



# GAMA 8

Revista GAMA, Estudos Artísticos  
julho-dezembro 2016 | semestral  
issn 2182-8539 | e-issn 2182-8725

CIEBA-FBAUL



Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 4, número 8, julho–dezembro 2016  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

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

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos  
Volume 4, número 8, julho–dezembro 2016,  
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725  
Ver arquivo em > [gama.fba.ul.pt](http://gama.fba.ul.pt)

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

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa & Centro de Investigação  
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes  
plataformas científicas:**

- Academic Onefile >  
[http://latinoamerica.cengage.com/rs/  
academic-onefile](http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile)
- CiteFactor, Directory Indexing of International  
Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals  
> <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico  
> [http://solutions.cengage.com/  
Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-  
RF0329&iba=14W-RF0329-8](http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8)
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación  
de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index  
> <http://www.oaji.net>
- 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>

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

**Direção:** João Paulo Queiroz

**Relações públicas:** Isabel Nunes

**Logística:** Lurdes Santos, Conceição Reis

**Gestão financeira:** Isabel Vieira, Carla Soeiro

**Propriedade e serviços administrativos:**

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

**Crédito da capa:** Walter Smetak, o *Pindorama*  
em concerto realizado na reitoria da *Universidade  
Federal da Bahia*, 1970. Acervo da Associação  
de Amigos de Walter Smetak.

**Projeto gráfico:** Tomás Gouveia

**Impressão e acabamento:** Pentaedro

**Tiragem:** 250 exemplares

**Depósito legal:** 355912/13

**PVP:** 10€

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

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

**ISBN:** 978-989-8771-39-1



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

**Revista Gama**

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:** [congressocso@fba.ul.pt](mailto:congressocso@fba.ul.pt)

## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

Artur Ramos

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Ilídio Salteiro

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Castro Silva

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto

(Portugal, Universidade de Lisboa,  
Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes).

### **Pares académicos externos:**

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 Grandó

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

António Delgado

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

Aparecido José Cirilo

(Brasil, Universidade Federal do Espírito  
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha

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

Francisco Paiva

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

Heitor Alvelos

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

Joaquim Paulo Serra

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

Joaquín Escuder

(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano

(Espanha, Universitat de Barcelona,  
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre

(Espanha, Universidad del Pais Vasco,  
Facultad de Bellas Artes).

Juan Carlos Meana

(Espanha, Universidad de Vigo,  
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Luísa Santos

(Portugal, curadora independente).

Marcos Rizalli

(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo).

Maria do Carmo Freitas Veneroso

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

Marilice Corona

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

Maristela Salvatori

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

Mònica Febrer Martín

(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes

(Brasil, Universidade Estadual Paulista,  
UNESP).

Nuno Sacramento

(Reino Unido, Scottish Sculpture  
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschky

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

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	10-13
<b>Arte, política, e 'sociedade sem relato'</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<b>Art, politics, and 'society without reporting'</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	10-13
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	16-160
<b>Acerca de Pindorama, de Walter Smetak</b> MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI	<b>About Pindorama, de Walter Smetak</b> MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI	16-24
<b>El cuerpo herramienta de Tony Orrico</b> MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID	<b>Tony Orrico's body as a tool</b> MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID	25-32
<b>La influencia del barroco español en los retratos del fotógrafo Pierre Gonnord</b> JOSE M. GUTIÉRREZ-CUEVAS FERNÁNDEZ	<b>The influence of Spanish baroque in the portraits of Pierre Gonnord's photographer</b> JOSE M. GUTIÉRREZ-CUEVAS FERNÁNDEZ	33-43
<b>O processo fotográfico e o tempo na <i>Série Morandi</i>, de Fábio Del Re</b> LUÍSA MARTINS WAETGE KIEFER	<b>Time and photographic process in the Morandi series, from Fábio Del Re</b> LUÍSA MARTINS WAETGE KIEFER	44-51
<b>A realidade das coisas: o olhar-que-vê, Gérard Castello-Lopes</b> ANABELA ANTUNES ALVES MOTA	<b>The reality of things: the eye-that-sees, Gérard Castello-Lopes</b> ANABELA ANTUNES ALVES MOTA	52-58
<b>Ignacio Pardo: pintura e imagen electrónica, práctica pionera de la experimentación videográfica en el contexto de los años 80 en España</b> LOLA DOPICO	<b>Ignacio Pardo: painting and electronic image, videographic practice pioneering experiment in the context of the 80s in Spain</b> LOLA DOPICO	59-67
<b>O lugar do espectador na obra de Helena Almeida: a experiência de ser pintura</b> VIVIANE SOARES SILVA	<b>The beholder's place in the work of Helena Almeida: the experience of being painting</b> VIVIANE SOARES SILVA	68-81

<b>El país del mañana de Juan Javier Salazar</b> EDWARD WILFREDO VENERO CARRASCO	<i>The country of tomorrow of Juan Javier Salazar</i> EDWARD WILFREDO VENERO CARRASCO	82-92
<b>As artes gráficas no Amazonas: o Clube da Madrugada</b> RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA & LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA	<i>The graphic arts in the Amazon: the 'Clube da Madrugada'</i> RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA & LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA	93-99
<b>Imagem-inacabamento no cinema de Andrea Tonacci: investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci</b> CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA	<i>Unfinished-image in Andrea Tonacci cinema: research on the non-edit option in two films of Andrea Tonacci</i> CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA	100-108
<b>Água e Vida. Pedra, ferro e madeira: dois irmãos artistas de Valcamonica, Itália</b> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	<i>Water and Life. Stone, iron and wood: two brothers artists of Valcamonica, Italy</i> CLÁUDIA MATOS PEREIRA	109-121
<b>Amylton de Almeida singular e plural: luz, câmera, ação...</b> ROSE MARY LOUZADA GOMES	<i>Amylton de Almeida singular and plural: light, camera, action...</i> ROSE MARY LOUZADA GOMES	122-129
<b>Alípio Pinto</b> ANA SOFIA MOREIRA MENA	<i>Alípio Pinto</i> ANA SOFIA MOREIRA MENA	130-140
<b>O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior</b> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	<i>The fragmented, eroticized and poetized body of Hudinilson Junior</i> RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA	141-152
<b>A propósito do S. Jerónimo de Alberto Nunes</b> JOÃO CASTRO SILVA	<i>Apropos of the St. Jerome of Alberto Nunes</i> JOÃO CASTRO SILVA	153-160
<b>3. Gama, instruções aos autores</b>	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	162-188
<b>Ética da revista</b>	<i>Journal ethics</i>	162-163
<b>Condições de submissão de textos</b>	<i>Submitting conditions</i>	164-166

<b>Manual de estilo da <i>Gama</i> — meta-artigo</b>	<i>Style guide of Gama — meta-paper</i>	167-172
<b>Chamada de trabalhos: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa</b>	<i>Call for papers: 8th CSO'2017 in Lisbon</i>	173-175
<b>Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos</b>	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	178-185
<b>Sobre a <i>Gama</i></b>	<i>About the Gama</i>	186
<b>Ficha de assinatura</b>	<i>Subscription notice</i>	187

# 1. Editorial

*Editorial*

# Arte, política, e ‘sociedade sem relato’

*Art, politics, and ‘society without reporting’*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ\*

Enviado a 22 de janeiro e aprovado a 24 de janeiro de 2016.

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

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

**Resumo:** A proposta da “Revista Gama” associa-se ao projeto do “Congresso CSO – Criadores Sobre outras Obras,” mas assinalando uma opção editorial específica, de valorizar as obras merecedoras de uma reapresentação. Olha-se a cultura num contexto de mudança profunda na “Sociedade sem relato” (Canclini). Procuram-se referências no “desordenamento cultural” (Martín-Barbero) para uma renovação da política, através da sua internalização, no contexto hiper conectado. Artistas retêm na sua memória a obra de alguns dos seus companheiros de trabalho: o seu olhar é privilegiado para conhecer o fazer artístico do lado de dentro, construir a cultura.

**Palavras chave:** Gama / sociedade sem relato / arte / política.

**Abstract:** *The proposal of “Revista Gama” Journal joins the “CSO Congress project – Creators on other works,” but highlighting a specific editorial option, valuing the works deserving a reintroduction. The culture is observed in a context of profound change, the “Society without reporting” (Canclini). References are sought on the “cultural disordering” (Martín-Barbero) in order to search for the renewal of politics, through its internalization in the hyper-connected context. Artists retain in their memory the work of some of their fellows: their look is privileged in order to know the artistic work from inside, and build culture.*

**Keywords:** *Gama / Society without reporting / art / politics.*

A proposta da *Revista Gama* associa-se ao projeto do *Congresso CSO — Criadores Sobre outras Obras* — mas assinalando uma opção editorial específica, de valorizar as obras merecedoras de uma revisão ao seu tempo, à sua génese, ao seu contexto.

O estudo destes contextos permite um olhar integrador sobre a cultura. A mudança é profunda. Hoje já não se poderá mudar o mundo, resta ocupar os espaços desgobernados: é o perigo da “Sociedade sem relato” (Canclini, 2010:22).

Talvez a pesquisa que se impõe seja aquela que consegue estabelecer novas relações entre os referentes e agentes culturais, sem ambicionar revelar tramas ocultas, mas propondo linhas condutoras que permitam uma leitura do mundo:

*O par arte / comunicação marca hoje [...] um espaço de tensões fecundas entre resíduos e emergências, entre contemporaneidades e destempos, um espaço de ‘desordenamento cultural.’ E é desde esse desordenamento que a arte pode continuar a nos dar, nesta desencantada mudança de século, o mínimo de utopia sem a qual o progresso material perde o sentido da emancipação e se transforma na pior das perversões* (Martín-Barbero, 2003:1).

O caminho passa pela renovação da política, através da sua internalização, no contexto hiper conectado. A técnica incorpora a sua transformação em sentido, através do seu resgate atento.

O artigo de Marco Scarassatti (Minas Gerais, Brasil) “Acerca de Pindorama, de Walter Smetak” motivou a escolha da nossa capa. A conectividade virtual de hoje é antecipada em 1970 neste instrumento musical coletivo que pode ser tocado por 60 músicos em simultâneo. A improvisação e o pensamento provocam o acontecimento, projetado por este autor suíço radicado no Brasil.

María de la Luz Feijóo (Vigo, Espanha) “El cuerpo herramienta de Tony Orrico” introduz o desenho performativo e coreografado de este autor norte-americano que prolonga o corpo nas suas possibilidades de alcance e de organicidade.

No artigo “La influencia del barroco español en los retratos del fotógrafo Pierre Gonnord,” Jose María Gutiérrez-Cuevas (Espanha) debruça-se sobre as ressonâncias velazquenhas presentes na fotografia de Gonnord: a imagem dialoga com as referências da arte, autorreferenciando e atualizando o seu discurso.

Lúisa Kiefer (Rio Grande do Sul, Brasil) em “O processo fotográfico e o tempo na *Série Morandi*, de Fábio Del Re” apresenta as fotografias de Del Re estabelecem um diálogo intenso com o universo de Morandi.

O texto “A realidade das coisas: o olhar-que-vê, Gérard Castello-Lopes,” de Anabela Mota (Lisboa, Portugal) lança um novo olhar sobre ‘a pedra’, fotografia de 1987 de Castello-Lopes, imagem que anula o peso como se uma mónada tivesse sido capturada no sítio onde o mar começa:

*Eis aqui, quási cume da cabeça  
De Europa toda, o Reino Lusitano,  
Onde a terra se acaba e o mar começa  
E onde Febo repousa no Oceano.*  
[...] (Camões, Os Lusíadas, Canto III, 20)

Lola Dopico (Vigo, Espanha) no artigo “Ignacio Pardo: pintura e imagen electrónica, práctica pionera de la experimentación videográfica en el contexto de los años 80 en España” aborda o experimentalismo vídeo de Pardo, inserindo-o no contexto da ampliação observada neste género desde os anos 80.

No artigo “O lugar do espectador na obra de Helena Almeida: a experiência de *ser* pintura,” Viviane Soares Silva (Lisboa, Portugal) analisa as transgressões do plano da tela que H. Almeida introduz desde cedo no seu percurso que promete emancipar o pensamento dos seus objetos.

Edward Venero (Lima, Perú) no artigo “El país del mañana de Juan Javier Salazar” apresenta uma perspectiva sobre este membro do Taller Huayco (Lima, 1955) que desde cedo incorpora a implicação social como suporte para os seus objetos de atividade híbrida. O Perú como interrogação “mestiça” convocando-se as suas raízes e as suas representações.

Em “As artes gráficas no Amazonas: o Clube da Madrugada,” Rômulo Pereira & Luciane Páscoa (Amazonas, Brasil) apresentam a atividade editorial de um grupo de Manaus na década de 50 do século XX: o ‘Clube da Madrugada.’

Clarisse Alvarenga (Minas Gerais, Brasil), no artigo “Imagem-inacabamento no cinema: investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci,” apresenta as pesquisas de 1978-1980 deste cinesta, nomeadamente a sua opção pela não montagem nos documentários sobre o impacto que a construção da Rodovia Transamazônica exerce sobre os Arara, e outros filmes sobre grupos étnicos ameaçados.

Em “Água e Vida: pedra, ferro e madeira: dois irmãos artistas de Valcamonica, Itália” Cláudia Matos Pereira (Brasil) apresenta a obra dos italianos Belmonte e Mondoni, originária nos Alpes italianos, desdobrando-se pela arqueologia experimental e também pela escultura.

Rose Louzada Gomes (Espírito Santo, Brasil) no artigo “Amylton de Almeida singular e plural: luz, câmara, ação...” revisita os 8 documentários deste realizador, rodados nos anos 60, 70, e 80 que testemunham distintas realidades profundas e identitárias do Estado de Espírito Santo (os Quilombos, os pomeranos, e formas de exclusão identitária e de demarcação coletiva nesta região).

Em “Alípio Pinto,” Ana Mena (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre a obra

daquele escultor português, com especial atenção sobre a tecnologia de metais utilizada para um painel em baixo relevo através do uso da técnica da galvanoplastia.

Ronaldo Oliveira (Paraná, Brasil), no artigo “O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior” revisita a figura irreverente e já desaparecida deste artista inquieto e também professor marcante.

O artigo “A propósito do S. Jerónimo de Alberto Nunes,” por João Castro Silva (Lisboa, Portugal) debruça-se sobre uma peça maior, de 1872, do escultor português Alberto Nunes: o São Jerónimo interroga a transitoriedade com a tranquilidade dos santos, introduzindo uma nota pré-simbolista na escultura portuguesa.

Alguns dos artigos apresentados neste número 8 da revista Gama devolvem-nos conhecimento sobre propostas artísticas menos conhecidas no decorrer das décadas. Artistas retêm na sua memória a obra de alguns dos seus companheiros de trabalho: o seu olhar é privilegiado para conhecer o fazer artístico do lado de dentro, testemunhar o entretecer das tramas onde se elaboram os discursos, intervenções que constroem a cultura.

Lança-se o olhar, procura-se entre os iguais estudam-se as falas. As coisas precisam de voltar a ser pensadas.

### **Referências**

Camões, Luís de (2015) *Os Lusíadas*. Coleção Clássicos Porto Editora. Porto: Porto Editora. ISBN: 978-972-0-04956-8

Canclini, Néstor García (2010) *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Madrid: Katz Editores. ISBN 978-987-1566-30-3.

Martín-Barbero, Jesús (2003) *Nuevas claves de la visibilidad social y la creatividad (seminario)*. Bogotá: Universidad Javeriana, Seminario de posgrado. [Consult. 2016-02-24] Disponível em URL: <http://pt.scribd.com/doc/19241339/Seminario-Arte-comunicacion-y-tecnicidad>



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

# Acerca de Pindorama, de Walter Smetak

*About Pindorama, from Walter Smetak*

MARCO ANTONIO FARIAS SCARASSATTI\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, compositor e artista sonoro. Bacharel em Composição Musical pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestrado em Multimeios, UNICAMP, Doutorado em Educação, UNICAMP.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino. Avenida Antônio Carlos 6627, Bairro Pampulha Belo Horizonte, Minas Gerais, CEP 31 270-901 Brasil. E-mail: mscarassatti@ufmg.br

**Resumo:** Este artigo intenciona ser um estudo sobre uma das categorias das Plásticas Sonoras de Walter Smetak, os Instrumentos Coletivos. Esta dialoga com o pensamento musical de Smetak acerca da improvisação em grupo. Para ele, os músicos envolvidos numa improvisação deveriam soar como se fossem um instrumento só. Smetak pensava também na improvisação como uma prática de desenvolvimento da intuição como uma faculdade psíquica que sobrepujaria a razão.

**Palavras-chave:** Walter Smetak / Plásticas Sonoras / Instrumentos coletivos.

**Abstract:** *This article intends to be a study of one of the categories of Walter Smetak's Sound Sculptures, so-called Collective Instruments. This sets a dialogue with Smetak musical thinking on group improvisation. For him, the musicians involved in improvisation should sound as if they were one instrument. Smetak also thought of improvisation as an intuition development practice as a psychic faculty that would override reason.*

**Keywords:** *Walter Smetak / Sound Sculpture / Collective Instruments.*

## Introdução

A primeira vez que me defrontei com o nome Smetak foi ao ler um artigo de Lívio Tragtenberg, em que a sonoridade advinda de uma quase aliteração poética, formava o título “Smetak, trak, trak”. O artigo descrevia e refletia sobre a figura fascinante desse compositor suíço, naturalizado brasileiro, que entre os anos de 1960 e 1980, criou objetos híbridos que a eles deu o nome de Plásticas Sonoras.

Violoncelista de formação, Walter Smetak nasceu na Suíça, em 1913 e emigrou para o Brasil em 1937. Viveu na Bahia de 1958 até 1984, e foi em solo baiano, que Smetak iniciou esse processo inventivo que acabou por influenciar mais de uma geração de artistas brasileiros, entre os quais eu me incluo.

Sua figura fascinante e suas pesquisas inusitadas situadas entre escultura, mística e música, empurraram-me em direção a questionamentos acerca não só da sua trajetória, mas principalmente, em como cada uma de suas criações fomentavam de modo transdisciplinar de fazer artístico. Suas Plásticas Sonoras, nesse trânsito criativo, constituem-se como dispositivos de um processo de educação sensível para um mundo que elas próprias inauguravam. Um mundo em que as artes estariam não mais separadas e que seriam veículos para o desenvolvimento de uma consciência criativa coletiva e ligada à intuição como uma faculdade que se sobrepujaria à razão.

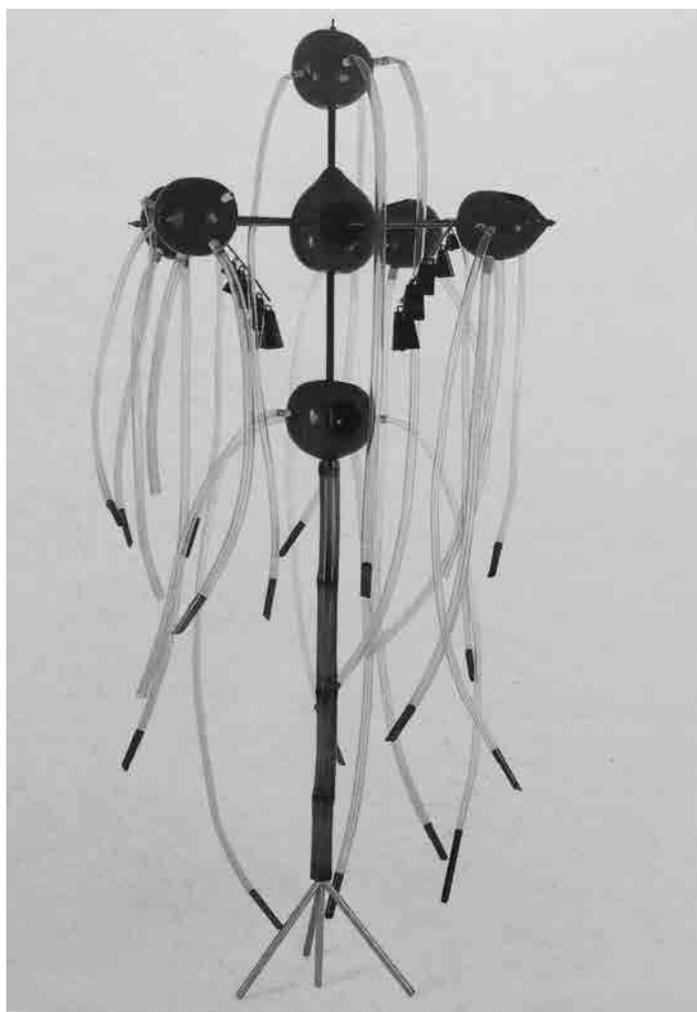
A própria trajetória de Walter Smetak é o desenho dessa ideia de educação sensível, em que o próprio compositor parte do conceito e forma do instrumento musical tradicional, para criar novos objetos situados entre as Artes Visuais e a Música.

As Plásticas Sonoras smetakianas atuam como dispositivos, no sentido dado pelo filósofo italiano Giorgio Agambem (Agambem, 2009:40). Se enunciam como parte de um conjunto de estratégias do próprio compositor para capturar, orientar e educar seus executantes para esse mundo que estaria anunciado como uma nova era em que a intuição se sobrepujaria à razão. O próprio Smetak se referia à ideia de instrumentos musicais como instrutores de mentes ao intervirem na consciência de quem os toca.

### 1. Aspectos do seu processo criativo

Num primeiro momento, estar diante da obra plástico-sonora de Smetak deu-me a sensação de estar frente a algo atemporal, mítico. Esse sentido de transitoriedade se relaciona também à sonoridade à visualidade e o próprio convite à interatividade, inerente aos seus objetos.

Na criação e constituição desses objetos, o compositor suíço empregou um



**Figura 1** · Walter Smetak, *Pindorama*, 1970.  
Fotografia de Claudiomar Gonçalves.



**Figura 2** · Walter Smetak, o *Pindorama* em concerto realizado na reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1970. Acervo da Associação de Amigos de Walter Smetak.

procedimento muito próximo ao que Claude Lévi-Strauss (1997) formula no livro *O Pensamento Selvagem*, acerca do *bricoleur*, utilizou-se sempre de um conjunto finito de utensílios, de materiais e, porque não dizer de pensamentos, re-arranjou seus materiais e, neles, descobriu e redescobriu as relações que constituíram sua narrativa simbólica e, porque não dizer, cosmogênica.

Dessa forma, suas Plásticas Sonoras foram construídas, em sua maioria, com a utilização de cabaças, bambus, fragmentos de instrumentos musicais e outros objetos do cotidiano. A cabaça, para Smetak tinha um sentido que ultrapassava a ideia de uma caixa de ressonância natural, para ele ela era uma semeadora de mentes, isso em alusão à sementes contidas em seu interior.

No conjunto de sua obra, Walter Smetak escreveu livros, poesias, peças de teatro, sobretudo criou uma família de objetos situados entre a música e as artes visuais, suas Plásticas Sonoras, e desenvolveu para cada uma delas uma narrativa que envolvia conceitos ligados à sua materialidade, sua forma, cor e relação com os conceitos ligados à Eubiose, espécie de doutrina da qual o artista era seguidor e que se propunha ser uma ciência da vida, tal como a Teosofia da Helena Blavatski.

## 2. Pindorama e a improvisação coletiva

Entre suas Plásticas Sonoras, há em especial uma categoria que se diferencia da perspectiva comum ao dispositivo instrumento musical voltado a um único executante, como é o caso da quase totalidade dos instrumentos musicais inventados. Em quase todos os casos, o objeto instrumento é como uma ferramenta de extensão das capacidades musicais de quem o executa, numa relação individualizada entre o objeto e o executante. Quando a música é feita em grupo, são diversos instrumentos que se dispõem para diversos executantes. Há raros casos, na história da música em que o funcionamento do instrumento depende da interação de diversas pessoas ao mesmo tempo. A categoria criada por Walter Smetak a qual eu me refiro é a dos instrumentos coletivos. Nestes instrumentos as possibilidades e potencialidades sonoras e musicais só são alcançadas quando são tocados por diversas pessoas.

Destaco aqui dois representantes dessa categoria, o *Pindorama* e a *Grande Virgem*, que são instrumentos, isto é, objetos únicos que obrigam os executantes a buscarem uma correspondência, diálogo e sintonia muito grandes na atuação sobre eles (Figura 1). Esta ideia do coletivo tomado em um só instrumento encontra ressonância na própria improvisação proposta por Smetak em "Ensaio para uma improvisação artesanal" (Smetak, s/d), em que sugere que, na improvisação coletiva, os integrantes devem comportar-se como se o todo fosse um instrumento só.

No caso do *Pindorama*, tomo-o como representativo dessa categoria de instrumentos inventados pelo suíço naturalizado brasileiro, cujo tema é a ideia de uma música em que a individualidade se dilui no projeto coletivo. O que, de alguma forma ressoa e dialoga com seu pensamento musical acerca da improvisação. Para ele, os músicos envolvidos numa improvisação deveriam soar como se fossem um instrumento só. Smetak pensava também na improvisação como uma prática de desenvolvimento da intuição como uma faculdade psíquica que sobrepujaria a razão.

*Pindorama* representa essa categoria inventada, é um dispositivo do pensamento musical de Walter Smetak que possui 2,20 metros de altura e foi pensado para ser executada por até 60 músicos simultaneamente. O sentido da improvisação coletiva reúne-se em um único objeto.

*Um instrumento coletivo, de uma altura de 2,20 m, contendo no meio o sextante, instrumento dos navegantes, anterior à bússola. A cabaça central, usada com boré, significa uma projeção em 6 direções, ou seja: norte, sul, leste, oeste, nadir e zênite.*

*Uma corda, em volta horizontal e vertical, dá a possibilidade do contraste sonoro entre uma série de flautas harmônicas, uma série de chocalhos. O seu aspecto exterior monstruoso, de uma ameiba em constante divisão e desdobração, dá a possibilidade de 60 pessoas se ativarem musicalmente. (Smetak, 2001:180)*

Tanto a *Grande Virgem* quanto o *Pindorama* são apresentados durante o II Festival Música Nova, em julho de 1970, durante uma improvisação coletiva, utilizando-os. Era a primeira aparição pública de instrumentos coletivos, nos quais o compositor já estava trabalhando desde 1969. A composição apresentada, segundo consta em programa da época, intitulava-se “Retalhos”. A unidade deveria nascer da diversidade. Mais uma vez aparece o sentido do instrumento como veículo da transformação, do instrumento homem; dessa vez, os egos pessoais diante do objeto fundem-se no propósito da unicidade.

O sentido da improvisação coletiva reúne-se em um único objeto, “um por todos e todos e todos por um”, parafraseia Smetak. Sua idéia da criação passando do individual para o coletivo a partir da improvisação, se expressa do seguinte modo:

*... cada árvore é diferente da outra, embora que a sua árvore é da espécie pertencendo à floresta (...).*

*Isto pode ser chamado a solidão do improvisador, ou a solidão da multidão. As pessoas que tomam parte neste conjunto devem está (SIC) bem alertas neste “minutos” para se encaixar devidamente em trabalhos desindividualizados e com egos subdivididos nesta unidade muito complexa. Porque efetuam o trabalho a construir uma obra no espaço mental temporariamente” (Smetak, s/d:11).*

*Pindorama*, para além para além da descrição do próprio autor, assemelha-se a uma árvore com um tronco de onde partem as cabaças e, destas conjuntos de três mangueiras em cada, nas quais são encaixadas nas pontas apitos de bambu. Ao soprar cada apito soa um som complexo e multifônico. Esse aspecto arbóreo me faz lembrar da descrição yanomani do xamã Davi Kopenawa a respeito do mito da árvore dos cantos dos espíritos xamânicos, chamada de *Amoahiki*. No caso dessa árvore dos cantos, os sons produzidos penetram e são gravados nos pensamentos dos espíritos, os *xapiripe*. (Kopenawa, apud Tugny, 2015: 29)

Smetak provavelmente não teve contato com esse mito yanomani, porém é importante destacar que sua dedicação aos instrumentos coletivos, se deu após seu contato com as culturas ameríndias na oportunidade em que esteve na região centrooeste (Goiás e Brasília) e região norte do Brasil (Pará), isso no ano de 1968.

Essa árvore de cantos smetakiana recebeu o nome de *Pindorama* que é o nome de um lugar mítico entre os povos Tupi-guarani, terra livre do males, nome pelo qual os povos andinos se referiam ao Brasil. O tronco dessa árvore é de bambu e sobre ela abre-se uma copa, que Smetak aludiu ao sextante, antigo instrumento de navegação. Esse instrumento de navegação é ativado pelo sopro, pela interação do grupo que toca coletivamente o instrumento fazendo-o apontar para as direções cardeais e para os pontos imaginários Nadir e Zênite, o primeiro que se projeta para o centro da esfera terrestre e o outro para a esfera celeste. Essa alusão ao sextante, considerada a relação com a improvisação coletiva, pode ser abstraída para se pensar nos caminhos, nos itinerários musicais do grupo enquanto tocam. A escuta, nesse caso, é um constante aprendizado na improvisação.

Smetak pensava suas Plásticas Sonoras como templos em miniatura, que devolveriam a dignidade ao instrumento musical. Esse templo deveria ser habitado pelo sacerdote da música, que no caso do *Pindorama*, como representação da ideia do instrumento coletivo, seriam vários os sacerdotes, vários os compositores. No livro *Retorno ao Futuro (ao espírito)*, Smetak em determinado momento escreve sobre o trabalho do compositor, a quem considera um contador de história inéditas, na edificação da sua composição, templo:

*O templo também pode ser uma árvore sagrada. Embaixo dela, ele se assenta, trabalha e medita por toda a vida. Este estado é contínuo. Todas as ações e os pensamentos estão contidos nele.* (Smetak, 1982:125)

A interação pretendida entre o coletivo agenciado pelo dispositivo instrumento coletivo, não queria dizer ordenação, ou uma partilha comum, ou som

unísson. Para ele o sentido do coletivo estava na complexidade que se transformaria em unidade. Porque para ele, ouvindo todos os sons juntos, ouviríamos um só som. (Smetak, 1982:125)

Para ele, a ordem podia estar na desordem já que o caos era o pré-estado do cosmo e pertenceria a uma ordem a qual o homem não conseguiria conceber. Ele classificava os humanos como pretensos organizadores do caos, os que suprimem a selva para organizar as cidades. Nesse sentido, a interação musical na não-afinação seria o aprendizado do caos, viver na ordem contida na desordem.

Smetak interessou-se pela improvisação como uma ação transformadora e refletiu sobre ela em dois artigos em forma de ensaio, “A arte transcendental da improvisação” (1978) e “Por uma improvisação artesanal” (s/d). Para ele, a improvisação “é uma forma livre de composição, a diferença é só que não há um autor, há muitos autores cujas mentes tem que funcionar simultaneamente” (Smetak,1978:8).

Para o suíço, o improvisador deve estar preparado para o ofício, ou seja, ter cultura elevada, acumular experiências e portar-se como um compositor. No entanto, deve também ser disciplinado e vigilante dos sentidos para que possa se libertar da escrita. Cornelius Cardew, um dos fundadores do grupo de improvisação AMM, também fala em disciplina na conformação à habilidade de trabalhar coletivamente como sendo o pré-requisito essencial da improvisação (Paes, 2003:60).

O desenvolvimento da intuição é também tema das reflexões de Smetak. Assim, com Stockhausen que, posteriormente, as suas obras estruturalistas produz peças brilhantes dentro do campo da aleatoriedade, diz que “a intuição coletiva produz qualidades de que um compositor não é capaz” (Paes, 2003:67), Smetak crê numa comunicação do grupo através da intuição. Aliás, ela é necessária ao mesmo tempo em que se desenvolve na prática da improvisação coletiva.

## Conclusão

*Pindorama*, como um dispositivo do pensamento musical de Smetak, propõe que na sua interação, não que a individualidade seja aniquilada, mas que a direção da improvisação esteja nos sentidos. Os indivíduos, agora juntos num grupo em torno desse templo em forma de árvore, cujo sextante aponta seus caminhos, colhem seus sons como frutos da cabaça, são visíveis habitantes desse templo durante a improvisação. Na narratividade da forma plástica do objeto e na interação coletiva e sonora, estão o aprendizado de uma escuta sutil e o desenvolvimento da intuição.

## Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos. ISBN: 978-85-7897-005-5
- Lévi-Strauss, Claude (1997). *O pensamento selvagem*. Campinas/SP: ed. Papyrus. ISBN: 8530800834
- Paes, Rui E (2003). *Stravinsky morreu: devoções e utopias da música*, Lisboa: ed. Hugon.
- Smetak, Walter (2001) *Simbologia dos instrumentos*. Salvador: ed. Omar G. CDD781.91.
- Smetak, Walter (1982). *O retorno ao Futuro*, Salvador, Associação dos amigos de Smetak.
- Smetak, Walter (1978). *Ante Projeto Projeção: O som da música não programado por meios naturais*, Salvador, manuscrito.
- Smetak, Walter (1975). *A arte transcendental da improvisação*, Salvador/Curitiba/Vila Velha, manuscrito.
- Smetak, Walter (s/d). *Ensaio para o artesanato da improvisação*, manuscrito.
- Tragtenberg, Lívio (1991). *Artigos musicais*, São Paulo: ed. Perspectiva. ISBN: 9788527300421.
- Tugny, Rosangela de(2015). *Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores*, em Silva, Helena Lopes da & Zille, José Antônio Baêta (orgs). *Música e Educação*. Barbacena: EdUEMG. ISBN: 978-85-62578-56-4.

# El cuerpo herramienta de Tony Orrico

*Tony Orrico's body as a tool*

MARÍA DE LA LUZ FEIJÓO CID\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual. Investigadora predoctoral. Grao en Belas Artes (FBA-UVigo), Master de Investigación e Creación en Arte Contemporáneo (FBA-UVigo).

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo, Facultad de Belas Artes (FBA-UVigo), Departamento de Pintura, R/ Maestranza, 2. 36002 Pontevedra, España. E-mail: sdfba@uvigo.es

**Resumen:** En la serie Penwald Drawings (dibujos ambidiestros), Tony Orrico (1979, Illinois) utiliza su cuerpo como herramienta de medida, y el carbón como material pictórico. En este trabajo, el artista experimenta con la sensación de la doble dominación y, como resultado, obtendrá unos dibujos matemáticamente casi perfectos. Para Orrico, la escenificación del proceso pictórico es una parte esencial de su trabajo.

**Palabras clave:** herramienta de medida / cuerpo / escenificación / registro.

**Abstract:** *In the serie Penwald Drawings, Tony Orrico (1979, Illinois) uses his body as a measurement tool and coal as pictorial material. In this piece of work the artist experiments with the sensation of double domination and, as a result, he will obtain some drawings which are almost perfect from a mathematical point of view. For Orrico, the performance of the pictorial process is an essential part of his work.*

**Keywords:** *measurement tool / body / performance / register.*

## Introducción

Tony Orrico (1979, Illinois), artista visual, *performer* y excelente bailarín, destaca por implicar su cuerpo en el proceso pictórico. En la serie que lleva por título *Penwald Drawings* (dibujos ambidiestros), el artista emplea su cuerpo como herramienta. En estos dibujos, además de experimentar con la sensación de la doble dominación, estudia el uso del cuerpo como herramienta de medida (Llorente, 2000:71). En unos casos inscribe geometrías, mientras que, en otros, plasma impulsos rítmicos repetitivos. Estas piezas, aunque son un registro de sus gestos durante un lapso de tiempo, dejan mucho más que su huella en cada dibujo.

### 1. Cuerpo y Pintura. Antecedentes

La relación del cuerpo y la pintura es tan antigua como la propia humanidad. Ya en el paleolítico, el hombre utiliza su cuerpo como pincel, y el carbón como materia pictórica. Sin embargo, esta relación entre cuerpo y pintura se irá enfriando a partir del momento en que el hombre deja de contentarse con pinturas planas o simples contornos, y su búsqueda de la representación fiel de la realidad le lleva por nuevos derroteros. La perspectiva de Alberti; los artilugios de Durero; los nuevos materiales pictóricos, que ofrecían ventajas a la hora de plasmar la realidad visual; y también los diferentes dispositivos ópticos, que le ayudaban a esbozar los dibujos, serán algunos de los obstáculos que se interpondrán entre el cuerpo del pintor y la pintura.

Afortunadamente, en 1947 el neoyorkino Jackson Pollock, uno de los artistas más representativos del expresionismo abstracto, recupera esa práctica. Pollock no se limita al empleo de la mano como pincel, sino que todo su cuerpo actúa como herramienta pincel al realizar movimientos de un lado a otro sobre la superficie pictórica, situada en el suelo. De ese modo, se inicia el proceso de recuperación del contacto entre cuerpo y pintura tan presente en la prehistoria.

A partir de Pollock, numerosos artistas comienzan a implicar también su cuerpo en el proceso pictórico y, en el caso de Tony Orrico, este proceso es además escenificado.

### 2. Tony Orrico. Antecedentes plásticos

Se podría decir que Tony Orrico nació entre pinceles. Su abuelo materno, también pintor, le enseñó a pintar flores cuando todavía era un niño, momento que el propio Orrico considera punto de partida de su carrera artística. Cuando apenas tenía ocho años, sus padres, conscientes de su afición, pusieron a su disposición un estudio de pintura y, durante toda su adolescencia, recibió clases particulares de dibujo, primero con carbón, luego con pastel y tinta y, finalmente,

con pintura al óleo. Tras experimentar con distintos materiales, el artista decide trabajar sobre todo con palos de carbón.

El trabajo de Orrico fue recopilado por la National Academy of Sciences de Washington DC y encargado por Flux/S de Eindhoven (Holanda) y el Dance Theater Workshop de Nueva York. Además, fue integrante de compañías de baile muy reconocidas, como Trisha Brown Dance Company y Shen Wei Dance Arts.

El artista ha realizado numerosas *performances* y exposiciones en varios países de Europa y Asia, además de en Estados Unidos. Entre sus *performances* más destacadas podríamos citar la presentación de *Penwald: 2:8 circles, 8 gestures* en el Centro Pompidou-Metz en 2014 y su participación como *re-performer* en la retrospectiva de Marina Abramovic en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

### 3. *Penwald drawings* (Dibujos ambidiestros)

En 2009, Orrico inicia su trabajo *Penwald drawing* (dibujos ambidiestros), título de una serie de dibujos realizados con ambos brazos simultáneamente (Orrico, 2014). En este ejercicio pictórico, el artista intenta que ningún lado del cuerpo domine y, al igualar las tensiones en ambos lados de su cuerpo, descubre la sensación de la doble dominación, así como los resultados de la misma. En estos dibujos, también explora el uso de su cuerpo como herramienta de medida, lo que, junto a sus movimientos corporales, le lleva a obtener unos dibujos geométricamente casi perfectos.

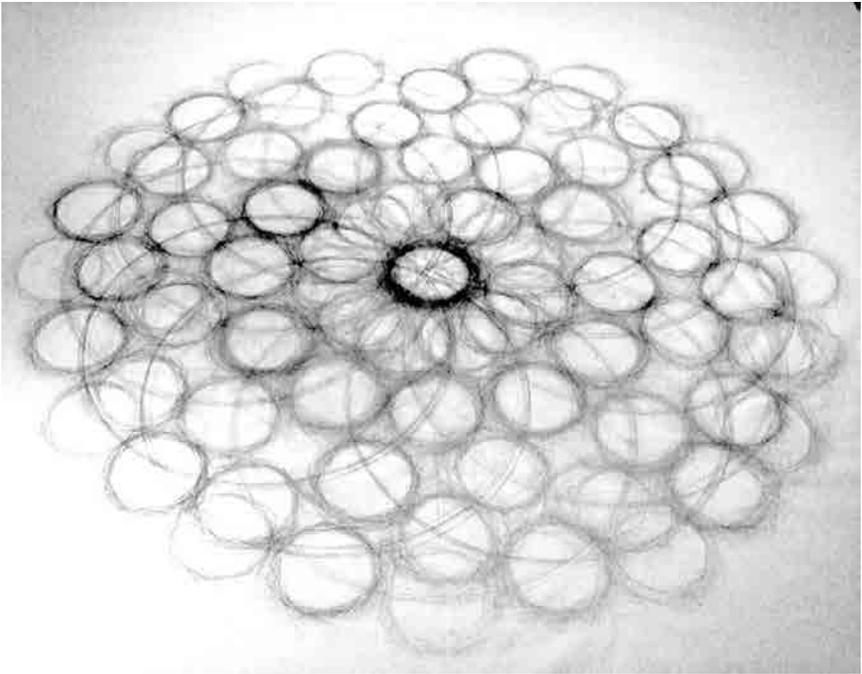
Para la ejecución de estos trabajos, sigue unas determinadas reglas o pautas acerca de cómo moverse en cada uno de sus dibujos, que se traducirán en unos resultados muy diferentes e interesantes. El artista realiza este trabajo ante el público, a modo de *performance* “La impresión del espectador difiere mucho en función de si presencia una *performance* en directo y siente todas las sensaciones que esta provoca, o bien experimenta dichas sensaciones a través de la documentación de la obra.” (Jones, 2006:14), de manera que, para cada una de las piezas, el proceso de ejecución adquiere tanta relevancia como el resultado.

La duración del proceso de elaboración de estos dibujos es muy variable y puede oscilar entre unos pocos minutos y un máximo de siete horas, lo cual exige un buen estado físico además de una profunda capacidad de concentración. Sin embargo, lo que realmente fascina a Orrico es el hecho de que todos esos impulsos y gestos queden registrados en formas visibles. Se trata de una fascinación promovida por el profundo deseo de conocer la huella de cada uno de sus movimientos. Como ha expresado en una ocasión el propio Orrico, muchas veces la belleza está en lo que se pierde al representar algo.

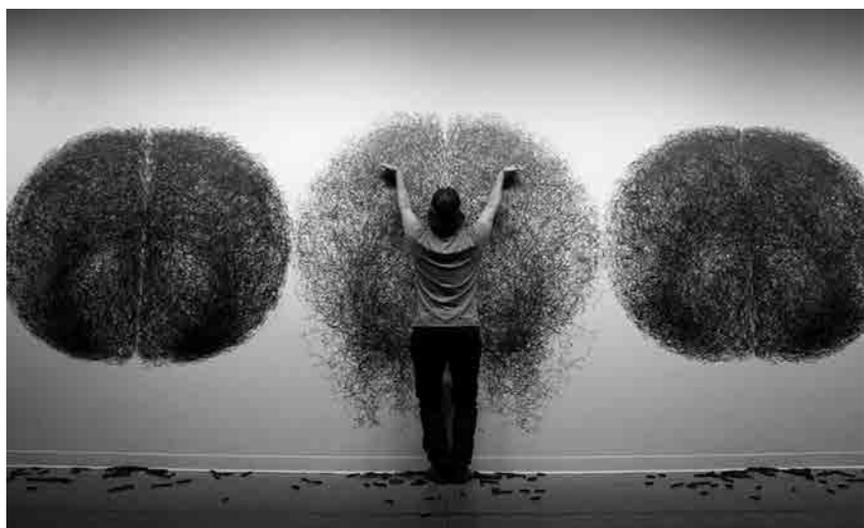
Para esta investigación he elegido dos obras de la misma serie. En la primera,



**Figura 1** · Tony Orrico durante la *Performance: Penwald*:  
8: *12 by 12 on knees*, 2011, grafito sobre papel, 6-7 horas  
aprox., 609,6 x 609,6 cm. Fuente: Orrico, (2014).



**Figura 2** · Tony Orrico, *Penwald: 8: 12 by 12 on Knees*, 2011, performance, grafito sobre papel, 6-7 horas aprox., 609, 6 x 609,6 cm. Fuente: Orrico, (2014).



**Figura 3** - Tony Orrico, *Penwald: 4: unison symmetry standing*, 2010, *Performance*, grafito sobre pared, 203,2 x 548,64 cm. Fuente: Orrico, [2014].

**Figura 4** - Tony Orrico, *Penwald: 4: unison symmetry standing*, 2010, *Performance*, grafito sobre pared, 203,2 x 548,64 cm. Fuente: Orrico, [2014].

titulada *Penwald: 0: 12 By 12 on Knees*, el soporte se sitúa en el suelo. En la segunda, *Penwald: 4: Union Symmetry Standing*, el soporte está situado verticalmente, en paralelo al cuerpo del artista.

### 3.1 *Penwald: 0: 12 by 12 on Knees*

En las pinturas de Tony Orrico interviene el movimiento de todo su cuerpo. Para la realización de trabajos tan ambiciosos como *Penwald: 8: 12 by 12 on Knees*, cuya duración es de siete horas, el artista se abstiene de comer y beber durante aproximadamente una hora y media antes de dar comienzo a su actuación (Figura 1, Figura 2).

En este trabajo, con el papel extendido en el suelo, Orrico dibuja nada menos que 144 pequeños círculos. Para ello, se instala de rodillas y ejecuta sesenta movimientos pendulares con sus brazos, al mismo tiempo que hace girar su cuerpo, hasta conseguir un *círculo*. Seguidamente, repite este proceso hasta obtener el total de los círculos. Estas pequeñas figuras circulares se disponen sobre 12 círculos de mayor tamaño que el artista realiza con el cuerpo extendido sobre el suelo. Para plasmarlos, gira sobre su estómago con la ayuda de los pies. Con los brazos extendidos y unos palos de carbón en las manos, Tony Orrico traza la figura con geometrías prácticamente perfectas. Los círculos pequeños son aproximadamente del ancho de su cuerpo; y los grandes, del largo de su cuerpo con los brazos extendidos. El dibujo que obtiene es matemáticamente casi perfecto.

Una vez finalizada la actuación, los pies, antebrazos y manos de Orrico están cubiertos de grafito, y el agotamiento físico del artista es fácilmente apreciable a simple vista. El cuerpo del artista ha ejercido de pincel, además de herramienta de medida, y, como tal, queda embadurnado después de su uso.

### 3.2 *Penwald: 4: Union symmetry standing*

En esta pieza, el cuerpo del artista también actúa como herramienta de medida, pero en este caso utiliza como soporte una pared vertical.

Orrico se coloca de pie, frente a la pared, con los pies anclados en un punto. A continuación, mediante los palos de carbón que lleva en las manos, comienza a ejecutar movimientos rítmicos repetitivos, como si se tratase de un baile (Figura 3, Figura 4). Sobre este punto, el artista afirma:

*No estoy intentando fusionar estas formas de arte. No empecé a bailar hasta la universidad, y mi acercamiento a la danza siempre ha sido desde mis trabajos de pintura y dibujo. Mi habilidad de poder improvisar al mismo tiempo que producir líneas limpias, formas y cualidades me es intrínseca, pero atribuyo la mayoría de mi progreso a mi sentido del tiempo, el espacio y la composición, cosas que todavía están en desarrollo. (Orrico, 2011)*

La longitud de estas piezas viene limitada por la longitud de sus brazos extendidos.

Esta pieza se compone de tres figuras que el artista realiza durante tres días consecutivos, dedicándole a cada una de ellas cuatro horas seguidas.

Durante el primer día, la mano derecha se desplaza de forma espontánea sobre la pared, mientras que la izquierda copia estos movimientos, aunque los efectúa en sentido contrario. En el segundo día es la mano izquierda la que dirige la acción y la derecha la que copia. En el tercer día, que podemos apreciar en la figura central, ambas manos dirigen en perfecta armonía. En la realización de este círculo, el artista amplía sus movimientos al flexionar las rodillas y llegar casi hasta los pies.

De este modo, cada una de estas piezas se convierte en un registro directo de las pulsiones interiores del artista. Son registros efímeros, que sólo permanecerán hasta que sea necesario pintar la pared; sin embargo, el proceso y los resultados de estas obras quedarán documentados en vídeos y fotografías.

### Conclusión

Orrico, además de convertir su cuerpo en herramienta pincel e instrumento de medida, explora la sensación de ser ambidiestro. Para el artista es esencial que sus dibujos se realicen en presencia del público, en un puro acto de *performance*, para que el espectador pueda observar cómo la superficie capta absolutamente todos sus gestos.

Quizás por influencia de su afición al baile, este proceso es como una coreografía que se repite una y otra vez, dando así lugar a sus originales dibujos.

Aunque si bien el cuerpo de Orrico no figura en la obra final, el artista deja algo *más que* una simple huella en esos dibujos: su esfuerzo, impulso, cansancio y también debilidad quedarán allí plasmados.

### Referencias

- Jones, Amelia (2006) *El cuerpo del artista*. Edición de Tracey Warr. London, Phaidon, Press Limited. ISBN: 0-7148-9837-6
- Llorente, Marta (2000) *El saber de la arquitectura y de las artes. La formación de un ámbito de conocimiento desde la Antigüedad hasta el Siglo XVII*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Catalunya. ISBN: 84-8301-434-3
- Orrico, Tony (2014). "Penwald drawings" In *Tony Orrico* [en línea]. [Accesado 2015-10-29]. Disponible en: <http://tonyorrico.com>
- Orrico, Tony (2011) "Pablo Caruana." [en línea] Entrevista, Blog [Accesado 2015-10-28] Disponible en: <http://www.teatron.com/pablocaruana/blog/2011/03/02/entrevista-con-toni-orrico/>

# La influencia del barroco español en los retratos del fotógrafo Pierre Gonnord

*The influence of Spanish baroque in the portraits of Pierre Gonnord's photographer*

JOSE MARÍA GUTIÉRREZ-CUEVAS FERNÁNDEZ\*

Artigo completo submetido a 29 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, fotógrafo. Licenciado en Arquitectura, Universidad Alfonso X El Sabio, Facultad de Arquitectura. Graduado en Fotografía Artística, Escuela Arte 10.

AFILIAÇÃO: Aluno do Mestrado em Arte Multimédia: Fotografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: jgutierrez-cuevas@campus.ul.pt

**Resumen:** El presente artículo identifica elementos comunes existentes entre la fotografía de Pierre Gonnord y las pinturas de Velázquez. El objetivo es comprobar cómo dos artistas procedentes de distintas épocas y con diferentes medios de expresión pueden llegar a construir su propio universo utilizando el mismo lenguaje. La metodología de análisis verifica elementos que diferencian y unen a los dos artistas, al mismo tiempo, épocas y medios de expresión completamente distintos.

**Palabras clave:** fotografía / pintura barroca / retratos / libertad interpretativa / magnetismo mutuo.

**Abstract:** *This article identifies common elements between Pierre Gonnord photography and paintings by Velazquez. The aim is to check how two artists from different eras and with different means of expression may come to build their own universe using the same language. The analysis methodology verifies elements that differentiate and unite the two artists at the same time, times and means of completely different expression.*

**Keywords:** *photography / baroque painting / portraits / interpretive freedom / mutual magnetism.*

## Introducción

Pierre Gonnord (Cholet, 1963) fotógrafo francés formado en economía, tiene la capacidad de desconcertar lo que captan nuestros ojos. Cuando contemplamos sus retratos, muchas veces no sabemos si estamos viendo una pintura o una fotografía. Su habilidad es la representación de una estética barroca, propia de la pintura. Con su cámara fotográfica emula el lenguaje de otro siglo.

Este artículo analiza los retratos del citado fotógrafo, e identifica los elementos comunes que existen entre su fotografía y las pinturas de Diego Velázquez (Sevilla, 1599-1660). El objetivo es comprobar cómo dos artistas procedentes de distintas épocas y con diferentes medios de expresión pueden llegar a construir su propio universo utilizando el mismo lenguaje.

La metodología de análisis verifica elementos que diferencian y unen a los dos artistas al mismo tiempo, épocas y medios de expresión completamente diferentes. Cuestiones tales como iluminación (dramática), imagen-fondo (fondo negro), ambigüedad, libertad interpretativa,...

### 1. Realismo: pintura y fotografía

El realismo suscita en el mundo del arte diversas inquietudes que nos hacen reflexionar sobre la pintura y la fotografía. La pintura barroca, logra expresar dicho realismo en las obras de Caravaggio y sus seguidores. Realiza la ruptura del convencionalismo clásico expresado por formas armónicas y bellas; suplantando este ideal por el naturalismo.

Este tipo de lenguaje lleva a algunos artistas barrocos, entre ellos Velázquez, a pintar tal como se ve. Una simplificación de la pintura, centrándose casi por completo en el primer plano y abandonando la perspectiva renacentista. El observador al ver su obra capta la imagen como un momento efímero (Gálleano, 1979), un lenguaje que siglos más tarde será expresado por la fotografía.

Durante el siglo XIX la fotografía era considerada por la sociedad como una gran imitación de la realidad. Posibilitaba la captura de la imagen de una forma automática sin la intervención humana. Sus comienzos fueron marcados por la capacidad mimética, y por la cuestión de si era o no un arte. Estos inicios fueron muy convulsos, dado que gran parte de los intelectuales se oponían frontalmente a aceptar este nuevo medio como un arte.

El texto de Charles Baudelaire referenciado por Philippe Dubois (2015) donde se ejemplifica ésta situación:

... "Creo en la naturaleza y solo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza

(...). *Así la actividad que nos proporcionará un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto* (...). *‘Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (¡y se lo creen los insensatos!), el arte es la fotografía.* (Dubois, 2015: 22)

Se observa una dicotomía entre pintura y fotografía durante el siglo XIX. La pintura es una manifestación artística y la fotografía un medio técnico, con una función exclusivamente documental.

Como comenta Charles Baudelaire, la fotografía es “un ayudante (servidor) de la memoria” (Dubois, 2015:25). La capacidad mimética de la fotografía permite a la pintura re-definirse como arte, ya que no tiene que “copiar” paisajes, personas,...esta función documental se destina a la fotografía. El arte se libera del mimetismo gracias a la fotografía.

## **2. Fotografía pictorialista: la liberación del realismo**

A finales del siglo XIX -en contraposición a los intelectuales que negaban constantemente la fotografía como arte- surgió el “pictorialismo”. Por primera vez en la historia de la fotografía, los fotógrafos empiezan a considerarse a sí mismos como artistas.

Negaban el componente técnico de la fotografía y dotaban a ésta de una dimensión artística desconocida hasta ese momento. Para ello, se plantearon tratar la imagen fotográfica como si fuese una pintura. Manipulaban la imagen empleando desenfoques, filtros,...realizando posteriormente intervenciones sobre el positivo (impresión al carbón, al bromóleo,...) e incluso en el propio negativo (retocándolo con pinceles,...).

Estos artistas renunciaban imitar a la pintura de una manera implícita, aunque explícitamente existe una influencia de la pintura en sus obras por el modo que manipulaban la imagen. Como observa Philippe Dubois (2015:25): “el pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar negativamente la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía del siglo XIX”.

Peter Henry Emerson, en su texto “Fotografía naturalista” escrito en 1889 (Emerson, 2013:78) argumenta sobre las bases del pictorialismo. Se posiciona, a favor del trabajo manual en la fotografía a la vez que defiende la posición del fotógrafo como la de un artista que trabaja con medios diferentes a los del pintor.

*... Un pintor aprende su técnica para poder hablar, y como nos ha dicho más de un pintor “el pintar es un proceso mental”, y en cuanto a la técnica casi la podrían llevar a cabo con los pies. Igual pasa con la fotografía, que es un proceso mental muy severo y requiere de todas las energías del artista aun cuando se tenga la técnica dominada. Lo que cuenta es “lo que se ha de decir y como decirlo”... (Emerson, 2013:78)*



**Figura 1** · Robert Demachy, *Struggle*, 1904. Impresión a la goma bicromatada. Camera Work, No 5, January 1904, EEUU. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Demachy#/media/File:Demachy-Struggle-1904.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Demachy#/media/File:Demachy-Struggle-1904.jpg)



**Figura 2** · Diego Velázquez, *Ignacio X*, 1650. Óleo sobre lienzo. Galería Doria Pamphili, Roma. Fuente:<http://www.doriapamphilj.it/roma/en/wp-content/uploads/2009/09/palazzo-doria-pamphilj-velazquez-papa-innocenzo-x-pamphilj-big.jpg>

### 3. Pierre Gonnord y el realismo barroco

Pierre Gonnord construye su discurso fotográfico en el sentido inverso al que empleaban los fotógrafos pictorialistas en sus obras. Los pictorialistas usaban pinceles sobre el negativo y/o el positivo, empleando técnicas de positivado donde muchas veces el resultado final recuerda a un dibujo realizado a lápiz, en carboncillo,... La fotografía pictorialista se basa en la construcción de la imagen fotográfica empleando un trabajo manual sobre el positivo o negativo como si fuese una pintura (Figura 1).

Por el contrario Gonnord se basa en el realismo de la pintura del barroco para construir gran parte de su trabajo de retratos. Consigue crear un universo de sensaciones y emociones en el corazón del espectador. "El retrato es una forma de vida. Una experiencia que implica el encuentro con los demás. Sentir, cuestionar y expresar. Es un acto de vital confianza y amor" (Fernández & Gonnord, 2013: 6)

El magnetismo mutuo que se establece entre el retrato fotográfico y el espectador es fundamental para crear una obra de arte, ya que siempre es la manera de establecer un diálogo entre el espectador y la obra artística. Es, en ese magnetismo, donde el artista encuentra una puerta abierta para tocar el alma del espectador.

*...expone a los retratados y les deja hablar para que cuenten calladamente su historia. (...) sus obras son fruto de un duelo en el que el artista y el personaje se sumergen en un potente magnetismo mutuo, al que tantas veces se ha referido Gonnord como intento de explicar la química de su trabajo. (Martínez de Corral, 2011: 6)*

La génesis de este magnetismo entre el espectador y la imagen fotográfica se basa en la relación entre fotógrafo y retratado. Gonnord se integra en su forma de vida, convive con ellos,... La creación de sus retratos nace de una fuerte relación con sus modelos.

*Me siento más atraído por ciertos personajes, por afinidad, probablemente. Dedicó tiempo a aproximarme, presentarme y convivir con esas personas. Cuando me miran, cuando hablamos y luego cuando les retrato es el fruto de un tiempo compartido que suele ser largo. Entonces siento mucha alegría, confianza, calor humano y ternura. Siento su mirada sobre mí, con fuerza e intimidad y con la distancia respetuosa que me dedican y que procuro devolverles en la imagen. Siento la nobleza de sus caracteres, su inmensa sensibilidad y secretos guardados. Siento en sus rostros la huella del tiempo pasado, de generaciones anteriores y de otras por venir. De historias que hemos olvidado y de otras por adivinar en nuestro futuro. Estos frente al amigo, al conocido y también me transporta hacia nosotros en un ritual de transfiguración. Cuando el rostro de otro eres yo, eres tú, eres nosotros. (Fernández & Gonnord, 2013: 11)*



**Figura 3** · Pierre Gonnord, *María*, 2005. Impresión cromogénica sobre papel. Colección de fotografía, Museo Reina Sofía, Madrid.  
Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/maria-0>



**Figura 4** · Diego Velázquez. *Vieja friendo huevos*, 1618. Óleo sobre lienzo. National Gallery of Scotland, Edimburgo. Fuente: <https://www.nationalgalleries.org/object/NG 2180>



**Figura 5** · Pierre Gonnord, Antonio, 2004. Impresión cromogénica sobre papel. Fuente: Martínez de Corral, Lorena (2011) *Pierre Gonnord: una nueva percepción de lo real*. Madrid: La Fábrica. ISBN: 978-84-15303-40-4

Verificamos en la obra de Velázquez el magnetismo mutuo expresado en el carácter y la dignidad individual, elementos que podemos observar en el retrato de "Ignacio X" (Figura 2) en la que se retrata con una mirada firme y centrada en el espectador, a la vez que trasmite una personalidad poderosa y apasionada (Janson,1991).

En Gonnord, la mirada de sus personajes juega un papel principal e implica el hacernos a nosotros mismos preguntas sin respuesta. Existen otros elementos secundarios cuya finalidad es principalmente reforzar la mirada del retratado: los fondos negros, la iluminación dramática, la pose del retratado, el vestuario,... elementos que definen un poderoso armazón teatral donde el papel protagonista es el magnetismo de la mirada del retratado. Verificamos dichos elementos en el retrato "María" (Figura 3).

La pintura barroca manejó la luz y la sombra para que los personajes pareciesen reales y tangibles. El pintor Caravaggio usaba una "luz dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la extraña escena realce con una inquebrantable honradez..." (Gombrich, 2008:393). Las pinturas de Velázquez poseen una fuerte influencia del naturalismo de Caravaggio. Podemos observar estos fondos negros para obtener los contrastes entre luz y sombra (iluminación dramática) en el cuadro "Vieja friendo huevos" (Figura 4).

Otra característica importante en la obra de Gonnord es la ambigüedad de los retratados que nos transporta a otra época, lo que permite al espectador una amplia libertad interpretativa a la hora de observarles (Figura 5). La fotografía no es el arte de dar respuestas, es el arte de plantear preguntas sin respuestas. Cuando realmente esto ocurre, la fotografía se eleva al nivel de lo sublime.

La obra de Velázquez no expresa la ambigüedad de los retratos de Gonnord, debido su fuerte influencia naturalista, donde el realismo elimina la libertad interpretativa. La mirada de Velázquez es objetiva hacia las cosas, una copia fiel de la naturaleza, sea ella bella o fea. La búsqueda de lo real es tan presente en sus pinturas que para pintar "Los borrachos" ha utilizado personas reales, auténticos bebedores de tabernas (Gállleano,1979).

### Conclusión

Con este trabajo se demuestra cómo dos artistas procedentes de distintas épocas un pintor y un fotógrafo, con diferentes medios de expresión, construyen su propio universo, utilizando el mismo lenguaje. Gonnord expresa en su obra ambigüedad y libertad interpretativa. Al contemplar sus retratos fotográficos surge la duda de si se trata de pinturas o fotografías, lo que no ocurre con las

pinturas de Velázquez. Entre los elementos comunes existentes entre ambos artistas, cabe reseñar el magnetismo mutuo, los fondos negros, la iluminación dramática y el abandono casi por completo de las perspectivas centrándose fundamentalmente en el primer plano. Gonnord articula elementos característicos de la pintura barroca con la precisión de un cirujano, ajustando la posición de los focos al milímetro, captando el “instante decisivo” de cada modelo,....todo en sus retratos está preparado y estudiado a fondo, nunca deja nada al azar.

### Referencias

- Dubois, Philippe. (2015) *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978-84-7509-379-6
- Emerson, Peter Henry (2013) "Fotografía naturalista." In Fontcuberta, Joan (2013) *Estética fotográfica (pp.65-81)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1915-2
- Fernández, Carmen Ortiz. & Gonnord, Pierre. (2013) *Pierre Gonnord: El sueño va sobre el tiempo = The dream goes over time*. Madrid: La Fábrica. ISBN: 978-84-15691-51-8
- Gállego, Julián (1979) "Velázquez Presentación". In Martín Sánchez, José Fernando & Tejedor Tejedor, María Rosa (1979) *Grandes de la Pintura. Pintura Barroca 1* (pp.17-18). Madrid: Sedmay. ISBN: 84-73380-384-1
- Gombrich, Ernest Hans (2008) *La historia del arte*. London: Phaidon Press Limited. ISBN: 978-0-7148-9870-4
- Janson, Horst Woldemar (1991) *Historia general del arte. Vol. 3, Renacimiento y Barroco*. Madrid : Alianza. ISBN: 84-206-7103-7
- Martínez de Corral, Lorena (2011) *Pierre Gonnord : una nueva percepción de lo real*. Madrid: La Fábrica. ISBN: 978-84-15303-40-4

# O processo fotográfico e o tempo na *Série Morandi*, de Fábio Del Re

*Time and photographic process in the Morandi series, from Fábio Del Re*

LUÍSA MARTINS WAETGE KIEFER\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, pesquisadora, curadora e escritora na área de artes visuais. Graduada em Jornalismo, Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FAMECOS/PUCRS); Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Grupo de Pesquisa do CNPq Percursos da fotografia na arte. Rua Senhor dos Passos, 248. Porto Alegre/ RS, CEP 90020-180, Brasil. E-mail: luisa@kiefer.com.br

**Resumo:** Neste artigo levanto algumas questões acerca da fotografia contemporânea a partir do conjunto de fotografias intitulado *Série Morandi*, de Fábio Del Re. Tais obras foram apresentadas em exposição individual homônima, realizada em 2015, da qual realizei a curadoria de maneira compartilhada com o artista. O processo de organização da mostra é aqui trazido como parte importante para pensar e apreender o fazer do artista.

**Palavras-chave:** Fotografia / Arte contemporânea / Curadoria.

**Abstract:** *In this article I raise certain questions about contemporary photography having as a starting point the set of photographs entitled *Série Morandi*, by Fábio Del Re. Such works were presented at the homonymous solo exhibition, held in 2015, which I did the curating side by side with the artist. The process of organizing the show is brought here as fundamental to learn about the artist process.*

**Keywords:** *Photography / Contemporary Art / Curatorship.*

## Introdução

O presente artigo trata da relação da fotografia na arte contemporânea a partir de alguns aspectos da obra do fotógrafo Fábio Del Re. Utilizo, mais especificamente, o conjunto de trabalhos apresentados em sua exposição individual, intitulada *Série Morandi* (Figura 1), realizada no Espaço Cultural ESPM, em Porto Alegre, Brasil, de outubro de 2015 a janeiro de 2016, da qual tive a oportunidade de realizar a curadoria junto ao artista.

O método de trabalho proposto, ao longo de um ano, foi o de estabelecermos uma troca contínua de ideias para dar sentido à exposição. Neste período, conversamos sobre as obras e o recorte que faríamos. Pude questionar, indagar e aprender sobre sua técnica e o seu fazer enquanto pensávamos sobre a mostra. Pretendo relatar aqui o que aprendi sobre o processo artístico e fotográfico do artista, e a experiência desta curadoria compartilhada, construída lado a lado com o artista.

Fábio Del Re é fotógrafo brasileiro, nascido em Porto Alegre, em 1960, onde, hoje, vive e trabalha. Realizou seus estudos de fotografia em Boston, na *New England School of Photography*, entre 1988 e 1989, onde recebeu os prêmios *School Honors* e *Honors in Black and White*. Lá desenvolveu o amor pelo processo fotográfico, pelas horas de laboratório e pela fotografia em preto e branco. Atua como fotógrafo profissional paralelamente ao desenvolvimento de sua pesquisa autoral. Del Re tornou-se conhecido no meio artístico porto-alegrense sobretudo por fotografar a obra de outros artistas e exposições para a publicação de catálogos e livros. A exposição *Série Morandi*, realizada em 2015, foi a primeira individual do artista realizada nos últimos 10 anos.

### 1. Curadoria compartilhada: troca mútua

Realizar uma exposição de Del Re era um desejo antigo. Era uma provocação feita ao artista periodicamente. Em maio de 2014, finalmente veio um “sim” e tratei de conseguir um local para abrigar a exposição. O Espaço Cultural ESPM-Sul, uma galeria localizada dentro da Escola Superior de Propaganda e Marketing de Porto Alegre, acolheu a proposta com entusiasmo e agendamos a data para o segundo semestre do ano seguinte, 2015. Tínhamos tempo suficiente para pensar e produzir a mostra.

A definição de uma data e de um lugar são importantes para uma série de decisões, práticas e subjetivas, tanto do ponto de vista da produção do artista, quanto decisões compartilhadas durante o processo curatorial, por exemplo, a escolha das obras, a definição dos tamanhos e das molduras e a disposição das obras no espaço.



**Figura 1** · Vista panorâmica da exposição *Série Morandi*, de Fábio Del Re, no Espaço Cultural ESPM. Fonte: própria.

**Figura 2** · Fotografias que compõem a *Série Morandi*, de Fábio Del Re. Impressão mineral sobre papel de algodão. Dimensões variáveis. Fonte: Fabio Del Re.



**Figura 3** · Fotografia que compõem a *Série Morandi*, de Fábio Del Re. Impressão mineral sobre papel de algodão.  
Fonte: Fabio Del Re.

A primeira escolha que fizemos juntos, depois de olhar muitos trabalhos, foi que a exposição reuniria fotografias de um mesmo conjunto. Durante alguns meses nos encontramos quase semanalmente. Vimos trabalhos, discutimos ideias. O Fábio mostrava, eu perguntava. Indagava com perguntas objetivas, quase ingênuas — “mas como tu chegaste a esse resultado? Esse detalhe é por conta de um longo tempo de exposição do filme ou não? O filme era novo ou estava vencido?” –, e outras mais complexas, subjetivas — “o que te interessa, o que tu buscas criando estas imagens? Aonde tu queres chegar?”. É essa troca que gosto de chamar de curadoria compartilhada. É quando compreendo que o processo de montar uma exposição se realiza de forma plena. Entendo que seja fundamental acompanhar de perto o trabalho do artista, dialogar continuamente ao longo do processo, para aí sim conseguir compreender a sua obra.

Del Re teria fotografias suficientes para abordarmos diversos aspectos da sua pesquisa, mas a *Série Morandi*, além de ser o seu trabalho mais recente e em desenvolvimento, me atraía muito pela sua poética e pelo seu fazer, que condensa uma complexidade de camadas, misturadas entre processos analógicos e técnicas digitais, o que me apontava também para a possibilidade de discutir a fotografia contemporânea. Assim, decidimos que o espaço seria dedicado a este conjunto de fotografias, que falam sobre como o objeto se torna imagem e levantam questões importantes e pertinentes, no atual cenário, para pensarmos a fotografia na arte contemporânea.

## 2. *Série Morandi*

Neste conjunto de trabalhos, Del Re partiu de um ponto concreto e, ao mesmo tempo, subjetivo: queria chegar a uma imagem que traduzisse a sensação que sentiu ao ver as pinturas de Giorgio Morandi, em 2012, na exposição *Giorgio Morandi no Brasil*, realizada na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

Não era exatamente a ideia de natureza morta que lhe interessava, mas sim as questões colocadas pela pintura de Morandi: a relação objeto e fundo, o volume discreto, as camadas de tinta, a presença da manualidade. Uma pintura calma, de cores quietas, que parece se distender no tempo ou, ainda, ocupar um outro tempo. É uma pintura que persiste em nossa memória de uma forma silenciosa. Arrebatadora, mas familiar, como se sempre estivesse por ali.

Desse sentimento subjetivo nasceu o primeiro *Morandi* de Del Re, em 2013. Como coloquei anteriormente, nos trabalhos que compõem essa série, fotografia analógica e fotografia digital estão imbricadas. Jogam também com outras técnicas, como a sobreposição de negativos, a dupla exposição e o refotografar. São camadas que, como na pintura, justapostas, constroem o resultado poético final (Figura 2).

A partir disso podemos pensar em como, ao utilizar o processo analógico juntamente ao digital, e ao trabalhar e retrabalhar a imagem, Del Re propõe o processo fotográfico em si como suporte e instrumento, indo ao encontro, e acrescentando novos caminhos, ao que propõe o fotógrafo catalão Joan Fontcuberta acerca da relação entre imagem pictórica e imagem digital:

*O procedimento para materializar a imagem consiste em uma sequência de decisões: onde começar a primeira pincelada? E em que direção? Em que longitude? De que cor? Etc. E, uma vez decididas estas questões, será preciso pensar a segunda pincelada com o mesmo repertório de opções, e assim sucessivamente. O que interessa destacar nesse sistema é que a imagem é construída mediante uma articulação de signos ou unidades gráficas elementares, pinceladas, e que o processo pode ser equiparado a uma concatenação de intervenções pontuais. (...) A imagem digital recupera esse tipo de situação: de novo podemos agir sobre os componentes mais básicos da imagem, que se estrutura agora em uma retícula de pixels, modificáveis e combináveis entre si. De novo a formação da imagem aparece como um encadeamento de decisões. Pode-se afirmar, portanto, que no essencial imagem pictórica e imagem digital são idênticas. Variam o modus operandi técnico, o instrumental, os aparelhos, mas, repito, sua natureza estrutural é a mesma. (Fontcuberta, 2012: 64)*

Nesse sentido, Del Re utiliza o imbricamento das técnicas a seu favor: a fotografia analógica como suporte primeiro; o fazer manual como parte do processo — por exemplo, ao trabalhar em cima do próprio negativo ou sobrepor negativos distintos —; e as técnicas digitais utilizadas para fotografar ou digitalizar a película, transformá-la em negativo e mesmo para fechar o arquivo da obra pronta. A fotografia na parede da galeria é uma impressão em pigmento mineral sobre papel de algodão. Ainda assim, do início ao fim, é, para Del Re, fotografia.

Nesse cruzamento de técnicas persiste, ainda, o que é característico da fotografia antes dos tempos digitais: o tempo — tempo de captura, tempo de revelação, tempo de construção da obra, tempo de produção.

Voltando a Fontcuberta, o autor fala sobre uma certa melancolia de quem um dia trabalhou com a fotografia analógica: “a fotografia fotoquímica tradicional impunha um tempo, um intervalo angustiante entre o clique e a experiência consumada da imagem e, durante esse adiamento, intervinha a projeção da ilusão e do desejo. Isso desaparece com a velocidade.” (Fontcuberta, 2012: 35) Novamente, Del Re recupera esse tempo ao unir os processos e os meios, e o distende através das complexas camadas que compõem suas imagens.

Nas fotografias expostas, cerca de 15, os objetos, cotidianos e íntimos, formam diferentes configurações, que nem sempre se revelam ao primeiro olhar. Em alguns momentos o volume aparece claramente. Em outros, a imagem se condensa em um plano

chapado no papel (Figura 3). Negativo e positivo se complementam e dão as características da imagem fotográfica. A escala de algumas fotografias provoca estranhamento; outras, pequenas e delicadas, nos remetem diretamente para o universo mais íntimo, próprio da nossa relação com estes objetos. Algumas marcas, que impregnaram os cristais de sal de prata do filme vencido, se repetem. Em todas as fotos dessa série, Fábio deixa um indício do processo de sua criação. Com atenção, podemos perceber como o objeto começa a se tornar uma fotografia e que caminhos o fotógrafo percorre.

### 3. Fotografia na arte contemporânea

Talvez possamos aproximar o fazer de Del Re ao que Fontcuberta (2012: 62) chama de pós-fotografia. "A fotografia eletrônica não constitui uma simples transformação da fotografia fotoquímica, mas introduz toda uma nova categoria de imagens que já devem ser consideradas 'pós-fotográficas'." Ainda assim, arrisco dizer que suas fotografias talvez apontem para mais um caminho para se pensar a fotografia hoje, onde um termo como meta-fotografia cairia melhor.

Philippe Dubois (2003: 4), assinala que "A imagem é um complexo, e é essa complexidade que coloca questões." Uma meta-fotografia pressupõe uma reflexão sobre a própria fotografia. Uma obra que no seu fazer questiona a complexidade do seu próprio fazer e de suas ferramentas. Seria, então, uma fotografia que não nega o passado histórico do meio e também não assume plenamente a fotografia digital, os tempos eletrônicos. Não toma uma no lugar da outra, mas sim permanece entre uma e outra; reflete sobre e questiona ambas as posturas. De acordo com Antonio Fatorelli (2013: 89) colocar questões "significa evidenciar as temporalidades múltiplas das imagens, reconhecer as várias formas do fotográfico, associadas ao tempo complexo e heterogêneo." Como tentei demonstrar, com sua *Série Morandi*, Del Re questiona também o tempo: desafia o cotidiano ao convidar o espectador à contemplação quando tudo gira rapidamente e desafia o tempo da imagem do seu fazer ao perdurar na memória de quem frui a sua obra.

### Conclusão

Através do processo de curadoria compartilhada com o artista, da convivência e dos diálogos constantes e contínuos, a construção desta exposição acabou por expandir minha pesquisa. Estar do lado de cá, de quem pensa a partir dos artistas e das obras, e poder travar um diálogo profícuo com Del Re revelou-se como um prazeroso processo de aprendizagem.

Como vimos, através de suas fotografias, Del Re transforma os objetos em imagens que se distendem no tempo. Com suas camadas, fala sobre a subjetividade do olhar, da

necessidade do tempo de contemplação, do tempo de atenção para perceber e aprender sobre o seu próprio processo. Ao sobrepô-las, em um meticuloso e cuidadoso processo artístico e fotográfico, nos apresenta novos caminhos, quiçá sugerindo-nos uma meta-fotografia e desafiando-nos, assim, a encontrar novos percursos para pensar a fotografia contemporânea.

### **Referências**

Dubois, Philippe (2003) *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.  
Fatorelli, Antonio (2013) *Fotografia*

*contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, ISBN 978-85-7458-333-4  
Fontcuberta, Joan (2012) *A Câmara de Pandora*. São Paulo: Editora G. Gilli, ISBN 978-85-65985-06-2

# A realidade das coisas: o olhar-que-vê, Gérard Castello-Lopes

*The reality of things: the eye-that-sees,  
Gérard Castello-Lopes*

ANABELA ANTUNES ALVES MOTA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista plástico. Licenciatura em Pintura pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (FBAUL), aluna no Mestrado em Pintura, FBAUL.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa. Email: aamota@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo pretende-se explorar a relação entre o olhar-que-vê (o olhar do fotógrafo), o real e o mistério, considerando a obra *A Pedra* realizada por Gérard Castello-Lopes. Trata-se, no fundo, de procurar aproximações nesse tecer invisível, que constitui o próprio olhar e a sua natureza, entre o olhar-que-vê e a descoberta de caminhos que se combinam e se encontram num mesmo olhar, onde a visibilidade do mistério acontece.

**Palavras-chave:** olhar / real / mistério / arte.

**Abstract:** *In this paper we intend to explore the relationship between the eye-that-sees (the eye of the photographer), the real and the mystery, considering the work *The Stone* by Gérard Castello-Lopes. The aim is basically to explore several approaches to such invisible weaving, that constitutes the very seeing and its nature, between the eye-that-sees and the discovery of parallel paths that combine and meet in the same vision where the visibility of mystery occurs.*

**Keywords:** vision / real / mystery / art.

## Introdução

*A partir daí, podia dedicar-me à tentativa de capturar com a Leica, algo que, confusamente, sempre zumbiu dentro de mim: o paradoxo da realidade, a convicção de que as aparências iludem, de que as coisas não são aquilo que parecem, e que o que sabemos empobrece ou apaga o deslumbramento que a beleza do mundo deveria desencadear em nós* (Castello-Lopes, 2004: 27).

Aborda-se a obra *A Pedra* (Figura 1) e a relação que ela estabelece com a realidade. A presença dominante de uma enorme rocha, aparentemente suspensa numa instabilidade estável, cria um contraste visual onde a tensão parece acontecer na relação com o vazio, com o abismo subentendido, uma suspensão que põe em causa a estabilidade visual e poética. Neste aparente desequilíbrio entre elementos familiares e elementos subentendidos parece residir o mistério que instaura uma estranheza nos olhares atentos às experiências do mundo. Pode-se dizer que, numa tentativa de evocação (e não revelação) do mistério, a obra acontece. Mas de que falamos quando falamos de mistério? O mistério está indubitavelmente presente como uma das características da linguagem poética. Através dos seus jogos sobre o que é ‘ver’, dos paradoxos e ilusões semânticas, a linguagem cria ou evoca o abismo da dúvida. Ponty, ao referir-se ao ‘ver’ (“esta pequena palavra”) afirma: “A visão não é um certo modo de pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual somente, me fecho sobre mim (Ponty, 2009: 64).”

Neste sentido a obra de Castello-Lopes revela a realidade metafísica na medida em que transcende o mundo dos fenómenos e é dessa forma que se manifesta a sensibilidade e a intuição na busca pela verdade, que parece acontecer por detrás de tudo o que é visível. O lugar secreto de todas as ‘coisas’, “(...) consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível” (Foucault, 1988: 64). Poder-se-á dizer que toda a obra de Castello-Lopes é um questionar sobre o sujeito/objecto e sobre a importância do olhar nascente como espaço para que a realidade possa ser vista, e não a categorização que fazemos dela e que nos impede, muitas vezes, de *ver*. É “rompendo com a pele das coisas, para mostrar como as coisas se tornam coisas e o mundo, mundo” (Ponty, 2009: 56) que o mistério acontece, esse ser não sendo.

### **O olhar-que-vê: *A Pedra*, o mistério revelado**

A experiência que temos do mundo passa também pelo olhar, geralmente um olhar superficial, sem consciência do que o ver pode implicar na exploração de



**Figura 1** - Gérard Castello-Lopes,  
A Pedra, 1987.

possibilidades de ser no mundo. Existimos em *mise en abyme* (André Gide) sem darmos conta, prisioneiros da visão que fomos construindo do mundo. Habitamos o mundo questionando raramente a sua natureza e a definição que dele fazemos. O mundo existe porque nos espanta e é isso que esquecemos.

Que relação é esta, que ver é este que a Arte nos propõe e que coisa é esta a que chamamos real? “A arte faz brotar a verdade” (Heidegger, 2014). Podemos, talvez, afirmar que a importância da arte de Castello-Lopes, e da arte em geral, se instaura na natureza sensível que acontece na nossa relação direta com o mundo.

Retornemos à fotografia (Figura 1). *A Pedra* foi para Castello-Lopes uma revelação, um milagre, foi *a* Fotografia. Para o autor:

*Há datas que se fixam: 28 de Agosto de 1987. Nesse dia a luz correspondia ao que mais gostava quando comecei o meu primeiro percurso fotográfico. Era clara, relativamente intensa, mas suficientemente difusa para que todos os detalhes fossem aparentes. (...) vi a pedra. (...) mas tive a noção de que estava ali uma fotografia como, suponho, nunca tirei.*

*(...) Foquei a pedra e tirei uma fotografia. Uma fotografia. E soube, desde o princípio — coisa que acontece raramente —, que tinha feito uma fotografia importante. (...)*

*(...) Costumava dizer que, se depois do meu desaparecimento subsistisse qualquer coisa, seria provavelmente a pedra. E como sabe, tenho a ideia de que não fui eu que fotografei a pedra, a pedra é que se deixou fotografar. Para mim foi um verdadeiro*

*milagre! As condições de luz eram perfeitas, as condições do mar eram perfeitas, tive a sorte de lá estar...*(Castello-Lopes, 2004).

Sabe-se que “Gérard terá voltado ao lugar mágico várias vezes, ao longo dos anos, mas nunca mais conseguiu reproduzir o milagre” (Calado, 2012:71).

Aconteceu, nas palavras do autor, algo da ordem do misterioso. O instante em que o fotógrafo, estando lá, foi tomado pelo próprio mistério; mistério que o fotógrafo desconhece, que não busca, e que se revelou naquilo que fotografa. Esse mistério apresenta-se num *instante decisivo* (Cartier-Bresson, 2004), único, irrepitível. E o mistério faz-se revelação, através da fotografia. Os ingredientes presentes na fotografia podem permanecer no tempo e no espaço, mas o mistério, esse retira-se para permanecer no mundo.

*(...) todos os ingredientes (...) estão lá, mas falta ainda um elemento embora ele (fotógrafo) não possa ainda dizer o quê. Até que alguma coisa se atravessa imprevisivelmente. (...) Sem o qual não passaria de uma imagem banal. A actividade do fotógrafo e do artista só pode, por isso, consistir numa expectante abertura ao momento extraordinário* (Mendonça, 2014).

No contexto da sua obra fotográfica, existiram outras fotografias talvez tão ou mais importantes que esta. Contudo, para Castello-Lopes, esta foi a fotografia que ele reconheceria ter estado sempre presente, sem que ele soubesse. Não se tratava de uma mera representação de algo exterior e autoevidente. Como notado por Dubois,

*A fotografia não se destina sempre estritamente apenas às representações “terrestres e humanas” que sempre lhe foram reconhecidas. A foto também pode fazer-nos descolar, fazer o real oscilar em direcção ao irrepresentável mais fundamental e mais experimental, pode-nos revelar o seu “ser-anjo”, esquecido ou oculto com demasiada frequência* (Dubois, 1993: 268).

De algum modo, e por caminhos insuspeitos, a busca interior e o olhar do fotógrafo, cruzaram-se no ponto em que o mistério e a arte se encontram, onde o ‘ser-anjo’ pode ser encontrado ou o lugar secreto visitado.

Uma fotografia apenas e uma fotografia diferente, em que a realidade registada põe em causa o rigor do olhar mecânico, ou antes, faz do registo fotográfico a oportunidade de ver o que pode haver de estranho, de misterioso, na existência habitual dos objectos.

É através da natureza sensível do seu olhar que Castello-Lopes convoca o olhar-que-vê, para além do mundo físico, a possibilidade do impossível

acontece, o céu como mar e o céu na terra. A atitude poética abre o espaço para o lugar da criação artística.

*O olhar é qualquer coisa de muito misterioso (...) o olhar é o utensílio privilegiado da libertação, é a espada que corta o nó, a mão que parte o ovo, a asa que sobrevoa o dedalo. Apliquei-me a olhar com “olhos de ver” e menos para corroborar maquinalmente certas ideias alienadas do real. Não é tão fácil tarefa quanto parece; o olhar de um adulto é diferente do de uma criança: perdeu-se a pureza, a inteireza, a inocência. (...) Munido da Leica, calcorreei as ruas de muitas cidades, as veredas de muitos campos para aprender a “ver” os outros. Intercalar uma objectiva entre os olhos e o sujeito foi excelente pedagogia e, se os resultados não trouxeram fama ou notoriedade, é certo que a fotografia me ensinou a ver melhor (Castello-Lopes, 2004: 39).*

E assim, o que se vê num objecto é um outro objecto escondido, tudo é da ordem do mistério. A tensão e a queda são instauradas pela fotografia e esta pedra imagem feita em plano picado e, atenta às condições de luz perfeitas e à cumplicidade do mar, parece flutuar no espaço, liberta do peso, pelo olhar do fotógrafo. A foto revela o mar, a pedra e um facto de uma outra natureza, a pedra, o mar e o mistério.

A relação entre a poesia e o mistério constitui-se como uma chave que resolve o enigma. É na natureza deste sentir último, na evocação do mistério, que se situa

*o paradoxo das aparências — o objectivo último da sua fotografia. O fotógrafo acreditava que a fotografia não era a coisa, nem sequer a representação da coisa, mas apenas a sua evocação (Calado, 2012: 69).*

E, como notou Jean-Luc Godard: “a fotografia não é o reflexo do real, mas a realidade desse reflexo (...) em fotografia o que parece, não é” (Calado, 2012: 71).

O paradoxo está presente neste olhar transversal como revelação do ‘fragmento’, do real, daquilo “...que é verdadeiramente. O verdadeiro é o que corresponde ao real e real é o que é verdadeiramente. O círculo fechou-se” (Heidegger, 2014: 49).

Neste encontro com a obra de Castello-Lopes intui-se a duplicidade de um gesto onde se pressente o instante do olhar-que-vê, revelando o mistério. “E se existe, para tudo nesta vida, um momento decisivo, ele define, por isso mesmo, um corte: um antes e um depois” (Castello-Lopes, 2004: 27).

### Considerações finais

É sobre a natureza da realidade das coisas que o trabalho fotográfico de Castello-Lopes se situa. Através da sua obra manifesta-se a sua busca interior e, simultaneamente, um resgatar da fotografia de uma representação da realidade que, durante muito tempo, a aprisionou.

Pode-se dizer que a sua obra nos remete para a possibilidade de existir uma relação entre o olhar-que-vê e o mistério. O olhar-que-vê não é o criador do mistério, ele detecta-o; o mistério existe já na atitude poética presente no olhar-que-vê. Mas, o olhar-que-vê, não sendo o criador do mistério, é também o mistério porque, se não visto, permanece na solidão da invisibilidade. Por outras palavras, o olhar-que-vê cessa, de algum modo, a invisibilidade do mistério revelando novas possibilidades. Para o mistério, o olhar-que-vê, é o outro, este outro que permite que esse mistério passe a habitar o olhar-que-vê, e instaura uma abertura e a possibilidade da obra de arte. Nesse momento, o olhar-que-vê torna-se criador e a obra criação, na medida em que o olhar-que-vê o mistério, convida o mistério a habitar o próprio olhar.

A dualidade sujeito / objecto é desfeita no momento em que o olhar-que-vê o mistério (não sendo sua criação) é já ele mesmo o mistério; é, pode-se dizer, um ‘olhar poético’ porque ‘criador’ do momento. Enquanto acto criativo, é ele próprio da ordem do mistério.

Poderá dizer-se que a natureza da obra de arte é o próprio mistério. A obra de arte só existe através do olhar-que-vê, que ao torná-la presente, apresenta o próprio mistério. Sendo a criação artística portadora do olhar-que-vê, dá origem à obra de arte. Uma vez criada, a obra apresenta e evoca o mistério, mas a possibilidade da obra de arte acontecer é (essa possibilidade em si própria) um fenómeno, e esse sim, é uma representação do mistério.

A ‘pele das coisas’ (Merleau-Ponty, 2009) é, neste sentido, a pele que mantém a invisibilidade do mistério e a sua solidão. *A Pedra*, de Castello-Lopes apresenta o mistério, não o representa, mas a possibilidade dela (fotografia) acontecer, representa o próprio mistério. E nessa medida poderá dizer-se que a verdade da arte é também a verdade do mistério. Atente-se que Castello-Lopes estava lá e que a sua espera revelou o acto criativo. Nesse sentido, o olhar-que-vê encerra também ele uma espera criativa. “Se não o esperarmos, não encontraremos o inesperado; ele não pode ser procurado e nenhum caminho nos conduz a ele” (Heraclito, 1980).

A arte concretiza-se na visibilidade. Os objetos de arte são significantes e o mistério é o significado. A pedra é a pedra enquanto objecto visível e, simultaneamente, ela permite ver ao olhar-que-vê o mistério presente. O olhar-que-vê

instaura e revela através de uma atitude poética o mistério presente em tudo e nele próprio. Ele revela e é revelado.

Mesmo que algo seja em si próprio, esse algo só existe quando o é para um outro e as diversas linguagens objectivam não o que esse algo é em si próprio, mas a sua existência para o outro. O olhar-que-vê é também mistério invisível para si próprio, que ao ser revelado se encontra. O que acontece ao artista é que ele encontra o próprio mistério na sua invisibilidade; ainda que nunca se veja a si próprio, vê-se nesse encontro. O encontro é sempre um fora que tem a sua gênese dentro. Percebemos a importância de estar presente ao sensível das 'coisas' e do olhar poético que nos permite ver para lá das 'coisas'.

Assim sendo, a fotografia de Castello-Lopes pode ser, do ponto de vista do olhar-que-vê, a coragem de abandonar o que nos é familiar e transversal no tempo, a linguagem transversal do olhar-que-vê que usa a representação para apresentar, revelando, a estranheza do visível. E, mesmo quando o visível nos é familiar, o invisível pode ser surpreendentemente não *estranho*.

### Referências

- Calado, Jorge (2012) *Gérard Castello-Lopes: Aparições*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-8462-60-4.
- Cartier-Bresson, Henri (2004) *O imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. Amadora: Gustavo Gili ISBN 978-84-252-1958-0.
- Castello-Lopes, Gérard (2004) *Reflexões sobre fotografia: eu, a fotografia, os outros*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0895-7.
- Dubois, Philippe (1993) *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus. ISBN 85-308-0246-2.
- Foucault, Michael (1988) *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. ISBN 978-85-7753-031-1
- Heidegger, Martin (2014) *Caminhos da floresta*. 3ª ed. Trad. Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-31-0944-3.
- Heraclito (1980) *Fragmentos*. Ed. Bilingue com Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.
- Mendonça, José Tolentino (2014-08-30) "Que coisa são as nuvens" *Expresso: Revista*.
- Merleau-Ponty, Maurice (2009) *O olho e o espírito*. 7ª ed. Trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: Vega. ISBN 972-699-352-0.

# Ignacio Pardo: pintura e imagen electrónica, práctica pionera de la experimentación videográfica en el contexto de los años 80 en España

*Ignacio Pardo: painting and electronic image, videographic practice pioneering experiment in the context of the 80s in Spain*

LOLA DOPICO\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*España, artista visual. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo.

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade de Belas Artes, Departamento de Debuxo. Rúa da Maestranza 2, 36002 Pontevedra, España. E-mail: lolado@uvigo.es

**Resumen:** Un acercamiento al trabajo de Ignacio Pardo, artista pionero de referencia dentro de la corriente de videocreación en España en los años 80. Una revisión de su obra y principales aportaciones.

**Palabras clave:** pioneiros / vídeo arte / historia de los media.

**Abstract:** *An approach to the work of Ignacio Pardo, pioneering artist of reference within the stream of video in Spain in the 80 A review of his work and major contributions.*

**Keywords:** *pioneers / video art / media history.*

## Introducción

A principios de los años 80, las sociedades gallega y española se encuentran en pleno proceso de transformación política, social y cultural. La recién instaurada democracia genera una gran expectación, una explosión de libertad y un movimiento cultural impulsado desde las bases.

“Veneno puro” de Villaverde es la punta de lanza de la videocreación gallega. En 1984 esta cinta obtiene, junto con “Etapa” de Antonio Cano, el primer premio del I Festival de Vídeo de Madrid, generando un foco de atención sobre lo que está sucediendo en Galicia.

El trabajo de Ignacio Pardo se inserta en ese contexto. Pardo estudia Bellas Artes en Madrid, pintor de vocación, desde los setenta, experimenta con el súper-8. Aunque nunca haya participado en las actividades de ningún colectivo de cine, sí presentó sus trabajos en distintas muestras y festivales, “Una herida cada día” (1972), “Erosión”, (1974), “Requiem por unha gaviota” (1978). La transformación política, la educación cinéfila y la fascinación por las posibilidades que la nueva herramienta del vídeo genera impulsaran su actividad.

El primer trabajo en vídeo de Ignacio Pardo fue segundo premio de la Muestra Internacional de Vídeo de Málaga, e inicia su relación con otros autores a través de las Xornadas de Carballiño.

Durante el año 86 continúan producciones y se presentan nuevos trabajos de los realizadores gallegos. Ignacio Pardo realizará “Parpadeo”, ejercicio sobre la percepción, la imagen, la repetición y el bucle donde la fragmentación del cuerpo empieza a ser referente en los trabajos de este autor. Antón Reixa multiplica su producción en una lucha personal con el medio: “Todo está na castañeta”, “Remake”, “Collage e bricolaje”, “Episodios familiares”, “Aftershave” y “Chove contra pasado”. Manuel Abad realizará “Prólogo”, donde centrará su investigación en el montaje y en las lecturas paralelas de un mismo proceso.

El evento más significativo para el ámbito de la videocreación en el contexto español será la exposición *La Imagen Sublime* del Centro de Arte Reina Sofía que contará con amplia representación gallega (AAVV, 1987). Comisariada por Manuel Palacio y con la colaboración de Eugeni Bonet, Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader, el objetivo de la muestra será la apuesta por una revisión crítica y analítica de las obras más representativas del vídeo de creación en España, desde 1970, con “Primera muerte”, hasta la producción de 1986. Se trata de la cartografía más completa realizada hasta la fecha y, entre los autores gallegos seleccionados en la muestra están Manuel Abad, Ignacio Pardo, Antón Reixa, Antonio Segade y Xavier Villaverde. En esta revisión de la videocreación tanto Manuel Palacio



**Figura 1** · Ignacio Pardo. *Parpadeo*, 1986.  
Ocho fotogramas del vídeo.



**Figura 2** · Ignacio Pardo, *Ventanas de Noche*, 1995. Tres fotograma del vídeo.

como Eugeni Bonet remarcarán el cambio significativo en los planteamientos de los autores surgidos en la década.

*En sus inicios, el soporte videográfico viene determinado por el acercamiento a la experimentación de artistas plásticos que buscan y encuentran en el vídeo un medio nuevo con numerosas posibilidades donde aplicar sus postulados e innovaciones estéticas. En los 80, sin embargo — y en este sentido se mantienen las concomitancias con el resto de países europeos —, se inicia una ampliación constante hasta hoy, de la base social que se acerca al uso de la tecnología vídeo, con la aparición de numerosos autores interesados por las potencialidades del medio y para los que ésta es su primera y, a menudo, única vía de expresión estético/artística [...] Vídeo de creación en el museo y en la televisión, ubicuidad contemporánea (AAVV, 1987).*

*De las actitudes ‘anti-TV’ a las ‘pro-TV’, pero con la intercalación perpetua de una voluntad alternativa. Del museo a la TV, pero atravesando también las calles, los recintos públicos, los espacios propios. De la abstracción a la ficción narrativa, del tiempo real (plano secuencia) al tiempo editado polirrítmico, acelerado, y del micro-espacio (la pequeña pantalla, la definición austera, el primer plano) a su creciente macro-espectacular (AAVV, 1987).*

## 1. El autor y su obra

La primera diferencia que observamos en Ignacio Pardo para con otros autores es su mirada plástica, la mirada de un pintor: Su formación plástica se refleja en toda su obra y le confiere un punto de vista singular con respecto al resto de creadores que en Galicia empezaron a experimentar con el vídeo.

En sus inicios, alternaba la pintura con los experimentos en súper-8, experimentos que recuerda “apaixoantes, pero non tan fluídos como a pintura” (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007).

Empieza a trabajar sin estructura previa. No había guión ni narración como tal, con un principio, un nudo y un desenlace, este patrón de trabajo no tiene nada que ver con los presupuestos productivos con origen en el sector cinematográfico, sino que responden a los patrones del creador plástico. El único apoyo era la banda de sonido, en la que se sostenía toda la creación. Por lo tanto, una actitud similar a la que empleaba al pintar: “Os primeiros traballos ían todos nese sentido. A cousa é que aquilo se movía, e a diferencia coa pintura, era o son, era o ritmo, era o tempo e o espacio, que na pintura están, pero están conxelados” (Ignacio Pardo, *idem*). De la temporalidad implícita a la explícita. El proceso creativo está marcado por la soledad del taller, la soledad con la que se enfrentaba a sus obras, desde su casa y con la misma actitud que el pintor en el retiro de su estudio. Como el propio autor indica: “O meu sempre foi un traballo

onanista, foi un traballo de francotirador, que eu traballaba na miña casa absolutamente só" (Ignacio Pardo, *idem*).

Esa forma autónoma de trabajar será una constante en su trayectoria, alejado de los impulsos de las nuevas productoras, de los procesos comerciales e incluso de las políticas de apoyo y las líneas de subvención, Ignacio Pardo es un artista y su relación con el nuevo medio es eminentemente autorial e individual. Aunque Manuel González lo definiría como 'O Norman McLaren galego' (Suárez Cabeza & Dopico, 2008) Pardo no se considera dentro del ámbito de influencia de ninguna vanguardia ni movimiento. Está presente a lo largo de toda su trayectoria el hecho de haber trabajado de manera individual, en la soledad de su estudio, como ya apuntábamos anteriormente, siguiendo ciertas fórmulas de trabajo que conforman parte del proceso de trabajo del pintor que es. Por tanto, no entra en relación con los medios de producción propios del sistema audiovisual, tal como lo conocemos, sino que emplea la economía de medios del artista en contraposición a las metodologías precedentes de la industria.

En el caso de Ignacio Pardo se puede decir que la influencia por excelencia es la música, presente a lo largo de toda su obra. En el conjunto de sus piezas se aprecia un elemento musical definido, a partir del cual se va desarrollando la propuesta hasta convertirse en creación. Si, al principio, parte de los trabajos de los violinistas Yehudi Menuhin, Stéphane Grappelli, pronto la música industrial vendrá a apoyar el discurso provocador de sus piezas:

*As pezas xa as buscaba eu porque era o que quería, era música industrial, chamábase entón. Era unha música de 'Mecánica Popular', de 'Esplendor Geométrico', etc. Eu andaba buceando nas casas de discos a ver onde estaba o disco máis raro, e cheguei a ter contactos casuais cos autores destes. Eles coñecían os vídeos e os poñían nos seus concertos como foi no caso de 'Esplendor Geométrico' (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007).*

El encuentro con el músico Michel Canadá, marcará el ritmo sonoro del resto de sus trabajos. La música realizada dentro del mismo carácter experimental y transgresor se realizará conjuntamente con la pieza videográfica.

Pardo defiende los museos como el lugar más idóneo donde mostrar las nuevas creaciones, por costes y por accesibilidad y adaptabilidad del medio al espacio. Pero, sobre todo, porque entiende su trabajo como plenamente inserto en el discurso artístico.

La sala de cine lo obligada a adaptar su obra al espacio, al igual que la televisión, que necesita condiciones concretas. Para argumentar su postura pone como ejemplo la exposición *Senescencia* que tuvo lugar en el CGAC y que supuso

la primera exposición individual que este centro le ha dedicado a un videocreador gallego de esta generación (Bonet, Oliveira & Prego de Oliver, 2007).

*Esta posibilidade que tive en o CGAC de encher un soto con trinta proxeccións simultáneas que é cando podes falar de que a imaxen te rodea, non está diante de ti e ti estás nunha butaca, ti pódeste volver e ves 360 grados, e podes escoitar aquela peza e aquela outra que está máis lonxe..., e ti fas unha evolvente sobre o espectador e pódelo seducir coa percepción, que doutra maneira non é posible (Ignacio Pardo, entrevista con el autor realizada en A Coruña, 5 noviembre 2007)*

“Video Violín” es la ópera prima de Ignacio Pardo. Las técnicas utilizadas se acercan más a los movimientos pictóricos y a la experimentación debido al carácter artesanal de la misma, proyectando películas de súper-8 rayadas manualmente y grabadas a través del vídeo, dotando a la manipulación directa del celuloide la capacidad para imprimir movimiento a la pieza, provocando variaciones de cromatismo y textura:

*Manipulaba o celuloide. O movemento xa o estaba dando cando eu debuxaba sobre o celuloide unha raia, a raia logo movíase, e aquilo tiña unha duración. Eu, a miña intervención, era modificando o croma e o foco, co que variaba a textura da animación (Ignacio Pardo, *idem*).*

En “Parpadeo” (Figura 1), se descubren ya los fundamentos de su trabajo: la simplicidad, la economía de medios visuales, el montaje casero, el barroquismo de la iconografía y la presencia del cuerpo, el sexo y la muerte como temas recurrentes a lo largo de toda su carrera: “Sempre traballei co sexo e a morte. Son elementos barrocos, moi minimal e case sempre con primeiros planos, plano do corpo, do desnudo”.

A diferencia de “Video Violín”, en “Parpadeo” el montaje se basa en imágenes fragmentadas que descansan en primeros planos y que, al no pasar por la mesa de edición, son editadas sobre la marcha: “Era unha edición en quente, en vivo, onde eu daba entrada á fonte 1, á fonte 2, á fonte 3, ao meu interese e, ás veces, esa manipulación pasaba por outros aparellos, outros filtros que eu creaba para reafirmar” (Ignacio Pardo, *idem*).

El ritmo repetitivo y brusco envuelve toda la composición y la llena de metáforas sin mucha complejidad. Así,

*interesábame esa fusión do golpe co olho que abre e pecha, que abre e pecha, e á vez había un ritmo repetido e ti xa non sabías si estabas oíndo a percusión ou vendo unha luz que logo desaparecía* (Ignacio Pardo, *idem*).

“Triángulo” (1987), “Tránsito” (1988), “Antípoda” (1988), serán las piezas donde la experimentación de sus primeros trabajos dará su fruto, el cuerpo como referente del discurso, la provocación sexual, la fragmentación como eje constructivo, el montaje doméstico contrapuesto al discurso televisivo, le llevan a construir las piezas más contundentes del momento.

*Antípoda* marca el comienzo de su relación con la infografía. Con el mismo espíritu experimental que impregna todo su trabajo. La llegada del ordenador posibilita nuevas formas de expresión pero trae consigo una cierta pérdida de fluidez debido a la lentitud del procesado “Eu sei que fun un pioneiro da infografía. Quizáis a infografía facíase unicamente para tipografías de anuncios, pero así digamos como infografía de autor non había. Eu pensaba que era un terreo inexplorado e adiqueille bastante tempo” (Ignacio Pardo, *idem*).

Para Pardo, las herramientas infográficas supusieron la entrada en un mundo virgen que, poco a poco, irá evolucionando: “Máis ben foi un traballo de aprendizaxe para min, para coñecer un pouco o software que, evidentemente, mellorou moitísimo. Pero entón era así, e non había outro xeito” (Ignacio Pardo, *idem*). Los trabajos realizados en esta época estarán marcados por este enfrentamiento con las nuevas tecnologías. “Ninfografía” (1992), “Carne Viva” (1993), “Corpore in sepulto” (1994), serán trabajos que pierden la fluidez de la pintura, pero le permitirán crear un nuevo imaginario, pechos que cobran vida propia, texturas de piel para construir superficies infinitas, esqueletos que bailan sobre escenarios orgánicos, penes voladores, todo ello dentro de la línea marcada por los trabajos anteriores de provocación, ironía sexual, y la pulsión de la muerte subyacente.

En los trabajos posteriores, donde la tecnología se va domesticando, el tema pictórico volverá a estar en el eje del discurso. “Ojo de pez” (1994) y “Ventanas de noche” (1995) (Figura 2), son un homenaje a Edward Hopper, intentando reflejar sus cuadros, construir el ambiente de su mirada a través de la animación por ordenador. Se trataba, como el propio autor asegura, de “coller un pouco as súas imaxes e utilízalas como plató, como escenario. Entón sempre había un personaxe de Hopper que eu sacaba do escenario e levábao por outros cadros, montándome unha pequena historia” (Ignacio Pardo, *idem*). En “Moscas” (2004) retoma los mecanismos y la forma de trabajar de sus inicios, aunque elaborados con las herramientas infográficas que ya nunca descartará. Las

imágenes reales se intercalan con las creaciones animadas para concebir una mosca virtual: “Agora a dúbida está en se é real ou non é real a imaxe. Agora a infografía é tan inmediata, tan fluida como o vídeo, co cal eu estou encantado coas máquinas de agora” (Ignacio Pardo, *idem*). Ignacio Pardo mantuvo su independencia absoluta y su autonomía como creador.

### Conclusiones

En la actualidad, Ignacio Pardo sigue realizando sus trabajos desde el “taller del pintor”. Tras la exposición monográfica que le dedicó el CGAC en 2007, sus piezas se centran en la videoinstalación como elemento espacial y pictórico en el que envolver al espectador. El cuerpo, lo orgánico, el envejecimiento y la transformación física llenan de contenido las imágenes. Su trayectoria resulta clave para entender e desarrollo de la experimentación y creación vinculada a los medios electrónicos en España y especialmente en Galicia es un personaje muy influyente en las posteriores generaciones. La obra de este artista resulta clave precisamente por su especial trayectoria que o vincula a las artes plásticas y para estudiar la animación pobre determinada por los escasos recursos, la producción individual y por estar alejada del discurso de las productoras.

Las prácticas experimentales de estos años han tenido gran influencia en el desarrollo del medio audiovisual en si.

### Referencias

AAVV (1987) *La Imagen Sublime*. Madrid: Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

Bonet, Eugeni; Oliveira, Manuel y Prego de Oliver, Cristina (2007) *Senescencia* — Santiago de Compostela: Centro

Galego de Arte Contemporáneo. — Suárez Cabeza, Fernando y Dopico, Lola (2008) *Ficcións analóxicas: o vídeo na Galicia dos 80*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo.

# O lugar do espectador na obra de Helena Almeida: a experiência de ser pintura

*The beholder's place in the work of Helena Almeida: the experience of being painting*

VIVIANE SOARES SILVA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista plástica, curadora, crítica de arte, investigadora. Licenciada em Artes Plásticas/Escultura, Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Mestre em Artes Plásticas, London University, Wimbledon School of Art.

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

**Resumo:** Este artigo pretende analisar a forma como o projecto curatorial da exposição "Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra" problematizando ideias-chave associadas à obra da artista portuguesa. Em tom de corolário com outras leituras já realizadas em torno desta pretende-se então apresentar os termos de uma (re)leitura da obra tendo em consideração o enquadramento que lhe é dado na referida exposição. Esta (re)leitura assenta no pressuposto de que a obra da artista desde a década de 60 é, na ordem do conceito, uma pura afirmação da pintura, mesmo quando alarga a sua prática a outros media.

**Palavras-chave:** Helena Almeida / pintura / fotografia / espaço de representação / lugar do espectador.

**Abstract:** *This article's goal is to analyze how the curatorial project of the exhibition — "Helena Almeida: My work is my body, my body is my work" — confronts key ideas attributed to the artist's work. Taking other readings into consideration is intended to present the terms of a (re) reading of the artist's work within the exhibition's framework. In conceptual terms this (re) reading is based on the assumption that the artist's work since the 60s is a pure assertion of painting, even when the artist's practice is extended to other media.*

**Keywords:** *Helena Almeida / painting / photography / representation / beholder's place.*

## Introdução

“Helena Almeida: A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra”, patente no Museu de Arte Contemporânea de Serralves de 17 de outubro de 2015 a 10 de janeiro de 2016, apresenta o trabalho da artista portuguesa desde meados da década de 60 até à actualidade. Entende-se que a exposição, comissariada por Marta Moreira de Almeida e João Ribas, problematiza o lugar ocupado pela obra da artista na contemporaneidade, na medida em que instiga uma leitura controversa do quadro conceptual do qual emerge a obra em causa. Invoca-se uma controvérsia tendo em consideração duas ordens de razões: — a primeira refere-se ao modo como o desenho da exposição questiona ideias-chave associadas à obra da artista, nomeadamente a relação de afectação entre corpo e espaço; — as questões de género; — a reflexão em torno dos dispositivos de representação artística; e as influências contextuais e institucionais às quais a obra vive e sobrevive. A segunda refere-se ao (‘novo’) quadro de referências que emerge desse desenho, agora muito próximo de um campo de acção artística que tenta pensar e redefinir os limites do espaço de representação apelando a um jogo performativo entre o real e o representado. Este jogo entre o interior e o exterior do espaço de representação confere ao plano da imagem uma dimensão sensível (*aisthesis*), lugar no qual se trava não só a batalha ontológica entre modelo, espectador e artista, mas também a que transforma o espaço do *outro* (modelo/espectador/artista) num outro espaço representado. Considera-se a hipótese de este lugar ser o do corpo da artista, a partir do qual tudo se “*desrealiza*” — e tudo passa a ser representação.

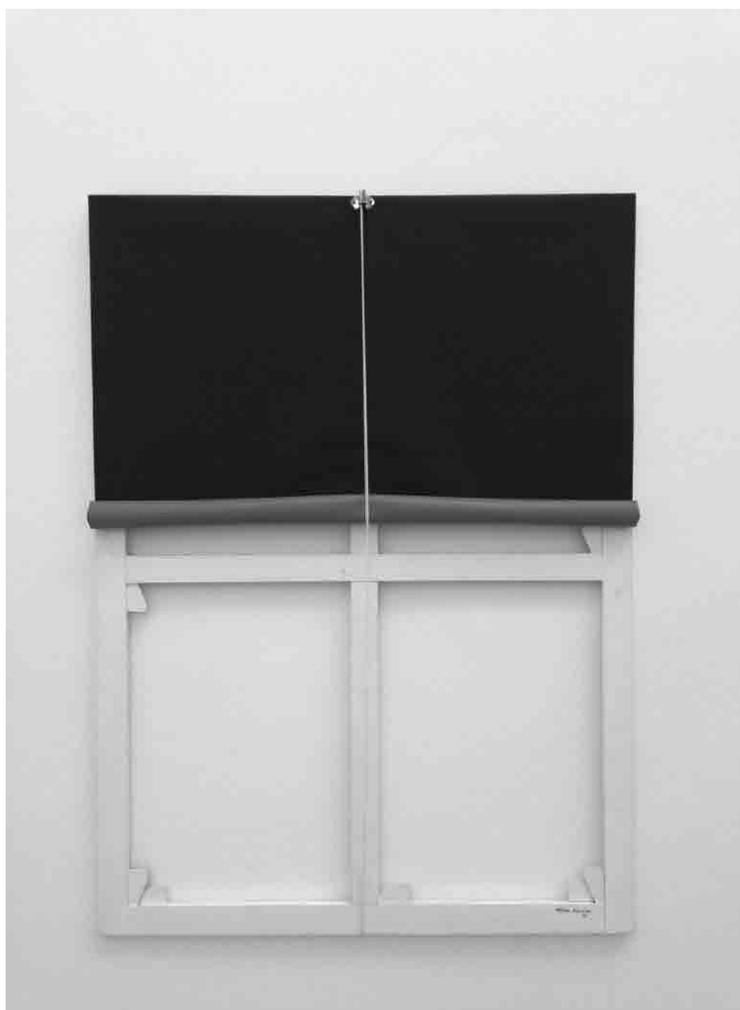
Em tom de corolário com outras leituras já realizadas em torno da obra de Helena Almeida, pretende-se então apresentar uma (re)leitura da obra da artista tendo em consideração o enquadramento que lhe é dado no projecto curatorial da referida exposição. Para este propósito torna-se necessário por um lado apresentar o projecto para logo identificar a forma como este influencia a leitura da obra no seu todo e, por outro, cartografar o quadro de referências que advém dessa (re)leitura. Esta assenta no pressuposto que a obra da artista desde a década de 60 é, na ordem do conceito, uma pura afirmação da pintura, mesmo quando alarga a sua prática a outros *media*.

### 1. O projecto curatorial: enquadramento e conceptualização

Helena Almeida faz parte de uma geração de artistas portugueses que na década de 60 acompanha a dissolução do paradigma modernista da primeira metade do século XX o qual, em rigor, nunca se instalou verdadeiramente no panorama artístico nacional — pelo menos não no sentido do modernismo europeu, com a excepção do denominado primeiro modernismo. Este “modernismo



**Figura 1** - Helena Almeida. *Sem título*. 1968. Tinta acrílica sobre tela e madeira. Col. Fundação de Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fonte: própria.



**Figura 2** · Helena Almeida. *Sem título*. 1968. Tinta acrílica sobre tela e madeira, polias. Col. Fundação de Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fonte: própria.



**Figura 3** · Helena Almeida. *Sem título*. 1968. Tinta acrílica sobre tule. Col. Fundação de Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto. Fonte: própria.

**Figura 4** · Helena Almeida. *Tela habitada*. 1976. Fotografia a p/b. Col. Filomena Soares. Fonte: própria.



**Figura 5** · Helena Almeida. *Pintura habitada*. 1975. Fotografia p/b, tinta acrílica [Exemplar da série]. Col. Américo Marques, Cascais. Fonte: própria.

sem vanguarda” (Santos, 2000: 8-16) — como o caracteriza o historiador David Santos — deu lugar à afirmação de um individualismo autoral que, em articulação com o panorama internacional, se “debruçou sobre a extensão, função e valor do próprio objecto artístico” (Nogueira, 2013: 80). A inquietação artística — que se efectivava no carácter experimental da *práxis* e que viria a constituir um verdadeiro desafio para a crítica —, traduziu-se numa nova concepção de arte, veiculada pela desconstrução do meio (*medium*), tão cara ao modernismo. A recuperação da noção de *readymade* duchampiano e a profusão de interrogações filosóficas dirigidas ao objecto artístico (agora como “coisa em si” e já não como pintura) resvalaram então para uma interdisciplinaridade entre práticas artísticas, em direcção a uma dissolução de fronteiras entre disciplinas.

Neste contexto, Helena Almeida faz a sua primeira exposição individual na Galeria Bulchholz (Lisboa), em 1967. Apesar da sua formação de base ser em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, cedo a perscruta uma ansiedade de redefinição do espaço de representação e dos seus limites que a conduzirá, já na década de 70, à fotografia. Nas palavras da artista: “Nunca fiz as pazes com a tela, o papel ou qualquer outro suporte” (Carlos, 2005: 13).

No âmbito da missão do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a apresentação, em tom retrospectivo, da obra da artista parece ter um duplo propósito. Por um lado, e de acordo com o que já foi referido, a originalidade incontornável da obra de Helena Almeida pontua algumas das questões que foram decisivas para o advento da contemporaneidade. Por outro, o projecto curatorial sistematiza um conjunto de ‘dificuldades’ do qual sobressai a dificuldade do seu enquadramento conceptual. Não será esta uma forma da instituição museológica problematizar o lugar da obra da artista na contemporaneidade?

Neste sentido, importa referir que, de forma geral, o projecto curatorial está organizado numa perspectiva cronológica, dando ênfase às diferentes fases do percurso da artista. Num primeiro momento deste percurso, ainda na década de 60, Helena Almeida trabalha no âmbito da pintura, motivada “não por uma desconfiança da pintura como dispositivo, mas com um interesse pelo limite da representação como verosimilhança” (Sardo, 2011: 109). Entende-se que o carácter experimental deste momento foi decisivo para a obra que irá desenvolver a partir da década de 70 — quando a fotografia surge na sua obra como um duplo da pintura (Sardo, 2011: 108), conceptualizando as principais preocupações da sua proposta de trabalho no âmbito da pintura. Numa visão perspectiva e prospectiva do projecto curatorial, propõe-se então uma leitura centrada em duas ideias-chave, a saber: a definição do lugar do espectador no momento da experiência estética da obra; e a noção de que a fotografia surge como um duplo



**Figura 6** · Helena Almeida. *Pintura habitada*. 1975.  
Fotografia p/b, tinta acrílica. [Exemplar da série]. Col.  
Privada, Porto. Fonte: própria.



**Figura 7** · Helena Almeida. *A casa*. 1979. Fotografia a p/b, tinta acrílica. Col. Ar.Co em depósito no MNAC-MC, Lisboa. Fonte: própria.

da pintura, sublinhando o papel central da pintura na sua obra. “Sempre me considere uma pintora”, refere a artista numa entrevista dada aos comissários da exposição (Almeida et al, 2015: 129).

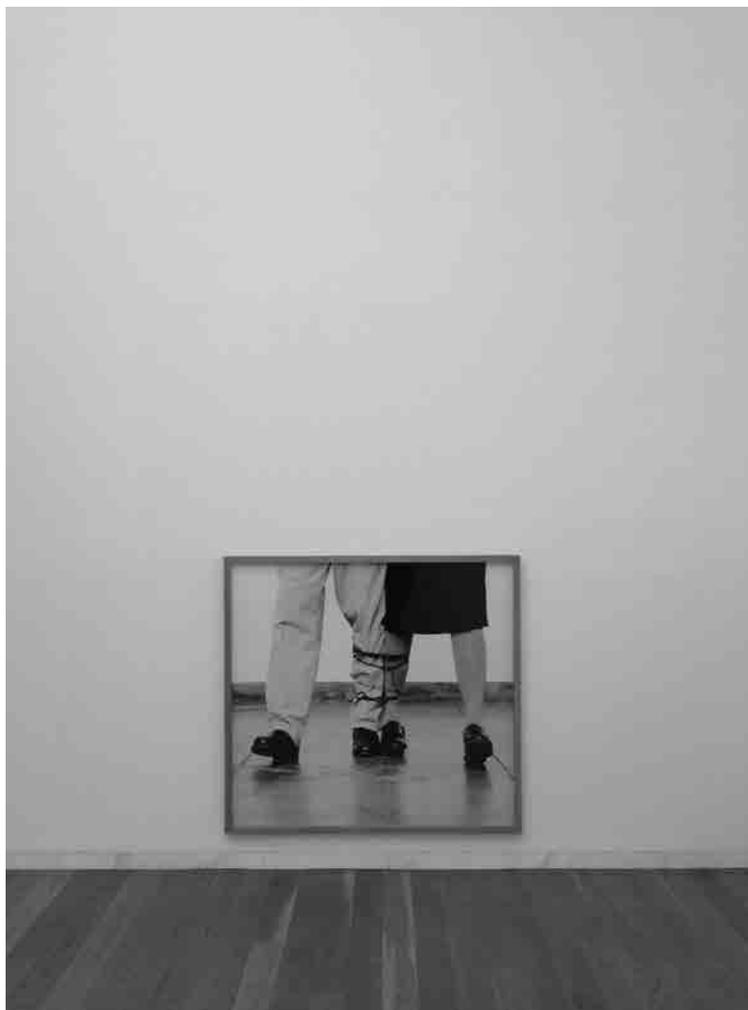
### 1.1 O lugar *real* do espectador na obra de Helena Almeida

O projecto curatorial, tal como já foi referido, começa por enfatizar a obra elaborada no decorrer da década de 60. Há, então, um primeiro conjunto de obras realizadas não só sobre tela, mas com a própria tela. É um conjunto bastante experimental e, para melhor compreender a sua importância no percurso da artista, há a necessidade de o dividir em dois grupos. O primeiro (Figura 1, Figura 2), numa clara oposição à definição albertiana da *pintura como janela aberta para uma construção fictícia do mundo*, apresenta duas telas cobertas de cores planas que se transformam literalmente em janelas através de processos mecânicos de dobradiças e *roll-ups*. A superfície pictórica autonomiza-se da grade propriamente dita, a qual surge da parede branca como se a ela lhe pertencesse. É um processo que reitera sucessivas redundâncias da bidimensionalidade característica da Pintura, ao mesmo tempo que apresenta num tom irónico uma leitura crítica da janela albertiana.

O facto destas obras datarem de 1968 também não é de menor importância. Recordar-se que a nível internacional a década de 60 é profícua em manifestações artísticas que começam a pôr em causa os suportes tradicionais da arte e, com isto, os dispositivos ilusionistas da Pintura. É certo que já no final da década de 50, sobretudo nos Estados Unidos, há um enviesamento dos princípios orientadores de todo o modernismo, numa clara reacção ao *status quo* do Expressionismo Abstracto. Tendo em consideração as obras em análise, não parece despropositada a referência à obra de Frank Stella e às suas *shaped canvases*. Na famosa tautologia — “*What you see is what you see*” (1966) — Stella parece sublinhar o facto de a tela ser apenas uma superfície plana pintada e não uma metáfora para algo que lhe é exterior. Também a recuperação do Dadaísmo histórico ou *New Dada* acentua essa vontade da obra de arte em se tornar objecto artístico — vontade essa que justifica o movimento da obra da parede em direcção ao espaço (ou ao chão). A este propósito pontua-se as *Combine Paintings* da autoria de Robert Rauschenberg.

O segundo grupo (Figura 3) parece ser uma síntese deste exercício de entendimento da Pintura. De acordo com os curadores da exposição há uma referência inequívoca à obra duchampiana “*Fresh Widow*” (1920). Compreende-se o imediatismo da referência e a lógica da sua apresentação no espaço expositivo, mas há algo que a distancia profundamente da obra de Duchamp.

Por um lado, à excepção de todas as obras do conjunto, esta é a única que se diferencia pela particularidade da cor. Num jogo de visibilidades e invisibilidades



**Figura 8** - Helena Almeida.  
*Sem título*. 2010. Fotografia a p/b. Col.  
Laurent Fiévet. Fonte: própria.

a artista recorre ao tom azul — que será paradigmático na sua obra a partir da década de 70 — e ao tom laranja, complementar daquele, para dissecar o espaço de representação — sendo que a grade, pintada de branco, se confunde com o tom da parede do espaço expositivo. Este maneirismo não é inconsequente, se pensarmos que na obra em análise todos os planos (tela/grade) se materializam num único objecto, unificado pelo tom amarelo, que continua a ser representativo da pintura. Por outro lado, é de salientar o facto de a tela estar pendurada na parede ‘de costas’ para o espectador. Isto pode significar que a artista pretende deslocar o espectador para o ‘interior’ do espaço de representação num movimento contrário àquele que este experimenta no primeiro grupo de obras (que já não é de fora para dentro [da tela], mas de dentro para fora). Por esta razão, considera-se que esta obra continua a ser uma afirmação da pintura, cuja objectividade muito deve à estética de Diego Velásquez. Comentando *Las Meninas* (1656), Bernardo Pinto de Almeida nota que “é oferecido ao espectador um novo lugar (lugar real) que para sempre substituirá o que antes lá esteve, a saber, o do modelo” (Almeida, 1996: 65). Tal como na obra de Velásquez, esta obra de Helena Almeida — a qual se entende ser uma obra-chave para a compreensão do percurso da artista portuguesa — remete o espectador para este novo lugar, para o ‘interior’ do espaço de representação que mais não é do que o espaço real.

Na senda desta análise, Michel Foucault refere-se ao espectador como “o hóspede deste lugar ambíguo onde alternam [...] o pintor e o soberano [espectador], cujo olhar transforma o quadro num objecto [...]. Somos vistos ou somos nós que vemos?” (Foucault, 1998: 348). Por outras palavras, no momento da experiência estética da obra o espectador situa-se no lugar onde realidade e representação se confundem, na medida em que lhe é dada a possibilidade de habitar (fisicamente) uma pintura — qual espelho. Esta deslocação do espaço de representação não é alheia aos *Concetti spaziali* de Lucio Fontana, nos quais, em tom de alusão metafórica, se enfatiza a noção de que do outro lado da tela está apenas o real.

A este respeito considera-se que é através do corpo da tela que a artista conhece e reconhece-se, pois, ao contemplar o espectador, observa-se, ou melhor, vê a sua invisibilidade tornada visível — e este argumento também é válido para o espectador. É neste sentido que atrás se refere que este jogo entre o interior e o exterior do espaço de representação confere ao plano da imagem uma dimensão sensível, lugar no qual se trava uma batalha ontológica entre modelo, espectador e artista. Sublinha-se a escolha das palavras para determinar que este lugar é o do corpo da artista, a partir do qual tudo se “desrealiza” e que jamais cessa de ser habitado. A este propósito, no âmbito do projecto curatorial, mostra-se a obra “Tela habitada” (Figura 4).

A introdução da fotografia na sua obra enfatiza aquela dimensão sensível e sublimina anção que é através do corpo da artista (ou corpo da obra) que se estabelece uma relação de reconhecimento com o *outro*. Helena Almeida “pensa a pintura a partir do corpo, é certo, mas sobretudo a partir da irreduzível materialidade de um corpo que se desenvolve num espaço exterior ao quadro, incorporando-o” (Sardo, 2011: 108).

Ao contrário de outras leituras já realizadas em torno da obra de Helena Almeida, não se considera que a presença do corpo da artista introduza uma questão de género na obra. Não há qualquer evidência nesse sentido. É simplesmente uma condição à qual não pode escapar. Corpo e obra coincidem apenas na medida em que são extensões um do outro.

### 1.2 A fotografia como duplo da pintura

Será que é no plano da fotografia que se passa a intensidade da proposta de Helena Almeida? Ou a fotografia surge como um avatar, um duplo da pintura [...]? (Sardo, 2011:108). Sob a égide do tema “Pintura Habitada” (Figuras 5, Figura 6) surge, já no decorrer da década de 70, uma série de obras que torna verosímil aquele lugar (real) onde alternam pintor e espectador. A fotografia ao mesmo tempo que regista essa verosimilhança torna essa relação cúmplice. A artista recorre a um conjunto de artifícios para este fim, aliás, todo o processo de trabalho associado a esta série é muito particular em diversos domínios. Sobressai o anonimato do seu reflexo que incorpora a imagem, como que afirmando generosamente que aquele é o lugar do *outro*. Dir-se-ia que é um processo de “ocultação-revelação inalienavelmente personalizado, assim a sua obra projecta, em irreduzível subtilidade intimista, uma *identidade* para uma *alteridade*” (Pernes, 2015: 285).

No cruzamento entre o particular e o universal está o seu corpo feito pintura — lugar de “passagem de uma instância de realidade para outra” (Sardo, 2011: 111). É suporte e imagem, o meio através do qual a artista funda um elo de comunicação [uma elasticidade] entre o interior e o exterior do espaço de representação e entre artista e espectador. O vestígio da passagem — que viola o plano — é a mancha de tinta azul que a artista produz sobre a fotografia e que progressivamente incorpora — até ao ponto de a ritualizar aludindo à liturgia eucarística — *Isto é o meu Corpo e [...] este é [...] o meu Sangue* — tal como acontece em “A casa” (Figura 7).

A fotografia ‘serve-lhe’ então o propósito de testemunhar essa dupla instância de realidade e de a retratar na acção de pintar — prática que atravessa o seu trabalho desde a década de 70 até à actualidade e à qual o projecto curatorial dá um grande destaque. Em relação à sua obra mais recente pontua-se uma [Figura 8] na qual há uma espécie de sublimação daquela batalha ontológica. É o momento do inevitável encontro entre a artista e o [seu] *alter ego*.

## Conclusão

A obra de Helena Almeida é uma afirmação da Pintura. Esta convicção é um eco de duas ideias que se associam à sua obra — o interesse pelos limites da representação e a preocupação em definir o lugar do espectador. A primeira motivá-la-á a abandonar a tela como suporte da Pintura a favor de uma conceptualização da Pintura — o que a conduzirá à fotografia. A segunda permitir-lhe-á estabelecer os termos do jogo (*velazquiano*) entre interior e exterior do espaço de representação — o qual instaura a noção de que o espectador ocupa o lugar (*real*) onde realidade e representação se confundem.

O projecto curatorial da exposição apresenta a obra de Helena Almeida como um testemunho da pintura. Esta outra convicção advém da forma como narra as especificidades da obra da artista portuguesa no âmbito do espaço expositivo. A leitura que aqui se apresenta não é de forma alguma uma tradução do projecto, mas uma das possíveis leituras do enquadramento que aquele oferece.

Importa reter, em tom de resposta a algumas questões levantadas no decorrer do texto, que o alargamento da prática da artista a outros *media* — nomeadamente à fotografia — intensifica a proposta de trabalho da artista no âmbito da pintura, na medida em que envolvem de verismo esse *estudo para dois espaços* e que a retratam na acção de pintar. Como diria Fernando Pernes, *o resto é silêncio*.

## Referências

- Almeida, Marta Moreira de & Ribas, João (2015). "Uma conversa que não acaba". In *Helena Almeida: O meu corpo é a minha obra, a minha obra é o meu corpo*. Porto: Fundação de Serralves, Paris: Jeu de Paume, Bruxelas: WIELS, pp. 129-138. ISBN: 978-972-739-326-8.
- Almeida, Bernardo Pinto de (1996) *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN: 927-37-0407-2.
- Carlos, Isabel (2005) *Helena Almeida: Dias quase tranquilos*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 972-21-1698-3.
- Foucault, Michel (1998) *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução de António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0531-1.
- Nogueira, Isabel (2013) *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80. Vanguarda e Pós-Modernismo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-2-0563-0.
- Pernes, Fernando (2015) "Helena Almeida. *Persona* dramática mas lúdica." *Dizer a imagem. Antologia de textos críticos*. Porto: Fundação de Serralves, pp. 283-287. ISBN: 978-972-739-331-2.
- Santos, David (2000) "1900-1960: modernismo sem vanguarda." *Arte Ibérica*. Nº 32: 8-16. Lisboa.
- Sardo, Delfim (2011) "Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu." In *A Visão em Apneia. Escritos sobre artistas*. Lisboa: Babel, pp. 107-122. ISBN: 978-989-31-0016-5.

# El país del mañana de Juan Javier Salazar

*The country of tomorrow of Juan Javier Salazar*

EDWARD WILFREDO VENERO CARRASCO\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Perú, diseñador gráfico. Licenciatura en Artes Plásticas mención en Diseño Gráfico, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

AFLIAÇÃO: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Av. Universitaria 1801, San Miguel, Lima 32, Peru. E-mail: evenero@pucp.pe

**Resumen:** Esta ponencia enfoca la presencia de la historia en la obra de Juan Javier Salazar, artista visual peruano que denuncia las malas prácticas sociales y los falsos valores. Sus proyectos artísticos proponen la socialización del arte con originalidad e ironía, en respuesta a interrogantes que la historia suele dejar abiertas. En sus obras convergen la experimentación, el discurso cultural y el carácter lúdico de la manifestación artística.

**Palabras clave:** Identidad / apropiación / reciclaje / discursividad / socialización del arte.

**Abstract:** *This paper focuses on the presence of historical elements in the work of Juan Javier Salazar, a Peruvian visual artist who denounces bad social practices and false values. His artistic projects propose the socialization of art with originality and irony, in response to questions that history often left open. His works is composed by experimentation, cultural discourse and playful nature of the artistic expression.*

**Keywords:** *Identity / appropriation / recycling / discourse / socialization of art.*

## Introducción

Legitimación y poder: son dos conceptos que han marcado el arte peruano del siglo XX, desde el indigenismo hasta el arte político de los 90 y sus actuales consecuencias. La incertidumbre desencadenada por los acontecimientos históricos influyeron en el pensamiento y las representaciones artísticas de la identidad, visibilizando la cultura popular y sus raíces indígenas, sobre todo las andinas. Aunque la dominación oligárquica no reconocía su importancia y rol en la progresiva re- definición de la identidad en el Perú, el arte lo hizo, lo que provocó cambios evidentes en el escenario cultural, creando las condiciones para una valoración cíclica de las relaciones entre identidad, legitimación y poder. El arte y la política coincidieron en la necesidad de justicia, lo que en el Perú implicaba también la integración de sus grupos socioculturales, comenzando por el reconocimiento de sus valores (Duverger, 1970). Los proyectos de socialización del arte aportan en esta esfera, comenzando por poner en tela de juicio imaginarios, prácticas y metatextos establecidos y presentados como verdades inamovibles.

Juan Javier Salazar (Lima, 1955), quien se dio a conocer como miembro del Taller Huayco (referente obligatorio por el cambio importante que provocó en el arte peruano por su enfoque social crítico), hace arte en este mapa de preguntas y respuestas, donde intervino con una constante reflexión crítica sobre la historia individual y colectiva de los peruanos a partir de los años 80, época de grandes desplazamientos de la sierra a la costa, de los Andes indígenas a las ciudades criollas, época de terrorismo y crisis económica. Este artista peruano, creador de un muy diverso universo integrado por pinturas, dibujos, cerámica, escultura, video, instalaciones y objetos, cuyas actividades artísticas comienzan a fines de los 70 e inicios de los 80, se ha negado siempre al mercado del arte y ha optado por el discurso social, que el mismo reivindica de Huamán Poma, Pancho Fierro y Chambi, artistas que valoraron en el paso de los siglos la autenticidad de la identidad peruana. A estos tres grandes referentes los une el carácter de crónica de su obra, a través de la cual la historia se vuelve presente y palpable, rescatando la complejidad de los hechos, a diferencia de las historias oficiales, ordenadas según una lógica y una narración argumentativa preconcebida. En un enfoque epistemológico, tanto sus predecesores como el mismo Juan Javier Salazar proponen una pragmática estética que se nutre de fuentes transdisciplinarias — historia, arte, pensamiento político y social — y que, sobre todo en el caso de Juan Javier Salazar, requiere de la expresión híbrida como vector transversal de sus manifestaciones artísticas, ya se trate de objetos, discursos o prácticas de intervención de espacios.

## 1. El artista cronista

Hay una visión pan comunicacional en las propuestas artísticas de Juan Javier Salazar, cuyo lenguaje híbrido funciona como la puesta en escena de un proceso necesario de intercambios de significados entre sujetos y grupos, a partir de sus prácticas discursivas y socioculturales. La relación entre arte y comunicación asume un planteamiento cronista, atento al devenir cultural y social diario. Las realidades capturadas ingresan en las redes de significación de sus proyectos para componer paulatinamente un territorio epistémico, donde la percepción sensible remite a la experiencia estética de lo cotidiano. El arte — crónica de Juan Javier Salazar incluye elementos de sociología fenomenológica y psicología social; las relaciones sociales son el núcleo en torno al cual gravitan los significados intersubjetivos que se generan en la recepción de su obra y que emergen de la interacción social y simbólica de los peruanos de las últimas décadas. Sus obras enfocan aspectos como la migración, la pobreza, la discriminación, la marginación. Pero, al mismo tiempo, estos relatos históricos representados simbólicamente por ejemplo por las carretillas significando el desplazamiento de los pobres (Figura 1, Figura 2) son parte de la voluntad de integración y de significación de la identidad peruana. En consecuencia, sus crónicas funcionan como reconocimiento simbólico e inserción social.

## 2. La construcción identitaria

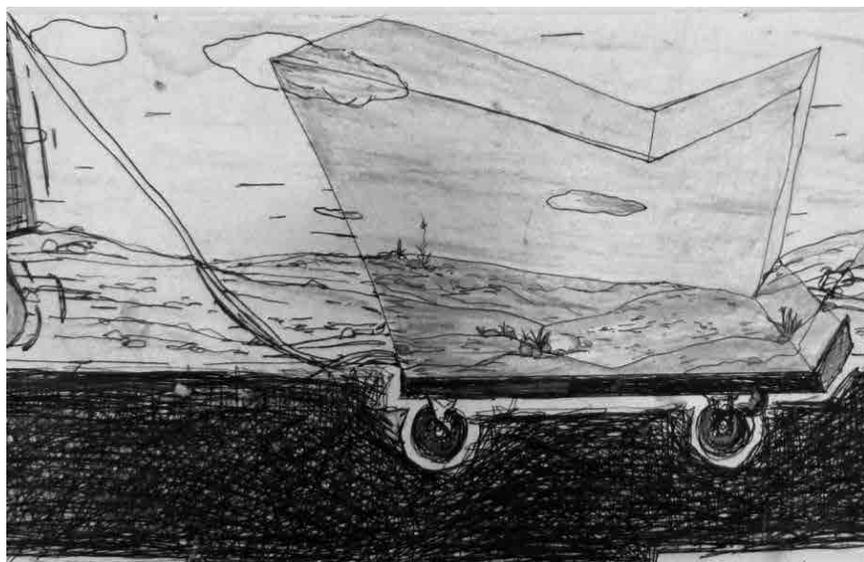
Lo que el público encuentra, en salas o en exteriores, es una realidad compleja, una red de acontecimientos entrelazados, con injusticias y opresiones, pero también con una capacidad de transformación permanente a partir justo de la interacción de lo disperso, en tiempos, espacios, culturas (Figura 3).

Se apela al conocimiento colectivo, plural y diverso, pero también a la explotación de lo intersubjetivo, conectándose los procesos de significación con las vivencias personales, como las que refieren a los elementos de la identidad peruana desde la Amazonía, como la cerámica amazónica (Figura 4) o el mapa del Perú en forma de otorongo o jaguar (Figura 5). Hay en esta intencionalidad una búsqueda de consensos, parte de un posible proyecto histórico colectivo, del devenir identitario.

La identidad implica una reflexión y un posicionamiento conceptual que tiene que ver con el reconocimiento, la integración, la valoración y el desarrollo de un punto de vista personal sobre un orden emergente de las cosas, abierta a re-configuraciones sociales y culturales. Los referentes oficiales a la identidad, como el mapa del Perú, gozan de un tratamiento lúdico, que les devuelven la capacidad de centrar la atención del observador y generar nuevos pensamientos o afectos.



**Figura 1** · Juan Javier Salazar, "60 Grandes no éxitos".  
Fuente: <https://redaccion.lamula.pe>



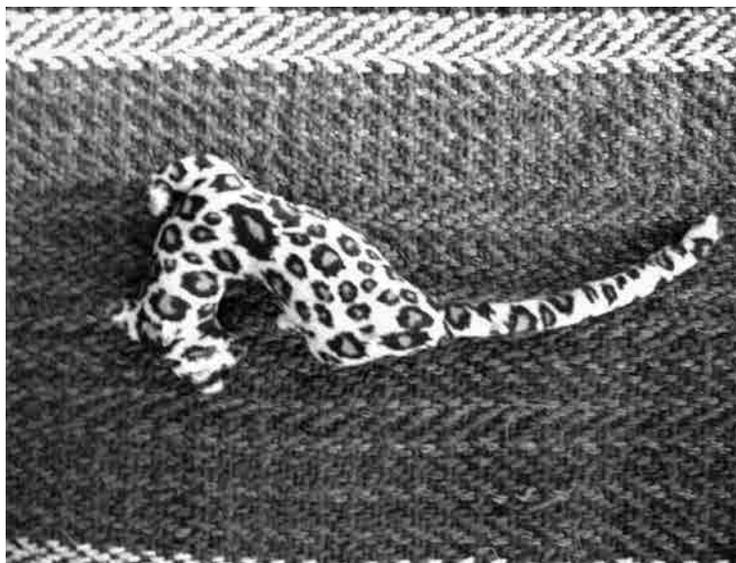
**Figura 2** · Juan Javier Salazar, "60 Grandes no éxitos".

Fuente: <https://redaccion.lamula.pe>



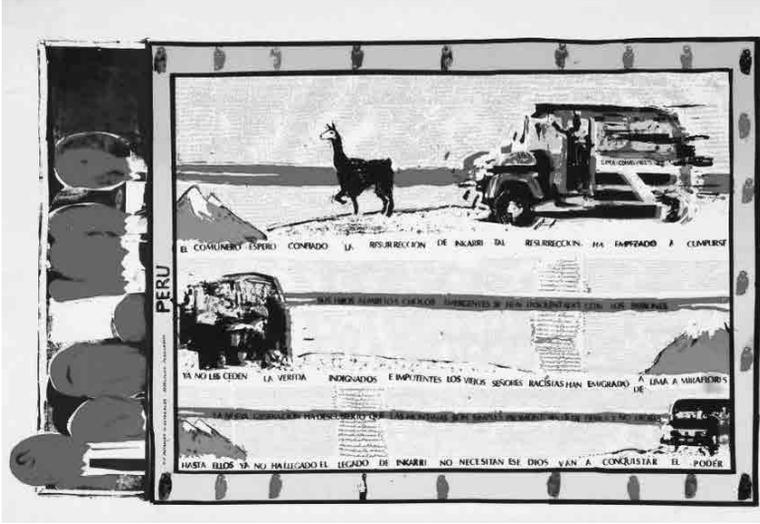


**Figura 4** · Juan Javier Salazar, *Cerámica lúdica*, c. 2007. Fuente: <http://kambalacheperu.blogspot.pe/2008/01/ceramica-ludica.html>



**Figura 5** · Juan Javier Salazar, *Perú Jaguar*, c. 2007. Fuente: <http://kambalacheperu.blogspot.pe/2008/01/ceramica-ludica.html>

**Figura 6** · Juan Javier Salazar. *Conchal*, 1980-2010. Fuente: <http://www.limagris.com/posdata-exposicion-colectiva/>



**Figura 7** · Juan Javier Salazar. "60 Grandes no éxitos".

Fuente: <https://redaccion.lamula.pe>

**Figura 8** · Juan Javier Salazar. *Perú, país del mañana (Proyecto para hacer un mural, cuando tenga el dinero, mañana)* 1981-1990.

Fuente: <http://www.micromuseo.org.pe/>

El rol del observador supone una interacción que debe no sólo interpretar lo que ve, a nivel comunicacional, sino también configurar la realidad artística misma de la obra, que se ubicaría de manera referencial en la cultura popular de los objetos artesanales. Para ello, debe centrarse en el valor de belleza que pertenece a una configuración cultural no contemplada por los criterios paradigmáticos de lo estético (Vilar, 2005). Los juicios valorativos recuperan la esfera de la cotidianidad, sobre todo de la cotidianidad del otro, lo que pone en marcha el proceso de interacción social y de inclusión de las relaciones simbólicas del otro en su propio universo, en tanto que público capaz de una percepción sensible que fundamente una diferente conceptualización de lo estético (Figura 6). El rechazo de las representaciones conectadas a la identidad asociada a la jerarquización y al control de la realidad a través de los significados culturales (de Barrio de Mendoza, 2015: 155) crea un espacio de integración de nuevos elementos que proporciona las condiciones para que el público se implique en un juicio de valor propio y — a la vez — abierto al diálogo.

La identidad activa los procedimientos de apropiación conceptual, formal y valórica, lo que en la práctica expresiva implica el uso de reciclaje, en un enfoque discursivo (Verón, 1988), que socializa del arte y lo re-plantea en tanto de rol, territorio, recursos.

### 3. El pensamiento crítico

Si el arte es para Juan Javier Salazar un discurso y una práctica social, sus cuestionamientos son paradigmáticos. Un primer paradigma corresponde al re — pensar la historia del Perú, enfocando la atención en sus parámetros oficiales y no oficiales. Un segundo paradigma sería la descentralización del arte como objeto de la estética (Brea, 1996). Un tercer paradigma sería abrirse ante una filosofía de la cultura centrada en el individuo consumidor de valores (Gadamer 2013).

Observemos el primer paradigma, de corte temático, que instala una red de significados en la que intervienen el artista, el mensaje, el público, la crítica y los escenarios de la política peruana. Su marco general es una síntesis de la identidad peruana y su expresión expansiva a partir de los grandes desplazamientos migratorios provocados por la crisis política y social que culmina con los conflictos armados en la zona andina.

Siguen las obras que tratan los temas de la corrupción, del exceso de poder, del mercantilismo, pero también los temas cotidianos de las relaciones entre la gente, de las pérdidas y las frustraciones individuales y colectivas. Las anécdotas toman forma de objetos, que las conservan en el tiempo y les dan estatus y significados de arte. Juan Javier Salazar se considera un fabricante de objetos

que acumulan historias, como la historia del avión del Alianza Lima y su tragedia, o de la pareja que se pelea o de las anchovetas transformadas en toneladas de harina de pescado.

En este contexto, el proyecto "Perú: país del mañana" es un discurso sobre las promesas vacías y el aplazamiento permanente de los cambios que la sociedad requiere, a la vez que esboza una crítica severa al oportunismo político, representado por los presidentes que aplazan los cambios hacia un siempre "mañana". Esta actitud recurrente es significativa no sólo para quienes la promueven sino también para quienes la aceptan.

El aplazamiento del cambio necesario se convierte en un núcleo donde convergen y se gestan las configuraciones simbólicas de la identidad peruana. Reciclar las imágenes de los presidentes significa también reciclar sus promesas y las frustraciones ante el incumplimiento de las mismas. Es también una ironía que ataca las expectativas de la gente en la política demagógica, subrayando la superficialidad y la inutilidad de las mismas. "El Perú del mañana" es una metáfora del imaginario de las esperas y las falsas expectativas, contra la cual se opone la conciencia crítica de la necesidad de re-escribir tanto la historia pasada como la presente.

### Conclusiones

Juan Javier Salazar, artista visual peruano, hace un arte con valor antropológico, testimonio creativo de la herencia y valoración de una cultura popular donde el reciclaje suele practicar apropiaciones con significados de empoderamiento, en proyectos que pretenden legitimar la identidad real y vivida de la comunidad, no la identidad convencional manejada verticalmente. Es un proyecto que sigue desarrollándose en un diálogo permanente con la historia misma y sus actores, una memoria irónica del acontecer diario.

### Referencias

- Brea, José Luis (1996) *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo. ISBN 84-89356-04-1.
- de Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2015) "Prácticas semióticas de la identidad en la fotografía de Luz María Bedoya." *Revista Estúdio: Artistas sobre otras Obras*, ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol.6 (12) 150-7.
- Duverger, Maurice (1970) *Introducción a la política*. Barcelona: Ariel. ISBN 8434417960.
- Gadamer, Hans-Georg (2013) *Hermenéutica, estética e historia: Antología*. Salamanca: Sígueme. ISBN: 978-84-301-1838-0
- Verón, Eliseo (1988). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 9788474325027 .
- Vilar, Gerard. (2005). *Las razones del arte*. Madrid: Móstoles. ISBN: 9788477746478.

# As artes gráficas no Amazonas: o Clube da Madrugada

*The graphic arts in the Amazon:  
the 'Clube da Madrugada'*

**RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA\***  
**& LUCIANE VIANA BARROS PÁSCOA\*\***

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, designer e pesquisador. Bacharel em Desenho Industrial na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Grupo de Pesquisa "Investigações sobre memória cultural em artes e literatura MemoCult". Avenida Leonardo Malcher, 1728, Praça 14, 5º Andar Sala 12, Manaus — Amazonas, CEP: 69020-170, Brasil. E-mail: romulonascimento@hotmail.com

\*\*Brasil, Professora e Pesquisadora em Estética e História da Arte. Licenciada em Artes Visuais, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho (UNESP-SP). Mestrado em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Doutorado em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP-UP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado do Amazonas, Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Grupo de Pesquisa "Investigações sobre memória cultural em artes e literatura MemoCult". Avenida Leonardo Malcher, 1728, Praça 14, 5º Andar Sala 12, Manaus — Amazonas, CEP: 69020-170, Brasil. E-mail: luciane.pascoa@gmail.com

**Resumo:** Um movimento cultural composto por jovens pensadores inquietos que sentiram a necessidade de romper, na década de 1950, com a ordem estabelecida, fundam o Clube da Madrugada em Manaus. Produziram uma importante obra, sobretudo em literatura e nas artes plásticas, buscamos ampliar seu alcance para as artes gráficas, para o impresso, esse é o caminho que propomos reconstituir.

**Palavras-chave:** artes gráficas / Clube da Madrugada / Amazonas / design.

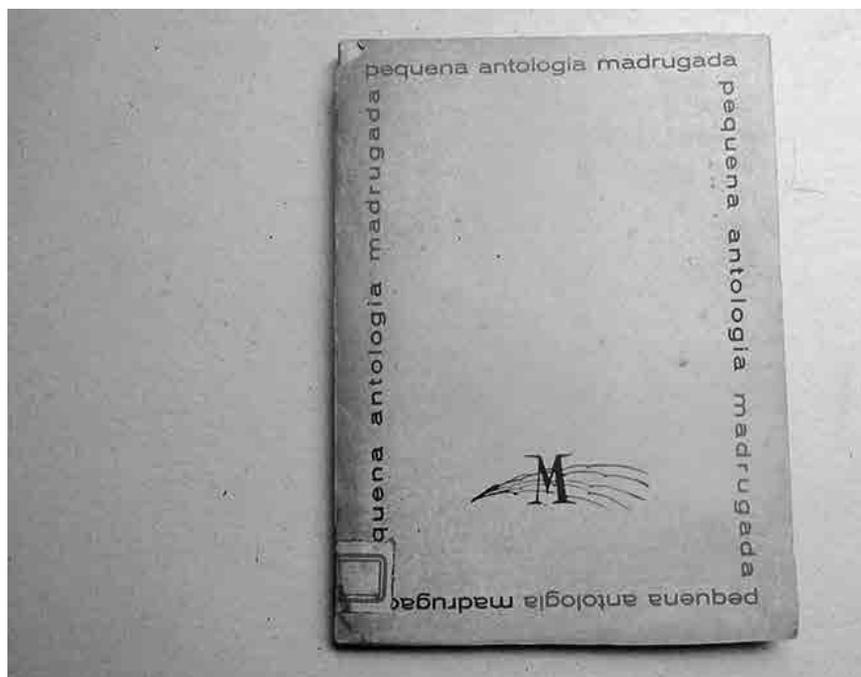
**Abstract:** *A cultural movement made up of young men restless thinkers who felt the need to break, in the 1950s, with the established order, founded the Clube da Madrugada in Manaus. Produced an important work, especially in literature and the visual arts, we seek to extend their reach to the graphic arts, to the printed edition and newspaper, this is the route we propose to reconstruct.*

**Keywords:** *graphic arts / Clube da Madrugada / Amazon / design.*

### Faz escuro

Em um curto período de tempo, aproximadamente de 1890 a 1910, uma vila, antes chamada de Lugar da Barra, vivenciou um intenso processo de acumulação de riqueza advindo de um único produto, a goma elástica produzida pela seringueira. Borracha que cobriu uma vila de boulevares, imponentes edifícios, bondes, luz elétrica e toda a sorte de seres humanos. Essa outra cidade transplantada empreendeu uma série de transformações que foram além da reforma urbana, atingiram costumes, consumo e toda uma cultura visual estampada nos novos e variados artefactos impressos surgidos. A volátil riqueza produzida pelos seringais cessou; o imponente comércio, os vapores, as companhias de teatro, os sonhos de grandeza, as pessoas, se esvaíram. Foram-se os muitos anéis. Os dedos, que não puderam ir ficaram ressentidos, cravaram as unhas em um passado cheio de lembranças agora amargas. As mãos dos poucos escritores e artistas que permaneceram não conseguiram ir muito além de uma repetição de modelos clássicos. O projeto modernista em curso na cidade não chegou a se fazer completo, não poderia, foi transplantado e levado a florescer artificialmente segundo o interesse de poucos e a exploração de muitos. O lugar que restou fechou-se, tal como a boiuna que dizem habitar o subsolo da cidade, digerindo o que ficou entalado, ruminando e roendo o que ainda trazia dentro de si por algumas décadas.

Graficamente os impressos, sobretudo as edições, mostravam-se simples veículo para o texto, massas tipográficas arroladas em linhas e manchas gráficas sem qualquer relação de proporção. Nas capas o mesmo arranjo simétrico: o nome do autor, logo abaixo sua filiação intelectual, poderia ser “Membro da Academia Amazonense de Letras”. Tendo próximo ao centro o título da obra em grandes tipos, alguma imagem e a indicação da editora. A ilustração, quase sempre ausente, seguia um papel subalterno, sendo mero acompanhamento



**Figura 1** - *Pequena antologia madrugada* (1958), de Jorge Tufic, dedicada "Aos meus amigos". O título, repetido em tipos minúsculos sem serifa como mantra, compõe uma moldura na nobre capa, alternando cores, exibindo, despojadamente, sua Madrugada. Fonte: própria.

visual do texto, muitas vezes servindo como exemplo ou redundância para algo que o autor julgasse de interesse, e sempre de caráter realístico.

### **Canta a Madrugada**

Nos primeiros anos da década de 1950 a cidade-boiuna começa a se mover, estudantes organizados em grêmios já haviam mostrado sinais de descontentamento e agitação desde a década anterior. O Clube da Madrugada forma-se a partir de uma reunião de jovens pensadores inquietos, que sentiram a necessidade de romper com a morna realidade local ainda ancorada em antiquados padrões culturais e artísticos. Era novembro de 1954, esse lugar na noite, que buscava outro alvorecer foi fundado por um coletivo desejo de nunca mais voltar ao mundo inferior, às trevas. Não sabiam, mas além de Madrugada fizeram mais, alumiaram um rico e desigual manancial que estava drenado, principalmente na literatura e nas artes plásticas, propiciando o aparecimento e desenvolvimento de várias das mais importantes vozes do pensamento amazonense.

Um reflexo menos evidente nesse cenário é o que propomos observar a partir do exame e estudo de obras e de revisão bibliográfica em um conciso panorama das artes gráficas geradas pelo Clube da Madrugada nas décadas iniciais de sua fundação. Desde a publicação dos primeiros livros e revista, em 1955-56, até a página do suplemento literário mantida pelo grupo em diversos jornais locais, sobretudo no *O Jornal*, na década de 1960. No único número de sua revista, *Madrugada 1*, publicada em 1955, tem-se o primeiro testemunho gráfico do grupo, sem a mesma energia visual que o texto propõe em seu manifesto. A revista possui um aspecto bastante acanhado em termos de projeto gráfico, possui apenas uma ilustração na quarta capa e é constituída de poucos recursos, sobretudo filetes. O encontro da arte literária, sobretudo da poesia, com as artes plásticas, escritores e artistas produzindo obras comprometidas com seus projetos artísticos múltiplos se realiza de forma completa nas várias capas, ilustrações e projeto gráfico das edições do CM, publicadas nas décadas de 1950-60. Incluindo uma assinatura visual que passou a identificar o grupo: um M maiúsculo, com agudas serifas, tendo um grafismo ao fundo. As edições começaram a ostentar em suas capas e páginas de rosto esta marca, começando por *Varanda de Pássaros* (1956), *Sombra e Asfalto* (1957), e *Pássaro de Cinza* (1957), não por coincidência, todas obras de poesia.

As edições Madrugada, ou de autores do grupo, romperam com os padrões vigentes no projeto dos artefatos gráficos produzidos, o meio editorial também foi objeto de atuação de muitos membros do grupo, e não apenas na função de escritores. Os artistas do grupo, sobretudo o português Álvaro Páscoa, Getúlio



**Figura 2** · Detalhe de xilogravura de Getúlio Alho, apresentada isoladamente no Suplemento Madrugada, de *O Jornal*, em sete de março de 1965.

Alho, Afrânio de Castro e já na década de 1970, Van Pereira, atuaram como capistas, ilustradores e projetistas gráficos em várias obras. Atuação se fez marcante pela ampla gama de recursos gráficos e imagéticos empregados desde o início do grupo, utilizando expressivamente a tipografia, o desenho a traço e a gravura, texturas, cores e diagramação em múltiplas propostas, algumas notadamente modernas. As capas produzidas assumem diversos arranjos, em algumas a informação visual segue da primeira para a quarta capa, com elementos também no miolo, integrando o objeto. Claramente o projeto tenta refletir o ideário do grupo, múltiplo em suas diversas manifestações, mantendo o traço de fraternidade e de ruptura com as conveções anteriormente reinantes.

Nas ilustrações que acompanham as edições do Clube, sejam nas capas ou no miolo, e nas publicadas no suplemento do jornal, percebe-se nitidamente a própria voz dos artistas gráficos nos trabalhos produzidos, e não apenas o acompanhamento visual do texto. Esse diálogo entre iguais não era comum no panorama editorial amazonense. Nos livros produzidos pelos artistas do grupo percebemos diversos traços e técnicas, as mais marcantes são o desenho e a xilogravura. Dos autores que tiveram maior proximidade com essa renovação gráfica destacam-se Jorge Tufic (1984), Luiz Bacellar, Aluisio Sampaio, Elson Farias e Arthur Engrácio, que também atuou como diagramador e revisor em muitos livros do grupo. Outros artistas como Moacir Andrade, Anísio Melo, Hahnemann Bacelar e Óscar Ramos também contribuíram, assim como devemos fazer referência à editora Sergio Cardoso, que publicou várias edições do grupo.

No jornal, o suplemento editado regularmente a partir de 1961 pelo grupo cumpre o destino de falar semanalmente de literatura e artes, utilizando o texto, a diagramação, a tipografia, a imagem e, principalmente, a inquietação. Como observado pela pesquisadora Berenice Carvalho (2015), o Suplemento Madrugada foi um palco semanal privilegiado para as diversas manifestações do CM, tanto de criação, divulgação, crítica literária quanto de discordâncias internas. Nele havia uma grande atenção com a diagramação das páginas do jornal, utilizando amplamente os brancos, os tipos em variados arranjos e pesos, com valorização dos desenhos e gravuras de artistas do grupo. Além disso, deu espaço para a poesia concreta e processo, divulgando textos e poemas, além de promoveram sua proposta de uma poesia de muro, movimento que propõe um hibridismo entre literatura e artes visuais, integrando a poesia ao cotidiano (Mrq & Pinto, 2014; Páscoa, 2011).

## Conclusão

No conciso relato apresentado, e passados 60 anos de sua fundação, percebe-se que o movimento gerado pelo Clube foi responsável pela criação de um caudaloso e complexo cenário, propiciando o diálogo com diversas linguagens e práticas artísticas, tanto literárias quanto plásticas, com desdobramentos até os dias de hoje. E não apenas no campo amplamente divulgado da literatura, ou ainda das artes plásticas. Diferente de uma obra única, como um quadro, as artes gráficas propiciam a reprodução do trabalho em um número maior de cópias, desde a tiragem limitada, até o ilimitado pelas modernas técnicas de impressão. Essa oportunidade foi aproveitada pelos artistas do Clube da Madrugada ao veicularem seus trabalhos nas páginas dos livros e jornais e difundir suas poéticas e proposições.

A ocupação desses duplos espaços gráficos, edição e periódico, ocorreram de forma direta, regida pela necessidade dos participantes do CM de integrar o discurso de renovação cultural e artística a uma prática cotidiana. Dessa forma, propiciaram uma maior interação entre o leitor, seja do livro ou do jornal, com importantes inovações culturais, artísticas e gráficas antes ausentes desses veículos, que passaram também por uma ampliação de significado. Deixaram de serem meros mensageiros a entregar um bilhete, para tornarem-se parte indissociáveis do discurso e do conteúdo. Um diálogo maior com a sociedade ocorreu. Do mesmo modo, o panorama editorial e as artes gráficas muito avançaram com essas contribuições, enriquecendo e ampliando as soluções projetuais empregadas e a visualidade dos artefatos impressos produzidos no Amazonas. Conquistas, que merecem um maior reconhecimento e estudo, movimento que se espera estar contribuindo e estimulando com este artigo.

## Referências

- Carvalho, Berenice (2015) *O Suplemento Literário do Clube da Madrugada (1961 – 1966)*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Manaus: Universidade do Estado do Amazonas.
- Mrq Mauri & Pinto, Zemaria (2014) *Lira da Madrugada – 60 anos do Clube da Madrugada*. CD ROM. Manaus: Coreli e Jiquitaia. ISBN: 978-85-68017-00-5.
- Páscoa, Luciane Viana Barros (2011) *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Editora Valer. ISBN: 978-85-7512-379-9.
- Tufic, Jorge (1984) *Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial.

# Imagem-inacabamento no cinema de Andrea Tonacci: investigação sobre a opção de não-montar em dois filmes de Andrea Tonacci

*Unfinished-image in Andrea Tonacci cinema: research on the non-edit option in two films of Andrea Tonacci*

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, cineasta. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Faculdade de Educação; Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino (DMTE); Setor de Artes; Cinema e Educação. Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 — Pampulha, Belo Horizonte — MG, CEP 31270-901, Brasil. E-mail: clarissealvarenga@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho procuro discutir o fato de dois dos filmes do cineasta brasileiro Andrea Tonacci serem exibidos aos espectadores como material bruto. Meu argumento é de que nesses dois casos (os filmes inacabados *Os Arara, 1980*—, e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena, 1978*—) a opção de não montar deva ser encarada como um gesto significativo de montagem.

**Palavras-chave:** Andrea Tonacci / inacabamento / montagem.

**Abstract:** *In this paper I discuss the fact that two of the films of the Brazilian director Andrea Tonacci are displayed to viewers as raw footage. My argument is that these two cases (the unfinished film *The Arara, 1980*—, and *Collection Andrea Tonacci / Meetings in Indigenous America, 1978*—) the non-editing option should be seen as a significant gesture of editing.*

**Keywords:** *Andrea Tonacci / unfinished / montage.*

## Introdução

Andrea Tonacci é dos mais relevantes cineastas em atividade hoje no Brasil. Sua trajetória completa meio século de engajamento em 2016. Ao optar por um cinema que valoriza o processo, o cineasta criou uma obra vigorosa, que se endereça ao espectador solicitando que ele elabore uma outra maneira de perceber o mundo ainda impensada.

Na década de 1960, Tonacci se introduz no cinema, participando de diversos curtas e médias-metragens, “fazendo um pouco de tudo” (Tonacci, 2007: s/p). Seu primeiro trabalho como diretor foi o curta-metragem *Olho por olho* (1966). Em 1970, realiza seu primeiro longa-metragem, *Bang bang*, que integra a cinematografia do movimento do cinema marginal brasileiro (Ramos, 1987:63).

Em entrevistas, Tonacci costuma reiterar a aposta no processo de seus filmes, na busca de que se tornem elementos centrais na narrativa e que sejam percebidos pelos espectadores.

*Eu acho que, se tem alguma verdade, se existe alguma vida na obra, ela vem desse processo. Se isso consegue ser impregnado na narrativa, mantemos o frescor para quem vê e tem a descoberta. É isso que me interessa.* (Tonacci, 2008:138)

O interesse de Tonacci pelo processo é, portanto, uma aposta, sua e de seus colaboradores, na experiência do filme, nas relações que essa experiência proporciona para os envolvidos: cineasta, equipe, sujeitos filmados e espectadores. É daí que Tonacci busca a matéria com a qual trabalha e não em representações, formatos ou quaisquer expectativas convencionais e anteriores à própria experiência do filme.

Nas análises sobre sua obra, o processo é uma chave valorizada (Xavier, 1986; 1993; 2008). Transparece nas análises de Ismail Xavier o investimento desse cinema no processo e a possibilidade criada a partir daí de desestruturar a narrativa e sua finalidade, restando ao espectador seguir numa espécie de deriva ao longo do filme. Xavier relaciona o investimento no processo à fragmentação que faz com que a narrativa não progrida e o filme seja uma sucessão de seqüências mais ou menos autônomas que não conduzem o espectador de forma segura até uma conclusão.

A partir de *Bang bang* a dimensão processual não apenas se mantém, mas se acirra, especialmente nos subseqüentes filmes indigenistas. Desde o final da década de 1970, Tonacci mantém uma série de encontros com diferentes grupos indígenas e indigenistas, não apenas no Brasil, mas em toda América Latina, no Arizona e no Novo México (EUA, 1979-1980). A partir das relações que daí advêm, realizou os filmes *Conversas no Maranhão* (1977-1983), *Serras*



**Figura 1** - Andrea Tonacci entra em cena no terceiro episódio inacabado do filme *Os Arara* (1980) Fonte: Frame de *Os Arara*, de Andrea Tonacci.

da *Desordem*, além de *Os Arara* e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*. Neste artigo pretendo discutir a decisão de Tonacci de não-montar os filmes *Os Arara* e *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*. Ambos permanecem inacabados (o primeiro desde 1980 e o segundo desde 1978). Entretanto, o cineasta opta por mostrá-los aos espectadores assim mesmo — inacabados — o que me leva a entender essa decisão como um gesto de montagem, como uma opção narrativa.

Mesmo que inconscientemente, e ainda que não-intencionalmente, Tonacci opta por não submeter o material filmado a uma organização narrativa. Nesse sentido, é como se o material bruto de *Os Arara* e de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena* colocasse em cheque a convenção da narrativa cinematográfica, afinal o gesto de montagem é interrompido, suspenso. Ao tomar essa decisão, ele mantém, quem sabe, o material filmado mais próximo do universo ameríndio (seu modo de vida e cosmologia), ao mesmo tempo em que mantém formalmente um vínculo extremo com a experiência vivida e filmada. Acredito que esses dois trabalhos figuram uma imagem-inacabamento, que pretendo investigar neste artigo.

### **1. Os Arara e Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena**

A atuação de Andrea Tonacci nunca é unicamente comprometida com a finalização de um produto ou com um propósito específico, mas sim com a investigação de um processo em que todos os envolvidos estão, em alguma medida, em cena — mesmo nos momentos em que permanecem no extracampo — e, logo, em relação.

*Os Arara* é constituído por dois episódios de 60 minutos que documentam o contexto político vivenciado pelos Arara, no momento em que a Rodovia Transamazônica foi construída, atravessando suas terras no estado do Pará, no Brasil. O terceiro episódio é composto por cerca de quatro horas de imagens brutas referentes ao primeiro contato com os Arara.

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, o cineasta apresenta três depoimentos de pessoas com os quais tomou contato ao longo de suas filmagens na América Indígena. Cada depoimento tem uma dinâmica própria e não há uma preocupação em criar uma concatenação lógica externa a eles por meio da montagem. Diferentemente, a preocupação de Tonacci parece ser exatamente deixar evidente por meio da montagem a singularidade de cada sujeito, daquele encontro e de seu depoimento. Assim, o depoimento de Jimmie Durham, ativista Cherokee, que narra a história da organização e resistência indígena nos Estados Unidos, o depoimento de Dona Aurora sobre a saga de deslocamentos

forçados e condições precárias de vida até chegar a Caieira Velha no litoral do estado do Espírito Santo no Brasil e uma discussão ideológica num intervalo do encontro indígena em Ollantaitambo, Peru, com participação de Constantino Lima, não oferecem ao espectador uma narrativa acabada ou linear.

Na pintura, um tríptico é um quadro formado por três painéis que se relacionam. Podemos imaginar *Os Arara* como um tríptico, no sentido de que se trata de uma série composta por três episódios contíguos, coextensivos, entretanto heterogêneos. E, podemos considerar os três depoimentos de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros da América Indígena* também como um tríptico, na medida em que são depoimentos heterogêneos mas que permitem inúmeras articulações. Essa é uma forma de se elaborar as relações que se estabelecem entre os episódios ou entre os depoimentos, para além da análise de cada unidade em separado.

Em *Francis Bacon: lógica da sensação*, Gilles Deleuze dedica um capítulo a responder à pergunta: "O que é um tríptico?". Sua hipótese: "Haveria uma ordem nos trípticos, e essa ordem consistiria na distribuição de três ritmos fundamentais, dos quais um seria como que a testemunha ou a medida dos outros dois." (Deleuze, 2007:79).

Entre os três episódios da série *Os Arara* há uma diferença sugerindo que algo acontece para além da linearidade narrativa de um filme. Entre os três depoimentos idem. Nessa diferença de nível entre um episódio e outro, entre um depoimento e outro, localiza-se, talvez, o potencial narrativo dessas duas experiências de Tonacci.

Tal como observa Deleuze em relação ao tríptico, é como se houvesse uma distância muito grande entre cada um dos painéis (no caso os episódios de *Os Arara* ou os depoimentos de *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*), mas, ao mesmo tempo, eles estão ligados.

*É um imenso espaço-tempo que reúne todas as coisas, mas introduzindo entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aion: o tríptico e seus painéis separados. O tríptico, neste sentido, é uma maneira de ultrapassar a pintura de cavalete: os três quadros permanecem separados, mas não estão mais isolados; a moldura ou as bordas de um quadro remetem não mais à unidade limitadora de cada um, mas à unidade distributiva dos três.* (Deleuze, 2007:90)

Nos dois filmes de Tonacci, observa-se a distância entre os episódios e entre os depoimentos, mas ao se relacionarem, eles ampliam o sentido um do outro justamente por suas diferenças e por sua forma aberta. A heterogeneidade formal dos filmes como um todo, de algum modo, revela as diferenças que perpassam os diversos níveis em que as temáticas abordadas se deixam inscrever.



**Figura 2** · Depoimento de Jimmie Durham, ativista Cherokee, que compõe o filme *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena* (1978-) Fonte: <http://www.forumdoc.org.br/reviews/acervo-de-andrea-tonacci/>

Dito de outro modo, seria como se o cineasta não quisesse unificar a experiência vivida durante as filmagens sob a chancela da montagem. Pelo contrário, ele parece interessado em usar da montagem como uma forma de expor a singularidade da experiência e a heterogeneidade do material, tornado aberto a múltiplas conexões.

Mas como essas várias instâncias do filme se relacionam sob a forma de um tríptico? Como é que a experiência de ver cada um dos episódios/depoimentos modifica, ressignifica o outro episódio/depoimento visto? Afinal, é essa a questão que Deleuze endereça aos trípticos: ver um dos painéis modifica a forma de ver os outros.

Se tomo o filme composto sob a forma dos três episódios ou dos três depoimentos, cada um dando sequência ao outro — o que me parece ser o objetivo de uma narrativa — seria preciso nos perguntar: como fica o todo do filme a partir do momento em que os episódios/depoimentos não se encerram em si próprios, numa moldura claramente definida, mas se abrem uns aos outros, numa unidade distributiva?

*Os Arara* apresenta três estágios do contato entre homens brancos e indígenas, estágios esses que se interrelacionam. No primeiro estágio, os índios estão no extracampo. No segundo, tensionam a cena a partir de seus vestígios. No terceiro, composto por material não-montado, o contato se efetiva. Justamente porque se trata de um material inacabado, o filme não apresenta elaboração ou conclusão sobre o contato. Ele expõe seus termos e parece interrogar a todo tempo: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como fazer do cinema uma experiência que envolva o vínculo e a reciprocidade ao invés da captura e da assimetria?

Em *Acervo Andrea Tonacci / Encontros na América Indígena*, os três depoimentos foram colhidos em locais e em momentos distintos e tratam de diferentes questões. Entretanto, apesar de sua heterogeneidade, por meio de sua aproximação via montagem, eles parecem concernir uns aos outros, criar um ambiente comum, onde as falas singulares podem ser expostas umas às outras.

Ao que parece, acontece no nível narrativo desses trabalhos algo que haveria acontecido também no nível da cena. Se a cena se fende pela experiência de reversibilidade, pela sua abertura, a narrativa se torna distributiva e cada episódio/depoimento parece se abrir ao outro, sem uma moldura que os separe. Tal como já acontecia em seus trabalhos anteriores, o objetivo de Tonacci não parece ser avançar, mas exatamente expor o conflito, expor a impossibilidade de sintetizar, de colocar um ponto final, de alcançar uma finalidade. E, por outro lado, a necessidade de seguir adiante, experimentando aquilo que é singular em cada processo, atento aos “termos da conversa”.

## Conclusão

Pelo fato de se tratar de um material inacabado, os filmes não apresentam elaboração ou conclusão sobre o tema que abordam. Tonacci investiga suas motivações, expõe seus termos, assume um posicionamento favorável aos indígenas sempre, mas o tempo todo parece se interrogar: como se aproximar do outro? Como enquadrá-lo? Como promover o encontro entre os vários grupos indígenas? Quais os sentidos dessas imagens? O que elas prenunciam?

Arrisco a dizer que ambos os trabalhos propõem uma abertura da História no mesmo gesto em que questionam a narrativa ocidental. A História a que essa experiência alude seria uma espécie de História bruta, em curso, que resiste a uma elaboração racional, mantendo, contudo, uma latência que sugere o caráter catastrófico do contato entre a sociedade não-indígena e sociedade indígena.

Em todas as duas situações percebe-se a escolha de outros caminhos, outras formas de narrar, nos quais a História possa aparecer de forma complexa, não reduzida a uma perspectiva linear, homogênea e teleológica. Todo o esforço que se faz é justamente no sentido de expor o encaminhamento dos eventos (existe uma clara percepção da catástrofe por vir) sem desconsiderar os outros caminhos possíveis, o desejo de que a relação interétnica venha de algum modo alterar o rumo previsível e abrir outras trilhas ainda inexploradas no âmbito da linguagem.

Tonacci parece sugerir que mais importante do que o desfecho da História é a mudança das formas de fazer e se relacionar que a constituem e que incidem sobre a linguagem. Por isso, acredito que a decisão de sustentar, de manter o inacabamento dos filmes envolva do ponto de vista formal explicitar a relação complexa entre cena e montagem nos filmes em questão. Nesse caso, o inacabamento seria uma forma de fazer com que a montagem (ou a decisão de não-montar) acolhesse e projetasse a experiência vivida em toda sua amplitude na forma do filme. E, obviamente, de pensar uma História por vir em que o encontro seja fundante.

## Referências

- Deleuze, Gilles (2007). *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad: Roberto Machado. Rio de Janeiro (Brasil): Jorge Zahar Ed. ISBN 978-85-378-0025-6
- Ramos, Fernão (1987). *Cinema marginal (1968/1973): A Representação em seu limite*. São Paulo (Brasil): Ed. Brasiliense.
- Tonacci, Andrea (2007). *Conversas na desordem*. Entrevista a Evelyn Schuler Zea, Renato Sztutman e Rose Satiko G. Hikiji. Disponível em [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0020-38742007000900014&lng=pt&nrm=iso](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742007000900014&lng=pt&nrm=iso). Último acesso em 28 de abril de 2012.
- Tonacci, Andrea e Caetano, Daniel (2008). Entrevista com Andrea Tonacci. In: Caetano, Daniel (org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro (Brasil): Azougue Editorial, 2008. ISBN 978-85-88338-94-4.
- Xavier, Ismail (1986). Os transgressores de todas as regras. In: *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo (Brasil).
- Xavier, Ismail (2008). As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: Caetano, Daniel (org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro (Brasil): Azougue Editorial, 2008. ISBN 978-85-88338-94-4.
- Xavier, Ismail (2012). *Bang bang: alegoria e ironia*. In: XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo (Brasil): Cosac e Naify. ISBN 978-85-405-0269-7.

# Água e Vida. Pedra, ferro e madeira: dois irmãos artistas de Valcamonica, Itália

*Water and Life. Stone, iron and wood: two brothers artists of Valcamonica, Italy*

CLÁUDIA MATOS PEREIRA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Ciência da Religião, UFJF. Bacharelado e licenciatura em Educação Artística, UFJF.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Largo da Academia de Belas Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal. E-mail: claudiamatosp@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo refletir sobre o processo artístico de dois irmãos de Valcamonica, Itália, em profundo diálogo com a natureza: Jack Belmondo e Arturo Belfiore Mondoni. Imersos neste ambiente natural, a interação permanente dos artistas com o contexto histórico-arqueológico favorece a apropriação de materiais e técnicas que o território oferece. Esta conexão se traduz na expressão criativa e na força de suas obras.

**Palavras-chave:** arte e natureza / imagem e cultura / arte e patrimônio.

**Abstract:** This article aims to think over the artistic process of two brothers of Valcamonica, Italy, in profound dialogue with nature: Jack Belmondo and Arturo Belfiore Mondoni. Immersed in this natural environment, the permanent interaction between the artists and the historical-archaeological context favors the appropriation of materials and techniques that the territory offers. This connection translates the creative expression and strength of their works.

**Keywords:** art and nature / image and culture / art and heritage.

## Introdução

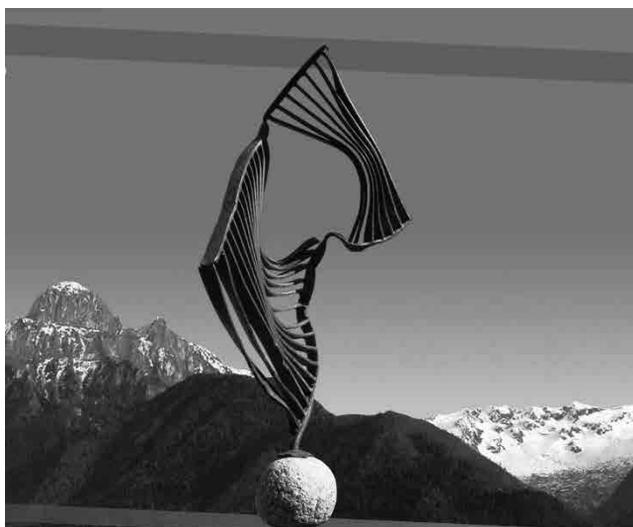
Valcamonica é uma região dos Alpes e primeiro sítio da Itália classificado como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO, em 1979, devido à sua arte rupestre. Local em que somos arrebatados pela força da natureza em sua grandiosidade, seja pela magnitude das montanhas, pedras e rios — seja pela presença do homem nas diversas camadas sedimentadas pelo tempo, desde a pré-história até os tempos atuais. Nota-se a presença de uma forte cultura artística e religiosa.

Neste contexto geográfico e histórico muito particular, do norte de Itália, dois irmãos: Jack Belmondo (1946-1997) (nome artístico de Giuseppe Belfiore Mondoni) Arturo Belfiore Mondoni (n. 1958) desenvolveram os seus projetos artísticos utilizando a história, materiais e as suas experiências de vida. Jack, ao olhar para a arte rupestre, desenvolveu instalações que designou de arqueologia experimental. A partir desta inspiração, assim trabalhou o couro, o granito, a madeira e o ferro, forjando a recriação de um passado, a partir de uma visão contemporânea. Arturo, que anteriormente foi operário na indústria metalúrgica local (inicialmente movida a água), molda o ferro como quem procura adaptá-lo à expressividade natural das pedras que busca nos rios, assim como outros materiais que encontra (Figura 1). Ferro, água e granito são a sua matéria-prima. As obras são pesadas, e representam a dureza daquele vale, onde as condições orográficas e climáticas são pesadas.

Os dois irmãos, residentes em Cervenò (pequena aldeia de Valcamonica), sempre trabalharam em associação. A combinação de materiais é uma marca em suas obras. A morte de Jack não impediu Arturo de prosseguir o seu projeto artístico. O ato de desenhar e a intuição o levam à procura dos materiais para concretizar suas esculturas e peças de design. Dominado pela paisagem, o metal continua a ser a sua paixão. Para ele, homem, natureza e arte se integram em uma metáfora: “la forza di un abbraccio”.

### 1. Camadas do tempo: o espaço mítico envolvente

Impacto é a primeira sensação que se pode experimentar ao percorrer os vales resguardados por estas montanhas do Alpes italianos (na Lombardia oriental), que constituem a região de Valcamonica (do latim *Vallis Camunnorum*, que significa “o Vale do Camuni”, nome utilizado pelos romanos para denominar os habitantes que hoje são chamados de Camuni). Localizada na província de Bréscia, concentra uma das maiores coleções de gravuras pré-históricas no mundo, presentes nas imensas superfícies das rochas, gravadas com diversas cenas do cotidiano de outras eras. Os petroglifos encontram-se em toda a superfície do vale, mas concentram-se principalmente nas áreas de Darfo Boario



**Figura 1** · Arturo Belfiori Mondono coletando pedras de granito, em um rio de Valcamonica, para uma escultura. Fonte: vídeo cedido pelo artista.

**Figura 2** · Escultura de Arturo B. Mondoni, em ferro e granito. O artista não forneceu os nomes das suas obras. Fonte: Mondoni (2015).



**Figura 3** · Escultura de Arturo B. Mondoni, em madeira e ferro. Fonte: cedida pelo artista.



**Figura 4** · Objetos — adereços de “A Santa Cruz” (1992).  
Fonte: Corradini (1999: 61).



**Figura 5** - Figura de construção em uma rocha de Naquane, gravura rupestre (Parque Naz, Capodiponte). Fonte: Corradini (1999: 68).

Terme, Capo di Ponte, Nadro, Cimbergo e Paspardo. A Arte Rupestre se faz presente desde o período Neolítico à dominação Romana. Este contexto natural que abriga a Pré-história, as ruínas romanas, as igrejas, a Arte Sacra, os afrescos, pinturas e toda a iconografia mantém um diálogo implícito e íntimo com a cultura local. A topografia exuberante nos coloca diante de dois fatos empíricos: nossa pequena escala enquanto indivíduos nesta paisagem, e a percepção do contato e fruição com o passado — um passado presente, a todo o momento.

Há uma montanha, em especial: a Concarena, que faz parte dos olhares cotidianos, partilhados pelas comunidades que habitam as aldeias próximas. Se a Concarena estiver “com chapéu”, ou seja, apresentando determinado tipo de nuvem em seu cume, a população local sabe se irá chover, e se a chuva será breve ou não e, muitas vezes, em quanto tempo ela irá começar. Há uma interpretação natural do clima, uma compreensão intuitiva — um diálogo imanente com o espaço.

É na intimidade deste diálogo, não só acerca da atmosfera-espaço-tempo local, mas principalmente no diálogo subliminar com a matéria enquanto — *essência e vida pulsante*, que se desenvolve o fazer artístico destes dois irmãos artistas. Pode-se dizer neste caso, como afirma Francastel (2009:9), “a arte é ao mesmo tempo, um modo de compreensão e um modo de ação.”

## 2. Arturo B. Mondoni —

### a natureza como essência de seu processo artístico

“A água é vida,” revela o artista, em entrevista. Valcamonica, o seu lugar, a sua vida. A natureza, a sua fortuna. Os materiais, a sua essência. O ferro, sua maior paixão.

Desde criança, já adorava desenhar modelos, máquinas e motos... Olhava o mundo afora e desenhava. O desenho foi uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo. Mais tarde começou a trabalhar o ferro. A partir daí seu processo foi integrar o desenho com a ação, com o fazer artístico. Alguns objetos que considera como design são pensados de forma mais elaborada ou antecipada.

*Eu sou fascinado pela ideia de que, extraordinariamente, através da inteligência e força das mãos, até mesmo os materiais mais ‘pobres’ e simples que a própria natureza nos oferece como ferro, madeira ou granito podem assumir formas e se materializar em ideias que a nossa mente elabora* (Mondoni, comunicação pessoal, 2015).

Ele passou a perceber os materiais: o ferro com sua dureza, mas também com a sutileza, maleabilidade e a capacidade de envolver a pedra, como também de se inserir na madeira. Trabalhar o ferro, aquecê-lo, golpeá-lo, arrefecê-lo com

água: todo este processo decorre de sua concepção da água como princípio vital — fonte da vida. Diariamente, o artista percorre trajetos pelo vale até o rio e encontra os materiais aleatoriamente, com os quais irá compor suas esculturas e objetos. Ele respeita a forma e o material, como se olhasse e compreendesse a voz que emana daquele fragmento da natureza e o que lhe pede para realizar (Figura 2). Para tal, o artista se considera um escultor experimental. A vivência-experiência que ele concretiza em suas esculturas, inicia com sua caminhada pelo vale e com uma sensação ainda não definida: se é Arturo quem escolhe os materiais nas águas do rio, ou se é escolhido por estas formas.

Como estabelecer a combinação destes elementos: ferro, pedra e madeira neste processo? Ele age de forma intuitiva, decorrente de uma estética particular (Figura 3).

Para Arturo B. Mondoni, há a experimentação de uma tensão artística vivida que atravessa os diversos materiais e compõe a escultura, num processo visceral.

O encontro com os materiais é o encontro com a natureza que o cerca — é o encontro consigo próprio.

### **3. Jack Belmondo — a recuperação da memória como processo artístico**

Este artista realizou suas primeiras pinturas, inspirado em Cézanne, um verdadeiro ícone para ele. Durante alguns anos dedicou-se a observar a paisagem e o espaço circundante, a partir dos planos de composição. Desenvolveu suas obras, seguindo estas pinceladas e palheta de cores, com estilo próprio. Seu olhar para a natureza foi amadurecendo e realizou fotografias, observando a realidade sob outro espectro. Ao experimentar diversos materiais da região, como a madeira, o couro, inclusive o ferro, foi arrebatado por esta matéria densa e forte, tão presente na cultura. Sua percepção do passado, o tempo remoto ainda vivo nas gravuras rupestres de Valcamonica, sempre o encantou. A Idade do Cobre e a Idade do Ferro exerciam um fascínio sobre ele. Tornou-se um arqueólogo experimental que vivenciou a experiência de reavivar a história local com um sentido de criar para a comunidade, um elo com a natureza — um sentimento de “pertença” histórico-social.

Envolveu-se profundamente em seu projeto pessoal, contagiado pelas práticas locais, como a Via Crucis, da Santa Cruz de Cervenno, um evento que acontece a cada dez anos na aldeia, com participação de toda a população local. Um teatro, uma ópera a céu aberto — uma verdadeira performance artística. Ele foi cenógrafo, convidado para recriar roupas e objetos que os atores utilizam para se vestirem de forma idêntica às estátuas do século XVIII da Via Crucis, que existem na Paróquia local. Com o metal, ele criou os capacetes para os soldados romanos, punhais, espadas, como se observa na Figura 4.

Para Jack, o devotamento às comunidades humanas em suas variadas dimensões, a matéria viva natural, a textura, a trama, a densidade, o brilho, o detalhe, são também elementos de motivação para o seu processo de recriação artística:

*O artista é somente aquele que realiza o ato de colocar em forma pelo ver e pelo sentir com uma tal energia, que vai absorver completamente a substância dada da natureza, e recriá-la de novo por ele mesmo (Simmel, 1996:24).*

Em 1989, este artista participa da seção de arqueologia experimental do congresso “I Camunni tra Storia e Preistoria” onde apresentou a reconstrução da carruagem Idade do Ferro, imagem gravada na rocha 23 do Parque Nacional de Naquane (Valcamonica). Nos anos finais da década e 1980 e início dos anos de 1990, Jack Belmondo, inicia a primeira fusão do cobre e também a fusão de cobre e estanho para obter o bronze e criar, machados e espadas.

Em 1994, ele recria algumas armas para a importante exposição “Le Pietre degli Dei” sobre os menires gravados de Valcamonica e Valtellina, entre eles, está o punhal Remedellian. E no ano seguinte, os Museus Arqueológicos de Milão e Bergamo pediram-lhe alguns de seus objetos para duas exposições permanentes sobre a Idade do Bronze e a metalurgia, dentre eles, uma adaga (Tracce, 1997).

O seus objetos repercutiam como *agentes de memória no imaginário* dos espectadores.

Nos anos de 1995 e 1996, Jack Belmondo realizou uma instalação: recriou uma cabana/celeiro da pré-história para o Parque Regional de Ceto-Cimbergo-Paspardo, em Valcamonica. Esta obra, considerada “o celeiro da Idade do Ferro” ficou exposta em Foppe di Nadro Park (Figura 5, Figura 6 e Figura 7). Para realizar esta “reconstituição” ele observou as cabanas das gravuras rupestres gravadas na rocha dia 24 de Foppe di Nadro, também se inspirou em rochas de Naquane, do Parque Naz (Corradine, 1999: 68) e segundo Tracce (1997), o artista pesquisou o celeiro real, encontrado no site da Brig (Canton Valais, Suíça), que era semelhante às representações arquitetônicas das gravuras rupestres.

Esta instalação da pré-história foi uma das últimas realizações de Jack Belmondo (Figura 7). No início de 1997, o artista ainda concluiu 12 reproduções de objetos encontrados no cemitério romano de Borno (Valcamonica) que foram expostos na Prefeitura da cidade (Tracce, 1997). Em abril de 1997, ele vem a falecer.

Sob a perspectiva de Denis-Morel (2010: 11-12) em que o artista pode considerar o ecossistema como um meio de transcender a beleza lendária da natureza, ao fazer um objeto cotidiano que venha a provocar esta reflexão, pode-se dizer que Jack Belmondo, imerso neste ambiente natural, “neste ecossistema



**Figura 6** · Fase de execução de cabana/celeiro pré-histórico, em Foppe di Nadro Park, por Jack Belmondo. O artista estava a construir o disco solar do celeiro, em 1995-96. Fonte: Corradini (1999:47).



**Figura 7** - Instalação de Jack Belmondo. Um celeiro da Idade do Ferro, Foppe di Nadro Park, em Valcamonica. Fonte: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=1350>

particular” vivido, atuou como um artista contemporâneo. Para tal, o seu olhar para o passado e para a realidade local, através da recriação de objetos e instalação experimental, faz com que estes mesmos objetos nos interroguem sobre a nossa própria vida. No momento em que ele promove esta nova configuração, é possível sentir a força de sua obra.

### Conclusão

Para Yi-Fu Tuan (1983:97) existem dois tipos de espaços míticos: um é formado por uma área imprecisa de conhecimento que se considera como incompleto, pois envolve, como uma borda, o que é empiricamente conhecido: o espaço pragmático. O outro é o elemento espacial de uma visão de mundo, a conceitualização de valores locais, através dos quais, as pessoas realizam suas atividades práticas. Estes dois espaços persistem para os indivíduos e grupos, porque sempre haverá áreas do imprecisamente conhecido e do desconhecido, e algumas pessoas tendem à compreensão do lugar do homem na natureza, de uma maneira holística. Pode-se dizer que os dois artistas Jack Belmondo e Arturo Belfiore Mondoni, consciente ou inconscientemente, expressam em suas obras esta compreensão de uma totalidade, a partir das inter-relações entre os materiais provenientes da natureza e suas vivências neste território.

A perspectiva de território, que se procura refletir aqui, pode ser entendida em um sentido amplo, buscando ultrapassar o seu uso na etologia e na etnologia:

*Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos (Guattari & Rolnik, 1996:323).*

Neste território: o contexto histórico-arqueológico, as práticas socioculturais, o vale, o rio, a mata e a cadeia de montanhas formam a “casa”, o *celeiro criativo* para o desenvolvimento dos projetos artísticos dos irmãos. A natureza flui para eles como *um atelier vivo*.

Ambos os irmãos, são artistas, cujas obras promovem um diálogo aberto entre sujeito, espaço e existência.

## Referências

- Corradini, Mauro (1999). *Jack. Manerbio*, Itália: Bressanelli Editrice.
- Denis-Morel, Barbara (2010) *Écosystèmes: Biodiversité et Art Contemporain*. Catalogue. Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Francastel, Pierre (2009). *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. Coleção Vida e Cultura. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (1996) *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- Mondoni, Arturo (2015). *Arturo Belfiore Mondoni*. [em linha] Sítio do artista. [Consult. 2015-09 -18] Disponível em URL: <http://www.arturobelfioremondoni.it/>
- Simmel, Georg (1996). "A Filosofia da Paisagem." In: *Política e Trabalho*. n°. 12, p. 15-24. [Consult. 2015- 12- 12] Disponível em URL: <http://www.nuredam.com.br/files/divulgacao/artigos/A%20filosofia%20da%20paisagem.pdf>
- Tracce (1997). "Jack Belmondo — in memoriam." *Tracce. Boletim de Arte Rupestre on-line*. ISSN 2281-972X. [Consult. 2015- 10- 15] Disponível em URL: <http://www.rupestre.net/tracce/?p=1350>
- Tuan, Yi-Fu (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL.

# Amylton de Almeida singular e plural: luz, câmera, ação...

*Amylton de Almeida singular and plural:  
light, camera, action...*

ROSE MARY LOUZADA GOMES\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, artista visual. Doutora em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes (Unicamp). Mestre em Ciência da Arte. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social (UFF). Bacharel e Licenciatura em História, Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais (UFES). Bacharel em Artes Visuais, UFES. Bacharel em Comunicação Social / Jornalismo, UFES.

AFILIAÇÃO: Agência Porã, Assessoria em imagens e projetos culturais. Rua Taciano Abaurre 225, sala 310. Ed. Centro Empresarial Vitória, Enseada do Suá, Vitória, Espírito Santo CEP 29050-470 Brasil. E-mail: rmlouzada7@gmail.com

**Resumo:** A proposta desta comunicação é apresentar os processos de criação, as condições de realização, as opções técnicas e estéticas dos documentários televisivos produzidos pelo jornalista, escritor, dramaturgo, cineasta e crítico de cinema Amylton de Almeida (AA), para TV Gazeta de Vitória (ES). A pesquisa parte de um *locus* regional, centrada na produção de AA, realizadas nas décadas de 1970 a 1980, quando foram realizados oito documentários. Para essa comunicação falaremos mais detalhadamente sobre a produção do documentário "Lugar de toda a pobreza", que obteve maior repercussão pelos problemas retratados e imagens de grande impacto midiático.

**Palavras-chave:** Amylton Almeida / memória / documentário televisivo / processo criativo.

**Abstract:** *The purpose of this communication is to present the process of creation, the conditions, and the technical and aesthetic choices of the television documentaries produced by Amylton de Almeida (AA) for TV Gazeta, a news channel from Vitória (ES), Brazil. AA is a journalist, writer, playwright, filmmaker and film critic. The research is part of a regional locus centered on the production of AA, held in the decades of 1970-1980, when eight documentaries have been made. This communication will discuss in more detail the production of the documentary, "Place of all poverty", which obtained the highest rebound, with the problems portrayed and the big media impact images.*

**Keywords:** Amylton Almeida / memory / TV documentary / creative process.

## Introdução

A motivação para elaborar esta comunicação consistiu em preservar a memória filmica de Amylton de Almeida para que ela não se perca na nossa cultura audiovisual, como tantas outras produções artísticas. E também sabemos que a escolha de um objeto de estudo nunca é casual ou aleatória, mas, por proximidade, afinidades e relevância são fatores muito importantes na definição de um objeto de pesquisa. Conheci Amylton de Almeida quando fui trabalhar no jornal A Gazeta, em 1976. Tratava-se de uma pessoa muito introspectiva, de uma ironia mordaz, o que era a sua mais poderosa arma contra a violência e a ‘burrice’, enfim um ser humano ímpar.

Amylton Dias de Almeida (1946-1995) — A.A — (como costumava assinar seus artigos e textos críticos nos jornais em que trabalhou) nasceu em Afonso Cláudio, interior do Espírito Santo, e, em 1969, iniciou no jornalismo como crítico de cinema no jornal *O Diário*, desde 1972, no *Caderno Dois* de *A Gazeta* (por 23 anos consecutivos), que foi a base do seu exercício profissional cotidiano. Segundo sua biógrafa Jeanne Bilich, a sua crítica...

*(...) transcendia o comum no gênero (...) o texto ‘amyltoniano’ infiltrava-se no terreno da literatura, da filosofia, da sociologia e da política, ultrapassando a crítica de cinema convencional. Escrita artística que, além de transmitir informações sobre o filme analisado apresentava, ainda, a ‘digital amyltoniana’, ou seja, desvelava o pensamento político do autor, sua ideologia libertária e as muitas bandeiras que abraçou* (Bilich, 2005: 27-28).

A relação de Amylton de Almeida com a produção de seus documentários não foi diferente de suas críticas cinematográficas, as quais foram viscerais, e seus trabalhos para a televisão sempre tiveram o caráter de denúncia, características da época da ditadura, apesar de a censura estar presente em todos meios de comunicação, com a presença efetiva de um censor nas redações jornalísticas e telejornalísticas. Suas denúncias de intolerância e injustiça na história dos vencidos e dos que sofrem o jugo da discriminação eram bem no estilo cinema direto “é tudo verdade”, dando voz aos atores sociais filmados.

O documentário *Lugar de toda pobreza* retrata fielmente tal realidade dos habitantes da região do bairro de São Pedro em Vitória (ES), que viviam e sobreviviam em meio ao lixo que era depositado no local pelo serviço de limpeza pública da cidade. Acredito que seja um dos mais importantes documentários que Amylton de Almeida produziu com o jornalista Carlos Henrique Gobbi, pois ele registra um momento histórico da região de São Pedro, assim como mostra a

formação de identidade da população dessa região, que ainda hoje, é fonte de força para os movimentos sociais ali existentes

Nesta comunicação sobre a produção do crítico de cinema capixaba Amylton de Almeida, realizada durante as décadas de 1970 a 1980, procuro demonstrar como a sua crítica social e a denúncia contra a opressão contra os mais fracos pode alterar alguns cenários da sociedade capixaba da cidade Vitória (ES).

### 1. O cenário cultural

As décadas de 1970 e 1980 no Brasil foram marcadas por grandes contradições na cultura brasileira: de um lado, tínhamos o endurecimento do regime militar, com relação à censura; do outro, uma quantidade expressiva de produção cultural altamente criativa praticamente em todo o Brasil.

No Espírito Santo, em fins da década de 1960, essa efervescência cultural gerou uma série de projetos culturais realizados por estudantes de diversas áreas da Universidade Federal do Espírito Santo e por jovens jornalistas, entre os quais podemos destacar os Festivais de Artes Plásticas e as Mostras de Teatro Universitário, que abriram as portas do teatro capixaba e das ideias das Mostras de Teatro para um veículo novo, de maior abrangência, a televisão, criando o programa "Telecontos Capixabas".

Esses jovens universitários e jornalistas elegeram também o cinema como meio de expressar as suas indignações com o regime militar. Com recursos próprios, eles produziram e realizaram uma série de curtas-metragens de ficção, sendo o curta "Veia Partida", de Antônio Carlos Neves, baseado no livro de Amylton de Almeida, o mais bem sucedido, premiado como Melhor Fotografia, no Festival JB/Mesbla de 1968.

O período seguinte, início dos anos de 1970, foi rico na produção e realização de documentários em curtas-metragens, muito comuns na época, com duração de dez minutos apenas. Nesse mesmo período, retornaram ao estado alguns produtores: Orlando Bonfim, diretor dos curtas *Tutti Buona Gente*, sobre a imigração italiana no Espírito Santo; *Ticumbi*, *Mestre Pedro de Aurora* sobre a história do folguedo, realizado na região norte do estado; e *Itaúnas: O desastre ecológico* sobre a invasão das areias na vila de Itaúnas, sendo alguns dos premiados em festivais nacionais; a vinda do crítico de cinema e cineasta carioca Alex Viany, que dirigiu e produziu *A Máquina e o Sonho* sobre a vida de Ludovico Perce, um dos pioneiros da arte cinematográfica capixaba, ampliou esse circuito de curtas-metragens.

É também nesse período que o crítico de cinema Amylton de Almeida se encaminha para a realização da linguagem filmica. Ele foi um dos intelectuais

mais brilhantes de sua geração no cenário capixaba. Atuou com seu talento múltiplo na literatura, no jornalismo cultural, na dramaturgia, na produção de *shows*, de documentários e no cinema. Podemos comprovar essa sua atuação intensa por meio de um ativismo político-cultural que se traduzia em interferência direta na vida capixaba, por meio de uma breve consulta em arquivos de jornais impressos, coletâneas de revistas e livros locais, no transcorrer das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990.

Percebemos que os documentários produzidos nesse período foram pautados por questões político-sociais locais e simultaneamente chamando a atenção do espectador para um grupo de pessoas que viviam às margens da sociedade. Nesse período, o autor produziu oito documentários para TV Gazeta de Vitória-ES, sendo o documentário *Lugar de toda pobreza*, o mais comentado, que teve grande repercussão pelo forte impacto imagético. Por meio de um microespaço sócio-cultural regional, podemos fazer um resgate de um pequeno fragmento de nossa memória audiovisual dessas décadas, que é praticamente desconhecida no universo fílmico nacional. Nesse universo, A.A realizou oito documentários na TV Gazeta:

1. *São Sebastião dos Boêmios* (1976), com duração de 43'57", trata da criação de um bairro sem a menor infraestrutura, na periferia do município da Serra (região da Grande Vitória), aonde levaram as prostitutas do centro de Vitória, ou seja, com objetivo de limpar a cidade;
2. *Os Pomeranos* (1977), com duração de 41'12", retrata a comunidade de imigrantes da extinta Pomerania (AL) em terras capixabas, que se isolaram e mantiveram seus costumes e tradições no município de Santa Maria de Jetibá. Foi vencedor do I Festival de Verão da Rede Globo;
3. *O Último Quilombo* (1980), com duração de 40'07", conta a história da Ressurreição de Queimados, um quilombo no município da Serra-ES, que terminou com a revoltas dos afrodescendentes contra o senhor que havia prometido liberdade após a construção de uma igreja. Como ele não cumpriu a promessa, atearam fogo na igreja, acabando com a ideia de liberdade. Também vencedor do III Festival de Verão da Rede Globo;
4. *Lugar de toda Pobreza* (1983), com duração de 57'19", documentário de maior repercussão, que retrata a vida dos catadores de lixo, do bairro de São Pedro, que viviam à mercê da sorte, pois comiam o que catavam do lixo. Possui imagens de grande impacto midiático;
5. *Piúma das Conchas* (1988), com duração de 51'49", visava investir no resgate da identidade cultural de Piúma, por meio da produção de seu artesanato, as conchas;

6. *Nasce uma cidade* (1989), com duração de 57'49", retrata a reconstrução e urbanização de um bairro da cidade de Cariacica, município da região da Grande Vitória;
7. *Incêndios nas Mentes* (1989), com duração de 45'07", retrata a perseguição aos descendentes de alemães durante a II Guerra Mundial, pelo governo de Getúlio Vargas, no interior do Espírito Santo;
8. *Cupido no Ar* (1992), com duração de 39", produção conjunta com alunos de uma oficina de cinema "Corpo e a Imagem", realizada na Escola Arte Fafi, foi a gênese do longa-metragem *O Amor está no Ar*, de 1994.

## 2. Breve panorama do cenário social

Até os meados da década de 1960, a economia do estado do Espírito Santo era baseada no plantio e exportação do café e **o setor industrial era quase nulo em relação** ao de outros estados da Região Sudeste do Brasil. Com a crise na exportação do café, devido à elevação da oferta por outros países, o estado teve que mudar radicalmente sua política econômica com o modelo estruturado pelo governo federal mediante a implantação dos "Grandes Projetos Industriais de Impacto".

Este projeto atendia a áreas do complexo siderúrgico, naval, portuário, além do turismo. Com isso, a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) que utilizava o porto de Vitória timidamente, faz novos investimentos em modernização e ampliação da empresa para as exportações do minério de ferro. Outro fator de importância foi a construção da Companhia Siderúrgica de Tubarão (CST), da Samarco Mineradora e a implantação da Aracruz Celulose. Dessa maneira, o estado saiu rapidamente de uma economia primária agroexportadora para um modelo secundário-exportador centrado em *commodities* industriais de produção em larga escala.

Em consequência dessa brusca mudança econômica, ocorreu a migração de um grande contingente populacional rural em direção à região metropolitana de Vitória e municípios vizinhos. Eles vinham com a perspectiva de uma vida próspera na capital, em busca de trabalho nas grandes indústrias que estavam sendo implantadas no estado, porém, sem muita qualificação, eles acomodavam-se em bairros periféricos e com aluguéis de baixo valor monetário.

*Foi a partir de 1977 que teve início o processo de invasão da região do contorno da ilha, formado por manguezais e morros, utilizado pela prefeitura para despejar todo o lixo da cidade. Nos anos seguintes, a invasão que teve início no mangue, compreendia uma extensão de quase cinco quilômetros; em 1980, congregava cerca de 15 mil habitantes (Vasconcelos, 1992: 138-9).*

Desse modo, percebemos que este modelo acelerado de desenvolvimento sócioeconômico arquitetado pelo governo federal promoveu um grande dinamismo nas cidades, todavia o plano urbanístico das cidades brasileiras não acompanhou esse modelo acelerado de crescimento, criando bolsões de misérias nos seus entornos. É nesse cenário que Amylton de Almeida e Carlos Henrique Gobbi vão buscar dados para o documentário *Lugar de toda pobreza*.

### 3. O Processo de Criação

Amylton de Almeida era um criador compulsivo e, quando tinha um *insight* de escrever peças de teatro, ou um romance, trabalhava obstinadamente, às vezes não dormia, até que os finalizasse. Com o documentário *Lugar de toda pobreza* foi um pouco diferente. O Sr. Nelson Bonfante, diretor da TV Gazeta de Vitória, foi quem sugeriu que ele fizesse “algo” com a cena que sua esposa havia presenciado ao passar na região de São Pedro. Amylton convidou seu colega e amigo de trabalho Carlos Henrique Gobbi para ir ao local checar a informação e ambos viram que dava para fazer “algo”. Num depoimento no programa “Biografia” da TVE — ES (2011), Gobbi diz que, no mesmo dia, eles foram para a casa de Amylton e fizeram um roteiro,

*(...) logo sentamos na casa dele, eu com a minha máquina e ele com máquina dele, começamos a escrever; terminava uma página passava para ele, a partir dali ele reescrevia, acrescentava, incluía o que ele tinha visto e fomos montando o roteiro. A gente ficou seis meses gravando o lixo. Era muito difícil chegar lá com equipamento, com isso não mudar a realidade. A gente não queria mudar aquela realidade.*

O documentário contava a história dos catadores de lixo do bairro São Pedro, pessoas que viviam em condição de extrema miséria. Amylton não queria muita interferência no cotidiano daquela população; entretanto, a sua direção e técnica foram diferentes dos documentários que havia produzido:

*Amylton explorou quadrantes diferentes para evitar o padrão comum aos documentários, preferindo, em alguns deles, omitir sua palavra para dar voz aos que nunca tiveram. Lugar de Toda Pobreza rompe o padrão convencional entregando a uma liderança, uma mulher, dona Leda, a condução do trabalho. É a ruptura da linguagem dos trabalhos anteriores, que incorporam apresentação, narrador e entrevistas, atendendo ao padrão do programa Globo Repórter (Gobbi, 1996: 107).*

Nos documentários da época, era comum a utilização da voz *over* (voz de Deus) para guiar o espectador na narrativa da história, ou mesmo para imprimir a opinião do diretor. A.A abdica desse recurso e coloca a narrativa do documentário

na voz da líder dos catadores de lixo, Dona Leda, dando maior credibilidade ao trabalho. Ela apresenta o local, as pessoas e aquela realidade. E, no decorrer dessa apresentação, ela disse que São Pedro era o lugar de toda pobreza.

O documentário inicia com cenas de coleta de lixo hospitalar; em seguida, cenas com animais, crianças e adultos chafurdando lixo, mostrando a liderança local em plano médio. Com base nos depoimentos de Dona Leda e outros moradores, que contam um pouco da própria história, sua sobrevivência e suas necessidades. Eles contam também a história e as necessidades do bairro como um todo. Além dos depoimentos, no documentário podemos ver cenas dos habitantes vivendo o dia a dia do bairro, as brigas pelos desejos de melhoria habitacional, a reunião dos catadores.

A chegada do caminhão do lixo é o momento de aparente alegria e muita agitação dos catadores correndo atrás do carro e esperando o derrame do lixo. Assim, ficam felizes pela chegada do alimento e do sustento, mas, em poucos minutos, a alegria torna-se briga pela disputa de cada pedaço de comida, caixa de iogurte e alimento ainda não degradado, como única possibilidade de sobrevivência. São imagens impressionantes que nos chocam. A grande preocupação de Amylton, quando estava filmando, foi com as crianças brincando e comendo tranquilamente no meio do lixo:

*A criança foi tomada por Amylton como uma referência de tempo. Para mostrar o sentido cíclico onde não há esperança, pois tudo permanecerá como está, ou mesmo para deixar um ponto de discussão sobre o futuro (...). Em Lugar de Toda Pobreza as crianças estão em todos os momentos do trabalho, pontuando situações como protagonistas ou coadjuvantes dos problemas da região (Gobbi, 1996: 108).*

O documentário foi apresentado pela primeira vez no cineclube Metrôpolis (julho / 1983) na Universidade Federal do Espírito Santo, e deixou a plateia indignada. Na ocasião, o documentário foi autorizado a ser exibido apenas no Estado. Quando foi levado ao ar na televisão local causou uma comoção grande na população desencadeando uma campanha espontânea segundo Gobbi: "A população doou alimentos e roupas para as pessoas que viviam no lixão. A Rede Gazeta começou a receber um monte de doações sem que tivesse solicitado" (Gobbi, 1996: 110).

Nos anos seguintes, foi elaborado um projeto para o bairro, que teve como princípio a preservação do manguezal, e, nos primeiros cinco anos da década de 1990, grandes obras foram realizadas, levando saneamento básico, drenagem e melhorias habitacionais solicitadas pela população:

*Atualmente, os bairros da região São Pedro são urbanizados, contam com escolas, comércio e serviços, igrejas, quadras poliesportivas, praças, restaurantes, tendo sua história amplamente valorizada pelos moradores, pelas escolas e pelos movimentos comunitários (Neto & Nunes, 2012: 118).*

## Conclusão

Em seus documentários, Amylton Almeida trata de assuntos polêmicos e atuais como a degradação do meio-ambiente, da violência dos grandes centros urbanos, da opressão contra os desvalidos, do preconceito racial, social, assim como, alguns documentários de Jorge Furtado, Eduardo Coutinho. Acreditamos que ao resgataremos e preservarmos essa memória audiovisual estaremos indiretamente, reparando e resgatando um momento sócio-cultural de lutas, de alegrias, de conquistas, de erros e acertos de uma geração que fez parte e realizou esta história, para que possamos aprender e apreender mediante suas realizações, no sentido de aprimorá-las e aperfeiçoá-las.

## Referências

- Bilich, Jeanne (2005) *As múltiplas trincheiras de Amylton de Almeida: o cinema como mundo, a arte como universo*. Vitória ES: GSA Gráfica e Editora,
- Gobbi, Carlos Henrique (1996) "Revelação e Resistência." In: Gomes, Deny (Org.). *A Múltipla Presença: vida e obra de Amylton de Almeida*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.
- Gobbi, Carlos Henrique (2011) *Biografia: Amylton de Almeida*. TVE-ES. [em linha]
- Vídeo. [Consult. 2015-12-00]Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gURNRJ3EbnQ>
- Neto, Amarílio Ferreira & Nunes, Kátia (2010) "Além da lama e do lixo: movimentos de escolarização em São Pedro, Vitória/ES (1977-2007)". *Educação em Revista*. Belo Horizonte. Vol. 28 n. 01. Março.
- Vasconcelos, João Gualberto (Org.) (1992) *Vitória: Trajetórias de uma cidade*. Vitória: IHGES

# Alípio Pinto

*Alípio Pinto*

ANA SOFIA MOREIRA MENA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, escultora. Estudante de doutoramento. Licenciatura em Artes Plásticas / Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestrado em Escultura Pública, FBAUL.

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

**Resumo:** Neste artigo propomo-nos reflectir sobre a obra expressiva de Alípio Pinto que possui um enorme domínio sobre os materiais, sobretudo os metais. Ao longo do percurso verificamos que o escultor trabalha pelo processo construtivo de adição, característica permíssível pelas propriedades da matéria seleccionada e da escultura modernista do século XX. Faremos também referência à investigação que tem desenvolvido sobre os tratamentos de superfícies nas suas obras, nomeadamente os procedimentos da galvanoplastia.

**Palavras-chave:** escultura / metais / galvanoplastia.

**Abstract:** *In this article we intend to reflect on the significant work of Alípio Pinto who has great power over the materials, especially metals. Along the way we find that the sculptor works with the constructive process of adding, using the properties of the chosen material and of modernist sculpture of the twentieth century. We will also refer to the research that the artist has developed on the surface treatment of his works, in particular the procedures of electroplating.*

**Keywords:** *sculpture / metals / electroplating.*

## Introdução

Alípio Pinto (n. Ligeiras, 1951) licenciou-se em Artes Plásticas — Escultura em 1982 pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo sido aluno de metais do escultor Soares Branco e do escultor António Trindade. No fim da década de oitenta entrou como assistente para a ESBAL onde foi assistente dos Professores Escultores António Trindade (1936-), António Vidigal (1936-) e Hélder Batista (1932-2015). Durante o período que permaneceu na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa leccionou escultura, projecto e metais, e foi Professor Associado até se reformar. Chegou também a ser membro da Academia Nacional de Belas Artes e responsável pelo Acervo de Gessos de Escultura pelo domínio que possui na recuperação, prevenção, conservação e restauro das obras, bem como pelos métodos de inventariação e catalogação.

Actuando no campo da tridimensionalidade, a sua obra potencia relações com o lugar desafiando relações de tensão entre a arquitectura e a escultura (Krauss, 1979). O conhecimento em torno dos metais reflecte-se nas suas esculturas criando uma nova linguagem plástica através do recurso do aço, aço *corten* e aço inox e da policromia destas matérias. Rompe com as patines monocromáticas aplicadas nos antigos bronzes e explora um novo caminho, recorrendo-se das técnicas tradicionais e das novas técnicas que a experiência metalúrgica proporcionou, nomeadamente o processo da galvanoplastia.

### 1. Escultura Construída

Os processos e as técnicas tradicionais na escultura e as novas tecnologias e materiais nas áreas dos metais, foram as áreas de actividade científica que desenvolveu enquanto docente e são até hoje objecto de estudo na sua obra escultórica.

Na década de oitenta Alípio Pinto ousou desenvolver dois conjuntos escultóricos em aço inox para cidades diferentes — o *Monumento ao Bombeiro Voluntário de Évora*, 1984, em Évora (Figura 1) e o *Monumento à Aviação Comercial Portuguesa — TAP Portugal*, 1985, em Lisboa, dos quais foi distinguido com prémios. Nestas obras verificamos as vantagens que o ferro, mas em especial o aço e neste caso particular o aço inox trouxeram para a escultura do século XX (Badosa, 1987). O aço inox começou a ser escolhido para a realização de esculturas e monumentos pois possui resistência a amplitudes térmicas, mas sobretudo resistência à oxidação atmosférica que é a sua principal característica, sendo mais duradouro. Todavia é mais atractivo pois suporta uma diversidade de acabamentos de superfície, não liberta manchas de corrosão como acontece com o aço *corten* permitindo facilmente a sua limpeza que perdura mais tempo que o habitual. O *Monumento de Évora* é um exemplo do forte apelo visual que o ferro

e o aço trouxeram para a modernidade, pois a escultura com onze metros de altura é composta por uma linha curvilínea em aço inox, que está fixa ao capacete do Bombeiro (superfícies em aço policromado de vermelho) em apenas um ponto, transmitindo uma enorme leveza e exaltação.

Posteriormente o escultor desenvolveu uma série de estudos iconográficos bíblicos para igrejas, através de narrativas tridimensionais em vários metais. O altar-mor da Igreja Matriz da Bidoeira de Cima em Leiria (1993-1997) é composto por três paredes construídas por quadrados unidos por soldadura uns nos outros, criando em algumas partes relevos através da forma construída. Na parede central encontramos a figura de Cristo Crucificado e o sacrário em forma de paralelepípedo rectangular em aço corten. Em frente ao centro, distribui-se o altar e dois candelabros que o rodeiam construídos em conjugação com pedra de lioz e aço (Figura 2).

A parede do lado direito em relevo contempla a pia baptismal, também geométrica, construída em ferro e com texturas obtidas a partir da soldadura por arco eléctrico (Figura 3 e Figura 4). Todos os elementos metálicos foram submetidos a um tratamento de superfície através do recobrimento em cobre, com o objectivo de protecção contra a corrosão e ao mesmo tempo como uniformidade da cor.

### 1.1 Tratamento de Superfície — Galvanoplastia

Uma escultura não é concluída sem antes se proceder ao acabamento da superfície que consiste na protecção do metal ao processo natural de oxidação sendo necessário impregnar substâncias aderentes, que evitem o contacto das superfícies com o ar ou a humidade do meio ambiente. Este tratamento pode ser efectuado através de processos de pintura ou processos de galvânicos (Hughes, 1991). Tanto um como o outro são realizados com o objectivo de remover da superfície impurezas que não facilitem o processo e por sua vez prepará-lo para que os produtos aplicados tenham uma boa aderência. Estas técnicas começaram por ser manuais com o uso de vernizes, ceras e tintas recorrendo para isso a trapos, pincéis ou trinchas. Com os avanços tecnológicos surgiram uma série de técnicas industriais para o mesmo fim, como a galvanização.

A galvanização é o processo de revestimento de um metal que consiste na aplicação de uma camada de metal fina sobre um outro objecto metálico, tendo como objectivo protegê-lo da corrosão, aumentar a sua durabilidade e condutividade. É uma forma de revestimento de superfícies realizado a partir da electrolise, processo onde o metal a ser revestido funciona como cátodo e o metal que irá revestir a peça funciona como o ânodo. O revestimento de superfícies



**Figura 1** · Alípio Pinto, Monumento ao Bombeiro Voluntário de Évora, 1984, construção em aço policromado em vermelho e aço inoxidável, Câmara Municipal de Évora, Évora. Fonte: [http://omundodahortense.blogspot.pt/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://omundodahortense.blogspot.pt/2011_09_01_archive.html)



**Figura 2** · Alípio Pinto, *Altar da Igreja da Bidoeira de Cima*, 1993-1997, construção em aço e pedra de lioz, Igreja Matriz de Bidoeira de Cima, Leiria. Fonte: fotografia cedida pelo escultor.

metálicas também pode ocorrer por meio da imersão do metal que se quer revestir no metal fundido que irá revesti-lo. Contudo, o processo electrolítico é melhor pois a superfície fica mais homogênea, embora sejam utilizadas ambas. Neste processo de imersão o controle da espessura do revestimento dá-se pela velocidade com que o objeto passa por um ou mais banhos metálicos e pela temperatura (David, 1963).

Os revestimentos podem ser de cromo, níquel, zinco, estanho, ouro, cobre, prata, etc, consoante a coloração que se pretende. Cada metal de revestimento pode conferir características diferentes ao material galvanizado de acordo com suas propriedades, como maior ou menor condutividade, ou ainda resistência a temperaturas extremas.

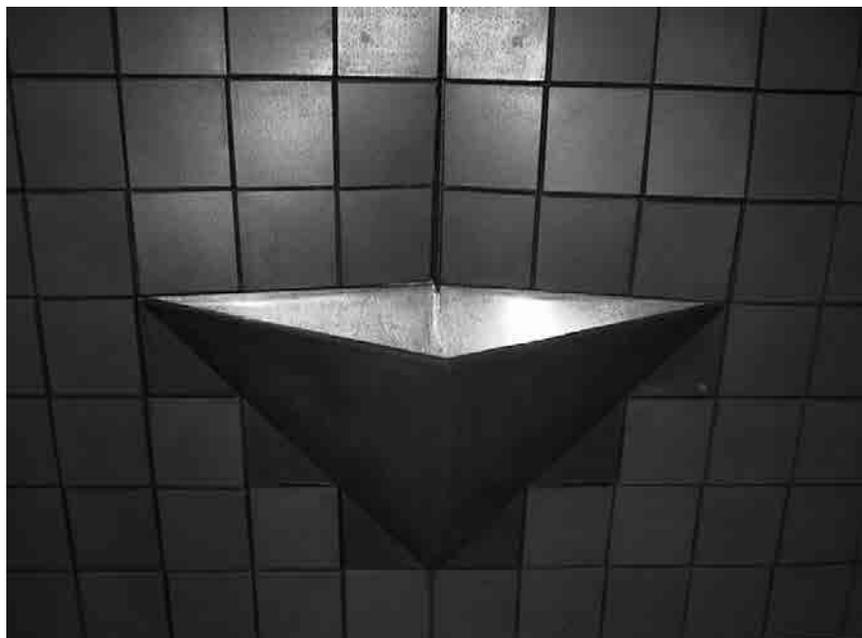
## 1.2 Relevo executado a partir da Electrólise

O altar-mor da Igreja do Colégio Universitário dos Montes Claros em Lisboa é constituído por um relevo produzido a partir deste processo (Figura 4). O conjunto é composto por cinco painéis, o central de maior escala (cerca de 900cm de altura) figura ao centro Cristo Crucificado Redentor, e os quatro mais pequenos (cerca de 200cm de altura) retratam narrativas da vida de Jesus Cristo do Novo Testamento. Do lado esquerdo temos *As Bodas de Canaã* e *A Sagrada Família na oficina de S. José* (Figura 5). Do lado direito *A Vocação de S. Mateus* e *A Primeira Pesca Milagrosa*.

O escultor começou por modelar todos os episódios à escala real, obtendo os positivos em gesso. Aos positivos tirou os moldes de silicone com as respectivas madres de gesso. Posteriormente numa metalomecânica, o silicone foi pintado com um spray (que contém partículas metálicas) e submetido a banhos de cobre electrolítico até atingir a espessura desejada, 0.002mm. Por fim foi necessário cobrir cada relevo com camadas de fibra de vidro e resina para fortalecer a estrutura.

A utilização do metal puro neste caso do cobre permite patines que o bronze sendo uma liga metálica nunca permitiu, pois o calor da cor é diferente possui a maciez natural da pigmentação. Não podemos afirmar que o recobrimento electrolítico do cobre poderá ser a evolução da técnica da fundição porque não temos nenhum metal fundido nem enchemos nenhuma forma. Contudo poderá dar a sensação de ser um relevo resultante de uma fundição (Kowal, 1972).

Após análise partimos da premissa que as paredes que sustentam o painel não têm estrutura para aguentar o peso se o relevo fosse executado em bronze. Conclui-se que o processo trouxe vantagens para a escultura em metal pois é mais quente em termos cromáticos, leve, rápido e económico em comparação a uma fundição em bronze.



**Figura 3** - Alípio Pinto, *Pia Baptismal da Igreja da Bidoeira de Cima*, 1993-1997, construção em aço, Igreja Matriz de Bidoeira de Cima, Leiria. Fonte: fotografia cedida pelo escultor.

**Figura 4** · Alípio Pinto, *Relevo da Igreja do Colégio Universitários dos Montes Claros*, electrólise de cobre, Igreja do Colégio Universitários dos Montes Claros, Lisboa.  
Fonte: fotografia cedida pelo escultor.





**Figura 5** · Alípio Pinto, Pormenor do *Relevo da Igreja do Colégio Universitários dos Montes Claros*, electrólise de cobre, Igreja do Colégio Universitários dos Montes Claros, Lisboa. Fonte: fotografia cedida pelo escultor.

## Conclusão

A prática da escultura desenvolve-se por uma experiência de aprendizagem, sendo a forma de como adquirimos o conhecimento teórico e tecnológico e a forma de como transpomos estes domínios na solução das propostas plásticas apresentadas. Ao longo dos tempos à escolha das matérias, das ferramentas e das técnicas não variavam muito porque apenas se trabalhava com determinadas matérias nobres, a pedra e o bronze.

A partir da década de 1960 com o desenvolvimento das novas linguagens plásticas, a utilização de novos materiais como o ferro, o aço e o cimento e devido ao progressivo desuso dos objectos em bronze na arte sacra e funerária, a fundição artística entrou numa crise gradual. As consequências foram várias, desde a perda sistemática do conhecimento artesanal, ao custo elevado, a uma desproporção em relação às novas aquisições tecnológicas da indústria, laser, plasma, etc.

As novas tecnologias passaram a dominar a vida quotidiana (desde a indústria e o mercado) e a sociedade contemporânea, sendo imprescindíveis. Para a arte contemporânea não significam o fim, mas um meio à disposição da liberdade do artista, que se somam às técnicas e aos suportes tradicionais para questionar o próprio visível, alterar a percepção, propor um enigma e não uma visão pronta do mundo. Diante da tecnologia a arte reconhece os novos meios para experimentar a linguagem.

O escultor Alípio Pinto a par da sua longa experiência e vivência da Academia, no espírito clássico na modelação da figura humana é ao mesmo tempo um escultor abstracto pela solução formal dos monumentos referidos anteriormente da década de oitenta, ou na recente homenagem que realizou ao poeta *Frei Jerónimo Baía* (1620-1688) que se encontra no Parque dos Poetas em Oeiras. Uma escultura construída por adição a partir dos seus materiais de eleição, aço inox e aço corten, onde predomina a textura obtida através dos eléctrodos e pelo tratamento de superfície ao aço. É uma escultura notável sobretudo pela solução formal da cabeça que sendo construída não é geometrizada nem apresenta vestígios de repuxado.

Podemos afirmar que o escultor foi pioneiro ao recorrer dos tratamentos de superfície nomeadamente na escolha do recobrimento electrolítico para executar ou finalizar as suas obras escultóricas, tornando-se uma referência na história da Escultura Portuguesa.

### **Referências**

Badosa, Luís (1987) *Arte e Industria, Influencia de las Formas Industriales en el Arte del Siglo XX, 1900-1945*. (Tesis Doctoral). Universidad del País Vasco.

*Catálogo I Simpósio de Escultura em Ferro na Amadora* (1991). Amadora: Câmara Municipal da Amadora.

David, C. W. (1963) *Principles of Electrolysis*.

London: Royal Institute of Chemistry

Hughes, Richard (1991) *The Colouring,*

*Bronzing and Patination of*

*Metals: a Manual for the Fine Metalworker and Sculptor: cast bronze, cast brass, copper and copper-plate, gilding metal, sheet yellow brass, silver and silver-plate*. New York: Watson-Guotill Publications. ISBN-10: 0823007626.

Krauss, Rosalind (1979) *Sculpture in the Expanded Field*. October, Vol. 8. (Spring,).

Read, Herbert (1969) *O Significado da Arte*. Lisboa: Ulisseia.

# O corpo fragmentado, erotizado e poetizado de Hudinilson Junior

*The fragmented, eroticized and poetized body of Hudinilson Junior*

RONALDO ALEXANDRE DE OLIVEIRA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Brasil, arte educador, pesquisador. Graduação: Licenciado em Educação Artística — Habilitação em Artes Visuais.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Londrina (UEL) Londrina — Paraná — Brasil. E-mail: roliv1@gmail.com

**Resumo:** O artigo apresenta o artista visual brasileiro Hudinilson Urbano Jr. e busca refletir sobre o conceito de autoimagem que, de muitas maneiras, perpassa sua obra, seja pela confluência da sua casa/apartamento/ateliê, pelos cadernos-referências, assim como por toda sua produção visual. A partir de imagens fotográficas resultantes da performance “Xerox Action — exercício de me ver”, o artigo mostra como estas imagens se desdobram em muitas outras por meio do uso da máquina fotocopadora. Acredita-se que as reflexões oriundas da obra deste artista — muito pouco conhecida no Brasil — possam, de algum modo, contribuir para a compreensão da mesma.

**Palavras-chave:** Hudinilson Jr. / Autoimagem / Arte Xerox.

**Abstract:** *The article presents Brazilian visual artist Hudinilson Urbano Jr. and seeks reflections on the concept of self-image which in many different ways is present in his work, be it by means of the confluence of his house/flat/atelier, as well as through his reference notebooks and visual production. Based on the analysis of his photographic performances “Xerox Action — exercise of seeing myself”, the article indicates how those images unfold themselves in many others by means of the use of photocopy machines. We believe that this analysis and approach may in some ways contribute to the understanding of his work which is still little known in Brazil.*

**Keywords:** *Hudinilson Jr / self-image / Xerox Art.*

## 1. Introdução — O contexto, o lugar e a pessoa

Hudinilson Urbano Junior, artista brasileiro e paulistano, nasceu em 1957 e faleceu em 2013. Morte prematura de um artista que viveu intensamente seus processos, tanto na vida quanto na arte. Sempre guiado pelos seus propósitos, por aquilo que acreditava, frequentou entre os anos de 1975 e 1977 a Fundação Armando Álvares Penteado — FAAP/ São Paulo, onde cursou Artes Plásticas, curso que não chegou a concluir. Possuía uma personalidade forte, gostava de beber, tinha enorme necessidade de falar e de ser ouvido. Foi irreverente, rebelde muitas vezes, de uma inteligência refinada que se misturava com um ótimo humor sarcástico e a uma efervescência de ideias. Teve grandes dificuldades financeiras para viver com dignidade, porém era extremamente afetivo com aqueles que dele se aproximavam. Sua rebeldia comum ao seu comportamento fez com que pagasse um alto preço por seu modo de ser, de se comportar, de criar, de viver e se relacionar. A galerista Jacqueline Martins fala do artista e sobre esse modo de ser e viver:

*Mostrei o Hudi algumas vezes na galeria e em feiras, ele sempre roubava a cena. Um artista genuinamente marginal, tudo nele é verdade, suas crises, seu temperamento, uma produção inteira sem truques, sem modismos, não abriu concessões e pagou por todas as suas escolhas. (Martins: 2013)*

Desde o final dos anos 70, Hudinilson esteve na cena artística e juntamente com mais dois artistas — Rafael França (1957-1991) e Mário Ramiro (n.1957) — criou o grupo *3 nós 3*, em 1979. Este grupo realizou importantes intervenções urbanas numa época muito difícil e conturbada devido aos anos da ditadura. Hudinilson deixou uma obra complexa e densa, ainda por se conhecer, pesquisar, ser estudada e ainda tornada pública. Era um artista que transitava por múltiplas técnicas e linguagens, tais como a colagem, o desenho, a pintura, a gravura, mail art, intervenções urbanas, grafitti, performance e a xerografia. Considerado junto com Paulo Brusky e Bené Fonteles precursores da Arte Xerox no Brasil, modalidade essa em que a máquina de reprodução de cópias é utilizada no processo criador em arte. No processo de criação de Hudinilson, seu corpo, temas homoeróticos e sua autoimagem são marcas constantes. Sua obra pouco foi assimilada pelas instituições e principalmente pelo mercado de arte. O propósito deste artigo é tecer uma reflexão a partir do conceito de autoimagem, tomando principalmente a xerografia enquanto modalidade artístico-criadora.



**Figura 1** · Hudinilson Jr. Registro Fotográfico da Performance, *Exercício de Me Ver II* 1982. Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/hudinilson-jr/>



**Figura 2** - Hudnilson Jr. Registro Fotográfico da Performance *Exercício de Me Ver II*, 1982: Fonte: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/hudnilson-jr/>

## 2. Autoimagem e Performance — O Corpo Fragmentado

Acompanhei bem de perto no final dos anos de 1980, na cidade de São Paulo, parte da produção xerográfica do artista. Conheci-o quando me inscrevi para fazer um de seus cursos dedicado a Arte Xerox, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Este mesmo curso foi por ele ministrado em diversas instituições culturais. Em 1986, eu cursava Artes Plásticas e por meio de uma chamada para o referido curso de xerografia, me inscrevi e fui frequentá-lo. Hudinilson desde sempre demonstrou ser um exímio educador, atividade essa, que anos depois, desenvolvemos conjuntamente. O caráter inquieto, experimentador, pesquisador e poético do artista já se fizera presente desde os nossos primeiros encontros. Hudinilson, como era conhecido por muitos por seu comportamento exacerbado e tido, costumeiramente, como sendo uma pessoa de gênio difícil. Era, porém, possuidor de qualidades próprias dos grandes educadores. Possuía uma generosidade enorme, fazia parte de sua postura apontar caminhos, possibilidades de descobertas, sabia ouvir, acolher aquilo que cada um trazia; aguçava sempre a curiosidade. Fazia com que as aulas extrapolassem seus próprios espaços; buscava fazer com que emergisse de cada um sua poética, palavra essa, que mais tarde fui compreender com mais profundidade. Essas foram características que logo percebi e que foram determinantes para a relação ali estabelecida. Nas aulas com Hudinilson, compreendi o que eu próprio poderia vir a ser, e o que investigar em arte. O que me chamou a atenção para ir ao encontro de Hudinilson foi a xerografia (escrita a seco), sendo que agora sou motivado a tecer algumas considerações entorno de sua poética com a Arte Xerox associada a sua autoimagem.

A presença da autoimagem na obra de Hudinilson é constante e aparece de muitos modos. A confluência diária entre casa, apartamento e ateliê me ensinou ali na convivência com Hudinilson algo tão caro a arte contemporânea que é a relação entre arte e vida. Tudo no seu espaço/apartamento era arte, tudo ali era vida; objetos, móveis, livros, jornais, alimentos, bebida, a organização e a ocupação do espaço, a ordem/desordem, o acúmulo, os materiais artísticos, os cigarros e suas atitudes se amalgamavam de tal maneira que era impossível separar processos artísticos e comportamentos e procedimentos da vida diária. Os objetos do cotidiano eram por muitas vezes os elementos de sua arte. Esta é, sem dúvida, uma pista e perspectiva importante para aprofundarmos o estudo da obra desse artista. Mario Ramiro, integrante do grupo 3 *Nos 3* fala sobre a relação vida / obra:

*[...] Para muitos, a vida boêmia de um artista é um item que se ajusta adequadamente a um modelo literário do sujeito que vive de forma radical e que assim tempera sua arte*



**Figura 3** · Hudinilson Jr. Conjunto de Registros Fotográficos da Performance *Exercício de Me Ver II*, 1982. Fonte <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/hudinilson-jr/>

*com a mesma radicalidade com que vive. No entanto esses admiradores da vida desregrada não ousam se sentar nas cadeiras enebadas ou respirar o ar carregado dos ateliês onde esses artistas destilam a sua obra. Não arriscam abandonar sua zona de conforto e amenizar um pouco a maldita solidão dos junkies. Achem tudo irado, muito louco, e das exposições levam para casa os folders com uma biografia asséptica de quem estava pouco se importando com a beleza emoldurada de suas vísceras.[...] (Ramiro: 2013)*

Essa fala de Mário Ramiro diz muito a respeito deste amalgamar, dessa relação arte e vida que muito tem por ser pesquisada na obra de Hudinilson. Percebo o quanto a vida e a arte estão interligadas nas atitudes, escolhas, modos de operar no mundo. Os espaços que este artista habitou dizem muito da sua autoimagem, pois ali muito podia se ver do seu dia a dia, dessas relações entre processos de criar e de viver. Um apartamento / ateliê / casa / corpo / fragmentos que se organizavam na composição de um todo — o corpo fragmentado.

O mito de Narciso é outra referência associada a sua autoimagem que também se fez presente em sua vida. A obra *Tratado de Narciso*, de André Gide, era uma presença constante que Hudinilson mantinha com muito apreço e dentro do seu campo de visão em sua casa / apartamento / ateliê que conheci



**Figura 4** · Hudinilson Jr. Conjunto de Registros Fotográficos da Performance *Exercício de Me Ver II*, 1982. Fonte <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/hudinilson-jr/>

pessoalmente, situado na avenida Prestes Maia, no centro da cidade de São Paulo.

Diz a história do mito que depois de caminhar e se ver exausto, Narciso se debruça sobre uma fonte de águas límpidas. Ao debruçar Narciso avista uma imagem pela qual se apaixona, mas que não pode tocar. Na impossibilidade de tê-la, Narciso se põe a contemplar aquela bela e inatingível imagem, onde permanece contemplando até que pouco a pouco vai perdendo suas forças, seu vigor, sua vida. No lugar do corpo sem vida nasceu uma flor que foi denominada Narciso.

A história do mito vai aparecer de maneira muito intensa na obra de Hudinilson, servindo de mote conceitual e também propulsor enquanto gerador de imagens. Assim como Narciso que encantado com sua autoimagem refletida no lago, Hudinilson no início dos anos de 1980 inicia uma série intitulada "Exercícios de Me Ver" o que, para alguns estudiosos é uma série de extrema importância na obra do artista e também enquanto registro de performance na arte brasileira. Hudinilson diz:

*[...] passei a trabalhar com a Xerox, já baseado no estudo que é o meu trabalho, que é essa coisa do corpo. [...] quando ai chegou a Xerox tive que colocar o corpo de alguma maneira. [...] comecei a colocar meu corpo em cima da máquina* (Urbano Jr, 1985:245).

Nesta série de fotografias, provenientes da performance (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4) Hudinilson, nu, debruça-se sobre a máquina e passa a fotocopiar partes do seu corpo. Num exercício contundente de performance, Hudinilson vai pouco a pouco transformando esse gesto em imagens de si. Lucrecia Zappi escrevendo sobre essa série de Hudinilson nos diz que: [...]

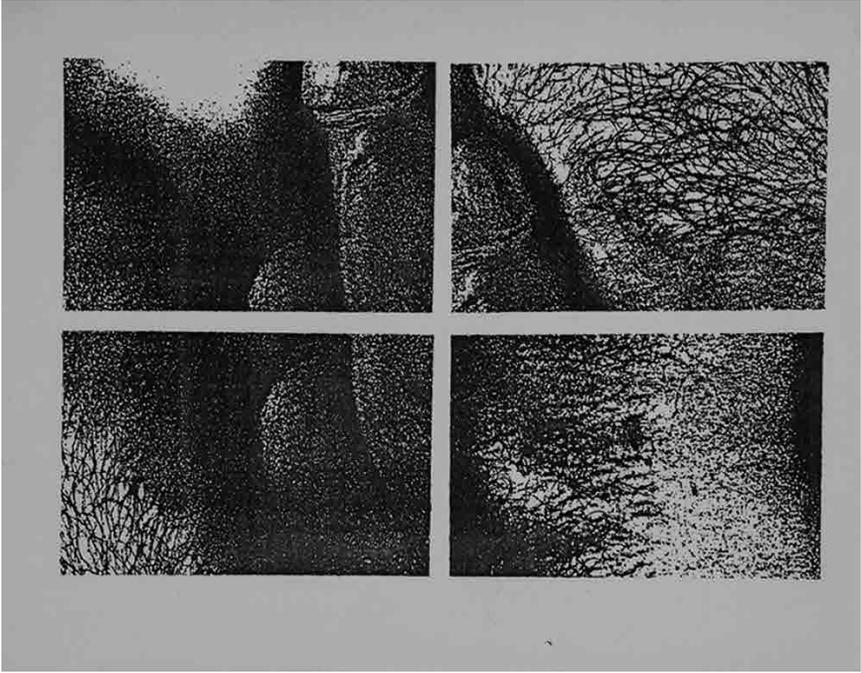
*É nesse jogo narcísico de espelhos que a máquina de Xerox se encaixa como peça fundamental em sua obra. [...] "voyeurismo de mim mesmo", nas palavras do artista, aforou: "Eu literalmente transei com a máquina". [...]* (Zappi: 2004)

Essas reflexões de Zappi nos ancoram no próprio depoimento do artista em que ele nos confidencia: [...]

*Cada pelo e cada poro, lido pelo jogo de espelhos, me registra, me reflete e se apresenta como um novo corpo. O eu como obra. Me carinho, pelo a pelo. O corpo relacionando-se eroticamente com a máquina, que reproduz outro corpo; detalhes do meu corpo, em branco e preto, em toner.* (Urbano Jr., 1984).

Do ato performático restam as imagens impressas, que para Hudinilson são:

*A cópia da cópia e seu autocontraste, a redução à exaustão, e mesmo a ampliação,*



**Figura 5** · Hudinilson Jr. "Narcisse" *Exercício de Me Ver*, 1983. Fonte <http://galeriajaquelinemartins.com.br/artistas/hudinilson-jr/>

*a redução gráfica de contornos e sombras. O Voyeurismo de mim mesmo. Após o contato eminentemente físico com a máquina, existe agora tão somente a relação no plano das imagens. Do que foi meu corpo num primeiro momento, existem agora somente pontos, linhas, sombras e derivações num papel ofício. Imagem impressa que deve ser traduzida/tratada ao nível sensual. Voltar cada vez mais à máquina, [...]* (Urbano Jr., 1984)

E assim, por meio de um meticuloso trabalho de olhar, selecionar detalhes, cortar, recortar, ampliar, reduzir, sobrepor, justapor, grandes painéis são montados, onde detalhes desse corpo vão sendo desvelados e revelados a si e ao mundo. O artista nos diz:

*[...] separei um centímetro quadrado de cada um, e, em baixo, em outra sequência tem detalhe do centímetro quadrado ampliado dez vezes de toda a série. É uma coisa hiper abstrata, seria o cúmulo do narcisismo ou até a negação do Narcisismo.* (Urbano Jr. 1985:247)

Estes são detalhes / fragmentos de um corpo que muitas vezes pouco se identifica daquilo que foi; imagens abstratas; corpo abstrato; o detalhe do detalhe do detalhe. João Spinneli, crítico de arte que tão bem conhecia a produção de Hudinilson, com base no pensamento de Jean Claude Bernardet (1983) que acompanhou tão de perto sua, nos diz sobre essas operações utilizadas pelo artista:

*[...] Para Jean Claude Bernardet, em cada xerografia idealizada por Hudinilson: “o detalhe nos atrai, nos imanta, nos seduz. Um processo de fascinação que nos dá a ilusão de estarmos à beira do contato desejado com o corpo original, nu, uno, indefinidamente adiado (...) um fascínio diante do nosso próprio corpo esfacelado. Com rigor”. Para Hudinilson, o Xerox “recria o corpo de maneira própria, destruindo detalhes e valorizando outros (...) Entender os limites impostos pela máquina, ampliar seus recursos e dominar esses limites invertem as relações, fazem com que a máquina seja veículo e coautora deste trabalho”. [...]* (Spinneli: 2015)

Marcos Rizolli, refletindo sobre o trabalho de Hudinilson, argumenta que:

*[...] o corpo do artista é o referente — que se doa à leitura da máquina — e integra-se ao mecanismo do equipamento, revelando, no ato de copiagem, uma sensual intimidade entre referente e signo. Uma indexicalidade peculiar — uma arte autêntica, sem mediações. A máquina poetiza o próprio condutor da ação, o artista.* (Rizolli, 1993: 208-9)

Mario Ramiro fala de um “ar” carregado do ateliê onde o artista destila sua obra. Foi nesse “ar” que pude compreender na convivência com Hudinilson que ali habitava um corpo que buscava nas ações criadoras maneiras de recompor

ou reencontrar um corpo inteiro, onde fragmentos de vida pudessem, ainda que no campo da arte se juntar e ver essa autoimagem na sua inteireza. Foram inúmeras vezes que ao adentrar em seu apartamento me deparava com dezenas de cópias de Xerox justapostas sobre o chão da sala, onde, buscando certo recuo podíamos ver partes daquele corpo que se uniam, ainda que fragmentados pelo corte / limite do papel.

Ao buscar esse inteiro por meio dos fragmentos/pedaços de corpo impressos em Xerox em folha A4 e agrupados no chão, ia-se tendo a possibilidade de vislumbrar um corpo ou parte desse corpo na sua inteireza. Ainda que essa imagem fosse uma imagem quebrada, reticulada pelo ampliar da máquina de Xerox, fragmentada pelo corte certo e afiado da lâmina do estilete, ainda que um corpo estilizado, ao reunir as partes fazia emergir em forma de arte a possibilidade de vida ou mesmo de morte. Morte de um corpo, em busca de outro. Assim como Narciso ao se ver refletido nas águas, inacessível, intocável, impalpável na sua fisicalidade, em sua obra / vida Hudinilson talvez tenha cumprido o seu destino, e este é, quem sabe, um dos papéis da arte.

### **3. Considerações Finais**

Ao percorrer, em breve reflexão, esse recorte da obra de Hudinilson, pode-se perceber o quanto a autoimagem é algo marcante e determinante na sua trajetória. Autoimagem, que em muitos momentos, mostra-se por meio de um corpo erotizado, como o próprio artista reconhece ao entrar em contato com a máquina.

Desse corpo erotizado, podemos ver o quanto essas imagens provenientes do contato físico com a máquina foram pouco a pouco se transformando. São inúmeros os fragmentos com os quais Hudinilson se vê envolvido após essa operação; cabe ao artista olhar, selecionar, cortar, reduzir, ampliar, justapor, sobrepor, voltar à máquina e novamente operar. Nesse exercício de transformação, Hudinilson descontextualiza a si mesmo, criando outro corpo, onde planos, texturas e contrastes acabam por restar daquele corpo que se entregou à máquina num exercício de se ver. É interessante pensar o quanto, nesse jogo, o artista vai tateando, buscando recompor imagens de si; de um corpo que se debruçou inteiro sobre a máquina e que ela o despedaça por meio do jogo de espelhos — ele tenta rejuntar a si mesmo. Assim, o artista, meticulosamente vai se autocopiando, ampliando, recortando e recompondo; fazendo arte e vida, ele faz poesia. Talvez, Hudinilson não estar aqui, para ver esses fragmentos se espalhando pelo mundo, pelo mercado de arte, pelos espaços expositivos, pelo sistema de arte. Esse circuito/sistema que tanto negou sua entrada, agora quer imagens desse corpo, reside aí, mais um dos cumprimentos do seu destino. Não

tenho dúvida de que seu legado vai contribuir para o enriquecimento do circuito, do mercado, assim como para discussão sobre arte contemporânea e os muitos meandros que a sua obra nos remete. Assim como o mito de Narciso, que do lugar onde o corpo falece brota uma flor, da sua vida, Hudi nos deixa seu legado, sua obra/vida. Sua autoimagem. Obrigado Hudi.

### Referências

- Bernardet, Jean-Claude (1983) *Hudinilson Jr: xerox action*. Texto de catalogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP.
- Martins, Jaqueline, (2013). "Adeus a Hudinilson Jr." *Revista Select*, 29 agosto. [Consult. 2015-12-29] Disponível em <http://www.select.art.br/adeus-a-hudinilson-jr/>
- Ramiro, Mario. (2013) "Adeus a Hudinilson Jr." *Revista Select*, 29 agosto. [Consult. 2015-12-29] Disponível em <http://www.select.art.br/adeus-a-hudinilson-jr/>
- Rizolli, Marcos. (1993). *Uma Poética da Arte: Xerox*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP.
- Spinelli, João (2015). "Ousadia e Arte: Hudinilson Jr". *Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte*, n° 34 — Ano XIII — Junho de 2015, [Consult. 2015-12-25] Disponível em <http://abca.art.br/n34/10spinelli.html>
- Urbano Jr, Hudinilson (1985). "Hudinilson Jr." In: Peccinini, Dayse Valle Machado. (coord). *ARTE novos meios / multimeios — Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado.
- Urbano Jr, Hudinilson. (org) (1984). *Xerografia Arte e Uso*. São Paulo, Pinacoteca do Estado.
- Zappi, Lucrecia. (2004) "O homem-espelho." *Folha de São Paulo*, 23 fevereiro. [Consult. 2015-12-27] Disponível em: [http://www.cesadweb.fau.usp.br/files/Noticias/Txt1\\_50.ht](http://www.cesadweb.fau.usp.br/files/Noticias/Txt1_50.ht)

# A propósito do S. Jerónimo de Alberto Nunes

*Apropos of the St. Jerome of Alberto Nunes*

JOÃO CASTRO SILVA\*

Artigo completo submetido a 23 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, Escultor. Doutoramento em Escultura, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL). Mestrado em História da Arte, Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciatura em Escultura, FBAUL.

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

**Resumo:** A partir do S. Jerónimo de Alberto Nunes — cujo original é propriedade da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa — abordam-se sobre os princípios da Escultura de representação: a temática, a composição, a relação com o desenho e a técnica da modelação. Aborda-se a composição escultórica e a modelação como processo fluido, dinâmica de pensamento. Referem-se etapas práticas de execução como reflexão, uma poética de representação no espaço.

**Palavras-chave:** Escultura / Representação / Composição / Desenho / Modelação.

**Abstract:** *From the St. Jerome of Alberto Nunes — whose original is owned by the Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa — the principles of representational Sculpture are reviewed: the theme, the composition, the relationship between drawing and modelling. The sculptural composition and the modelling are discussed as a fluid process, a dynamic of the thinking. The main steps of practice and execution are discussed, as a reflection on the poetic of representation in space.*

**Keywords:** *Sculpture / Representation / Composition / Draw / Modeling.*

## Introdução

António Alberto Nunes (1838-1912) foi discípulo do escultor Anatole Calmels na Academia Real de Belas-Artes de Lisboa onde, posteriormente, leccionou Desenho do Antigo, de Modelo-Vivo e de Modelação de Ornato. A obra em análise é um original em gesso realizado no ano de 1872.

A iconografia de S. Jerónimo (Aquileia, 347-Belém, 429) assume três aspectos: anacoreta no deserto, diante de um cruxifixo, e com um crânio e uma ampulheta; na sua cela, traduzindo a Bíblia com um leão a seus pés; ou como Doutor da Igreja (Tavares, 1990: 81).

A composição de uma escultura organiza-se em função da ideia que o escultor tem do tema e daquilo que quer fazer passar ao público. A modelação, pela natureza complacente dos materiais que emprega conduz a uma expressão de grande liberdade, encontrando no autor o carácter que a matéria não possui.

*Clay is the medium which reveals the "hand" and hopefully the "soul" of the artist. The hand is literally imprinted into the clay. No hand is like any other. A sculpture which is built and modelled in clay is unique (Padovano, 1981: 1).*

## O S. Jerónimo de Alberto Nunes

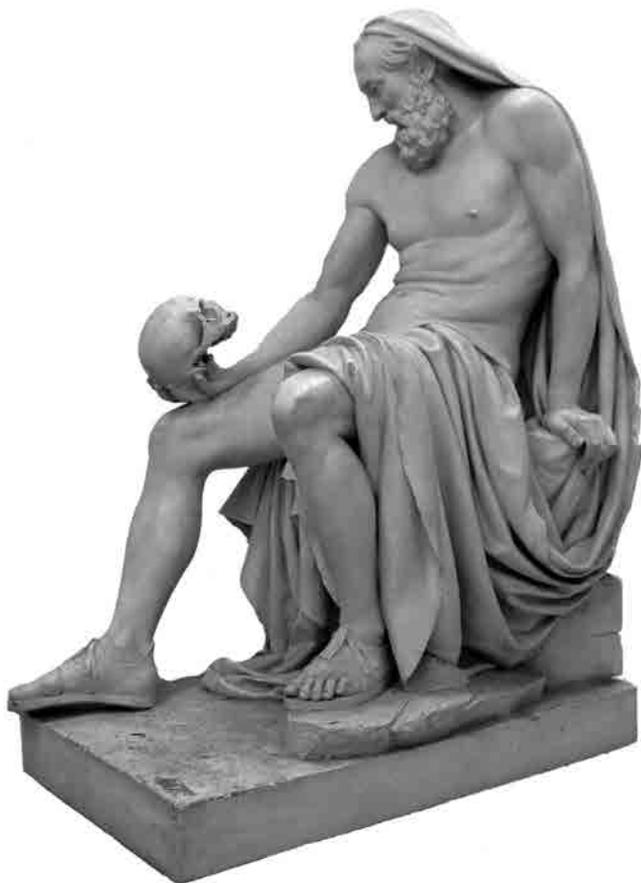
Sentado, ausente, displicentemente coberto com um manto sobre a cabeça que lhe cobre as costas e parte da coxa esquerda, S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) olha fixamente para um crânio humano. Muito embora próximo à iconografia, o escultor optou conscientemente por uma visão mais humanista do Santo que traduziu a Bíblia para o latim. Não é a representação do corpo debilitado que normalmente se associa a um ermita. Ainda que em estado descontração muscular S. Jerónimo é aqui um homem robusto, fisicamente bem estruturado, de morfologia clássica perfeitamente proporcionada e sólida, sem exageros.

A composição respira harmonia e serenidade, assumindo-se como fundamental um único e subtil ponto de tensão na composição: a linha definida pelo olhar do Santo e o crânio, que segura com a mão direita. Os olhos do Santo dirigem-se para a caveira, mas o seu ponto de focagem está para lá dela, como se esse objecto se tivesse tornado num pretexto para o alheamento físico que representação do corpo apresenta. S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) não observa a caveira, ele medita e é dessa tensão que a escultura vive. É nesta correspondência de elementos, um vivo e o outro morto que a escultura se cumpre. É nesta dicotomia entre vida, representada por corpo assumidamente saudável, e morte, a caveira, que a obra ganha significado.

Muito embora serena e como que etérea, esta escultura tem uma composição de linhas dinâmica, que se cruzam, equilibram e complementam por forma



**Figura 1** · *S. Jerónimo*, Alberto Nunes, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal. Gesso, 185 x 150 x 72 cm. Vista frontal. Fonte: própria.



**Figura 2** · *S. Jerónimo*, Alberto Nunes,  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de  
Lisboa, Portugal. Gesso, 185 x 150 x 72 cm.  
Vista a três quartos. Fonte: própria.

a harmonizar a figura. Ao braço e perna direitos que se encontram mais obliquados para a frente, o escultor equilibrou e abriu a composição puxando para trás o braço e a perna esquerdas, criando assim um ponto de vista, a três quartos, que assume grande importância para a leitura da obra. À obliquação dos membros direitos responde ainda o escultor com uma subtil inclinação do tronco para a frente, enfatizando, também, a relação do corpo vivo com o elemento morto, o crânio. É a partir do desenho destes eixos de ordenação de massas e volumetrias que a pose do modelo se escolheu e a escultura surgiu. O exercício de observação do modelo e alteração da pose é sempre acompanhado de um inevitável desenho. Não basta olhar, é preciso estudar e em escultura estudar é desenhar. As subtilezas que este S. Jerónimo encerra comportam sessões de desenho várias, estudos e registos prévios à modelação, ligeiras mudanças na posição que os membros irão manter e na escolha acertada das pregas dos panejamentos. É simples estruturar soluções plenas de vigor, exageros, músculos tensos, olhares perscrutantes, panos revoltos por forças ocultas. A sublime serenidade com que S. Jerónimo (Figura 1 e Figura 2) olha para o crânio pertence, hoje, a um tempo sem tempo, porque sem medida. E esse tempo sem medida é o tempo para onde o escultor nos transporta e assume como o tempo do Santo que representou, perdido no deserto, filosofando introspectivo.

Podemos modelar com barro, com cera, materiais sintéticos e mesmo com gesso. E muito embora as especificidades físicas de cada um destes materiais seja distinta, os métodos de trabalho mantêm-se próximos como conceito. Modelar é trabalhar uma forma em volumes que se vão constituindo no espaço, é fazer nascer de um vazio uma realidade convexa. A modelação não é um confronto, a argila não é uma matéria que se debata à sua conformação, é volúvel, há que tirar partido da permissibilidade do material e trabalhar em crescendo, sem grandes recuos, tirar partido do tempo.

Para modelar não se requer técnicas muito especializadas, como a maioria das actividades práticas, aprende-se trabalhando. Também não se exige um vasto ferramental, as ferramentas mais importantes são as mãos, especialmente o indicador e o polegar. É com as mãos que as grandes massas mátericas são inicialmente formadas e, só depois, quando se começam a estruturar os grandes planos se utilizam os primeiros teques para desenhar contornos e definir volumetrias. A forma de uma figura também pode ser estruturada com a ajuda de um maço de madeira que, ao mesmo tempo que prensa a matéria sobre a estrutura, e sobre si mesma, distribui volumes criando superfícies e dinâmicas formais. As linhas gerais do corpo estão lançadas. O trabalho continua com a agregação de pedaços cada vez mais pequenos de barro que se diluem

na grande massa da figura, definindo mais pormenorizadamente morfologias, caracterizando ossos aparentes e inserções musculares. Chega-se ao tratamento da superfície que releva do trabalho anteriormente desenvolvido, não é uma pele que se aposta artificialmente à figura, é a pele que advém da especificidade própria daquela representação que se realiza. A figura é uma só, como corpo que é, feita de partes que se reúnem harmonicamente numa forma total, única.

A modelação de uma figura inicia-se pela escolha de um tema. O tema caracteriza uma atitude e a atitude define uma postura. A partir da escolha da postura realiza-se uma estrutura que capta o essencial da forma que se irá modelar. A estrutura, rígida, circunscreve a forma dentro de determinados limites, mas permite a liberdade espacial dos volumes. Uma mesma estrutura pode alojar um sem número de figuras com características morfológicas diversas.

A estrutura de uma pequena escultura em arame é um bosquejo no espaço, uma linha a desenhar o movimento que o modelo concentra. É fundamental que a estrutura reflecta o movimento que a figura vai exhibir, porque é a estrutura que constrange a forma que o barro vai reproduzir. É preferível alguma ênfase e exagero na representação estrutural da pose que o modelo encena do que comedimento, a tendência natural é verticalizar posições, geometrizar atitudes. É mais simples representar hieraticamente um corpo humano do que mimetizar o naturalístico *chiasmós*.

Para figuras de grandes dimensões a estrutura tem de ser sólida e resistente para que possa suportar o grande peso da matéria que vai sustentar: madeira, aço, parafusos e pregos entrarão sua na construção. No caso de pequenas figuras ou esboços, arame de alumínio, de cobre ou de ferro serão boas opções pela leveza e maleabilidade que permitem alterações estruturais sem haver necessidade de se retirarem as camadas de matéria modelada. À volta do metal devem-se enrolar pedaços de madeira, ou de um tecido grosseiro, para prevenir potenciais deslizamentos do material que será agregado à estrutura. Dependendo do tamanho da escultura poderá ainda ser necessária a utilização de cruzetas de madeira para impedir que o barro derrue. A modelação da figura pode-se então iniciar.

Ao mesmo tempo livre pela plasticidade que o barro possui, a modelação é feita de contenções no sentido de não se perder a forma que se quer representar. É fácil esquecer a 'pauta' que a estrutura dá, as sinuosas linhas cedo se podem perder em massas indistintas colocadas sem critério. As mãos fazem mais facilmente aquilo que sabem do que aquilo que os olhos vêem e a mente quer. É preciso tempo, parar, ganhar distanciamento e ter uma leitura geral do trabalho e da figura humana que posa. Lembrar as proporções e as formas, a morfologia óssea e muscular, a especificidade das inserções. As figuras devem ser acabadas

uniformemente, trabalhar sempre a globalidade para se poder avaliar constantemente o desenvolvimento geral do trabalho, aferir escalas e volumetrias. Há que ver a figura na sua integralidade e não como uma reunião de partes dispersa: “Parts are constantly considered and observed in relationship to the whole.” (Padovano, 1981: 24).

É preciso rodar constantemente a escultura no cavalete para se poderem aferir os volumes de todos os ângulos, comparar o objecto ao modelo. Ter consciência que em determinadas poses do modelo nu há pontos de vista que podemos estar a ver em escorço, daí a importância dos cânones e as relações de medidas estruturais.

A forma final surge do vazio, encontra-se no espaço que precisa de ser ocupado para se tornar aparente, corporalizado. O espaço torna-se corpo. Passo a passo a figura vai surgindo. De início uma forma esquemática, rígida, linhas que esperam as suas massas. Agregam-se volumes sintetizados, moles matéricas que de maneira essencial já contêm a forma final. É com as mãos que se dá a forma. Sobre essas massas desenham-se linhas de força, corrigem-se proporções e anatomias, brotam novos volumes que se percebem já como formas acabadas. Dos grandes planos aos secundários e daí aos pormenores, a figura está feita. Começa-se de dentro para fora. A própria massa matérica estrutura-se a si mesma. Simbolicamente, a modelação de um corpo aproxima-se à própria génese humana, tal como a formação de um corpo vivo, modela-se do interior para o exterior. A partir de uma estrutura rígida interna agregam-se pedaços de matéria até à conclusão da última camada que, exterior, é a pele.

### Conclusão

A modelação como maneira de dar forma a uma matéria, é possivelmente a técnica de escultura mais antiga que o homem conhece perdendo-se a sua descoberta na imensidão dos tempos. Aproximada ao desenho pela faculdade em formalizar um pensamento, a modelação admite hesitações pela possibilidade de remissão do gesto, permitindo uma quase perpétua correcção da forma pela plasticidade dos materiais que se empregam nesta técnica.

*The process between thought and act is the shortest possible, and resembles drawing (...) with clay the idea is immediately shaped. A clay sculpture can be formed as fast or even faster than an oil sketch on canvas. Since clay is fluid, sculpting it is similar to drawing.”* (Padovano, 1981: 1).

Educa-se a mão em função do olhar, aprende-se a um tempo a ver, a pensar e a materializar, é um verdadeiro pensamento com as mãos que evoca o simbolismo da criação do primeiro homem. A forma retém as marcas distintivas de quem o trabalhou, as impressões digitais do escultor. Modelar é um procedimento tátil e sensual, reproduz na matéria o olhar que percorreu as formas de quem posa. É um misto de pensamento consciente, racional e pura abstracção mental, alheamento.

### **Referências**

Padovano, Anthony (1981) *The Process of Sculpture*, New York: Da Capo Press Inc.  
ISBN 0-306-80273-2

Tavares, Jorge de Campos (1990) *Dicionário*

*de Santos, Hagiológico, Iconográfico, de Atributos, de Artes e Profissões, de Padroados, de Compositores de Música Religiosa*, Porto: Lello & Irmão.  
ISBN 972-48-1786-5

**3. *Gama*, normas de publicação**  
*Gama, 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 Gama 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 académico 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.

# Gama — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

A *Revista Gama* 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 Gama, Estudos Artísticos* é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* 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 Gama* 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 Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

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

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

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

Por exemplo:

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

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

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

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão \*.docx ou \*.rtf).

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

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

### **Custos de publicação**

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

## Critérios de arbitragem

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

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

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

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

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

que apresento à *Revista Gama*, 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 Gama*, 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 Gama* 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 Cromá, 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: VIII Congresso CSO'2017 em Lisboa

*Call for papers:  
8th CSO'2017 in Lisbon*

**VIII Congresso Internacional CSO'2017** — “Criadores Sobre outras Obras”  
6 a 11 abril 2017, Lisboa, Portugal. [www.cso.fba.ul.pt](http://www.cso.fba.ul.pt)

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

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

### Tema geral / Temática:

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

### Foco / Enfoque:

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

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

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

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

## **2. Línguas de trabalho**

**Oral:** Português; Castelhana.

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

## **3. Datas importantes**

Data limite de envio de resumos: 2 janeiro 2017.

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

Data limite de envio da comunicação completa: 1 fevereiro 2017.

Notificação de conformidade ou recusa: 10 fevereiro 2017.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como a Revista *:Estúdio*, a Revista *Gama*, a Revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2017. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VIII Congresso (dotada de ISBN).

#### 4. Condições para publicação

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

#### 5. Submissões

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

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

#### 6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

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

##### Critérios de arbitragem:

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

## 7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 240€ (cedo), 360€ (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 480€ (cedo), 720€ (tarde).

Como participante espectador: 55€ (cedo), 75€ (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

No material de apoio incluem-se exemplares das Revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

### Contactos

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

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



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

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. 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 Galeria SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galeria Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no 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). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega. En 2014 publica o livro "Pintura site".



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Português (UCP-Porto) até setembro de 2012, foi co-fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutoramento no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em [www.abarbosa.org](http://www.abarbosa.org)).



**ANGELA GRANDO** (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Universidade de Paris I - Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I - Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES. Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da UFES. Coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes - UFES/CNPq. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas do Processo de Criação (CNPq). É editora da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858), autora e organizadora de livros como *Mediações e Enfrentamentos da Arte* (org.) (São Paulo: Intermeios, 2015) e capítulos de livros, artigos em revistas especializadas. É consultora *Ad-Hoc* da CAPES; desenvolve pesquisas com financiamento institucional da CAPES e FAPES, é Bolsista Pesquisador (BPC) da FAPES.



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutorado em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutorado em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



**APARECIDO JOSÉ CIRILLO** (Brasil). É artista e pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação), do qual é coordenador geral. Professor Permanente dos Programas de Mestrado em Artes e em Comunicação da UFES. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais, Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes, cultura, processos criativos contemporâneos e arte pública. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da *Revista Manuscrita* (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2005 — 2008); Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão da UFES (2008-2014). Desenvolve pesquisas com financiamento público do CNPQ e FAPES.



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



**CARLOS TEJO** (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio”. En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance “Chámalle X” (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



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



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design ([www.designa.ubi.pt](http://www.designa.ubi.pt)).



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / UPTec / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Vice-Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. *Outreach Director* do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro do *Executive Board* da European Academy of Design e do *Advisory Board for Digital Communities* do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. É músico no ensemble Stopestra desde 2011. 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.



**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 (Plástica), História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. É professor de Pintura e coordenador da Licenciatura de Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Tem feito investigação artística regular com trinta exposições individuais desde 1979, a mais recente, intitulado «O Centro do Mundo», no Museu Militar de Lisboa em 2013.



**JOÃO PAULO QUEIROZ** (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL). Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA). Coordenador do Congresso Internacional CSO (anual, desde 2010) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (anual, desde 2012). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



**J. PAULO SERRA** (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI, onde é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no LabCom.IFP. É vice-presidente da Sopcom e presidente do GT de Retórica desta associação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008) e co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009). É coorganizador de várias obras, a última das quais *Retórica e Política* (2014). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas.



**JOÃO CASTRO SILVA** (Portugal). Nasceu em Lisboa em 1966. Doutor em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Mestre em História da Arte pela Universidade Lusíada de Lisboa. Licenciado em Escultura pela FBAUL. É Professor de Escultura nos diversos ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura da FBAUL e coordenador do primeiro ciclo de estudos desta área. Tem coordenado diversas exposições de escultura e residências artísticas, estas últimas no âmbito da intervenção na paisagem. Desenvolve investigação plástica na área da escultura de talhe directo em madeira, intervenções no espaço público e na paisagem. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais.



**JOAQUÍN ESCUDER** (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (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. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



**JOSU REKALDE** (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada, (2011). En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Tolouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goëte Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013).



**JUAN CARLOS MEANA** (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prêmios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no el trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados con a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempeña o cargo de decano (director), desde 2010 à actualidade.



**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*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



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



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



**MARGARIDA PRIETO** (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolsista I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-ULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas 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 desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da International Association of Word and Image Studies (IAWIS).



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



**MARISTELA SALVATORI** (Brasil). Graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPEs, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



**MÔNICA FEBRE MARTÍN** (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Desitjos Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e vídeo-projeções com o título "De la Seducción" na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



**NEIDE MARCONDES** (Brasil) Universidade Estadual Paulista (UNESP). 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). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese Shadow Curating: A Critical Portfolio. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado (Honorary Research Fellow) do Departamento de Antropologia, Universidade



de Aberdeen e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.

**ORLANDO FRANCO MANESCHY** (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Desenvolve estágio pós-doutoral na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas Bordas Diluídas (UFPA/CNPq). É articulação do Mirante — Território Móvel, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Triangulações*, Pinacoteca UFAL — Maceió, CCBEU — Belém e MAM — Bahia, de set. a nov. 2014; *Pororoca: A Amazônia no MAR*, Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014; *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009; entre outros. Recebeu, entre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais — MINC | Funarte | Petrobras 2012*, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, *site* e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades — dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



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

# Sobre a Gama

## About the Gama

### Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A *Revista Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das Revistas que integram este conjunto a ele associado: as *Revistas Croma, Gama* e *:Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

### Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são 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 Gama* 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 Gama* 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 Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 29 elementos, apenas 6 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

# Ficha de assinatura

## *Subscription notice*

### **Assinatura anual (dois números)**

Portugal	18 €
União Europeia	24 €
Resto do mundo	42 €

No caso de ter optado pela transferência bancária, enviar o comprovativo da mesma por via eletrónica. Pode optar por cartão de crédito devendo para isso contactar-nos de modo a ser acionado um canal de transação eletrónica segura. A assinatura apenas terá efeito aquando da efetividade da transferência ou depósito. Contacto: Isabel Nunes (Gabinete de Relações Públicas, FBAUL).

### **Aquisição da revista**

A aquisição de exemplares anteriores está limitada à sua disponibilidade.

Cada número:

Portugal	16 €
União Europeia	22 €
Resto do mundo	40 €

### **Intercâmbio entre periódicos**

Para intercâmbio entre periódicos académicos, contactar Licínia Santos, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (Biblioteca), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

**Mail:** biblioteca@fba.ul.pt

A revista *Gama* é de acesso livre aos seus textos completos, através da sua versão online.

### **Contacto geral**

**Para adquirir os exemplares da revista *Gama* contactar** — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

**T** +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

**Mail:** grp@fba.ul.pt  
<http://cso.fba.ul.pt>

## Arte, política, e ‘Sociedade sem relato’

A proposta da *Revista Gama* associa-se ao projeto do *Congresso CSO — Criadores Sobre outras Obras* — mas com uma opção editorial específica, de valorizar as obras merecedoras de uma revisão ao seu tempo, à sua gênese, ao seu contexto.

O estudo destes contextos permite um olhar integrador sobre a cultura. A mudança é profunda. Hoje, se já não se trata de mudar o mundo, restará ocupar os espaços desgovernados: é este o perigo na “Sociedade sem relato” (Canclini).

Talvez a pesquisa que se impõe seja aquela que consegue estabelecer novas relações entre os referentes e agentes culturais, sem ambicionar revelar tramas ocultas, mas propondo linhas condutoras que permitam uma leitura do mundo no desordenamento cultural. É desde esse ponto que “a arte pode continuar a nos dar, nesta desencantada mudança de século, o mínimo de utopia sem a qual o progresso material perde o sentido da emancipação e se transforma na pior das perversões” (Martín-Barbero).

Alguns dos 15 artigos apresentados neste número 8 da revista *Gama* devolvem-nos conhecimentos sobre propostas artísticas menos conhecidas no decorrer das décadas. Artistas retêm na sua memória a obra de alguns dos seus companheiros de trabalho: o seu olhar é privilegiado para conhecer o fazer artístico pelo lado de dentro, testemunhar o entretecer das tramas onde se elaboram os discursos, intervenções, que constroem a cultura.

Lança-se o olhar, procura-se entre os iguais estudam-se as falas. As coisas precisam de voltar a ser pensadas.

ISBN 978-989-8771-39-1



9 789898 771391 >

Crédito da capa: Walter Smetak, o *Pindorama* em concerto realizado na reitoria da *Universidade Federal da Bahia*, 1970. Acervo da Associação de Amigos de Walter Smetak.