el germen de algunos trabajos (de la exposición), de otros por venir y otros que quedarán sin ser jamás resueltos", como explica Fermín Jiménez Landa en su portfolio (2018). Igualmente fragmentada y eternamente en proceso es la obra "Todo es imposible" (2006-en proceso), un vídeo de objetos cotidianos desequilibrados que se caen. Estos gestos sencillos, casi invisibles, que toman significado más por la repetición que por sí mismos, son también una declaración conceptual sobre la imposibilidad de control. El vídeo es un bombardeo de imágenes grabadas con mínima planificación y mínimamente editadas, una negación de control del medio que va en paralelo con el concepto contenido.

En este mismo grupo de estrategias juntamos, al lado del gesto mínimo y del dibujo, la transparencia. Nos referimos a la transparencia de las obras de Fermín a través del proceso creativo. Esta transparencia se consigue no sólo por la vía de las estrategias que acabamos de exponer, sino también a través de la propia narrativa del artista sobre el proceso. Hay ocasiones, en sus propios escritos, en las que el artista atribuye la idea inicial de sus obras a la casualidad o incluso a otras personas. "Las puertas" (2012), por ejemplo, era una idea de otra artista que nunca había realizado (Jiménez Landa, 2013). Esta información debería ser anecdótica, pero le da peso con su inclusión en la propia narrativa del artista y alivia el peso de la autoría. La franqueza de Fermín Jiménez Landa sobre el estado germinal de su proceso, indica dos relaciones con el control, a primera vista contradictorias. Por un lado, un proceso muy consciente, hasta el punto de que el artista puede analizarlo en retrospectiva hasta el momento de la primera inspiración, algo que habitualmente consideramos una indicación de control. Por otro lado, a veces delega la autoría de este primer momento de inspiración a circunstancias o a otras personas. Desde el punto de vista de nuestro análisis, parece que Fermín es consciente y franco sobre la cantidad de control que tiene sobre su obra.

5. Clarificaciones

En este punto tenemos que clarificar la función de algunas de las estrategias que limitan el control en el proceso creativo. La negación de control en el proceso creativo, aunque nunca sea total, tampoco significa una negación de intencionalidad en la comunicación de un concepto concreto, quizás significa lo contrario. El arte mantiene su habilidad de producir conceptos no previstos durante su análisis (Mauromatis, 1993), y aunque existen dos extremos de pensamiento sobre quién prescribe significado a una obra de arte, sólo el artista o sólo el espectador, la mayoría de los expertos adoptan un punto intermedio (Ioannidis, 2008), el significado se ve afectado por el artista y el espectador. Las

mismas estrategias que pueden dejar las posibilidades de interpretación abiertas, y no previstas por el artista, también pueden funcionar en sentido contrario. Al minimizar el gesto, la elaboración, o visibilizar el proceso, la obra de arte resulta más ligera, con menos parafernalia que pueda ser tergiversada. Por este motivo, no es posible definir universalmente los efectos o las intenciones de un proceso que niega o evita el control. Idealmente, deberíamos estudiar estas estrategias caso por caso, o en agrupaciones que no sean herméticas.

Conclusiones

Hemos visto que no todas las estrategias generan el mismo resultado, ni la misma intención. Algunas, como el uso de intermediarios, generan un “*hueco entre la intención y el resultado*” (Iversen, 2010); mientras otras, como la limitación de las decisiones tomadas por el artista, ayudan a evitar interpretaciones erróneas. Como comentamos, el proceso de Fermín Jiménez Landa, es transparente, hasta el punto que se hace ideal para ser estudiado. Es evidente, no sólo en la obra, sino también en las comunicaciones escritas o verbales del artista. Nuestra investigación, con frecuencia pone en cuestión partes de los procesos creativos, accesibles, a menudo, vía un análisis de la obra. El punto de vista que proponemos, desde la perspectiva de la cesión del control por parte del artista, revela facetas del proceso creativo y la obra que pueden ayudar a conseguir un análisis más profundo sobre la relación entre el creador, el contenido y el contexto de la misma.

Referencias

- Anderson, D. (1990). “Artistic Control in Collingwood’s Theory of Art”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [online] 48(1), p.53. URL: <http://www.jstor.org/stable/431199>
- Bourriaud, N. (2010). *Relational aesthetics*. [Dijon]: Les Presses du Réel.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Iversen, M. (2010). *Chance*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Jiménez Landa, F. (2013). *Moby Dick*. Valencia: EST. Publicacions y Ayuntamiento de Pamplona.
- Loizidi, N., Daskalothanasias, N. and Ioannidis, K. (2008). *Prosengiseis tis kallitechnikis dimiourgias apo tin Anagennisi heos tis meres mas*. Athens: Ekdoseis Nepheli.
- Malone, M., Laxton, S. and Mileaf, J. (2009). *Chance aesthetics*. St. Louis (MI): Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis.
- Maurommatis, E. (1993). *Ta prolegomena tis analysis*. Thessaloniki: Ekdoseis Paratiritis.
- Walwin, J., Krokatsis, H., Flint, J., Levin, J. and O’Reilly, S. (2006). *You’ll never know*. London: Hayward Gallery.

Jorge Macchi me despertou

Jorge Macchi woke me up

LÚCIA BERGAMASCHI COSTA WEYMAR*

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

*Brasil, professora, designer.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Pelotas (UFPEL); Centro de Artes (CA); Colegiado dos Cursos de Design. Rua Alberto Rosa, 62, Centro, 96010-770 – Pelotas, RS, Brasil. E-mail: lucieweymar@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva divulgar parte do trabalho do artista argentino Jorge Macchi através do olhar cartográfico de uma professora de design brasileira cuja trajetória artística foi interrompida e hoje procura se despertar. As obras de Macchi com foco nos mapas de países ou lugares, temática recorrente em seu portfólio, são aqui divulgadas e organizadas em função de categorias como tensão, equilíbrio e relação ciência/arte.

Palavras chave: Jorge Macchi / cartografia em arte / design de mapas.

Abstract: *This article aims to divulge some of the work of the Argentine artist Jorge Macchi through the cartographic view of a Brazilian design teacher whose artistic trajectory was interrupted and today seeks to wake up. Macchi's works focusing on the maps of countries or places, recurrent theme in his portfolio, are here disclosed and organized according the categories such as tension, balance and relationship science/art.*

Keywords: *Jorge Macchi / cartography in art / design of maps.*

Introdução

O objetivo deste artigo é divulgar o trabalho cartográfico do artista argentino Jorge Macchi (1963) e não, como o título sugere, o sentido que suas obras ligadas à cartografia produziram em mim. Escrever sobre Macchi prescinde de qualquer outro criador. Nascido em Buenos Aires, onde vive e trabalha, lá cursou a Escuela de Bellas Artes; recebeu bolsa da Fundação Guggenheim, participou de residências artísticas na Holanda, França, Itália e Reino Unido e expôs nas Bienais de São Paulo, Veneza, Istambul, Cuba e do Mercosul.

O resgate de Macchi atualmente faz toda diferença em minha vida acadêmica, e justifico: quando estudante descobri na disciplina Artes Gráficas o possível da arte, e isso me confortou. Projetei um escaravelho como marca de uma empresa de turismo e o decalquei sobre o desenho de um mapa do Nilo; esse cartaz deflagrou minha primeira e única exposição individual na qual pintei mapas gigantes de cidades articulados a pequenos símbolos de identidade. Entretanto, como o embate entre subjetividade e objetividade talvez seja a grande divisa da minha vida, depois de formada adentrei no campo da prática e da teoria do que então passou a se denominar design. E a arte ficou para trás, adormecida.

Divulgar o trabalho de Macchi, para além de justificativas pessoais, fundamenta-se pela criatividade e improvisação associadas, e não opostas, ao rigor, característica seminal que observo no artista e tema relevante ao Congresso. Para atingir a intenção alegada estruturei o desenvolvimento do presente texto em três partes nas quais, primeiramente, apresento Macchi do modo como sua obra foi a mim apresentada, ou seja, presencialmente; na sequência, recupero algumas análises de seu trabalho a partir do olhar de dois ensaístas e, finalmente, organizo algumas de suas obras a partir das categorias tensão, equilíbrio e relação ciência e arte, advindas daquela associação entre criatividade e rigor vislumbrada no artista.

1. Macchi ao vivo

Quase vinte anos depois, em 2007, uma exposição individual de Jorge Macchi no Santander Cultural, em Porto Alegre, RS, rememorou o que eu havia deixado pra trás e passei a acompanhar seu trabalho, à distância. A obra *Amsterdam* (Figura 1), mapa realizado com alfinetes sobre madeira, causou em mim um tamanho impacto, apesar da delicadeza de seus materiais, que decido apresentá-la primeiramente.

Uma década depois, em duas visitas ao Instituto Inhotim, um enorme museu a céu aberto que apresenta “um dos mais relevantes acervos de arte contemporânea do mundo” (Inhotim,s/d) — e localizado na cidade brasileira de

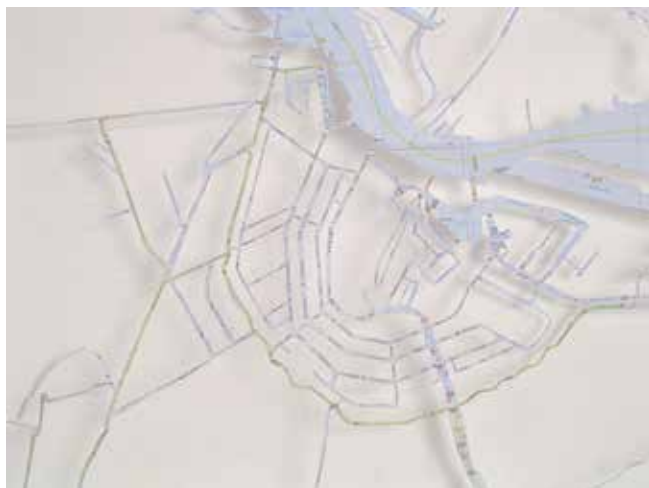


Figura 1 · Jorge Macchi. Amsterdam, 2004. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/98/amsterdam>

Figura 2 · Piscina, 2009, fotografia de Pedro Motta
Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/piscina/>

Brumadinho, em Minas Gerais — , pude ver e experimentar Piscina (Figura 2). A obra, *site-specific*, é uma instalação, e também piscina em funcionamento, construída em concreto branco, pedra e água, e realizada escultoricamente a partir de um desenho que o artista fez de uma caderneta de endereço com índice alfabético.

Depois dessas experiências ao vivo passei a acompanhar seu trabalho artístico, sobretudo e infelizmente, à distância, seja através da observação de suas obras *online* seja pela leitura de textos sobre elas.

2. Macchi à distância

Macchi é um cartógrafo cuja obra desafia categorizações e emerge complexa, propondo múltiplos caminhos. O artista investe tanto na qualidade conceitual dos materiais ao fazer trabalhos ligados à informação, em jogos semânticos com nomes e palavras, a partir de jornais e mapas de cidades, de metrô, etc., quanto na improvisação e no rigor. O rigor é, então, percebido (Pedrosa, 2011, tradução minha).

Jorge Macchi é um cartógrafo/*flâneur* cuja obra desafia categorizações e emerge complexa, propondo múltiplos caminhos. O artista usa a cidade e o cotidiano como elementos para suas obras e, nelas, música e escrita interagem bem como investe na qualidade conceitual dos materiais fazendo trabalhos ligados à informação a partir de jornais e mapas de cidades, de metrô, etc., em jogos semânticos com nomes e palavras. Importa atentar, igualmente, à improvisação e ao rigor característicos de seus trabalhos. Como um estatístico improvisa ao usar aleatoriamente a chance para compor suas confiáveis representações e, na contramão, usa a grade, errante, no seu fazer detalhado. O rigor é, então, constatado (Pedrosa, 2011, tradução minha).

Impressiona a multiplicidade de seu trabalho em uma rápida visita ao seu *site*. Pinturas, vídeos e desenhos estão abrigados em categorias com tais nomes; porém, instalações, esculturas, colagens, tapetes, livros de artista e *sites specific* confundem-me a ponto de eu desistir de apresentá-los nas possíveis categorizações. E decido, tal qual Macchi, percorrer seu *site* enquanto cartógrafa/*flâneuse*, e coletar, dele, algumas obras que convergem com minhas pesquisas teóricas atuais e com minhas antigas práticas em arte e em design, como os mapas. Recorrentes em sua trajetória, os mapas revelam o interesse do viajante Macchi (viveu durante mais de uma década em países estrangeiros)

por examinar, analisar, dissecar e subverter sistemas de representação de dados. O mapa aparece sobretudo em recortes, colagens e instalações que fazem referência ao mapa mundi, a cidades e a acidentes geográficos (Moura, 2011).

3. Macchi: tensão, equilíbrio, ciência e arte

A atividade projetual de Macchi, de certo modo perpassada por Pedrosa e Moura, é incontestável como podemos perceber no guia turístico Buenos Aires Tour (Figura 3), um livro-objeto que nunca esteve em minhas mãos, mas sempre em meu imaginário. Em minha avaliação é uma obra completa pois contempla artes visuais, design, música, literatura, artes gráficas, escultura, fotografias e reproduções.

A partir da apresentação da obra Buenos Aires Tour passo a traduzir descrições extraídas do *site* oficial <http://www.jorgemacchi.com/es/obras>, realizadas pelo próprio artista, e reescritas por mim (afinal, a análise do seu trabalho não prescinde do meu olhar cartográfico enquanto pesquisadora e designer). Publicado pela Editorial Turner em 2004, com dimensões de 15,5 x 21,5 x 6,5 cm, o livro consta de oito itinerários que reproduzem uma trama de linhas originadas a partir de um vidro quebrado sobre o mapa da capital argentina. Dentro desses itinerários quarenta e seis pontos de interesse são escolhidos e um guia apresenta fotografias de Jorge Macchi, sons de Edgardo Rudnitzky e textos de Maria Negroni sobre tais pontos. Considero uma obra completa pois o livro contém esse guia, um mapa com os itinerários, um CD-ROM com os materiais encontrados e que estabelecem *links* entre diferentes pontos da cidade, cartões-postais de fotografias do bairro Recoleta e de objetos recolhidos durante os trajetos, uma prancha de selos com a reprodução de uma capa de um livro achado em um dos pontos e fac símiles das reproduções de um notebook e de um missal com anotações, também encontrados (Macchi, 2012, tradução minha).

Na qualidade de cartógrafa/*flâneuse* (e com meu olhar agora ampliado através das reflexões de outros autores e da caminhada improvisada e ao mesmo tempo rigorosa por Buenos Aires Tour) percorro o *site* de Macchi e crio novos itinerários. E, de súbito, percebo o quanto seu trabalho projetual e cartográfico nos ensina sobre *a tensão e o equilíbrio que existem na relação ciência e arte*.

3.1. Tensão

Em American Dream (Figura 4), um enorme óleo sobre tela no tamanho 170 x 300 cm destaca a América em um mapa mundi através de um jogo de luzes poético e político. E em Lilliput (Figura 5), uma colagem de 130 x 180 cm na qual recortes de países que formavam um planisfério, são jogados de uma certa altura e caem aleatoriamente o que afeta a posição, a natureza dos países bem como sua escala em representação (Macchi, 2012, tradução minha).

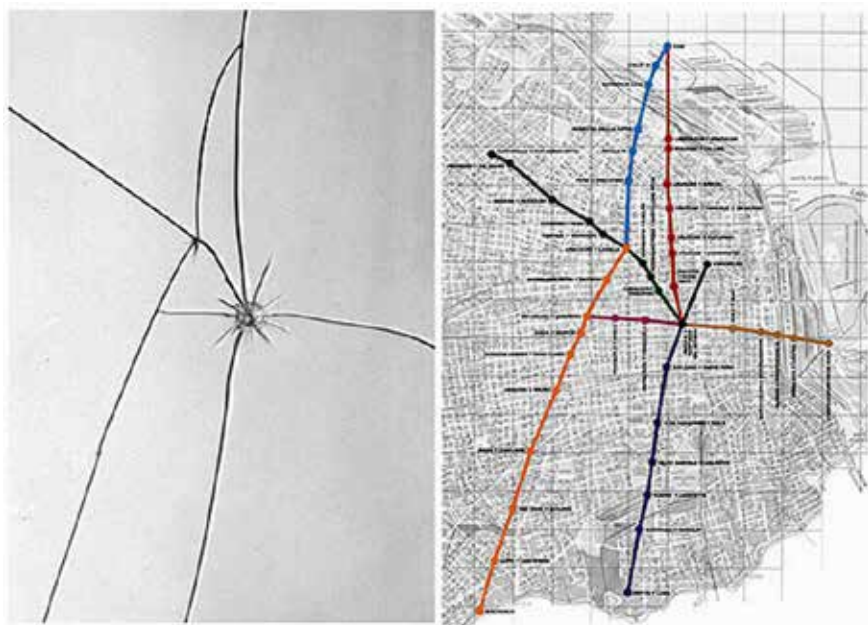


Figura 3 · Jorge Macchi. Detalhe do vidro quebrado em Buenos Aires Tour, 2004. Fonte: <http://www.radarconsultoria.com/blog/2012/03/ricardo-macchi-e-edgardo-rudnitzky-no-hunter-college-em-ny/>



Figura 4 - Jorge Macchi. American dream, 2011. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/465/american-dream>



Figura 5 · Jorge Macchi. Liliput, 2007. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/68/liliput>



Figura 6 · Jorge Macchi. La ciudad luz, 2007. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/63/la-ciudad-luz>

Figura 7 · Jorge Macchi. Blue Planet, 2003. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/en/works/109/blue-planet>

3.2. Equilíbrio

Em *La ciudad luz* (Figura 6), obra realizada com lâmpada, mesa, mapa, impressão digital sobre papel nas dimensões 250 x 200 x 150 cm, um mapa de Paris encontra-se sobre uma mesa e sua sombra no chão, dada por uma lâmpada que projeta luz sobre a mesa, é ocupada por uma ampliação do mapa original. As projeções do objeto e da sombra se confundem (Macchi, 2012, tradução minha). E em *Blue planet* (Figura 7), um desenho sobre papel de 30 x 30 cm, com imagens também apropriadas do universo gráfico como inúmeras outras de Macchi, porém alteradas para a construção de um planeta Terra coberto por água e cheio de água azul uma vez que os oceanos, ampliados, misturam-se e os continentes, reduzem-se.

3.3. Relação ciência e arte

Em “Sobre o rigor da ciência” Borges (1999), igualmente argentino e igualmente Jorge, escreve com ironia

*...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.)*

Os mapas da ciência são representação e não realidade, e eles podem somente trazer indicações do que seria a coisa maior, mas nunca podem ser igual a ela. O mapa descrito pelo escritor Jorge deixa de ser, assim, uma representação e passa a ser inútil. Uma não realidade. Em ciência, só podemos ter uma fração, um fragmento da realidade; não podemos tê-la inteira.

Em arte, e em todas as outras formas de modelação do mundo, também não. Em *Island* (Figura 8), um óleo sobre tela de 200 x 200 cm do artista Jorge, a pintura sugere uma improvisada peça de um quebra-cabeça à semelhança de cada peça da sua obra *Diáspora* (Figura 9), uma série de quarenta e oito colagens, de 40 x 27,2 cm cada, correspondentes a peças de um quebra-cabeça. Cada colagem tem um esboço rigoroso do jogo inteiro e é numerada, assinada e contem apenas uma peça colocada no lugar que lhe é próprio. Tais colagens foram vendidas separadamente para coleções ao redor do mundo a um preço



Figura 8 · Jorge Macchi. Island, 2010. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/477/island>

Figura 9 · Jorge Macchi. Díaspóra, 2016, fotografia de Edouard Fraipont. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/511/diaspora>

Figura 10 · Jorge Macchi. 32 morceaux d'eau, 1994. Fonte: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/19/32-morceaux-deau>

baixo relativo ao valor do trabalho total dividido por quarenta e oito. “A distribuição global causa uma diáspora, a destruição da imagem e a impossibilidade de sua reconstrução” (Macchi, 2012, tradução minha).

Enfim, e na continuação, 32 morceau d’eau (Figura 10) é um guache sobre papel cujo conjunto completo tem dimensões variáveis. Na obra, o curso do Sena em Paris é decomposto em pedaços determinados pelas pontes que o atravessam. Cada uma das formas que resulta da decomposição é pintada em guache azul sobre uma folha branca de 24 x 32 cm e cada folha é anexada à parede e coberta por vidro; a ordem das peças é respeitada e sua orientação, não. Como se sabe, o Sena se bifurca para abarcar duas ilhas, e então a linha dos pedaços da obra também se bifurca e, ao término das ilhas, volta a ser uma única linha (Macchi, 2012, tradução minha).

Conclusão

Finalizo com o Sena em Paris porque em 1989, cinco anos antes de Macchi realizar 32 *morceaux d’eau*, naquela única exposição individual sobre mapas de cidades, uma das obras apresentadas — que coincidentemente está comigo — representava o Sena (em pedaços!). Sobre eles desenhei suas pontes e inseri caracteres, bifurquei suas águas e abarquei suas ilhas. Depois envidracei cada uma daquelas peças. Não cabe aqui expô-lo, mas cabe, sim, mostrar minha ambiguidade: sinto-me ressentida e ao mesmo tempo esperançosa.

A breve pesquisa realizada sobre uma pequena parte da espetacular e prolífica arte de Jorge Macchi buscou divulgar algumas de suas obras cartográficas a partir da constatação de que, nelas, criatividade e o rigor não se excluem; buscou, igualmente, aceitar o desafio proposto pelo Congresso de debater arte latino americana com a comunidade artística de língua ibérica. Entretanto, por detrás de todas as reflexões sempre esteve o meu olhar, a minha admiração, o meu desejo reprimido e a minha potência adormecida.

Contrariamente aos meus processos anteriores iniciei o processo de escrita desse artigo pelo título; resgatei algumas memórias e, a seguir, pesquisei dados sobre o artista. Ao finalizar, para minha surpresa, encontro as seguintes palavras de Macchi (apud Molina, 2016, grifo meu): “Gostaria de ser percebido como um criador de imagens e gostaria que elas *despertassem* ou provocassem ideias”.

Sua arte, objetiva e subjetiva, *despertou* minha arte.

Gracias Jorge.

Referências

- Borges, Jorge Luis. (1999) *Obras Completas: Volume III (1952-1972)*. São Paulo: Editora Globo.
- Inhotim. (s/d) [Site oficial]. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/sobre/historico>
- Macchi, Jorge. (s/d) *Jorge Macchi*. Disponível em URL: <http://www.jorgemacchi.com>
- Molina, Camila. (2016) *O artista Jorge Macchi torna visíveis os paradoxos*. Disponível em URL: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,jorge-macchi-e-a-arte-de-tornar-visiveis-os-paradoxos,10000055199>
- Moura, Rodrigo.(2011) *Jorge Macchi: Press Release*. Disponível em: http://www.galerialuisastrina.com.br/wp-content/pdfs/exposicoes/jorge-macchi2011_pt-br.pdf?nocache=1 Acesso em: 23/12/17
- Pedrosa, Adriano.(2011) *Jorge Macchi and the Argentine School of Cartography*. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/en/textos/298/jorge-macchi-and-argentine-school-cartography>, Acesso 30/11/17.

Improvisação e drone: uma leitura metodológica de David Maranhã

*Improvisation and drone: a methodological
reading of David Maranhã*

BRUNO TROCHMANN* & LUISA PARAGUAI**

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: bruno.t2@puc-campinas.edu.br

**Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Docente e Pesquisadora na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação (CLC), Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR). Rua Professor Doutor Euryclides de Jesus Zerbini, 1516, Parque Rural Fazenda Santa Cândida, 13087-571, Campinas, SP, Brasil. E-mail: luisa.donati@puc-campinas.edu.br

Resumo: Este artigo articula as obras “Âncora” (2016) e “Marches of the new world” (2007) de David Maranhã, com a improvisação emocional do Free jazz negro e o drone incendiário da Dream music. Ambas perspectivas estão comprometidas com o rompimento das tradições eurocêntricas da música, e neste sentido, o texto vale-se de Flynt (1982) como abordagem metodológica teórico-prática, para inferir os modos de apropriação das técnicas e tecnologias sonoras do artista, enquanto princípios operativos do processo de criação.

Palavras chave: processo de criação / música experimental / improvisação / drone.

Abstract: *This article articulates the David Maranhã's works, “Âncora” (2016) and “Marches of the new world” (2007), with the emotional improvisation of Free black jazz and the incendiary drone of Dream music. Both perspectives are committed to the disruption of Eurocentric traditions of music, and in this sense, the text draws on Flynt (1982) as a theoretical-practical methodological approach, to infer the ways of appropriation of the artist's sound techniques and technologies, as practical principles of the creative process.*

Keywords: *creative process / experimental music / improvisation / drone.*

Introdução

Este artigo propõe um encontro das escolhas sonoras e projetuais de David Maranha, no disco “Âncora” (2016) (Figura 1), do seu grupo com Alex Zhang Hungtai e Gabriel Ferrandini, e no disco “” (2007) (Figura 2), com o negro de John Coltrane e o drone de Tony Conrad. David Maranha nasceu na Figueira da Foz, Portugal, em 1969, e em 1986, começa a desenvolver seu trabalho como músico solo e desde então tem colaborado com inúmeros músicos portugueses e internacionais: “Curia” (com Manuel Mota, Margarida Garcia e Afonso Simões) e “Organ Eye” (com Patrícia Machás, Jasmine Guffond e Torben Tilly). Em 1989 criou o “Osso Exótico” com André Maranha, António Forte e Bernardo Devlin, estabelecendo-se na cena experimental mundial. A produção de David Maranha nos parece evocar um lugar híbrido, constituído pela prática orgânica e exploratória do som, na qual se assume o conceito de improvisação como uma chave de leitura, ainda que nenhuma das articulações propostas por este texto — *free jazz* e drone — seja explorada pelo artista de forma purista ou excessivamente formal.

Pensar a improvisação no cenário pós-Cage da música de vanguarda dos anos 60, a partir dos “detritos da civilização” (Flynt, 1982), é negar ambos: a antiga figura do compositor e o discurso de Cage (quanto aos seus métodos aleatórios), para a produção sonora. Vale pontuar que tanto existem tradições improvisatórias em diversas culturas musicais, bem como na produção contemporânea com a busca de liberdade de formas preconcebidas (como a improvisação livre do grupo britânico AMM).

Devemos observar cuidadosamente como Cage faz referencia às tradições asiáticas para tecer seu programa — um programa que os asiáticos tradicionais não teriam reconhecido. Em 1946, em uma de suas publicações mais importantes, Cage comparou a música hindustani com Shoenberg: alegando que ambas estavam rigidamente estruturadas. O efeito dessa interpretação foi relacionar a música hindustani à primazia do sistema organizacional — desconsiderando totalmente a experiência do ouvinte (ou do improvisador) (Flynt apud Flemming & Duckworth, 1996:45).

Assim, também Cage nega o *jazz*, como Stockhausen, enquanto uma forma musical séria, tanto pela sua tradição idiomática, como pelo compasso constante, e não o reconhece como expressão do indivíduo dentro de uma tradição cultural viva, por isso, muito distante da sua abordagem laboratorial do som. Novamente citando Flynt, podemos dizer que Cage estava alinhado com a leitura dominante sobre a narrativa musicológica ocidental,

Há uma compreensão, mais forte nos departamentos de musicologia, sobre a Europa ser uma civilização única que tem uma música de arte que de alguma forma não é étnica (...) o que é chamado musicologia era uma ideologia da produção musical Européia. É por isso que existe a chamada disciplina acadêmica. (...) Eles assumiram a posição de que a produção artística Européia era a música de todas as músicas (...) Em outras palavras, essa é a única música que é feita corretamente pelas regras corretas (Flynt apud Chen, 2008).

1. “Âncora” (2016): improvisação emocional

Historicamente, o *free jazz* estabelece-se como uma experiência de ruptura sistemática com a arte ocidental europeia a partir de uma expressão cultural de origem popular, o *jazz*. De diferentes formas, artistas como Ornette Coleman, Jonh Coltrane, Sun Ra e Albert Ayler romperam com as estruturas que definem a música como som organizado para encontrar outras formas e lógicas de expressão, calcadas na materialidade sonora, sem no entanto afastarem-se da linguagem. Para Flynt (2013), Coltrane e Coleman exploraram novas formas de expressão sem o aparato institucional da vanguarda branca, desenvolvendo-se portanto fora do discurso eurocêntrico.

Ocasionalmente chamado de *Fire Music*, o *free jazz* diferencia-se da vanguarda também por uma exploração formal, baseada na expressão emocional do indivíduo. Neste sentido promove um embate ao *jazz* como prática autônoma, pois expressa as emoções da comunidade que a constitui em um contexto de resistência à opressão racial. Diferentemente de outros esforços eurocêntricos de uma vanguarda politicamente ativa, o *free jazz* já nasce em um lugar de oposição política.

“Âncora” (2016), o disco gravado por David Maranhã, Gabriel Ferrandini e Alex Zhang Huangtai parece-nos evocar a *fire music* dos anos 60 ao explorarem uma força emocional semelhante pela/na improvisação. A expressão sonora não apresenta compromisso com uma linguagem tradicional, nem a pretensão de estabelecer novos precedentes formais. Maranhã e Huangtai tocam órgão e sax tenor e compartilham com o baterista Ferrandini instrumentos de percussão — peças de bateria e címbalos, constituindo uma seção rítmica. De forma semelhante, “Arkestra” de Sun Ra e “Art Ensemble” de Chicago dividiram entre os membros inúmeros instrumentos não ocidentais, que expandiram progressivamente da condição de ritmo à textura na sonoridade.

Em “Âncora”, as percussões constroem mais pulso do que ritmo, desdobrando-se em estruturas, que garantem textura e energia e constituem um fluxo intenso. O órgão de Maranhã estende o drone no seu reconhecido idioma, assim como o sax naif de Huangtai, que não parece obedecer nenhuma base

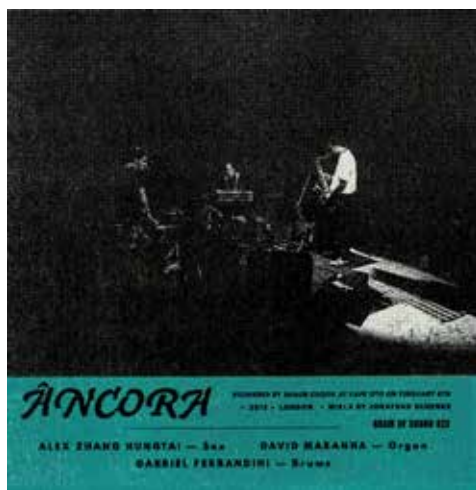


Figura 1 · "Âncora" (2016) Fonte: https://f4.bcbits.com/img/a1205140649_10.jpg

Figura 2 · Capa do disco "Marches of the new world" (2007) Fonte: <http://grainofsound.org/project/david-maranhã-marches-of-the-new-world-digital-release/7>

idiomática para o instrumento. O som é como um barco ancorado no fluxo emocional dos artistas, no espírito de entrega e estático da *fire music*. Percebe-se, não um pastiche da , mas uma abordagem elaborada a partir de força emocional e humana da expressão do indivíduo.

Da mesma forma, a implosão das escalas e acordes em pura matéria sonora e energia de John Coltrane não emerge de um formalismo, mas de uma prática exploratória pessoal intensa, quase religiosa. Coltrane elabora sua busca espiritual no fazer artístico para além de um atavismo pré-industrial, assumindo um lugar de investigação formal que não se compromete com ideais de beleza anteriores e, principalmente, ocidentais. O álbum “*Ascension*” (1965) de John Coltrane traria então referência a essa relação. Uma improvisação coletiva de 11 instrumentos sobre um tema simples, mas em constante movimento, que Litweiler (1990) descreve como,

“Ascension” é um projeto massivo em todos os aspectos. (...) A subestrutura modal e o material temático são pouco importantes em face das massas de jogadores reunindo linhas simultâneas, separando breves solos e reunindo-se em lamentações pesadas. Apesar da turbulência da música, a multidão de vozes permanece fixa em seu peso: Ascensões soam ao vivo em uma centrifuga de fogo de trinta e oito minutos (Litweiler, 1990: 100).

2. “*Marches of the New World*” (2007): drone incendiário

A improvisação coletiva e energética de “*Ascension*” irá estabelecer referência para outra forma distinta de improvisação: o drone da “*Dream music*” desenvolvida por Tony Conrad e a banda *Dream Synticate* (grupo formado por La Monte Young, Marian Zazeela, Tony Conrad, John Cale e Angus Macclise). Assim como o *free jazz*, o improviso coletivo da *Dream music* estabelece um lugar fora da tradição musical eurocêntrica. Da mesma forma, que “*Ascension*” de Coltrane reduz a estrutura da música à voz dos indivíduos, a *Dream music* condensa a voz de cada indivíduo a uma ou duas frequências, eliminando assim qualquer referência idiomática. Dessa forma, o drone estabelece-se como uma nova expressão sintática, escapando dos paradigmas da arte europeia e baseada na experiência física e matemática simples. O grupo decidia-se por uma tônica, uma nota base e cada membro deveria sustentar esta ou outra no seu instrumento pelo período de tempo da performance. A afinação justa, tons suspensos e o volume massivo das apresentações colaboravam para criar um ambiente sonoro imersivo; as relações harmônicas entre as notas estão evidentes, conduzindo a uma percepção física das menores variações nos tons. Então, tomando o som como uma experiência física, cabe aos performers um

controle e atenção muito especial, enquanto uma disciplina frente ao fazer.

Para Conrad (1997), a *dream music* coloca todos, artistas e público, na mesma disciplina do ouvir, pois a interpretação do performer depende da fisicalidade do som; pretende-se um espaço de democracia radical, de construção coletiva. A disciplina de Conrad é tudo menos ascética, é o esforço de estabelecer uma comunidade sem hierarquias, pela presença consciente no mundo. É uma prática improvisatória e aberta a todos.

A *Fire Music* e a *Dream Music* validam-se como práticas improvisatórias calcadas em atitudes críticas contra o poder e opressão social. A *Fire Music* desenvolve uma abordagem sonora baseada na expressão cultural do indivíduo, a partir de uma comunidade subjugada em um contexto de opressão racial. Enquanto a *Dream Music* surge da tentativa insurrecional de derrubar as autoridades e o elitismo sobre a música, desenvolvendo uma prática sonora colaborativa e anti-hierárquica, negando toda a narrativa eurocêntrica da música e da vanguarda. Não buscando recriar o fogo da "*Ascension*", de Coltrane, ou mesmo da música indiana que tanto fascinava Conrad como La Monte, a *Dream Music* desenvolve o drone, que se eleva de um lugar novo, utópico, em direção à democracia radical. Neste processo, evitaram-se o colonialismo cultural e o daltonismo racial, que apresentava o *jazz* como uma expressão apolítica e universal.

"*Marches of the New World*" (2007) está distante de um registro de mera exploração formal do drone, tem a dureza e agressividade de um disco de *rock*: o prazer do volume e do ruído. Por exemplo a faixa "*Oil Crows*" parece que poderia surgir a partir de algum *bootleg* particularmente inspirado do "Velvet Underground". O drone aqui é incendiário. Sem articulação direta com a disciplina auscultatória das relações entre as frequências presente na *Dream music*, Maranhã desenvolve o drone de forma orgânica, mais próxima talvez ao que Conrad (apud Beaumont-Thomas, 2016) chama de "a primeira drone música de uma não-gaita de foles ocidental". Aproxima-se de sua origem não-eurocêntrica: estruturas da música étnica, da vida comunitária e de eventos com dança e ritos, distantes assim da disciplina ascética de Young e da disciplina democrática de Conrad. Como diz Boon (2003) "do ponto de vista dos *performers*, a criação de drones, mesmo quando sob a instruções de outro, é sentida como uma experiência coletiva".

O drone, como as drogas ou o erotismo, não pode ser facilmente assimilado a um lado da divisão pelo qual o modernismo ou a vanguarda tentou se separar do mundo da tradição. Como os psicodélicos, o drone, saindo do coração do moderno, e seu mundo de máquinas (...) em um campo aberto de atividade que está sempre em diálogo com culturas "arcaicas" ou tradicionais (Boon, 2003).

“*Marches of the New World*” (2007) é exatamente isso, um registro de drones executados a partir das escolhas de notas e frequências de Maranhã, mas que se pretende como uma experiência coletiva. Pode ser interpretado como um ponto intermediário entre a expressão livre e idiomática do *free jazz* negro e do drone construído da *Dream music*: um espaço para exploração sonora de grandes volumes e longas durações, uma abordagem orgânica.

Conclusão

A compreensão do *free jazz* e do drone como culturas musicais que afirmam um contra-discurso eurocêntrico da arte está articulada ao pensamento do filósofo e artista Henry Flynt e sua crítica à vanguarda branca. A partir do contato com a música de Coltrane, Pandit Prah Nath e da música popular negra (do *blues* ao *rock*), Flynt (1982) propõe a vanguarda como expressão fora da “Cultura Séria”, da Arte Institucional e da narrativa modernista, que desagua em Cage. Para o autor, é fundamental a inversão do *status quo* entre cultura dominante e cultura dominada, enquanto apropriação das técnicas e tecnologias dos dominadores pelos povos e classes subjugados, como o *free jazz* e o *rock* negro de Bo Diddley e Chuck Berry. Ambas formas de expressão aliaram a exploração formal e a busca por refinamento formal de linguagem sonora, no contexto de luta política da comunidade negra nos Estados Unidos.

Assim, propõe-se a perspectiva teórico-prática crítica de Henry Flynt como um aparato metodológico, passível de reconhecer em um objeto artístico o quanto reproduz ou debate (ainda que formalmente) os mecanismos de colonialismo cultural da vanguarda, e neste sentido o quanto inventa enquanto operacionaliza a criação. Elencam-se enquanto princípios norteadores desta leitura: “a construção de uma expressão não-ocidental, explorada dentro de sua própria linguagem e tradição; a apropriação de técnicas (dispositivos) e tecnologias da vanguarda (formalismo, experimentalismo); e o posicionamento político (crítica e autocrítica) contrário ao colonialismo, racismo e imperialismo” (Trochmann, 2018:64). Então, fez-se pensar neste texto as obras de David Maranhã para compreender suas operações enquanto um embate crítico de forças instituídas, assumindo sua criação pela exploração irrequieta de novos territórios sonoros.

Referências

- Beaumont-Thomas, Ben (2016). "People thought we were on drugs — and we were!"... Tony Conrad, the great avant-garde adventurer. [Consult. 2019-01-02]. Disponível em URL: <https://www.theguardian.com/music/2016/mar/22/people-thought-we-were-on-drugs-and-we-were-tony-conrad-the-great-avant-garde-adventurer>.
- Boon, Marcus (2003). *The Eternal Drone*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: <http://marcusboon.com/node/46>.
- Chen, Che (2008). *About Henry Flynt*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: http://www.henryflynt.org/overviews/henryflynt_new.htm.
- Conrad, Tony (1997). *Early Minimalism*. Volume one, CD-Rom. Milwaukee, Wisconsin: Table of the elements.
- Flemming, Richard; Duckworth, William (1996). *Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela*. Vancouver, Canada: Fairleigh Dickinson University Press. ISBN: 978-0-83875-346-0.
- Flynt, Henry (1982) *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*. [Consult. 2019-01-02] Disponível em URL: http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm.
- Litweiler, John (1990). *The Freedom Principle: Jazz after 1958*. Cambridge, MA: Da Capo Press. ISBN: 978-0-30680-377-2.
- Trochmann, Bruno (2018). *Drone, Rock, Revolução: teoria crítica, prática crítica a partir de Henry Flynt*. Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte. Campinas, Brasil: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

O preto ao cubo branco: "dos pesos que se carrega"

*The Black in the White cube: "of the weights
that we carry"*

FRANCIONE OLIVEIRA CARVALHO* & KARINA PEREIRA DA SILVA**

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

*Brasil, pesquisador/artista visual.

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

**Brasil, pesquisadora/artista visual

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); Instituto de Artes e Design (IAD). ua José Lourenço Kelmer, s/n — Campus Universitário Bairro São Pedro — CEP: 36036-900, Juiz de Fora, MG, Brasil. E-mail: karinapereira@outlook.com

Resumo: O artigo reflete sobre um recorte da produção do artista visual Matheus Assunção, nascido em 1993 na cidade do Rio de Janeiro. O artista explora as interfaces entre a performance a fotografia, o vídeo, e a relação entre corpo/sexualidade/gênero dissidentes e as marcas do tráfico negreiro. A partir dele é possível diálogos e conexões com todo um coletivo de artistas afrodescendentes surgidos na última década no Brasil que questionam a institucionalização da arte e renovam práticas artísticas, temáticas e as práticas de circulação de obras.

Palavras chave: Matheus Assunção / arte afrodescendente / corporeidade.

Abstract: *The article reflects on a section of the artistic production of the visual artist Matheus Assunção, born in 1993 in Rio de Janeiro. The artist explore the interfaces between performance art, photography, video and the relation between body/sexuality/gender dissidence and the marks of the slave trade. From this, dialogues and connections are possible with an entire collective of afrodescendant artists who emerged in the last decade in Brazil and who contest the institutionalization of art and renew artistic practices, themes and the ways art works circulate.*

Keywords: *Matheus Assunção / afrodescendant art / corporeity.*

Introdução

O trabalho colaborativo é um procedimento muito presente na arte contemporânea porque ele promove o encontro de pessoas, ideias e talentos. Reunidos para trabalhos contínuos ou pontuais os coletivos possibilitam novas maneiras de criar arte e cultura e propor fricções no espaço público tal como o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Descolônia, que reúne alunos, ex-alunos e professores do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. De caráter transdisciplinar o coletivo questiona a escassez da temática no currículo vigente, estimula e difunde a produção artística de criadores negros e negras na região da zona da mata mineira e promove ações no espaço urbano que problematizam o racismo na sociedade brasileira.

Segundo Assunção (2018), o Coletivo Descolônia é resultado de encontros promovidos em 2016 por um grupo de alunos, a grande maioria beneficiários de ações afirmativas, políticas de reparações étnico-raciais promovidas pelo Estado Brasileiro a partir do primeiro governo do ex-presidente Lula da Silva. Naquele momento, os encontros tornaram-se um espaço de “compartilhamento de experiências sobre ser negro e estar numa universidade pública de maioria branca” (Assunção, 2018:132). Ao lembrar destes encontros Assunção (2018:133) afirma:

É interessante perceber como é ainda um processo doloroso e cansativo tratar sobre a temática afrobrasileira e como isso implica em mexer em um passado escravocrata que ainda não foi superado em nosso contexto brasileiro. Falar sobre descolonização implica em repensar uma nova universidade, pois seu estado atual se estrutura em um pensamento hegemônico de origem branca e europeia.

Em 2017, com o apoio da Prof. Dra. Eliane Bettocchi que cedeu o espaço do Laboratório Interdisciplinar de Linguagens do Instituto de Artes da UFJF o Coletivo Descolônia foi oficialmente fundado. No ano seguinte, produziram a exposição “Preto ao Cubo”, na Galeria Guaçuí em Juiz de Fora.

A mostra reuniu obras de 24 artistas (Figura 1) e teve a curadoria de Eliane Bettocchi e Karina Pereira. As obras tratam dos mais diversos temas que passam às experiências de negritude vivenciadas no Brasil e apontam temáticas caras aos jovens criadores afrodescendentes no país, tais como as questões de gênero e sexualidade, colorismo, colonialidade, genocídio da juventude negra brasileira e representatividade.

Essa variedade de abordagens refletiu também numa variedade de poéticas e procedimentos artísticos, tais a pintura, a escultura, a performance, a instalação, a videoarte, o lambe-lambe, o graffiti e a fotografia. Nesse texto pretendemos refletir sobre a obra de Matheus Assunção (1993), um dos artistas que participou da exposição “Preto ao Cubo”.



Figura 1 · Artistas do Coletivo Descolônia que integraram a exposição Preto ao Cubo, 2019. Foto divulgação: Paula Duarte.

Desenvolvimento

Nascido no Rio de Janeiro e de formação interdisciplinar, Matheus Assunção explora as interfaces entre a performance, a fotografia e o vídeo, ficando explícita a relação entre o corpo/sexualidade/gênero dissidentes e as marcas do tráfico negreiro no Brasil tal como vemos em *Dos pesos que se carrega*, 2018 (Figura 2 e Figura 3) e *Ori gem*, 2016 (Figura 4).

Da escravidão, no início do período colonial, até os dias que correm, as populações negras brasileiras têm sofrido como já apontava Nascimento (2016) na década de 1970, um genocídio institucionalizado e, sistemático, embora silencioso. Entretanto, cada dia mais denunciado e combatido pelos ativistas afrodescendentes e defensores dos direitos humanos, a “necropolítica” (Mbembe, 2018), entendida como “direito de matar” ou definir o direito à vida é uma forma contemporânea que fantasmagoriza a subjetividade e a vivência negra.

A violência vivenciada há séculos por negros e negras fará com que na literatura, na filosofia, na política e na arte, o discurso negro seja dominado, segundo Mbembe, (2018) por três acontecimentos: a escravidão, a colonização e o apartheid. No caso brasileiro, acrescentaríamos ainda, a política do branqueamento e o discurso da democracia racial. A “separação de si mesmo do seu grupo” (Mbembe, 2018:143) é uma constante na produção visual afrodescendente brasileira,



Figura 2 · Vídeo da Performance "Dos pesos que se carrega" 2017. Matheus Assunção. Fotografia: Washington da Silva.

Figura 3 · Artistas do Coletivo Descolônia que integraram a exposição Preto ao Cubo, 2019. Foto divulgação: Paula Duarte.

Figura 4 · Registro da série "Ori gem" (2016), Matheus Assunção. Acervo do artista.



Figura 4 · Registro da série “Origem” (2016), Matheus Assunção. Acervo do artista.

consequentemente na obra de Matheus Assunção. Nesse contexto, o corpo negro assume protagonismo enquanto memória suturada e suporte artístico.

Imagens psíquicas entrelaçam-se para constituir a memória e surgirem no campo simbólico e da representação. Na arte, mais importante que a verdade é a forma como a memória reorganiza e representa essas imagens, “o jogo de símbolos e a sua circulação, os desvios, as mentiras, as dificuldades de articulação, os pequenos atos falhos e os lapsos, em suma, a resistência à admissão” (Mbembe, 2018:187)

Os marcadores de africanidades como apontam Carvalho & Teodoro (2017) são fundamentais para pensarmos as epistemologias e as estéticas afrocentradas, a criação e a reflexão de conhecimento que tem na experiência afro-brasileira a base filosófica e epistemológica de suas atuações. As questões sobre corporeidade negra como as características físicas étnico-raciais, a incorporação de estereótipos e imaginários racistas presentes desde os tempos coloniais e reforçados por teorias filosóficas e científicas excludentes baseadas na inferiorização racial são problematizadas nas obras de Matheus Assunção porque são memórias e discursos que persistem e marcam o seu corpo enquanto sujeito negro. Pois como diz Silva (2014) no Brasil, o racismo, a discriminação e o preconceito racial que incidem sobre negros ocorrem não somente em decorrência



Figura 5 · Matheus Assunção, *Bixa Estranha* (2018), instalação. Acervo do artista.

Figura 6 · Matheus Assunção, *Bixa Estranha* (2018), instalação. Acervo do artista.



Figura 7 · Matheus Assunção, da série *Bixa Brasilis* (2018), Desenho digital. Acervo do artista.

Figura 8 · Matheus Assunção, da série *Bixa Brasilis* (2018), Desenho digital. Acervo do artista.

de um pertencimento étnico expresso na vida, nos costumes, nas tradições e na história desse grupo, “mas pela conjugação desse pertencimento com a presença de sinais diacríticos, inscritos no corpo. Esses sinais remetem a uma ancestralidade negra e africana que se deseja ocultar e/ou negar” (2014:31).

O corpo como contestação e resistência amplia sua força quando além das questões étnicas agregam-se às de gênero e dissidências sexuais. Um corpo que não se ajusta a uma cisheteronormatividade gerando um discurso de força por meio do desvio como vemos na série *Bixa Estranha*, 2018 (Figura 5 e Figura 6) e na série *Bixa Brasilis*, 2018 (Figura 7 e Figura 8).

As imagens de Matheus Assunção apresentam um corpo que se reconstrói a partir de referências afro-brasileiras, indígenas, urbanas que fogem as categorizações e classificações. Referenciado por mitos, imaginários e religiosidades que valorizam o corpo como fonte e produtor de conhecimento e procuram desenvolver todos os cinco sentidos em experiências sensíveis e estéticas. Um corpo que tal como nas tradições africanas e indígenas integram o mundo natural e o mundo espiritual. Folhas de guiné, espadas de Ogum, raízes e ervas que protegem contra energias negativas e aproximam os humanos da dimensão sagrada do invisível.

Conclusão

Matheus Assunção é um artista híbrido e inventivo. Essa inventividade faz com que explore suportes e técnicas variadas e assuma identidades plurais. Fruta Gogóia, Bixa Estranha podem tanto denominar séries e performances quanto identificar o artista em si. Entretanto, não é possível falar em heterônimos porque nos parece que a faísca que acende seu fogo criativo e se desdobra em alter egos variados originam-se da mesma fonte. Independente do nome que assuma é o mesmo artista que está ali. Entretanto, isso não é visto por nós como uma falha, mas como qualidade de um artista que consegue articular uma linguagem própria.

As produções artísticas de Matheus Assunção mobilizadas por questões que interseccionam gênero, raça, classe e dissidências sexuais marcadas por uma vivência periférica ganham potência e visibilidade via plataformas digitais. A internet é o principal método de divulgação de suas obras, característica comum aos jovens artistas negros brasileiros com menos de trinta anos. Além disso, é preciso apontar que os suportes explorados pelo artista, tais como a performance, a fotografia digital e o vídeo despontam como os mais utilizados pelos artistas negros e negras contemporâneos, principalmente, os mais jovens e moradores das grandes cidades brasileiras. Dessa forma, acreditamos que ao

olharmos com mais atenção para a obra deste artista estamos propondo diálogos e conexões com todo um coletivo de artistas afrodescendentes surgidos na última década que questionam a institucionalização da arte e renovam práticas artísticas, temáticas e de circulação de obras.

Referências

- Assunção, Matheus (2018). "Coletivo Descolônia: arte, afetividade e ativismo preto". *Revista Desvio: arte, memória e patrimônio*. V. 3. N.2. 2018.2. ISSN: 2526-0405. Disponível em URL: <https://revistadesvio.com/2018/12/18/edicao-atual/>
- Carvalho, Francione Oliveira & Teodoro, Thalita de Cassia Reis (2017). "Apartado — Sala 23: Memórias, afetos e corporeidade negra na formação de professores". , Belém, Edição Especial N.4 p. 73 a 92. ISSN: 2237-0315. Disponível em: <http://páginas.uepa.br/seer/index.php/cocar>. Acesso 30 de dez. 2018.
- Mbembe, Achille (2018). *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições. ISBN: 978856694351-1
- Nascimento, Abdias (2016). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas. ISBN: 978852731080-2
- Silva, Joyce Gonçalves da (2014). "Corporeidade e Identidade, o corpo negro como espaço de significação". In Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Salvador BA: UCSal, 8 a 10 de Outubro de 2014, n.3, v. 17. ISSN 2316-266X

Letícia Lampert e a paisagem afetiva urbana: estratégias do fotográfico diante do público e do privado

Letícia Lampert and the affective paisage urban: strategies of the photographic before the public and the private

DANIELA MENDES CIDADE*

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

*Brasil, artista visual.

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

Resumo: A análise do trabalho de Letícia Lampert tem como objetivo uma reflexão sobre paisagem e a transformação do espaço urbano, e estratégias do fotográfico diante do público e o privado. A fotografia aparece como reveladora de uma paisagem inédita porque escondida atrás de paredes, onde a alienação provocada pela insegurança provoca o isolamento na cidade. A obra transforma-se em olhar compartilhado, provocando ao espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de imersão em um espaço privado.

Palavras chave: fotografia / publico / privado.

Abstract: *The analysis of Known by sight: the city revealed through looks, windows and photographs of Letícia Lampert will aim to establish a reflection on landscape and the transformation of urban space focusing strategies of the photographic before the public and the private. Taking the photograph as revealing of an un precedented landscape because hidden behind walls The reading of the work becomes a kind of shared look, provoking the viewer with a vertigo effect and the sensation of living in a private space.*

Keywords: *photography / public / private.*

Introdução

Conhecidos de vista: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias, trabalho de Letícia Lampert realizado em 2013, mostra o relato de moradores do centro histórico da cidade de Porto Alegre, e estabelece uma pesquisa sobre paisagem em uma reflexão sobre a constituição do espaço urbano, o público e o privado. O texto busca analisar o trabalho, e a maneira como ele transforma-se em espécie de olhar compartilhado, provocando ao espectador um efeito de vertigem e a sensação de viver uma experiência de imersão em um espaço privado, como um *voyeur* junto aos personagens que habitam as imagens.

Neste trabalho, a artista realiza projeções de imagens obtidas no interior de apartamentos escolhidos ao acaso nesta mesma região, ao mesmo tempo em que reproduz em áudio o depoimento de seus moradores, como um relato sobre as relações de vizinhança com outros moradores de apartamentos próximos (Figura 1 e Figura 2). Letícia Lampert partiu destas imagens projetadas para a elaboração de um livro de artista, desdobrando o conceito de relações de afetividade, de espaço privado em relação ao público, como mote para tratar de *livro-labirinto* e *paisagem afetiva* como conceitos operatórios (Figura 3). O objetivo é realizar uma reflexão sobre as transformações da cidade, de suas sombras, e da fotografia como instrumento de estranhamento e de conhecimento, e ressaltar a relação entre livro e arquitetura.

Nesta série *Conhecidos de vista*, Lampert propõe um olhar sobre uma situação cada vez mais recorrente no contexto urbano contemporâneo: prédios com janelas próximas demais, vizinhos que não se conhecem formalmente, mas que acompanham de perto a vida do outro, mesmo que involuntariamente. Em uma pesquisa que baseou-se em uma amostra destes 40 apartamentos escolhidos em Porto Alegre, a artista captou imagens e gravação de áudio que direcionam a elaboração da proposta de discutir as relações nos espaços público e privado, desdobrando-se à pequena arquitetura de um livro de artista.

Buscando a janela como modelo de um projeto, este artigo evoca pesquisas anteriores da artista para encontrar continuidades e procedimentos diante da paisagem urbana, confrontar as tipologias, e convida a pensar sobre os espaços vazios e as ausências que se abrem na arquitetura, as estratificações da memória coletiva e as relações de proximidade. as mais evidentes e as mais dissimuladas. O objetivo é uma procura pelos lugares inconscientes, onde a imagem, o som e o enquadramento relatam as relações entre a arquitetura e o habitar na cidade, e os hábitos cotidianos de moradores de uma determinada região da cidade, além daquilo que estes escondem, como as surpresas que um ambiente em que uma parede fechada oculta. As imagens nos fazem pensar sobre as



Figura 1 · Letícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2013. Fotograma do áudio visual. Foto da artista

Figura 2 · Letícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2013. Fotograma do áudio visual. Foto da artista



Figura 3 · Letícia Lampert. *Conhecidos de vista*. 2018.
Livro de artista. Foto da artista

relações, a ausência, e os limites nos grandes centros contemporâneos. E sobre o formato impresso de um livro de artista onde em cada página encontramos caminhos que se bifurcam como em um labirinto urbano.

1. Adorar a alienação e o labirinto

Quem ganha e quem perde no isolamento que a cidade promove e é pelos seus próprios moradores cultivada? Esta é a pergunta que motivou a artista em sua pesquisa. O isolamento, buscado como proteção da ameaça silenciosa da violência na cidade de Porto Alegre, segundo Lampert, agravou-se nos últimos anos e alimentou o medo do outro, provocando um distanciamento cada vez mais opressor. A artista relata que escolheu fotografar durante o dia, onde “mais do que ver a imagem do vizinho em uma vitrine, vemos fragmentos enegrecidos pela sombra no interior da morada, que assim podem ser completados pela imaginação” (Lampert, 2013). O conceito da sombra e do oculto aparece aqui como um mistério, apesar da prioridade à luz, à iluminação em sua obra, e não ao seu contrário, como um negativo. Isso porque o reino das sombras talvez lembre um lado negativo, aquele das trevas, da melancolia. Já a luz, ou a iluminação, é associada a toda uma tradição da filosofia ocidental depois de Platão: século das luzes (o iluminismo, o conhecimento através das enciclopédias), luz da razão. A obscuridade ofusca a memória e a consciência.

O trabalho de Lampert recebeu o prêmio Pierre Verger de Fotografia no ano de 2013, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, o que garantiu à artista um certo reconhecimento não apenas regional, mas mais amplo no Brasil. A artista relata que recebeu um convite para a publicação de partes de sua pesquisa no jornal *Folha de São Paulo*. Mas, para a surpresa da artista, não era na editoria de cultura do referido órgão de imprensa, mas no caderno de imóveis e de anúncios classificados, ao lado de uma matéria sobre os prós e os contras de viver em edifícios (Borguetti, 2018).

A ironia deste convite é que os grandes projetos arquitetônicos de moradias em uma metrópole como São Paulo são marcados por uma obsessão à segurança, onde os lugares do público e do privado são demarcados nestes arranha-céus que se apresentam cada vez mais frios e isolados pelo fato de os lugares serem reservados às classes sociais mais ricas. O contato frio e antiemocional, neutro, dirige-se ao tipo de habitante que se contenta em ficar em seu apartamento, dotado de toda uma tecnologia que acaba afastando as relações entre vizinhos. A auto-reclusão, nestas torres auto-suficientes, burguesas e herméticamente fechadas em relação ao exterior, como bem salienta Lippolis (2016), seria uma tentativa de fugir aos perigos dos labirintos escuros de locais como o centro das cidades. E a sensação de inquietação que os grandes empreendimentos imobiliários transmitem criariam um mal-estar e alienação, males aos quais se dirige o trabalho de Lampert. A artista destaca que sua principal questão seria como viver e se relacionar entre tantos olhares anônimos que a cidade nos aponta. Sobre estas sombras inicialmente negativas, a artista propõe uma espécie de vacina contra o isolamento social, paradigma da sociedade urbana atual, construindo um livro, uma construção que se desdobra. Em realidade, a artista não propõe a melhor maneira de habitar a cidade ou se relacionar com o vizinho, mas sim oferece uma nova possibilidade de agenciamentos através de um livro de artista.

O poeta japonês Tanisaki Junichirô (2001), em *O Elogio das Sombras* denuncia a violência das luzes de néon, que penetra na intimidade das pessoas, desrespeitando a esfera privada de cada um. O poeta mostra uma certa prevenção a tudo o que brilha, preferindo o jogo de sombra que deixa a nossa imaginação livre para atuar, e mostra as sutilezas do tempo, como a beleza do musgo que se deposita sobre as pedras polidas de um rio. E o tempo representa a espera, vigilância, reflexão, O poeta prefere então o jogo de sombra que deixa o nosso pensamento livre para imaginar, e cria condições à imaginação. Assim, o trabalho da artista provocaria uma revelação, como uma alegoria da caverna de Platão, metáfora que fundou a teoria ocidental do conhecimento, como nos conta

Stoichita (1998). E uma proposta de ver a cidade como um labirinto, onde o livro de artista estabelece um jogo entre o público e o privado, a luz e a sombra.

Os textos antigos que falam da origem da pintura se referem á operação primitiva da pintura como a *skiagrafia*, ou *adumbratio*, ou seja: a escrita das sombras. Plínio, o Velho, descreve a história do nascimento da pintura pelas sombras: uma jovem chamada Dibutate teria se apaixonado por um soldado que estava prestes a partir para a guerra. Ela convidou, então, o apaixonado, a comparecer ao atelier de seu pai, que era um oleiro, e o desenhou, circunscrevendo a sombra do jovem projetada na parede. A partir do desenho, a moça pediu a seu pai para que ele executasse a obra.

O fato de o nascimento da pintura e da representação artística ocidental ter nascido nas sombras, em negativo, tem uma importância indiscutível. Quando a pintura nasceu, ela já fazia parte da dialética presença/ausência: presença da pintura, ausência do corpo. Ausência do corpo, presença da sombra, ou sua projeção. Uma espécie de ausência anunciada. Esta é uma via para se pensar no labirinto da cidade como um livro, uma arquitetura de luz e sombra onde o público e o privado convivem sem nenhum conflito.

2. O público, o privado e o livro de artista

Em uma paisagem urbana onde o superpovoamento coincide com o isolamento social, o edifício, construído para proteger a estabilidade e a segurança, teria como consequência o empobrecimento das relações pessoais e de vizinhança. Estes não *lugares* seriam a negação de toda uma dimensão humana, trazendo, como define Augé (2004) uma ideia de “contrário à utopia”, uma distopia, com o esvaziamento dos centros históricos e outros testemunhos do passado cultural das cidades. Seriam estas as “sombras públicas” do isolamento característico de nossa época que, ao contrário das “sombras privadas” apresentadas inicialmente por Lapmert, provocariam a imaginação?

O conceito de público e privado construído a partir da antiguidade relaciona a casa como a esfera privada e a cidade como esfera pública. Para autores como Sennett (2014) e Arendt (2007), trata-se, na verdade, de um limite difuso. Conforme Sennett, a crescente transformação das relações socioculturais após a modernidade resultou na “erosão da vida pública” (Sennett, 2014:20) predominando a vida privada, uma ideia contrária ao crescimento das cidades. “À medida que a cidade continuava a se encher de gente, as pessoas foram perdendo cada vez mais o contato funcional uma com as outras nas ruas” (Sennett, 2014:200).

Para Arendt (2007) a esfera pública como espaço comum, social e político, tem dois significados. Um significado de que tudo que vem a público pode ser

divulgado, ser visto e ouvido por todos, portanto da ordem da aparência, e isso constitui a realidade. Porém, a autora salienta que a realidade que decorre do que podemos ver e escutar também produz pensamentos, paixões, forças da vida íntima que existem na incerteza e na obscuridade. Para sair da obscuridade de uma realidade interior é necessário desindividualizar, desprivatizar. Essa transformação pode se dar através da arte e da experiência estética. Quando falamos de algo que só pode ser experimentado na privacidade ou intimidade, trazendo para a esfera da realidade a presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos, “garantindo-nos a realidade do mundo e de nós mesmos” (Arendt, 2007:62). O segundo sentido de público que Arendt nos traz é o próprio mundo como artefacto humano que pode separar ou estabelecer uma relação entre as pessoas. “A esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros [...] O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange; antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las uma às outras e de separá-las” (Arendt, 2007:62).

Conclusão

O trabalho de Lampert nos provoca pela relação utopia/distopia, como uma metáfora das relações de vizinhança na cidade, onde apesar da proximidade, tudo é cada vez mais impessoal. A fotografia e o livro de artista aparecem como reveladores de uma paisagem inédita porque utópica, escondida atrás de paredes. Em *Conhecidos de vista* o fenômeno da projeção como meio de apresentação das imagens, comparada com a apresentação de um livro de artista apresenta-se como um labirinto de desdobramentos entre o imaginário e a realidade na cidade contemporânea. Sombra e luz, pisos sobrepostos, paredes derrubadas.

Jorge Luiz Borges nos ensina que livro e labirinto podem ser considerados como um único objeto (Borges, 1988). A relação entre o livro de artista e a arquitetura desdobra-se no trabalho de Lampert, partindo de distopias, em uma reflexão onde podemos pressentir a ideia de que quando observamos uma certa falência dos ideais utópicos na arquitetura e na vida das cidades, uma das funções da arte é a de mostrar que poderemos combatê-la com um impulso utópico. Como a arquitetura labiríntica de um livro, onde se pode atravessar paredes e romper barreiras através da experiência estética.

Referências

- Arendt, Hannah (2007) *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 978-85-218-0255-6.
- Augé, Marc (2004) *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus. ISBN: 8530802918
- Borges, Jorge (1988) *Obras Completas*. Porto Alegre: Editora Globo. ISBN: 978-85250228778
- Borghetti, Lucas (2018) "Paisagem afetiva urbana" *Jorna da Universidade*. Porto Alegre: UFRGS, n.11: 10.
- Lippolis, Leonardo (2016) *Viagem aos confins da cidade*. Lisboa: Antígona. ISBN: 978-972-608-272-9
- Sennett, Richard (2014) *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Record. ISBN: 8501400947
- Stoichita, Victor (1998) *A short history of the shadow*. Londres: Reaktion Books. ISBN: 1861890001
- Tanizaki, Junichiro (2001) *Elogio da sombra*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN: 9727085210

O mundo exposto ao *devir-mulher*: videografia de Barbara Fonte

*The world exposed to the becoming-woman:
videography by Barbara Fonte*

PEDRO MIGUEL DOS SANTOS SILVA*

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

*Portugal, Artista plástico.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo (UV), Facultad de Belas Artes de Pontevedra; Departamento de Escultura. Programa de Doutoramento en Creación e Investigación en Arte Contemporánea. Grupo de Investigación H07 — La dimensión escultórica de las prácticas artísticas. Rúa Maestranza, 2, 36002, Pontevedra, Galicia, España. E-mail: pmiguelsantossilva@gmail.com

Resumo: O presente artigo versa sobre o trabalho videográfico de Barbara Fonte, tendo como principal objectivo encontrar pontos de convergência entre dois tópicos aparentemente contraditórios: uma exteriorização libidinal do corpo da artista — que relacionaremos com o conceito de devir-mulher dos pensadores Deleuze e Guattari, — e de uma representação da mulher como Eva, na sua matriz judaico-cristã.

Palavras chave: videoarte / devir-mulher / corpo / simbologia judaico-cristã / Eva.

Abstract: *This paper addresses Barbara Fonte's videographic work, with the primary aim of identifying convergence points between two seemingly contradictory topics: a libidinal exteriorization of the artist's body — which will be linked to Deleuze and Guattari's concept of becoming-woman — and that of the woman as a representation of Eve, in its Judeo-Christian matrix.*

Keywords: *Video art / becoming-woman / body / judeo-christian symbology / Eve.*

Introdução

Barbara Fonte (1981) é oriunda de Braga. Licenciada em Artes Plásticas (2004) e pós-graduada em Teoria e Prática do Desenho (2005) pela FBAUP. Tem exposto o seu trabalho recorrendo a vários médiums como o desenho, a fotografia ou a imagem em movimento, sendo nesta última disciplina que nos focaremos, tendo por base os seguintes trabalhos:

- *Teatro da Identidade*, 2015, Encontrarte Amares, Amares;
- *Fluxo de Intervalos — Promessa*, 2016, Centro de Arte de São João da Madeira;
- *Fluxo de Intervalos — II*, 2016, Centro de Arte de São João da Madeira;
- *M de Manifesto*, 2018, Galeria da Universidade Minho, Museu Nogueira da Silva;
- *50 Ave Marias*, 2018, ainda não exposto a público.

A artista, no sítio da internet onde apresenta o seu portefólio, refere que este “invoca a relação entre o feminino, a cultura e a religião” (Fonte, 2018, <https://www.barbarafonte.com/>). Procuraremos salientar que, no caso da artista, esta relação trinitária é tensa, exactamente porque está assente na preposição “entre”, ou seja, assente no que é próprio do devir como disposição nómada, interposta, como procuraremos demonstrar.

Partindo de uma análise dedutiva, propor-nos-emos estudar a obra videográfica de Barbara Fonte a partir da ambivalência “entre” uma exteriorização libidinal do seu corpo, à qual nos aproximaremos do conceito de devir-mulher de Deleuze e Guattari (2007) e “entre” a representação da mulher, próxima da figura de Eva presente na iconografia judaico-cristã.

1. Exteriorização libidinal do corpo... em devir

O devir não é um modelo, não é um padrão, é diversidade, é multiplicidade. O devir caracteriza-se sem demarcações fixas, mas como algo que devém (Deleuze & Guattari, 2007). Assenta a sua prática em alianças fragmentárias, em pulsões advindas de relações que se vão estabelecendo com o mundo. Enfim, baseia-se no “caos” enquanto potência que “desfaz toda a consistência” (Deleuze & Guattari, 1992).

O trabalho autoral de Barbara Fonte vai-se concretizando em manifestações do que é díspar. Expressa-se numa diversidade tensional em torno dum corpo que, umas vezes, se expõe ao desejo libidinal de cariz sexual, outras, se inibe em práticas devocionais de cariz religioso. Está, neste sentido, muito próximo

das zonas intermédias que caracterizam o devir, uma vez que este é fugidio, organiza-se no “entre” estágios.

Acresce a esta tensão manifesta no trabalho videográficas da artista, o intento em esquivar-se a uma linearidade narrativa, ao domínio de uma representação padronizada. Ou seja, as obras de Barbara Fonte movem-se em torno de aporias, o que as aproxima das manifestações a-lógicas do devir. A provar está, p. ex., a montagem fragmentária em que assentam os vídeos, quer ao nível sequencial das imagens em movimento como ao nível do som a estas acoplado: apresentam-se sem princípio ou fim clarificados, sem progressão linear, sem afinidades espaço-temporais. Podiam, hipoteticamente, começar ou acabar em qualquer outra parte, ter uma outra qualquer organização sequencial, porque o que os identifica é o seu conjunto de perplexidades em torno de algumas temáticas. Tal conjectura remete-nos, potencialmente, para o devir que “não tem princípio nem fim, nem partida nem chegada, nem origem nem destino”, mas apenas estados intermédios (Deleuze & Gattari, 2007:373). Ou seja, uma união em torno do que é dissemelhante. Neste sentido, o devir está próximo do desejo e da afeição (Deleuze & Gattari, 2007:347), sendo que estes sentimentos são, por natureza, movimentações que incitam à proximidade e ao contágio com entidades heterogéneas por quem se sentem atraídos. O desejo e o afecto apelam, efectivamente, à multiplicidade. E o devir é multiplicidade (2007:319), é aliança na dissemelhança (2007:306). E nisto apresenta uma faceta política. O devir é desterritorialização de oposições binárias. O devir opõe-se à categorização da sociedade Ocidental construída na base de poder cêntrico do modelo “homem-branco, adulto, macho” (idem: 369). Caracterização generalista baseada em atributos de poder, sinónimos de fortaleza, racionalidade, virilidade, masculinidade, supremacia, por confrontação com a Mulher representada como fragilidade, emotividade, debilidade, insignificância, fugacidade, etc.

Os devires são minoritários (Deleuze & Gattari, 2007::369). Embora o homem tenha muitos devires na sua quotidianidade, não há um devir-homem porque este define-se como soberano-dominador-maioritário. Por isso, a mulher apresenta-se como uma primeira linha de fuga capaz de mover-se, em configurações precárias, contra os moldes estabelecidos (Deleuze & Gattari, 1997:87), contra os poderes que se vão instituindo, cristalizando e perpetuando. Assim, o devir-mulher é mais do que a constituição de formas opostas ao homem (Deleuze & Gattari, 2007:351); não procura criar um outro tipo de categorização ou de poder alternativos. O devir diz respeito tanto ao homem como a mulher (2007:370): ambos são chamados a devir, a desprenderem-se das categorias que os estancam e os aprisionam. Ambos são chamados a assumir



Figura 1 · Barbara Fonte, vídeo *M de Manifesto*. 22:35 min. 2018 . Fonte: *still* do vídeo.

Figura 2 · Barbara Fonte, Vídeo *Teatro da Identidade*. 15:11 min 2015. Fonte: *still* do vídeo.

Figura 3 · Barbara Fonte, Vídeo *Teatro da Identidade*. 15:11 min 2015. Fonte: *still* do vídeo.

movimentações transitórias mais consonantes com a multiplicidade e inconsistência da vida. O que movimenta o devir é um carácter inventivo e fugidio, é ser uma fenda que abre brechas no se institui como modelos, como categorizações hierárquicas.

Barbara Fonte não receia debater-se e questionar os códigos instituídos pela cultura e religião, nem pelo padrão cêntrico Masculino. Se a mulher ocidental é socialmente tida como submissa, então a artista assim se apresenta em “M de Manifesto”, abocanhando uma banana (falo?) entregue por uma mão masculina. Mas apresenta-se como denunciadora destes jogos de poder, fitando-nos o olhar directamente.

A artista procura ir colocando esses códigos político-culturais em causa, apartando-os de categorizações deterministas, como são as tradicionais de masculino-feminino. Encontramos esse questionamento em “*Inside-Outside*” — o próprio nome é indicativo — onde se apresenta deitada na borda de uma cama com uma trança de cabelo (falo?) a derivar da sua zona genital; ou quando, em “Identidade”, depois de aplicar creme no seu rosto — numa rotina culturalmente tida como feminina —, adorna-se de um conjunto de pelos, masculinizando-se exageradamente (uma espécie de caricatura) sem, contudo, deixar de perder a sua feminilidade sensual (pormenor da alça que cai e deixa desnudo o ombro). Habita, assim, uma feição híbrida, um estado “entre”. O devir é esta disposição fluida que “só cresce pelo meio” (Deleuze & Gattari, 2007:372). A artista não procura substituir um domínio — neste caso o masculino — o por um outro — que seria o feminino. Apenas procura a desterritorialização (Deleuze & Gattari, 2007:306).

2. Representação da mulher como Eva

A mulher, enquanto ser *feminino* liga-se, simbolicamente, à origem da vida. A iconografia judaico-cristã apresenta Eva como a primeira mulher, a mãe de todos os viventes: “o homem chamou à sua mulher «Eva», por ser a mãe de todos os viventes (Gn 3, 20). Precisamente, Eva vem do hebreu *Havvah*, que deriva da raiz *hayah*, que significa “viver” (Gn 3, nota e). Eva está, pois, associada à vitalidade, à potencialidade do emergente, à fecundidade, enfim, a atributos próximos de um estado de devir e antagónicos de qualquer estruturação rígida e hierarquizada. Eva, também, está vinculada àquilo que carece de fundamento autónomo, pois é (de)composta, deduzida, a partir de uma costela de Adão. É “tirada do homem” para se constituir mulher (Gn 2, 22-23). Eva está, pois, relacionada com o que é secundarizado, com o que é minoritário, com o devir.

Em “M de Manifesto”, Barbara Fonte parece desejar assumir esta múltipla



Figura 4 · Barbara Fonte, vídeo *M de Manifesto*. 22:35 min. 2018. Fonte: *still* do vídeo.

Figura 5 · Barbara Fonte, vídeo *Língua*, 4:30 min, 2018. Fonte: *still* do vídeo.



Figura 6 · Barbara Fonte, vídeo *Fluxos de Intervalo II* . 13:38 min, 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.

Figura 7 · Barbara Fonte, vídeo *Fluxos de Intervalo II* . 13:38 min, 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.



Figura 8 · Barbara Fonte, vídeo. *Fluxos de Intervalo II*, 13:38 min. 2016. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo.

Figura 9 · Vídeo *M de Manifesto*, 22:35 min, 2018. Fonte: própria, a partir de *still* do vídeo

faceta do devir, ingerindo a palavra “mulher”, composto de partículas fragmentárias, representando o que mínimo, transitório, precário.

Algumas das ações performativas exposta em vídeo pela artista remetem para, efectivamente, a figura de Eva, inclusive, algumas mais literais, como quando no trabalho “Língua” apresenta “eva” inscrito num dedo indicador.

Mas muitas outras têm relações mais derivada, nomeadamente, naquelas em que a primeira mulher é associada à fertilidade, à sedução-tentação e à nudez. Vejamos:

Fertilidade: Eva, simbolizando “a mãe de todos os viventes”, apresenta-se como fecunda, fértil, potência latente de vida, ou seja, como devir. Alguns dos trabalhos de Barbara Fonte remetem para esta temática. Ressaltamos aqueles que foram realizados num período em que a artista se encontrava grávida, fazendo dessa condição matéria artística. São eles o “Fluxo de Intervalos I” e “II” de 2016-17. Assim, p. ex., em “Fluxo de Intervalo II”, a artista apresenta uma ação que remete para o acto de parir, quando puxa, de uma abertura no solo, uma espécie de cordão umbilical, constituído por um conjunto de tecidos brancos que depois contempla demoradamente, numa imagem que relembra uma *pietà*; ainda no mesmo vídeo expõe-se vertical, de pernas abertas, com uma vara apontada para os seus órgãos reprodutores; ou ainda quando, deitada no chão de braços abertos, numa postura que remete para a crucifixão, se expõe com duas esferas pousadas na zona pélvica, a insinuarem-se como ovários.

Sedução-tentação: em Eva evidencia-se uma das características fundamentais do ser humana: a atracção pela tentação e a sua potencial transgressão. Eva habita o “entre”, o devir. É seduzida pela tentação (simbolizada numa serpente) e é sedutora do homem que anui provar do fruto proibido que lhe foi apresentado. Barbara Fonte expõe-se nesta tensão, mas encontramos-la, sobretudo, enquanto sedutora, profusa de indícios tentadores. Um dos momentos mais declarados encontra-se em “M de Manifesto”, quando se exhibe numa dança sensual e sensorial, repetida em *loop*, com derivações cromáticas (filtros de cor diferenciados) e rítmicas (aceleração das imagens).

Nudez: em Eva evidencia-se o desejo do ser humano se substituir a Deus: Eva desejou comer o fruto proibido quando a serpente lhe disse que comendo-o passaria a ser como deus (*idem*, Gn 3, 5). Por Eva a humanidade passou a conhecer o pecado e, conseqüentemente, a punição: culpa, remorso, condenação. Depois de Eva e de Adão terem provado a maçã da árvore do conhecimento do bem e do mal, a sua nudez tornou-se embaraçosa (*idem*, Gn 3, 7). É latente nos vídeos de Barbara Fonte a preocupação em trabalhar com a dimensão da vergonha, muitas das vezes, jogada na tensão entre o encobrimento e o desvendar de partes do seu

corpo, nomeadamente, aquelas que (des)ocultam os seus genitais. Esta tensão “entre” o que se expõe e o que se encobre — correlato do desejo — é próxima do devir enquanto estágio intermédio. Em de “50 Ave Marias” a artista comprime junto à região genital uma maçã — referência ao fruto proibido. É um momento tenso, contudo, não dos mais voluptuosos do trabalho da artista, exactamente porque lhe falta o jogo tensional e subtil de um latente (des)ocultamento.

3. antinomias e correlações entre o devir-mulher e Eva

Procurámos ressaltar que a videografia de Barbara é caracterizada tanto por uma exteriorização libidinal do seu corpo como por uma representação da mulher tendo Eva como modelo.

Na exteriorização libidinal manifestaram-se factores como a dissemelhante e a transitoriedade, que se apartam de categorizações bipolares. Há, assim, uma aproximação ao devir. Daí que não encontremos nos trabalhos videográficos da artista uma linearidade narrativa nem uma hierarquia categorial, antes fragmentos, contextos dispares.

Na representação da mulher como Eva, dado o seu carácter fragmentário e minoritário, é também possível encontrar elementos próximos do devir. Explorámos ainda alguns elementos simbólicos associados a Eva, como a “fertilidade”, a “sedução-tentação” e a “nudez”. Se no elemento fertilidade foram visíveis as aproximações ao devir, o mesmo já não ficou tão patenteado nos restantes elementos. Na “sedução-tentação” parece-nos existir uma sobrevalorização do factor “sedução” face ao factor “seduzida” e, neste sentido, ficou menos evidente a tensão intermédia que caracteriza o devir. No elemento “nudez”, também denotámos que a tensão entre “*exposição-encobrimento*” do corpo da artista, nem sempre foi explorada enquanto movimento tensional, enquanto devir.

Conclusão:

Partindo da análise ao trabalho videográfico da artista Barbara Fonte, procurámos encontrar pontos de confluência entre o conceito de devir-mulher e a representação da mulher enquanto Eva. Estas correlações tornaram-se manifestas ao longo da análise e permitiram reler o trabalho da artista sob este ponto de vista.

Há, contudo, tópicos onde esta correlação ficou menos patente. São os casos dos elementos “sedução-tentação” e “nudez” na representação da mulher como Eva. Tal facto não indicia que os procedimentos artísticos que Barbara Fonte usou nos seus trabalhos fossem menos eficazes em função da sua própria problemática. Apenas, indica que não se encadeiam totalmente com o enquadramento teórico-conceptual adoptado neste artigo.

Referências

- Bíblia de Jerusalém*, (2003), Nova edição rev. e ampl., 2ª ed., Editora Paulus, São Paulo
- Deleuze, G., & Guattari, F, (2007), *Mil Planaltos — Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Lisboa: Assirio & Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari, F, (1992), *O que é Filosofia?*, Editorial Presença, Lisboa

- Fonte, Barbara, (s/d) *Barbara Fonte* [consult. 20-12-2018], disponível em URL:<https://www.barbarafonte.com/>
- Fonte, Barbara, (2018), *M de Manifesto*, [Catálogo de exposição], Galeria da Universidade do Minho, Museu Nogueira da Silva, Braga.

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola, uma exposição coletiva com curadoria do artista João Fonte Santa

A Store Five Houses and One School, a collective exhibition curated by the artist João Fonte Santa

Alice Geirinhas*

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

*Portugal, artista visual e professora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, Departamento de Arquitetura. Rua Silvío Lima, Pólo II da Universidade de Coimbra, 3030-790 Coimbra, Portugal. E-mail: gxalice@gmail.com

Resumo: Esta comunicação pretende analisar a exposição coletiva Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola realizada em duas cidades, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra de 04 de Abril a 08 Junho de 2018 e no Museu Bernardo, nas Caldas da Rainha de 29 de setembro a 30 de novembro de 2018. Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola reúne os vinte e oito artistas que participaram nas várias exposições que o artista-curador organizou ou coorganizou com outros artistas desde 1998 em diversos espaços não institucionais tal como o título sugere: loja, cinco salas e uma escola.

Palavras chave: artista-curador / espaços alternativos / arte portuguesa nos anos 90.

Abstract: This communication intends to analyse the collective exhibition *A Store Five Houses and One School*. Present in two cities, in Colégio das Artes from University of Coimbra from April 4th to June 8th and in Museu Bernardo, in Caldas da Rainha from September 29th to November 30th of 2018. *A Store Five Houses and One School* gathers 28 artists who have participated in various exhibitions where the artist-curator organized or co-organized with other artists since 1998 in several non-institutional spaces as the title suggests: store, five rooms and a school.

Keywords: artist-curator / alternatives spaces / portuguese art in the 90s.

Introdução

Segundo Sandra Vieira Jürgens, uma das características da arte dos anos 90 em Portugal, foi o carácter excepcional das iniciativas organizadas por artistas. Esta tendência — iniciativas organizadas por artistas-curadores em lugares alternativos — é recorrente ao longo da história da arte, quer por motivos socio-económicos, inerentes a toda a sociedade e também ao sistema artístico, quer por uma necessidade de contraponto aos modos de organização, concepção e materialização de projetos expositivos e curatoriais do circuito institucional e a diferentes valores éticos e estéticos (Jürgens, 2016:387).

Dois dos exemplos paradigmáticos, um no final dos anos 60 e finais dos anos 80 são as iniciativas alternativas organizadas pelo artista Seth Siegelau e a Womanhouse, espaço coletivo criado pela Judy Chicago e Miriam Schapiro.

Seth Siegelad, curador, artista, editor, arquivista, colecionador e galerista, é considerado como o pioneiro da desmistificação do papel do curador e da desmaterialização da arte. Em 1969 organizou e publicou *Xerox Box*, o livro-exposição com a participação de artistas na época emergentes, ligados à arte conceptual norte-americana. Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner.

Através do processo inovador e tecnológico da fotocópia, Siegelad pediu a cada artista 25 obras que pudessem ser fotocopiadas.

Neste processo, Siegelad redefiniu o espaço expositivo, podendo ser um livro, um cartaz ou outra coisa. Numa entrevista a Paul O'Neill refere o papel da sua geração na desmistificação do papel do museu e da galeria de arte.

Na nossa geração pensávamos que nós podíamos desmistificar o papel do museu, o papel do colecionador e da produção da obra de arte; por exemplo, como o tamanho de uma galeria afecta a produção da arte, etc.

Nesse sentido, nós tentámos desmistificar as estruturas escondidas do mundo da arte (O'Neill, 2007:13).

Em 1971, Judy Chicago e Miriam Schapiro criam o Feminism Art Program no Instituto de Artes da Califórnia e um ano mais tarde inauguram a Womanhouse em Los Angeles, um espaço de exposições temporárias dedicado às mulheres artistas, livre e experimental fora do sistema artístico institucional dominado pelos artistas homens, sintoma da sociedade ocidental falocêntrica. Segundo Chicago a Womanhouse é um “lugar de fusão e colaborativo, um espaço de trabalho artístico individual, de educação feminista para criar um trabalho monumental com temáticas abertamente feministas” (Foster *et al.* 2004:570).

No contexto português na atividade de artistas-curadores e de grupos

informais nos anos 90, destacaríamos entre outros, Pedro Cabral, Santo, Paulo Mendes, Alexandre Estrela, Miguel Soares, Carlos Roque e João Fonte Santa. Somam à sua atividade artística a de organização de exposições coletivas procurando espaços que lhes proporcionem oportunidades de partilha de processos de criação e circulação de obras (Jürgens, 2016:397), impulsionados pelo conceito punk *Do It Yourself* e movidos a uma vontade de fazer coisas, de intervir ativamente na democratização e na disseminação dos canais de produção e recepção artística. (Jürgens, 2016).

João Fonte Santa alicerçou a sua carreira de artista e de curador nesse momento emblemático e diferenciador das iniciativas auto-organizadas por artistas, colaborativas e em espaços alternativos. O grupo, o coletivo, o coletivismo em arte, é uma constante no processo artístico de João Fonte Santa. No final de 1986 criou o coletivo a Vaca que Veio do Espaço com mais dois estudantes das Belas Artes de Lisboa, Alice Geirinhas e José da Fonseca, dedicado à produção de fanzines e exposições em 1987. O coletivo terminou em 1988, mas deixou um lastro de fanzines: a *Facada Mortal* (quatro números), *Joe Índio* (seis números), *Tom S.I.D.A Magazine* (um número) e *Graffpopzine* (um número) e de exposições, duas exposições na sala da Associação de Estudantes da ESBAL e vários lançamentos dos fanzines em bares no Bairro Alto em Lisboa (Santos, 2013).

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola

Ao longo de 20 anos, João Fonte Santa, desenvolveu juntamente com artistas da sua geração e outros mais novos, ações e projetos artísticos ligados a dinâmicas independentes e colaborativas, caracterizados pela reutilização de espaços alternativos fora do sistema institucional.

A Loja

A primeira exposição coletiva foi coorganizada com Pedro Amaral numa loja, a Agência 117, na rua do Norte, Bairro Alto em 1998.

As Casas

Em 2001 com o coletivo artístico Sparring Partners (Pedro Amaral, João Fonte Santa, e Alice Geirinhas) e com a colaboração de Pedro Cabral-Santo apresentaram na ZDB *Sparring Partners Academy Art Collection, Quem Somos, De Onde Vimos, Para Onde Vamos?*. Ainda na ZDB em 2004, Fonte Santa partilhou a curadoria com Pedro Amaral na mostra *Correi Lágrimas Minhas, Disse o Polícia* e em colaboração com Fernando Ribeiro, *O Homem Invisível*.

O ciclo *Too Drunk to Fuck*, iniciou-se em 2002 numa casa particular



Figura 1 - Vista geral da instalação da exposição, e performance de Paulo Mendes, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia

Figura 2 - Instalação de Cecília Corujo (detalhe), Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia.

desabitada no Largo do Chão do Loureiro e foram apresentadas 5 exposições: *Lost in Music*; *Thieves Like Us/ Sparring Partners Early Works 95/01*; *Chicken Flot*; *Before & After*; e *Bad Karma*.

Juntamente com António Caramelo, organizou uma série de exposições coletivas na Plataforma Revólver em Lisboa: *A Noite na Terra* (2005); *Boa Noite Eu Sou a Manuela Moura Guedes* (2006); *Não Chores Mais* (2006); *Decrescente Fértil* (2007); *God With Us* (2007); *Central Europa 2019* (2009).

Ainda na Plataforma Revólver, organiza *Rádio Europa Livre* (2011) e *Nós* (2014). Noutras casas organizou ainda *Declínio do Mundo pela Magia Negra* (2012), na Casa das Artes de Tavira, e na Casa Bernardo, *O Fim da Violência* (2013) e *Matadouro N°5* (2015).

A Escola

Numa antiga escola no Alvito, Alentejo, agora Espaço Adão Bermudes organizou a coletiva *Glocalização ou Colapso. Obras da Coleção MG*, 2014.

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola reúne artistas, obras e exposições ao longo de vinte anos funcionando como um arquivo orgânico porque gere uma nova exposição e não uma sequela cronológica de carácter antológico.

São estes os artistas envolvidos: Alice Geirinhas, Alexandre Estrela, Andrea Brandão, António Caramelo, António Olaio, Cecília Corujo, Eduardo Matos, Fernando Ribeiro, Inez Teixeira, Isabel Carvalho, Isabel Ribeiro, João Fonte Santa, Luís Alegre, Mafalda Santos, Margarida Dias Coelho, Maria Condado, Miguel Palma, Nuno Ramalho, Paulo Mendes, Pedro Amaral, Pedro Bernardo, Pedro Cabral-Santo, Pedro Pousada, Renato Ferrão, Sara & André, Susana Borges, Susana Gaudêncio e Xavier Almeida.

Nas duas exposições (Colégio das Artes, Coimbra e Museu Bernardo, Caldas da Rainha), a curadoria da não obedeceu a uma lógica cronológica, nem de citação direta das outras exposições e peças já expostas, mas pensada como se fosse uma coletiva de obras inéditas. O espaço é organizado, segundo Fonte Santa, para estabelecer uma relação entre as peças de proximidade e intimidade, não respeitando o cânone utilizado normalmente na montagem de coletivas: em vez de dar espaço de respiração a cada peça e a cada artista, fez o revés, não respeitando normas e distâncias e provocando assim, a contaminação entre as peças e um certo desconforto no olhar do espectador, mas também uma maior intimidade e diálogo entre artistas e peças, o seu foco principal como curador. À pergunta, como reagem os artistas a essa proximidade e contaminação das obras uns dos outros, Fonte Santa responde que muitos artistas colaboram na montagem e há sempre uma forte interação e diálogo entre ele e os artistas,

além do mais, acrescenta, os artistas com quem normalmente trabalha aceitam e compreendem esta ideia de interação, este incómodo que leva o espectador a procurar soluções do olhar, de como ver as peças e de como circular no espaço. Considera ainda que esta lógica contrária à norma, interage mais com o público, tornando mais aberta a recepção da obra.

A montagem da exposição no Museu Bernardo nas Caldas da Rainha, adaptou-se ao espaço: uma vivenda, com cave, sótão e um jardim. Algumas instalações tiveram de ser reorganizadas (Pedro Bernardo) outras curiosamente regressaram ao sítio onde tinham sido montadas pela primeira vez (Cecília Corujo). A divisão entre luz e sombra manteve-se, no Colégio das Artes as peças de vídeo, ou obras com luz própria ou pontual estavam nas duas últimas salas, no Museu Bernardo desceram para a cave ou ficaram em salas escuras.

O Museu Bernardo inaugurou a 25 de julho de 2007, é dirigido por uma associação cultural sem fins lucrativos, sendo Pedro Bernardo, artista e colecionador, o mentor do projeto e quem dá o seu próprio nome ao espaço, fazendo assim um trocadilho com o Museu Berardo que inaugurou um mês antes, a 25 de junho.

Segundo Pedro Bernardo, o Museu é uma continuação natural da Casa Bernardo e do projeto *Art Attack* com o designer Pedro Falcão, no final dos anos 90.

Pretendem e estão do lado do fazer, interessa-lhes um espaço multifuncional que acolha os artistas para a produção de peças, para local de exposição, de encontro entre artistas, de tertúlia, de festa.

Museu Bernardo conjuga assim as prerrogativas dos espaços alternativos ligados às práticas expositivas experimentais: domínio da produção, mediação, recepção e disseminação da obra.

Artistas e seleção de peças

Os artistas apresentaram obras expostas nas várias coletivas organizadas ao longo dos vinte anos: Andrea Brandão, uma peça de *Decrescente Fértil*, 2007; António Caramelo, cartazes e vídeo da manifestação-performance realizada com os artistas que integraram a exposição *Declínio do Mundo pela Magia Negra*, Casa das Artes de Tavira em 2012, em pleno período de austeridade provocado pela derrocada do sistema financeiro capitalista e que deixou marcas e mágoas profundas no país. Cecília Corujo, Susana Borges, Luís Alegre e João Fonte Santa uma peça do *Matadouro Nº 5*; Inez Teixeira, uma peça da *Rádio Europa Livre*; Isabel Carvalho, uma peça de *Too Drunk to Fuck*; Susana Gaudêncio uma peça de *Declínio do Mundo pela Magia Negra*, Mafalda Santos, Margarida Dias Coelho com peças que integraram *O Fim da Violência*, Casa Bernardo 2013 e *Nós*,



Figura 3 · Vista da instalação de Cecília Corujo, Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.

Figura 4 · Pedro Cabral-Santo, Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.



Figura 5 - João Fonte Santa (desenho) e António Caramelo (vídeo), Museu Bernardo, Caldas da Rainha. Fonte: João Fonte Santa.

Figura 6 - Instalação de António Caramelo, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Fonte: Vitor Garcia.



Figura 7 · Vista geral de *Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra.
Fonte: Vitor Garcia.

Plataforma Revólver 2014, Maria Condado uma peça do projeto *Atlas Secreto*, Paulo Mendes a peça-performance de *Sparring Partners Academy Art Collection*, Pedro Cabral-Santo e Pedro Amaral com peças que estiveram na primeira coletiva, *Cash and Carry* (a loja), Pedro Bernardo, uma peça de *O Fim da Violência* e Miguel Palma e Nuno Ramalho ambos com peças realizadas para as exposições na Plataforma Revólver organizadas por João Fonte Santa e António Caramelo.

Por motivos diversos, alguns artistas já não tinham a peça que expuseram nas exposições anteriores e optaram por outras peças, algumas realizadas na mesma faixa temporal ou mais recentes e/ou nunca expostas. É o caso dos artistas: Alexandre Estrela, Eduardo Matos, Isabel Ribeiro, Renato Ferrão. Outros artistas optaram por um misto entre as peças já anteriormente expostas e outras recentes: Alice Geirinhas, uma peça exposta na *Noite na Terra*, Plataforma Revólver e outra de 2017; Pedro Pousada optou por uma peça nova reutilizando alguns desenhos expostos na *Sparring Partners Academy Art Collection*, *Quem Somos*, *De Onde Vimos*, *Para Onde Vamos?*, na ZDB.

Segundo Fonte Santa, alguns dos artistas que integraram esta exposição, tinham sido convidados há uns anos atrás para uma nova exposição, uma reprise de *Thives Like Us* do ciclo *Too Drunk to Fuck* que nunca se concretizou e por esse

mesmo motivo integrou-os nesta mostra. É o caso dos artistas: Sara & André, Fernando Ribeiro e Xavier Almeida.

Conclusão

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola é um mapeamento de lugares, de artistas e de um circuito alternativo de produção, mediação e recepção da arte, ligado ao conceito *Do It Yourself* e a uma cultura punk e pós-punk.

Funciona como um arquivo orgânico, que guarda a memória de artistas, locais e de obras ao longo de vinte anos, sem a intenção antológica, uma vez que as peças reunidas na exposição não são exatamente as mesmas das que as originaram, é nesse sentido, uma “exposição colagem” associada ao processo *cut-up* utilizado por William Burroughs, um método literário aleatório — corte e colagem — para escrever um texto a partir de outro texto.

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola é assim um *cut-up*, recorte e colagem de várias exposições, de comportamento orgânico: gerou esta mostra mas poderia ter originado outras igualmente representativas das exposições organizadas desde 1998.

Além disso, engloba na sua essência, as práticas expositivas experimentais características dos anos 90 e condensa uma série de competências e etapas processuais ligadas aos projetos organizados por artistas: concepção do projeto, curadoria (conceito e seleção de artistas, produção de escrita), design (cartaz, convite, folha de sala, plataformas digitais), produção (orçamentos, transporte, angariação de apoios) montagem e desmontagem, edição e documentação (registro fotográfico), comunicação e divulgação (Jürgens, 2016:397).

Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola absorve e reflete projetos de natureza *Do It Yourself*, uma colaboração estreita entre curador e artistas, uma entreaajuda nas várias etapas que confere a este projeto uma forte componente colaborativa. Todo o processo expositivo é realizado com uma informalidade que envolve todos os participantes num sentimento de lugar de pertença.

Agradecimentos

Para a realização deste artigo foram realizadas entrevistas a João Fonte Santa e a Pedro Bernardo

Referências

- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, & Buchloh, Benjamin. (2004) *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames and Hudson.
- Jürgens, Sandra Vieira. (2016) *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: in.transit editions, Stet.
- Jürgens, Sandra Vieira. (2018) *Uma Loja Cinco Casas e Uma Escola*, folha de sala, Coimbra.
- O'Neill, Paul (2007) "The Curatorial Turn. From Practice to Discourse", in: Rugg, Judith (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago. Disponível em URL: https://www.macba.cat/uploads/20101122/siegelaub_eng.pdf.
- Santos, Maria Alice Barriga Geirinhas dos (2013) *Como eu sou assim, mapeamento visual na primeira pessoa: documento e índice*. [em linha]. Tese de doutoramento em Arte Contemporânea, apresentada ao Colégio das Artes, Universidade de Coimbra. Disponível em URL: <http://hdl.handle.net/10316/23629>

Expandirse y replegarse: estructuras contingentes en la obra de Pep Montoya

*Expand and retreat: contingent structures in the
work of Pep Montoya*

OSCAR PADILLA MACHÓ*

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

*España, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, España. E-mail: padillaosc@ub.edu

Resumen: Este artículo explora las relaciones creadas entre las obras de la exposición «No saber perquè però sabent per què» en el Centro de Arte Espronceda de Barcelona que realizó Pep Montoya (Barcelona, 1952) en enero de 2018. El artista, a pesar de ser un caso particular por su trayectoria, forma parte de una generación de artistas que en el contexto catalán se preocuparon por las estructuras básicas de la pintura. En su caso esta preocupación permanece presente, a pesar de haber abierto nuevas vías de exploración. Montoya ha sido un explorador de las zonas limítrofes de la pintura, incluso aquellas que tienen que ver con la representación.

Palabras clave: Pintura / arte contemporáneo / geometría / espacio.

Abstract: *This article explores the relationships created between the works of the exhibition «No saber perquè però sabent per què» at the Espronceda Art Center in Barcelona by Pep Montoya (Barcelona, 1952) in January 2018. The artist, despite being a particular case because of his career, belongs to a generation of artists in the Catalan context who were concerned with the basic structures of painting. In his case, this concern remains present, despite having opened new ways of exploration. Montoya has been an explorer of the border areas of painting, even those that have to do with representation.*

Keywords: *Painting / contemporary art / geometry / space.*

Introducción

El artista catalán ha investigado las relaciones fundamentales del espacio pictórico; es decir, aquellas estructuras básicas que, sintetizadas, han derivado en una reducción geométrica del espacio. Tal como analizó Rosalind Krauss en su famoso ensayo sobre las retículas, el espacio heredado de las abstracciones puede desplazarse de forma centrífuga o centrípeta, es decir, hacia el interior o hacia el exterior del cuadro. Para Montoya, estas relaciones espaciales suponen la articulación de unas estructuras de pensamiento que a veces permanecen contenidas dentro de los límites y que otras se desbordan expandiéndose fuera del soporte, asumiendo estas ordenaciones del espacio como la articulación de un pensamiento frágil y susceptible a la contingencia.

La posibilidad de lo accidental como una consecuencia de lo contingente es algo que ha ido cobrando fuerza en la obra del artista catalán. Buena muestra de ello es la obra que presentó en su última exposición individual. En ella, Montoya despliega geometrías que se desbordan dentro del soporte pictórico, o estructuras pictóricas convertidas en objetos que se expanden fuera de su soporte. Ambas propuestas crean tensiones entre sí, ya que parecen estar amenazadas por el frágil equilibrio que determina el límite: los desbordamientos y accidentes del interior del cuadro parecen ser posibles gracias al refugio que ofrece el límite del soporte, mientras que las obras/objeto expandidas fuera del soporte parecen replegarse entre ellas intentando crear una ordenación bajo una improvisada taxonomía. De alguna forma recuerdan a la obra de artistas como Imi Knoebel o Pedro Cabrita Reis.

1. Expandirse y replegarse

La fascinación que siente Pep Montoya por artistas como Martin Kippenberger se ve manifiesta en su obra de dos maneras distintas: una evidente, que es el gusto por una pintura de carácter expresivo y descontrolado, y otra más sutil -y por tanto menos evidente- que es la acumulación, la fragmentación y lo contradictorio.

La diferencia fundamental respecto a la obra de los artistas alemanes de su misma generación -nacidos después de la segunda guerra mundial, como el propio Kippenberger o Albert Oehlen- es la actitud descaradamente provocativa e irreverente de estos últimos. A pesar de ello, el trabajo de Montoya deja entrever cierto inconformismo y mesurada rebeldía, y no descartaría que con el paso del tiempo la obra de Pep destape aquello que se ha mantenido controlado hasta el momento.

Lo cierto es que la obra de Montoya condensa de forma extrema y contradictoria el conocimiento cotidiano de lo accidental y lo contingente de la propia

vida vivida, y el conocimiento de un estudio analítico de los lenguajes de la pintura. Parecen convivir en un mismo espacio las influencias de los mal denominados "neoexpresionistas" alemanes, con las propuestas pictóricas de carácter reductivo. Parecen convivir también, en el mismo espacio pictórico, dos ritmos temporales opuestos: la aceleración que imprimieron las actitudes más rebeldes y provocativas de los años ochenta con una pausa extremadamente medida de carácter analítico e introspectivo. Las obras de Pep, así como sus exposiciones, parecen insinuar la posibilidad de que estos dos extremos se puedan tocar en algún punto, y es en esta frágil ambivalencia donde nos sitúa como espectadores.

La idea común que puede unir la necesidad que tiene Montoya de expandirse y de repliegarse puede que sea lo contingente. Desde que Kant rompió con la tradición de la trascendencia que entendía el espacio interior como algo esencial, cerrado y distinto de lo exterior, la relación que mantenemos con aquello que nos rodea ha pasado a ser algo contingente y cambiante en función de multitud de variables, y la obra de Montoya, analizada con perspectiva, parece querer acumular lo imposible; parece querer acumular una multitud de variables producto de la contingencia. Por ello, las obras mostradas en la exposición *No saber perquè però sabent per què* (Figura 1), en lugar de hablar de espacio interior y exterior, parecen hablar de algo que se expande y se retrae dentro de un espacio determinado.

2. Estructuras contingentes en el espacio

Las obras que mostró Pep Montoya en la exposición *No saber perquè però sabent per què* responden a la idea de estructuras geométricas frágiles, en las que la imperfección y la accidentalidad de la pulsión del pincel aparecen de forma manifiesta. La constante relación entre la dispersión y la ordenación de las distintas obras crea una sensación de precaria taxonomía, muy alejada del minimalismo y de los objetos específicos de Donald Judd, y a pesar de que las diferencias son evidentes hay algo que tienen en común:

En el vocabulario de la especificidad se desplazó en cierta manera del objeto hacia la relación (specific relation): se trata aquí de la relación entre el objeto y su lugar, pero como un lugar que ampara el encuentro de objetos y sujetos, esta relación puede caracterizar igualmente una dialéctica intersubjetiva (Didi-Huberman, 2010:38).

Los retos que nos propone Donald Judd en su obra se articulan alrededor de la relación entre la simplicidad numérica básica convertida en objeto, y los objetos convertidos en complejos sistemas autorreferenciales. Es una obra que sitúa



Figura 1 · Imagen de la exposición de Pep Montoya, *No saber perquè però sabent per què*, 2018. Centro de Arte Espronceda, Barcelona. Fuente: cortesía del artista.

al espectador en el abismo entre el objeto y aquello que sabemos del objeto. Los objetos específicos de Judd parecen situarse en el origen rudimentario de los signos abstractos del lenguaje.

De alguna manera, creo que la obra de Pep Montoya también está impregnada de un carácter arqueológico, pero a diferencia de Judd, las pinturas y los objetos del artista catalán muestran unos hallazgos en los que se sitúan en el mismo nivel objetos encontrados y estructuras geométricas que conforman un frágil lenguaje; obras que parecen intuir su precariedad material y temporal.

La arqueología que nos muestra Montoya se asemeja mucho más a la acumulación y dispersión que encontramos en la obra del artista portugués Pedro Cabrita Reis, quien trabaja en muchas ocasiones con objetos y materiales artesanales y encontrados. Recicla en sus construcciones recuerdos casi anónimos de los gestos y acciones que repetimos a diario. El trabajo de Cabrita Reis, igual que el de Montoya, está basado en silencios y preguntas.

Tanto Cabrita Reis como Pep Montoya forman parte de una generación fuertemente influenciada por el arte conceptual y el minimalismo de Donald Judd, pero al mismo tiempo fue la generación que rompió con la rigidez de los objetos específicos. Esta ruptura se produjo a partir de dos ideas: la recuperación del gesto y del accidente como características de lo artesanal, y por otro lado -y dentro del contexto postmoderno de los años ochenta- a partir de la idea posthistórica de la recuperación y crítica de todo aquello acontecido en la modernidad.

Cuando Rosalind Krauss analiza la tradición geométrica y reticular dentro del arte moderno concluye, entre muchas otras cosas, que la geometría y la retícula ya son un emblema de la modernidad:

En la dimensión temporal, la retícula es un emblema de la modernidad por ser justamente esto, la forma ubicua en el arte de nuestro siglo, inexistente en arte del siglo pasado. En esta gran cadena de reacciones que durante el siglo XIX originó el arte moderno, una conmoción final produjo la ruptura de la cadena. Al descubrir la retícula, el cubismo de De Stijl, Mondrian o Malevich desembarcaron en un territorio completamente desconocido (Krauss, 1996:24).

De alguna forma, la cita de Rosalind Krauss describe muy claramente como el proyecto de la modernidad se había fundamentado a partir de la esperanza que suponía la construcción de un mundo nuevo. Pero con el fracaso de la modernidad artística, cultural y tecnológica los artistas que se formaron a finales de los setenta, pero sobre todo a partir de los ochenta, hizo que reaccionaran al proyecto anterior entendiendo todo aquello que tenía que ver con la modernidad como un emblema del pasado. Se apropiaron de imágenes, lenguajes y



Figura 2 · Pep Montoya, *Madera y pintura-reconocimiento*, 2012. Madera y moqueta 120 x 210 cm. Fuente: cortesía del artista.

movimientos artísticos para construir sobre los cimientos de algo que se había derrumbado. Creo que la obra de artistas como Cabrita Reis o Pep Montoya condensa esta situación en la que se intenta dar sentido a través de la acumulación de fragmentos de materiales, de imágenes y de frágiles geometrías (Figura 2).

Hace dos siglos, Immanuel Kant observó de paso: "La mano es la ventana de la mente." La ciencia moderna ha tratado de confirmar esta observación. Las manos son las partes de las extremidades humanas que realizan los movimientos más variados y controlables a voluntad. La ciencia ha tratado de mostrar como estos movimientos, junto con las variadas modalidades de presión de las manos y el sentido del tacto, influyen en la manera de pensar (Sennett, 2009:185).

La otra característica fundamental que se desarrolla en la obra de Pep Montoya, igual que en la de Cabrita Reis, es la recuperación de una cierta artesanabilidad. El artesano entendido como alguien que a través de soluciones técnicas busca activar una relación entre el cuerpo y el pensamiento. Esta es una posición que también desafía aquello que se promulgó desde los grandes relatos de la modernidad, en los cuales pretendían dar soluciones a todos los problemas. Por el contrario, a través de estas aproximaciones a lo artesanal se intenta desestigmatizar aquello que se considera un problema, y más que dar respuestas a los problemas se intenta buscar maneras de convivir con ellos.

Conclusión

La obra de Pep Montoya es una obra fragmentada, acumulativa y contradictoria. Estas características que inicialmente pueden parecer atributos de la incoherencia, resultan ser todo lo contrario. El complejo contexto artístico y cultural en el que se ha desarrollado la obra del artista catalán obligó a los artistas de su generación a trabajar a partir de las ruinas de algo que nunca materializó su objetivo final. De alguna manera, la obra de Montoya, al tiempo que describe unas sensibilidades y unas estructuras de pensamiento de carácter absolutamente personal, también representa un contexto que supuso el final de algo sin un horizonte determinado.

Referencias

- | | |
|---|---|
| <p>Didi-Huberman, Georges (2010) <i>Lo que vemos lo que nos mira</i>. Buenos Aires: Ediciones Manantial. ISBN: 987-500-009-4</p> <p>Krauss, Rosalind E (1996) <i>La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos</i>.</p> | <p>Madrid: Editorial Alianza. ISBN: 84-206-7135-2</p> <p>Sennett, Richard (2009) <i>El artesano</i>. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 978-84-339-6287-4</p> |
|---|---|

A cosmicidade reflexiva em *Snow Dust* de Rui Calçada Bastos: explorações interativas no “Além-Céu”

*The reflexive cosmicity in Snow Dust by Rui
Calçada Bastos: interactive explorations
in “Sky-Beyond”*

ANDERSON DOS SANTOS PAIVA* & MÓNICA SOFIA SANTOS MENDES**

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

*Brasil, professor e artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Roraima, Centro de Comunicação, Letras e Artes e LARSYS/ITI (Interactive Technologies Institute). Av. Capitão Ene Garcez, 2413, Bloco I, Campus Paricarana, Bairro Aeroporto, Boa Vista — Roraima, Brasil. E-mail: anderson.paiva@ufr.br

**Portugal, professora e artista digital.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes e LARSYS/ITI (Interactive Technologies Institute). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: m.mendes@belasartes.ulisboa.pt

Resumo: Neste artigo analisamos a série fotográfica *Snow Dust* (2013) de Rui Calçada Bastos (n. Lisboa, 1971) produzida no lago Mälaren, na cidade de Estocolmo, Suécia, através de uma abordagem das subjetividades inerente às imagens que denominamos de “cosmicidade reflexiva” por meio das contribuições de Gaston Bachelard e Italo Calvino. Apresentamos a instalação interativa SkyLoopSpace como exercício dessa reflexão e concluímos demonstrando a importância de se pensar as operações da fabulação e imaginário na prática artística.

Palavras chave: fotografia / cosmicidade / instalação interativa.

Abstract: *In this paper, we analyze the Snow Dust series (2013) by Rui Calçada Bastos (b. Lisbon, 1971), produced at Lake Mälaren, in the city of Stockholm, Sweden, through an approach of the subjectivities inherent to the images we name “reflexive cosmicity” through the contributions of Gaston Bachelard and Italo Calvino. We present the interactive installation SkyLoopSpace as an exercise from this reflection and conclude by demonstrating the relevance of thinking about the operations of fable and imaginary in artistic practice.*

Keywords: *photography / cosmicity / interactive installation.*

Introdução

Rui Calçada Bastos (artista visual, n. Lisboa, 1971) iniciou os estudos artísticos em pintura no Porto e em Lisboa e desde então tem trabalhado com várias linguagens como fotografia, vídeo, desenhos e esculturas (Bastos, 2015) por meio de percursos ficcionais sobre as paisagens urbanas praticando um certo nomadismo poético envolto em intensidade e auto-referencialidade. Suas imagens tratam da introspecção que se revela em seu olhar sobre a cidade carregada de gestualidade e marcada por pequenas “recolhas” de elementos quase imperceptíveis, fragmentos que parecem compor uma narrativa como se cada imagem fosse parte de uma trama do deslocamento pela interioridade espalhada pelas várias dimensões de tempo e espaço que criam um lugar de encontro e identificação com o outro. No seu trabalho se percebe uma prática exploratória dos reflexos escondidos na paisagem, de elementos que escapam a percepção apressada devido os fluxos e automação das pessoas condicionadas por uma vida atravessada pela velocidade.

Sua série fotográfica, *Snow Dust* (2013), nos evoca questões que se traduzem na interconexão, no plano da imagem, com a noção de paisagem celeste na sua dimensão de cosmicidade, ou, conforme definido no âmbito da investigação, um “Além-Céu”. Esse enquadramento poético ao qual recorreremos não busca estabelecer qualquer categorização que possa ser tomada por um tipo qualquer de “iconografia cósmica”, mas se refere ao tratamento dessa série fotográfica não tanto pelos aspectos formais mais facilmente percebidos, mas sim pelas subjetividades inerentes que a tornam acontecimento e nos faz perceber a sutileza da paisagem revelada no encontro de micro e macrocosmos.

Essa percepção que temos a partir da nossa investigação em arte contemporânea é um alargamento que vai ao encontro destas imagens e, portanto, é interpretação enquanto matéria para nosso processo. Sendo assim, por micro-cosmos entenda-se a nossa própria subjetividade somada ao macrocosmos que *Snow Dust* nos revela mediante essa conexão dialógica ou “cosmicidade refletida” que aqui desenvolvemos a partir das contribuições de Gaston Bachelard e Italo Calvino, num trânsito entre fabulação e imaginário que envolvem as ressonâncias destas imagens com as paisagens celestes em suas múltiplas dimensões.

1. *Snow Dust*, da cidade ao cosmos

A série *Snow Dust* é formada por seis fotografias impressas em jato de tinta e montadas em papel alumínio na dimensão de 66x100cm que foram produzidas no lago Mälaren, o terceiro maior da cidade de Estocolmo (Suécia). O que Calçada Bastos capturou com essas imagens não foi apenas um rastro humano



Figura 1 · *Snow Dust* (2013)

Rui Calçada Bastos. Fonte: ruicalcadabastos.com

Figura 2 · *Snow Dust* (2013)

Rui Calçada Bastos. Fonte: ruicalcadabastos.com

sobre a água congelada nesta paisagem de inverno mas a cosmicidade implícita na força gestual do movimento de lançar pedras sobre a camada de gelo (Figura 1). Na tradução do artista — *Snow Dust* — o que seria simplicidade ganha autenticidade com um macro-efeito perceptível no desprendimento das pequenas partículas na superfície reflexiva. Estas acabam remetendo a cometas e astros como uma espécie de composição espacial ou mesmo celeste pela coloração azul que parece fazer menção também a atmosfera.

João Silvério, escritor e curador, apresentou algumas questões neste sentido no texto "A luz é uma coreografia involuntária" ao fazer sua leitura sobre estas peças do artista. Para ele, o que consideramos cosmicidade seria devido à dança da luz e a projeção dos resíduos de neve que remeteriam a um tipo de "imaterialidade visual muito próxima das imagens cósmicas que conhecemos do universo da ciência" (Silvério, 2014). Contudo, a imaterialidade apontada no plano desta sutil relação aproxima-se, mas não atinge exatamente o plano reflexivo que pretendemos alargar e que Silvério relaciona ao "nomadismo urbano" do artista e o seu certo desinteresse em dar pistas da cidade localizável ou reconhecível.

Snow Dust se revela para nós da relação cidade-cosmos para relação micro-macro. Em se tratando do primeiro ponto ela opera transformações pela capacidade de se diluir as noções de lugar e espaço de modo que revelam o gelo como um ecrã que aponta para exterioridade. A cidade, representada pelo lago (referência), se faz em subjetividade, enquanto coisa terrena, mas também como um espelhamento por ser reflexo do céu (potência), portanto, uma passagem entre dois planos. Mas, apesar de serem percebidas como paisagens celestes, tais imagens não acionam de imediato o céu reconhecível da atmosfera terrestre e sim um "Além-Céu", mediante as aproximações simbólicas que evocam e acionam daquilo que entendemos habitar o Cosmos. São partículas refletidas por associação e imaginadas de modo a parecerem cometas, meteoros, planetas e satélites naturais em seu campo de gravidade ou circularidade (Figura 2).

Tais imagens deambulam para outro lugar num plano de subjetividade latente e do qual só percebemos a parte mais visível do seu fator cósmico. Para ir além é necessário adentrar um pouco mais o plano interior da cosmicidade.

2. Cosmicidade refletida, do micro ao macro

O segundo plano em *Snow Dust*, que consideramos no âmbito da interioridade, se produz na ressonância entre micro e macrocosmos, que tratamos aqui por "cosmicidade reflexiva". Essa interpretação tem origem em Bachelard, mais

precisamente na sua obra “Poética do Espaço” (1978), onde trata do medo antropocósmico que temos ao confrontar a percepção do mundo construído com o mundo sonhado e oferece um alento na cosmicidade que correlacionaria microcosmos e macrocosmos, juntando referências da memória e imaginação no desenvolvimento de uma poética que cria mundos para serem compartilhados.

Entretanto, o autor considera que o espaço compreendido pela imaginação é vivido com todas suas parcialidades em um jogo não equilibrado no plano das imagens entre o que é interior e exterior, sem possibilidade de ideias definitivas, pois a imaginação seria incessante no fluxo que a carrega sempre com novas imagens (Bachelard, 1978:196).

As imagens, contudo, não devem ser entendidas apenas como de ordem pessoal já que a imaginação parte de uma interioridade que se faz exterior pela cosmicidade. Há sempre uma renovação das nossas referências com novas imagens. É desse modo que a fabulação permite se fazer presente para além do imaginário pois se estabelece no compartilhamento dos “universos simbólicos”.

Neste ponto acreditamos que Italo Calvino apresenta uma contribuição. Em seu livro-ensaio “Seis propostas para o próximo milênio” (1985), ele trata como primeira proposta exatamente a oposição leveza-peso. Para Calvino, haveria um ponto de complementação da ciência com a leveza na criação desses universos de fábulas que não se confundiriam com sonhos, mas com algo maior, compartilhado, com outra forma de existência. Suas imagens de leveza deveriam perdurar com uma gravidade sem peso, habitar outros mundos e instaurar novas possibilidades pela mudança de ótica e lógica para uma visão ampliada.

Em Calvino, a prática fundamental é a subtração de peso, seja das figuras humanas, corpos celestes ou cidades. Este entendimento da leveza tem forte relação principalmente com a terceira das suas acepções como uma imagem que assume um “valor emblemático” (Calvino, 1999:30).

Em nossa interpretação, *Snow Dust* está neste domínio e é capaz de acionar a leveza num plano de cosmicidade reflexiva apresentada pelo lago como ecrã e pelo imaginário e fabulação das correlações e ressonâncias entre micro e macrocosmos com esse céu para além da atmosfera. São estas relações que buscamos na investigação sobre as paisagens celestes ao explorar estes universos e subjetividades na criação de instalações interativas.

Estas relações passaram a compor algumas das nossas práticas e desemboçaram num trabalho coletivo que toma por referência estas fotografias de Rui Calçada Bastos.

3. *SkyLoopSpace*, da nuvem à nebulosa

SkyLoopSpace é uma peça criada no próprio âmbito da cosmicidade. Nós a desenvolvemos em um processo de co-criação junto com outros autores em uma residência artística (Figura 3) realizada no ano de 2017. Todo o processo buscou tratar das relações que analisamos em *Snow Dust*, junto com as referências individuais de cada artista envolvido. Reunimos assim, em um mesmo universo visual, toda uma série de imagens marcadas pela relação micro-macro, do imaginário à fabulação.

A peça consiste em uma instalação interativa com captura de movimentos através de visão por computador (utilizando o *kinect*) e projeção no topo de imagens reconhecíveis e produzidas pelos participantes em torno dos vários níveis de céu, desde as nuvens baixas até os astros do Cosmos, sugerindo uma viagem da nuvem à nebulosa. Sobre essa projeção os interatores podem acionar e manipular os elementos visuais que vão surgindo a partir da captura das mãos pelo sensor de movimento, auxiliado pelo código criado em linguagem C++ com *Openframeworks* (Figura 4).

A instalação *SkyLoopSpace* é, antes de tudo, exercício de cosmicidade. Nós a entendemos como arte em processo para abrigar muitas outras contribuições que venham a surgir de outros artistas e participantes. Como universo em expansão ela está e estará sempre a se fazer, sintetizando os microcosmos envolvidos numa fabulação enquanto viagem sem ponto definido de chegada.

A sua condição de ser é se fazer em conjunto, no plano do coletivo, reunindo mais e mais imagens e referências, sejam implícitas ou explícitas, como aqui situamos *Snow Dust* pelo entre-planos no reflexo da paisagem celeste em sua dimensão "Além-Céu" que sugere sua própria dimensão cósmica não somente no reconhecível ou factual, mas no espelhamento do macro pelo reflexo sutil de um micro elemento ou percepção.

Conclusão

Pensarmos essas questões acionadas em *Snow Dust* é, na reflexão que aqui expomos, criar formas e soluções artísticas para interagir no plano do imaginário e da fabulação que proporcionem a sensação de imersão e de complementaridade ou reconhecimento. Nesta "cosmicidade reflexiva" consideramos que não é o óbvio que conta. Assim como Rui Calçada Bastos deambula pelas cidades em busca de traços quase imperceptíveis, nós buscamos no imaginário estes elementos que dão uma noção do que são os universos das imagens cósmicas interiores, numa cosmicidade reveladora de subjetividades.

O reflexivo não é projeção em *SkyLoopSpace* ou o gelo nas imagens em *Snow*



Figura 3 · Testes de interação da peça na residência artística (DAR, Caldas da Rainha). *SkyLoopSpace*, Anderson Paiva (2017). Fotografia de Mónica Mendes

Figura 4 · Instalação na exposição *SynaisThesis: Natureza Interativa* (Galeria FBAUL, Lisboa). *SkyLoopSpace*, Anderson Paiva (2017). Fotografia de Mónica Mendes

Dust, mas sim o entre-planos, um espaço aberto para passagem da interioridade à exterioridade e, por fim, a revelação do que nos aproxima e sensibiliza, percebendo a imagem fotográfica com os olhos ou manipulando imagens em uma instalação com as mãos. Seja pela cosmicidade em Bachelard ou pela leveza em Calvino, essa viagem é feita a todo instante e é, nestes universos distintos, um contínuo exercício de percepção.

Referências

Bachelard, Gaston (1978) *Os Pensadores. A Poética do espaço*. Tradução Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril.

Bastos, Rui Calçada (2015) *Site do autor*. [Consult. 2018-12-30] Disponível em URL: <https://ruicalcadabastos.com>

Calvino, Italo (1999) *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras. ISBN: 978-972-23-1351-3

Silvério, João (2014) *A luz é uma coreografia involuntária*. [Consult. 2018-12-20]

Disponível em URL: <http://joaosilverio.com/pt/Text?ID=1>

A Escultura Fragmento de João Castro Silva

The Sculpture Fragment of João Castro Silva

LUÍSA PERIENES*

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

*Portugal, escultora.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), estudante de doutoramento. Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: luisaperienes@gmail.com

Resumo: Esta reflexão sobre a escultura fragmento de João Castro Silva, escultor contemporâneo e professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, tem como objetivo analisar os processos de conceção e execução utilizados pelo escultor. Na sua escultura é explícita a atitude na representação do corpo humano e na escolha das matérias que utiliza. Investigamos nesta abordagem novas maneiras do conceber e do fazer em que o fragmento marca a escultura da contemporaneidade.

Palavras chave: escultura / fragmento / corpo humano / processo.

Abstract: *This reflection on the sculpture fragment of João Castro Silva, contemporary sculptor and professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Lisbon, aims to analyze the processes of conception and execution used by the sculptor. In his sculpture are explicit the attitude on the representation of the human body and in the choice of materials used. We investigate in this approach new ways of conceiving and doing in which the fragment marks the sculpture of contemporaneity.*

Keywords: *sculpture / fragment / human body / process.*

Introdução

No início do século XX é com Rodin que surge a noção de fragmento como obra de arte acabada. Começou o fragmento por pertencer ao corpo humano e os processos de modelar, esculpir e fundir são os utilizados na escultura.

A questão central que Rodin nos traz é a de que o fragmento expressamente nos convida a participar na criação. Segundo Rosalind Krauss: “Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo” (Krauss, 2001:37).

João Castro Silva nasceu em 1966 e é Professor Auxiliar na área de Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

A sua obra fragmentária organiza-se através dos processos de *assemblage*, construção e talhe directo utilizando diversas matérias e materiais.

Os instrumentos que utiliza são instrumentos de corte, máquina de soldar, martelos, serras, machados de diferentes tamanhos, que lhe possibilitam não só a construção mas também a redução de modo a formalizar as suas esculturas.

Apresentarei em primeiro lugar *Fragmento/Assemblage*, em metal e outras matérias em que utiliza o processo de *assemblage* e construção. Em segundo lugar, *Fragmento/ Construção* em que utiliza madeira e trabalha as escalas. Em terceiro lugar abordarei as esculturas em *Fragmento/Instalação* (em lugares previamente determinados). Podemos talvez questionar se “A condição humana”, através da representação do corpo não será a temática principal das suas esculturas. Esculturas essas que refletem bem um acumular dos conhecimentos de anatomia, cânone, proporção, equilíbrio e harmonia assim como o seu criterioso relacionamento com matérias e materiais.

1. Fragmento / *Assemblage*

Na sua exposição inaugural na Galeria Miron em 1996 João Castro Silva expõe uma série de figuras que nos remetem para o universo de Jerónimo Bosch. O híbrido, o inesperado e o estranho estão presentes nestas esculturas que perturbam/questionam o espectador.

São esculturas compostas de restos: restos de metal em varetas e chapa, que o escultor recorta, dobra, solda e prega com fragmentos da natureza — troncos e ramos que formalizam neste bestiário a sua intenção de nos questionar, inquietar, fazer pensar. Mostra-nos ainda, formalmente, o seu foco no ritmo explícito de leveza na composição que constrói com redes e varetas soldadas nalgumas esculturas suspensas (como os insetos) e de opacidade e peso noutras esculturas assentes no solo. Neste caso a lição de Brancusi em que o suporte é fundamental para a leitura da escultura também está bem presente nesta mostra.



Figura 1 · João Castro Silva, *Técnica mista* 145x42x70 cm, 1996. Fonte: catálogo da exposição *Tentações*, 1996, Galeria Miron Trema, Lisboa.



Figura 2 · João Castro Silva, *Técnica mista*, 108x87x15 cm, 1996. Fonte: catálogo da exposição *Tentações*, 1996, Galeria Miron Trema, Lisboa.



Figura 3 - João Castro Silva, *Kolosso*, Aço soldado, 270x100x70 cm, 2006. Fonte: fotografia do escultor.

Figura 4 - João Castro Silva, *Mão*, madeiras várias, 120x210x70 cm, 2005. Fonte: fotografia do escultor.

Figura 5 - João Castro Silva, *Cabeça*, madeiras várias, 150x150x90, 2005. Fonte: fotografia do escultor.

São irónicas e cruas as esculturas. A poesia está na composição dos seus elementos e na matéria que as constituem, nos gestos que as caracterizam, isto nas figuras híbridas ainda irónicas pelos jogos que propõem (Figura 1); algumas são cruas porque a matéria parece que foi rasgada (Figura 2), ou então é crânio de animal verdadeiro.

A figura humana que se tornará central na sua obra aparece aqui ainda como um esboço, uns guerreiros sombra, porque o rosto e as mãos são perfis em ferro e os corpos estão reduzidos à forma global imposta pela sugestão de um panejamento.

2. Fragmento / Construção

Segundo Rosalind Krauss, recorrendo à lição ensinada anteriormente por Rodin e Brancusi: “a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente” (Krauss, 2001:331).

Da representação da figura humana trata a sua tese de Doutoramento e podemos afirmar que João Castro Silva liga todos estes conhecimentos, teóricos e práticos que utiliza para expressar em escultura todas as facetas inerentes à condição humana.

Para o situar no campo artístico cito Michel Onfray que compara um artista a um Condottiero:

O Condottiero que proponho é um artista que opera no mundo horizontal. A esta altura do campeonato parece ser evidente que ele realiza um determinado tipo de escultura, mas o facto de estar mais relacionado com Dioniso do que com Apolo subentende um olhar um pouco mais apoiado nas modalidades de uma estética mais precisa que mete em cena corpos, seres, pessoas fabricadas de acordo com um desígnio. Deste modo, o Condottiero é conhecedor nato da arquitectura do seu ser, entendido no seu próprio fabrico como que de uma obra. Converte as suas atitudes em formas, indo buscar a uma estética de existência o estetismo da vida. A arte contemporânea, na sua versão dionisiaca, é um laboratório de experimentação de novas maneiras de ser, viver, agir, pensar, encarar o corpo, a vida e a singularidade (Onfray, 2003:85).

Nesta nota a ideia do escultor:

A toda a representação do corpo humano está implícita a ideia que o escultor tem do corpo, ideia essa expressa através dos meios que possui. Teremos sempre uma métrica essencial de construção, linhas estruturais e composição e desejo de encontrar o cânone perfeito, expressão universalizante do corpo humano em que as formas se dão de per si, sem outra necessidade de fundamentação de que a sua existência real. É através da mão do escultor que a forma encontra a sua materialidade, volume e matéria, sujeito e objeto, exterior e interior elaborando-se reciprocamente (Silva, 2010:231).



Figura 6 · João Castro Silva, *São os desejos que nos salvam. Estando com eles salvamo-nos. Mas era demasiado tarde quando percebi*, Madeira, 202x43x28 cm, 2000.
Fonte: fotografia do escultor.

Figura 7 · João Castro Silva, *Sem título*, Pinho, 50x25x25 cm, 2004. Exposição individual: "Passo, Espaço, Afastamento, Passo Espaço compreendido entre esse Afastamento". Fonte: fotografia do escultor.

Assinalando a continuidade/descontinuidade de manifestações artísticas onde se centraliza o conhecimento do corpo humano, passamos a analisar as suas produções ainda de escultura-fragmento, agora de grandes dimensões, constituídas por tiras de aço soldadas que dão forma a umas pernas que se prolongam até à bacia. Apresentamos *Kolosso* (Figura 3). Estes fragmentos, estas pernas de grande escala algo mecânicas, resultantes dos tempos de hoje, remetem para um tempo antigo evocando figuras gigantes. É segundo o escultor uma reminiscência miniaturizada do *Colosso de Rhodes*. O escultor não fecha completamente as formas, constituindo o vazio entre as placas um elemento plástico de equilíbrio.

A propósito da sua execução o escultor esclarece: “o tempo conceptual é feito na execução, pensa-se fazendo, faz-se pensando, não há desfazamento. Em escultura, realização e conceção fundem-se num só momento” (Silva, 2013:27).

O *Kolosso*, escultura pública, foi colocado em frente ao Centro de Educação Ambiental em Torres Vedras em 2013.

De grande escala também, João Castro Silva constrói e prega com ripas de várias madeiras de dimensões diferentes, uma mão (Figura 4). Nessa representação o escultor não esquece a mimese, apesar da importância dada à expressão na utilização de madeiras aparentemente pouco trabalhadas, em bruto, e pregadas nas representações que acompanham tendões e músculos. Digo em bruto no sentido em que o escultor utiliza os elementos de que dispõe para as suas construções e vai pregando e finalizando a escultura sem a preocupação de um todo fechado e de superfícies lisas e polidas. A forma dos pedaços que acumula, a direção que lhes impõe quando constrói, os espaços que ficam entre esses fragmentos são o conjunto rítmico de elementos plásticos que definem e contribuem para a estética da sua obra.

Na cabeça de grande dimensão também o fazer está na construção em que os pedaços de madeira vão sendo pregados e acumulados, tendo subjacente uma certa poesia assim como a anatomia (Figura 5).

Aqui falamos do acto de construir, diferente do de esculpir que João Castro Silva utiliza também.

O escultor, para as suas esculturas escolhe, numa atitude que podemos apelar de respigador, pedaços de várias matérias, materiais, restos de metal, chapas, varetas,... assim como madeiras de diferentes origens, formas e dimensões.

A matéria interessa-lhe e ele respeita-a. Segundo as suas palavras:

A escolha que faço da matéria a trabalhar prende-se com a exaltação dos valores intrínsecos que o material encerra, mas acima dessa matéria está a minha vontade e

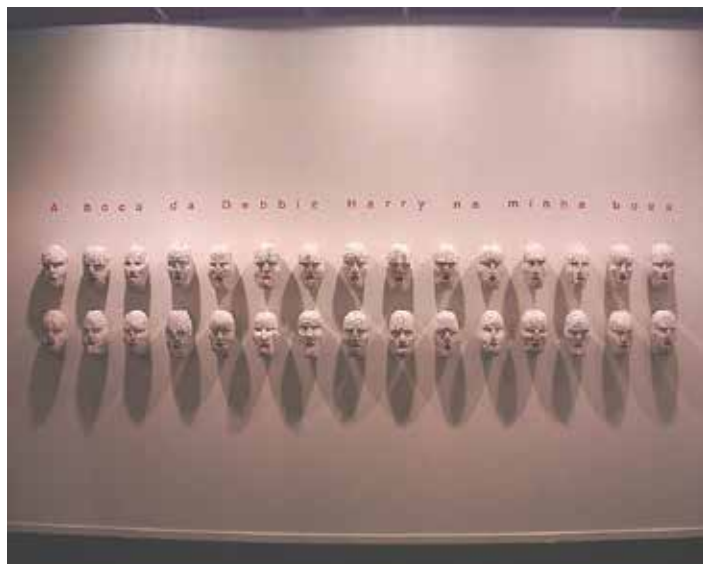


Figura 8 - João Castro Silva, *a boca da Debbie Harry na minha boca*, 2001. Fonte: fotografia do escultor.

Figura 9 - João Castro Silva, *Ossos*, talhe directo sobre madeiras de maré, dimensões várias, 2016. Fonte: fotografia do escultor.

a forma que para ela pensei. O respeito que tenho pelos materiais que trabalho nunca me deixou extasiado pelo seu lado decorativo. Qualquer tipo de madeira, por muito bonita que seja, nunca será mais interessante que a forma que dela tirei (Silva, 2013b).

Na exposição *Abandono*, no ano 2000 na galeria Trema, os corpos construídos em tamanho natural estão quase completos e são acompanhados de um longo título, de uma frase (Figura 6).

Um pensamento sobre a perda, um lamento sobre a falta de coragem, uma reflexão sobre o tempo perdido, uma nostalgia do tempo da infância. João Castro Silva aqui personaliza as esculturas, elas são sujeito.

Ao contrário, no grupo *Passo, Espaço Afastamento*, não há individualidade. É constituído por 25 esculturas muito semelhantes, figuras a meio-corpo, alinhadas, com quase nenhum afastamento, olhando todas na mesma direção, um bloco humano. Não tem título (Figura 7).

As ideias de ação e atitude estão patentes quando expõe figuras isoladas ou grupos e aqui lembramos Machado de Castro, que diz nos seus escritos sobre a escultura: “Por exemplo: quer-se representar um homem a ler um livro; o ler é a ação ou feito, neste caso, porém pegar no livro com uma ou ambas as mãos, estar de pé sentado ou encostado, mais ou menos torcido, etc. esta é que é a Atitude” (Castro, 1937:20).

3. Fragmento/Instalação

Instalação e escultura têm em comum a tridimensionalidade e o desdobramento do espaço. Ambas partilham ainda essa capacidade de investir num espaço através de uma inscrição, até mesmo de um implante, no lugar que elas ocupam (Cross, 2003:65).

Ligo o texto que se segue de João Castro Silva, sobre mimese e representação, focando a ideia de congelar o tempo do corpo através da representação, à instalação intitulada *A boca de Debbie Harry na minha boca*, de 2001 (Figura 8).

Representar um corpo é isolar uma forma permanente que na realidade não existe, em que os ‘traços inalteráveis’ serão percecionados num processo que tenta congelar o constante fluxo desse corpo, num estado de imutabilidade. Um processo simbolizante deste tipo introduz-nos num tempo diferente, não mais no não-tempo presente de um corpo, perdido na sua ininterrupta flutuação de luzes e sombras, mas antes no tempo de uma medida que solidifica as coisas, que desenvolve uma imagem formal e a guarda numa fixidez absoluta, num tempo que interpreta proporções, define contornos e tenta estabelecer traços essenciais, universais (Silva, 2010b).

Trinta cabeças, como máscaras em madeira branca, os lábios pintados de vermelho, estão dispostas numa parede também branca em duas filas. Cada fila contém quinze cabeças. Apesar da aparente uniformidade formal e no modo como estão colocadas são todas diferentes. Debbie Harry é cantora mas as bocas das cabeças estão fechadas, percecionando-se apenas ligeiras diferenças nas expressões faciais.

Esculpir um pequeno objeto é difícil. Primeiro temos que o segurar com a mão, ou outros meios, para que se possa trabalhar nele e depois ter o domínio da ferramenta que determina a forma.

Deste modo João Castro Silva esculpiu em talhe directo "ossos", em madeira devolvida e já gasta pelo mar.

A maneira como depois os mostrou explicita o conceito e completa o seu significado.

No museu Militar de Lisboa João Castro Silva coloca-os numa vitrine na sala de entrada, do lado esquerdo, antecâmara da sala principal onde expunha um canhão.

Esses ossos expostos e alinhados, protegidos pela caixa de vidro, portanto só visíveis mas intocáveis, como se de relíquias se tratassem, sacralizam como restos mortais a memória de combatentes (Figura 9).

Estas pequenas esculturas, como despojos de guerra, fragmentos do corpo humano, falam dele, da sua ausência, sem que se vislumbre a sua presença.

Conclusão

Na sua escultura, utilizando o conceito de fragmento, João Castro Silva questiona a condição humana representando o corpo.

João Castro Silva, apropriando-se da linguagem clássica na representação do corpo humano e de novos processos menos convencionais para a execução da sua escultura, dá uma forte contribuição para uma constante renovação sobre o modo de fazer, dar a ver e questionar a obra de arte na contemporaneidade.

Referências

- Castro, Joaquim Machado de, (1937) *.Dicionário de Escultura*, Lisboa: Livr. Coelho.
- Cross, Caroline (2003) *l'ABCdaire de la Sculpture du XX siècle*, Paris: Flammarion. ISBN:20801 10802
- Krauss, Rosalind (2001) *E Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-0958-2
- Onfray, Michel (2003) *A Escultura do Eu*. Coimbra: Quarteto. ISBN: 972-8717-94-6
- Silva, João Castro (2010) *O corpo humano no ensino da escultura em Portugal: mimése e representação*, Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa,
- Faculdade de Belas-Artes.
- Silva, João Castro (2010b) *Mimese e Representação I*, [blog] <http://joaocastro-silva-escultura.blogspot.com/2010/02/representar-um-corpo-e-isolar-uma-forma.html>, Publicado em 28 de Fevereiro 2010, Consultado em 28 de Dezembro de 2018.
- Silva, João Castro (2013), "Arte pública, Kolosso de João Castro Silva", *Revista Municipal de Torres Vedras* nº17 — Novembro/Dezembro de 2013.
- Silva, João Castro (2013b) *Ausência*, [blog] <http://salteiro.blogspot.com/2013/03/joao-castro-silva-escultura-e-materia.html>, Consultado em 28 de Dezembro de 2018.

Do vazio e do silêncio nos desenhos de Maria Laet

Of the emptiness and the silence in Maria Laet's drawings

ALINE TERESINHA BASSO*

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

*Brasil, artista visual e professora, estudante de doutoramento.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL); Professora na Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte (ICA/UFC). Campus do Pici, ICA, Av. Mister Hull, s/n – Pici, Fortaleza – CE, CEP 60455-760 Brasil. E-mail: alinebasso@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma leitura pautada nos conceitos de Vazio e de Silêncio em alguns desenhos da artista brasileira Maria Laet. Foram analisadas a série 'Daquilo que não se vê' (2016), que consiste em uma série de livros em papel e a série 'Atividade Interna' (2017), constituída por dez desenhos feitos com tinta da China sobre papel. A análise foi estruturada a partir da teoria pictórica e do pensamento filosófico chineses, nos quais os conceitos supracitados ocupam papel central.

Palavras chave: Maria Laet / vazio / silêncio.

Abstract: *This article presents a reading based on the concepts of Emptiness and Silence in some drawings by Brazilian artist Maria Laet. Two series were analyzed: 'Daquilo que não se vê' (2016), consisting of a series of books on paper and 'Atividade Interna' (2017), consisting of ten drawings made with Indian ink on paper. The analysis was structured in Chinese pictorial theory and philosophical thought, in which the above-mentioned concepts occupy a central role.*

Keywords: Maria Laet / emptiness / silence.

Introdução

Maria Laet nasceu no ano de 1982 e é natural do Rio de Janeiro, Brasil. Formou-se em Design Gráfico em 2006 e ao longo da carreira ampliou sua formação com pós graduações em arte realizadas em Londres, Rio de Janeiro e São Paulo. Além de exposições individuais e coletivas no Brasil, Europa, Estados Unidos e Austrália, a artista realizou residências artísticas em Bad Ems (Alemanha), Lisboa e Nova York. Foi premiada no Programa Rumos Itaú Cultural, no Brasil, e indicada ao prêmio PIPA, no mesmo país. Possui obras em diversas instituições artísticas no mundo. Nas palavras de Bernardo José de Souza,

Acaso não conhecesse Maria, era bem possível acreditar tratar-se de uma artista oriental — japonesa, quem sabe -, que responde a uma ancestralidade e a um tempo que não parecem ser os mesmos nossos. Há algo de intangível em sua ação silenciosa, fantasmática, litúrgica, eu diria — uma presença e um protagonismo que nos transpõem a outro plano, senão austero, milenar, esotérico, místico (Souza, 2018).

Os conjuntos de obras escolhidos para esta reflexão apresentam uma interessante aproximação ao pensamento chinês. Tanto os livros quanto os desenhos nos põem diante de alguns conceitos que são extensivamente discutidos a respeito das pinturas chinesas: o vazio, um conceito estrutural em todo o pensamento chinês, e o silêncio, relacionado ao estado contemplativo que engloba tanto o fazer quanto o fruir de uma obra e muitas vezes acaba por materializar-se na própria obra.

Por basear-se nas principais correntes filosóficas — taoísmo, budismo e confucionismo — o pensamento sobre pintura chinês possui um cunho profundamente espiritual e abstrato. Os conceitos de vazio e de silêncio são centrais em toda a discussão da pintura tradicional e são estruturantes nas inúmeras teorias pictóricas chinesas que foram desenvolvidas ao longo dos séculos.

A concepção, criada pelos chineses para a pintura mas que pode ser expandida para todas as outras linguagens artísticas, é de que “[...] a pintura, em vez de ser un ejercicio puramente estético, es una práctica que compromete al hombre todo, tanto su ser físico como su ser espiritual, tanto su parte consciente como la inconsciente” (Cheng, 2016: 135). Através dela, o artista estabelece novos mundos, não se limitando à mera representação do mundo observado. “A criação pictórica é um processo idêntico ao da criação do Universo; ambos se exercem paralelamente” (Ryckmans, 2010: 67).

A seguir apresentamos uma leitura pautada nos conceitos de Vazio e de Silêncio em duas séries de desenhos da artista brasileira Maria Laet: a série ‘Daquilo que não se vê’, de 2016, e a série ‘Atividade Interna’, de 2017. Foi realizada

uma análise interpretativa das obras, estruturada a partir das teorias da pintura tradicional chinesa. Naturalmente a análise perpassou também o pensamento filosófico-espiritual, visto que este é a raiz das teorias pictóricas.

1. Do Vazio

A série 'Daquilo que não se vê', de 2016, é composta por livros com dimensões e números de páginas variados. Com excessão do livro (V), que possui manchas suaves em algumas páginas, todos os outros livros estão 'em branco' e suas páginas são mais ou menos amassadas (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4). No site da artista estão disponíveis vídeos que apresentam o folhear das páginas de quatro livros.

O pensamento pictórico tradicional da China é permeado pela noção de vazio. Este conceito é estruturante para a obra, seja materialmente, conceitualmente ou filosoficamente. Contudo, a ideia ocidental de vazio, que em geral corresponde ao nada, à falta de algo, está muito distante da oriental. François Cheng (2016: 18) explica que para os chineses o vazio é um elemento dinâmico e ativo. Corresponde a uma série de conceitos, tais como o de energias vitais e o de equilíbrio entre yin e yang. Além disso, é o espaço onde se manifestam as transformações e onde a plenitude é alcançada.

Nas regras do Manual de Pintura do Monge Abobora Amarga, escrito pelo monge Shitao e publicado em 1710 (Ryckmans, 2010), consta que na pintura

[...] o conceito central da crítica é o 'xu', o vazio, isto é, essas áreas brancas deixadas à imaginação — a parte pintada, menos importante que as áreas vazias, tende a ser apenas, de uma certa forma, o suporte destas, o auxiliar que guia o olho e o leva até o limiar essencial do vazio, onde é o espírito que substitui o olho (Ryckmans, 2010: 135).

Um espaço em branco, portanto, não significa que nada foi feito. Ou mesmo que ali não há nada. O vazio é o espaço onde tudo acontece, onde todas as possibilidades são viáveis. O título da série em si já indica uma potência. Fala de algo que não é visto mas que existe, está latente. Há algo nos livros de Laet que não se vê. Não é algo passivo, mas sim ativo. Ao folheá-los, percebe-se que as folhas não são todas iguais, cada uma possui um padrão diferente no amassado do papel.

Assim como na pintura chinesa, as páginas vazias não são necessariamente a neutralização de algo, e sim um processo aberto de realização em direção à plenitude do objeto. É um vazio que fomenta algo e este vazio assume uma função ativa que



Figura 1 · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (I)*, 2016. Vídeo, 33" / Livro, 48 x 32 cm fechado, 48 x 65 cm aberto, 28 pág. Fonte: <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

Figura 2 · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (II)*, 2016. Vídeo, 1'01" / Livro, 45 x 28,5 cm fechado, 45 x 56 cm aberto, 56 pág. Fonte: <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>



Figura 3 · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (IV)*, 2016. Vídeo, 55" / Livro, 32 x 23,5 cm fechado, 32 x 46 aberto, 46 pág. Fonte: : <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

Figura 4 · Maria Laet. Fragmento da obra *Daquilo que não se vê (V)*, 2016. Vídeo, 1'05" / Livro, 35 x 24,5 cm fechado, 35 x 48,5 cm aberto, 60 pág. Fonte: : <http://marialaet.com/obra/daquilo-que-nao-se-ve/>

Es todo lo contrario de una “tierra de nadie” que implique neutralización o compromiso, puesto que el vacío es efectivamente le que permite el proceso de interiorización y de transformación mediante el cual cada cosa realiza su identidad y su alteridad, y con ello alcanza la totalidad (Cheng, 2016:71).

Dessa forma, os livros em branco podem ser lidos a partir dos seus vazios, suscitando uma reflexão a respeito do seu verdadeiro conteúdo. É como um pensamento em negativo: partir do vazio para encontrar o conteúdo, que pode estar centrado no próprio vazio. À semelhança da arte zen:

[...] é importante notar que a prerrogativa Zen de exercitar a mente para abarcar o aspecto vazio e despojado da ação de arte, libertando-a de quaisquer regras, não significa que seu caminho conduza a um niilismo, uma negação pura e simples da forma, do conteúdo, dos meios, do artista; [...]. O uso, na linguagem zen, de recursos negativos visa apenas reintroduzir (através de uma experiência reflexiva ou contemplativa — seja esta artística ou puramente espiritual) os aspectos cotidianos e casuais que são negligenciados e recusados em nossa percepção comum (Miklos, 2011:130).

Nesse pensamento negativo, temos a subversão do objeto. O livro não possui textos, não possui imagens. É um livro em si e por si. Esses livros põem o pensamento à deriva das letras. Se a função de um livro é informar e gerar reflexão, eles atuam exatamente através de seu caráter vazio: estão plenos de significados e de possibilidades de leituras.

2. Do Silêncio

Em todo o pensamento chinês os conceitos de silêncio e vazio relacionam-se. O silêncio diz respeito a uma espécie de quietude do espírito, a um esvaziamento, a um estado meditativo e receptivo. É somente através do silêncio interior que o vazio pode se manifestar no espírito e abrir as portas para a verdadeira plenitude.

A pintura, por sua vez, é uma ferramenta para encontrar esse silêncio, pois “busca plasmar un estado anímico, en la medida en que es siempre el resultado de una larga meditación (Cheng, 2016:20)”. Para Haertel (1990:57), “a noção de silêncio pode apenas ser apreendida, nas artes visuais, num sentido metafórico — como imobilidade e serenidade”:

Nas artes visuais, dentro da articulação de formas cheias e vazias, na luz imaterial que pode formar objetos ou dissolver seus contornos, uma luz que pode revelar detalhes ou escondê-los totalmente, uma área neutra que atrai a nossa atenção justamente porque não esteja provendo nenhum significado óbvio ou convencional, nós podemos perceber inúmeras analogias com aquelas propriedades quase miraculosas do silêncio. O que eu descrevo aqui como propriedades quase miraculosas são precisamente as

vagas sensações ou a multiplicidade de significados que o conceito de silêncio, quando inserido em diferentes contextos, pode trazer à nossa percepção (Haertel, 1990:56).

A série 'Atividade Interna', de 2017, aponta para este sentido metafórico do silêncio. É composta por 10 desenhos medindo 75 x 100cm, em tinta nankim sobre papel (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10), sendo dois deles em díptico e três deles em tríptico, conforme pode ser visto especificamente na Figura 10.

O título da série remete ao conceito taoista de *wu wei*: a não-ação. Em *wu wei* o espírito está em silêncio e a ação ocorre por si mesma, sem que seja necessário o esforço do artista. Há certa imobilidade no sentido de não se realizar esforço na ação. Todas as coisas encontram seu próprio lugar, naturalmente. É o que eles denominam de "outer passivity, inner activity" (Sze, 1956:17). Este conceito pode ser inferido também nos próprios desenhos, em que a tinta aparentemente encontra seu caminho por si só.

Para alcançar a quietude do *wu wei* é necessário esvaziar-se: acalmar a mente e o coração e libertar o espírito para a ação inspirada. "‘Emptiness’ in this Taoist sense is the equivalent of *wu wei*: the cessation of all action and the suspension of thought, in order to allow freedom of the inner activity of the spirit" (Sze, 1956:17).

Para os chineses, não é apenas o fazer da obra que ocorre em silêncio. Mais do que isso, uma pintura tem o papel de induzir o espectador ao silêncio. Sua materialidade deve suscitar uma contemplação silenciosa, um encontro com o espírito. Os desenhos da série Atividade Interna nos remetem tanto ao conceito de *wu wei* quanto ao silêncio encontrado na materialidade de algumas pinturas de paisagem chinesas. Há um sentimento de vazio na medida em que sentimos a suspensão do tempo nas manchas que se espalham pelo papel e são absorvidas pelo entorno que ficou em branco. Há uma espécie de movimento lento e sereno. Em seus gestos as manchas dizem muito, porém sem nada dizer.

Conclusão

Nosso objetivo neste estudo não foi o de realizar uma análise puramente formal, mas sim uma interpretação que apontasse proximidades entre a delicadeza das obras da artista e a sutileza do pensamento oriental. A aproximação nos pareceu clara desde o princípio, e como afirmou Bernardo José de Souza, quem não conhece a artista está sujeito a inferir sua conexão com a arte oriental. Há nas obras uma aura orientalista.

Maria Laet traz em seus trabalhos uma força além do tempo. Há certamente algo que a conecta às antigas pinturas chinesas. Não apenas nas séries aqui



Figura 5 · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/

Figura 6 · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/



Figura 7 - Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/

Figura 8 - Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/



Figura 9 · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/

Figura 10 · Maria Laet. *Atividade Interna*, 2017. Tinta nankin sobre papel, 75 x 100 cm. Fonte: http://marialaet.com/obra/atividade_interna/

apresentadas, mas em muitos de seus outros trabalhos. E esse algo não centra-se unicamente na forma, na materialidade das obras. Expande-se.

O que percebemos com esta análise é que as séries de livros e desenhos escolhidos se entrelaçam de forma fluida e natural com os conceitos de vazio e de silêncio da arte chinesa. Suspeitamos que esses conceitos fizeram parte mesmo do pensamento e da concepção dos trabalhos da artista. Ainda que de forma indireta ou a partir de um ponto de vista ocidental.

Referências

- Cheng, François. (2016). *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-7844-769-5
- Haertel, Nilza Grau. (1990). "A magia do silêncio nas artes visuais." *Revista Porto Arte*. e-ISSN 2179-8001. Vol. 1 (1): 56-61. [Consult. 2018-12-26]. Disponível em URL: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27323>
- Miklos, Cláudio. (2011). *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Claudio Miklos. ISBN: 978-85-906901-6-0 [Consult. 2018-12-26]. Disponível em URL: <https://www.academia.edu/>
- Ryckmans, Pierre. (2010). *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga: tradução e comentário da obra de Shitao*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Souza, Bernardo José de. (2018). A folha folheada pelo tempo. [Consult. 2018-12-27] Disponível em URL: <http://marialaet.com/textos/a-folha-folheada-pelo-tempo/>
- Sze, Mai-Mai. (1956). *The Tao fo Painting: a study of the ritual disposition of chinese painting, with a translation of the "Chieh Tzû Yüan Hua Chuan", or Mustard Seed Garden Manual of Painting, 1679-1701*. New York: Pantheon Books, Bollingen Series XLIX. ISBN-13: 978-0691098319

A artemídia na obra-processo Água da artista Val Sampaio em seu fluir afetivo pela região Amazônica

The artemidia in the process work Water of artist Val Sampaio in her affective flow through the Amazon region

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS*

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

*Brasil, documentarista, apresentadora, atriz e professora.

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

Resumo: A produção artística feminina da Amazônia Brasileira ao provocar a constante interação entre arte, tecnologia e natureza, expandiu a sensibilidade artística regional atualizando-a em temas, poéticas e suportes artísticos. Tais poéticas promoveram formas de relações mais diretas das artistas visuais contemporâneas com a região Norte. Neste texto pretende-se apresentar o projeto de mídia locativa da artista visual amazônica Val Sampaio intitulado Água, sendo melhor traduzido como um trabalho artístico sobre o afeto pela região Norte mediado pelas novas mídias. **Palavras chave:** mídia locativa / mulheres artistas / Amazônia.

Abstract: *The feminine artistic production of the Brazilian Amazon, by provoking the constant interaction between art, technology and nature, has expanded the regional artistic sensitivity by updating it in themes, poetics and artistic supports. Such poetics promoted forms of more direct relations of the contemporary visual artists with the North region. This paper intends to present the locative media project of the Amazonian visual artist Val Sampaio entitled Water, being better translated as an artistic work about the affection for the North region mediated by the new media.* **Keywords:** *locative media / women artists / Amazon.*

Introdução

(...) região que já foi chamada de inferno”, de “paraíso” e de “eldorado” — se constitui, para alguns, a última fronteira a ser explorada e, para outros, um sacrário a ser preservado a qualquer custo. Para algumas visualidades, a Amazônia é a própria encarnação do último paraíso perdido; para outras, ao contrário, é o “inferno verde”, quente e avesso à civilização eurocêntrica. Visões paradoxais, sem dúvida, mas nem por isso opostas e excludentes. Desde já digamos que a Amazônia não é o território do “ou” que exclui, mas do “e” que conecta e superpõe (Medeiros & Pimentel, 2013:1).

As novas poéticas artísticas do século XXI interferiram no cotidiano regional e local da região Norte do Brasil. Para tanto, atualizaram a visualidade amazônica advinda da produção artística da arte das mulheres do Norte do Brasil, consideradas por esta investigação artistas amazônicas. Parto desta produção feminina que possui relação afetiva com a natureza regional, neste artigo visito o processo artístico da artista plástica-visual Val Sampaio, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Pará, realizadora da Arte Paraense. Tomando como ponto de partida a ideia do afeto da mulher artista regional pela natureza amazônica, irei analisar a obra de artemídia da artista em análise nomeada por Água (2010-2011).

A obra-processo Água pode ser considerada a primeira experiência de artemídia regional que foi criada e executada por Val Sampaio. A artista percorreu o rio Amazonas com artistas, professores e convidados de diversas regiões do Brasil em duas expedições de mídia locativa. Típica vivência artística, realizado como um mergulho profundo na região preferido por muitas artistas amazônicas. Neste trabalho Sampaio lança mão das funções e ferramentas de mídias locativas usando mapeamento e monitoramento do movimento, *geotags* (geolocalização), realidade móvel aumentada (tipo de hiperlinkagem) e anotações urbanas em escrita eletrônica.

O projeto foi composto por duas expedições realizadas em um barco de porte médio e modelo regional, passando pelos municípios Oriximiná, Santarém e Óbidos — localizados no Estado do Pará, região Norte do Brasil. Em setembro de 2019, foi realizada a primeira expedição do projeto na qual participaram Jarbas Jácome, Cláudio Bueno, Gilbertto Prado, Nacho Duran e Dênio Maués. Por conseguinte, em abril de 2011, na segunda expedição estiveram presentes Rosângela Leote, Panetone, Marcos Bastos, Cláudio Bueno, Léo Pinto, Panetone, Gilbertto Prado e Val Sampaio.



Figura 1 · Val Sampaio, *Água*, 2010-2011. Registro de mídia locativa em mapas virtuais. Projeto Água. Rio Amazonas e municípios do Estado do Pará, Brasil. Fonte do mapa: *facebook* Água Mídia Locativa.

Figura 2 · Val Sampaio, *Água*, 2010-2011. Registro de mídia locativa em mapas virtuais. Projeto Água. Rio Amazonas e municípios do Estado do Pará, Brasil. Fonte do mapa: *Água Mídia Locativa* — Google My Maps

1. Sobre ter o Rio Amazonas como sacrário, suporte e tema artísticos

A obra-processo *Água* que navegou no fluir da maré do baixo Amazonas, em suas primeiras ações mapeou e monitorou o ciclo das águas e seu entorno geográfico (Figura 1 e Figura 2) demarcado por GPS em geolocalização. Um dos elementos principais da obra é o mapa virtual que demarca a passagem do barco da expedição, sendo nutrido coletivamente pelos colaboradores do processo da obra. Para uma produção mais abrangente da vivência, levou-se todas as tecnologias digitais à bordo, incluindo comunicação móvel com internet para publicar dados e anotações lançados em redes sociais em tempo real ao longo do processo de construção da obra de artemídia em andamento. Enquanto que a produção dos participantes das expedições estava sendo visualizada no site do projeto www.aguas.art.br, os mapas virtuais estavam disponíveis no *Google Maps* com o nome *Água Mídia Locativa — Google My Maps*. Relata Val Sampaio na rede social *Água Mídia Locativa* que o seu trabalho é:

uma intervenção e construção de um desenho no espaço, a construção de um desenho neste espaço, que é o rio Amazonas, entre Santarém-Obidos-Oriximiná. Primeiro dia fizemos 120 quilômetros. Segundo dia 75 quilômetros. Terceiro dia 80 quilômetros. Quarto dia 55 quilômetros. Quinto dia 35 quilômetros. Sexto 40 quilômetros. Ou seja, uma intervenção física no espaço do rio Amazonas e nas mídias localizando este lugar, por isso é uma mídia locativa. Veja nosso percurso anotado pelo nosso GPS. (Água Mídia Locativa, 2010).

Em outros dias, a artista prossegue seu relato dando inúmeras coordenadas pela rede social e registrando a localização da expedição:

1 grau 33 segundos, 55 graus 49 minutos e 13 segundos é a nossa localização. estamos na Ilha de Mirizal região de Oriximiná que desaparece sob as águas grandes de março que trazem o nosso inverno no norte do país (Água Mídia Locativa, 2010).

O projeto *Água* é constituído também pela produção de intervenções e performances *in locus*, vídeos e fotografias da natureza e da vida cotidiana de moradores dos lugares visitados por Val Sampaio e convidados. Desdobrando-se ainda em registros pessoais do grupo escolhido pela artista e convidados divididos em duas expedições, nas quais registrou-se a experiência de viver por sobre as águas do rio Amazonas tanto com artistas regionais quanto de fora do Estado do Pará. Ao passo que o olhar fotográfico da artista e dos convidados completa a obra-processo com fotografias tiradas durante as viagens (Figura 3 e Figura 4).



Figura 3 · Cláudio Bueno, *Dípticos (expedição 1 e 2)*, 2011. Fotografia digital colorida. Projeto Água. Fonte <https://www.facebook.com/agua.midialocativa?sk=wall>

Figura 4 · Val Sampaio, *Lago Laje, a caminho do Rio Amazonas — Segunda Expedição do Projeto Água*, 2011. Fotografia digital colorida. Rio Amazonas e municípios do Estado do Pará, Brasil. Fonte: www.facebook.com/agua.midialocativa?sk=wall

2. Entre o virtual e o real: desdobramentos de uma obra múltipla.

Por extensão, os materiais artístico e de registro produzidos durante as semanas das expedições, geraram exposições tendo outras linguagens artísticas contemporâneas incluídas na obra *Água*, mas em propostas planejadas para a estrutura de museus. O público pôde visitar as exposições para uma experiência não mais virtual, mas real de contato direto com a produção artística. A primeira expedição resultou na instalação interativa *CAVERNAME* (2011), a qual tem o título que significa o conjunto de costelas ou arcos que formam a estrutura do casco de embarcações. Possivelmente, uma referência direta aos barcos alugados para as expedições que serviram de casa, escritório e ateliê dos colaboradores do projeto durante o período das longas viagens pelo rio Amazonas. Observa-se que tanto a natureza quanto os elementos externos diversos do processo de produção do projeto de artemídia foram aproveitados por Val Sampaio.

O trabalho supracitado foi apresentado no evento *Art Mov Belém* em um ambiente imersivo, nele foram colocados uma tela com vídeos dos participantes do projeto projetados no chão de madeira da sala escura da exposição, o som ininterrupto do barco da expedição preenchia o espaço da exposição da obra e o chão de madeira lembrava o material principal dos barcos fabricados na Amazônia brasileira. O registro do processo da obra permanece disponível na internet em redes sociais e blogs em partes. Entretanto, os desdobramentos das produções deste projeto em outras linguagens artísticas foram limitadas ao tempo da exposição em que foram apresentadas após o final do projeto.

Considerou-se a relação histórica entre a mulher artista nortista e a natureza amazônica na produção analisada neste artigo. Principalmente, no que tange à simbiose entre arte, mulher e naturezas — natural, humana e urbana — onipresente em muitos trabalhos de artistas mulheres da *Arte Amazônica*. Integra-se nesta análise a possibilidade do uso da Amazônia como suporte, elemento, cenário, matriz, talvez: retorno à origem. Um eterno encontro de elementos locais e regionais diversos que transbordam em obra de arte, conclui-se que mulher e natureza iluminam-se. Sob tal luz a arte feminina amazônica produz os ecossistemas estéticos e/ou a ecoestética formulados pelos pesquisadores brasileiros Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel. Segundos os autores:

Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas (Medeiros & Pimentel, 2013: 11).

Conclusão

Afirmou-se neste trabalho que a relação histórica entre a mulher artista nortista e a natureza amazônica vigora em parte da produção artística da arte do Norte do Brasil que usa como suporte, elemento e cenário o ambiente natural amazônico. Portanto, concluo que Val Sampaio é um exemplo desta premissa ao realizar a primeira expedição de artemídia registrada no Pará aventurando-se pela natureza amazônica, distanciando-se de centros urbanos e reafirmando o seu afeto pela região. Por fim, termino frisando a ligação das/dos artistas amazônicas/os com o elemento água que advém da convivência natural com sua região de origem e de produção artística. Nela o rio é rua, fluxo e arte.

Referências

Medeiros, Afonso & Pimentel, Lúcia (2014)
Ecossistemas Estéticos. 22 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP'2013. Belém: Programa de

pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. v.1, p. 7-13. ISBN: 9788560639038 [Consult, 2018-12-20] Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>.

Simon Zabell: Found in Translation

Simon Zabell: Found in Translation

ANTONIO JESÚS OSORIO PORRAS*

Artigo completo submetido a 04 de janeiro de 2019 e aprovado a 21 janeiro de 2019

*Espanha, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidad de Granada; Facultad de Bellas Artes; Departamento de Dibujo. Calle Periodista Eugenio Selles, s/n, 18014 Granada, Espanha. E-mail: jesusosorio@ugr.es

Resumen: En este artículo nos acercamos al singular proceso de ideación y creación de Simon Zabell, centrado en las múltiples posibilidades creativas de la traducción entre diferentes lenguajes artísticos. A través de la pintura, la escultura o la instalación, desarrolla proyectos con un marcado carácter escenográfico, a menudo basados en obras de creadores no visuales, principalmente músicos o escritores. En el proceso de interpretación, Zabell descubre nuevos caminos y códigos plásticos con los que representar sus propias evocaciones, impresiones o imágenes mentales de la obra re-pensada.

Palabras clave: Simon Zabell / traducción / proceso / código visual.

Abstract: *In this article we approach the singular process of ideation and creation of Simon Zabell, focused on the multiple creative possibilities of translation between different artistic languages. Through painting, sculpture or installation, he develops projects with a marked scenographic content, which are usually based on works by non-visual creators, mainly musicians or writers. Throughout the process of interpretation, Zabell discovers new ways and visual codes to represent his own evocations, impressions or mental images of the reconsidered artwork.*

Keywords: *Simon Zabell / translation / process / visual code.*

Introducción

Simon Zabell (Málaga, 1970) es un artista visual británico nacido y residente en España. Licenciado en Pintura y Escultura por la Universidad de Granada, decidió continuar su formación con un Máster de escenografía en la Slade School of Fine Arts de Londres bajo la tutela de Philip Prowse (1937) un reconocido escenógrafo y director de escena teatral a quien el artista señala como gran referente en su manera de entender y abordar el proceso creativo. Se acercó al estudio del diseño de escenarios animado por el deseo de diversificar y expandir su formación artística y atraído por la posibilidad de vincular las artes plásticas a la literatura y la música, sus otras dos grandes pasiones. No quiso desarrollarse profesionalmente como escenógrafo, pero sí toma del diseño teatral la concepción del espacio, el marcado carácter narrativo, la relación inclusiva con el espectador y el hecho de poder trasladar a la visualidad plástica una creación musical o literaria.

Zabell es profesor de escultura en la Facultad de Bellas artes de la Universidad de Granada e imparte numerosas conferencias y talleres sobre arte y procesos creativos. Desarrolla y exhibe su obra desde finales de los años noventa, principalmente en forma de pintura, escultura, fotografía e instalación. Ha participado en importantes exposiciones y ferias de arte contemporáneo a nivel internacional (ARCO, Pinta NY, VOLTA, BâleLatina Basel, PULSE Miami o SCOPE London entre otras) y ha sido premiado y becado por prestigiosas instituciones. Sus proyectos, siempre en buen equilibrio entre el planteamiento conceptual y el estético, se adscriben coherentemente a su principal línea de investigación: la libre traducción en imágenes de obras de otros autores, generalmente concebidas en lenguajes no visuales.

En este artículo nos centraremos en dicho acto de interpretación, elemento definitorio fundamental en la producción artística de Simon Zabell. En primer lugar, nos acercaremos al contexto del autor para comprender las motivaciones conceptuales y emocionales que sostienen y alimentan su sólida y coherente investigación a lo largo de los años. Observaremos después su proceso creativo a fin de conocer los mecanismos metodológicos que el autor utiliza para conectar en profundidad con una obra ajena y ser capaz de generar algo completamente distinto y propio. Seguidamente, veremos algunos ejemplos que nos darán una visión más nítida del particular universo visual y teórico de Zabell y de su peculiar manera de entender la traducción.

1. Todo ocurrió en Babel

La confusión de lenguas abrió una brecha insalvable en Babel e hizo imposible la conclusión del proyecto más ambicioso de una época. Aquella fulminante diferenciación idiomática acabó con toda posibilidad de comunicación fluida en el seno del equipo de trabajo. La construcción colectiva se detuvo, inútil intentar coordinarse; el caos se apoderó de una sociedad desconcertada y, desde ese preciso momento, en dispersión. Causa y efecto, los pretenciosos constructores no necesitaron muchas más pistas para entender que lo ocurrido era un castigo por su ego desmedido.

Simon Zabell nació y creció en el sur de España. Hijo de padres ingleses y formado en ambos territorios bebió por igual de las dos fuentes culturales. Es bilingüe, bicultural y vive como una riqueza el poder ver y entender el mundo desde dos prismas bien distintos. Porta en su propio ADN las cuestiones relativas a la distancia que lleva de un lenguaje al otro, el espacio de incertidumbre que el mensaje recorre buscando hacerse comprensible por quien le recibe; se mueve e indaga por convicción natural en el territorio de la traducción.

Se pregunta si el golpe a Babel no fue más bien una oportunidad mal entendida, un regalo para la creatividad y el juego, para el nacimiento de muchas nuevas posibilidades de comunicación y creación (Zabell, 2017). Los babelitas desistieron de seguir *haciendo* juntos, perdidos en la incomprensión. Zabell no se rinde, ¡al contrario! decide quedarse justo ahí, frente a Babel, trasladando mensajes de otros idiomas a los suyos propios, desde la música o la literatura a la visualidad, disfrutando del proceso de interpretación.

Consciente de la imposibilidad de alcanzar una transcripción perfecta entre lenguajes de distinta naturaleza, -entre lo leído, oído o recordado, entre la imagen mental y lo realmente visible-, el autor juega y experimenta en los márgenes del posible error interpretativo, descubriendo nuevas oportunidades creativas en las fallas lingüísticas y en la libre traducción.

El resultado de su trabajo es siempre único e inesperado, una experiencia propia encontrada en el proceso de apropiación, *re-pensamiento* y nueva creación de una idea preexistente.

2. Traductor de imágenes: proceso

Zabell está en continuo movimiento; no tiene que ir en busca de nuevos temas para su desarrollo creativo, las ideas simplemente le salen al paso mientras vive con ojos muy abiertos, lee con avidez, se apasiona por una música o descubre un fragmento de historia que le conmueve. Cuando un asunto engancha su atención investiga con intensidad casi obsesiva, impulsado por una curiosidad innata que le lleva continuamente a nuevos hallazgos.



Figura 1 · Simon Zabell, *Of Canyons and Stars*, 2013. *Vista de la exposición*. Fuente: website del artista (simonzabell.com)

Figura 2 · Simon Zabell, *La Jalousie*, 2006. *Vista de la exposición*. Fuente: website del artista (simonzabell.com)

Se adentra a menudo en el universo de otros creadores no visuales, principalmente escritores o músicos. Desde unas partituras, un relato o un libro desarrolla exhaustivas exploraciones guiado por su intuición. Compila información, lee, viaja y entrevista a cuantos expertos sobre el asunto necesite para componer su propia historia.

Pero la obra de Simon Zabell nunca es una sucesión de datos ni un alarde de conocimientos; sus imágenes no son descriptivas y no tienen ningún compromiso con la literalidad. El espacio de interpretación del artista es su terreno de juego; aquí procesa lo aprendido, lo filtra, y traslada el resultado de sus percepciones a un nuevo lugar. El imaginario de Zabell tiene que ver con sensaciones físicas, impresiones, emociones, recuerdos, imágenes mentales o evocaciones que serán llevadas a lo visible en series de pinturas, en forma de instalación de luz en descomposición cromática o en esculturas poliédricas de madera (Figura 1).

A nivel plástico y gráfico, Zabell apuesta por la simplificación y la máxima depuración de la imagen, la geometría, el plano y las formas puras. Convierte su idealización mental en imagen, a veces cromática, a veces icónica: la vierte en la superficie, la fija sobre grandes lienzos, convencido de la potencia de la propia materialidad del objeto artístico. Diseña siempre códigos plásticos propios y específicos para cada idea, así como recursos técnicos adaptados a las necesidades narrativas de cada proyecto en particular. Se mueve también con libertad entre distintos lenguajes visuales y formatos según convenga a lo que quiere contar, ajeno a cualquier imposición estilística o de continuidad de *marca*.

3. Orígenes y traducciones: algunos ejemplos

Siempre atento y abierto a nuevos encuentros y posibilidades, Simon Zabell reconoce multitud de influencias de diferentes ámbitos creativos. En el campo de las artes visuales cita a Soledad Sevilla, Jonathan Lasker, Peter Doig, Sol Lewitt, Frederic Edwin Church o Malevich. Pero, como ya hemos mencionado, las obras que le han servido como punto de partida y referencia para el desarrollo de sus propios proyectos no provienen, por lo general, del contexto de las artes plásticas. Se interesa, indaga y crea desde propuestas de Pier Paolo Pasolini (*Rema*, 2008-2009), del músico hawaiano Ernest Ka'ai (*The life and times of Ernest Ka'ai*, 2012), del cineasta Yasujirō Ozu (*Akibiyori*, 2009) o a partir de una supuesta anécdota sobre el músico Keith Moon, batería de *The Who* (*El curioso incidente de Keith Moon a la batería*, 2018).

Una de sus mayores fuentes de inspiración es el trabajo del escritor radical francés Alain Robbe-Grillet, desde cuyas novelas ya ha desarrollado tres extensos proyectos: *Le voyeur* (2004), *La Jalousie* (2006) (Figura 2) –ambos inspirados

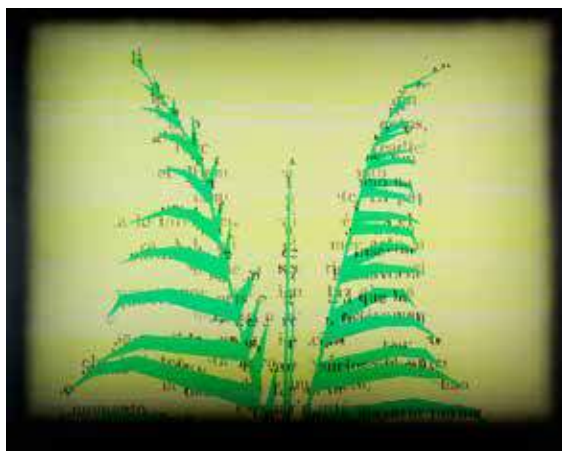


Figura 3 · *Our Men in Tahiti*, 2016. Cartel de documental sobre el proyecto de Simon Zabell, dirigido por Gonzalo Posada León. Fuente: website del artista (simonzabell.com)

Figura 4 · Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Fuente: website del artista (simonzabell.com)

en novelas homónimas- y *La Casa de Hong Kong* (2007-2008), basado en la novela *La Maison des Rendez-Vous*. También partió de las partituras de Olivier Messiaen (*Of Canyons and Stars*, 2013), Richard Wagner (*Tannhauser*, 2009), Karlheinz Stockhausen (*Klavierstück IX*, 2009) y hasta de la Familia Real de Hawaii (*The Sky Above Honolulu*, 2011) para generar algunas de sus propuestas más interesantes.

Desde 2014 ha estado implicado de lleno en su trabajo más ambicioso, *Our Men in Tahiti*, basado en la sórdida y poco conocida novela tardía de Robert Louis Stevenson: *Bajamar* (*The Ebb-Tide*, 1894). Simon Zabell fue becado por la Fundación BBVA para la realización de este proyecto, un sólido respaldo que le permitió realizar una extensa investigación. Sus indagaciones le llevaron a Escocia, California y la Polinesia Francesa y tuvieron como resultado un largo, interesante y fructífero proceso creativo (Figura 3).

Para poder entender con mayor claridad cuáles son las claves que identifican la singular propuesta investigativa del autor observaremos más de cerca dos de sus proyectos de traducción y creación, uno concebido a partir de una obra literaria y el otro desde unas partituras y toda una extravagante historia de reyes y de islas del Pacífico.

3.1. *La Casa de Hong Kong* (2007-2008)

La novela *La Maison des Rendez-Vous* de Alain Robbe-Grillet (1965) fue publicada en España bajo el título *La Casa de Hong Kong* durante la dictadura y algunos años más tarde como *La Casa de Citas*. Robbe-Grillet, uno de los padres del *Nouveau Roman* francés, cuenta una historia extraña en el interior de un prostíbulo de lujo en el Hong Kong de principios de los años veinte del siglo pasado. Hay crimen, erotismo, tráfico de drogas, tramas cambiantes y entrecruzadas, un narrador no fiable que manipula y tergiversa la historia y una densa atmósfera que invade todo.

Zabell traduce visualmente esta obra no intentando ilustrar ni narrar la historia, sino atendiendo a las sensaciones que le produce su lectura. Evoca en pintura *visiones* del espacio donde ocurre la acción, la habitación principal de la casa de citas: unas sillas desordenadas, plantas, hojas de palmera, algunas líneas estructurales del espacio, unas cortinas... todo de forma esquemática, con perspectivas simplificadas y una luz amarilla fluorescente que se intensifica progresivamente en cada lienzo (Figura 4).

Trata de fijar algunas imágenes del lugar y los objetos que se configuran a su cerebro mientras lee, siguiendo las descripciones del escritor. Al mismo tiempo, en otra capa de representación, nos deja ver parte de la realidad física



Figura 5 · Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Acrílico sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: website del artista (simonzabell.com).

Figura 6 · Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Acrílico sobre lienzo. 160 x 200 cm. Fuente: website del artista (simonzabell.com).

Figura 7 · Simon Zabell, *La Casa de Hong Kong*, 2007-2008. Vista de exposición en el Espacio Iniciararte, Sevilla. Fuente: website del artista (simonzabell.com).



Figura 8 - Henri Berger y la Reina Lili'uokalani. La última monarca de Hawái, formada por Berger, fue una compositora de gran talento. Una de sus composiciones más conocidas es el himno «Aloha 'Oe» (conocido también como "Farewell to Thee"), que se cantaba como despedida cuando zarpaba un barco. La compuso durante su arresto domiciliario. Fuente: <https://www.tourmaui.com/hawaiian-monarchs/>

y presente del lector, el propio texto impreso o las páginas del libro a distintos niveles de intensidad y de distancia. En algunos de los lienzos la superficie de la doble página de texto domina completamente el plano; en otros la pintura cede ante la imaginación y la atmósfera amarilla de la historia. El pintor nos lleva a un viaje de inmersión, desde la superficie matérica del libro y hasta perdernos en lo profundo de la irrealidad de la que nos habla. Para acompañarnos en la lectura, Simon Zabell diseña un espacio expositivo completamente oscuro, e ilumina cada cuadro con focos de teatro (Figura 5, Figura 6, Figura 7). Cada imagen recortada en luz nos llama como un decorado abierto; como en casi toda la obra del artista los espacios escenográficos vacíos invitan al espectador a entrar en escena (Navarro, 2007).

3.2. *The Sky Above Honolulu* (2011)

A partir de una de sus lecturas, Zabell decide *tirar del hilo* de una fascinante historia que despierta toda su curiosidad. La última generación de la familia real de Hawái (monarquía hasta finales del siglo XIX) solicitó los servicios del compositor y militar prusiano Heinrich Berger en 1877 para educar a sus príncipes en el elevado arte de la música al gusto europeo. El profesor formó a conciencia a

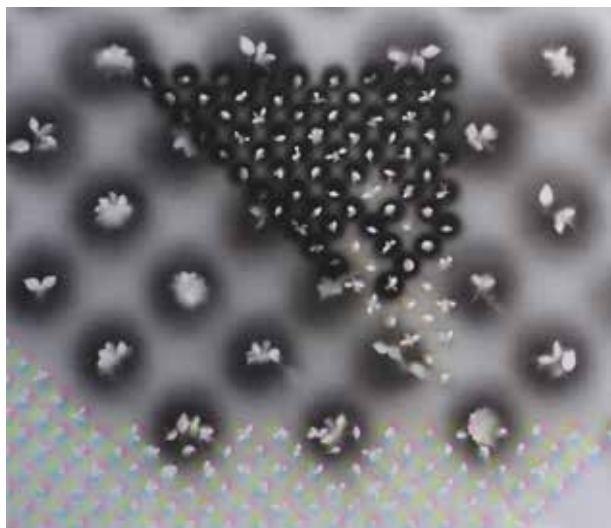


Figura 9 · Simon Zabell, *The Sky Above Honolulu* (*Ka Ipo Lei Manu*), 2011. Acrílico sobre lienzo, 180 x 220 cm. Fuente: website del artista (simonzabell.com)

Figura 10 · “The Sky Above Honolulu”, 2012. Acrílico sobre lienzo. 170 x 200 cm. Fuente: blog del artista (<http://simonzabell.com/blog/honolulu-mon-amour/>)

cuatro miembros de la realeza –entre ellos al propio rey y su hermana y sucesora la princesa Lili'uokalani, última reina de Hawái– (Figura 8), estuvo al mando de la Royal Hawaiian Band, dejó numerosas composiciones relevantes (la música del actual himno de Hawái fue compuesta por él con letra del rey Kalākaua) y ayudó a que la música hawaiana fuese conocida en muchos otros países.

De su trabajo y del de sus Reales aprendices nacieron multitud de composiciones que combinan la estructura clásica alemana o austríaca con el sonido y las tradiciones hawaianas –el ukelele, evolución del cavaquinho portugués traído desde Madeira y Azores, nació y se introdujo en la música del país durante el servicio de Berger al rey Kalākaua–. Todas estas canciones reflejan el espíritu melancólico del momento, cuando la monarquía iba a ser derrocada y el país estaba a punto de perder su independencia a manos de Estados Unidos.

Tras un intensivo trabajo de indagación Simon Zabell logra localizar las partituras con ayuda del Bishops Museum de Honolulu. Después, encuentra grabaciones de todas las canciones interpretadas por John King, un reconocido ukelelista clásico. A partir de la audición de estas nostálgicas obras el autor genera una serie de pinturas de diferentes formatos (Figura 9). En estos lienzos traduce la estructura musical de cada pieza a la visualidad, disponiendo cuidadosamente distintos elementos florales sobre la superficie pictórica según la estructura rítmica de cada composición (El Cielo Sobre Honolulu, 2011).

El código plástico que Zabell elige específicamente para esta serie –pintura aerografiada sobre flores y pétalos colocados en perfecto orden en el lienzo blanco– nos deja ver sólo la huella enmascarada de algo que estuvo ahí y ya no está. La suavidad con la que las micro-gotas de pintura se depositan alrededor de cada impronta de flor, dibujando con más o menos nitidez los contornos, recuerdan a rayografías o a negativos fotográficos (Figura 10); aquí los vacíos pictóricos evocan aquello que fue y nos acercan visualmente a la nostalgia de la música que Simon Zabell rescata y reinterpreta (Adell, 2013).

Así, con la ordenada organización musical europea enseñada por Henri Berger y el recuerdo añorante de los típicos motivos florales hawaianos flotando sobre un cielo nocturno, Zabell interpreta las partituras creadas en una época creativa dorada en Honolulu.

Conclusión

Simon Zabell es una de las personalidades más interesantes de la creación contemporánea española. Desarrolla cada uno de sus proyectos con gran coherencia y solidez; es impecable en su construcción conceptual y muy personal a

nivel de realización estética. Ha conseguido encontrar en su idea de traducción un eje que vertebra y cohesiona su investigación y producción artística.

Su obra nos invita a acercarnos a los referentes que escoge, estableciendo puentes de comprensión que van más allá de lo narrativo. Nos lleva a Babel, su terreno de juego, y vemos la distancia entre lenguajes de otra manera a través de su mirada.

Referencias

- Zabell, S. (2017, marzo). "El traductor de imágenes en la nueva Torre de Babel." En P. Tejada y P. García (Coordinación), *III Congreso Internacional de Investigación y Docencia de la Creatividad. CICREART2017*. Universidad de Granada. En Parque de las Ciencias, Granada, España.
- Adell, A. (2013, 27 de septiembre). "Simon Zabell, derivas y trasvases como germen creativo." in Adell, A. *Setdart* [blog]. Recuperado de <https://blog.setdart.com/simon-zabell-derivadas-y-trasvases-como-germen-creativo>
- El Cielo Sobre Honolulu (2011) [texto de exposición] Recuperado de <http://simonzabell.com/work/the-sky-above-honolulu-2011/>
- Navarro, M. (2007). Narrar visualmente. Recuperado de <http://www.simonzabell.com/files/narrar-visualmente.pdf>

O tempo expandido e a miscigenação na fotografia: a representação da dança na obra de Clóvis Dariano

The expanded time and the miscigenation in photography: the dance representation in Clovis Dariano's work

DANIELA REMIÃO DE MACEDO*

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

*Brasil, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rua Senhor dos Passos, 248, Prédio Anexo, 5º andar, Centro Histórico, Porto Alegre, RS CEP:90020-180 Brasil. E-mail: dani@daniremiao.com

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma análise de obras do artista visual brasileiro Clóvis Dariano de diferentes séries fotográficas que têm relação com a dança. As reflexões surgem a partir de entrevista com o artista e contribuições de autores que dialogam com a expansão do tempo do fazer fotográfico e a miscigenação da fotografia com outras áreas. A criação do artista, desde os anos 70 até trabalhos atuais, resulta de técnicas variadas, no entrecruzamento de fotografia, pintura, desenho, dança e teatro.

Palavras chave: tempo / miscigenação / fotografia / dança / pintura / desenho / teatro.

Abstract: *The aim of this article is to present an analysis of the works of the Brazilian visual artist Clóvis Dariano from different photographic series which have relation with the dance. The reflections arise from an interview with the artist and contributions of authors who dialogue with the expanded photographic time and the miscigenation in photography. The artist's creation, from the 70's to the current works, results from various techniques, in the intertwining of photography, dance, painting, drawing and theater.*

Keywords: *time / miscigenation / photography / dance / painting / drawing / theater.*

Introdução

Artistas contemporâneos têm evidenciado o entendimento de que o fotográfico é um meio expandido ou expansível desde a origem, propondo diálogos, absorções e miscigenações entre linguagens e campos artísticos. Neste sentido, nos debruçamos sobre a obra de Clóvis Dariano (Porto Alegre, 1950), buscando imagens que tenham relação com a dança. O que se procura encontrar é o alargamento da noção do tempo na produção do artista, além de relações com outras linguagens. Dariano iniciou nas artes na década de 1960, a princípio desenvolvendo-se no desenho e na pintura, e posteriormente na fotografia. O artista visual estudou pintura com Paulo Porcella (1965-1967) e gravura em metal com Iberê Camargo (1973), tem formação em Propaganda (1969) e Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS (1974). Nos anos 70 fez parte do coletivo “Nervo Óptico”, que abriu espaço para a discussão de novas poéticas visuais e a produção de obras contemporâneas com Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Mara Álvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Desde então, dirige seu próprio estúdio fotográfico, atuando como fotógrafo publicitário, mas mantendo sempre seu trabalho autoral. Na atividade de professor, ministra oficinas e cursos de extensão universitária.

Indo ao encontro do tema do evento “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”, procurou-se abordar sobre aspectos de interesse que se verificam na pesquisa da autora e se encontram exemplificados nas obras do artista.

Assim, em um mergulho na produção artística de Clóvis Dariano, resultante de mais de quatro décadas de carreira, selecionamos alguns de seus trabalhos nunca antes expostos que trazem a representação da dança através da fotografia para refletir sobre seu processo criativo.

As reflexões surgem a partir de imagens fotográficas das séries *Sugestão de movimentos para corpos* (1975), *Retratos Improváveis* (2015-2016) e *Do Sagrado ao Profano* (2018), além de entrevista realizada com o artista em 2018.

1. A Expansão do Tempo Fotográfico

Além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Isto compreende o período pré, durante e pós ato fotográfico. Os preparativos antes da tomada da cena, a duração da captura, até possíveis intervenções posteriores sobre as imagens, incorporam em si meandros de temporalidade.



Figura 1 - Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.

Figura 2 - Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.

Andreas Müller-Pohle (1985) formulou estratégias fotográficas contemporâneas que propõem algumas possibilidades para a produção de imagens em três níveis de intervenção do artista:

- o artista e o objeto (pré-produção)
- o artista e o aparelho (ato fotográfico)
- o artista e a imagem (pós-produção)

Analisando as obras de Dariano, com base nestas estratégias, identifica-se procedimentos e técnicas adotadas pelo artista nos três níveis, evidenciando a expansão do tempo do seu fazer fotográfico, que não se restringe ao momento da captura da cena, mas compreende também os períodos anterior e posterior ao ato fotográfico.

Em todas as imagens analisadas, Dariano interage com o objeto, as modelos fotografadas, utilizando o *mise-en-scène* para construir o assunto da fotografia no mundo visível e então registrá-lo. François Soulages (2010) reforça que o fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis, sem com isso procurar ter deles uma restrição realista, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo. De acordo com o autor, na teatralização da imagem um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte, em que o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico. A utilização da direção de cena na produção artística de Dariano talvez seja uma natural influência de sua experiência profissional na fotografia publicitária.

Na série *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6), o artista interage com o aparelho, utilizando a câmera contrariamente a sua função preestabelecida. Com o uso de variações de velocidade do obturador na captura das cenas, com a câmera sobre um tripé, gera rastros de dançarinas em movimento, utilizando a imagem trêmula como estratégia de representação.

A intervenção do artista e a imagem se verifica na série *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2), onde interfere no suporte da fotografia de forma manual, e nas séries *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) e *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6) com técnicas de manipulação digital. O tempo do fazer fotográfico é então alargado pela interação do artista com a imagem já captada, em trabalho manual ou digital de pós-produção.

Em entrevista a autora (Dariano, 2018), o artista manifesta ter vontade de

voltar a trabalhar sobre antigas imagens captadas, revelando que cada vez menos fotografa, e cada vez mais seu tempo de intervenção sobre as fotografias já feitas se amplia, gerando novos trabalhos pelo desdobramento de imagens.

2. A representação do tempo

A partir das ideias de Ronaldo Entler (2007) sobre as formas de representação do tempo na imagem fotográfica, procurou-se analisar como Dariano trabalha essas questões em seu processo de criação. Refletindo sobre o corte temporal efetuado na ação da fotografia se percebe que este é incapaz de anular por completo a sugestão do tempo e movimento nas imagens fotográficas. Com esse pensamento, Entler apresenta três possibilidades de representação do tempo:

- o tempo inscrito, com a inscrição do tempo no espaço sob a forma de um borrão conforme o objeto se desloca no espaço selecionado;
- tempo denegado, com a fotografia instantânea que de modo abrupto e forçoso retira o tempo da cena e prolonga a imagem do movimento congelado diante do nosso olhar, sem porém nos deixar de informar sua ação e poder esconder o movimento totalmente;
- o tempo decomposto, com uma sucessão de instantes no tempo compondo uma única imagem ou uma série de imagens que se relacionam, podendo incorporar uma narrativa.

Analisando as obras de Dariano, encontramos estas três formas de representação do tempo nas suas imagens. Em *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2) o artista utiliza a linguagem do flagrante, e em *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) faz uso da pose para simular a interrupção do movimento da dança, expressando em sua fotografia o corte temporal, o tempo denegado. Já o movimento das dançarinas em *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6) são transformados em rastros, em tempo inscrito no espaço, na superfície da fotografia. A dança é inscrita na imagem conforme as dançarinas se deslocam no espaço, com seus corpos em movimento, determinando as pinceladas coloridas no quadro fotográfico. A criação destas imagens partiu de uma cena principal e várias outras que se unem a ela, através da montagem com a utilização de programa de computador. Assim, o tempo nestas fotografias apresenta-se também decomposto nos tempos de cada fragmento de imagem que as compõem.

Temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e

materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Desta forma, ganha força a noção de ensaio, sempre presente nos trabalhos de Dariano, podendo-se entender sua fotografia literalmente como a revelação de um processo de pesquisa. O resultado de seu trabalho são séries fotográficas que explicitam um percurso, portanto, o tempo de duração de um olhar.

3. A miscigenação na fotografia

A arte contemporânea representa um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística. Obras contaminadas pela justaposição de elementos díspares, e processos marcados pela transitoriedade, migração de técnicas, matérias e suportes são admitidas. Segundo Icléia Cattani (2007), na contemporaneidade, começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagem. Cattani esclarece ainda que o conceito de mestiçagem, deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, resgata seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades. Esses diversos elementos constitutivos que se misturam, presentes na obra de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória. A autora ressalta que mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo. E esses diálogos entre diferentes linguagens artísticas se verificam nas imagens de Dariano, desde os anos 70 até seus trabalhos mais atuais, resultando em fotografias miscigenadas com o desenho, a pintura, o teatro e a dança.

Nas fotografias da série *Sugestão de movimentos para corpos* (Figura 1 e Figura 2), as fotografias preto e branco, registradas em tecnologia analógica, se misturam aos traços de nanquim de Dariano. A interferência do artista sobre as imagens sugere o movimento da dança interrompido pelo instantâneo, evidenciando a miscigenação entre fotografia e desenho.

Já nas imagens da série *Retratos Improváveis* (Figura 3 e Figura 4) é a única modelo das imagens selecionadas que não é dançarina. É o figurino utilizado na teatralização da realidade, com a saia de tule e a malha vestidos pela modelo, que remete à imagem da bailarina clássica. Os pés descalços, porém, dão um ar contemporâneo a imagem. A máscara nos olhos e a forma posada da modelo, aliadas à luz dramática da cena, evidenciam uma forte relação da dança com o palco, o teatro. Dariano ainda provoca uma associação com a pintura, quando,



Figura 3 - Clóvis Dariano, *Retratos Improváveis*, 2015-2016, fotografia digital. Fonte: autor.

Figura 4 - Clóvis Dariano, *Sugestão de movimentos para corpos*, 1975. Fotografia analógica. Fonte: autor.



Figura 5 · Clóvis Dariano, *Do Sagrado ao Profano*, 2018, fotografia digital. Fonte: autor.

Figura 6 · Clóvis Dariano, *Do Sagrado ao Profano*, 2018, fotografia digital. Fonte: autor.

computacionalmente, acentua as cores e o contraste da imagem (Figura 3), ou a desfoca, alterando e suavizando o tom da cor (Figura 4).

Na série *Do Sagrado ao Profano* (Figura 5 e Figura 6), a relação com a pintura inicia já na sua concepção. Segundo Dariano, há uma influência neste trabalho da obra renascentista *Jardins das Delícias Terrenas* (1503-1515) de Hieronymus Bosch (1450-1516). O caráter pictórico se acentua pelos rastros na captura das imagens e pelo fundo da cena, um tecido pintado à mão pelo próprio artista que também sofre alterações na pós-produção. Com a montagem das fotografias, as oito dançarinas fotografadas se multiplicam e as cenas finais nunca existiram de fato, são obras da imaginação do artista que cria pinturas digitais a partir da junção de fragmentos de fotografias com manipulação computacional. Assim, o artista reforça a visão de Arlindo Machado, que aponta como a digitalização e a massificação da manipulação ajudou a derrubar alguns tabus da fotografia:

A crença mais ou menos generalizada de que a câmera não mente, de que a fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelo mundo [...] está fadado a desaparecer rapidamente (Machado, 2005:312).

Esses cruzamentos na arte contemporânea que caracterizam a mestiçagem, como os que observamos no processo artístico de Dariano, são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação. A mestiçagem é da ordem do heterogêneo, acolhendo diferentes elementos em permanente diversidade. Segundo o artista, seu trabalho todo “está baseado na relação com outra linguagem” (Dariano, 2018). A fotografia de Dariano é, assim, um retrato de sua experiência nas várias áreas artísticas em que se envolveu ao longo de sua carreira.

Conclusão

Conclui-se que além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam, compreendendo também os períodos de pré e pós-produção. A teatralização da realidade, a duração da captura, o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados, até as possíveis intervenções manuais sobre as imagens ou as transformações através da manipulação digital, que se verificam nas obras de Clóvis Dariano, expandem o tempo do fazer fotográfico. Além disso, as fotografias analisadas do artista, ao criarem reverberações com a pintura, o desenho e o teatro, na representação da dança, alargam os limites da prática fotográfica, produzindo mestiçagens destas linguagens.

Referências

- Cattani, Icleia Borsa, (2007) "Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos". In *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, : 21-34.
- Entler, Ronaldo (2007) "A fotografia e suas representações do tempo." *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14: 29-46, dez.
- Machado, Arlindo (2005) "A fotografia sob o impacto da electrónica." In *Samain, Etienne (Org.). O fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Senac.
- Müller-Pohle, Andreas. (1985) "Information Strategies." *European Photography* 21, *Photography: Today/Tomorrow*, Vol. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar..
- Soulages, François (2010) *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.

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 participação 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 também as 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 também as 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 participação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

A *Revista 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, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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

Resumo:

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

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

Abstract:

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

Keywords: meta-paper, conference, referencing.

Introdução

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

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

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

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

1. Modelo da página

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

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

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

2. Citações

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Figuras ou Quadros

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

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



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

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

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



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

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

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

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

1	2	3
4	5	6
7	8	9

4. Sobre as referências

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

Conclusão

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

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

Referências

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

Chamada de trabalhos: XI Congresso CSO'2020 em Lisboa

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

XI Congresso Internacional CSO'2020 — “Criadores Sobre outras Obras”
2 a 8 abril 2020, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

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 privi-legia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Crítérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, “Criadores Sobre outras Obras,” versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta 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.

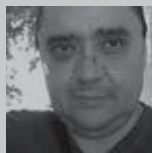


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. 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.

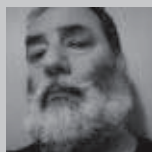


ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade 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.



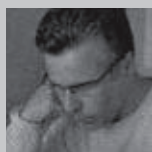
APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade 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.

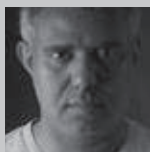


ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes 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.



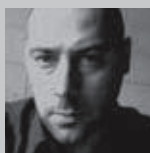
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador 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*.

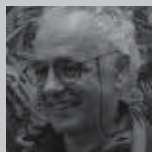


FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de 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.

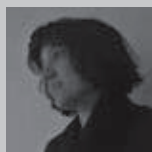


HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto 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



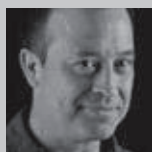
ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade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



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



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



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico

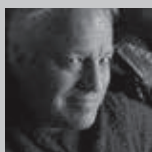
atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



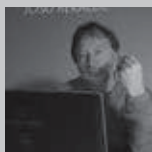
JOÃO CASTRO SILVA (Portugal, 1966). Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos do curso de Escultura da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



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



JOSEP MONTOYA 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 Fundació Amigò Cuyás, Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

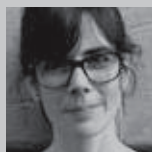


JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art 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 Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).Festival Proyector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre 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 varios escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: La ausencia necesaria (2015) y El espacio entre las cosas (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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



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



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



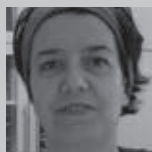
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor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



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



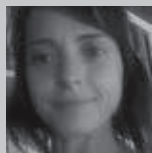
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



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



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



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



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



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

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



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



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



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: 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

213

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

Refletindo sobre a arte enfrenta-se coisa difícil, e não raro temos de encarar o regresso à partida: é coisa antiga, ligação funda ao que diferencia o humano, assentando na arbitrariedade da sua cultura e na sua transmissão sígnica. A pergunta, na busca dos grandes signos, é quase simples: o que há de novo? Poderia dizer-se que a esta pergunta respondem, cada um a seu modo, os 16 artistas, agora autores, desafiados pela convocatória desta revista: no Estúdio se faz a Estúdio.

Crédito da capa: Paulo Mendes, "Linha de 3 metros interrompida pela ausência do autor", na exposição "Uma Loja, Cinco Casas, Uma Escola" (curadoria de João Fonte Santa). Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2018. Foto: Vitor Garcia (reenquadramento da foto original).