



Dentro do imaginário, movido de dentro, pelos artistas, sente-se uma falta emergente de conteúdo artístico. A arte torna-se ressonância de desamor, encerra um vazio interior, esvaziado o humanismo e a vontade de partilha. Impõe-se um rasgar de imaginários, pois existe uma fome, de imaginação, uma carência generalizada de arte, devido talvez a uma profunda ausência de amor. É uma crise epidémica, quase ausência generalizada de saúde, falta de relação, de calor, e de pulsão. Em fundo, a profunda solidão, a frieza e o mal-estar da vida urbana e moderna. O desafio é manter a comunicação, chegar ao outro, amar. Será uma proposta a colocar aos artistas, esta proposição de um imaginário de resgate.

Afinal de que se trata, este "imaginário de resgate"? Trata-se de um desejo pelo imaginário, uma vontade de comunicar, uma pulsão de partilha, uma verdade a colocar em comum. É um verdadeiro caminho, trilhado pelos homens desde que há pensamento, e desde que há pensamento artístico. Em comum, uma inclinação para uma beleza, para um valor em comum, para uma descoberta das formas, para uma concretização plástica, material, do que é sonhado e pensado como mais belo.

Para este número 33 da Revista *Estúdio* foram selecionados 15 artigos que tomam como escopo o olhar de artistas sobre outros artistas, num olhar de resgate entre criadores.



Revista **ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras
Volume 12, número 33, janeiro–março 2021
ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

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

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

Revista **ESTÚDIO**, Artistas sobre outras Obras

Volume 12, número 33, janeiro-março 2021

ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316

Ver arquivo em

> <http://estudio.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm>

Revista internacional com comissão científica e revisão por pares (sistema *double blind review*)
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa

Revista indexada nas seguintes

plataformas científicas:

- Academic Onefile > <http://latinoamerica.cengage.com/rs/academic-onefile>
- CiteFactor, Directory Indexing of International Research Journals > <http://www.citefactor.org>
- CNEN / Centro de Informações Nucleares, Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!» > <http://portalnuclear.cnen.gov.br>
- DIALNET > <http://dialnet.unirioja.es>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) > <http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences > <https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) > <http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: A2 (artes/música) > <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>
- ROAD Directory of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SciELO (Scientific Electronic Library Online) / Coleção SciELO Portugal > <http://www.scielo.org>
- SIS, Scientific Indexing Services > <http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

Periodicidade: trimestral

Revisão de submissões: arbitragem duplamente cega por Pares Académicos

Direção: João Paulo Queiroz

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: Victor de La Rocque, Aqui estão Minhas Asas (variação 2), fotografia, 2011. Cortesia do artista.

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 1647-6158

ISSN (suporte eletrónico): 1647-7316



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Estúdio

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: estudio@belasartes.ulisboa.pt



Conselho Editorial / Pares Académicos

Pares académicos internos:

ANTÓNIO CANAU ESPADINHA
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Arquitetura, Centro
de Investigação em Arquitetura, Urbanismo
e Design — CIAUD)

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

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,
Faculdade de Belas-Artes)

Pares académicos externos:

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

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

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

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

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

ANTÓNIO COSTA VALENTE
(Portugal, Universidade do Algarve,
Departamento de Artes e Humanidades
da Faculdade de Ciências Humanas
e Sociais)

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

ANTÓNIO FERNANDO SILVA
(Portugal, Instituto Politécnico do Porto,
Escola Superior de Educação (ESE), Unidade
Técnica Científica de Artes Visuais)

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

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

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

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

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

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

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

INÊS ANDRADE MARQUES
(Portugal, Universidade Lusófona de
Humanidades e Tecnologias)

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

JOAQUÍN ESCUDER
(Espanha, Universidad de Zaragoza)

JOSU REKALDE IZAGUIRRE
(Espanha, Facultad de Bellas Artes,
Universidad del Pais Vasco)

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

LUÍSA SANTOS
(Portugal, Faculdade de Ciências Humanas,
Universidade Católica Portuguesa)

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

MARCOS RIZOLLI
(Brasil, Universidade Mackenzie, São Paulo)

MARIA DO CARMO FREITAS VENEROSO
(Brasil, Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais)

MARILICE CORONA
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul)

MARISTELA SALVATORI
(Brasil, Universidade Federal do Rio Grande
do Sul)

MÒNICA FEBRER MARTÍN
(Espanha, Doctora, Facultat de Belles Arts,
Universitat Barcelona)

NEIDE MARCONDES
(Brasil, Universidade Estadual Paulista)

NUNO SACRAMENTO
(Reino Unido, Peacock Visual Arts, Aberdeen)

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

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

PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID
(Espanha, Facultad de Bellas Artes, Universitat
Politécnica de València)

PAULO BERNARDINO BASTOS
(Portugal, Universidade de Aveiro, Departamento
de Comunicação e Artes)

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

PEDRO ORTUÑO MENGUAL
(Espanha, Universidad de Murcia, Facultad de
Bellas Artes)

REGINA MELIM
(Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina,
Departamento de Artes)

RENATA FELINTO
(Brasil, Ceará, Universidade Regional do Cariri,
Departamento de Artes Visuais)

ROSANA HORIO MONTEIRO
(Brasil, Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Artes Visuais)

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

VERA LUCIA DIDONET THOMAZ
(Brasil, Associação Nacional de Pesquisadores
em Artes Plásticas, ANPAP)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-17
Imaginários sem tempo: há novidades na arte JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Timeless imaginaries: new things in art</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-17
2. Artigos originais	2. Original articles	20-188
Caminhos da escuta e da plasticidade no repertório artístico de Floriano Romano e Gersony NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	<i>Paths of listening and plasticity in the artistic repertoire of Floriano Romano and Gersony Silva</i> NEIDE MARCONDES & NARA SILVIA M. MARTINS	20-30
Alchimia Nova d'AnneMarie Maes: La necessitat de cultivar el nostre Jardí ÀNGELS VILADOMIU CANELA	<i>New Alchemy by Anne Marie Maes: The need to cultivate our Garden</i> ÀNGELS VILADOMIU CANELA	31-43
O Mapa das Ilhas Flutuantes, de Ema M. (2015. Cartografias imaginadas num espaço INÊS MARIA ANDRADE MARQUES	<i>The Floating Islands Map, by Ema M. (2015) Imaginary cartographies in a space</i> INÊS MARIA ANDRADE MARQUES	44-54
Carlos Velilla, la transparencia del gesto JOAQUIM CANTALOEZELLA	<i>Carlos Velilla, the transparency of the gesture</i> JOAQUIM CANTALOEZELLA	55-63
Eduardo Berliner: a pintura como processo para a (re)construção de um imaginário CECÍLIA ANDRADE CORUJO	<i>Eduardo Berliner: painting as a process for the (re)construction of an imaginary</i> CECÍLIA ANDRADE CORUJO	64-76
Mimetismos e encobrimentos como modo de resistência contra a mesmidade do "eu", na série "Paisajes", de Cecilia Paredes KARINE PEREZ	<i>Mimicry and cover-ups as a means of resistance against the sameness of the "I", in the "Paisajes" series, by Cecilia Paredes</i> KARINE PEREZ	77-84

<p>Viajando con Carla Andrade, crítica de lo sublime, la utopía, y el paisaje: eurocentrismo e identidades frágiles DIEGO DEL RÍO COMESAÑA</p>	<p><i>Traveling with Carla Andrade, a critique of the sublime, utopia and landscape: eurocentrism and weak identities</i> DIEGO DEL RÍO COMESAÑA</p>	<p>85-92</p>
<p>Ciudad y silencio en las imágenes de Sergio Belinchón PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p><i>City and silence in the images of Sergio Belinchón. Read the generic landscape</i> PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID</p>	<p>93-105</p>
<p>A (des)figuração animalista na pintura de Sofia Torres: estranhamento e repetição LEONARDO CHARRÉU</p>	<p><i>The animalistic (dis)figurement of Sofia Torres' painting: strangeness and repetition</i> LEONARDO CHARRÉU</p>	<p>106-116</p>
<p>O Gallus Sapiens de Victor de La Rocque e o contemporâneo ORLANDO FRANCO MANESCHY</p>	<p><i>The Gallus Sapiens by Victor de La Rocque and the contemporary</i> ORLANDO FRANCO MANESCHY</p>	<p>117-132</p>
<p>Desenho, corpo e espaço: reflexões sobre experiências e atravessamentos na produção artística de Andréia Dulianel THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS & PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA</p>	<p><i>Drawing, body and space: reflections on experiences and intersections in the artistic production of Andréia Dulianel</i> THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS & PAULA C. SOMENZARI ALMOZARA</p>	<p>133-145</p>
<p>Espaço sem Tempo: Lia do Rio e a poética da Terra ISABELA FRADE</p>	<p><i>Space without Time: Lia do Rio and the Earth's Poetics</i> ISABELA FRADE</p>	<p>146-154</p>
<p>A criação de Romy Pocztaruk: transversalidades entre nostalgia, crítica e ficção MÔNICA ZIELINSKY</p>	<p><i>The creation of Romy Pocztaruk. Transversalities between memory, nostalgia and criticism</i> MÔNICA ZIELINSKY</p>	<p>155-167</p>
<p>Paisagem traumatizada: a inscrição de eventos humanos traumáticos no território, na obra de Bleda y Rosa DOMINGOS LOUREIRO</p>	<p><i>Traumatized landscape: the inscription of traumatic human events in the territory, in the work of Bleda y Rosa</i> DOMINGOS LOUREIRO</p>	<p>168-180</p>
<p>Percepção Visual em Realidade Virtual nas obras de Vier Nev DIANA DAVID</p>	<p><i>Visual Perception in Virtual Reality in the works of Vier Nev</i> DIANA DAVID</p>	<p>181-188</p>

3. <i>Estúdio</i>, normas de publicação	3. <i>Estúdio</i>, publishing directions	190-219
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	190-191
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	192-200
Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	201-203
Estúdio, um local de criadores	<i>Estúdio, a place of creators</i>	206-219
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	206-217
Sobre a <i>Estúdio</i>	<i>About Estúdio</i>	218
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	219

1. Editorial

Editorial

Imaginários sem tempo: há novidades na arte

Timeless imaginaries: new things in art

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Artista visual e coordenador do Congresso CSO.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joaoqueiroz@campus.ul.pt

Resumo: A proposta desta edição nº 33 da revista *Estúdio*, de todos os seus 15 artigos, poderá resumir-se no desafio de um resgate num contexto generalizado de desconfiança, de abandono, ou de distanciamento humano. A crise é uma carência demorada, arrastada, fundada na crise do amor. É como uma epidemia, uma falta de relação, e de pulsão. Lá atrás, o mal-estar da vida urbana e moderna, para o que urge um projeto global estético. É o “imaginário de resgate” concretizado nas propostas arrojadas que aproximam: a beleza e a arte.

Palavras chave: *Estúdio* nº 33 / crise / amor / imaginário de resgate.

Abstract: *The proposal of this issue no. 33 of *Estúdio* journal, of all its 15 articles, can be summarized as the challenge of a rescue in a generalized social context of distrust, abandonment, or human distancing. The crisis is a time-consuming need, founded on the crisis of love. It's like an epidemic, a lack of relationship, and also a drive. There, the malaise of urban and modern life, for which is urgent a global aesthetic design. This is the “imaginary of rescue” concretized in the bold proposals that come close: beauty and art.*

Keywords: *Studio* no. 33 / crisis / love / imaginary rescue.

Dentro do imaginário, movido de dentro, pelos artistas, sente-se uma falta emergente de conteúdo artístico. Arrisca-se uma leitura de acordo com os tempos: a pandemia impôs o distanciamento (Silva & Melim, 2020), a desconfiança enraizou-se desde a crise das dívidas soberanas, de 2010, e afastou nacionalidades, entretanto acantonadas nos fluxos financeiros matizados em moralismos populistas (Rekalde, 2018). A arte torna-se ressonância de desamor, encerra um vazio interior, esvaziado o humanismo e a vontade de partilha (Cirilo, 2012). O amor evadiu-se, trocado por acertos de contas mais ou menos insignificantes.

As propostas de um imaginário passam a poder ser reconhecidas em algumas formulações, como que uma dissidência dentro da máquina de consumidores, onde o indivíduo é um membro utilizador. Impõe-se um rasgar de imaginários, pois existe uma fome de imaginação, uma carência generalizada de arte, devido talvez a uma profunda ausência de amor. É uma crise epidémica, quase ausência generalizada de saúde, falta de relação, de calor, e de pulsão. Em fundo, a profunda solidão, a frieza e o mal-estar da vida urbana e moderna.

Podem-se apontar momentos de questionamento interior, quer no campo dos artistas, quer no campo dos educadores (Prieto, 2014; 2018). O desafio é manter a comunicação, chegar ao outro, amar (Fariña & Cid, 2020). Será uma proposta a colocar aos artistas, esta proposição de um imaginário de resgate (Huerta, 2020).

Afinal de que se trata, este “imaginário de resgate”? Trata-se de um desejo pela criação, uma vontade de comunicar, uma pulsão de partilha, uma verdade a colocar em comum. É um verdadeiro caminho, trilhado pelos homens desde que há pensamento, e desde que há pensamento artístico (Grando, 2016). Em comum, uma inclinação para uma beleza, para um valor em comum, para uma descoberta das formas, para uma concretização plástica, material, do que é sonhado e pensado como mais belo (Huerta, 2004).

Para este número 33 da Revista *Estúdio* foram selecionados 15 artigos que tomam como escopo o olhar de artistas sobre outros artistas, num olhar de resgate entre criadores.

Neide Marcondes & Nara Silvia M. Martins, no artigo “Caminhos da escuta e da plasticidade no repertório artístico de Floriano Romano e Gersony Silva” debruça-se sobre a obra destes dois artistas. Floriano Romano (n. Rio de Janeiro, 1969) apresenta instalações com dispositivos sonoros que enfatizam uma interação urbana, entre sapatos ou guarda-chuvas sonoros, numa superação da metafísica através de uma indagação em torno da ‘patafísica.’ Gersony Silva é uma artista de São Paulo ativa desde os anos 80, apresenta instalações penetráveis e performances, que interrogam a dobra do corpo e do feminino, entre sinestésias

de tacto e de música. Entre ambos uma apropriação sensorial e epidérmica.

No artigo "Alchimia Nova d'AnneMarie Maes: La necessitat de cultivar el nostre Jardí" Àngels Viladomiu Canela debruça-se sobre as propostas de Anne-Marie Maes (n. Bruxelas, 1955). Esta é uma das artistas que se dedicaram com mais persistência ao estudo de colónias de abelhas. O Hortus experimentalis, instalado no jardim do seu atelier de Bruxelas desde 2009, ou o Transparent beehive, um cortiço visível e visitável (2003), ou ainda o ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehave, de 2020. A proposta é política e ambiental dentro de uma abordagem totalizante, decerto também metafórica da relação da arte com a sociedade.

Inês Maria Andrade Marques, no artigo "O Mapa das Ilhas Flutuantes, de Ema M. (2015): Cartografias imaginadas num espaço" apresenta o projeto de 2015 de Margarida M. Prieto (n. 1976, Torres Vedras) (aliás, Ema M.). Em resposta a uma proposta de Emília Ferreira, para a Casa da Cerca, a artista concebe uma correspondência entre antigos cartógrafos em busca de ilhas que se evadem de um dia para o outro, como que flutuantes. Os painéis em madeira disfaram-se de mapas, de nós de madeira, de caixas, de gabinetes, de armários, de desenhos.

Joaquim Cantalozella, no artigo "Carlos Velilla, la transparencia del gesto," apresenta a obra de Carlos Velilla (Zaragoza, 1950). Entre a abstração e a representação, as séries Verso intercalar (1999), Una casa de conversación (2003) y Pla seqüència (2019) tornam intrigantes as relações com os referentes, que parecem tanto omitidos, como eficazmente traduzidos pela cor e pela representação plástica deste artista.

Cecília Andrade Corujo, no artigo "Eduardo Berliner: a pintura como processo para a (re)construção de um imaginário" apresenta a obra deste artista brasileiro (n. 1978, Rio de Janeiro). A apropriação híbrida de corpos, objetos e animais apodera-se de uma narrativa infantil e quase assustadora que confronta os medos e os amores, numa poética de contemplação introspetiva.

No artigo "Mimetismos e encobrimentos como modo de resistência contra a mesmidade do 'eu,' na série 'Paisajes,' de Cecilia Paredes," Karine Perez apresenta a série "Paisajes", da peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950) hoje radicada em Filadélfia, EUA. Miméticas, as suas autorepresentações em camuflagem feminina e doméstica, reposicionam a plasticidade artística do lado do contexto, da camuflagem, do migrante, do feminino, do lar, dos papeis interpretados, das minorias, dos disfarces.

Diego del Río Comesaña, no artigo "Viajando com Carla Andrade, crítica de lo sublime, la utopia y el paisaje: eurocentrismo e identidades fragiles"

apresenta a obra de Carla Andrade (n. 1983, Vigo, Espanha). “Nenhum rio me protege de mim” é uma peça vídeo que aponta a deriva e a viagem como um sentimento de um mal-estar contemporâneo de busca de amor, ou de resgate permanente, numa tensão entre as margens de distâncias, desde a República Centro Africana, ou no antigo Congo, numa proposta de fuga permanente.

Paula Santiago Martín de Madrid, no artigo “Ciudad y silencio en las imágenes de Sergio Belinchón” apresenta a obra do fotógrafo Sergio Belinchon (Valencia, 1971), especialmente as séries a partir de 1997, como *Metrópolis* (1997 e 2009), *Roma* (2000), *Ciudades efímeras* (2001), *Some space* (2004), *Público* (2005), *Pure* (2006) ou *Natural history* (2006). São cidades genéricas, desamparadas, desligadas, solitárias e complexas, com uma proximidade paradoxal, feita de materiais e espaços, interrogando os novos desertos urbanos.

Leonardo Charréu, no artigo “A (des)figuração animalista na pintura de Sofia Torres: estranhamento e repetição” aborda e contextualiza a proposta desta pintora nascida em 1984 no Porto, Portugal. Partindo de redes de figuradores que exploram, de uma forma ou de outra, o uncanny, o estranho, o insólito, o desconfortável, o incómodo, podendo traçar-se uma origem referencial na “psicologia do estranho” de Ernest Jentsch, ou nos estudos de Freud. A proposta é de uma atualização pós surrealista, chamando à frente a figuração canina. A proposta é de um brilho interpelador em torno de uma possível decoração absurda e passiva, em torno de troféus de taxidermia de parede, convocando os valores plásticos da fotografia e do flash com as materialidades ostensivas da pintura e do escurrimto.

No artigo “O Gallus Sapiens de Victor de La Rocque e o contemporâneo” Orlando Franco Maneschy apresenta o artista Victor de La Rocque (n. Belém, Pará, Brasil, 1985) e suas performances e sua convocação da micropolítica do corpo, e das suas apropriações, tatuagens, marcas e gravações a fogo, gestos. O projeto Gallus Sapiens Parte aparece no 13º Salão Unama de Pequenos

Formatos (2007) e depois no 27º Salão Arte Pará (2008) onde se exibiu na abertura um galo e uma galinha vestidos de gala, e depois, o próprio artista, com a performance, “Come, Ainda Tens Tempo”, com um impetuoso convite à desterritorialização e ao desejo.

No artigo “Desenho, corpo e espaço: reflexões sobre experiências e atravessamentos na produção artística de Andréia Dulianel” Thayfani Eduarda dos Santos & Paula Cristina Somenzari Almozara é debatida a proposta da artista brasileira Andreia Dulianel (n. Vinhedo, São Paulo, 1982) de instaurar o desenho e a sua relação com o corpo e com o espaço, através de três ações artísticas em desenho, “Apagamentos I” (2014), “Evanescências” (2016) e “Reminiscências” (2019).

Dulianel recorre a carvão em pó sobre o chão, ou também a água sobre o asfalto quente, em esboços amplos e efêmeros, que desaparecem por evaporação ou dissipação, interrogando a perenidade do corpo e da própria arte.

No artigo "Espaço sem Tempo: Lia do Rio e a poética da Terra" Isabela Fra-de aborda a interrogação plástica de Lia do Rio (n. São Paulo, 1938). As instalações com folhas e materiais naturais, incidem sobre a natureza e o tempo, numa inquietação ontológica profunda de interpelação dos sujeitos.

No artigo "A criação de Romy Pocztaruk: Transversalidades entre memória, nostalgia e crítica" Mônica Zielinsky apresenta as propostas de Romy Pocztaruk (n. 1983, Brasil). Esta artista através de imagens quase invisíveis, desvanecidas, séries de fotos e vídeos, as Traumberg, imagens quase apagadas, um trabalho sobre a memória dos lugares de tensão histórica.

No artigo "Paisagem traumatizada: a inscrição de eventos humanos traumáticos no território, na obra de Bleda y Rosa," Domingos Loureiro debruça-se sobre as propostas da dupla de fotógrafos Bleda y Rosa, ou seja, María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970). Os territórios onde decorreram eventos traumáticos, hoje quietos e insondáveis, ontem campos de lutas encarniçadas, são revisitados pelos fotógrafos, nas séries "Campos de Batalla" (1994-2016) e "Notas en torno de la Guerra y la Revolucion" (2011-2013).

No artigo "Perceção Visual em Realidade Virtual nas obras de Vier Nev" Diana David reflete-se sobre a narrativa animada em Realidade Virtual. Observando as peças "A Mãe de Sangue," "Dar Cria," e "Lucido" do artista Vier Nev (Portugal). Articulando e sugerindo sucessivas as apofenias, o artista sugere novas formas e associações a partir das relações figura-fundo, no contexto dimensional sofisticado da Realidade Virtual.

Como contraponto final a todas os artigos apresentados, há para relembrar, ou melhor, reatualizar a proposta de resgate do amor pela arte, num envolvimento humanista totalizante (Marques, 2017). O desafio é de ser-se vivo, mortal, e frágil, em procura de uma beleza última.

Referências

- Cirilo, Aparecido José. (2012) "Pela Fresta (1998): o papel do espaço e da memória no processo de criação da obra de Shirley Paes Leme a partir de seus cadernos de anotações." *Estúdio: artistas sobre outras obras* 5: 269-276.
- Fariña, A. F., & CID, M. L. F. (2020). El cuerpo pincel en el arte feminista. *Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas*, (9), 27-37.
- Grando, A. (2016). Cildo Meireles: como na tradição oral e além. *Estúdio*, 7, 145-152.
- Huerta, R. (2004). Sangre o tinta. La tipografía como argumento liminar para una educación artística. In *Ponencias Primer Congreso de Tipografía*, Valencia, ADCV (pp. 178-186).
- Huerta, Ricard. (2020, mar) "Letras de Cine: Tipografía Queer para Formar a Docentes en Diversidad y Cultura Visual." *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*. Vol. 20 Issue 1, p1-23. 23p.
- Marques, Inês Andrade. "Da tela à parede da fábrica: Edgard Pillet, a arte abstrata integrada e os equívocos na sua aceitação." *Gama* 5 (2017): 110-118.
- Prieto, Margarida P. (2014, July) "From heaven to heavens: Rui Macedo/Do céu aos ceus: Rui Macedo." *Estúdio*, no. 10, pp. 164+.
- Prieto, Margarida P. (2018). João Paulo Queiroz: a imagem de uma imagem. *Revista Estudio, artistas sobre outras obras*. ISSN, 1647-6158.
- Rekalde, Josu (2018). Esther Ferrer. *Espacios Entrelazados*. BRAC: Barcelona, Recerca, Art, Creació, 6(3), 355-359.
- Silva, Daniela Torres Gelly de Castro E., & Melim, Regina (2020, July). "Experimentações político-formais no corpo linguístico performativo: a escrita em artes visuais/Political-formal experiments in the performative linguistic body: writing in visual arts." *Estúdio*, no. 31, pp. 134+

2. Artigos originais
Original Articles

Caminhos da escuta e da plasticidade no repertório artístico de Floriano Romano e Gersony Silva

Paths of listening and plasticity in the artistic repertoire of Floriano Romano and Gersony Silva

NEIDE MARCONDES* & NARA SILVIA MARTINS**

*AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, 01140-070, São Paulo, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso Design, Rua da Consolação, 896, Consolação, 01302907, São Paulo, Brasil

Resumo: A pesquisa atual refere-se à interpretação das obras dos artistas contemporâneos brasileiros, Floriano Romano e Gersony Silva. Os artistas trabalham com intervenções urbanas e sonoras e seus procedimentos vão de desenhos a poemas visuais, de instalações a performances. A produção de ambos tem em comum o processo físico com predomínio na cinestesia munidos da sinestesia. A análise e interpretação das obras foram balizadas na hermenêutica. Floriano e Gersony provocam o estar junto e recorrem ao trajeto interior/ser de um mundo possível.

Palavras chave: arte contemporânea / cinestesia / sinestesia.

Abstract: Current research refers to the interpretation of the works of contemporary Brazilian artists, Floriano Romano and Gersony Silva. The artists work with urban and sound interventions and their procedures range from drawings to visual poems, from installations to performances. The production of both has in common the physical process with a predominance in kinesthetic equipped with synesthesia. The analysis and interpretation of the works were based on hermeneutics. Floriano and Gersony provoke being together and resort to the inner path / being of a possible world.

Keywords: contemporary art / kinesthesia / synesthesia.

1. Introdução

Ao escrever sobre arte inventa-se outra linguagem, outro texto. Mas a escrita é tampouco separada do ver e do ouvir — e por que não do delirar? Existe o problema de ver a arte, ouvir uma música e conhecer sua própria escritura. E escrever sobre algo não é impor uma forma. Escrever, expor um trabalho, uma pesquisa, um estudo, é sempre um processo inacabado, no qual há um delírio, uma geografia como processo, um caminho artístico que pode ser ruidoso, sonoro e, muitas vezes, silencioso.

A arte age como sugestão sobre os músculos e os sentidos, ela apela para essa espécie de fina suscetibilidade do corpo. A euforia e o êxtase estão sempre presentes na interpretação da arte. Participar em conjunto de uma sinestesia é estabelecer uma misteriosa correspondência com o orgasmo, o que remete à metáfora dionisiaca da confusão: as coisas, as pessoas, as representações se propagam por um mecanismo de proximidade. Uma forma de socialidade, uma participação diferenciada e aberta (Maffesoli, 1985).

As ideias dos filósofos e sociólogos, Michel Maffesoli, Gianni Vattimo, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Martin Heidegger e Peter Sloterdijk, balizaram a interpretação, o comportamento e a poética dos eventos dos artistas brasileiros Floriano Romano e Gersony Silva.

Maffesoli (1987) suscita um esquema realmente complexo para o que chamou pós-modernidade; a socialidade com estrutura complexa orgânica da sociabilidade: com tribos afetuais em vez de indivíduos em organizações econômicas e políticas; pessoas em vez de grupos contratuais.

Segundo Flávio Kothe (2007) todo autor é um modelo de autoridade, que exerce poder quando elabora sua obra. É preciso compreender que é isso que gera a força do apelo pela orgia. Toda arte exerce uma ação tônica, aumenta a fama, o prazer.

1.1 O mundo sonoro e ruidoso de Floriano Romano

E o prazer gera o orgasmo para Michel Maffesoli (1985), essa é uma maneira de propor a questão da alteridade. O êxtase, a embriaguez, o *pathos* no ser. O êxtase não é fenômeno de obnubilação, mas como o ser se apresenta, se representa a si mesmo como tensão, como uma tendência para transcender como característica do devir criativo (Sloterdijk, 2014).

Floriano Romano nasceu em 1969, é doutor em linguagens visuais e docente na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. Trabalha com intervenções urbanas e sonoras e seus procedimentos artísticos vão de desenhos a poemas visuais, esculturas e instalações. Recebeu bolsa de

artista residente na cidade do Porto, Portugal em 2001. Exposições, instalações e prêmios acompanharam Floriano durante toda sua carreira.

O artista carioca, entre os vários processos, trabalha com a cinestesia e a sinestesia (Marcondes, 2020). Cinestesia refere-se ao sentido muscular, conjunto de sensações que permite a percepção de sinestesia. Esta provoca um forte apelo aos prazeres sensoriais extasiantes sinestésicos para a aproximação de pessoas, que acontece em passeios por ruas e praças de cidade. Floriano Romano intitula-se artista visual e sonoro. O mundo é ruidoso e sonoro. O ruído existe antes da linguagem. Existe o orgiástico como fator de socialidade e existe o corpo enquanto instrumento de produção. O orgasmo representa o exemplo do *carpe diem* que parece constituir o fundamento da sabedoria popular (Maffesoli, 1985). Assim, o mundo imaginal dionisíaco vai permitir pequenas disfunções da vida banal e assegurar a manutenção do querer viver societal.

Roger Bastide (1971) admite pelo método histórico-cultural a evolução das artes fonéticas como o acaso inicial do som, do grito; o homem, então, toma consciência de seu poder criador, e a sociedade, por sua vez, absorve esse poder e o socializa. O impulso e o som, a modulação sobre a articulação, a palavra. O homem percebeu, em circunstância fortuita, que com um fruto seco era possível gerar sons. Tomou consciência de seu poder criador de fazer sons. No estado totêmico dos povos, os primeiros instrumentos que emitiam sons eram simples cabaças, bastões e troncos.

Floriano demonstra que a arte atual muitas vezes se apropria das obras do passado — próximo e longínquo — e o torna contemporâneo; a arte cai na ordem do dia, do reciclável. A artista projeta obras, instalações e performances usando o som/ruído como material e objetos presentes no cotidiano, mas transformados (Bolsa de Arte, 2016).

Vivemos uma época culturalmente pobre, mas de exagero de busca por positividade, maximizando novas formas de violência. Ao mesmo tempo, estamos em uma sociedade que gera um cansaço e um esgotamento excessivo, o que nos leva a falar, metaforicamente em infarto da alma. Um artista que vê o que outros não conseguem enxergar exterioriza sua alma, seus sentimentos, expõe sua sensibilidade.

Floriano Romano é um artista viajante, viajante de espaços geográficos e sonoros, artista que recarrega seu material sonoro em praças, ruas e espaços de exposições, transformando-os em evento no sentido heideggeriano (Marcondes; Martins, 2018), em Ereignis, possibilitando a mundanidade. Joga com o espaço simbólico do sujeito no qual é confrontado com a abertura de vários mundos, com sua finalidade e com seu destino.



Figura 1 · Instalação Máscara Sonora, Floriano Romano, 2015, Rio de Janeiro, Brasil, Fonte: <https://florianoromano.webnode.com/#&gid=1&pid=7> File:Floriano02.jpg

Figura 2 · Instalação Poema Tornado de Floriano Romano, 2018, Galeria Reserva Cultural, Rio de Janeiro, Brasil Floriano Romano. Fonte: <https://palcoteatrocinema.com.br/2020/02/24/poema-tornado-de-florianoromano-ocupa-galeria-reserva-cultural/File>: Floriano.02.jpg.

Figura 3 · Exposição Nuvem de Floriano Romano, 2018, Espaço Furnas Cultural, Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: <https://florianoromano.webnode.com/> File Floriano03.jpg

A rua é um prolongamento do estúdio, do não lugar, do acontecimento, do lugar virtual do acontecimento. Instalação Máscara Sonora (Figura 1) a rua é a sede de confusão da massa, confusão real do ato e signo. Nenhuma vontade de comunicação. A única pulsão é ocupar este não lugar (Baudrillard, 1996). A situação da máscara é o problema da relação entre ser e aparência (Vattimo, 2017). O artista com capacetes sonoros põe-se a sussurrar, e a “linguagem alcança o limite que desenha de seu interior e se confronta com o silêncio” (Deleuze, 1996: 158).

Um devenir sempre contemporâneo. As palavras sonadas pintam e cantam e no caminho e vão se dividindo e se compondo. Floriano sabe que a comunidade é emocional, instável, mas aberta. A ambiência comunitária induz à reflexão. Resulta certa desordem afetual no objeto cidade como uma sucessão de territórios onde as pessoas enraízam-se, ou se retraem, buscam abrigo e segurança. Esta é a hipótese da socialidade. Seria o fato de partilhar um hábito, um ideal que determina o estar junto. Floriano sabe a importância das aparências ou da teatralidade na cena cotidiana e pratica no colorido de ruas e praças a proposição sutil, a dialética entre o mostrar e o esconder, no estar junto à toa. O uso da máscara é o problema da relação entre ser e aparência (Vattimo, 2017).

No ano de 2015 a exposição *Errância no Centro Cultural Banco do Brasil* do Rio de Janeiro exibiu a situação errante de Romano, que com corpo microfonado e em pedaladas errantes por ruas e bares na cidade do Rio de Janeiro narra a própria história e cria imagens sonoras (Das Artes, 2015). O registro foi apresentado com caixas de som sobre tripés. As caminhadas errantes noturnas em quatro pessoas contam sobre vivências como se fosse do próprio artista a experimentar o flânerismo. Charles Baudelaire (2004), por exemplo, mergulhava em Paris para desvelar as representações das ruas e dos pedestres.

Em suas obras o artista utiliza o ruído e objetos sonoros retirados cotidiano, tais como: máscara sonora em capacetes falantes, guarda-chuvas sonoros e em mochilas sonoras. Ruído como expressão do mundo e influenciando os sentidos. Poema Tornado (Figura 2) é um poema-instalação em que imagens da escrita, sons e sentidos se especializam na Galeria Reserva Cultural em Niterói, Rio de Janeiro em 2020 (Romano, 2020). Sua produção artística é um processo físico com predomínio cinestésico munido da sinestesia.

As manifestações de Floriano são como um ludismo dionísio (Maffesoli, 1985). A família, o grupo, a cidade, o bairro são vetores de comunização e de orgiasmo, são formas festivas que resumem a união do estático e da dinâmica, são figurações e a movência dos afetos. Floriano realiza troca simbólica e certa anarquia, mas gera um princípio de ordem, uma sinarquia. Aproxima-se do processo

poético que retoma uma ordem complexa, orgânica que favorece o êxtase e a comunhão, a socialidade que se apresenta sempre como um misto de desejo, de animosidade, uma provocação que prepara a uma integração. Participar de um comum, de um conjunto, de uma cinestesia permite a perduração do corpo social e o orgiasmo social. Os espíritos livres fazem sua entrada na cena mundial. Como o lema de Platão: poder viver em todo o lado (Slortedjick, 2014).

Nuvem é uma instalação que erige o som como chuvas sonoras irradiadas pelos guarda-chuvas em anárquico e cacofonismo. Em Nuvem, no Espaço Furnas no Rio de Janeiro, Brasil há ruídos da natureza e da chuva, instalação (Figura 3) é composta por guarda-chuvas sonoros dispostos na galeria além de performances com sapatos sonoros.

Intervenções em lugares abandonados, reabilitação de ambientes carcomidos pelo tempo são espaços escolhidos pelo artista que denotam a rota da atenção do artista a participar das vidas. E de tornar mais conhecido o patrimônio oral das culturas: o arquitetônico artístico como no evento, Muro de som, idealizado especialmente para o Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, no bairro de Santa Teresa, centro do Rio Janeiro (Das Artes, 2015).

O mundo artístico de Floriano é sonoro e ruidoso. Participar de suas exposições é estar em estado de tensão. Suas instalações criam uma história, com som, música e imagem. A história da cidade apresentava um revivalismo de formas desaparecidas, em vias de escapar ao apocalipse referencial, uma utopia na contemporaneidade. É um apocalipse não virtual, mas distópico. E tudo se passa em efeitos, em acontecimentos perversos. A desordem aparente é fecunda. Reviver o sentimento de uma sociedade põe-se em estado de congregação. É o ser/estar junto; em seguida, ocorre o estado de dispersão. De um caótico coletivo, coro de canções, o artista cria uma vivência aberta e complexa.

A reflexão como vivemos e ouvimos leva a efeitos indagadores e a questionamentos do mundo contemporâneo. Floriano é como Zaratustra, personagem de Nietzsche (2017), uma forma poética e fictícia de andanças do ser transacional do homem. Para Nietzsche, porém, a arte é um fenômeno do passado, mas que lembramos com profunda comoção. A sensibilidade dos outros é o outro lado de seu corpo estesiológico.

Suas instalações são complexas soam simultaneamente. Com diferentes objetos desde tubos de plásticos, caixas de papelão, máquinas de escrever, chuveiros e torneiras, todos fazem parte de cenários e compõem com performances junto ao público. Em cada ambiente há uma história ficcional. Jogar-se contra os limites da representação e subvertê-la é tarefa de Floriano. De acordo com Nietzsche, é preciso colocar sob suspeitas as chamadas verdades oriundas do

sujeito (Vattimo, 2017). Os objetos do sentido interno, assim como dos externos estão representados no sentido do pensamento. O mesmo procedimento em errância, corpo impulso em Floriano que pratica a chamada patafísica, como superação da metafísica, que tem um novo significado e implica uma nova compreensão do fenômeno arte.

1.2 Gersony Silva: o corpo que se epifaniza

Gersony Silva, paulistana, estudou na Belas Artes de São Paulo, assim como na Pontifícia Universidade Católica e na Universidade de São Paulo. Ganhou prêmios e participou de residências no Brasil e no exterior. A artista faz a libertação entre ser e aparência; a libertação da aparência, da máscara como objeto. Assim se dá, em sua obra, o desmascaramento: a artista personaliza, incorpora o ambiente e caminha por mundos errantes. Desde cedo, dedicou-se a ministrar e orientar trabalhos em arte e educação e inclusão social. Coordenou o Departamento de Arte no Colégio Miguel de Cervantes, também em São Paulo. Suas exposições, instalações e performances já ocorreram em Portugal, na França, na Itália, na Grécia e nos Estados Unidos.

Sem máscara apresenta seu corpo com seus humores, sua sensualidade, suas exigências; defronta outros corpos e roça neles. É assim a tactalidade contemporânea, uma forma da relação com o outro, ato poético. Eis o corpo que se epifaniza (Maffesoli, 1996), uma lógica do estar junto.

Tendo como referência as obras de Kafka, a artista passa seu corpo como que sem órgãos, mas um corpo de juízos, sem hierarquizações, corpo anárquico. Ela costuma exultar com todo o brilho como uma presença de toda a Grécia (Sloterdijk, 2004).

Na performance, *Passagem Permitida*, ocorreu em 2013 no meio da avenida Paulista na cidade de São Paulo (Figura 4), a artista fala aos transeuntes “podem passar”, as pessoas aventuram-se atravessar a fenda no pano branco que continha o escrito “Acessibilidade = Liberdade”; de início, desconfiadas, pois se aproximariam da Figura de grandes asas brancas que poderia levá-las ao infinito. E continua declarando: “finalmente é sério. O tempo não tem nada de sério. Estamos na praça cheia. Agora que deseja o mais. Que nós estamos decidindo, O jogo de todos. Agora é sua vez” (Silva, 2020: n.p).

Os movimentos do passeio ou do trabalho, da agitação, do tráfego e os fluxos lúdicos constituíram um ambiente específico de nova instalação/performance, como sob auspícios de Dionísio, a exultação dos prazeres. Como Zaratustra, a artista manteve-se em silêncio durante algum tempo, a ponto de não querer ver nem os olhares e de fazer-se de surda às perguntas. Com imensas asas Gersony



Figura 4 · "Passagem Permitida", 2015, Gersony Silva, na Avenida Paulista, São Paulo, Brasil Fonte: <https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136> File: Gersony04.jpg

Figura 5 · Performance Ruídos do silêncio, de Gersony Silva, 2008 no Subsolo Galeria, Campinas, São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136> File:Gersony05.jpg

Figura 6 · Ensaio Fotográfico — Movimento 1 a 16 , de Gersony Silva, 2015 Fonte: <https://www.gersony.com.br/obras.php?idcd=136> File:Gersony06

reabriu os olhos e voltou a se comunicar. Para Albert Camus (2017) vale descrever que a cidadela cega se torna praça forte, muralha do mundo. A grande preocupação, nessa situação, é fazer calar ou propagar a esperança. Poder tudo, olhar com um espírito que nada perturba.

A instalação, Ruidos do Silêncio (Figura 5), promove a mutabilidade física; é conceitual e sensorialmente com a corrosão do metal pela reação com o suor da artista. Nas mãos o vermelho misturado ao suor alude a sangramento (Oliveira, 2020). Toda arte age como sugestão sobre músculos e sentidos, apelando para essa espécie de fina suscetibilidade corpórea. As sensações de euforia e êxtase estão sempre presentes na interpretação da arte. Participar em conjunto de uma cinestesia é estabelecer uma misteriosa sinestesia, uma correspondência de um orgasmo.

“Nós somos plantas apoiadas nas raízes que têm de romper o solo, a fim de poder florescer no pé e dar frutos” (Heidegger, 2010: 27). Gersony em depoimento de sua obra explica “para onde vai este estranho caminho? Recolhi num vidro meus suores e caminhei em terras macias [...] suas interpretações concluem o trabalho da obra inacabada por essência” (Silva, 2020: n.p). O tema dos movimentos perpassa os objetos. Percebe-se a presença física da artista em seus trabalhos e a inevitável força muscular na corporificação da ideia na obra, na instalação, na performance e na perfeita cinestesia. Descortina-se uma extraordinária multiplicidade (Slordedjik, 2014).

Para Michel Maffesoli (1987) o corpo se pavoneia e se cosmetiza e tudo isso tem o papel sacramental e torna visível o estar junto, fator da socialidade. O alcance idealizador da arte de Gersony está sempre ligado ao de conceber o mundo visível, que a arte viria à luz de maneira plena, as moléculas originais tornam-se cada vez mais raras. A performance corporal e pictórica Dream Images acompanhada pela peça musical de George Crumb interpretada por Neide Marcondes no teclado, realizada em 2019 na residência artística L’Echangeur 22, em Saint-Laurent-des-Arbres, França, configura o espaço simbólico como processo físico que leva cada força e cada indivíduo aos limites de suas possibilidades. De acordo com a teoria da descontinuidade e teoria da catástrofe, a instalação é uma libertação, uma crítica e uma forma catastrófica. A aquisição da forma depende de um conflito.

“Como saltar por cima da própria sombra, quando não se tem sombra” (Baudrillard, 1996: 95). Na performance, Movimento 1-16, seu corpo coberto com vestimenta que corresponde à situação do instantâneo (Figura 6) “permite explorar elementos de grande plasticidade: as pregas, as dobras” segundo Deleuze (1996). A performer, com sua própria alienação e com sua própria

ultrapassagem é a libertação efetiva da metáfora da liberdade; é o contágio das formas geradas das referências de um real produzindo uma criação/invenção sem limites como a informação na teoria da descontinuidade. Suas formas pictóricas em tons vermelhos e azuis expõem movimentos que se enrolam em dobras e desdobras. “O corpo é a construção social, cultural e simbólica é tomado como matéria de criação e (re) criação” (Oliveira, 2020: 49). E, como no pensamento, esta verticalidade dos tons introduz-se nas estruturas dos suportes um vazio, um invisível. Produz sensação de envolvimento sensual que envolve, mas desvela o corpo. São formas que voam, formas volantes.

A metáfora da dobra, na multiplicidade da dobra do eu permite compreender a erupção de afetos. Há uma beleza poética às vezes uma sublimidade. E o corpo demonstra postura de movimento entre paixão e êxtase. Ao espectador, por sua vez, cabe renovar sempre o acontecimento. A artista durante a performance expressa-se: “não gosto de sentir limites de minhas possibilidades. Tensão no (in)visível”

O estudo filosófico da contemporaneidade em contato com a pesquisa de materiais resulta em pinturas, desenhos, instalações, vídeos, fotografias e objetos de Gersony Silva. Mas tal pensamento será sempre indispensável: o que calcula e a reflexão (Heidegger, 1959).

Conclusão

O artista é uma pessoa complexa, desenvolve identificações polimorfos que nos incorporam e que nos integram afetivamente. A produção artística de Floriano Romano e Gersony Silva apresentam versões do aberto e o desvelamento. É preciso ressaltar que os espíritos livres dos artistas fazem sua entrada na cena mundial. O mundo imaginal assegura a manutenção do querer viver societal e nos obriga a repensar a misteriosa relação que une o lugar, nós e o não lugar. Os artistas Floriano Romano e Gersony Silva estão entre aqueles que se ocupam de alargar a área de comportamento teórico à percepção das estruturas da vida prática e do cotidiano. Provocam o estar junto em características extáticas e o fenômeno do êxtase é despertado em seus procedimentos.

Cada fato, histórico ou cultural, está dotado de uma energia cinética que arranca o homem de seu espaço e o projeta no hiperespaço. Toda a obra é uma viagem, um trajeto que recorre a trajetórias interiores que a compõem, que constituem sua paisagem ou seu concerto musical. A arte abre um mundo, abre mundos possíveis. A relação obra e mundo é multiforme, cada obra dentro de sua possibilidade revela aspectos da transmissão entre o pensado, o percebido e composto da coisidade e da mundanidade.

Referências

- Bastide, Roger (1971) *Arte e sociedade*. São Paulo: Edusp. ISBN: 978-85-7541-517-7
- Baudrillard, Jean. (1996) *A ilusão do fim*. Lisboa: Terramar. ISBN:9789727101009.
- Camus, Albert (2011) *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2011. ISBN-10:9788577994786
- Das Artes (2015). Floriano Romano -CBBB Rio de Janeiro. [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL <https://dasartes.com.br/agenda/floriano-romano-ccb-rio-de-janeiro/htm>
- Deleuze, Gilles. (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-0524-6
- Heidegger, Martin. (2010) *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget. ISBN 9789897591129
- Kotke, Frederic. (2007) *Fragmentos finais*, São Paulo: Unesp. ISBN: 9788523006433
- Maffesoli, Michel (1985) *A sombra de Dionísio*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional de Livros. ISBN 85-11-08065-1
- Maffesoli, Michel (1996) *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes. ISBN: 8532616755
- Maffesoli, Michel (1987) *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. ISBN: 9788521802594
- Marcondes, Neide. (2000) *O êxtase religioso em dobras e catástrofes*. São Paulo: Arte e Ciência. ISBN-10 8574730254
- Marcondes, Neide; Martins, Nara. (2018) *Desvelar a arte contemporânea: meandros da interpretação*. São Paulo: Altamira. ISBN-10:8599518240
- Oliveira, Alesandra Matias, (2020) "Pigmento, suor e nada mais". *Revista Ainas Magazine*. V.10.jun. 2020.p.44-49 [Consult. 2021-02-10] Disponível em URL <https://ainasmagazine.com/ainasmagazine/> ISBN 26115271
- Nietzsche, Frederich. (2017) *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Vozes. ISBN 978.85.254.3102-8
- Romano, 2016. Floriano Romano. [Consult.2021-01-22] Disponível em URL <https://florianoromano.webnode.com/textos-criticos/>
- Silva, Gersony. (2020) Gersony Silva [Consult.2021-01-22] Disponível em URL <https://www.gersony.com.br/sobre.php>
- Sloterdijk, Peter. (2014) *Morte aparente no pensamento*. São Paulo: Goethe Institut. ISBN 9789896414603
- Vattimo, Gianni. (2017) *O sujeito e a máscara*. Nietzsche e o problema da libertação. Petrópolis: Vozes. ISBN 8532654703

Notas biográficas

NEIDE MARCONDES é artista visual, teoria e crítica da arte e professora na Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Livre Docente e Titular pela UNESP. Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo-USP. As suas principais linhas de investigação são: estética e história da arte; arte contemporânea

Email: ne.be@uol.com.br

Morada: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, Barra Funda, 01140-070, São Paulo, Brasil.

NARA SILVIA MARTINS é artista visual e professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo-USP. Coordena o grupo de investigação em Design, Teoria e Projeto. As suas principais linhas de investigação são: história e teoria da arte e do design.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5668-2029>

Email: narasmartins@gmail.com

Morada: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Curso Graduação Design, Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rua da Consolação, 896, 01302907, São Paulo, Brasil

Alchimia Nova d'AnneMarie Maes: De l'emergència de conrear el nostre Jardí

New Alchemy by Anne Marie Maes: *The need
to cultivate our Garden*

ÀNGELS VILADOMIU CANELA

AFILIÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts visuals i Disseny, 08028 Barcelona, Catalunya, Espanya.

Resum: L'artista i apicultora AnneMarie Maes, fascinada per les abelles des de fa més de dues dècades, tracta l'estreta interacció i coevolució entre aquests insectes i els ecosistemes urbans, mitjançant pràctiques d'investigació artística, en col·laboració amb científics i enginyers. Els seus projectes porten implícites complexes relacions entre organismes vius i objectes manufacturats amb biotecnologia dins del «paradigma postdigital», en un món on la tecnologia està completament entrelaçada amb totes les facetes de la nostra existència.

Paraules clau: art i apicultura / emergència ambiental / tecnologia digital / activisme ecològic / cohabitar.

Abstract: *Artist and beekeeper Anne Marie Maes, fascinated by bees for more than two decades, deals with the close interaction and coevolution between these insects and urban ecosystems through artistic research practices and in collaboration with scientists and engineers. Her projects involve complex relationships between living organisms and objects manufactured with biotechnology within the «postdigital paradigm», in a world where technology is completely intertwined with all facets of our existence.*

Keywords: *art and beekeeping / environmental emergency / digital technology / ecological activism / cohabiting.*

1. Introducció

L'interès creixent per l'apassionant univers de les abelles des de l'art no és ni molt menys recent. En els darrers anys, s'ha vist augmentat per les alarmants notícies sobre la davallada i desaparició de les colònies d'abelles meloses. Així mateix, les vigents preocupació i emergència ambiental d'àmbit planetari obliguen a replantejar i reactivar un model de ciutat renaturalitzada i molt més sostenible, mitjançant l'horticultura i l'apicultura urbanes. En aquest sentit, les abelles esdevenen un reflex de la nostra vida i no només operen com a metàfora social, sinó que també esdevenen potencials bioindicadors ambientals; fins i tot, segons els experts, el nostre futur depèn d'elles.

En els últims anys, l'estudi de les abelles ha esdevingut un focus de recerca per a molts artistes i col·lectius, propostes que s'han presentat en diversos formats expositius. És conegut que, en l'extensa cosmologia de l'emblemàtic artista Joseph Beuys (1921-1986), les abelles, la mel i la cera adopten un paper rellevant. De fet, el seu «concepte ampliat de l'art» i «l'escultura social» estan fonamentats amb exemples des de l'òptica entomològica.

Una mostra recent n'és el projecte expositiu «Beehave. On són les abelles?», a cura de Martina Milà, que va tenir lloc a la Fundació Miró la primavera de 2018. El visitant era convidat a fer una immersió sensorial en l'univers d'aquests insectes pol·linitzadors, a través d'un seguit d'instal·lacions i intervencions dins del museu, però també repartides per diferents indrets de la ciutat, en què van participar una vintena d'artistes locals i internacionals, entre els quals AnneMarie Maes.

2. Cohabitar i cooperar, conrear i pol·linitzar

AnneMarie Maes (Brussel·les, 1955) és una de les artistes contemporànies que s'ha dedicat amb més perseverança, compromís i intensitat a l'estudi de les colònies d'abelles en les darreres dècades:

Les meves preocupacions per les abelles provenen en part de la fascinació per aquests sorprenents insectes: les abelles presenten solucions molt originals als reptes als quals s'enfronten els insectes socials, per exemple en l'àmbit de la comunicació i presa de decisions col·lectives. Són una font interminable d'imatges i sons visualment impressionants, i el seu notable comportament col·lectiu proporciona inspiració i metàfores per al funcionament de la societat humana. (Maes, 2015: 46)

Al terrat del seu estudi de Brussel·les ha creat un jardí experimental, *Hortus experimentalis* (2009 — en curs) (Figura 1), un laboratori a l'aire lliure on ruscos sostenibles són monitoritzats per sensors, que mitjançant algorismes de



Figura 1 · *Hortus experimentalis* (2009 — en curs)
Centre de Brussel·les. Font: AnneMarie Maes

Figura 2 · *Beelaboratory* (2010-en curs) Brussel·les.
Font: AnneMarie Maes



Figura 3 · *Hortus experimentalis* (2009 — en curs)
Brussel·les. Font: AnneMarie Maes

processos sensorials analitzen l'estat de la colònia, la qualitat del pol·len i els comportaments de les abelles. En aquest s'emplaça *Bee Laboratory* (2010) (Figura 2), un projecte a llarg termini i un marc obert que ajuda a posar de manifest la problemàtica del genocidi de la població avícola. Neix com una extensió natural dels horts urbans, atès que sense pol·linització esdevé impossible conrear el jardí. Les abelles són els principals insectes pol·linitzadors i *proporcionen un servei ecosistèmic fonamental als éssers humans en forma de pol·linització dels conreus* (Bosch, 2018: 48).

En paral·lel l'artista promou projectes col·laboratius amb l'objectiu de crear «corredors verds» per tots els habitants de les ciutats. *Open greens project* (2008-2012) es va centrar en la creació i el manteniment d'horts urbans als terrats del centre de Brussel·les. Crear un jardí urbà és una gran iniciativa que requereix resoldre una àmplia gamma de problemes pràctics, com per exemple convèncer els propietaris dels edificis, condicionar el sòl del terrat, triar el substrat, escollir diversitat de llavors i plantes, construir un hivernacle, gestionar el subministrament d'aigua de pluja, sembrar, plantar, regar, combatre les plagues i males herbes amb mètodes biològics, fer la collita i conserva dels productes del jardí, etc. (Figura 3). Moltes d'aquestes activitats tenen lloc a través de col·lectius d'artistes i científics a Brussel·les cofundats per la mateixa artista, com OKNO (2004) i *Brussels Urban Bee Lab* (2009).

En el seu *Blog notebooks (web)* trobem una informació molt detallada que ens permet endinsar-nos en el repte diari de la feina de l'artista i les dificultats que implica treballar amb éssers, organismes i matèria viva. Cal destacar que, paral·lelament a l'ofici de jardineria, horticultora i apicultora, l'ús de la tecnologia esdevé no només un suport a les tasques diàries de manteniment dels ecosistemes vius, sinó que també li serveix per estudiar i entendre aquests processos naturals. Paradoxalment, aquest complex sistema de vigilància i xarxes de sensors fa visible allò invisible, i permet un seguiment continu a través del web. Mitjançant el treball de col·laboració permanent amb científics i especialistes, es processen les dades que posteriorment es posen a disposició del públic. Per exemple, material genètic extret del cos de les abelles li permet detectar quins virus i bacteris les ataquen. El resultat de l'anàlisi demostra que la mel produïda en aquests ruscos intel·ligents urbans està menys contaminada i és de més qualitat que algunes de les recollides en contextos rurals on l'ús de plaguicides és estès.

Per tant, la seva extensa recerca artística es materialitza en objectes tecnològics, artefactes que combinen la fabricació digital i l'artesania, la biotecnologia i el bricolatge. Els seus projectes generen una font constant d'experiments protocientífics, intervencions holístiques properes a la permacultura, activitats

comunitàries amb la implicació de diversos col·lectius, objectes escultòrics i fotografies de gran vàlua estètica. Tots aquests, entesos com a materials del procés i en procés, s'exposen mitjançant un *display*, a mig camí entre el laboratori i el gabinet. Una posada en escena, en què la diversitat de suports i medis, així com la seva bellesa i raresa, activen la nostra curiositat per entendre i conèixer el món de les abelles.

A continuació, s'analitzen dos projectes en què s'investiga el concepte expandit de *beehive*.

2.1 *Transparent beehive*: de dispositiu sonor a rusc intel·ligent

El projecte *Transparent beehive* (2012-2013) (Figura 4) consisteix en el disseny i la construcció d'un rusc destinat a l'observació i el seguiment de l'evolució d'una colònia d'abelles. Realitzat amb plexiglàs, fusta, alumini i acer, en el seu interior habiten les abelles vives, que tenen accés al món exterior a través d'un conducte de plexiglàs. Inicialment, es va instal·lar en un terrat de Brussel·les connectat al laboratori d'horts urbans i, des de llavors, s'ha mostrat en diversos espais i contextos artístics. L'extensa documentació i els materials que va generar aquest projecte es van mostrar en l'exposició «Transparent beehive gabinet» (2013), al Scientific Inquiries, Koç University d'Istanbul.

L'artista parteix de l'anomenada «observació respectuosa» de la vida de les abelles introduïda per l'entomòleg suís François Huber (1750-1831) en el seu llibre *Nouvelles observations sur les abeilles* (Ginebra, 1792). Huber inventà el primer rusc racional que ell mateix va denominar *Ruches en livres ou en feuillets* ('Rusc de llibre o de pàgines'), construït amb marcs de fusta que es podien obrir i contemplar-ne l'interior com si es tractés de les pàgines d'un llibre.

Huber inventa un artilugio que permite leer directamente en la naturaleza para extraer de ella el más dulce beneficio sin molestar a las industriosas productoras. El apicultor, al abrir las hojas, contempla sin moverse todos los rincones de la colmena. (Ramírez, 1998: 32-3)

Aquí les abelles construïen les estructures de bresca compostes de cel·les prismàtiques hexagonals de cera destinades a l'emmagatzematge de la mel i del pol·len i a la cria de les larves.

Maes adopta aquest sistema a *Transparent beehive*, per dissenyar una obra viva, un rusc intel·ligent totalment monitoritzat. Proveït de càmeres, micròfons i sensors a l'interior, aquests supervisen la intensa activitat laboriosa dels insectes en el seu interior. Els sensors addicionals mesuren totes les variants: la

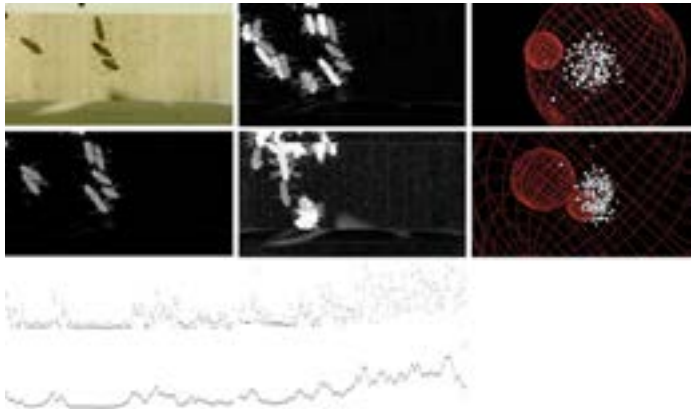


Figura 4 · *Transparent beehive* (2012-2013) Instal·lació
OKNO's Drying Room, TIK-festival, Brussel·les. Font:
AnneMarie Maes

Figura 5 · Visualitzacions de l'activitat de les abelles basades
en la detecció de moviment Font: AnneMarie Maes

temperatura, la humitat, etc. Les dades són tractades mitjançant processament sensorial, reconeixement de patrons i algorismes d'intel·ligència artificial. Finalment, es visualitzen utilitzant complexos algorismes gràfics per tal de fer visible l'estat de la colònia (Figura 5).

Un aspecte rellevant d'aquest projecte i que desenvoluparà de manera encara més exhaustiva a *Sound beehive experiment* és la seva representació auditiva. És a dir, la percepció del rusc mitjançant l'edició i composició sonora, on els micròfons registren contínuament el brunzit de la colònia. Brunzit que fluctua en funció de la puresa de l'aire i la temperatura dins del rusc arran de la ventilació provocada per les seves habitants.

L'augment i la disminució de l'activitat de l'eixam al rusc i la seva influència en el brunzit produït per la colònia són el fil conductor de la transformació dels enregistraments. Utilitzo així els fenòmens naturals com a eines musicals i, retrospectivament, les eines musicals com a interpretació artística o anàlisi de fenòmens naturals. (Maes, 2016:105)

Aquí l'artista prioritza l'observació mitjançant la percepció sonora i, com si es tractés d'un homenatge a François Huber, ens convida a entendre el cicle vital de les abelles mitjançant l'escolta. Paradoxalment, tot i la seva ceguera, les observacions d'aquest apicultor van contribuir a notables descobriments en el comportament de les abelles. Huber ja intuïa que aquests insectes tenien algun tipus d'intel·ligència racional i va preconitzar que una explotació apícola intensa podia conduir a l'autodesaparició de l'eixam. Maes també és molt crítica amb el grau de domesticació i l'explotació practicada per l'apicultura moderna, amb l'ús d'antibiòtics i les pràctiques incestuoses per aconseguir un bon pedigrí, i creu fermament que la solució està en l'autonomia del rusc.

2.2 Elbbienen: d'escultura viva a rusc orgànic

Elbbienen ('Elbees') (2020) (Figura 6) és un dels darrers projectes de l'artista, realitzat dins del programa Hamburg Maschine. Kunst im öffentlichen Raum ('Art en l'espai públic'), organitzat per l'Stadtkuratorin Hamburg i ubicat dalt d'un amarratge a la vora del Goldener Pavillon ('Pavelló Daurat'), un popular cafè flotant situat a la península d'Entwerder, al riu Elba d'Hamburg. Es tracta d'una instal·lació complexa realitzada amb biotecnologia, resultat de més de deu anys d'investigacions protocientífiques de Maes.

Elbees consisteix en una escultura «rusc orgànic» fabricada amb les darreres tecnologies 3D en col·laboració amb l'Angewandte Robotics Lab de la University of Applied Arts de Viena (Figura 7). Aquest rusc està dissenyat i equipat

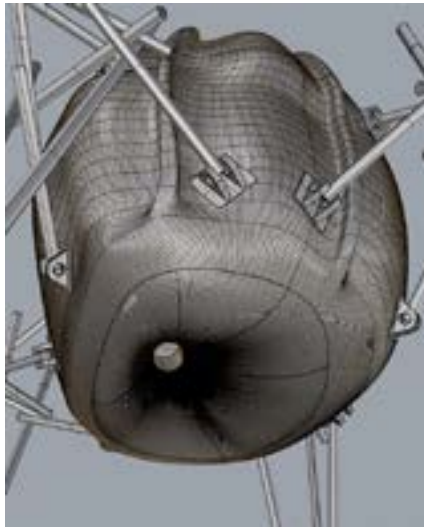


Figura 6 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehive Hamburg Machine*, Art in Public Space, Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processing & streaming. Font: AnneMarie Maes

Figura 7 · *ElbBienen Project* (2019-2020) Vista inferior amb l'entrada al rusc. 3D Rendering. Font: AnneMarie Maes

amb un sistema de vigilància digital amb intel·ligència artificial, per tal d'acollir i garantir la supervivència de les abelles. «Aquest artefacte està sota el control tecnològic i humà», ens recorda l'artista, i periòdicament un apicultor comprova l'estat del rusc. Paradoxalment, no se n'extrau mel i, per tant, no té una utilitat ni finalitat productives.

El dispositiu registra el comportament de la colònia d'abelles, monitoritzades amb càmeres, micròfons i sensors, i aquesta informació és transmesa a l'espai expositiu del Pavelló Daurat. A part de mostrar la informació local de la colònia d'abelles, també es retransmeten en temps real imatges filmades amb infrarojos d'un rusc similar a Brussel·les. L'artista crea una juxtaposició d'ecosistemes urbans a dues ciutats europees (Brussel·les i Hamburg), i aquests ecosistemes es visualitzen i es representen pel comportament diferenciat de dues colònies d'abelles.

Elbeees esdevé, d'una banda, un refugi per a les abelles urbanites i, de l'altra, un biosensor que interactua amb l'entorn i que mesura la contaminació de la ciutat d'Hamburg. No gaire lluny del Pavelló Daurat, a l'altra riba del l'Elba, l'any 1983, Joseph Beuys també denuncià el greu problema ecològic que suposava l'abocador de sediments altament contaminants provinents de la zona portuària, ubicat en el desaparegut poble de pescadors d'Altenwerder. El projecte «Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg» (Obra d'art total Ciutat lliure i hanseàtica d'Hamburg), que finalment no es va portar a terme, proposava l'extracció de les toxines mitjançant el creixement de plantes en els terrenys contaminats. Aquesta acció era només el preludi d'un procés social complex i de llarg termini, en què s'havien d'implicar tots els sectors de la societat per promoure la transformació ecològica de la ciutat.

Elbbienen és un rusc intel·ligent de guerrilla realitzat amb materials biodegradables i biotecnologia capdavantera, però sobretot és una escultura viva amb el «caràcter tèrmic» de tot principi plàstic descrit per Joseph Beuys.

[...] perquè a l'abella li agrada viure en un espai amb cert ambient de calor orgànica. El que va ser decisiu fou el rusc primitiu realitzat com un cistell de palla entreteixida; això va ser definitiu. El rusc modern consisteix en una caixa de fusta, un material endurit que ja no ofereix aquest ambient acollidor. I arribem a l'expressió que m'ha interessat en totes les escultures: el caràcter de càlid. A la teoria plàstica que vaig elaborar, el caràcter tèrmic exerceix un paper rellevant en l'escultura càlida que finalment s'estén a tot allò social... I totes aquestes relacions les hem d'associar a les abelles. (Beuys, 1975:375)

El projecte evoca qüestions de sostenibilitat i biodiversitat, explora aspectes ecològics de la digitalització en el context d'*Hamburg Maschine*, «una metàfora



Figura 8 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehive Hamburg Machine, Art in Public Space, procés d'instal·lació dalt de l'amarratge del Port d'Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processament i transmissió. Font: AnneMarie Maes.*

Figura 9 · *ElbBienen Project, Intelligent Guerrilla Beehive Hamburg Machine, Art in Public Space, procés d'instal·lació dalt de l'amarratge del Port d'Hamburg (2020) 130 x 130 x 150; materials: fusta, metall, cera, colònia d'abelles, sensors electrònics, processament i transmissió. Font: AnneMarie Maes.*

de la ciutat com a màquina en l'era digital», tal com ho definia el seu curador, Dirck Möllmann. (Figura 8 i Figura 9)

***Alchimia nova*, a tall de conclusió**

Sota el concepte *Alchimia nova*, l'artista treballa el biomimetisme amb bacteris, organismes i processos vius, mitjançant la biotecnologia i la biofabricació. Les seves instal·lacions complexes inclouen organismes vius, reflecteixen tant el problema com la (possible) solució, en col·laboracions multiespècie, en formes polimòrfiques i models creats per ecodades.

Una investigació que no només es desenvolupa dins del laboratori, sinó que també opera amb altres agents i es confronta a altres factors ambientals i socials. Per tant, la pràctica de l'artista, absolutament compromesa amb qüestions de sostenibilitat tant en els temes que investiga com en la manera de treballar, queda diluïda en els processos naturals del jardí i els seus habitants.

Maes treballa amb les denominades *polítiques de l'espai verd*, aquelles que s'impliquen amb models de cooperació tant social com científica, i evolucionen en paral·lel amb les transformacions tecnològiques. Això porta implícites relacions complexes entre organismes vius i objectes dins del «paradigma postdigital», en un món on la tecnologia està completament entrelaçada amb totes les facetes de la nostra existència.

Si Beuys recorre a l'organització intel·ligent de les abelles com a metàfora del poder transformador de l'art per activar la consciència humana cap a una societat més justa i ecològicament sostenible, Maes focalitza el seu activisme artístic cap a un «cohabitar» i una col·laboració directament amb les abelles per retornar-los la seva llibertat i autonomia.

Agraïments

AnneMarie ens va transmetre la seva manera d'entendre el món de les abelles i ens va donar a conèixer les seves recerques en el workshop "BIO-ART: artistic research & production inspired by science" (novembre, 2018) que va impartir al Màster oficial ProdArt Producció i Recerca Artística de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Referències

- Beuys Joseph., Blume B., Prager H. G. (1975) «Die Biene in der Kunst». Rheinische Bienenzeitung, Köln: Paul Neubner Verlag. Vol. 12: 373-377. [Revista més antiga d'apicultura]
- Van Belle, Guy&Maes, AnneMArie (eds.) (2015) *ALOTOF. A laboratory on the open Fields*. Brussel: Mer. ISBN: 9789491775987
- Maes, AnneMarie (2013) *The Transparent Beehive Notebook*. Brussels: Okno.
- Maes, AnneMarie (ed.) (2016) *Alchimia nova. AnneMarie Maes*. Gent: Mer. Paper Kunsthalle. ISBN: 9789492321480
- Ramírez, Juan Antonio (1998) *La metàfora de la colmena*. Madrid:Siruela. ISBN:84-7844-425-4
- Bosch, Jordi; Cambra, Jaume; Febrero, Anna (2018) "Abelles urbanes i ciutats naturals" en *Escrips apícoles. Beehave*. Barcelona: Fund Miró. pp 46-54. ISBN:978-84-16411-38-2

Nota biogràfica

Àngels Viladomiu és artista visual i professora Agregada Serra Hünter de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctorada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, IP2 del Projecte I+D+i *Materia Impresa 3. Laboratorio en red* (Ministerio de Ciencia, innovación y universidades cofinanciado con Fondos Europeos). Les seves principals línies d'investigació són 'Art i Dendrologia', 'Art i Botànica', 'Art i Canvi Climàtic'.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6525-9441>

Email: aviladomiu@ub.edu

Facultat de Belles Arts, Departamento d'Arts Visuals i Disseny, C/Pau Gargallo-4, 08028 Barcelona

O Mapa das Ilhas Flutuantes, de Ema M. (2015) Cartografias imaginadas num espaço

*The Floating Islands Map, by Ema M. (2015)
Imaginary cartographies in a space*

INÊS ANDRADE MARQUES

AFILIAÇÃO: Universidade Lusófona, ECATI — Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação, COW
— Center for Other Worlds, Campo Grande, 376, 1749-024 Lisboa — Portugal

Resumo: Este artigo aborda o projeto Mapa de Ilhas Flutuantes de Ema M (Torres Vedras, 1976), realizado em 2015. Este projeto consiste na criação de um conjunto de cartografias imaginárias em três momentos — texto, instalação *site-specific*, desenho — representando um conjunto de ilhas flutuantes, metáfora da insuficiência da razão como meio de conhecimento do mundo. Descreve-se o processo de trabalho da artista, focando em particular o modo como integra o acaso e a natureza na obra.

Palavras chave: cartografia imaginária / mapa / instalação.

Abstract: *This article discusses the project Map of Floating Islands of Ema M (Torres Vedras, 1976), carried out in 2015. This project consists of creating a set of imaginary cartographies in three moments — text, site-specific installation, drawing — representing floating islands, metaphors of the fallibility of rational and scientific means of orientation. The artist's work process is described, focusing mainly on how the artist integrates chance and nature into the work.*

Keywords: X

1. Introdução

Este texto incide sobre a obra *A sala dos Mapas das Ilhas Flutuantes* de Ema M. Trata-se de um projeto *site-specific* para uma exposição realizada em 2015 na Casa da Cerca, em Almada, subordinada ao tema da viagem. A cada um dos oito artistas participantes, as curadoras Emília Ferreira e Alexandra Canelas lançaram o repto de criar uma obra de arte em resposta a uma carta. Nessa carta, escrita num português algo rebuscado, ficcionava-se uma despedida: alguém (o redator) iria partir em busca de territórios desconhecidos ainda por cartografar, pedindo aos artistas “companhia epistolar” e que lhe fornecessem “coordenadas de tempos e espaços distintos, de gentes e costumes excêntricos, minimizando assim, tanto quanto possível, os perigos desta arriscada empresa” (Ferreira, 2015).

Dos artistas esperava-se um exercício da imaginação, uma obra de arte que provesse alimento poético a essa improvável viagem, invocando outros tempos, espaços, gentes e costumes. No projeto de que aqui nos ocupamos, e seguindo o mote dos “terrenos esquivos” — ou das ilhas que os marinheiros acreditavam serem flutuantes por não as conseguirem situar com os seus instrumentos de navegação — dado à artista pela própria curadora (Ferreira, 2015; Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021). Ema M. constrói o seu projeto artístico, alicerçado na ideia de ilha flutuante, como metáfora de um desnorde, ou da falibilidade dos meios racionais de orientação.

O projeto estrutura-se em três momentos. Em primeiro lugar, e em resposta à missiva inicial, Ema M. cria uma outra carta ficcionada. Nela se afirma herdeira de um pacote destinado a um antepassado seu por Jocodus Hondius, célebre cartógrafo holandês dos sécs. XVI e XVII. Esta carta indicaria a existência de um conjunto de mapas impossíveis, os referidos mapas das ilhas flutuantes, que serão objeto das segunda e terceira etapas de materialização: a instalação cartográfica, ocupando uma das salas da Casa da Cerca e, finalmente, a passagem dessas cartografias imaginárias para papel e a sua dobragem como mapa, reunindo-se no pacote a que a sua carta inicialmente alude. (Figura 1, Figura 2)

2. A carta

A carta de resposta ao repto da curadora estabelece uma rebuscada trama narrativa que é pensada para despoletar um determinado imaginário: Ema M. teria recebido uma encomenda inicialmente destinada por Hondius a um antepassado seu, também cartógrafo. Nessa encomenda existem “algumas cartas e sete espantosas anotações cartográficas de derivas e desorientações — Mapas das Ilhas Flutuantes — que foram desenhadas por um marinheiro e, ao que parece,



Figura 1 · Ema M. Envelopes com Mapas das Ilhas Flutuantes. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 2 · Ema M. Envelopes com Mapas das Ilhas Flutuantes. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.

entregues ao próprio Jodocus Hondius para os redesenhar e publicar” (Ema M., 2015). A ilegibilidade e peculiaridade destes documentos, justifica o pedido de ajuda do cartógrafo holandês ao hipotético antepassado de Ema M.:

Caro colega, peço que me auxilie pois estou verdadeiramente desorientado na descodificação destes gatafunhos. A Rosa-dos-Ventos surge várias vezes representada em cada mapa, indicando posições diferentes para o Norte e assim, desnordeado, não sei como interpretar o que vejo. Nenhum dos nomes inscritos é referido em qualquer dos mapas que já fiz. O Mar é Só Mar o que me impede de o localizar no Mapa Mundi. Diga-me, pois é um homem com experiência, sabe onde ficam estas ilhas? (Ema M., 2015:68).

Na narrativa, quando inquirido sobre estes desenhos, o marinheiro teria explicado que aquelas ilhas escapavam ao cálculo das rotas de navegação, e que, embora avistadas uma vez no trajeto de ida, haviam desaparecido de forma incompreensível no trajeto de regresso, restando como única explicação a hipótese de se tratar de ilhas flutuantes. Hondius teria dedicado os últimos anos da sua vida a este fenómeno, viajando em busca das ditas ilhas e confrontando-se também com o seu enigmático desaparecimento:

Caro amigo, volto a escrever-lhe a propósito das Ilhas Flutuantes que se tornaram a obsessão da minha vida. (...) Há dias avistei de muito longe o que me pareceu uma montanha — miragem, talvez? — e lancei a âncora pois estava a anoitecer. No dia seguinte, a montanha desaparecera do horizonte. (Ema M., 2015:68).

A artista engendra assim uma narrativa que sustenta e engloba todo o projeto artístico. Além de poética, é uma metáfora da insuficiência da razão para o conhecimento do mundo: as ilhas só poderiam ser flutuantes porque a capacidade dos instrumentos e dos métodos racionais para as localizar não poderia ser posta em causa.

A inclusão na história de um personagem que efetivamente existiu, Jodocus Hondius (1563 -1612), cartógrafo e gravador da chamada era de ouro da cartografia holandesa, introduz uma figura tutelar no projeto artístico, ancorando-o a um tempo e a um universo particular. É sensivelmente nesta altura, na Holanda, que se começam a criar mapas para pendurar na parede, como bem atesta a pintura de interiores da época (recorde-se, por exemplo, Johannes Vermeer (1632-1675)). Não apenas os mapas criados por Ema M. são pensados para serem pendurados numa parede (instalação), como as suas linguagens gráficas e pictóricas (instalação e desenho) parecem efetivamente devedoras das convenções da cartografia seiscentista.



Figura 3 · Ema M. Sala dos Mapas das Ilhas Flutuantes, instalação, Casa da Cerca, Almada. 2015.. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 4 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 5 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.



Figura 6 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 7 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Painéis, detalhe. Faia, goma laca e tinta acrílica. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

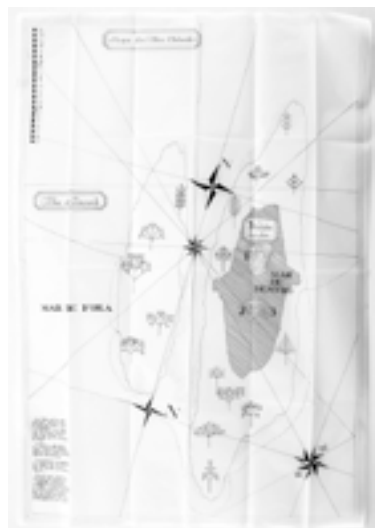


Figura 8 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 9 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Figura 10 · Ema M. Mapas das Ilhas Flutuantes. Desenhos. Papel vegetal e tinta da china. Casa da Cerca, Almada. 2015. Fonte Arquivo de Ema M.

Os mapas de Hondius, especificamente, são conhecidos pelo uso simbólico, propagandístico e doutrinal da cartografia (Cabezas Gelabert, L., 2015:32). Neles, as projeções cartográficas, obtidas por métodos supostamente objetivos, são complementadas por figuras alegóricas variadas, dando conta de um pensamento pré-científico ainda carregado de simbolismo, pelo qual Ema M. sente grande fascínio e que retoma de forma ficcionada nesta obra (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021)

3. A instalação

A instalação é realizada no edifício principal da Casa da Cerca, também esta, coincidentemente, uma casa de recreio dos séculos XVII-XVII. O espaço ocupado pela instalação é escolhido pela artista pelas suas características arquitetónicas: uma sala com teto de caixotão, em madeira, com várias portas e janelas, um espaço de passagem que se assemelha a um grande baú. (Figura 3)

As paredes que delimitam este espaço são revestidas por Ema M. com painéis cartográficos em continuidade. Concebidos à sua exata medida, dialogam com a estrutura do teto, de que tomam também a referência cromática principal, no que se pode designar como relação morfológica *site-specific* (Kwon, 2004).

Estes painéis cartográficos são realizados em placas revestidas a faia e emoldurados. A madeira de faia (*Fagus Sylvatica*), originária do norte da Europa, é uma madeira dura, habitualmente usada para finalidades tão diversas quanto o revestimento de pavimentos ou a construção de instrumentos musicais. O material usado nesta obra — o contraplacado marítimo de faia — é composto por várias placas desta madeira coladas umas a outras com orientação dos veios em sentidos diferentes. Trata-se de um material extremamente resistente à água, especificamente adaptado à construção de objetos flutuantes, conectando a obra e o lugar a um imaginário marinho.

Para se aproximar da cor do teto, mas também da cor do pergaminho dos portulanos antigos, a madeira de faia é escurecida com goma-laca, a resina segregada por um pequeno inseto (*Kerria Lacca*) originário das florestas asiáticas. Os materiais sugerem ligações entre lugares díspares (o norte da Europa e os territórios remotos da Tailândia ou da Índia) que indiretamente relacionam este projeto com esse momento de conhecimento e mapeamento do mundo.

Mas a escolha deste material deve-se ainda a um outro fator: os nós e os veios que são visíveis na própria madeira servem como sugestão visual, transformada pela artista em cartografia. Ema M. procurou criteriosamente placas de contraplacado em que a camada exterior da faia ostentasse nós visíveis. As estas folhas de madeira, não apenas outorgou o estatuto de imagens, como as integrou no imaginário cartográfico: as folhas de madeira *são* imagens de mapas.

Ao escurecer com goma-laca esses nós, Ema M. assume-as como “ilhas”, operação complementada com o labor pictórico e gráfico. É partindo da sugestão natural, que orienta a escolha dos painéis, que Ema M. cria mapas imaginários desses lugares impossíveis, as ilhas flutuantes. De acordo com uma carta de cores restrita e contrastante com a goma-laca — azul ultramarino, azul real (*royal blue*), branco marfim, vermelho e dourado — acrescenta vários elementos gráficos da cartografia — legendas, escalas, rosas dos ventos — criando um discurso visual claramente reconhecível como mapa. Seguindo um processo de associação livre — quase como uma escrita automática surrealista — nomeia as ilhas e os mares, a partir da forma natural. Em certos momentos, sente a necessidade de criar relevos, acrescentando aos mapas pequenos prismas de madeira, que curiosamente são excedentes dos perfis recortados para as molduras (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021). Com estes mesmos fragmentos, cria ainda uma pequena escultura, que sugere um barco e que surge sobre um suporte também de madeira pintado a azul, numa das paredes da exposição. (Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7)

No seu conjunto, estamos perante um conjunto de objetos que ocupam todas as paredes da sala. Os painéis/mapa não são autónomos: todos eles são atravessados pelo mesmo desenho que se prolonga continuamente. Este desenho oscila deliberadamente entre o que é plausível e o que é impossível. Toda a obra é visualmente coerente — as linhas de rumo atravessam vários painéis em continuidade, perfeitamente alinhadas entre si — mas ininteligível racionalmente — multiplicam-se rosas dos ventos com orientações diferentes e surgem indicações como “desnorte” ou legendas tão vagas quanto poéticas.

É efetivamente um mapa da desorientação, um mapa de imaginação que toma de empréstimo as linguagens e os dispositivos formais da cartografia antiga, subvertendo, contudo, a sua própria lógica. Os elementos que geralmente conferem credibilidade e legibilidade a um mapa — rosa dos ventos, legenda e escala — são aqui intencionalmente confundidos, repetidos, para ilustrar a ideia de ausência de orientação, problematizando o que se pode considerar como pensamento lógico (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021)

4. Os desenhos

O conjunto de painéis cartográficos pintados e desenhados que compõem a instalação serve finalmente de base a um conjunto de desenhos realizados a tinta da china sobre papel vegetal. Estes desenhos, criados a partir de fotografias dos painéis de madeira, replicam em parte o que neles é representado. Fixam através de linhas a forma das ilhas e dos mares. Acrescentam-se ainda legendas,

cartelas, inscrições várias em que é bem patente a influência, num exercício de transtextualidade mais ou menos intencional, das linguagens gráficas antigas. Se os painéis de madeira de faia recordam principalmente os portulanos e as cartas de marear feitas sobre pergaminho, os mapas desenhados sobre papel aproximam-se mais da cartografia impressa seiscentista, de que os mapas do próprio Hondius podem ser dados como exemplo. [Figuras 8-10]

Estes desenhos sobre papel evidenciam também o uso metafórico da cartografia, do mapear como processo de citação visual e de imaginação. A partir do desenho, da escrita e das convenções gráficas, problematizam a questão da representação, o processo de tornar visível um território, neste caso, um território assumidamente inexistente, ou imaginário. Invertendo a ordem tradicional, em que o desenho preparatório antecede a pintura, os desenhos são aqui o registo final do projeto (Prieto, comunicação pessoal 12 Fevereiro, 2021).

5. Natural e Imaginário

No seu processo criativo, Ema M. convoca antigos exercícios de imaginação. Efetivamente, não apenas podemos reconhecer nesta obra a famosa sugestão de Leonardo da Vinci (1452-1519) de encontrar temas para pintar nas manchas das paredes, ou a prática mais tardia de Alexander Cozens (1717-1786) de pintar paisagens a partir de manchas de tinta intencionalmente criadas no papel, mas também, e principalmente, o retomar da antiquíssima prática de encontrar imagens em pedras ou noutros elementos naturais, dotando-os de um significado.

Este é porventura o aspeto mais surpreendente deste projeto artístico, que estabelece assumidamente laços com as práticas artísticas e os modos de conhecer e imaginar o mundo da Idade Moderna. As pedras com imagens, por exemplo, que são descritas desde a Antiguidade por Plínio e foram colecionadas desde o séc. XIII, são alvo de um renovado interesse nos sécs. XVI e XVII (Baltrušaitis, 1957/1995; Caillois, 1960:57).

Este é o tempo dos primeiros armários ou gabinetes de maravilhas, onde se reúnem objetos do mundo natural, muitos deles vindos de terras distantes; objetos fabricados pelo homem, obras de arte, objetos investidos de significados místicos, bem como, obviamente, contrafações de toda a ordem. Não se questiona ainda a origem imprecisa destes objetos, privilegiando a sua capacidade de gerar maravilhamento em detrimento da sua veracidade.

Relativamente às pedras com imagens, por exemplo, distinguem-se então as que a natureza gerava espontaneamente — *a natura depicti*, ou *a natura sine omni artis ministério* (ao natural, sem nenhuma intervenção da arte) — das que tinham sido retocadas em maior ou menor grau por artistas (*ars adaptavit* ou *ars*

pinxit) (Baltrušaitis, 1957/1995:103; Caillois, 1960:59). Ambas são aceites com deslumbramento.

A explicação para a sua origem dava conta de uma visão do mundo sem compartimentações, de grande permeabilidade e interpenetração entre todos os domínios do universo, governados pelas mesmas leis e pelas mesmas forças. Sobre o surgimento de determinadas imagens de paisagens nas pedras, Athanasius Kircher (1601-1680) dizia, por exemplo, que «...des plantes et des pierres naissent de la même terre où leurs substances sont mélangées. Il en résulte une contamination. (...) La genèse des images dans les pierres est dirigée par la même force que la genèse des nouvelles étoiles dans le ciel et la genèse des monstres dans la terre » (Kircher, em Baltrušaitis, 1957/1995:109). De acordo com este pensamento, um mapa de territórios incógnitos pode bem estar inscrito numa folha de madeira e a mão da artista pode bem completá-lo de acordo com a sua imaginação.

Conclusão

Na criação dos Mapas das Ilhas Flutuantes, Ema M. retoma este pensamento e estes procedimentos estéticos que entrelaçam o natural com o fabricado por mão humana, o fabuloso com o real. Ao deixar-se suggestionar formalmente pela natureza — neste caso não pedras, mas folhas de madeira — vai ao encontro dessa *natura pictrix*, que adapta e completa, através do desenho e da pintura, criando imagens: um conjunto de mapas poéticos sobre lugares impossíveis, um conjunto de objetos passíveis de suscitar maravilhamento.

Referências

- Baltrušaitis, J. (1995). *Les perspectives dépravées. 1, Aberrations : essai sur la légende des formes*. (Edição original 1957). Paris: Flammarion
- Cabezas, Gelabert, L. (2015). Cartografia, Mapas y Planos, em Cabezas Gelabert, L. & López Vilchez, I.. (2015). *Dibujo y territorio : cartografía, topografía, convenciones gráficas e imagen digital*. Madrid: Cátedra.
- Caillois, R. (1960). *Méduse et Cie*. Paris: Gallimard.
- Ema M. (2015) Ema M., em *Catálogo da exposição Viagem*, Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea.
- Ferreira, Emília (2015) História e estórias de uma exposição, *Catálogo da exposição Viagem*, Almada: Casa da Cerca — Centro de Arte Contemporânea.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge (Mass.), London: The Mit Press.

Carlos Velilla, la transparencia del gesto

Carlos Velilla, the transparency of the gesture

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, 08028, Barcelona, España.

Resumen: El presente artículo indaga en la producción más reciente de Carlos Velilla (Zaragoza, 1950), en la que el artista ha desarrollado una pintura que, pese a estar nítidamente arraigada en los discursos de la abstracción, se nutre indistintamente de la fotografía, el cine y la literatura. Este aspecto permite establecer relaciones imprevistas sobre cómo se entiende la pintura y el acto mismo de pintar, puesto que ponen de relieve preguntas entorno a lo que vemos, lo que percibimos y aquello que resta oculto.

Palabras clave: Pintura / fotografía / cine / literatura.

Abstract: *This article examines the most recent works by Carlos Velilla (Zaragoza, 1950), which reveal a form of painting that is clearly rooted in the discourses of abstraction but is nourished indistinctly by photography, film, and literature. These features bring to the fore some unexpected relationships regarding the ways in which painting is understood, and regarding the act of painting itself, as they highlight questions about what we see, what we perceive, and what remains hidden.*

Keywords: *Painting / photography / cinema / literature.*

1. Hacer

Las obras de arte pertenecen, en mayor o menor medida, a marcos conceptuales y/o estilísticos que determinan su forma y también su recepción. Podríamos decir que estos marcos engloban las distintas líneas de producción artística precedentes: movimientos, corrientes u obras en particular que han sido lo suficientemente influyentes como para definir tendencias y modos de hacer. Ciertamente, esto es algo ineludible, porque las obras no solo se gestan a partir de las experiencias personales, sino que también surgen del diálogo con otras propuestas, de su asimilación y de su posterior síntesis. Por este motivo, cuando nos acercamos a una pieza, inevitablemente la apreciamos e interpretamos en relación con las semejanzas subyacentes con todo aquello que conocemos. La mayoría de los artistas suelen tener muy presente este tipo de razonamiento, ya sea para que sus creaciones sean identificadas y entendidas apropiadamente, o para interpelar un ámbito concreto y proponer alternativas conceptuales al mismo.

Carlos Velilla (Zaragoza, 1950) sitúa su discurso en la encrucijada de la abstracción pictórica y la representación, las confronta y muestra las posibilidades conceptuales que surgen de las capacidades y contradicciones de los medios. En su caso, la abstracción es pictórica, mientras que la representación —si es visible— es fotográfica. Y digo «si es visible», porque muchas veces esta desaparece durante el proceso de elaboración de las pinturas. Ambas disciplinas, la pintura y la fotografía, están determinadas por su historia y por el alcance de su propia técnica, puesto que esta última sea pictórica, fotográfica o de cualquier otro tipo, filtra la recepción de las obras. Velilla explora ese territorio donde nada es lo que parece y donde aquello que no se percibe en una primera mirada tiene más importancia que la que se impone a simple vista. Para tratar este asunto en detalle, hay que recurrir a sus series *Verso intercalar* (1999), *Una casa de conversación* (2003) y *Pla seqüència* (2019), puesto que es donde más claramente se establece el mencionado juego de ambivalencias. Como he dicho, su proyecto pictórico encuentra sus inicios en el lenguaje de la abstracción, más concretamente en un estilo heredero del expresionismo, pero fuertemente arraigado a las corrientes postmodernas de los años ochenta. Este sería el marco estilístico y punto de partida, pero también aquello que tiene que ser socavado y subvertido. Sus obras establecen continuados diálogos con el vasto legado de la abstracción, buscando giros y desplazamientos entre la fotografía, la imagen y la materialidad de la pintura.

Durante más de cuarenta años de trayectoria, ha habido ciertos temas y preocupaciones en torno al hecho artístico recurrentes: el movimiento, la huella, la permanencia, etc. Temas que ha ido nutriendo mediante una constante

atención al desarrollo de su campo de investigación, juntamente con el de otras disciplinas como el cine, la literatura, la poesía o la filosofía. Otro ámbito de interés ha sido la magia, y creo que es importante sacarla a relucir, porque ilustra la fascinación por el ilusionismo y sus mecanismos internos. En cierta medida, la pintura y la fotografía son entendidas bajo este prisma ilusionista, en el que mostrar siempre está supeditado a construir y, muchas veces también, a simular. Como puede verse, estas acciones indican una actitud crítica al mismo tiempo que activa, que demanda ser compartida por el espectador.

A todo esto, hay que añadir que el suyo es un proceso lento, pero firme. Mediante la constancia de pintar y repensar lo pintado, va superponiendo capas que, de modo literal, se transforman en opacidades y transparencias. Todas ellas, unas densas otras ligeras, tapan o dejan ver los registros resultantes de la acción de pintar. De este modo, hacer se convierte en el motivo principal de los campos cromáticos y estos en el propósito de aquello que ha de ser visto.

2. Ocultar

Se ha hablado de la importancia que tiene el contexto artístico en el momento de la elaboración y la creación de las obras. Por este motivo, es preciso resaltar el papel que ha desarrollado la abstracción en la definición de los conceptos de la pintura y el arte contemporáneo, puesto que esta es el vehículo principal de la obra aquí tratada. Acercarse a los lenguajes abstractos no es tarea fácil, sobre todo para todos aquellos artistas que tienen en debida cuenta su vasto legado. En uno de sus conceptos más básicos, la abstracción puede entenderse como aquello opuesto a la figuración. De hecho, muchas de sus vertientes se apuntalaron en esta idea para convertirse en arietes contra las convenciones de la representación, y en la misma línea, pero en dirección contraria, sus adversarios trataron de diezmarla con argumentos opuestos. Sin embargo, la abstracción fue y continúa siendo mucho más que una simple disputa con la figuración, incluso podría decirse que este aspecto es prácticamente irrelevante, si tenemos en cuenta lo que dichos lenguajes han aportado al arte. Justamente, quiero fijarme en aquello que atañe a la representación dentro de un espacio no representativo, ya que el trabajo de Carlos Velilla pivota claramente entre estos dos mundos. A veces, adentrarse en una pintura abstracta podría suponer un desafío para desvelar algo oculto, una imagen o un significado, que queda velado mediante una distribución no convencional de manchas, colores y texturas. En este caso, sería una especie de juego de ocultación propuesto por el artista, capaz de cuestionar la capacidad interpretativa del espectador. En una primera mirada, en las pinturas de Velilla se establecería algún tipo de juego

parecido, porque en sus composiciones abundan estructuras que rememoran paisajes, figuras u otros elementos que, aunque nunca terminan de configurarse como tales, evocan el mundo de la representación. Lo cierto es que el proceso de elaboración de buena parte de sus lienzos se origina en un primer bosquejo figurativo, ya sea porque pinta encima de una pintura preexistente o bien porque empieza a esbozar las telas con un esquema o dibujo figurativo. Pero hay que señalar que todas estas representaciones previas terminan por desaparecer, paulatinamente, en las fases posteriores de su elaboración. Precisamente este proceso discute directamente la mayor parte de planteamientos abstractos erigidos en términos de pureza, que antepónían lo pictórico a las posibilidades narrativas de la imagen. En este sentido, cabría decir que hay en toda su obra una clara yuxtaposición entre el dejar ver y la voluntad de cubrir, entre querer estar dentro de la pureza de la pintura y al mismo tiempo querer destruirla con interferencias varias. Estas relaciones son los núcleos de su trabajo: las figuras se evidencian y se ocultan en diversos grados, mientras que la abstracción siempre está presente y sirve de guía. Su discurso entrelaza distintas maneras de entender la imagen, sea cual sea su nivel de concreción, aunque, en realidad, no se trata de encontrar similitudes con el mundo real, sino de adentrarse en la propia constitución de la pintura, en cómo esta se construye, se desvela y se presenta como imagen. Aquí se impone lo que establecía Martin Seel sobre aquellas imágenes que básicamente presentan y que no están orientadas a la tradición figurativa de la representación (Seel, 2010:257). Esto es así porque las telas son el resultado de capas superpuestas que tapan al mismo tiempo que construyen y, precisamente, todo esto es lo que dota de sentido a las obras.

3. Salir

Un elemento común en todas sus pinturas es que las composiciones se expanden fuera de los márgenes. Este movimiento queda perfectamente explicado en la entrevista que le hizo Maria Cusachs a propósito de la exposición «Verso intercalar» (2000):

[M. C.] Tus pinturas siempre funcionan sin límites acotados, son un trozo de este espacio mostrado, como una parte del paisaje, como una parte de la visión. ¿Una panorámica estable?

[C. V.] Siempre he trabajado desde este lugar, sin límites acotados de los espacios. Me gusta lo de una panorámica estable. Lo define muy bien, muy claro. (Cusachs & Vellilla, 2000:68)

La intención de vulnerar los contornos enlaza con aquello que Rosalind E. Krauss decía acerca de las composiciones centrífugas: «El argumento centrífugo postula la continuidad teórica entre la obra de arte y el mundo» (Krauss, 2002:35). Del mismo modo, a las composiciones de los lienzos de Velilla el marco les queda pequeño. Empujan hacia un exterior indeterminado, que sería donde debería concluirse y cerrar el movimiento expansivo e incontrolable de acto pictórico. Por ese motivo, los márgenes de las telas cobran especial relevancia y es donde se concentra la mayor tensión de la propuesta. Este aspecto adopta diferentes formas según las series pictóricas, y mediante estas se proponen distintos giros conceptuales a la propia pintura.

En la serie *Verso intercalar* (1999), las pinturas se contraponían con su negativo (Figura 1) o bien con negativos de fotografías diversas de árboles o paisajes. Velilla explicaba el contraste entre la imagen fotográfica y lo matérico de la pintura acentuando la importancia de los tiempos de lectura:

El contraste de ese tiempo de observación de las partes que componen la pieza desaparece, se transforma en una, e incluso esa densidad se compensa con la transparencia de los negativos. (Cusachs & Velilla, 2000:68)

Esta confrontación es una invitación a ver más allá de los marcos propios de la pintura y a recuperar los distintos tiempos de ver y aprehender una pieza. Es, también, una llamada a disolver los límites que imponen las disciplinas para así entender la imagen como un todo y, en cierta forma, verla como una secuencia.

Tal vez el momento más radical de sus propuestas sea cuando pinta y tapa pinturas antiguas, y deja pequeños retazos de ellas en los márgenes del cuadro, como se puede observar en *Casa 11* (2003) (Figura 2). Estas pinturas transmiten una gran opacidad y hermetismo. Los campos de color se propagan gracias a una dispersión de pintura que satura y captura el gesto. El fluido queda fijado en el espacio negándole la visibilidad, mientras que la nueva apariencia queda dominada por fisuras.

Se puede decir que todas las imágenes están realizadas con la intención de formar complejas relaciones, ya sea desde la propia tela individual o en las conexiones que se crean entre ellas, y así, ofrecer una visión de conjunto y complementariedad entre ellas (Cantalozella, 2020:10). En su última muestra «Pla seqüència» (2020), planteaba abiertamente estos aspectos. En verdad, el mismo título de la exposición era una clara invitación a entender las pinturas como un continuo o una sucesión de imágenes, puesto que la mención de la técnica cinematográfica induce a ello. Sin tener la presencia de la fotografía unida a la pintura, aquí se volvía a lo fotográfico mediante la cita, para que, de una forma u otra,

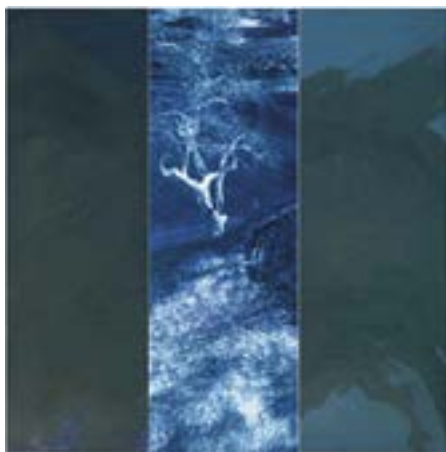


Figura 1 · Carlos Velilla, *Verso intercalar III*, 1999. Óleo sobre tela (tríptico), 150 × 150 cm. (Imagen cedida por el artista)

Figura 2 · Carlos Velilla, *Casa 11*, 1999. Óleo sobre papel (díptico), 65 × 100 cm. (Imagen cedida por el artista)



Figura 3 · Carlos Velilla, *Seqüència 36*, 2020. Óleo sobre tela, 165 × 300 cm. (Imagen cedida por el artista)

estuviera cuando se estableciera la relación entre los cuadros y el espectador.

Como antes apuntaba, la pintura de Velilla esconde más de lo que muestra; por lo tanto, para apreciar bien sus obras, se requiere prestar especial atención a los matices de lo que vemos en un primer plano, porque la superficie es una parte que orienta, pero que igualmente confunde. Querer vislumbrar lo escondido obliga a prestar el tiempo y la atención necesarios a cada pieza porque, justamente, es este tiempo uno de los valores más preciados de toda pintura. Las obras incitan a que la mirada transite por los campos de color y a que nos dejemos cautivar por lo que allí sucede. Al igual que en los juegos de magia, la ilusión y el engaño son los motivos por los que discurre el sentido de la obra. Esther Zarraluki le dedicaba estas palabras al respecto:

A Carlos siempre le ha interesado el arte del secreto, las obras que esconden el gesto inteligente del pintor, quizá reflejándose en un espejo, como en el caso de Velázquez o Van Eyck, o como en el cuadro de los embajadores de Holbein, distorsionando su mensaje en una anamorfosis.

El secreto: la elipsis, lo que no se dice, lo que no se ve, lo que queda atrapado en el tiempo, disuelto y contenido en cada pincelada. (Zarraluki, 2020:3-4)

Pinturas como *Seqüència 36* (1999) (Figura 3), en las que comienza pintando o dibujando algún elemento, serían un claro ejemplo de todo ello, porque encierran y oscurecen las figuras que han sido el punto de partida de las obras. Que lo dicho no induzca a confusión: estas figuras no las tenemos que ver ni buscar, tan solo intuir, puesto que el autor nunca ofrece información al respecto. Los dibujos solo son el motor para empezar a trabajar, luego desaparecen y se olvidan. Podrían haber sido cualquier cosa, un retrato de un escritor célebre, un paisaje o un recuerdo, no importa, del mismo modo que tampoco importa qué es lo que nos parece ver a nosotros como espectadores. El reto no está en ver o desvelar el secreto, sino en dejar que este sea quien nos conduzca por las distintas sendas de su propuesta.

Conclusión

Carlos Velilla, como he mostrado, recurre continuamente a dualismos que confrontan los procesos de elaboración de la imagen con aquellos que se establecen en el momento de contemplar y asimilar las piezas. Este gusto por la yuxtaposición redundante en el afán de abrir nuevas miradas y, además, sirve para reflexionar sobre la misma práctica de la pintura y del arte. En la concepción de sus pinturas hay una elaborada discusión acerca de los discursos del arte, discusión que no siempre se percibe en un primer plano, pero que condiciona

su recepción posterior. Dicho esto, hay que aclarar que el suyo no es un arte de citas, más bien al contrario: es una propuesta que nace de la erudición pero que desemboca en la acción de pintar y el placer de observar pintura, y los interpela.

Referencias

- Cantalozella, J. (2020) «De la fluïdesa del cinema a la permènencia de la pintura». En: Velilla, C. (ed.) (2020) *Pla seqüència*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84-09-19455-1
- Cusachs, M.; Velilla, C. (2000) «Conversación». En: Velilla, C. (ed.) (2000) *Verso intercalar*. Porto: Galeria Quadrado Azul. ISBN: 972-8243-005-7
- Krauss, Rosalind. E. (2002) «Reticulas». 1º reimpr. En: Krauss, Rosalind. E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 84-206-7135-5
- Seel, Martin. (2010) *Estética del aparecer*. Madrid: Katz. ISBN: 978-84-92946-14-3
- Zarraluki, E. (2020) «Como párpados». En: Velilla, C. (ed.) (2020) *Pla seqüència*. Santa Coloma de Farners: Casa de la Paraula. ISBN: 978-84-09-19455-1

Eduardo Berliner: a pintura como processo para a (re) construção de um imaginário

Eduardo Berliner: painting as a process for the (re)construction of an imaginary

CECÍLIA ANDRADE CORUJO

AFILIAÇÃO: Portugal, artista visual. Afiliação: Universidade de Lisboa; Faculdade de Belas-Artes; Centro de Investigação em Belas Artes. E-mail: ceciliacorujo4@gmail.com

Resumo: Elegendo-se o trabalho pictórico de Eduardo Berliner como objeto de estudo, observa-se, neste texto, como o processo de trabalho deste artista protagoniza uma forma contemporânea de abordar a prática tradicional da pintura. Seguindo o ethos subjacente ao conceito de colagem e as possibilidades do fragmento, analisa-se, através das imagens e palavras do Pintor, o modo como este dá vida a um estranho imaginário agregador, que mistura planos “socialmente opostos” como o quotidiano e o imaginado, o insólito e o banal ou morte e infância.

Palavras chave: pintura / imaginário / processo criativo / colagem / metamorfose.

Abstract: *This text reflects on the work of Eduardo Berliner and analyses how his work process leads to a contemporary way of approaching the traditional practice of painting. Through the images and words of Berliner, this study, following the concept of collage and the possibilities inherent to the fragment, shows how the Artist gives life to a strange imaginary, which mixes “socially opposed” states such as: the everyday and the imagined, the unusual and the banal or death and childhood.*

Keywords: *painting / imaginary / creative process / collage / metamorphose.*

Introdução

Eduardo Berliner faz parte de uma nova geração de artistas plásticos brasileiros que, renunciando a uma noção coletiva de vanguarda e refletindo uma lógica pós-modernista, procuraram expressar, através de metodologias distintas, poéticas altamente individuais (Diegues; Coelho, 2011). Berliner, definindo-se primordialmente como artista bidimensional, elege a pintura e o desenho, sob suporte tradicional, para expressar um imaginário — o seu imaginário contemporâneo. Patenteando um desejo de existir através da materialidade e imprevisibilidade da produção manual, o trabalho do Artista explora, usando imagens do seu cotidiano, experiências que são, simultaneamente, estranhas e banais, insólitas e triviais. Edificando-se nesta disputa de valores e construindo um universo temático, aparentemente incompatível, o trabalho de Berliner debruça-se sobre este tipo de relações inusitadas que surgem sobre as pequenas coisas do dia-a-dia.

Misturando elementos fotográficos e imaginários num plano quase onírico, as telas do pintor parecem projetar uma realidade alternativa, uma realidade que é livremente alterada e distorcida também pelo próprio processo da pintura. De certa forma, é esta amplitude processual, a capacidade da obra, originalmente pensada, se deixar transformar através do desenho intuitivo e imaginação do seu autor que define a estética do seu trabalho. Como alude o artista o processo é “co-autor” do seu trabalho, já que cada obra é reinventada durante a sua produção, pelas sugestões imagéticas que vão resultando da própria ação gráfica e pictórica do pintor (Berliner *apud* Instituto Tomie Ohtake, 2015). É este processo de permeabilidade, de jogo de ação e reação perante a causalidade da própria pintura que nos interessa explorar no trabalho de Eduardo Berliner.

1. A descoberta da pintura e o reconhecimento de um olhar pessoal

Eduardo Berliner nasceu no Rio de Janeiro, em 1978, cidade onde vive e mantém o seu atelier. Se, hoje, o artista carioca é conhecido como pintor, Berliner deu início à sua formação visual, no final dos anos 90, ao ingressar no curso de Desenho Industrial/Comunicação Visual na PUC-Rio (Instituto de Formação Superior), seguindo, posteriormente, uma especialização em tipografia, no Reino Unido. Apesar dos seus estudos mais técnicos, o Pintor clarifica que a prática do desenho como forma de captar e dar sentido ao seu universo visual e imaginário nunca o deixou de acompanhar. Uma relação com a simplicidade, imediatez e portabilidade da prática diarística que continua a ser vital para a ativação do olhar atento do artista e para o desenvolvimento do seu projeto plástico (ex: Figura 1, Figura 2, Figura 3). Sublinhando esta relação,



Figura 1 · *Acompanhante*, Eduardo Berliner, 2020. Grafito s/ papel, 76 x 56 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/eduardo-berliner-acompanhante-accompanying>.

Figura 2 · *Casa*, Eduardo Berliner, 2020. Grafito s/ papel, 217 x 263 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/eduardo-berliner-casa-house>.

Figura 3 · *Chifrinho*, Eduardo Berliner, 2020. Grafito s/ papel, 217 x 263 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2010/06/chifrinho.png>

dependência positiva, Berliner afirma, de forma descomplicada, que “se não desenho, o meu olho vai ficando mole” (*apud* Medeiros, 2018, p.26) e “quando, por algum motivo, preciso passar alguns dias sem pintar ou desenhar, sinto como se eu andasse com esponjas sob os meus pés. Diminui minha sensação de atrito com meu entorno, como se eu não conseguisse tocar (e ver) de fato as coisas (...)” (Berliner; Leite Neto, 2009).

Ao ser interrogado sobre a influência dos seus estudos no seu trabalho pictórico, o artista reflete sobre a forma como a diversidade de ferramentas utilizadas e o encorajamento de se explorar vários modos de fazer, várias maneiras de resolver um problema, beneficiaram a sua atitude perante o seu projeto plástico (Berliner; Leite Neto, 2009). Uma observação que permite desvendar, um pouco, a sua ética de trabalho, a sua abertura e liberdade experimental face à projeção das suas telas, a diversidade de referências e multiplicidade de construções imagéticas, cénicas e escultóricas que faz para lhes dar forma. Uma transversalidade de meios que, à primeira vista, pode surpreender mas que é um dos elementos essenciais para a conquista dos resultados que o espectador

conhece, as grandes telas, com figuras e cenas estranhas e inquietantes, pintadas a óleo, que se tornaram sinónimo do nome do Pintor brasileiro.

Mas quando Eduardo Berliner chegou à pintura ou por que razão acabou por focar a sua atenção nesta prática milenar? Como indica Berliner, em várias entrevistas, a sua curiosidade por este meio de expressão surgiu e cresceu a partir do momento em que começou a participar num grupo de discussão e partilha de trabalho plástico, liderado pelo Professor Charles Watson (Vicalvi, 2012). Uma orientação pessoal que marcou e estimulou o artista carioca de forma definitiva e que o direcionou para uma investigação artística, sem receios, de questões e temáticas mais pessoais. Tendo começado por desenhar e produzir objetos e esculturas, é através de um exercício, proposto por Lúcia Laguna, que Berliner toma contacto com a experiência da pintura a óleo, que o cativa pela imprevisibilidade ou maleabilidade do processo e pelo envolvimento e entrega necessários à aprendizagem desta técnica e expressão. Uma experiência que o agarrou pelo próprio facto, parafraseando o autor, “de entrar num processo sem estar preparado, sem saber, sem perceber o que se está fazendo, qual o destino final” (Instituto Tomie Ohtake, 2015). Uma atitude aventureira e descomplexada, que se esquia ao peso da tradição, do que é considerado “boa” ou “má pintura”, que continua a estar presente em toda a obra do Pintor carioca, que continua a diversificar e desenvolver-se formal e tematicamente.

2. Estado de alerta, à procura de um encontro

Após esta breve reflexão sobre o percurso inicial e motivações que levaram Eduardo Berliner a criar uma obra pictórica, importa aproximarmo-nos desta prática e explorar de que forma é que esta é desenvolvida. De que forma é que Berliner engendra o imaginário inusitado, misterioso e singular patente nas suas telas, quais os dispositivos, técnicos e referenciais, por si utilizados e o que é que estes revelam sobre os seus trabalhos finais.

Enfaticamente, mesmo que cada obra exija uma abordagem distinta, não replicável, é possível discernir, seguindo as palavras do artista, que o seu processo de construção imagética passa por duas fases, uma antes e outra durante a execução da pintura. A primeira fase, como uma tentativa de projetar uma imagem mental que despertou o interesse do artista, e a segunda, durante a execução dessa projeção, a alteração desse planeamento feita pelas sugestões formais do próprio comportamento da tinta sobre a superfície da tela.

Sobre este primeiro estágio, Eduardo Berliner sublinha:

Mesmo partindo de uma imagem mental, procuro algo no mundo que ajude a visualizar-lá. Nessa tentativa de criar um modelo no mundo para algo que imaginei, manipulo objetos, faço desenhos, crio colagens e tiro fotos. Para mim, pintar começa muito antes de tocar a superfície da tela (Berliner; Leite Neto, 2009).

Existe, portanto, uma viagem exploratória de montagem através do exercício de busca, apropriação e colagem de elementos do foro escultórico, fotográfico, cénico e gráfico que alterados e recriados servem como ponto de referência para a prática pictórica. Este exercício de recolha, que exalta a necessidade de manter um olhar atento para com a realidade, é feito de forma instintiva pelo Autor no seu quotidiano não-extraordinário (no trajeto de sua casa ao estúdio, em reuniões familiares, etc).

Procurando exemplificar a natureza trivial destes registos observa-se a obra “Enterro” (2009) (Figura 5) que surgiu após a passagem do artista por um monte de areia, num local em obras, uma saliência que despertou a curiosidade de Berliner e que o fez parar. Ao decidir capturar uma fotografia do que via, o autor deparou-se com um pequeno rapaz que tentava escalar o monte de areia e que foi, rapidamente, agarrado pela mãe. Este momento fugaz foi gravado pelo pintor carioca e motivou-o, ainda sem um pensamento concreto, a construir uma nova pintura. A partir deste fragmento o autor foi, posteriormente, fortalecendo a sua narrativa imaginária através da adição de outras personagens e elementos que podem ser vistos na tela como o imobilizador de pernas partidas de sua mãe e uma figura com cabeça de lobo, uma máscara que construiu em



Figura 4 · *Vista do Estúdio* Eduardo Berliner, 2020. Rio de Janeiro. Fonte: <https://casatriangulo.viewingrooms.com/viewing-room/14-eduardo-berliner/>

Figura 5 · *Enterro*, Eduardo Berliner, 2009. Óleo s/ tela, 230 x 250 cm. Casa Triangulo, São Paulo. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/eduardo-berliner/burial-2009>

Xaxim. Como relata de forma perspicaz Alcino Leite, após repetidas visitas ao atelier de Eduardo Berliner, fazendo lembrar as composições cénicas do estúdio de Paula Rego (ex. Figura 4):

passsei a suspeitar que pouca coisa que estava ali, por mais comum que fosse o objeto, atendia à demanda de um uso prático e habitual [...] Ao contrário do que eu esperava, o ateliê não era apenas um ambiente adaptado para o ofício da pintura e centrado na construção da tela, mas servia como um espaço de arquivamento e manipulação de instrumentos variados e estranhos, uma oficina de produção de objetos e “cenários”, um laboratório de metamorfoses das coisas. (Leite Neto, 2011).

A nomeação “um laboratório de metamorfoses” é, deveras, sedutora e concomitante com o que há de mais distintivo, essencial e profundo na pintura do Pintor. A potência ou permanente possibilidade de se poder transformar o formato e sentido das coisas que nos rodeiam, através da recontextualização ocorridas na imaginação e na produção artística individual. O que se persegue neste artigo é a forma como o trabalho de Berliner parece recuperar a maleabilidade do pensamento infantil perante o que, de outra forma, seria banal. Como se fosse possível recuar a um des-aprendimento e olhar e significar as coisas pela primeira vez. Uma ingenuidade, ou alheamento a regras e moralidade, que está presente tanto na doçura como na violência que os quadros do autor exultam. Talvez esteja patente, aqui, alguma afinidade com cineastas que influenciam o Pintor como Bergman e Tarkovsky que trabalharam nos seus filmes esta característica misteriosa, elemento reorganizador do plano onírico que mistura realidade e ficção, quotidiano e imaginação.

3. Estado de abstração, a reclusão do olhar na tela

Continuando, se a primeira fase de uma obra exige um estado de alerta permanente por parte do seu Autor, uma atenção redobrada ao que o rodeia, procurando encontros com objetos e visões catalisadoras, a segunda fase define-se um pouco como o oposto. Quando Berliner decide avançar para a execução prática de uma imagem que até aí alimentou, este procura isolar-se, abstrair-se do mundo que abandona ao entrar no atelier. Agora só a superfície da tela interessa, o acontecimento da expressão pictórica, a reação da tinta aos gestos do pintor, as ínfimas e permanentes decisões (instintivas ou racionais) que cada pincelada carrega. Mesmo a imagem que Berliner projetou e que, de certa forma, procura traduzir, torna-se secundária e está sujeita ao que está a passar-se no momento, ao que está a acontecer na tela. Como é possível ouvir o autor explicar, ao olhar para a colagem-referência que deu origem à pintura:

em determinado momento do trabalho, o processo começa a trabalhar como uma espécie de co-autor, já não é mais só as minhas ideias e ensaios, eu vou fazendo associações e o processo vai contando uma história em paralelo, não uma história linear sobre algo específico, é uma pintura... (apud Ribeiro, 2010).

Mas esta transformação ou liberdade de seguir o inesperado, o não programado, como o Artista desvenda só é possível quando, após algumas horas de trabalho, as preocupações cessam de dialogar na sua cabeça e as ações começam a fluir de uma maneira diferente. E segundo Berliner é aqui que a pintura “acontece”, quando o que tinha previsto acaba e começa, de forma instintiva, a improvisar. Nas palavras do próprio “é aí que começa o festival de destruir o que já tinha feito” (Ribeiro, 2010).

Este espírito ousado, de grande imersão e concentração, é claramente visível nas suas grandes telas de dois metros onde é possível observar o tempo de execução, as camadas que se sobrepõem umas às outras, que tapam, rasuram, alteram ou adicionam informação. Se atentarmos na pintura “Banco de trás” (2009) (Figura 6), mesmo não tendo acesso à montagem original, é possível deduzir várias fases da pintura através das diferentes e muito diversas linguagens gráficas e pictóricas que habitam o espaço da obra (desde um desenho esquemático de cabeça a uma pintura mais demorada e pormenorizada). O que é surpreendente é a naturalidade como, no fim do processo, todos estes elementos, à partida díspares, parecem pertencer e trabalhar para uma mesma história. Observa-se, então, que o conceito de colagem e a permanente edição parecem prevalecer em todos os momentos da obra do Artista brasileiro, seja na ampla recolha de material, na projeção ou planeamento de uma imagem ou na própria tela, onde camadas aparentemente díspares são conjugadas. Mas esta polinização não parece provocar a criação serial de obras, cada pintura é desenvolvida, por Eduardo Berliner, de forma independente até existir uma harmonia, temática e estética, singular, que acaba por funcionar apenas naquela pintura específica: cada pintura parece conter um universo próprio, parece ser um fragmento subtraído de uma narrativa maior, uma narrativa que é deixada ao espectador depois imaginar.

Obviamente é importante contextualizar a obra e o método de Berliner que, como todos os pintores, é influenciado por uma grande tradição que o antecede e rodeia. É possível observar no seu trabalho afinidades com uma grande diversidade de artistas plásticos, artistas como Eric Fischl, Neo Rauch, Peter Doig, Paula Rego, Soutine ou Ensor, entre outros. Mas de forma positiva a prática pictórica aqui analisada, apesar de consciente do seu parentesco com alguns destes nomes, desde cedo, procurou adensar e investigar uma linguagem e imaginário extremamente pessoais.



Figura 6 · *Banco de trás*, Eduardo Berliner. 2009. Óleo s/ tela, 200 x 200 cm.. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloese premios/archives/002074.htm>

4. Universo onírico e a hibridização corporal

Aproximando-nos mais das narrativas singulares patenteadas pelo Pintor, é necessário sublinhar alguns dos eixos temáticos das suas pinturas. Deu-se primazia à elaboração processual do Artista e, tal como este, talvez esta reflexão se tenha esquivado um pouco a perscrutar o campo psicológico que imana do seu trabalho. Pensa-se que estes tipos de reflexões são características da leitura individual de cada espectador, mas penso ser importante descrever a atracção e motivação que levaram à realização deste texto.

A primeira impressão deu-se pela forma como este trabalho, que se abandona ao ritmo único, demorado e insular da própria Pintura, produz um imaginário simultaneamente misterioso e familiar, que não deixa de se associar à infância. Como algumas das pinturas de Berliner vão ao encontro e ativam um elemento comum mas tantas vezes esquecido pelo espectador adulto — a eterna liberdade de, como uma criança, se poder imaginar e brincar com os objetos e histórias do próprio quotidiano.

Uma liberdade que, análoga ao universo onírico não controlável do sonho, foge às regras moralistas e preconcebidas que restringem a imaginação/pensamento do ser humano que, inevitavelmente, se vai socializando e adaptando. Este é um processo natural que obviamente tem uma função estabilizadora, de ajustar o adulto ao seu meio ambiente, mas que produz, inevitavelmente, uma perda no pensamento criativo (Vanderbilt, 2021). Por isso, pensa-se que não se pode deixar de encarar a expressão artística, no geral, como uma necessidade, um dos únicos dispositivos que tem o poder de colmatar essa perda ou limitação indeclinável.

De maneira análoga, num segundo momento, é possível observar nas figuras engendradas pelo Autor uma característica fabular onde as personagens com corpo humano e corpo de animal convivem e misturam atributos físicos. Esta hibridização corporal que parece estar patente em quase toda a sua obra, seja por adição, troca ou perda de elementos corporais é uma das componentes que mais causam um sentimento de inquietude e estranhamento no espectador. No entanto, através da leitura do material crítico sobre esta característica do universo de Berliner, percebeu-se haver uma falta de certeza sobre se este aspeto fabular, tem como as próprias fábulas, um objetivo crítico ou mesmo moralizante.... Serão estas pinturas também, para além de retratos de uma interioridade opaca, uma reflexão sobre assuntos sociais ou políticos? Esta é uma questão que não é respondida pelo Pintor.

Salientando a duplicidade de valores que constroem o conceito de inquietante (ou *Das Unheimliche*), aquilo que distorce a normalidade ou que sai fora



Figura 7 · *Cão*, Eduardo Berliner, 2019. Óleo s/ tela, 220 x 190 cm. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: <https://wsimag.com/art/55999-eduardo-berliner>

Figura 8 · *Tambor*, Eduardo Berliner, 2020. Óleo s/ tela, 160 x 147 cm. Casa Trinagulo, São Paulo. Fonte: <https://casatriangulo.viewingrooms.com/content/feature/200/artworks-9554-eduardo-berliner-tambor-drum-2020/>
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloespremios/archives/002074.htm>

do expectável, sublinha-se a violência física e emocional que também participa na experiência destas pinturas. Se se atendar a pinturas como “Enterro” (Figura 5) ou “Tambor” (Figura 8): existe um desconforto inalienável provocado pela união do que, por um lado, se associa a crueldade mais aterradora (como a morte ou desmembramento) com o que, por outro, se associa ao que há de mais terno e inocente (como a figura de uma criança). Curiosamente se se recordar as peripécias das fábulas universalmente contadas estas duas instâncias parecem nunca deixar de estar presentes e interconectadas (a metamorfose do corpo como punição ou feitiço).

Notas conclusivas, uma hipótese

Transversalmente, a pintura de Eduardo Berliner parece exteriorizar repetidamente o eterno receio, parte do inconsciente humano, do corpo imobilizado, não-animado, tornado paralítico, preso por uma insuficiência — ausência de forças, agilidade, rapidez ou ar (ex. Figura 7).

Por fim, não se podendo obviamente resgatar ou racionalizar quais os motivos concretos que instigam e empurram o Pintor para esta problemática específica, pensa-se que as suas imagens vivem, acima de tudo, de uma afronta ao mundo moderno, de uma permanente tensão entre aquilo que existe de interior e frágil no indivíduo e o que vem para corromper, automatizar e perfurar essa interioridade.

Sem uma resposta certa, pergunta-se: é este conjunto de trabalhos também uma expressão ou analogia da posição do Pintor na contemporaneidade, o patenteamento da exposição emocional e vulnerabilidade inerente ao sujeito que procura, com toda a sinceridade e foco, dedicar-se à prática da Pintura? Romando contra a corrente, calando as demandas do nosso mundo moderno, são estas imagens a exposição daquele que se dedica à construção de um imaginário (castelo de cartas, sem o atalho “ctrl + z”), através da prática manual, imprevisível, isolada e introspetiva da pintura? Como lembra Eduardo Berliner: “É difícil mentir pintando.” (apud Fradkin, 2019).

Referências

- Berliner, Eduardo; Leite Neto, Alcino (2009). *Alcino Leite Neto entrevista Eduardo Berliner* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/7/alcino-leite-entrevista-eduardo-berliner/>
- Diegues, Isabel; Coelho, Frederico (Ed.) (2011). *Pintura Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogo.
- Doctors, Marcio (2015). *A presença da ausência* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/137/a-presenca-da-ausencia-marcio-doctors/>
- Fradkin, Eduardo (2019, Agosto). *Eduardo Berliner e a Forma dos Restos* [Arquivo de vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Nt58ZmqKxQY>
- Gomes, Priscyla; Kaizer, Felipe (2016). *Corpo em muda* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/163/corpo-em-muda-priscyla-gomes-e-felipe-kaizer/>
- Instituto Tomie Ohtake (2015, Novembro). *Conversa com Eduardo Berliner* [Arquivo de vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=uc7BjNqR1nQ&ab_channel=MarcosRibeiro.
- Leite Neto, Alcino (2011). *A pintura inquietante de Eduardo Berliner* [on-line]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.casatriangulo.com/pt/artista/9/eduardo-berliner/texto/45/a-pintura-inquietante-de-eduardo-berliner-alcino-leite-neto/>
- Medeiros, Gabriel Morais (2018). *Todo o sonho é real. Pornografia, humanoides e bonecas na pintura de Eduardo Berliner: uma análise cronotópica*. Tese de Mestrado. Campinas: Intituto de Artes da Universidade de Campinas.
- Ribeiro, Marcos (2010). *Eduardo Berliner, Catálogo, de Marcos Ribeiro* [Arquivo de Vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ>
- Vanderbilt, Tom (2021). *The joys of being an absolute beginner — for life*: [on-line] *The phrase 'adult beginner' can sound patronising. It implies you are learning something you should have mastered as a child. But learning is not just for the young* [7 Janeiro 2020]. [consulta 26/02/2021] disponível em <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/jan/07/the-joys-of-being-an-absolute-beginner-for-life>
- Vicalvi, Cacá (2012, Novembro). *Curta Artes: Eduardo Berliner* [Arquivo de vídeo]. [consulta 26/02/2021] disponível em https://www.youtube.com/watch?v=y_tydV-S0Jw&t=22s

Mimetismos e encobrimentos como modo de resistência contra a mesmidade do “eu”, na série “Paisajes”, de Cecilia Paredes

*Mimicry and cover-ups as a means of resistance
against the sameness of the “I”, in the “Paisajes”
series, by Cecilia Paredes*

KARINE PEREZ

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Departamento de Artes Visuais, Av. Roraima n° 1000, Prédio 40, sala 1225. Cidade Universitária. Bairro Camobi, CEP: 97105-900, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este escrito versa sobre a série “Paisajes”, da peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950). Seu processo criativo é desenvolvido mediante encobrimentos do corpo e face, pintados com os mesmos padrões de estampas usadas no plano de fundo da composição fotográfica, o que possibilita uma aproximação entre a série e o conceito de mimetismo, pautado em Deleuze e Guattari (1995). Em razão de os autores pensarem o fenômeno como um devir de se tornar outro, momentaneamente, compreende-se que os mimetismos e encobrimentos operados por Cecilia Paredes possibilitam uma abertura à alteridade e à ipseidade do “eu”, resistindo contra a sua mesmidade.

Palavras chave: mimetismos / encobrimentos / mesmidade do “eu”.

Abstract: *This writing is about the series “Paisajes”, by Peruvian Cecilia Paredes (Lima, 1950). Her creative process is developed through textile and pictorial coverings of the body and face, painted with the same patterns of prints used in the background of the photographic composition, which allows an approximation between the series and the concept of mimicry, based on Deleuze and Guattari (1995). Because these authors think the phenomenon as a becoming to become another, momentarily, it is understood that the mimicry and cover-ups operated by Cecilia Paredes allow an opening to the otherness and the ipseity of the “I”, resisting against its sameness.*

Keywords: *mimicry / coverings / sameness of the “I”.*

1. Introdução sobre Cecilia Paredes e a série "Paisajes"

Este escrito versa sobre a série "Paisajes", da peruana Cecilia Paredes (Lima, 1950). A artista estudou Belas Artes na Universidade Católica de Lima, na Cambridge Arts and Crafts School (Inglaterra) e na Academia de Belas Artes (Roma). A partir de 1983 vivenciou um processo de adaptação como imigrante, pois precisou deixar o Peru, já que o jornal de sua família foi tomado pela guerrilha que assolava o país, indo residir na Costa Rica. Atualmente, vive e trabalha na Filadélfia. Sua obra artística é exposta em vários países, destacando-se participação nas bienais de Havana e Veneza. Logo, os deslocamentos estão presentes em sua vida e lhe dão subsídios para a criação.

A série "Paisajes", considerada pela própria artista foto-performance, transita entre fotografia, pintura e performance. Seu processo se desenvolve mediante encobrimientos têxteis e pictóricos do corpo e face, pintados com os mesmos padrões de estampas usadas no plano de fundo da composição fotográfica (Figura 1). Tais estampas derivam de lugares pelos quais Cecilia Paredes transita, estando relacionadas a padrões vegetais de flores e/ou plantas, ou ainda a lugares que se perderam no tempo.

Para organizar uma cena, Paredes conta com a ajuda de assistentes, que a auxiliam na elaboração de pinturas sobre o seu próprio corpo, com a reprodução dos padrões dos tecidos utilizados como plano de fundo para as fotografias. Esse processo chega a durar sete horas. Há um cuidado para que cada elemento pintado sobre a pele se encaixe com os grafismos do tecido que a circunda. Isso demonstra uma vontade da artista de se mesclar às estampas, já que o corpo se confunde com o cenário têxtil, considerado "paisagem" por Cecilia Paredes. Logo, na série em questão, mediante encobrimientos, a artista se mistura aos padrões decorativos que a rodeiam e lhe afetam.

2. Mimetismos na série "Paisajes": nulidade x adaptações humanas

Essa espécie de mistura ou fusão entre o corpo e os têxteis, operada por Paredes, poderia se relacionar com o conceito de camuflagem, estudado pelas Ciências Biológicas. No entanto, pensa-se que esse conceito não seria o mais apropriado para analisar a série "Paisajes", por envolver a capacidade de alguns organismos de se tornarem imperceptíveis, mediante semelhança de suas formas físicas ou cromáticas com o meio, para passarem despercebidos diante de um predador ou presa em potencial. Cecilia Paredes, por sua vez, deixa nas composições alguns elementos corporais expostos, tais como os cabelos (Figura 2) ou os olhos (Figura 3), o que torna perceptível a sua presença nas imagens e não imperceptível, como ocorre na camuflagem.



Figura 1 · Cecilia Paredes, Costa Rica, My other self, 2007. Lambda print on aluminium, 120 x 120 cm. Fonte: <https://arthur.io/art/cecilia-paredes/costa-rica>

Figura 2 · Cecilia Paredes, Paradise cropped, 2011. Lambda print on aluminium, 119 x 99 cm. Fonte: <https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2014/07/Cecilia-Paredes.html>

Nesse sentido, seus procedimentos podem ser aproximados à concepção de mimetismo, palavra derivada do termo grego “mimetés”, que significa imitação. Essa expressão, originalmente empregada para se referir a pessoas, passa a ser usada em Biologia a partir do século XIX. É uma propriedade inerente a algumas espécies de seres vivos, que possuem cores ou formas do corpo parecidas às de outros, com o fim de obter benefícios, tais como uma presa se proteger de predadores, ou predadores terem mais facilidade no trabalho de caça ou de reprodução. Tudo isso ocorre em razão de alguns seres vivos possuírem atributos físicos como cores, formas, posturas e comportamentos que os facilitam enganar outros. Pela semelhança com os demais, apesar de serem vistos, acabam por ser ignorados e confundidos com espécies diferentes das suas. “[...] o mimetismo é perfeito quando o organismo consegue enganar qualquer outro como se fosse um animal que ele não é” (Teixeira, 2012:59). Assim, predadores chegam a perceber e a interagir com o animal ou o inseto mimetizado, detectando a sua presença, mas confundindo-o com outro; iludidos, portanto, por sua aparência muito similar a uma espécie diversa.

Nas fotografias de Paredes, observa-se um efeito semelhante, porque, a um primeiro olhar, corpo e rosto humanos quase desaparecem em meio à falsa “paisagem” que os circunda; porém, logo ressurgem, em razão de alguns elementos físicos permanecerem descobertos de tinta, tornando a presença da artista perceptível nas imagens, mas passível de confundir-nos.

Cecilia Paredes (2015), em vídeo sobre a exposição “Oyendo con los Ojos”, no qual dentre outras obras apresenta a série de fotografias “Paisajes”, considera o quase desaparecimento corporal, em sua obra, uma revelação sobre nossa nulidade enquanto sujeitos no contexto contemporâneo. A artista afirma que, em seu trabalho, trata da adaptação humana a ambientes e de mudanças que um ser humano pode sofrer a partir de forças externas, que não são dele. Cita como um dos exemplos atuais, as transformações ocasionadas pelas migrações, necessariamente forçadas, tendo em vista que ninguém opta por deixar sua casa, sua comida, seus amigos, suas paisagens, perdendo espaço em seu lugar de nascimento para obedecer a forças externas que lhes ameaçam a partir.

Observa-se que o desejo de ocultação por meio dos encobrimentos e de se fundir ao entorno pode ter relação com esta sensação momentânea de nulidade, referida pela artista, ou até mesmo de impotência frente a forças externas que nos atingem, independentemente de nossa vontade. Mas, o ressurgimento das formas corporais, dentre os encobrimentos a que se submete Cecilia Paredes, revela outra ideia, talvez contraditória à de anular o corpo ou dotá-lo de passividade: a capacidade de adaptação humana a outros lugares, a outros

ambientes e a situações diversas e adversas. Nessa direção, o ressurgimento das formas anatômicas frente aos encobrimentos pode manifestar, em “Paisajes”, uma vontade de ressignificar o corpo humano, de trazê-lo a público por intermédio das imagens fotográficas, enfim, de resistir contra a sua nulidade, em uma sociedade que, ao estetizar o corpo feminino, tenta justamente objetificá-lo e anulá-lo.

Ao se ocultar e se manter praticamente inacessível ao olhar do espectador, na série em questão, Cecília Paredes parece manter o corpo feminino numa espécie de “zona sagrada”, em sentido próximo à análise de Vesnin (2012), protegendo-o sob as tintas e os têxteis. Assim, os encobrimentos e mimetismos do corpo interessam em sua produção artística, na medida em que restaurem nossas percepções sobre ele, pois as formas físicas revelam-se, em seu trabalho (Figura 4), como um território repleto de sentidos e uma criação intimamente conectada ao ambiente circundante.

3. Resistindo contra a mesmidade do “eu”

Apesar de a série “Paisajes” de Cecília Paredes possibilitar aproximações à concepção de mimetismo, advinda das Ciências Biológicas, tal concepção *não* se restringe à sua noção tradicional. Deleuze e Guattari (1995) julgam ser ruim a ideia de mimetismo vinculado à presença de um organismo mímico que se confunde com o ambiente no qual se encontra ou com outro ser vivo, por essa noção atribuir uma lógica binária a fenômenos naturais. Segundo os autores, esses fenômenos se dão de modo inteiramente distinto, visto que os seres vivos não têm a intenção de imitar as aparências de outros, e sim de pintar o mundo com suas cores, para tornarem-se imperceptíveis, a-significantes.

Na visão dos autores, os organismos não podem ser modelos um para o outro, nem se configurar como cópias um do outro, havendo devires de um no outro. Trata-se, portanto, da intercomunicação de organismos heterogêneos, que convivem ou se aniquilam, sem abandonar sua heterogeneidade. Dessa maneira, Deleuze e Guattari (1995) possibilitam pensar o fenômeno do mimetismo como um devir de se tornar outro, mesmo que momentaneamente.

Com base nesses autores, a série “Paisajes”, de Cecília Paredes, é passível de ser apreciada como um modo de resistência contra a mesmidade do “eu”. O conceito de mesmidade é abordado por Ricoeur (1991), que o relaciona ao de “identidade-idem”, uma identidade absoluta, simultânea e igual. Trata-se da identidade de um indivíduo idêntico a si mesmo, imutável, contrariando a ideia de pluralidade, de “ipseidade”.



Figura 3 · Cecilia Paredes, Nocturne, 2009. Lambda print sobre papel, 120 x 120 cm. Fonte: <https://arthur.io/art/cecilia-paredes/nocturne>

Figura 4 · Cecilia Paredes, Eve I, 2018. Fotografia, 30 x 45 cm. Fonte: <https://www.artnexus.com/en/artwork/artist/6001caefa6d4b124e31f4a1a/Cecilia%20%20Paredes>

Na contracorrente da mesmidade do “eu”, considera-se que por meio dos mimetismos e encobrimentos, Cecilia Paredes constrói sua própria identificação com o ambiente, revelando outras possibilidades de “eus”, que transfiguram as padronizações e homogeneizações do sujeito contemporâneo, prestes a se adequar a padrões de comportamento socialmente aceitos e culturalmente codificados, bloqueadores da liberdade e da expressividade de cada indivíduo. Dessa forma, escapa da mesmidade do ser, ligada às aparências físicas e fisiológicas, ao recriar seu próprio corpo como componente da “paisagem”, promovendo uma possível simbiose entre o humano e a natureza, mesmo sendo ela uma natureza artificial e falsa, estampada e multiplicada em metros de tecido industrializado.

A artista reconfigura seu “eu” a partir desse contato com a alteridade. Isso porque, em sua produção, o que parece motivar-lhe são outros devires: um devir-paisagem, um devir-lugar, um devir quase imperceptível. Assim, evidencia-se, quem sabe, um desviar-se da mesmidade do “eu” para se fundir ao outro, abrindo-se a devires latentes que afastam o autorretrato da necessidade de exposição da fisionomia.

Conclusão

Como mencionado, o processo criativo da série “Paisajes”, de Cecilia Paredes, provavelmente é motivado por dados biográficos, tais como deslocamentos e processos de adaptação enquanto imigrante. Isso se reflete nos procedimentos adotados pela artista (encobrimentos de seu rosto e corpo e fusões desses com cenários têxteis), o que possibilita uma aproximação entre a série e a concepção de mimetismo, já que cores e formas pintadas ou sobrepostas ao físico se assemelham às estampas do plano de fundo da imagem, confundindo o sujeito com o ambiente que lhe rodeia. Esse processo, por um lado, pode manifestar a sensação de passividade humana, de nulidade e impotência de sujeitos que obedecem a forças externas às suas, aniquiladoras do corpo, o qual quase desaparece em meio ao entorno. Mas, por outro lado, pode funcionar como um modo de resistência, vislumbrando a capacidade humana de adaptação, de ressignificação de si e dos sentidos de um corpo, protegendo-o por meio dos ocultamentos pictóricos e têxteis, e também agenciando conexões entre corpo e ambiente circundante, integrando-os e tornando esse corpo parte atuante de uma totalidade, a qual passa a integrar. Assim, o ato de apropriar-se simbolicamente dos lugares e das coisas, incorporando-as à pele, pode desencadear processos de identificação com o entorno, com as porções do mundo onde a artista vive e habita, o que possibilita adaptar-se a ele.

Quando pensamos os mimetismos a partir da ótica de Deleuze e Guattari (1995), que percebem o fenômeno do mimetismo como devir de um organismo se tornar outro, mesmo que momentaneamente, compreende-se que os mimetismos e encobrimentos operados por Cecilia Paredes na série "Paisajes" possibilitam uma abertura à alteridade e à ipseidade, resistindo contra a mesmidade do "eu" e reconfigurando-o a partir desse contato com a alteridade, que se dá nesse vir a ser outro, permitido pelos mimetismos e pelo contato inusitado entre o corpo e as estampas.

Referências

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1995) *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2.ed. São Paulo: Ed.34. Vol.1.

Paredes, Cecilia. Cecilia Paredes (2015) *Oyendo con los ojos*. Depoimento da artista sobre exposição ocorrida de 16/10/2015 a 17/01/2016, em Tabacalera, Madrid, Espanha (Arquivo de vídeo). Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Promoción del Arte (Arquivo de vídeo). [Consult. 2016-06-01] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NZnxJQ1fhjM>.

Ricoeur, Paul (1991) *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus.

Teixeira, Isabela Adriana dos Santos (2012) *Camuflagem e mimetismo como estratégias de sobrevivência*. Trabalho de conclusão de curso — Curso de Ciências Biológicas, da Faculdade de Educação e Artes, Universidade do Vale do Paraíba, São José dos Campos. 67pp. [Consult. 2021-02-05] Disponível em URL: <https://biblioteca.univap.br/dados/000004/00000455.pdf>.

Vesnin, Arseny (2012) *Cecilia Paredes art*. [Consult. 2016-06-01] Disponível em URL: <http://designcollector.net/likes/cecilia-paredes-art>.

Nota biográfica

Karine Perez é artista visual e professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART) e no Curso de Artes Visuais (Bacharelado e Licenciatura Plena), ambos na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordena o GPECTO — Grupo de Pesquisa Processos Pictóricos. As suas principais linhas de investigação são: processos de criação artística, fotografia e pintura, retrato/autorretrato, identidade, subjetividade, memória e corpo.

Email: karine.g.perez-vieira@ufsm.br

Viajando con Carla Andrade, crítica de lo sublime, la utopía y el paisaje: eurocentrismo e identidades frágiles

*Traveling with Carla Andrade, a critique of the
sublime, utopia and landscape: eurocentrism
and weak identities*

DIEGO DEL RÍO COMESAÑA

AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Facultade de Belas Artes, Departamento de Escultura, rúa da Maestranza 2, 36002 Pontevedra, Galicia, España

Resumen: En este artículo abordaremos la problemática del viaje en el contexto de la obra de Carla Andrade tomando como ejemplo su último proyecto, *Ningún río me protexe de min*. El resultado será una descripción general de su trabajo en relación con esta temática. Mediante el análisis de los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje, definiremos el viaje dentro de su práctica artística como la búsqueda obsesiva de una identidad dotada de cierta solidez en un mundo que nos conduce al desconcierto y como el espacio donde toma forma su crítica al pensamiento eurocéntrico.

Palabras clave: sublime / utopía / paisaje.

Abstract: *In this article we will deal with travel as an issue within the context of Carla Andrade's work. Her last piece, Ningún río me protexe de min, will illustrate this well. The result will be a more general description of her artistic production in relation to this topic. By analysing the sublime, utopia and landscape we will define journey as an obsessive research for an identity endowed with a certain solidity in a world that leads us to confusion and as the space where her Eurocentric critique is built.*

Keywords: *sublime / utopia / landscape.*

1. Introducción

Carla Andrade (Vigo, España, 1983) se formó en la Universidad de Salamanca, en Comunicación Audiovisual; en la Goldsmith University de Londres, donde cursó el máster Artists' Film & Moving Image; y en la UNED, en Filosofía. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en París, Londres, Nueva York, Madrid y Lisboa, entre otras muchas ciudades, además de participar en festivales de cine por todo el mundo. También ha recibido múltiples becas y conocido Nepal, Francia, Suecia e Islandia como creadora e investigadora en diferentes residencias artísticas.

Aquí intentaremos abordar uno de los cimientos conceptuales y experienciales de la práctica creativa de esta artista, el viaje, para lo cual examinaremos los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje, que Andrade tiene muy en cuenta a la hora de acometer sus proyectos y cuya redefinición ejemplifica el cuestionamiento del eurocentrismo que caracteriza su pensamiento crítico. A fin de circunscribir la obra de la artista en un marco teórico general, tomaremos como modelo su último trabajo, Ningún río me protege de mí, una pieza audiovisual de aproximadamente 30 minutos de duración que todavía se encuentra en proceso de creación y estará terminada a lo largo de 2021.

Como veremos, el viaje en la obra de Andrade puede ser descrito como una huida constante en busca de una identidad estable; un procedimiento obsesivo cuyo objetivo es reconstruir las subjetividades fragmentadas y endebles inherentes a los individuos que viven la condición presente; una práctica que fracasa irremediablemente y que, por lo tanto, se experimenta como un castigo.

2. Redefinición de los conceptos de lo sublime, la utopía y el paisaje

La historia de la expansión europea ha sido objeto de elogios en innumerables ocasiones. Asimismo, no han faltado pensadores, algunos de ellos aquí citados, que blandieran el acero de su crítica feroz contra los avatares del eurocentrismo. Al respecto, creemos interesante entender los viajes de los «héroes» del Viejo Continente como el encuentro con lugares proyectados de antemano, como menciona Sloterdijk (2019). En este sentido, incluso antes de la conquista del mundo, ya existía una imagen europea del globo. Los descubridores se comportarían como proyectiles de metralla en el mundo exterior homogéneo y transitable al que eran arrojados. La Edad Moderna, así, fue una historia de desplazamientos a gran velocidad por una esfera lisa e indiferente (Sloterdijk 2019:136-7).

La misma división en disciplinas de las ciencias humanas deriva de la ideología liberal dominante en el siglo XIX. Mientras la tríada economía-política-sociología se dedicaba al estudio del Occidente civilizado, la antropología se

reservó para los «pueblos primitivos» (Wallerstein 2012:137). De ahí las dificultades a la hora de trabajar a partir de lugares lejanos desde nuestra perspectiva. No obstante, en los últimos años se ha producido una reformulación de la etnografía influida por el paradigma poscolonial: una nueva manera de pensar sobre la cultura, más allá de la investigación empírica y el interés exótico, desde el punto de vista de la «observación participante» (Guasch 2016:229).

Asistimos entonces a un cierta retórica pseudoetnográfica en el arte actual, que hace especial hincapié en aspectos vinculados a la identidad y la diferencia entre gentes y lugares del mundo globalizado: es el llamado giro etnográfico del arte contemporáneo, en que podríamos encuadrar el trabajo de Andrade, si bien es necesario hacer notar que esta artista no intenta hablar «acerca de», sino «cerca de» (Guasch 2016:242). Carla Andrade, que ha nacido en el Viejo Mundo, es consciente de las contradicciones que supone acometer su práctica creativa desde el viaje a lugares lejanos, por lo que parte de la humildad y la tolerancia hacia la otredad.

Si la conquista del globo no fue una historia de encuentros con lo desconocido, pues ya existía una proyección del mundo por ocupar en forma de imagen, tal como manifestamos, Andrade arremete contra la experiencia de lo sublime kantiano, no porque parta del interés por el paisaje como algo enigmático, sino debido a su modo de proceder.

Una aproximación a lo bello natural con el ennoblecimiento personal como objetivo podría derivar en un acto de heroísmo y no ser otra cosa que un reflejo de la megalomanía burguesa. De esta suerte, los románticos subyugaban grandiosamente los fenómenos y olvidaban que existe un límite para con el paisaje, una frontera que nos impide acceder a él y nos recuerda nuestra impotencia como sujetos (Adorno 2020, p. 99). Los viajes, tanto para los románticos como para los conquistadores, partían del principio de dominación; la contemplación del paisaje era un acto de sometimiento.

Andrade ya no se sirve de lo sublime en estos términos. En su obra el concepto apunta también a una experiencia que surge del encuentro con lo otro, pero cuya finalidad no radica en el deleite de los sentidos o la glorificación personal. Lo sublime nace del respeto a la alteridad radical, de una relación ética con lo desconocido, que no categoriza ni define el objeto, sino que lo deja ser tal y como es.

La concepción personal que Andrade tiene de la utopía también se puede comprender desde un enfoque antieurocéntrico, pues ya no responde a la culminación de la Historia con mayúscula, diacrónica y Occidental. Al contrario, alude a la abolición del pensamiento dualista, desde el que se ha deducido,

como decíamos, la separación entre los estudios del mundo civilizado y el pueblo bárbaro, después institucionalizada. La búsqueda de lo cercano en lo lejano por medio del viaje, tan presente en su obra, tiene como propósito perseguir esa utopía que, no obstante, le parece irrepresentable.

Si nos apoyásemos en las reflexiones de Javier Maderuelo sostendríamos que la noción del paisaje surgió a principios del siglo XVII en estrecha conexión con la pintura de los Países Bajos, tras una lenta sedimentación de estratos de orígenes tan dispares como la percepción, el lenguaje, la religión, la jardinería, la literatura o los descubrimientos científicos, y que no ha dejado de evolucionar; de hecho, su sombra se extiende desde la tradición pictórica neerlandesa hasta el activismo ecologista, pasando por las prácticas urbanísticas y el turismo de masas. Concluiríamos que, al estar dicha noción tan contaminada, el término que la designa ha perdido su capacidad para referirse a algo preciso. Con todo, podríamos convenir que en Occidente reconocemos el paisaje como una construcción, una argucia que proviene de la relación del individuo con la naturaleza. Siguiendo este razonamiento, estaríamos ante un constructo cultural que atañe directamente al sujeto, pues sin interpretación no hay paisaje. No sería lo que está delante, sino lo que se ve (Maderuelo 2005).

Para Andrade, sin embargo, el paisaje es menos un constructo que una dimensión trascendente. Se revela como la parte irracional, salvaje y natural del inconsciente humano (Franganillo, 2014). A través de él se pueden alcanzar los motores ocultos de la realidad (Villarón, 2018) y, en este sentido, podría considerarse una puerta de acceso a lo Real tal y como lo define Jacques Lacan, lo auténtico, lo no contemplable, lo que no está sujeto a las leyes del orden simbólico (Foster 2017:11-3). El medio fotográfico, del que se sirve Andrade habitualmente, se emplea en este caso para captar aquello a lo que no se puede acceder cognitivamente, como explicó Rosalind Krauss (2002).

Así, entendemos que los paisajes que rodean a Andrade en sus viajes apuntan a la eterna búsqueda de un Real que pueda trastocar su visión del mundo. No intenta dominar lo externo para deleitarse con ello, ya que estaría impugando su propia concepción de lo sublime y reproduciendo la tradición eurocentrista que ella misma reprueba. Por el contrario, es el propio paisaje el que rompe los esquemas y abre una cesura entre lo construido simbólicamente por el sujeto y la realidad caótica que nos sacude con fuerza. El desorden de lo externo no entiende de dualismos, y por eso es utopía.

3. El bucle del viaje: la búsqueda de lo cercano en lo lejano

Ningún río me protexe de min es un proyecto que comienza in media res. Lo lógico sería situar su inicio en el verano de 2018, cuando Carla Andrade viaja a la República Centroafricana para, desde allí, adentrarse en la selva del Congo y convivir con uno de los grupos étnicos más antiguos del mundo, el pueblo ba'aka. No obstante, el grueso del material que la artista había filmado se perdió durante su estancia y, en apariencia, la formalización del trabajo poco tiene que ver con ese viaje inicial, a pesar de las grabaciones conservadas. El filme parte del alivio que le produjo no tener que exhibir una imagen superficial de un lugar que le resultaba extraño e imposible de capturar digitalmente.

La pregunta que ha rondado por la cabeza de Andrade y a la que ha intentado dar respuesta mediante su obra es la siguiente: ¿qué es lo que buscamos cuando buscamos lejos? Sin embargo, no ha aclarado esta cuestión realizando viajes a lugares remotos, lo que la llevó a indagar en su pasado, en lo cercano, en sus cartografías interiores. Las conversaciones que mantuvo con su madre y una serie de películas domésticas antiguas que volvió a ver tras su visita al Congo le sirvieron para escarbar en sus raíces y percatarse de lo fragmentario de su identidad, de los cimientos tan endeble que la sustentaban.

Este problema identitario irresoluble se revela como la causa primordial de su obsesión, de su búsqueda constante en lo distante. En esta oportunidad, los diálogos entre madre e hija exponen uno de los asuntos que agravan la situación, la necesidad que tiene Andrade de vivir separada de su familia por su bien, la misma que Remedios Zafra considera sintomática de nuestro presente y que afecta en particular a quien se dedica a labores creativas. Es una forma de exilio que empieza con ilusión y termina en desesperanza. Alejados de nuestras familias por amor al arte, acabamos encerrados en pequeñas habitaciones, entretenidos en burocracias y procesos de evaluación permanentes, aplazando nuestro futuro una vez tras otra sin sentirnos verdaderamente realizados (Zafra 2017:237-8).

El yo monocromático, atado a un lugar y ligado a la patria, parece imposible en la actualidad pese a las reivindicaciones de lo local y al auge de la ultraderecha mundialmente. Podríamos comparar la cultura contemporánea con el hipertexto, como Byung-Chul Han. En este aspecto, nuestro yo se fragmenta y pluraliza, el ser se dispersa en un hiperespacio de posibilidades y acontecimientos en un proceso acumulativo que genera densidades (Han 2018:75-6). De esta forma, los contenidos culturales heterogéneos se yuxtaponen en un momento en el que las comunicaciones nos permiten acortar las distancias. Por tanto, es entendible que Andrade no hable de la identidad quebrada como algo particular. Antes bien, apela a sus coetáneos, que sufren el desconcierto de esta condición.



Figura 1 · Carla Andrade, Ningún río me protege de mí, 2021. Video HD + Súper 8, 27 min. Fuente: propiedad de la artista.

El nomadismo aquí obedece a un interminable rastreo de algo que falta. Para Andrade, el continuo viaje es el fármaco que mitiga el malestar de la dura realidad: que la auténtica solución a su problema se encuentra en lo ya conocido. Intentar buscar lo cercano en lo lejano constituye la aporía de su práctica artística. En palabras de Benjamin (2014, p. 49): “Una gran mayoría de la gente busca el amor en su hogar eterno. Otros (muy pocos), un eterno viaje. Estos son melancólicos que evitan el contacto con la tierra. Buscan a quien mantenga lejos de ellos la violenta nostalgia del hogar. Y, a eso, son fieles.”

En resumen, *Ningún río me protege de mí* (Figura 1) es una pieza audiovisual en que confluyen lo documental, autobiográfico, emocional y ensayístico. El filme propone una inversión entre sonido e imagen. Intercala, por un lado, los restos de las grabaciones de la República Centroafricana con fragmentos de las conversaciones con su madre. En cambio, las escenas cotidianas y los paisajes de su lugar de origen, Nigrán, están acompañados de sonidos de la selva del Congo y cánticos del pueblo ba'aka. De este modo, hay una fluctuación entre distancia y proximidad que apunta a la pregunta inicial del proyecto. Lo que Carla Andrade busca en lo lejano es lo cercano. El viaje que nunca termina es un bucle cuyo propósito es reconstruir una identidad siempre escindida.

4. Conclusión

Hemos tomado como ejemplo *Ningún río me protege de mí* para trazar un puente entre los distintos conceptos que sobrevuelan la producción artística de Carla Andrade y ofrecer una descripción general de su trabajo creativo, en que la redefinición de lo sublime, la utopía y el paisaje, como hemos visto, concurren en una crítica a las perspectivas eurocéntricas, de un lado; y, del otro, también cimientan una vía estratégica que Andrade utiliza para combatir sus propias contradicciones internas. El nomadismo es el procedimiento nunca completado mediante el cual busca su propia identidad. Este yo fragmentado y el rizo constante del viaje no son, por otra parte, únicamente problemas personales, sino síntomas de los problemas del presente. En este sentido, las inquietudes punzantes que atraviesan la obra de la creadora viguesa se dirigen desde lo individual hacia lo colectivo.

Si entendemos por sublimación en la obra de arte la proyección del inconsciente del creador en el objeto, tomado como tabula rasa donde verter lo subjetivo (Adorno 2020:18-31), podemos decir que el trabajo de Carla Andrade se sitúa entre la sublimación y lo sublime, tal y como aquí ha sido definido. Su práctica artística se encuentra en el gozne que articula la aceptación de lo desconocido y el trazado de una identidad fragmentada en lo externo. Así, terminamos

topando con la paradoja de una identidad en flujo constante que intenta encajar en lo lejano, sin comprenderlo. Esta es la condena a la que se somete Andrade y que queda reflejada en el proyecto filmico que nos ha servido para comprender su trabajo en un sentido más amplio.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidade de Vigo y al grupo de investigación DX7, del que formo parte gracias al contrato predoctoral convocado por esta misma institución, la oportunidad de escribir este artículo y participar en este congreso.

Referencias

- Adorno, Theodor (2020) *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1670-0.
- Benjamin, Walter (2014) *Calle de dirección única*. Madrid: Abada. ISBN: 978-84-15289-26-5.
- Foster, Hal (2017) *Malos nuevos tiempos*. Arte, crítica, emergencia. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-4441-3.
- Franganillo, Laura (2014) "Entrevista a Carla Andrade." *Plataforma de Arte Contemporáneo* [web]. Disponible en: <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-carla-andrade/>> (Acceso: 10/11/20).
- Guasch, Anna (2016) *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza. ISBN: 978-84-9104-294-5.
- Han, Byung-Chul (2018) *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder. ISBN: 978-84-254-4061-8.
- Krauss, Rosalind (2002) *Lo fotográfico*. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN: 978-84-252-1891-0.
- López Borrego, Rafael (2020) *Estética del viaje*. Reflexiones en torno al arte y el nomadismo global. Salamanca: Amarante. ISBN: 978-84-122191-8-0.
- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada. ISBN: 978-84-96258-56-3.
- Sloterdijk, Peter (2019) *En el mundo interior del capital*. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid: Siruela. ISBN: 978-84-16208-98-2.
- Villarón Vara, R. (2018) "Carla Andrade expone una revisión de su trabajo en Lens." *Clavoardiando* [web]. Disponible en: <<https://clavoardiando-magazine.com/actualidad/agenda/carla-andrade-expone-una-revision-de-su-trabajo-en-lens/>> (Acceso: 10/11/20).
- Wallerstein, Immanuel (2012) *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos*. Un análisis de sistemas-mundo. Madrid: Akal. ISBN: 978-84-460-1352-5.
- Zafra, Remedios (2017) *El entusiasmo*. Precariedad y trabajo creativo en la era digital. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-6417-5.

Ciudad y silencio en las imágenes de Sergio Belinchón. Leer el paisaje genérico

City and silence in the images of Sergio Belinchón. Read the generic landscape

MARÍA PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID

AFILIAÇÃO: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV), Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Camino de Vera, s/n, 46022, Valencia, España.

Resumen: El presente texto se centra en diversos proyectos realizados por el fotógrafo Sergio Belinchón (Valencia, 1971) en los que el artista pone de manifiesto algunas de las características propias de los entornos urbanos contemporáneos. Al respecto, las imágenes derivadas de su trabajo asumen un sentido crítico frente al poder que ejerce la homogeneización y lo genérico. Una homogeneización que no solo afecta a la mirada, a la cultura o al consumo, sino a aspectos vivenciales que inciden directamente en nuestra manera de entender las ciudades y entornos, así como nuestra manera de habitarlos y relacionarnos con ellos.

Palabras clave: Fotografía / ciudad / espacio urbano / arte / arquitectura / paisaje.

Abstract: *This text focuses on various projects carried out by the photographer Sergio Belinchón (Valencia, 1971) in which the artist reveals some of the characteristics of contemporary urban environments. In this regard, the images derived from his work assume a critical sense of the power exercised by homogenization and the generic. A homogenization that not only affects the gaze, culture or consumption, but also experiential aspects that directly affect our way of understanding cities and environments, as well as our way of inhabiting them and relating to them.*

Keywords: *Photography / city / urban space / art / architecture / landscape.*

1. Introducción

El fotógrafo que nos ocupa, si bien nace en Valencia (España) en la década de los setenta, gran parte de su carrera la ha desarrollado en Berlín. A lo largo de su trayectoria ha recibido numerosas becas y premios y su trabajo lo podemos encontrar en espacios tan relevantes como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Desde mediados de los noventa, Belinchón ha venido realizando proyectos cuyo referente es el espacio urbano de diferentes ciudades acompañado de un paradójico silencio y vacío. Algo que, en la urbe contemporánea, resulta totalmente inusual encontrar en estos escenarios de lo colectivo.

Sin duda, el entorno captado por la cámara del artista no solo nos habla de ese lugar que es la ciudad. En este sentido, en el presente texto abordamos diversos proyectos desarrollados desde 1997 como son los titulados *Metrópolis* (1997 y 2009), *Roma* (2000), *Ciudades efímeras* (2001), *Some space* (2004), *Público* (2005), *Pure* (2006) o *Natural history* (2006). Proyectos estos, a través de los que Belinchón invita a mirar el entorno urbano desde el silencio, el vacío y la ausencia (Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Una ausencia que, como ya se ha dicho, nos hace reflexionar sobre la sonoridad impositiva que constituye la base de nuestras ciudades contemporáneas y que, podemos afirmar, es propia de la nueva cultura global.

Por otro lado, entendemos que la propuesta que lleva a cabo nuestro artista supone una mirada crítica hacia una realidad en la que lo excesivo y lo sobreabundante, haciendo alusión a las aportaciones del antropólogo Marc Augé, anula para sus habitantes la posibilidades de lectura.

El mundo de la supermodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio (Augé, 2004:42).

Al mismo tiempo, en estas desmesuradas arquitecturas y solitarios espacios urbanos, los habitantes se presentan como insignificantes personajes. Un espacio público que, según el mismo artista señala, en la mayoría de ocasiones define el comportamiento de sus habitantes y que, en otras, se ve modificado por el uso que hacen de este. Un ejercicio de retroalimentación que pone de manifiesto las características vivenciales de estos entornos. Una vez más, el espacio es lugar, y según apunta Bachelard "el ámbito en el que la vida se manifiesta y en el que lo que nos rodea adquiere intensidad" (Bachelard, 2004). No obstante, en los nuevos contextos urbanos, la reivindicación fenomenológica adquiere un especial significado y tal y como apunta Rivas



Figura 1 · Sergio Belinchón, *Metrópolis*, 1997,
Fuente: www.sergiobelinchon.com

Figura 2 · Sergio Belinchón, *Metrópolis v2*,
2009, Fuente: www.sergiobelinchon.com

El lugar que experimenta la conciencia moderna no es en absoluto un lugar apacible o felizmente definido. Ese lugar es en muchos casos un lugar distorsionado, roto, a la vez querido y odiado, es un lugar urbano, donde todo ocurre entre ruido, de diversas maneras, en múltiples mundos que se mezclan, yuxtaponen o enfrentan (Rivas, 1992:29).

Paralelamente a lo señalado, en los proyectos citados observamos además, alusiones a numerosos conceptos contemporáneos asociados al entorno urbano — *no lugar* acuñado por el ya citado Marc Augé, *terrain vague* de Ignasi de Solà-Morales o *tercer paisaje* propuesto por Gilles Clément — si bien en el presente texto nos vamos a detener en el de *ciudad genérica* planteado por el arquitecto Rem Koolhaas.

2. Naturalezas urbanas y percepción detenida del tiempo

Podemos afirmar que el paisaje contemporáneo abordado por numerosos fotógrafos durante las últimas décadas, no solo recoge elementos de este género, sino que además efectúa una propuesta para repensar los actuales contextos urbanos. Es el caso de los proyectos de Belinchón, dado que en sus trabajos no solo se plantea fotografiar la ciudad en sí misma, sino que utiliza sus arquitecturas para plantear una reflexión sobre la actual construcción del espacio urbano.

De esta forma, el paisaje fotografiado por el artista plantea una nueva naturaleza urbana propia del siglo XXI, donde la ciudad se presenta como escenario y como resultado de una determinada manera de entender la sociedad. En este sentido, cabe pensar en el significado político y económico que tiene determinado tipo de crecimiento urbano como el llevado a cabo en ciudades como Berlín o Shangai. Ahora bien, independientemente de la lectura que hagamos, no cabe duda de que la ciudad es una importante fuente de significados. Así, el protagonismo de la urbe en estas obras muestra una pluralidad de posibilidades e interpretaciones a partir de las cuales podemos aproximarnos a ese espacio de lo colectivo en el que lo social se construye.

Como ya hemos apuntado, el paisaje contemporáneo recogido por Belinchón es urbano y globalizado, pero también es portador de unos significados que, haciendo alusión a la tradición romántica, permiten mostrar el empequeñecimiento de lo humano, así como su pérdida de centralidad y protagonismo. Por tanto, desde nuestra perspectiva, estos proyectos no se limitan tan solo a reflejar un determinado modelo urbano, tal y como podría desprenderse de una serie como la de *Ciudades efímeras* destinada a mostrar la soledad de los edificios de los complejos costeros fuera de temporada. Aquí, el discurso artístico constata que la arquitectura es un espacio de resonancias poniendo de manifiesto que no solo vivimos en ciudades, sino que vivimos con las ciudades.



Figura 3 · Sergio Belinchón, *Ciudades efímeras*, 2001, Fuente: www.sergiobelinchon.com

Figura 4 · Sergio Belinchón, *Ciudades efímeras*, 2001, Fuente: www.sergiobelinchon.com

Habitamos la ciudad y, a su vez, ella nos habita a nosotros. Por ejemplo, en el caso de *Ciudades efímeras*, una extraña sensación se apodera de nuestra mirada y, la objetividad que poseen, no puede ocultar una invitación hacia la intimidad.

Por otro lado, la ausencia humana que se da en estas obras, así como el vacío y el silencio antropomórfico que presentan nos lleva a pensar no en la grandeza de lo natural (en este caso de lo que podemos considerar como natural-urbano), sino en la temporalidad que envuelve a todo espacio y a todo ser humano. Se trata de imágenes que nos sitúan en un tiempo estancado especialmente en las imágenes referidas a las ciudades/fantasma de veraneo, en una percepción detenida del tiempo. De este modo, los apartamentos bulliciosos del verano nos remiten ahora al silencio y a la ausencia.

3. El paisaje de la ciudad genérica

En las propuestas citadas, como ya hemos apuntado, podemos introducir conceptos urbanos y de definición del territorio, como es el de ciudad genérica, noción acuñada por el arquitecto Rem Koolhaas. Para contextualizar el concepto, cabe señalar que en sus análisis, este arquitecto se ocupa básicamente de las metrópolis del siglo XXI y, de forma muy especial, de las contradicciones que estas ofrecen. Las paradojas detectadas ponen de relieve cómo los terrenos baldíos y las áreas subdesarrolladas se superponen a las redes de comunicación y a los sistemas de cultura instantáneas, hecho que, lógicamente, configura el actual orden/desorden que define los entornos producidos en un mundo globalizado.

De este modo, la ciudad actual está calificada por este arquitecto desde 1997 — fecha que, por otro lado, coincide con la primera serie fotográfica incorporada en el presente texto — como ciudad genérica. Desde su perspectiva, la misma se configura como resultado de un producto pragmático que surge de los restos de lo que en otro tiempo fue denominado como ciudad. Una ciudad que se constituye a partir de una población desmesurada, un urbanismo caótico, una identidad quebrada y olvidada, una estratificación social compleja, unos barrios despersonalizados y un entramado urbano inexistente salvo para los automóviles (Koolhaas, 2006). Características que han de ser tomadas, en la medida de lo posible, en su sentido más descriptivo y no como juicios de valor.

En este contexto, en las imágenes que nos ofrece Belinchón encontramos una exposición directa e inmediata vinculada a una realidad urbana común en numerosas ciudades contemporáneas. Partiendo de dichas imágenes, ¿cuáles son los rasgos que podemos encontrar en la ciudad genérica y que observamos en los proyectos de nuestro artista? Efectuando un rápido recorrido podemos establecer una serie de características comunes. Características que cada vez



Figura 5 · Sergio Belinchón, *Roma*, 2000, Fuente: www.sergobelinchon.com

Figura 6 · Sergio Belinchón, *Same Space*, 2004, Fuente: www.sergobelinchon.com

se han hecho más evidentes, especialmente desde el momento en el que el modelo genérico ha ido expandiéndose y colonizando nuestra manera de concebir los territorios.

En primer lugar, podemos decir que la ciudad genérica se opone a la identidad, a la ciudad que responde al modelo de ciudad histórica y que, por ello, requiere constantes atenciones. La ciudad genérica, por el contrario, no reclama cuidados, puesto que “no necesita mantenimiento.”

La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad. La Ciudad Genérica rompe con ese ciclo destructivo de la dependencia [...] Es la ciudad sin historia [...] Es igual de emocionante — o poco emocionante — en todas partes. Es «superficial»: al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una nueva identidad cada lunes por la mañana (Koolhaas, 2006:12).

En las imágenes que Belinchón nos ofrece de la ciudad de Roma, el artista no nos muestra la ciudad histórica que conocemos que, por otro lado, sería la turística. Por el contrario, lo que observamos puede pertenecer a cualquier ciudad contemporánea del mundo, un mundo donde el espacio urbano está regulado en función de su utilidad, de ahí que cualquier autenticidad en relación con éste sea considerada como innecesaria.

En segundo lugar, la ciudad genérica es una ciudad en la que el ámbito de lo público tiende a desaparecer. Asimismo, la importancia que adquiere la idea de movilidad y tránsito cabe relacionarla con el apogeo del uso del automóvil, que ha llevado a que las zonas destinadas a los peatones sean “una caricatura grotesca de la vida en la ciudad histórica” (Koolhaas, 2006:29). Este aspecto, que nos hace percibir la ciudad desde una posición sedentaria, es recogido de nuevo en *Roma* donde una destacada ciudad histórica europea es observada desde el automóvil, o más tarde en *Pure* al abordar el desarrollo en ciudades asiáticas.

La Ciudad Genérica es lo que queda después de que grandes sectores de la vida urbana se pasaran al ciberespacio. Es un lugar de sensaciones tenues y distendidas, de contadísimas emociones [...] Comparada con la ciudad clásica, la Ciudad Genérica está sedada, y habitualmente se percibe desde una posición sedentaria. (Koolhaas, 2006:15).

Por otro lado, esta circunstancia hace que los espacios públicos que se ajustan a este modelo de ciudad sean aquellos que definía Marc Augé como *no lugares*. Es decir, nos encontramos ante espacios de tránsito dedicados, como apunta Koolhaas, a la consolidación automovilística, a la “proliferación de la parafernalia de la conexión” (Koolhaas, 2006:29) y a la construcción de aeropuertos.



Figura 7 · Sergio Belinchón, *Pure*, 2006, Fuente: www.sergiobelinchon.com

Figura 8 · Sergio Belinchón, *Natural history*, 2006. Fuente: www.sergiobelinchon.com



Figura 9 · Sergio Belinchón, *Público*, 2005,
Fuente: www.sergiobelinchon.com

Figura 10 · Sergio Belinchón, *Metrópolis v2*,
2009, Fuente: www.sergiobelinchon.com

Construcciones que, por otro lado, se convierten en los nuevos emblemas y en los verdaderos centros urbanos actuales, ya que son los símbolos de lo local y de lo global, espacios que también son contemplados por Belinchón al abordar proyectos como *Público*.

Otra característica relevante de este modelo de ciudad y que también ha sido planteada por nuestro artista es el hecho de que la ciudad genérica es fractal, una interminable repetición del mismo módulo estructural simple. Debido a ello, en la ciudad genérica la calle o la plaza no son el elemento central. En la misma predomina lo vertical frente a lo horizontal y sabemos que en dicha verticalidad no se potencia la interacción, sino el aislamiento. Por otro lado, en este modelo constructivo, la pluralidad que pueda darse no crea ningún tipo de unidad, ni tampoco sirve para generar noción alguna de comunidad o solidaridad intergrupala. Esta idea de aislamiento que supone este modelo de ciudad podemos observarlo en los ya mencionados proyectos *Metrópolis*, *Ciudades efímeras*, *Roma* y *Pure*.

Al respecto, Kenneth Frampton había teorizado contra la arquitectura convertida en “práctica sin lugar,” es decir, contra las construcciones que no “garantizan la aparición de una poética consciente del espacio” y que huyen “de las idiosincrasias del emplazamiento” (Frampton, 2002:52-3). Koolhaas retoma esta idea señalando que la totalidad de “Ciudades Genéricas surgen de la tabla rasa.” Si donde se asientan había algo, ellas lo reemplazan y si no había nada, lo inventan.

Una de las características con mayor potencial de la Ciudad Genérica es la estabilidad del tiempo — sin estaciones, previsión de ambiente soleado —, pero todos los pronósticos se presentan como un cambio inminente y un deterioro futuro [...] De lo ético y lo religioso, el tema de la fatalidad ha pasado a estar en el ámbito ineludible de lo meteorológico. El mal tiempo es casi la única preocupación que se cierne sobre la Ciudad Genérica (Koolhaas, 2006:53).

Por último, la arquitectura que predomina en este tipo de ciudad se basa en el uso del muro cortina, que sirve para que se desarrolle un sentido constructivo específico de características postmodernas y banales. Un estilo dominado por la silicona. A este respecto Koolhaas es muy crítico y señala que

El uso de la silicona ha igualado todas las fachadas, ha pegado el vidrio a la piedra, al acero y al hormigón con una impureza propia de la era espacial. Estas uniones dan la impresión de cierto rigor intelectual gracias a la generosa aplicación de un compuesto espermático transparente que mantiene todo unido por cuestiones de intención, más que de diseño: un triunfo del pegamento no de la integridad de los materiales. Como todo lo demás en la Ciudad Genérica, su arquitectura es lo resistente vuelto maleable,

una epidemia de lo flexible causada no por la aplicación de los principios, sino por la aplicación sistemática de lo que no los tiene (Koolhaas, 2006:47).

Conclusión

El espectacular crecimiento que en los últimos años se ha producido en el ámbito urbano no ha pasado desapercibido a un amplio colectivo de artistas contemporáneos. Entre ellos, Sergio Belinchón toma como referente de su proyecto fotográfico el espacio de la ciudad, poniendo de relieve la influencia que el mismo ejerce en el comportamiento de sus habitantes. Asimismo, observamos en su obra planteamientos donde se realiza una interpretación del espacio urbano en el que podemos encontrar similitudes con los postulados románticos. En estas nuevas naturalezas urbanas, el individuo se empequeñece ante la inmensidad de las arquitecturas. Unas estructuras que surgen derivadas del deseo por emular determinados modelos urbanos y económicos, lo que explica, en gran medida la destacada influencia que lo genérico ha tenido en el urbanismo de las economías emergentes.

Por otro lado, Belinchón fotografía espacios de lo colectivo que podríamos calificar como *no lugares*. La ciudad y su espacio público transformado en un desmesurado *no lugar*. Recordemos que estos espacios destruyen lo que el mismo autor califica como lugares antropológicos, es decir, lugares que generan identidad, historia y relaciones y que surgen de una “relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros” (Augé, 2004:61).

Referencias

Augé, Marc, (2004) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, Gaston, (2004) *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Frampton, Kenneth, (2002) “Hacia un regionalismo crítico: Seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en Foster, Hal, *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Koolhaas, Rem, (2006) *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rivas, Juan Luis de las, (1992) *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Nota biográfica

María Paula Santiago Martín de Madrid es artista visual, doctora en Bellas Artes y profesora titular de universidad en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Desde 2017 es directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (CIAE/UPV). En su faceta como artista visual ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas de carácter nacional e internacional. Ha comisariado diversos proyectos artísticos y publicado libros y artículos relacionados con la temática urbana y paisajística, así como participado y dirigido diversos proyectos de investigación I+D subvencionados en convocatorias públicas. Su perfil investigador se centra principalmente en el estudio del paisaje, el territorio y la ciudad en las artes visuales.

Email: masanma6@pin.upv.es

Centro: Universitat Politècnica de València, Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE/UPV)
Camino de Vera s/n, 46022, Valencia, España

A (des)figuração animalista da pintura de Sofia Torres: estranhamento e repetição

The animalistic (dis)figurement of Sofia Torres' painting: strangeness and repetition

LEONARDO CHARRÉU

AFILIÇÃO: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Educação de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) / Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED) Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Lisboa, Portugal. E-mail (institucional): lcharréu@eselx.ipl.pt

Resumo: A pintura de Sofia Torres incide essencialmente sobre a figuração de um imaginário animalista muito particular que, atravessado por um conceito base — o uncanny — obriga-nos a uma análise relativamente complexa e que, consequentemente, não pode esgotar-se na mera apreciação do virtuosismo técnico evidente. De facto, é o que parece vibrar num primeiro momento perceptivo e num primeiro contacto com as suas pinturas. O estranhamento e a repetição, no conjunto da sua obra, ainda curta, mas a apontar para caminhos instigantes, assumem-se igualmente como conceitos secundários que se articulam com o conceito principal. Resgatam e desafiam a pintura figurativa a sair de uma espécie de torpor representacional e a experimentar iconografias que nos inquietam.

Palavras chave: Pintura / Figuração / Uncanny / Estranhamento / Repetição.

Abstract: *Sofia Torres' painting focuses essentially on the figuration of a very particular animalistic imaginary that, crossed by a basic concept — the uncanny — obliges us to a relatively complex analysis and that, consequently, cannot be exhausted in the mere appreciation of evident technical virtuosity. In fact, it is what seems to vibrate in the first perceptive moment and in the first contact with her paintings. The strangeness and repetition, in the set of her work, still short, but pointing to instigating paths, are also assumed as secondary concepts that are articulated with the main concept. They rescue and challenge figurative painting to emerge from a kind of representational torpor and to experience iconographies that disturb us.*

Keywords: *Painting / Figuration / Uncanny / Strangeness / Repetition.*

1. Introdução

Sofia Torres (SF) é uma jovem pintora portuguesa (Porto, 1984) que vive e trabalha no Porto, cidade onde também leciona, sendo professora auxiliar na Faculdade de Belas Artes da universidade portuense. A pintura de SF, tecnicamente muito consistente, é devedora do interesse que, desde há algum tempo, tem por outros artistas, em particular pelo pintor belga Michael Borremans sobre o qual, inclusive, desenvolveu recentemente (Torres, 2018) escrita ensaística académica e sobre um conceito — o de uncanny — que tem merecido a sua atenção e servido de sustentáculo teórico-conceptual à sua pintura (Torres, 2016). Trata-se também de uma continuidade ou uma maturação dos seus estudos de mestrado (2009) e de doutoramento (2016). O seu imaginário animalista composto por cães, veados, cavalos (ou partes desses animais) dá visibilidade a um conceito que se define a si próprio como "o sentimento de algo ameaçadoramente estranho". Vemos na pintura de SF mais do que um virtuosismo técnico, que a aproxima, em alguns trabalhos (Figuras 1, 2 e 3) do campo da ilustração científica, também esse estranhamento de ver personagens "fora do lugar" (o cão ocupa, o lugar do veado ou do javali, como trofeu de caça). Trata-se de um imaginário povoado por muitos cães, muitos veados e outros animais. Talvez a repetição, assumida na pintura de SF, deva ser vista como uma estratégia para a crítica do modelo transcendente da representação; sendo vista, assim, como uma repetição do diferente, e não do mesmo (Malufe, 2017). Como constatou Deleuze, repete-se em busca de reencontrar uma suposta origem, que parece nunca ser alcançada e estar sempre em fuga. Repete-se porque, quer nos situemos no campo da semiótica visual, quer nos posicionemos na posição mais propositiva (a do operador estético, ou a do criador artístico) sabemos que em muitos momentos, não conseguimos chegar a uma significação específica, a uma ideia que se tem em mente e que se quer dar a conhecer. E daí uma espécie de retorno. Um devir daquilo que, no caso da pintura de SF, nos é estranho, parece bizarro e causa-nos um certo incómodo que não conseguimos explicar. E talvez a pintura sirva exatamente para aquilo que um dia disse Miró, numa das suas entrevistas finais: "a melhor forma de dominar os meus fantasmas é ... desenhá-los". Será pintura para uma espécie de expiação? Talvez. Mas não só.

2. Sobre o conceito central: Uncanny

A pesquisa prévia e a recente publicação académica (Sofia Torres, 2016; Sofia Torres, 2018) sobre o conceito central na sua obra, diz-nos que nada na sua pintura é fútil, nem desprovido de uma fundamentação teórica consistente. Consequentemente, não é um mero interesse especial por uma figuração

(obsessiva!?), que se baste a si própria, ou que demonstre uma habilidade técnica, aquilo que move o projeto artístico desta artista.

Artistas a trabalhar o conceito uncanny mapeados por SF (2016) atravessam o arco euro-atlântico (com exceção do japonês Sugimoto, nascido em 1948), sendo alguns mais mediáticos que outros. E entre eles, nem todos tomaram o uncanny como conceito central das suas obras. No entanto, artistas relevantes, como Louise Bourgeois (1911-2010) Joel-Peter Witkin (1939) e Christian Boltanski (1944), num momento, ou noutro, dos seus percursos artísticos, adentraram e expressaram os pressupostos que definem o conceito. Entre os nascidos nos anos cinquenta, Ron Mueck (1958), o mais mediático, Mike Kelley (1954-2012) Charles Ray (1953), Tony Oursler (1957), Luc Tuymans (1958), principalmente na escultura, utilizaram os princípios subjacentes ao uncanny, como bases teóricas orientadoras do seu trabalho. Os anos sessenta vão assistir ao surgimento uma nova geração e de artistas cuja obra vai despontar sobretudo a partir dos inícios da década de noventa do século passado, e que tem continuado neste, como Sarah Lucas (1962), Dinos Chapman (1962), Michael Borremans (1963), Damien Hirst (1965), Jake Chapman (1966), Gavin Turk (1967) e Nathaniel Mellors (1974).

Encontra-se dentro das primeiras duas décadas do século XX a génese do conceito uncanny. É justo mencionar a obra de um psicólogo alemão, que não virá a atingir a projeção de Freud, de nome Ernst Jentsch que, logo em 1906, escreveu "Zur Psychologie des Unheimlichen", na tradução para português, "A psicologia do estranho". Segundo Jo Collins e John Jervis (2008) este trabalho pioneiro parece ter sido publicado em dois números consecutivos da revista alemã *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, precisamente nos Vol.8, (22) de 25 Agosto de 1906 (pp. 195-8) e Vol. 8 (23) de 1 de setembro 1906 (pp. 203-5).

Mas, como bem sinalizou SF (2016b: 67), serão os estudos Freudianos que acabarão por se constituir como referência. Acabaram de comemorar o século de publicação. Em fins de 2019 Sigmund Freud publica o (verdadeiramente) icónico "Das unheimliche", que se poderá toscamente traduzir para "O estranho" (Soares, 2019:11) e no ano seguinte, em 1920, publica "Jenseits des Lustprinzips", na tradução portuguesa "Além do princípio do prazer". Se este último texto é considerado mais importante no conjunto da sua obra, o primeiro não lhe fica atrás como obra essencial para a afirmação da psicanálise no computo das ciências humanas.

Sublinha-se também as origens literárias, ou pelo menos a influência da literatura, neste trabalho pioneiro de Freud, pois parece ter sido o conto "O homem da areia", publicado quase um século antes do texto de Freud, pelo autor

alemão Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) o que terá inspirado a famosa teoria psicanalítica, ou pelo menos parte dela (Soares, 2019). Em suma, a Teoria Psicanalítica, os Estudos Literários e uma pequena parte do que poderemos considerar Teoria da Arte (como os fundamentos do surrealismo) radicam em elementos comuns, como o conceito de duplo, a ideia repetição (ou compulsão à repetição) o conceito de estranho (ou inquietante) para além do famoso complexo de castração, que ficou como um dos elementos mais distintivos da proposta freudiana.

O uncanny apoia-se então nesse sentimento de estranheza, de inquietude, que emana de muitos temas, que vai sustentar uma parte substancial da profusa narrativa literária (poética) e pictórica surrealista, como bem identifica SF nos seus estudos doutorais (Sofia Torres, 2016a), dedicando um capítulo e vários pontos subcapitulares a essa relação umbilical, assim como bastantes referências a essa cumplicidade, entre o uncanny e o surrealismo, na sua recente publicação académica (Sofia Torres, 2016b; Sofia Torres, 2018). Trabalhar com este/a partir deste conceito, significa situar uma realidade aparentemente banal, numa outra dimensão que corre paralela. O que se lê visualmente é ao mesmo tempo negado por detalhes que deixam de fazer sentido, após as leituras de segunda (e terceira, e ...) ordem, que sempre fazemos quando há algo na pintura que nos desacomoda. Ou pelo menos que se escapa de uma certa lógica superficial que tende a ver, na pintura figurativa, uma espécie de tempo congelado e de uma realidade identificada, cotada e posicionada em seu sítio natural. Ora o que transparece no uncanny e nos seus temas prediletos (autômatos, bonecos, manequins; membros decepados, o duplo, a morte) é, precisamente, a presença insinuante de uma realidade desarticulada, numa atemporalidade que nos desafia e, sobretudo, que nos parece extraordinariamente ameaçadora.

3. Figuração, estranheza e repetição como artifício, ou como estratégia?

Na pintura de SF, vemos com clareza o uso da repetição e uma temática figurativa recorrente do mundo animalista, com um especial pendor para espécies caninas. O cão, precisamente esse animal com essa característica tão peculiar — prefere a companhia do ser humano à da sua própria espécie — curtida por milénios de convívio e cumplicidade. Foi a temática escolhida por SF nos seus trabalhos realizados para mestrado (Torres, 2009) e que vão também constituir tema de projetos recentes. Segundo a artista:

Vivemos atualmente, numa época em que nem a ciência consegue especificar a diferença exata e rigorosa entre ser humano/animal, ou até mesmo entre vida/morte, e, muitos artistas contemporâneos escolhem utilizar representações de animais no seu

trabalho como metáfora de algo (...). De certa forma, a tentativa de descobrir o que é animal, conduz, não surpreendentemente, a uma maior compreensão do que significa ser humano (Torres, 2009: 13).

A representação figurativa, numa análise meramente superficial, parece dar uma resposta plástica à ideia de repetição, estando implicado na própria noção de (re)apresentar, isto é, apresentar ou mostrar novamente, uma espécie de insistência (efeito de espelho) em algo, num modelo que pode ser tanto mais transcendente quanto mais nos interpela, nos inquieta e nos faz mover do nosso lugar de conforto interpretativo. No fundo, quando em pintura repetimos uma temática, assumimos uma afirmação de algo que pré-existe e que de algum modo é imutável no seu significado. Algo que não se esgota numa unicidade presentativa e que precisa de uma sequencialidade (um retorno) e uma reiteração do “mesmo”.

É um facto que “a repetição, submetida à lógica da representação, é aquela com que estamos mais familiarizados. Trata-se da longa tradição platónica de uma filosofia transcendente, calcada no modelo representacional, em que a repetição implica sempre no retorno (ilusório) do *mesmo*” (Malufe, 2017:159). No entanto, o que vemos na pintura de SF talvez nos aproxime de uma crença segundo a qual o movimento da vida possa ser suspenso a partir de uma visibilidade, estranha, inquietante e que essa experiência que temos como meros apreciadores, ou testemunhas, desta pintura estranha, ainda assim nos resgate da inevitabilidade da morte, ainda que (claro) de forma temporária.

E o estanho, na pintura *animalista* de SF, é que vemos nela, como sinalizou pertinentemente Elisa Ferreira, num curto e incisivo texto de catálogo, o desconforto de "viver com a verdade de um óbito animado" (Ferreira, 2018: 3). Segundo Renata Cromberg a compulsão à repetição surge a partir dos textos freudianos “como manifestação da pulsão de morte, muda e silenciosa” (Cromberg, 2020:4). Vemos na pintura "Mataratos" (Figura 1) da série *Family Portraits* de 2016, esse olhar vivo, instintivo e animal, que contraria o estado de estranho troféu em que a figuração o mostra. Também vemos esse olhar nas pinturas das Figuras 2 e 3. E nesse sentido podemos falar, passe a redundância, (ou a "repetição") de uma figuração "des"figurada, no sentido em que não representa uma imagem expectável e a integra na sua lógica existencial. Pelo contrário, é-nos apresentada de uma forma inconveniente e, digamos, não muito convencional. Esperaríamos a cabeça de um javali, ou veado, não a do cão que os ajuda a caçar. Mas também nos parece estranho e, até, irónico, o ar absolutamente inofensivo (e não de predador/caçador) das espécies caninas "de companhia" representadas. Logo, existem num cenário claramente inapropriado, embora



Figura 1 · Sofia Torres, "Family Portraits #6 (Mataratos)", acrílico sobre tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

Figura 2 · Sofia Torres, "Family Portraits #4", acrílico sobre tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

Figura 3 · Sofia Torres, "Family Portraits #3", acrílico sobre tela, 60x50 cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista



Figura 4 · Sofia Torres. Still Wonder, acrílico sobre tela, 100x70cm, 2017. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

Figura 5 · Sofia Torres. "Leave me alone", acrílico sobre tela, 100x120cm, 2009. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

num primeiro relance se pareçam estranhamente encaixar nele. Na pintura animalista de SF "o cão mantém a identidade, como tal, tem uma alma aprisionada e desmembrada, refém de uma parede. É potencialmente um morto-vivo" (Ferreira, 2018: 3). E é esse duplo estado o que efetivamente nos incomoda.

Essa ideia de estranheza e de *desfiguração* que as pinturas "Still wonder" e "Leave me alone" (Figuras 4 e 5) parecem apontar, com um escorrido liquefeito da pintura, mais no primeiro (bastante acentuado até) do que no segundo (apenas levemente apontado na orelha), inserem-se nessa lógica conceptual de base fundadora — o uncanny — e o que ele pressupõe, e não no simples artifício técnico pictórico utilizado. A desfiguração não está, portanto, na técnica pictórica, mas sim nessa retórica visual (os membros e os corpos decepados tão comuns na obra dos artistas atrás referenciados) utilizada com conhecimento de causa. Vemo-la na pintura de SF com a intencionalidade de quem conhece e estudou muito bem os pressupostos estéticos. Está aplicada em "Hoof of Caesar" (Figura 6) e em "Boys, boys, boys" (Figura 7), este último com uma escala monumental a relevar o trabalho. Não são meros artifícios técnicos, são antes persuasivas estratégias visuais que, há boa maneira deleuzeana, violentam o nosso pensamento. Obrigam-nos a pensar.

A *desfiguração* na pintura figurativa de SF assenta em estratégias de espacialização baseadas na utilização de fundos neutros e monocromáticos que não nos permitem desenvolver grandes narrativas consequentes (não parecem ser necessárias) pois que o cenário se encontra reduzido a um mínimo de plano(s) correspondente a um espaço arquitetónico, vazio, em que apenas se vislumbra um ou outro ângulo de parede e teto, o que potencia o foco no tema pictórico.

Mas o que torna a pintura de SF original no seio dos artistas uncanny é a sua capacidade de impor na sua figuração uma espécie de *personalidade* humanizante que ressalta, em particular, nos seus cães. "Emana imagem canídea com roupagem humana" (Pinhão, 2018: 5) que desloca e desacomoda as nossas tentativas de construção de um significado mais tranquilizador. Se "Still wonder" nos enternece, já "Leave me alone" nos assusta e nos ameaça. Eis a estética uncanny no seu esplendor.

Conclusão

Se algo na chamada Escola de Londres e no movimento neofigurativo, (entre outros movimentos ao longo de todo o século XX e primeiras duas décadas do século XXI), vieram provar, no computo geral da arte contemporânea, foi que um suposto caminho da forma plástica artística visual, que se encontraria (segundo muitos críticos) em movimento inexorável em direção à abstração,



Figura 6 · Sofia Torres, "Hoof of Ceaser", acrílico sobre tela, 60 x 60 cm, 2017. Download de <https://www.sofiatorres.com/uncanny?pgid=je4r732q-c67bf218-f022-4a3a-9e10-95c4bcea9e98> (reproduzido com autorização da artista).

Figura 7 · Sofia Torres. "Boys, boys, boys", acrílico sobre tela, 200x120cm, 2016. Fonte: Acervo fotográfico pessoal da artista

afinal, tem encontrado em muitos artistas e respetivas propostas artísticas, uma espécie de interstícios, enclaves muito consequentes de experimentação que continuam a dar espaço e visibilidade ao que, no campo das artes visuais, vulgarmente se entende por figuração. A arte de Lucian Freud, David Hockney, Paula Rego, Michael Borremans, entre muitos outros, está aí para comprovar. Não se trata de uma figuração que se esgote em meros artifícios técnicos de representação, tão comuns em certas latitudes comerciais de gosto popular, mas antes uma figuração que nos interpela, nos inquieta e nos ameaça, em particular, relativamente àquilo que entendemos ser a tranquilidade simbólica de um mundo considerado normal.

A pintura de SF honestamente assumida dentro de premissas estéticas figurativas contemporâneas muito particulares, que constituem o uncanny, com um número significativo de intérpretes, artistas sublinhados e estudados pela própria pintora, tem esse condimento de uma evidente originalidade — uma *humanização* animalista interpelante — que constitui uma deriva singular no quadro geral de estranhamento que é a "marca d'água" deste tipo de proposta estética.

A repetição "canina" na pintura de SF e a sua temática animalista, à semelhança de processos artísticos literários, que podemos ver, por exemplo, em Samuel Beckett, não constitui apenas um procedimento técnico, inserido nesse imaginário popular que vê "todos" os artistas nessa obsessão da busca por uma suposta perfeição existente nas formas do mundo, antes procura veicular uma certa retórica estético-visual que faz parte de um projeto poético pessoal que parece ser mais amplo e que, talvez, ainda nem esteja na sua maturidade, mas apenas no início do seu caminho. Motivo para termos especial atenção ao percurso desta artista e às propostas que terá em mãos para nos interpelar e nos fazer deslocar dos nossos tranquilos lugares de conforto.

Referências

- Collins, Jo & Jervis, John (2008). Document: 'On the Psychology of the Uncanny' (1906): Ernst Jentsch. In Collins, Jo; Jervis, John (eds.). *Uncanny Modernity: Cultural theories, modern anxieties* (pp.212-228). Londres: Palgrave McMillan. ISBN: 978-1-349-35539-6.
- Cromberg, Renata Udler (2020) Cem anos de Além do Princípio do Prazer: Sabina Spielrein e a origem do conceito de pulsão de morte. ISSN 2447-2663. Lacuna: uma revista de psicanálise, n. 10: 4. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2020/11/09/n-10-4/>>.
- Ferreira, Elisa (2018). De anima & alma In AAVV Catálogo Exposição de Pintura de Sofia Torres, Do estranho. S/L: Galeria Ortopóvoa. ISBN: 978-989-20-8526-5
- Malufe, Annita Costa. (2017). A repetição em Beckett e Deleuze, *Eutomia*, e-ISSN: 1982-6850. Vol. 20 (1): 153-171.
- Pinhão, Afonso (2018). In AAVV Catálogo Exposição de Pintura de Sofia Torres, Do estranho. S/L: Galeria Ortopóvoa. ISBN: 978-989-20-8526-5.
- Soares, Lenice Alves (2019). Das unheimliche ou o "estranho" de Freud. E-ISSN: 2525-4022. *Abusões*. Vol.10 (10): 9-39.
- Torres, Sofia (2009). *O antropomorfismo na pintura: Um exemplo, o cão* [Dissertação de mestrado não publicada]. Porto: Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes.
- Torres, Sofia (2016a). *O uncanny como recurso estético nas artes plásticas* [Tese de doutoramento não publicada]. Porto: Universidade do Porto/ Faculdade de Belas Artes.
- Torres, Sofia (2016b). O uncanny: um rizoma do movimento surrealista na arte contemporânea. In Brito, C. da R. & Ciampi, M. (Orgs.) *Proceedings of IXth World Congress on Communication and Arts COPEC* (pp.67-71). Guimarães: WCCA.
- Torres, Sofia (2018) "O uncanny na obra de Michaël Borremans." *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*, ISSN 1647-6158, e-ISSN 1647-7316. Vol. 9 (24): 154-167.

Nota biográfica

Leonardo Charréu é artista visual, investigador e professor adjunto no Departamento de Educação e Formação em Artes e Design da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa. Doutorado em Belas Artes pela Universidade de Barcelona, é membro integrado do Centro Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA) e do Centro Interdisciplinar de Investigações Educativas (CIED). A educação artística em artes visuais, os estudos de cultura visual, as relações entre arte, ciência e cognição (ilustração científica) a pedagogia cultural, assim como os novos ambientes de aprendizagem e as metodologias emergentes de investigação baseadas nas artes, encontram-se entre os seus temas de interesse investigativo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6761-6964>
Email: lcharrreu@esexl.ipl.pt / leonardocharrreu@edu.ulisboa.pt
Morada: Departamento de Formação e Investigação em Arte e Design, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Campus de Benfica, Estrada de Benfica 529, 1549-003 Lisboa, Portugal.

O Gallus Sapiens de Victor de La Rocque e o contemporâneo

*The Gallus Sapiens by Victor de La Rocque
and the contemporary*

ORLANDO MANESCHY

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, Faculdade de Artes Visuais, Av. Magalhães Barata 611 CEP 66.060-281, Belém, Pará, Brasil

Resumo: Este artigo concentra-se na produção do artista paraense Victor de La Rocque, destacando o projeto Gallus Sapiens e seus desdobramentos. Nas obras desse conjunto de proposições que envolvem performances, instalações, objetos e documentações em fotografia e vídeo, o artista constitui uma metáfora para pensar sobre as condutas e o papel que o ser humano assume no tempo atual. Para além da análise dos vários momentos que compreendem esse projeto, nos concentraremos em um diálogo com os textos do próprio artista e de outros pesquisadores para refletir sobre este *corpus gallus* e suas distensões.

Palavras chave: arte brasileira contemporânea / arte e política / arte na Amazônia / performance.

Abstract: *This article focuses on the production of paraense artist Victor de La Rocque, highlighting the Gallus Sapiens project and its developments. In the works of this group that involve performances, objects, installations and documentation in photography and video, the artist creates a metaphor for thinking about the conducts and place that the human being assumes in the present time. In addition to analyzing the various moments that comprise this project, we will focus on a dialogue with the texts of the artist himself and of other researchers to reflect on this corpus gallus and its distensions.*

Keywords: *contemporary brazilian art / art and politics / art in the Amazon / performance.*

1. Um performer da Amazônia e seus rastros

Victor de La Rocque (1985 — Belém, Pará, Brasil) é um artista que traz a performance ao cerne de sua obra, com uma produção diversificada entre vídeos, fotografias, instalações, objetos e projetos para lugares específicos. É o corpo e as micropolíticas que engendram seus trabalhos. Tatuagens, marcas a ferro e fogo (*branding*) e música também ocupam espaço neste território, no desenho da história do artista múltiplo que também produziu e tocou na noite paraense. Irreverente e crítico desde os primeiros projetos, traz a reflexão sobre o sistema da arte e as intersubjetivações, demarcando o seu percurso com um olhar agudo para a vida. Formado em Artes Visuais pela Universidade da Amazônia (Belém) o artista tem participado de mostras, festivais e residências no Brasil e no exterior, tomando parte em projetos relevantes, como em edições do Projeto Arte Pará (MEP, Belém), como na de 2008 em que recebeu o grande prêmio; Caos e Efeito — Contra Pensamento Selvagem, 2011 (Itaú Cultural, SP); Performance Arte Brasil, 2011 (MAM, RJ); The Performance Arcade, 2011 (The Papa Museum, Nova Zelândia); Amazônia — Ciclos da modernidade, 2012 (CCBB, RJ); Amazônia: Lugar da Experiência, 2012 (MUFPA, Belém); Pororoca: a Amazônia no MAR, 2014 (MAR, RJ); Amazonian Video Art, 2016 (CCA Glasgow). Possui obras em acervos do MAR (Rio de Janeiro, RJ), MARGS (Porto Alegre, RS), Defibrillator Gallery (Chicago, EUA), Casa das Onze Janelas (Belém, PA), Museo Ex Teresa de Arte Actual (México, MX), Fundação Romulo Maiorana (Belém, PA) e Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (Belém, PA).

Este artigo concentra-se na produção de Victor de La Rocque, dando foco ao projeto *Gallus Sapiens* e alguns de seus desdobramentos. Suas propostas se configuram a partir da percepção do tempo histórico, de como macro e micropolíticas afetam o desejo e possibilitam encarar o trauma violento da colonialidade por meio de performances e ações mínimas. Para além da análise dos vários momentos que compreendem o projeto, estabeleceremos diálogos com textos do próprio artista e de outros autores que se debruçaram a refletir sobre o *corpus gallus* e suas distensões, dentre eles Fletcher (2015), Frey (2015) e Herkenhoff (2014).

2. A aparição do *gallus sapiens*

O projeto *Gallus Sapiens Parte 01* aparece no 13º Salão Unama de Pequenos Formatos (2007), certame dedicado a trabalhos de dimensões reduzidas em formato ou em tempo de ações e vídeos. Consistiu na operação de levar para a abertura da mostra um galo e uma galinha vestidos com trajes de gala (Figura 1). Ali os animais transitaram soltos entre convidados. Questionador sobre o

universo da arte e seus jogos, o artista deflagra o pensamento que se aprofundará ao longo de diversas proposições, amplificando o trabalho a partir da ideia de “galiformidade”.

Podemos perceber uma atenção aos jogos sociais estabelecidos no fluxo das relações presentes no território da arte, os valores atribuídos às condutas, às produções comportamentais, às forças coloniais recorrentes e normalizadoras de práticas. Tudo parece estar contido ali, naquele casal de galináceos vestidos para a festa em um salão de pequenos formatos. Entre as esferas das macro e das micropolíticas o artista nos convida a perceber relações indissociáveis presentes no carrossel das artes.

Já no ano seguinte, no 27º Salão Arte Pará (2008) o artista desdobra o projeto no *Gallus Sapiens Parte 02*, estruturado em três momentos performativos, que acontecem em etapas, em pontos significativos da cidade.

Ampliando este corpo, para além do simples ato de vestir-se, procurando estabelecer um corpo comum constituído pela soma desses duas espécimes. Nessa busca, encontra-se uma das potências do trabalho no momento em que o artista olha para a vida e quer identificar até onde nossa animalidade chega. A metáfora do “Gallus Sapiens” afeta por nos retirar dos papéis de conforto e nos colocar frente a frente com o estranho, com aquilo que não conseguimos dar conta. O artista, tal qual uma entidade de um culto ancestral, se coloca diante de símbolos de poder da cidade e os observa. O cansaço, a sofreguidão parecem dar lugar a um estado alterado de consciência nesse misturar de corpo vivo e corpo que morre em pontos estratégicos da cidade — Entroncamento, Cidade Velha e Avenida Presidente Vargas — locais escolhidos para as três ações que compreendem a proposição: “Glória Aleluia e a Mão de Deus”; “Come, Ainda Tens Tempo” e “Entre os Meus e os Seus”. (Maneschky, 2008:45).

“Glória Aleluia e a Mão de Deus” (Figura 2) aconteceu no Memorial da Cabanagem, obra de Oscar Niemeyer localizada no Complexo Viário do Entroncamento. Neste ponto nevrálgico na entrada / saída da cidade de Belém foi erguido, em 1985, o monumento com 15 metros de altura e 20 metros de comprimento, em memória da insurreição popular que se opôs ao governo regencial e que constituiu um governo republicano e abolicionista no século XIX, sintonizada com ideários iluministas. Esta revolução brasileira pôs em circulação cobs remarcados — empregando carimbos sobre as moedas, no caso o carimbo do Pará -, fortalecendo a legitimidade do governo revolucionário.

Foi nesse lugar simbólico e cheio de memórias que o artista realizou seu primeiro movimento, subindo a mão estilizada que compõe a construção. Ali, quando alguns dos galos amarrados ao seu corpo soltaram-se no processo, foram capturados por sem-teto que dormiam sob a obra do famoso arquiteto



Figura 1 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 01, performance, 2007. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

Figura 2 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02 Glória Aleluia e a Mão de Deus, performance, 2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

brasileiro, para aplacar a fome. A crítica social de La Rocque nos aponta, quase dois séculos depois da Cabanagem, é a de que os excluídos sociais que habitam aglomerados nas cercanias do memorial padecem das mesmas circunstâncias de vulnerabilidade tal qual os indígenas, negros e mestiços que ocupavam amontoados as cabanas que denominaram a revolução. O título de sua performance ainda faz alusão ao louvor religioso e nos remete às pregações de pastores evangélicos neopentecostais que se apresentavam, aos berros, em uma praça nos arredores. O local também conta com um imenso templo da Igreja Universal em suas proximidades. Há um questionamento sobre as complexas relações estabelecidas pelas estruturas da sociedade e suas implicações na constituição das subjetividades.

No segundo movimento da performance, “*Come, Ainda Tens Tempo*”, o artista dirige-se ao prédio do Museu do Estado do Pará — MEP, 1994, localizado no Palácio Lauro Sodré, antigo Palácio dos Governadores (Figura 3), antes sede do Estado do Grão-Pará e Maranhão, construção de 1771, do período Pombalino no Brasil. O edifício, uma obra do arquiteto italiano Antônio Landi que viria a ser moradia e palácio governamental, é símbolo político e arquitetônico por sua elaboração erudita iluminista, um marco da monumentalidade arquitetônica do período nessa capital. Esse ambiente que seria um dos palcos para várias reviravoltas políticas é onde funciona o MEP e ocorre a mostra principal do Projeto Arte Pará, o mais longo projeto de arte da região norte do Brasil.

Ali, o *gallus sapiens* de Victor de La Rocque apareceu durante o vernissage de abertura do salão. Dessa vez, o artista vagou pelo entorno, posicionou-se nas proximidades da entrada do museu, tencionando a dimensão de seu saber-do-corpo diante da construção portentosa do prédio secular. Outros confrontos estão em jogo. Novamente ocorre o embate silencioso desse ser diante das instâncias políticas. Enquanto a abertura da exposição acontecia, com a exibição de uma pluralidade de linguagens artísticas pelos salões do museu e os comensais serviam-se ávidos no coquetel que se sucedia no átrio do palácio, o artista posiciona-se do lado de fora ressoando a potência de vida em seu “saber eco-etológico”. A professora universitária, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura Suely Rolnik irá expandir o pensamento sobre esse saber que amplia a subjetividade do sujeito, deste “saber-corpo”, “saber-do-vivo”, na composição e recomposição de nossos corpos e experiências:

Diferentemente da comunicação, o meio de relação com o outro nessa esfera de ressonância intensiva, na qual não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior, como é o caso na experiência do sujeito. Na experiência subjetiva fora-do-sujeito, o outro vive efetivamente em nosso corpo, por meio dos afetos: efeito de sua presença em

nós. Tais efeitos se dão na condição de viventes que ambos compartilham e que faz deles um só corpo. Ao se introduzirem em nosso corpo, as forças do mundo compõem-se com as forças que o animam e, nesse encontro, o fecundam. Geram-se assim embriões de outros mundos em estado virtual, os quais nos produzem uma sensação de estranhamento. (Rolnik, 2018:111).

É esse corpo-vivo do artista que opera um outro saber, nessa fricção de corpos — humano e não-humano — enlaçados no estranhamento de uma experiência extrapessoal e extrasensorial em que seu corpo e os dos galináceos constituem-se em um re-corpo extrassensorial que potencializa as temporalidades presentes nos ambientes atravessados pelo *gallus sapiens*. As tensões presentes e os devires desestabilizam os territórios em seus desígnios institucionalizados. O mal-estar propiciado pelo *gallus sapiens* é convite à desterritorialização e ao desejo.

Tal qual uma entidade de algum culto afroindígena, sua passagem por lugares-símbolos de poder belemenses (o Monumento à Cabanagem, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer; a fachada do Museu Histórico do Pará, local de ocorrência do Salão Arte Pará; e a Avenida Presidente Vargas, situada na área comercial da cidade), vestida por vinte galinhas vivas compradas em feiras locais (algumas dessas galinhas morriam no processo da ação), fez-nos insinuar estados de consciência alienados e alienantes, visto este ser criado pelo artista perambular, estranhamente, entre o cansaço, a sofruidão e o clamor silencioso por uma ajuda ausente. (Fletcher & Chaves, 2015:7).

Se no primeiro movimento ao ascender a “mão” desenhada por Niemeyer o artista simula a busca de uma elevação/salvação simbólica que não virá, neste segundo movimento é a fome e o desejo que deflagram as dinâmicas da operação e levam o *gallus sapiens* ao salão de arte, campo estratégico de negociações, arranjos, eleições e modos vigentes da arte.

A afetação nas dinâmicas relacionais ocasionada pela proposição do artista, que irrompe no espaço público ao deslocar-se pela urbe em seu corpo alterado, gera um estranhamento para o observador. Em um país que traz suas feridas abertas advindas da colonialidade, complexas conexões são deflagradas pela construção estética da proposição em que galinhas caipiras de cores diversas foram empregadas, das acastanhadas de penas vermelhas na primeira ação, às brancas na segunda e as galinhas carijó (penas salpicada de manchas pretas e brancas) no ato número três.

No terceiro fluxo empreendido, La Rocque atravessou a Avenida Presidente Vargas, onde alguns edifícios demarcam momentos de distintos ciclos de modernidade que ocorreram na Amazônia. Evidências erguidas enquanto frutos de projetos desenvolvimentistas para a região entre os séculos XIX e XX. Ali,



Figura 3 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens
Parte 02 Come, Ainda Tens Tempo, performance,
2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA.
Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

famílias abastadas experienciaram uma vida de metrópole, em que o privado e a vida social coexistiam lado a lado. Ao longo do bulevar encontramos desde a Associação Comercial, passando pelo moderno Hotel Central e a sede social do clube Assembléia Paraense, símbolo da burguesia local, passando ao largo da Praça da República, o Teatro da Paz, o Cinema Olímpia — o mais antigo em funcionamento no país -, o Instituto de Educação do Estado do Pará e o Edifício Manuel Pinto da Silva, que se manteve ao longo de décadas sendo o mais alto prédio da cidade (26 andares), dentre outras construções marcantes do modernismo da Metrópole da Amazônia. Hoje a via ainda mantém alguma beleza com seu túnel de mangueiras centenárias, mas alguns de seus prédios estão abandonados e o glamour dantes reside boa parte nos prédios históricos, já que as calçadas dividem-se entre camelôs, pedintes e transeuntes apressados bem diferentes dos *flanêurs* do passado. Foi ali que o *gallus* ativou “*Entre os Meus e os Seus*” (Figura 4), terceira fase do ciclo em que o mergulho na multidão não facultou o anonimato, ao contrário, foi o risco, o imprevisível o estranhamento máximo que sua travessia pode suscitar.

Para o artista, curador e editor Tales Frey o confronto promovido pela obra de La Rocque opera na fricção do corpo resignificado do artista com a urbe:

um parâmetro que podemos melhor distinguir o nosso próprio corpo com relação ao do outro — seja o real e virtual em confronto, a massa tangível diante do seu espectro ou o “eu” em contraposição direta com o “outro” — e, sendo assim, é mediante à sociedade que podemos esclarecer também quem de fa(c)to nós somos e, talvez, seja justamente este o motivo que tenha feito Victor de La Rocque buscar, com veemência, o ambiente público para proliferar grande parte do seu discurso visual e, a partir dele, introjetar experiências para si em sua arte, a qual de forma alguma descarta uma legítima vivência. Claro, a experiência acaba por ser recíproca, porque o seu corpo destacado na multidão também é referencial para os outros corpos que ali se analisam quando ponderam o artista em sua performance. Nesse sentido, o trabalho funciona como um estudo antropológico num contexto específico escolhido, levando em conta o espaço e quem o habita, tal qual fazia Flávio de Carvalho com suas chamadas “experiências” realizadas até o início da segunda metade do século XX. Tanto no trabalho de Flávio de Carvalho como no de Victor de La Rocque, o artista e o observador são interpelados concomitantemente por uma determinada situação. (...) fundiam vários corpos em um único corpo híbrido, metamorfoseando um homem em animal e vice-versa, o que está completamente claro no título da ação Gallus Sapiens parte 2 (2008-2011). Nessa variante, o artista veste-se unicamente com as galinhas sem utilizar qualquer outro indumento sobre o seu corpo. (Frey, 2015:1)

Diante dessas ações que articulam o projeto, observamos a travessia, o deslocar do sujeito em um percurso estético-político no confronto com a cidade, suas memórias, em um embate decolonial. Se para alguns o terceiro ato de ir

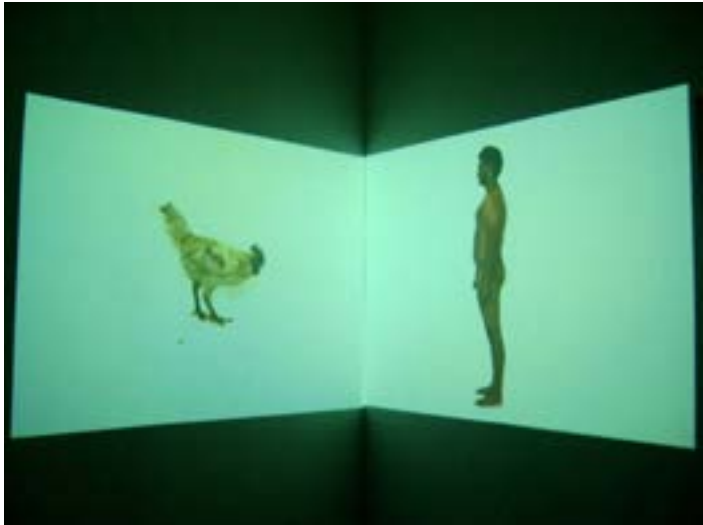


Figura 4 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02 Glória Aleluia e a Mão de Deus, performance, 2008. Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Fonte:] Arquivo[Amazoniana.

Figura 5 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 02, videoinstalação, 2008. Acervo do artista. Fonte:] Arquivo[Amazoniana.

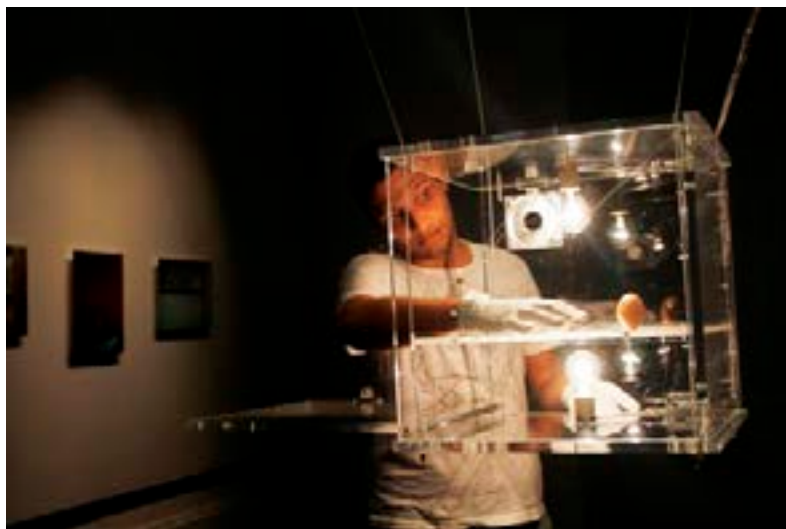


Figura 6 · Victor de La Rocque, O Ovo e a Galinha, instalação, 2010. Fonte: Acervo do artista.

Figura 7 · Victor de La Rocque, Aqui estão Minhas Asas (variação 1), fotografia, 2011. Fonte: Acervo do artista.

para uma das vias mais importantes do centro da cidade finaliza esse ciclo depois de buscar alguma “redenção” na “mão de deus” e buscar credibilidade no museu, ali, entre aplausos e indiferenças, ele potencializou a ilusão de uma possível purga, mas que não vem, como não veio a redenção. Após as três performances, uma videoinstalação (Figura 5) foi exibida no Arte Pará. Lá, galo e homem aparecem para, logo em seguida, vermos o *gallus sapiens* em seu percurso pela cidade.

Ao refletir sobre o projeto de La Rocque a artista Luciana Magno tratará sobre a dimensão do humano e nossa animalidade presente nas ações:

Em todas uma mesma cena se repetia ganhando contextos diferentes conforme o local onde eram performadas: galinhas eram amarradas ao seu corpo nu até que estivesse todo coberto e uma cena grotesca emergia: “O home galinha”, como chamavam nas ruas. Ele não canta nenhuma canção de ninhar enquanto caminha com seu corpo frustrado de galinha que não pensa e por isso não se envergonha da sua condição insipiente de bicho.

Como Ícaro, ele agrega asas a si, não na intencionalidade do vôo alto para o infinito e além, mas no ato do homem que se sabe humano e não Deus. Em gesto ininterrupto ao pensamento suas asas não são derretidas, mas despetaladas pela gravidade que lhe lembra a todo custo o peso do corpo de homem que se é e por mais que se deseje não ser, não há longo período para a negação.

A gravidade mata esse corpo de galinha durante a execução da performance a morte agregada ao corpo do homem fica para sempre como memória. Ela, a gravidade, é impiedosa perante a realidade coletiva, aquela a qual somos o tempo inteiro berlinda de pedidos e acusações. A mesma que nos puxa do útero materno, que torna a queda inevitável. A vida, sem mistificações. (Magno, 2011:4-5).

A performance foi realizada posteriormente em outras cidades do país até ser interdita judicialmente no Festival Performance Arte Brasil, no recorte curatorial de artistas do norte do Brasil feita por mim. La Rocque, a curadora geral do projeto, Daniela Labra, bem como eu mesmo recebemos ameaças tanto pelas redes sociais, quanto no dia previsto para a realização da performance, por parte de ativistas, que irromperam no museu onde o festival acontecia. Retaliações já vinham ocorrendo a partir de sua apresentação em Belém e foram se adensando. Com a multa imposta para o caso da performance ser executada, a curadora geral cancelou a ação, também preocupada com a segurança das pessoas presentes diante dos gritos raivosos dos militantes. Todavia, um debate denso tomou lugar no museu, bem como a ação de compartilhar de um frango assado servido com farofa, resultando em um vídeo que desdobra as questões do trabalho.

O que estava em jogo ali era a grande metáfora que De La Rocque propõe com seu Gallus Sapiens. O artista, ao pensar esse sujeito Gallus, não só trata da descartabilidade das relações ou do consumo desenfreado de bens, alimentos etc., sugere uma geografia, um percurso, em torno da própria condição humana. Com a performance De La Rocque ativa um estranhamento acerca do que é esse outro corpo. Gallus Sapiens tem vários momentos enquanto projeto, não se detém apenas nas ações em que o artista performa na cidade ligado as aves, com esse corpo medium entre ele e um outro, nesse corpo-ave, que não entende, que não voa, mas apresenta um pensamento sobre o que vimos constituindo em nossas relações de intimidade, em nossas construções no mundo, e suscita uma reflexão sobre o "arrastar" que o ser humano realiza ao longo da vida, tal qual as aves atadas a seu corpo. Que vida é esta que constituímos? O Gallus Sapiens nos convida a compreender o outro, a tentar nos colocar no lugar do outro, e perceber que a vida é risco e diferença, e que necessitamos constituir territórios para a experiência de enxergar o mundo de maneira diferente, reinventando-o, transformando-o, mesmo que na vacuidade de pequenas ações, como na obra O Ovo e a Galinha (Figura 6), apresentada na edição de 2010 do Salão Arte Pará (Prêmio Aquisição), que consiste em dispor um ovo fecundado em uma chocadeira, ampliando o Projeto Gallus Sapiens, ao ativar a potência da arte e da vida com o questionamento: "o que veio primeiro, o ovo ou a galinha?". (Maneschy, 2011:40).

O artista irá abordar a luta, o fracasso, os embates *humanos, demasiadamente humanos*, entre momentos de alegria, sofreguidão, entrega e dor. As pulsões se manifestam nesse corpo aos pedaços, re-corpo que se reconstitui a cada embate com a vida. Selvagem, amazônida, destemido, que lança-se em vôo impossível, para tentar... planar sobre os olhares dos juizes. Galináceos não voam... Atravessa o Brasil, vai performar junto com o grupo Corpos Informáticos em Brasília... Oferece suas asas ao público, máscara, escudo de proteção, que só revela o olhar quando está protegido por um terno (Figuras 7 e 8). "Coloco-me então como homem-chulo que se envergonha de sua condição obscena e parasitária, a fuga vertiginosa é a única saída. Eis o significado do processo da *gali-formidade*." (La Rocque, 2018).

Todas essas experiências sobre o sujeito, apontam para estratégias de invenção de outras formas de existência, reativas sim, que buscam operar sinais de alerta, ativar a ampliação de sentidos, por meio de um estado de alteridade em um corpo resignificado.

O Corpo animal entra em cena como dobra à anatomia humana pela abertura literal produzida pelo abate. O degolar das cabeças e o momento-cone. (Figura 9 e 10). É por isso do fracasso instaurado através de ficções e realidades ordinárias, num movimento que implica a aquisição de formas flexíveis do corpo na linguagem. Em L'animalité, Dominique Lestel explica que a animalidade é um espaço de sentido entre o homem e o animal, antes mesmo que ele se constitua como um espaço físico ou geográfico. (La Rocque, 2018:3)



Figura 8 · Victor de La Rocque, Aqui estão Minhas Asas (variação 2), fotografia, 2011.

Fonte: Acervo do artista.

Figura 9 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 03, Momento-Cone, frame de vídeo, 2011.

Fonte: Acervo do artista.



Figura 10 · Victor de La Rocque, Gallus Sapiens Parte 03, Momento-Cone, performance, 2012. Fonte:]Arquivo[Amazoniana.

Se no personagem de Frankenstein o corpo morto ganha a vida e na mística judaica o Golem é o ser artificial feito a partir de material inanimado, na metáfora de La Rocque é a fricção de corpos vivos que ativa o desejo alquímico de um corpo comum, pulsante e crítico frente aos lugares da história, mesmo que partes desprendam-se, mesmo que partes morram... Vivo, demasiadamente vivo, mesmo diante do iminente fim, certo a todos. De La Rocque nos alerta para a potência que nos ativa diariamente para seguir adiante, para dar mais um passo, fazer mais uma tentativa, salto no vazio..., bater as asas..., por vezes proteger-se com elas. Sobreviver! Germinar ovos em *O Ovo e a Galinha*, pôr-se à toda prova e oferecer o corpo pronto para degola no *Momento-Cone*. Victor fez isso na arte, faz na vida. Entre tantos estranhamentos aciona em nós um reconhecimento do familiar da luta de todos nós em país que sucumbe às artimanhas do neoliberalismo, que ceifa as artes, a vida, o Brasil.

O *cocoricó* do *gallus sapiens* é um brado de uma terra que queima, sangra aos pedaços desde muito tempo. Nos convida para a não-neutralidade diante de todas as violências que nos são imputadas por todas as colonialidades que não conseguimos extirpar, mergulhados que estamos nas garras mais violentas do capitalismo neoliberal. É necessário violentar a violência (Herkenhoff, 2014:15) e não negociar o inegociável (Rolnik, 2018:197)

O *gallus sapiens* não pretende impedir a catástrofe. Talvez acionar uma perspectiva diferenciada de corpo e de tempo para exigências da existência das quais não podemos nos alienar. Ao adensar o projeto *Gallus Sapiens*, há uma tentativa do artista de por meio desse outro, duplo, uno, mestiço, frustrado mas que não desiste mesmo com o corpo entregue próximo da lâmina que está pronta. De de cabeça para baixo, no cone de abate, o artista parece nos lembrar que nesta condição em que os critérios de moralidade já não são percebidos, a resistência persiste no combate insistente em suas veias, na insubordinação presente no abusado *cocoricó*, para além de toda a lógica daquele que tenta entender o que veio primeiro. Talvez *gallus sapiens* ao falar de tudo isso nos conclame à reinvenção, a torcermos o corpo, tentarmos o vôo, e a “pegar sua contemporaneidade com a vida” (Agamben, 2009: 60). Quem sabe ali esteja a pista para desanestesiarmos a existência frente ao presente e, mesmo estando com o corpo desmantelado imerso em tanta “bandalha”, seja possível encarar as rinhas da galiformidade sapiente.

Agradecimentos

Agradeço aos artistas Victor de La Rocque e Luciana Magno, ao professor Tadeu Costa — UFPA, ao [Arquivo] Amazoniana, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, à Pro-Reitoria de Pesquisa da UFPA e à Capes

Referências

- Agamben, Giorgio (2009) *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, Chapecó, SC: Argos. ISBN: 975-85-78987-005-5.
- Fletcher, John & Chaves, Ernani (2015) "Gallus Sapiens: um projeto artístico, de Victor de La Rocque, sob um olhar antropológico", *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 4, No 2 | 2015, posto online no dia 01 outubro 2015, consultado o 10 outubro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/943>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.943>
- Frey, Tales (2015) "Sob o Traje de Gala, de Galo, de Carne, Depenado, de Penas... Engalado, Victor de La Rocque é uma Criação de Animal (Ir)racional". *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 13, jan. 2015. ISSN: 2316-8102.
- Herkenhoff, Paulo (org.) (2015) *Pororoca: A Amazônia no MAR*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio. ISBN 978-85-64022-60-7.
- Magno, Luciana (2011) *Da Impossibilidade do Vôo. Victor de La Rocque em Gallus Sapiens 1 e 2*. Belém. No prelo.
- Maneschky, Orlando (2008) "Trânsitos e irradiações na arte". 27 *Arte Pará*. Belém: Fundação Romulo Maiorana. ISBN 978-85-62494-00-0. Disponível em URL: http://www.frmaiorana.org.br/2008/Arte_Para_2008_27ED.pdf
- Maneschky, Orlando (2011) "Notas Sobre o Gallus Sapiens". *Outra Natureza/ó diálogos sobre a Amazônia*. Belém: Inflamável Produções/ Mirante — Território Móvel 2013. ISBN: 978-85-915835-0-8.
- Maneschky, Orlando (2011) "Performance como potência de alteridade — conversa preliminar". *Festival Performance Arte Brasil*. Daniela Labra (org.). Rio de Janeiro: Apoio a Festivais de Fotografia, Performances e Salões Regionais Funarte/ MinC. Disponível em URL: <http://www.artesquema.com/2020/06/09/catalogo-catalogue-festival-performance-arte-brasil-mam-rio-2011/>
- Rolnik, Suely (2018) *Esfemas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições. ISBN:978-856-694-359-7.

Desenho, corpo e espaço: reflexões sobre as experiências e atravessamentos na produção artística de Andréia Dulianel

*Drawing, body and space: reflections on
experiences and intersections in the artistic
production of Andréia Dulianel*

THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS*
& PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA**

*AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação LIMIAR (Linguagens, Mídia e Arte), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Programa de Pós-Graduação LIMIAR (Linguagens, Mídia e Arte), Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

Resumo: O artigo aborda o trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel e reflete sobre os aspectos poéticos e plásticos de sua produção visual. A investigação ocorreu por meio da observação das experiências de Dulianel com base na instauração do desenho e sua relação com o corpo e o espaço, como elementos essenciais dentro de sua operacionalização artística. Neste contexto, a reflexão parte de três ações artísticas em desenho, sendo elas “*Apagamentos I*” (2014), “*Evanescências*” (2016) e “*Reminiscências*” (2019), em que a artista amplifica as possibilidades na produção do desenho no contexto da arte contemporânea.

Palavras chave: Andréia Dulianel / poética visual / desenho / corpo / espaço.

Abstract: *The article discusses the work of the Brazilian artist Andréia Dulianel and reflects on the poetic and plastic aspects of her visual production. The investigation observed Dulianel’s experiences based on the establishment of drawing and its relationship with the body and space, as essential elements within its artistic operationalization. The research analyzed three artistic actions in drawing, namely “Apagamentos I” (2014), “Evanescências” (2016) and “Reminiscências” (2019), in which the artist amplifies the possibilities in production with and by drawing in the context of contemporary art.*

Keywords: *Andréia Dulianel / visual poetics / drawing / body / space.*

Introdução

O artigo apresenta uma reflexão sobre os aspectos poéticos e plásticos do trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel, considerando sua atuação como artista-pesquisadora e professora no curso de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

A artista nasceu em Vinhedo, cidade do interior do Estado brasileiro de São Paulo, em 1982. É bacharel e licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Campinas, mestre em Artes Visuais e atualmente é doutoranda pela mesma universidade. Andréia Dulianel desenvolve um trabalho poético em arte contemporânea a partir de linguagens como o desenho, o livro de artista, diários de desenho, pintura e performance.

Nesse âmbito de atuação, a artista tem nas experiências *com* e *pelo* desenho, corpo e espaço, os pressupostos fundamentais para as suas produções, de modo a amplificar as questões tradicionais impostas ao desenho e às experiências do corpo como uma forma de desenvolvimento de sua poética autoral e de construção de conhecimento enquanto professora e pesquisadora.

Como elemento inicial desta reflexão realizamos uma análise do percurso artístico de Dulianel e seus procedimentos a partir de um “método aberto” fundamentado, segundo Rey (2002), pela investigação do processo de trabalho.

Balizando essa perspectiva podemos afirmar que a pesquisa em arte envolve “todos os componentes de um pensamento visual estruturado” (Cattani, 2002: 38) e com isso, os pontos que compõem o fazer poético da artista

estão imbricados a sua abordagem teórica e técnica, estruturando-se em temas e assuntos fundamentalmente associados ao desenho em amplo aspecto, mas também a importância das escolhas materiais e a conexão desta materialidade com os aspectos sógnicos de seu trabalho e que se conectam às noções de corporeidade e espacialidade.

Para tanto, tornou-se necessário aprofundar algumas questões relacionadas ao desenho, pois se trata da principal linguagem adotada pela artista, e a amplificação do conceito é fundamental para compreender as possibilidades relativas à construção poética de Andréia Dulianel em suas experiências e também nos atravessamentos intermediáticos que o desenho oferece para a arte e para a história.

Assim, iniciamos com um breve apontamento sobre a linguagem do desenho e posteriormente abordamos três trabalhos específicos da artista — sendo o primeiro intitulado “*Apagamentos I*” de 2014, o segundo “*Evanescências*” de 2016 e o terceiro, “*Reminiscências*” de 2019 — e que condensam de modo estratégico as questões de interesse para uma reflexão sobre o processo, envolvendo além do desenho, aspectos sobre a experiência pessoal da artista a partir do corpo, do espaço, e nas relações dialógicas que compõem o que chamamos de atravessamento entre linguagens, considerados aqui como uma ação em desenho.

Experiências e atravessamentos: Desenho, corpo e espaço

O desenho atua no mundo se relacionando e construindo a história da humanidade como uma linguagem da técnica — o desenho como plano e projeto — e uma linguagem da arte na busca por sentidos. Para Vilanova Artigas, desenho é “*designio — intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real*” (Artigas, 1967: 05).

Encontramos assim na noção de desenho proposta por Artigas um manifesto de emancipação, pois evoca uma construção aberta de caráter absoluto, independente e democrática:

Para desenhar é preciso ter talento, ter imaginação, ter vocação. Nada mais falso. Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Demais em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem. E como já tive oportunidade de sugerir antes, a arte e com ela uma de suas linguagens — o desenho — é também uma forma de conhecimento. (Artigas, 1967:08)

A partir dessa concepção, observamos que Andréia Dulianel em sua produção busca, afinal, o (auto)conhecimento e se empenha em concretizar sensações e sentimentos (Dulianel, 2017). A linha, elemento característico dessa expressão gráfica, é para a artista extensão de seus pensamentos e materialização

de seus anseios, que têm como base a “qualidade expansiva que o desenho assume enquanto linguagem extensiva aos pensamentos, aos desejos e às atuações no mundo” (Derdyk, 2007:21).

A pesquisa poética de Andréia é desenvolvida por meio de diários, livros de artista, desenhos em campo expandido e desenhos como ação, e ocorrem através da representação do corpo nu, de elementos da natureza, paisagens ou animais, que são feitas mediante a observação de um modelo ou lugar, mas também pelos registros da memória. Sempre com resultados subjetivos, a artista não só desenha como vê, mas como imagina e sente seu objeto.

Os trabalhos possuem forte relação entre tema, visualidade e materialidade e norteiam o campo das relações humanas com o mundo, e a efemeridade e fragilidade da existência humana é passionalmente representada pelos materiais. Assim, estes desenhos se concretizam através das relações imbricadas entre imagens mentais e a plasticidade dos materiais escolhidos, a partir de técnicas experimentais que envolvem a improvisação de ferramentas e do uso de elementos provisórios ou reversíveis, principalmente o carvão. Nesse sentido, Andréia associa todo o seu processo de criação com o *desenhar* às suas inquietações.

2. “Apagamentos I” e “Evanescências”

Andréia Dulianel, ao trabalhar com a ideia de desenho em campo expandido e com o desenho como forma de agir sobre ou a partir de um determinado espaço, desenvolve o que chamamos aqui de *ação em desenho*. Nesta busca pela expansão de suas experiências, Andreia realiza em 2014 a ação em desenho denominada de “*Apagamentos I*” (Figura 1).

“*Apagamentos I*” demonstra sua busca pela potência do desenho como força emancipadora e signíca. Ao registrar a ação em vídeo, no qual é possível observar a artista realizando toda a intervenção gráfica sobre a parede de um quarto vazio de sua antiga residência na cidade de Campinas (SP, Brasil), a temática do corpo e da memória é vivificada pelas sobreposições e apagamentos do desenho por meio do uso de um material aparentemente banal, mas carregado de significados, tanto históricos como técnicos: o carvão. A ação intensa com esse material, na qual a artista traça, sobrepõe e apaga repetidamente e de modo sobreposto suas linhas, enfatiza a efemeridade e a fragilidade de cada desenho, mas também implica em uma ação catártica e íntima de criação:

Neste caso o processo de construção da imagem, a partir das ações de apagamento, foi levado ao limite, pois o ponto central da poética é o constante ato de criação e apagamento, em gestos sucessivos de traçar, apagar e retrair um desenho na parede de um

quarto vazio, finalizando-a com o apagamento total do que fora realizado. A própria efemeridade do material, do carvão, me sugeriu esse caminho. A escolha desse material frágil, assim como a não fixação posterior do desenho e sim de seu apagamento total, corresponde a uma intenção artística de falar sobre questões da existência que muitas vezes são marcadas por vazios, perdas, desaparecimentos, destruições e, por que não imaterialidades. O apagamento total do desenho realizado leva a uma dor, uma sensação de perda, mas demonstra a coragem de ir além do produto final do desenho, dando mais atenção para o ato de desenhar em si, ao processo. (Dulianel, 2019:284)

Outra ação em desenho na qual a artista expande os conceitos da linguagem e de sua poética ocorreu em 2016, com um trabalho que consideramos emblemático, intitulado “*Evanescências*” (Figura 2).

Este trabalho foi realizado no estacionamento de um espaço público da cidade de Jundiaí, no interior de São Paulo, onde Andréia realizou a ação em desenho diretamente sobre o asfalto, tendo registrado também toda a criação em vídeo.

Consideramos “*Evanescências*” como um trabalho importante na produção da artista pela sua característica formal na qual o ato de desenhar é feito sobre o chão de asfalto utilizando pincel e água (Figura 3). Tal ação está vinculada ao esforço físico e à atenção mental para o ato de apagamento que é provocado pela evaporação da água e que não pode ser controlada pela artista.

Trava-se nessa ação uma luta autoimposta e incessante pela manutenção das marcas sobre o asfalto. O ato de desenhar e redesenhar evidencia sucessivas imagens e rastros que vão se entrecruzando e formando figuras imprevistas e transitórias, que embora sejam de duração efêmera repercutem na memória.

Neste trabalho há um aprofundamento na discussão da materialidade/imaterialidade da arte, da efemeridade do trabalho: a água dissolve os traços e intenções, a imagem construída e inicialmente definida vai perdendo a sua nitidez, enquanto também me desmancho em suor, por conta dos repetidos movimentos na tentativa de registrar algo com um material tão provisório e evanescente, como numa verdadeira luta contra o tempo e a ação do sol a evoluir a água (Dulianel, 2019:288)

3. Reminiscências

Em 2019, ocorreu a ocupação artística “*Equinócio: ó-aqui-o-nosso*”, no prédio histórico do Serviço de Saúde Doutor Cândido Ferreira localizado em Campinas, interior de São Paulo. A ocupação foi um evento que fez parte das atividades do mês da Luta Antimanicomial promovido pelo Serviço de Saúde e celebrado no mês de maio.



Figura 1 · Andréia Dulianel, *Apagamentos I*, 2014. Carvão sobre parede, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho (aos 3 minutos e 24 segundos do vídeo).

Campinas, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.andreiadulianel.com/projeto04>

Figura 2 · Andréia Dulianel, *Evanescências*, 2016. Água sobre asfalto, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho realizada no dia 18 de junho de 2016. Jundiá, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qH1hRMZNOxE&t=266>

Figura 3 · Andréia Dulianel, *Evanescências*, 2016. Água sobre asfalto, sem dimensões. Registro de uma das etapas da ação em desenho realizada no dia 18 de junho de 2016. Jundiá, interior de São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qH1hRMZNOxE&t=266>

O Serviço de Saúde Doutor Cândido Ferreira iniciou sua trajetória em 1924 como um hospital psiquiátrico voltado para o atendimento gratuito a pessoas de baixa renda com transtornos mentais graves. Em 1990, o Cândido, como é conhecido, ampliou seus atendimentos adotando o modelo de tratamento humanizado e de reabilitação psicossocial, oferecendo tratamento e inclusão aos usuários da comunidade.

A ocupação contou com a presença de artistas da região de Campinas e envolveu diversas linguagens das artes visuais, apresentações de grupos musicais e debates em rodas de conversas entre convidados, profissionais da saúde mental e usuários. Andréia Dulianel foi uma das artistas convidadas pela então curadora da ocupação artística, Cecília Stelini. A proposta da curadora para os artistas convidados foi a produção de obras que envolvessem o espaço ou algum elemento do prédio histórico, conectando conceitos entre os artistas e a história e a memória do lugar.

“*Reminiscências*” (Figura 4 e Figura 5) foi uma ação em desenho com uma reverberação em performance apresentada na praça principal em frente ao prédio histórico do Cândido. Andréia Dulianel realizou sua ação a partir do chão da praça e percorreu toda a área do entorno, utilizando carvão em pó e depositando os vestígios do material com as próprias mãos de maneira a formar figuras entrelaçadas e que se desdobravam em linhas e volumes, construindo imagens quase abstratas de corpos (Figura 6).

A proposta e a temática do trabalho de Dulianel estabeleceram nesse contexto relações dialógicas com as memórias históricas do espaço, pois a intervenção da artista procurou evocar noções sobre a fragilidade e efemeridade da existência humana em um espaço simbólico de luta e cuidado com a saúde mental (Figura 7 e Figura 8).

Provocado pelos trabalhos de Dulianel, e por esse trabalho em especial, podemos recorrer à noção de corporeidade para pensar a forma complexa e sistêmica da temática e da materialidade empregadas pela artista e que abarcam questões perceptivas e emocionais em “seus incontornáveis agenciamentos com o mundo [...] e que situa a noção de corpo como construção filosófica, histórica e sociocultural em seu aspecto dinâmico-relacional com experimentações artísticas” em uma relação intercambiante com o seu redor (Menezes; A-Mi, 2017: 127).

4. Ações em desenho

“*Apagamentos I*”, “*Evanescências*” e “*Reminiscências*” são pensadas como ações em desenho, pois consideram o processo artístico por meio da experiência



Figura 4 - Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 5 - Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal



Figura 6 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 7 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 · Andréia Dulianel, *Reminiscências*, 2019. Pó de carvão sobre chão, sem dimensões. Fotografia: Thayfani Eduarda dos Santos. Fonte: Arquivo pessoal

física e mnemônica e que atuam nas mudanças de estado de vida e das construções de histórias mentais. Para a pesquisadora Maristani Polidori Zamperetti, a experiência é:

[...] aquela situação pela qual passamos, é aquilo que nos atravessa, é o que nos propõem os outros e as situações, é a vida que dá e quem tem mais anos de idade, mais a tem. É a experiência como rito de passagem de um estado para o outro, é aquilo que é só nosso (nem que seja por alguns minutos) e também é o que pode ser compartilhado. É o que experimentamos, e como o termo está citado no dicionário de forma paradoxal: é uma forma de conhecimento não-organizado, uma sabedoria, mas também uma forma de conhecimento sistematizado, específico que se adquire com a prática (HOUAISS, 2001). (Zamperetti, 2011:179)

Ao associar o desenho e o corpo em determinados espaços, a artista dá o testemunho de suas experiências de vida, o corpo, para além das representações; é um elemento presente e ativo. Para Christine Greiner: “onde há arte, sempre existe um corpo” (2005:112). E é esse corpo existente, que com e pelo desenho, se expande e direciona em um encontro com o espaço que se torna suporte da ação.

Nas ações em desenho, Andréia procura outros suportes muitas vezes incomuns para o desenho — tão restrito às margens do papel. Ao expandir seus gestos e traços em espaços físicos que habitamos, seja a parede de um quarto ou um espaço público, como ocorre em “Apagamentos I” e “Evanescências”, respectivamente, Andréia propõe o desenho como movimento, desenhando não só com a mão e o punho, mas sim com seu corpo todo. Ao movimentar-se em suas ações em desenho, a artista ocupa seus *espaços-suportes*, materializa os gestos e afetos em uma experiência consciente e sígnica.

Pela sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E, do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço. (Ostrower, 2013:39-40)

Conclusão

O trabalho da artista brasileira Andréia Dulianel amplifica as possibilidades do trabalho poético com e pelo desenho ao expandir os limites da linguagem de modo a potencializar as dimensões de suas ações gráficas com o corpo e com o espaço, transformando-os em elementos que ativam a construção poética e

plástica. Seus métodos e procedimentos de criação desenvolvem pensamentos que impulsionam a ação sobre a matéria e sobre o imponderável tendo como base a efemeridade de certas construções poéticas, contribuindo para uma abordagem que rompe com a ideia tradicional de desenho e se instaura no campo das relações dialógicas determinadas pelas manifestações artísticas na contemporaneidade.

Dulianel, atuando como artista, pesquisadora e professora, dá forma a seus desejos e ações através de uma noção expandida de desenho e que implica nos atravessamentos dessa experiência por meio de uma construção dialógica entre a corporeidade e a espacialidade, como apresentadas em “*Apagamentos I*”, “*Evanescências*” e “*Reminiscências*”.

Agradecimentos

As autoras agradecem ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq (Bolsa Produtividade em Pesquisa — nível 2, Profa. Dra. Paula Almozara) e a Pontifícia Universidade Católica de Campinas pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Artigas, João Batista Vilanova (1967) *O Desenho*. In: Andrade, Mário de; Artigas, João Batista Vilanova; Motta, Flávio. *Sobre Desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP [Consulta 2020/11/02] Disponível em URL: https://issuu.com/itaucultural/docs/ocupacaoartigas_aulaodesenho
- Cattani, Icleia Borsa (2002) *Arte Contemporânea: O Lugar da Pesquisa*. In: *O Meio como Ponto Zero — Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Brites, Blanca; Tessler, Elida (organizadoras). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8 Coleção Visualidade; 4: 35-50
- Derdyk, Edith (2007) *Disegno. Desenho. Desígnio*. Vários autores — Organização Edith Derdyk. São Paulo: Editora Senac. ISBN: 978-85-7359-645-8
- Dulianel, Andréia Cristina (Ed.) (2017) *Investigações Poéticas em Desenho: Olhar, Expressão, Materialidade e Efemeridade*. In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas: 960-974. [Consulta. 2020/11/15] Disponível em URL: <http://anpap.org.br/anais/2017/>
- Dulianel, Andréia Cristina (2019) *O Desenho e o Corpo como Meio de Expressão do Desejo*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Vol.7: 279-302. [Consult. 2020/11/20] Disponível em URL: <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2019.v4.32096>
- Greiner, Christine (2005) *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Editora Annablume 2º ed. ISBN: 85-7419-486-7
- Menezes, Rosália; A-Mi, Jo (2017). *Corpo que paira, corpo que flui: corporeidades múltiplas na arte-vivência*. In Revista GEARTE, Porto Alegre, RS, v. 4, n. 1, abr. 2017. ISSN 2357-9854. [Consult. 2020/11/20] Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/70906/41243>.
- Ostrower, Fayga (2013) *Universos da Arte*. Campinas: Editora da Unicamp 1ºEd. ISBN 978-85-268-1018-1
- Rey, Sandra (2002) *Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais*. In: *O Meio como Ponto Zero — Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Brites, Blanca; Tessler, Elida (organizadoras). Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 85-7025-624-8. Coleção Visualidade; 4: 123-140
- Zamperetti, Maristani Polidori (2011). *A experiência, o corpo e a memória na escola — Reflexões no ensino das artes visuais para crianças*. In Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, ano 2, v. 19: 173-188 [Consulta. 2020/11/25] Disponível em URL: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2080>

Notas biográficas

THAYFANI EDUARDA DOS SANTOS é artista visual e professora. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Graduação em Licenciatura em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. As suas principais linhas de investigação são a Arte Contemporânea, Desenho, Fotografia e Pintura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6240-1446>

E-mail: thayfanie@gmail.com

Morada: Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

PAULA ALMOZARA é artista visual e professora na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o Laboratório de Produção e Pesquisa em Arte Contemporânea do PPG-Limiar na PUC-Campinas. É bolsista produtividade CNPq — nível 2. As suas principais linhas de investigação são a Arte Impressa, Fotografia e Arqueologia Tecnológica ligadas às Artes Visuais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4239-2551>

E-mail: almazara@puc-campinas.edu.br

Morada: Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Faculdade de Artes Visuais, Centro de Linguagem e Comunicação, Rua Prof. Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, 1546, Pq. Rural Fazenda Santa Cândida, CEP 13087-571, Campinas, São Paulo, Brasil.

Espaço sem Tempo: Lia do Rio e a Poética da Terra

Space without Time: Lia do Rio and the Earth's Poetics

ISABELA FRADE

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais; Av. Fernando Ferrari, n. 514, cep: 29075-910, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

Resumo: Na arte de Lia, o tempo não existe. Para a artista carioca, o que subsiste é ação construtiva que se faz passagem para um outro entendimento, criando o espaço ideacional onde vivências superam perdas e convocam ao campo da atemporalidade. Seleccionamos obras no desenvolvimento de reflexões sobre processos e estratégias de inflexão espaço-temporais, concluindo na identificação desta especial fruição como atributo colhido pelos que se deixam capturar por suas delicadas texturas: através delas, somos convidados a penetrar nesse âmbito.

Palavras chave: Atemporalidade / Arte da Terra / Acontecimento.

Abstract: *In Lia's art, time does not exist. To the carioca artist, what abides is a constructive action that leads to another understanding, creating the ideational space where experiences overcome losses and summon the field of timelessness. We select some works developing reflections on processes and strategies of space-time inflection, concluding through the identification of this special fruition as an attribute gathered by those who allow themselves to be captured by its delicate textures: through them, we are invited to penetrate that sphere.*

Keywords: *Atemporality / Earth Art / Occurrence.*

Introdução

Lia do Rio, artista atuante na cidade do Rio de Janeiro, investe esforços nos espaços cotidianos – cenas da cidade, paisagens locais ou álbuns de família, constituindo experiências que atraem por amplitude cognitiva em alta densidade que objetivamos descrever: Elementos destacados dos contextos ordinários são revertidos de seu sentido banal. Pressupostos do tempo são libertados do prejuízo constante de vivermos em dessintonia, aturdidos pelos projetos agigantados da modernidade em falência acelerada. Estamos todos feridos pela flecha do tempo. Em desvio, como numa esfera existencial outra, ela cuidadosamente recolhe folhas nos bosques da cidade. Elemento material de tantos trabalhos, a folha, possuindo uma simbologia extensa, especialmente ligada ao tempo natural e à sua passagem, serve como recurso à inversão radical: Na arte de Lia, o tempo não existe (Figura 1). O que subsiste é a ação construtiva que se faz passagem para um outro entendimento, um plano ideacional onde as vivências superam suas perdas e invitam ao campo da atemporalidade.

Os trabalhos criam relações abrangendo o universo físico de maneira ampla, quando evocam princípios da *Land Art*. Em um deles, a artista propõe um novo eixo da Terra, uma coluna que atravessa o globo virtualmente: feita de vidro e recheada de folhas, reúne as propriedades comuns de cada polo (Figura 2). O cilindro parece retificar, assim, a inflexão do globo (Frade, 2014).

Em contrária grandeza, na obra Tempo (Figura 3), uma semente adquire incomensurável força. Vermelha, expande-se como pura vibração em seu isolamento. Única e total. Ela contém, em si mesma, todas as árvores que ela já foi e que ela será. Sua ocorrência é sutil e libertadora. Cápsula transgressora, absorve a matéria enquanto agência-signo requalificada, tocando no cerne mesmo da premência da arte.

A convergência do tempo como modo existencial

A libertação dos gestos inúteis, o completo abandono de traços alóctones que se interpõem no campo artístico é, segundo Manzoni (2006), a necessária tarefa para a passagem ao estado da arte. Há os que cruzam essa senda na fundação de seu próprio estatuto, na construção do arcabouço de um universo ideacional inaudito, ambiente único onde o espectador é convocado a fruir, como a entrar em um outro domínio: “A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria origem” (Op. Cit.: 35). No caso da artista carioca Lia do Rio, essa formulação pode ser invertida, pois a passagem se dá para o nosso mundo mesmo, para um desencarnar de formulações preconcebidas sobre a realidade vivida



Figura 1 · Tempo Zero, 2009. Instalação com esfera de folhas de 2,0 m de diâmetro sobre tapete vermelho e paisagem exterior. Mostra *Rouge Brésil*, RJ. File:LiadoRio01.jpg

Figura 2 · Eixo *Fértil*, 1992. Projeto gráfico. Folhas secas dentro de torre de acrílico com 2,80 x 0,50 m de diâmetro, canteiro e planeta terra. Parte da obra está integrada ao acervo do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. File:LiadoRio02.jpg.



Figura 3 · Tempo, 1994. Semente da árvore Pau-Brasil. Instalação com dimensões variáveis. File:LiadoRio03.jpg

e o convite para o reconhecimento das condições elementares da existência. Nesse sentido, a atemporalidade é o eixo existencial de onde se desenvolvem muitas de suas intervenções.

O desdobrar dos elementos temporais a partir de novas relações formais criam o estado de suspensão: libertando o presente de sua função mediadora entre passado — futuro, o espaço e o tempo se tornam dimensões absolutas, na produção de um *locus* onde o tempo é concentrado em um único ponto, na pluridimensionalidade do agora. Esse sítio é ponto de confluência, gérmen do tempo onde as coisas se contraem em um eterno presente; é *Aion*, a medida plena do acontecimento.

A artista instaura um momento expandido e, silenciosamente, reúne uma série de ocorrências sincrônicas, alinhando-as em superposição, organizando-as em um *continuum*. “Deste portal chamado Momento, uma longa, eterna estrada leva para trás: às nossas costas existe uma eternidade. (...) Porque aquilo que pode caminhar, deverá ainda uma vez, percorrer também, essa longa estrada que leva para frente!” (Nietzsche Apud Do Rio, 2014: 88). Ao nos trazer esse fragmento de Nietzsche, Lia faz-nos pensar que tudo se reúne no aqui e no agora, na reverberação das camadas sutis de cada uma das ocorrências, alinhavo conceitual proposto pelos muitos trabalhos com as folhas, com as sementes, com as árvores, com os lagos, com as montanhas. Nessa crescente amplitude semente/montanha todo o espaço é equalizado, tornando-se energia pulsante do eterno presente. E é na natureza que esse encontro poético se dá.

Como relata a artista, na feitura cuidadosa da obra Tempo sobre Tela (Figura 4), ao acompanhar as ocorrências de um bosque sobre um tela circular disposta no solo, vai processando essa incomensurável condição, pois “nada realmente acontecia como passagem, tudo estava lá, reunido sobre essa superfície” (Do Rio, depoimento).

A modalidade do eterno presente

A natureza é o conjunto de elementos dispersos ao nosso redor, estamos imersos nela, envolvidos em seus ciclos, sendo cooptados por suas forças. Lia nos lembra para essa realidade última dos terrestres, que é sermos regidos por um eixo no qual estamos a circular — quando a forma nos faz experimentar que o tempo não existe, ele é o campo dos movimentos e das ocorrências diversas que teimamos em equalizar e uniformizar para vivermos em um espectro de insensibilidade contínua, operacional, organizando as sequências dos fatos como causalidades únicas, irrepetíveis e finitas. Esse é o tempo capitalizado pelo modo produtivo hegemônico que nos faz andar sempre em direção a um

estado futuro, aquele onde receberemos uma recompensa ou um consolo pela perda do presente.

Na obra ...otemponãopassa... (Figura 5), o moto contínuo é denunciado pela via performativa que circunda uma grande árvore. Para aqueles que acompanham a sua obra e reconhecem o percurso para além da temporalidade ordinária das folhas, sementes e frutos, essa relação com o eixo vertical da árvore implica em muitas nuances e remete a outras vivências de transtorno do senso comum. Quando nos faz girar sobre um único sentido, ela nos propõe a experiência dessa realidade circular dos eventos e nos retira da malha aprisionante do produtivismo calculista. O tempo, segundo a artista, nada fabrica; assim, ela nos permite viver o eternamente agora, que é o que verdadeiramente existe.

Conclusão: à pele do tempo

A ciência das grandes massas estelares nos explicita sobre esses recursos da modulação matéria/tempo/espaço: “No nosso universo, o tempo e o espaço surgiram juntamente com a matéria, constituindo um todo indissolúvel.” (Gleiser, 2016:171). Na modelagem astrofísica, o tempo nasce com a expansão da matéria que cria o espaço e, na perspectiva humana, é a possibilidade elaborada para encontrar um sentido nos acontecimentos, na percepção dos movimentos e transformação das coisas. Lia mergulha na “sopa cósmica”, construindo vias de acesso à plenitude ao explorar essas relações.

A fruição é atributo colhido no deslocamento permitido para os que se deixam capturar por suas delicadas texturas. É através delas que somos convidados a penetrar nesse âmbito. Os apelos sensuais são delicados, inversamente proporcional é a força que deles provêm. Os olhos deslizam pelas superfícies rendadas (Figura 6); paradoxalmente, é como se pudéssemos sentir a pele do tempo.

Sua relação com o tempo, não é só metafórica, mas de uma potência vivenciada a máxima, e até a mínima potência, age com uma ética soberana ao lidar com elementos naturais, para não falar do transitório, mas não só, Lia nos conta sobre o transcendente e do seu poder de transubstanciar a matéria até que ela seja só arte. (Fonteles, 2019: s/p).

A condição ambígua nos leva para a ordem das insistências, da recorrência que se abriga na potência do devir transformacional de cada matéria, dos elementos físicos que compõem uma realidade em constante transformação. Deleuze (2003:4), refletindo sobre os acontecimentos, refere-se aos Estóicos a partir de sua apreensão do tempo presente como infinito: “diremos que só o presente existe, que ele reabsorve ou contrai em si o passado e o futuro e, de



Figura 4 · Tempo sobre Tela, 1990. Instalação com tela sintética na natureza em duração de dois meses e meio. Dimensões variáveis. File:LiadoRio04.jpg

Figura 5 · ...otemponãopassa..., 1998. Caminho circular, frase escrita em cimento ao redor de *árvore centenária*. Na imagem, a reinstalação da obra (original de 1993) na Floresta da Tijuca, Rio de Janeiro. File:LiadoRio.05.jpg

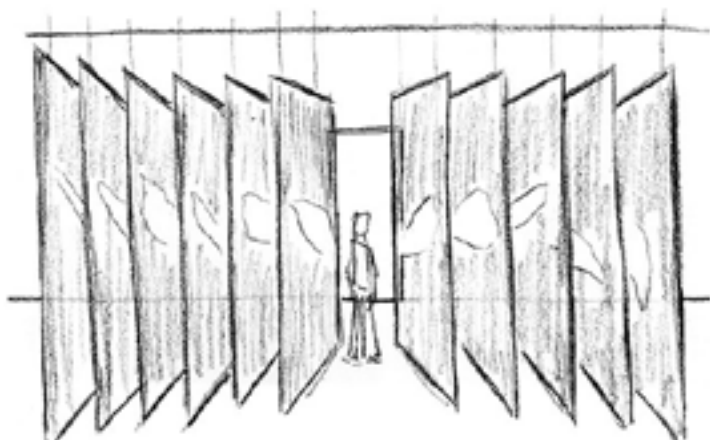


Figura 6 · Sem Título, 1991. Bastidor e colagem de esqueleto de folhas, ao natural, 2,10 m x 2,10 x 0,03 m. File:LiadoRio.06.jpg

Figura 7 · Obra Espaço Tempo, 2002. Livro de Artista a partir de recorte diário de uma única folha, 15 x 15 x 3 cm. File:LiadoRio.07.jpg

Figura 8 · Projeto gráfico para a obra Espaço Tempo, 2002. Série desenvolvida com cortinas de linho desfiadas, correspondendo ao desenvolvimento da vida de uma única folha, 2,5 x 1,6 x 6,0 m. File:LiadoRio.08.jpg

contração em contração cada vez mais profundas, ganha os limites do Universo inteiro para se tornar um presente vivo Cósmico.”

Em desvios luminosos, algumas vezes translúcidas, cortinas de sombras ou camadas de um livro (Figura 7 e Figura 8) desafiam sua condição efêmera, são simples folhas. À mercê do desgaste, desafiam, já pereceram e sobreviveram, revelam rastros de uma vida insistente. Espalham-se, reúnem-se, arrastam-se sobre o chão ou colam-se sobre as coisas, levadas que são pelos ventos e pelas chuvaradas, gerando seus próprios desenhos.

A artista é também uma potência telúrica nessa poética da terra. Ao cozê-las, ao bordá-las, ao varrê-las, no organizar esse aparente caos, suspeita de uma outra forma mais complexa e com ela dialoga. Virtual espírito do mundo, que dispõe em grandes e diminutas escalas, implicando os grãos e as silhuetas das montanhas em um mesmo princípio: o tempo não existe.

Referências

Deleuze, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

Do Rio, Lia. *Sobre a Natureza do Tempo*. Rio de Janeiro: F10 Editora, 2014.

Fonteles, Benê. 2019. *Tempo em Suspensão*. Catálogo da exposição no Museu Nacional. Brasília: Secretaria da Cultura do Distrito Federal s/p.

Frade, Isabela. 2014. "Espaço Indizível". In DO RIO, Lia. *Sobre a Natureza do Tempo*. Rio de Janeiro: F10 Editora

Gleiser, Marcelo. 2016. *A simples beleza do inesperado*. Rio de Janeiro: Editora Record,

Manzoni, Piero. 2006. "A arte não é verdadeira criação". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Celia. *Escritos de Artistas — anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar Editor

Nota biográfica

Isabela Frade é artista visual e professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o grupo de pesquisa Fronteiras Críticas (líder) e Cultura Material (vice-líder) no CNPQ. As suas principais linhas de investigação são Arte e Natureza, Cerâmica e Cultura Material.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5224-6633>

Email: isabelafrade@gmail.com

Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Artes Visuais, Av. Fernando Ferrari, n. 514, Goiabeiras, 29075-910, Vitória — ES, Brasil.

A criação de Romy Pocztaruk. Transversalidades entre memória, nostalgia e crítica

The creation of Romy Pocztaruk. Transversalities between memory, nostalgia and criticism

MÔNICA ZIELINSKY

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais; Rua Senhor dos Passos, 248, 3º andar, Cep 90020-180; Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo: Artista originária do sul do Brasil, Romy Pocztaruk (1983) abre, através de seu instigante trabalho, horizontes significativos para se repensar caminhos artísticos que trazem relações com a história cultural e com as fronteiras espaciais, imaginárias ou não. Ambos focos discutem a forma que assumem os apagamentos encontrados em distintas culturas, ao se tratar da memória na arte. Em dois fenômenos diversos, em um momento próximo entre essas produções, eles expõem, com maior ênfase, questões de temporalidade ou categorias de espaços, ambos abordados pela artista em sua criação contemporânea da arte.

Palavras chave: memória na arte / arte e temporalidade / arte e espaços / Romy Pocztaruk.

Abstract: Through her thought-provoking work, South Brazilian artist Romy Pocztaruk (1983) opens meaningful horizons to rethink artistic paths related to cultural history and physical boundaries, fictitious or not. Both perspectives approach the ways erasures are found in different cultures while dealing with memory in art. In two different phenomena, in a moment between the production of these works, they emphatically expose issues of temporality or space categories addressed by the artist in her contemporary art creation.

Keywords: memory in art / art and temporality / art and space / Romy Pocztaruk.

Não posso produzir um trabalho e ser apenas uma observadora, interesse-me por lugares, reais ou fictícios que impulsionam minhas próprias utopias. (Romy Pocztaruk, 2014: 58)

Desde sua própria natureza silenciosa e reflexiva, Romy irradia, em seu trabalho artístico, dos mais vigorosos ímpetos da intervenção, através de distintas formas. Estas assumem vértices marcantes na sua produção de arte, e veem-se crescentes, com o tempo, em suas numerosas criações. No entanto, esses ápices acabam por se entremear em seus fluxos transversais e interconectados. São como sinalizações, que decorrem da sua aguçada percepção sobre a degradação irreversível do mundo, este intensamente fragmentado, em meio a surpreendentes violências políticas, sociais e culturais. Mas também ela vê emergir profundas crises e extinções ecológicas, biológicas e mnemônicas. Romy, desde tempos mais remotos de sua produção, manifesta viver a experiência da decomposição do tempo e do espaço e sabe, tal como Bruno Latour expressou há algum tempo que “as coisas têm mudado tão rapidamente que se tornou difícil acompanhá-las.” (Latour, 2011:143)

A impetuosa aceleração e os deslocamentos desses quadros espaço-temporais, conhecidos na história recente, nas geografias humanas e territoriais, na arte e, em particular na memória, apontam à perda da nitidez de fronteiras, à imprevisibilidade do passado, presente e futuro, aos sentimentos ambivalentes das perdas, aos desenraizamentos culturais e, muito em especial, aos ocultamentos de incontáveis fatos e produções vinculadas à memória cultural e histórica. São os que eclodem hoje vivamente em muitos dos trabalhos de arte, impulsionados a delatar conflitos de poder e as subterrâneas políticas da memória que afloram, marcantes, na constituição de grande parte da produção contemporânea da arte.

Romy Pocztaruk se vê imersa nessa atmosfera, repleta de encruzilhadas em suas incessantes leituras do mundo; seu trabalho explode em diferentes manifestações perceptíveis por acentuada nostalgia, nesse momento, de índole retrospectiva. Ela traz à luz muito do que fora abandonado e esquecido, como parques de diversões do passado alemão em guerra, em uma produção de imagens e vídeos envoltos em uma misteriosa névoa esbranquiçada, quase invisível, como os do Kulturpark Plänterwald Berlim, a partir de conhecimentos seus sobre o Holocausto (2010) (Figura 1).

Seria como se este recurso fotográfico trouxesse, a partir da imprecisão dos fatos no tempo, o seu olvidamento sobre a mais dura verdade da guerra, do poder, das discriminações e extermínios, enfim, tudo o que merece, na perspectiva



Figura 1 · Romy Pocztauruk, Traumberg, 2010.
Filme Super 8, still. Fonte: cedido pela artista.

Figura 2 · Romy Pocztauruk, Traumberg,
2010. Filme Super 8, still torre de espionagem
estadunidense sobre alemães. Fonte: cedido
pela artista.

da artista, ser eternamente lembrado. Esse ato nos leva a recuperar o pensamento de Freud (Freud, in: Huyssen: 2000, p. 18), quando ele aponta que “o esquecimento é uma forma de memória escondida”. Historicamente, esses parques haviam sido de diversão no passado, com suas elegantes rodas-gigantes, gangorras e balanços. Durante longo tempo, ficaram entregues à atmosfera da ausência mais absoluta, a um profundo vazio, ao descaso social e expunham a perda da consciência histórica, por seus lamentáveis apagamentos da vida alemã de outrora, quando alegravam tantas crianças, jovens e mesmo adultos.

Nostalgia significa falta, um fato amargo e constantemente presente na produção de Romy. Segundo estudiosos, este sentimento traz profunda ansiedade, o doloroso sentimento da derrota humana. A artista, imersa nessa angústia, busca obsessivamente intervir, nutrida por um extremo vigor crítico, associado à nostalgia, ao denunciar à visibilidade pública as imagens do passado e tudo o que elas representam, aquilo que a história, inúmeras vezes, tentou e tenta obscurecer. Arriscar em provas mais exigentes causadas pelo sofrimento retrospectivo das lembranças traumáticas, ao trazê-las ao presente é percorrer dos trajetos mais difíceis perante a própria história, como refere Isabelle Stengers (Stengers, 2013: 5); é intervir, pelo máximo de potência possível em relação ao mundo devastado da atualidade. Essas atitudes são fortemente incorporadas pela artista em seu trabalho, sempre envolvidas em sua criação e em relação ao mundo. Elas se tornam testemunhas irrefutáveis desse clima de desamparo e de ruína aparentes nesse parque, em particular em sua roda-gigante. Além disso, a artista obtém fotografias das torres que apontam ao topo da “*Montanha do Diabo*” (Teufelsberg), em uma região de Berlim onde se encontra soterrada uma escola de formação técnica militar, construída pelos nazistas, hoje totalmente aterrada sob escombros recobertos por terra e árvores. Esse encobrimento diz respeito a um apagamento da época de formação dos soldados do III^o Reich no próprio território alemão, porém tem-se convicção absoluta que a geografia jamais mentirá sobre a existência desse ocultamento (Figura 2).

As obras de fotos e vídeos, intituladas *Traumberg*, expõem as referidas imagens quase apagadas, ao denotarem o desvanecimento da memória daqueles lugares. Expressam fundamentalmente o quanto é árduo enxergá-las com clareza, assim como ao lembrá-las por suas remissões, talvez se tornem ainda mais difíceis revivê-las. Elas se situam para a artista como a sinalização das provas que Stengers evoca em relação à eclosão de catástrofes, assim como para Romy são as do Holocausto. A referida atmosfera densa, dilatada de pesar, se expande para ela de modo progressivo. Essas ruínas acabam por predizerem um futuro que se refere ao nosso presente desastroso, mas que se originam em



Figura 3 · Romy Pocztauruk, Traumberg, 2010.

Filme Super 8, still vista do alto da torre de espionagem e interior. Fonte: cedido pela artista.

Figura 4 · Romy Pocztauruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

um passado nefasto. Certamente elas recairão, em seu devir, na mesma calamidade vivida hoje. As ruínas, mesmo em sua decadência, de alguma maneira nos sobreviverão (cf. Dillon, 2011:11) (Figura 3).

O estado de espírito nostálgico de Romy acaba por se tornar aos poucos, cada vez mais crítico. Do estado da falta, da ansiedade e das inseguranças face ao futuro, projeta-se uma revolta embutida contra a convulsão histórica, em um desejo latente de obliterar seu curso. Ambos sentimentos, nostalgia e crítica se agregam em suas transversalidades, agora não mais apenas referentes ao tempo, mas tornam-se também simultaneamente espaciais. Nesse sentido, a pergunta central que se enuncia neste trabalho, é formulada juntamente com a indagação de Andreas Huyssen (Huyssen, 2000, op. cit.), quando ele interroga se esse lugar-comum universal da história traumática não teria migrado para outros contextos não relacionados.

A interrogação que o autor alemão levanta, veio a reforçar a que aqui se propõe, pois abre um problema fundamental vivido por Romy em seu processo de criação, valioso para os estudos da memória e da arte em tempos atuais. Tempo e espaço são categorias que se veem "intimamente entrelaçadas entre si, porém de maneiras complexas" (Huyssen, 2000: 10).

A dúvida deste estudioso (sobre a migração da história traumática universal para outros contextos não relacionados), implica em sua natural compreensão de outras geografias e culturas. Diversos estudiosos também se dedicam a repensar esta questão, que acaba por se tornar crucial nas ações da artista, movida, em permanência, por suas obsessivas investigações em outros espaços do globo e, a partir delas, em suas novas leituras do mundo, sempre relacionais. Nesse sentido, sabe-se que a história não se desenvolve somente no tempo, mas também no espaço. E seu entrelaçamento, mencionado acima por Huyssen, também é enfatizado por Schlögel (Schlögel, 2007:13), por Soja (Soja, 1989:4) e por Massey (2015), entre outros pesquisadores dedicados a estudar essas relações. E Soja aponta ainda que o espaço, mais que o tempo, nos encobre os fatos, pois estes escondem as relações de poder e a inocência espacial na vida social.

Em época semelhante à de seus trabalhos sobre as ruínas de Berlim, Romy busca, em meio ao seu incessante nomadismo, deslocar-se a contextos diversos, tais como os da China, Bolívia, Espanha, Islândia e Estados Unidos. Suas obras em Berlim, a partir de sua inserção em uma história europeia, fundada no conhecido clima eurocêntrico e convulsivo das duas grandes guerras, sempre se tornam um modo de fazer o passado se manifestar no presente, nutrido de culpas e de nostalgia. Esta foi a sua meta capital naquele momento,

constituindo-se em uma intervenção acentuadamente crítica sobre o que restou: ruínas espalhadas pelos territórios e mares, destruições, acusações de amnésia sobre os dramáticos fatos ocorridos e o aumento explosivo do esquecimento. O Holocausto, um acontecimento histórico de linguagem universal, pôde, nos percursos de Romy, pouco tempo depois, ampliar-se à distante Amazônia, dotada de um contexto cultural muito diverso, no extremo norte do Brasil, às margens do Rio Tapajós, no Pará. Levou-a a se confrontar com circunstâncias locais, que, em certos aspectos poderiam evocar o drama europeu das guerras, porém o fato histórico eurocêntrico não é relacionado com as causas locais do dramático acontecimento às margens do Tapajós; não são migrações que ocorrem daquele contexto universal da 2ª guerra mundial, mas podem ser abordadas como uma possível metáfora em certos atos, voltados a outras histórias, contextos e memórias (Figura 4).

Ambos episódios emergiram fortes na arte de Romy, ao identificar ela, nos dois fenômenos históricos marcados por buscas obstinadas pelo poder, uma pelo domínio da Europa e na defesa implacável da pureza racial ariana; a outra, pelo triunfo econômico extraordinário, no desejo de construir um Novo Brasil, o da Fordlândia, através da exploração desumana dos nativos e de terras da região do Amazonas, para o cultivo e extração da borracha. Foi um projeto idealizado e implementado em 1928 por um dos industriais de maior reconhecimento no mundo, o norte-americano Henry Ford, dedicado à indústria automobilística e de pneumáticos.

Pocztaruk, ao se defrontar com esta abandonada “Cidade Maldita” (Cf. Grandin: 2020), excluída da história, coloca em xeque, movida por seu mais agudo sendo crítico, a identidade política contida naqueles lugares. Na opressão dos trabalhadores discriminados que ali viviam contratados, sem quase nada receber, também presente no interior de suas moradias que restaram, em seus últimos objetos e aparelhos arruinados, emergem os vestígios marcantes dos ocultamentos da sua história e da sua memória. Fordlândia é encontrada pela artista povoada de ruínas, em meio às dramáticas imagens da decadência e do absoluto abandono geopolítico (Figura 5).

Edificada como uma cidade-modelo (1928), hoje ela expõe apenas a destruição de suas escolas, igreja, hospital, ruas pavimentadas, parques, piscinas, cinemas, padaria. Trazem o clima denso da perda desoladora das fantasias de outrora, transformadas nas mais dolorosas decepções posteriores, no trágico desmanche de tantos de seus sonhos prometidos à população, esperançosos de uma vida melhor, idealizada para ser inserida no rico ciclo de progresso do mundo capitalista moderno.



Figura 5 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

Figura 6 · Imagens fotografadas por Romy Pocztaruk de arquivos de moradores da região realizadas durante sua viagem.

O projeto de Henry Ford fracassou após 17 anos de tentativas frustradas e os trabalhadores se viram totalmente abandonados com suas famílias, entregues à sua própria sorte, à extrema solidão e à obliteração da ideia de futuro. Assim, a nostalgia que igualmente reina no mundo contemporâneo, ali se encontrava intensamente presente.

A catástrofe deste cenário devastador faz emergir, em Pocztaruk, seu mais ardente repúdio. Em sua memória proliferam, quase instantaneamente, associações com a nefasta história do Holocausto, onde também foram experienciados, com forte angústia, o abuso desmesurado do poder, as insaciáveis discriminações, muitas desigualdades sociais, assim como os extermínios de multidões.

Um pouco mais distante das experiências de desgosto de Berlim, o conhecimento da tragédia de Fordlândia levaram-na a conceber um trabalho que oferecia a ampliada nostalgia que naquele lugar exalava e que vivenciou, ao ser arrebatada pela transversalidade da crítica. Em uma autoconsciência sobre a necessidade de se aproximar, mais profundamente, das questões da alteridade, Romy extravasa seu arrojo crítico que incidiu de modo muito sensível em seu processo de seu trabalho (Figura 6).

Nesta perspectiva, este traz uma dinâmica visivelmente diversa das captações de locais e de efeitos das imagens de Berlim, ao mascararem estas, sua nitidez como alusões aos esquecimentos da memória. Neste momento de agora, o processo busca diretamente o contato com o outro, o conhecimento vivo das comunidades e das histórias ocorridas e narradas por indivíduos que ainda vivem ou de seus descendentes que recordam fatos. Em uma ótica transdisciplinar, a artista coleta, de modo obsessivo, narrações repletas de curiosidades e surpresas da parte dos que ainda vivem, ou seus descendentes dos malditos dias de Ford; ela fotografa numerosos ambientes e objetos, vasculha sem trégua documentos, coleta filmes, livros e fotografias referentes à história da Fordlândia e de seus habitantes, em uma rede discursiva que coloca em xeque, com alto rigor de repulsa as ações de Ford e de suas equipes (Figura 7).

Sua vigorosa intervenção, nessas produções abre-se em dois veios: um deles, tal como em Berlim, expõem com sentido de denúncia, a memória do passado daqueles espaços e tempos, como uma reação aos atos de um “esquecimento intencional e do esquecimento cultural violento”, como lembra Harriet Flower (Flower, 2006: XX). Pelo outro veio, Romy intervém, a partir do seu próprio processo de criação entre as comunidades e, nesse aspecto, este trabalho difere da proposta de Berlim. A ação de Romy, em meio aos moradores de Fordlândia, ao conversar e interagir com eles, ao conhecer suas ideias e sentimentos, ao entrar



Figura 7 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

Figura 8 · Romy Pocztaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.



Figura 9 · Romy Poczaruk, A última aventura, Fordlândia VI, 2011. Impressão jato de tinta sobre papel algodão, 70x50cm/170x120cm. Fonte: cedido pela artista.

em suas moradias e examinar todas as fotografias guardadas, são fatos que ficam embutidos no resultado final. São uma intervenção política da artista, de importância fundamental à constituição do corpo criativo das suas obras. Podem ser compreendidas, até mesmo como diria Hal Foster, como uma forma primária de site-specific na arte de Romy Pocztaruk. Sua autoridade sobre o próprio local e sujeitos reduz-se em suas trocas dialógicas com esses habitantes da cidade (Figura 8).

Os trabalhos resultam em inúmeras fotografias por ela selecionadas, reveladas em grandes dimensões que mostram, não apenas ambientes, mas realçam a atmosfera de sua solidão e do tempo que dali se esvaiu. As paredes cobrem-se de inúmeras fotografias de família, de entes queridos, de muitos amigos. Mas também ali se encontram referências ao futebol, a jogos e equipes, às taças para premiações, a flores artificiais comuns naqueles tempos em terras tão áridas como à margens do rio Tapajós. As mobílias da época, que igualmente aparecem nas imagens, algumas se veem preservadas, outras sob desgaste, assim como os aparelhos de televisão, ventiladores, barbeadores, entre outros. Em quase todos os interiores, a presença de pinturas da estrada Transamazônica e a evocação do nome de Ford ocupam lugares de destaque nesses espaços e apontam o subterrâneo dos espaços do poder norte-americano pela construção de um Novo Brasil, camuflados, como apontou Edward Soja, em meio à inocência social (Figura 9).

Mesmo que se encontre uma sugestão metafórica de aproximações entre uma história traumática, universal e eurocêntrica, como a que envolveu os trabalhos de Romy em Berlim, não se considera ter havido qualquer migração para a criação da artista em Fordlândia. Compreendemos serem duas culturas absolutamente distantes, com objetivos diversos, inseridos em contextos culturais, artísticos e históricos realmente muito distanciados.

O pensamento das ruínas de Berlim evidencia um tipo de modernismo, em uma concepção universal. Por outro lado, Romy, ao se dedicar a um foco específico em terras ao norte do Brasil, lida com uma modernidade alternativa, nunca binária, pois transita em um complexo de relações.

A artista parte de uma concepção ampliada de mundo e da geografia, ao conceber maneiras geográficas para compreendê-lo, em sua extraordinária transformação.

Com isso ela abre caminhos artísticos inovadores, igualmente para abordar a memória na arte, seus apagamentos históricos e culturais, em suas perspectivas e relações multifocais.

Referências

- Danowski, Déborah & Viveros De Castro, Eduardo. (2017). *Há mundos por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e barbárie, Instituto Sócioambiental.
- Dillon, Brian (Ed.) (2011) *Ruins*. London: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Flower I. Harriet. (2006). *The art of forgetting*. Disgrace and oblivion in Roman political culture. North Caroline: North Caroline Press.
- Fordlândia, (2020). *Suspended Spaces 5*. Paris: Les Presses du Réel.
- FosteR, Hal. (2005). "O artista como etnógrafo". *Arte e Ensaios*, Revista do PPGAV EBA, UFRJ, ANO XII, número 12.
- Grandin, Greg. (2020). *Fordlândia*. Ascensão e queda da cidade esquecida de Henry Ford na selva. Rio de Janeiro: Rocco.
- Huysen, Andréas. (2000) *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídias*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Huysen, Andreas. (2014) *Culturas do passado, presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Latour, Bruno. (2020) *Diante de Gaia*. Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades.
- Massey, Dorothy. (2015) *For space*. London, Los Angeles, New Delhi, Singapore and Washington DC : Sage.
- Schlägel, Karl. (2007) *En el espacio leemos el tempo*. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica. Madrid: Siruela.
- Soja, Edward (1989). *W. Postmodern Geographies*. The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London / New York: Verso.
- Stengers, Isabelle. (2013) *Au temps des catastrophes*. Résister à La barbárie qui vient. Paris: La Découverte.

Notas biográficas

Mônica Zielinsky é formada em Artes Visuais (Bacharelado em Pintura) no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora titular na área de História, Teoria e Crítica da Arte. Seu Mestrado foi realizado na Faculdade de Educação da UFRGS, sobre o ensino em arte na universidade e seu doutorado na Université de Paris I, Panthéon — Sorbonne, com tese sobre a crítica de arte contemporânea no Brasil (1998).

Dedica-se hoje à pesquisa "Os Apagamentos da memória na arte. Conflitos espaciais e temporais" e por esta investigação constituiu um Grupo de Estudos em âmbito Internacional, com convidados da UNAM-México, Université de la Picardie Jules Verne (França) e atualmente em tratativas para a admissão de uma professora da Columbia University.

No PPGAV se insere na linha de investigação "Imagens, Cultura e Memória". Desenvolveu durante 15 anos sua atividade como coordenadora do Núcleo de Catalogação e Pesquisa na Fundação Iberê Camargo e publicou em 2006 o Catálogo Raisonné das gravuras de Iberê.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0815-3725>

E-mail: monicazi@terra.com.br

Paisagem traumatizada: a inscrição de eventos humanos traumáticos no território, na obra de Bleda y Rosa

*Traumatized landscape: the inscription of
traumatic human events in the territory, in the
work of Bleda y Rosa*

DOMINGOS LOUREIRO

AFLIAÇÃO: Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto (FBAUP). Afiliação: i2ads, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Professor Auxiliar no Departamento de Artes Plásticas da FBAUP. E-mail: dloureiro@fba.up.pt

Resumo: O artigo pretende avaliar a manifestação cultural na definição da terminologia paisagem, procurando compreender como aspetos de natureza externa e interna ao interlocutor promovem uma definição de paisagem-corpo. Pretende-se, ainda, através da análise de alguns artistas recentes perceber como o trauma se poderá manifestar como marca da natureza cultural associada à paisagem. Neste sentido, autores como Anselm Kiefer, Cai Guo-Qiang, Michael Heizer, Luc Tuymans, Augusto Alves da Silva, servem de compreensão dos fenómenos de influência cultural na definição da paisagem, analisando-se, por fim, duas séries de obras dos autores Bleda y Rosa, na caracterização de uma noção de paisagem traumatizada.

Palavras chave: Paisagem-corpo / Trauma / Paisagem cultural / Arte e realidade / Bleda y Rosa.

Abstract: *The article aims to evaluate the cultural manifestation in the definition of landscape terminology, seeking to understand how aspects of an external and internal nature to the interlocutor promote a definition of the landscape-body. It is also intended, through the analysis of some recent artists, to understand how trauma can manifest itself as a mark of the cultural character associated with the landscape. In this sense, authors such as Anselm Kiefer, Cai Guo-Qiang, Michael Heizer, Luc Tuymans, Augusto Alves da Silva, serve as an understanding of the phenomena of cultural influence in the definition of landscape, then finally the analysis of two series of works by the authors Bleda y Rosa, towards the characterization of the notion of "traumatized landscape."*

Keywords: *Landscape-body / Trauma / Cultural landscape / Art and reality / Bleda & Rosa.*

Hidden Histories and Landscape Enigmas

Nota introdutória: Dada a natureza do tema, toma-se a liberdade de apresentar este depoimento que pretende, não só, enquadrar o assunto, como evidenciar o modo como ele se manifestou a nível pessoal e levou a esta pesquisa. No início de 2001, durante uma estância, ao abrigo do Programa Erasmus, na cidade de Karlsruhe, na Alemanha, perante questão sobre as características dos edifícios, uns mais recentes do que outros, o meu guia respondeu de forma categórica apontando para os diversos edifícios da zona: — ‘Bomb, Bomb, No Bomb, Bomb, No Bomb, No Bomb, Bomb...’ O pragmatismo da estranha resposta foi desarmante, produzindo por um lado, a tomada de consciência da destruição provocada pela guerra e, por outro, a aparentemente normalidade como o meu colega respondera à minha questão. Meses depois, dois dos quatro aviões sequestrados chocam com o World Trade Center, assistindo em direto na televisão ao segundo embate e à consecutiva derrocada das torres do complexo World Trade Center, bem como à transformação da noções de território, que ali se iniciaram.

O território é um repositório de estratos que se vão sucedendo e camuflando as camadas anteriores, num processo contínuo e interminável. O espaço e o tempo atuam, de forma visível ou transcendental, como refere Kant, num continuum que altera a aparência do território e, consecutivamente, das definições de paisagem. O espaço físico é um atlas de eventos sucessivos e a sua inscrição no território resulta sobretudo da magnitude e características das ocorrências, sobretudo quando impõem alterações significativas: ambientais, físicas e químicas, podendo ser naturais ou humanas. Por sua vez, a inscrição de ocorrências de menor expressão, vai-se dissipando perante eventos de maior escala perdendo-se na memória das diferentes camadas, ou talvez não. Eventos como tumultos sociais ou bélicos, ocorridos em períodos, por vezes muito distantes e em que as marcas já se dissiparam, poderiam não ficar inscritos na caracterização do território. Contudo, estes espaços físicos, ficam quase sempre envoltos num processo de influência cultural que dificilmente se dissipará, o trauma. Apesar do espaço físico poder não evidenciar a presença daquele evento, a memória cultural parece induzir no espaço uma condição concreta de impossibilidade de esquecimento, produzida pela preservação de uma memória traumática associada ao território. Lugares como Auschwitz, Sarajevo, Guernica, Ruanda, Nova Iorque, Waterloo, Aljubarrota, entre tantos outros, parecem inscrever em si uma cicatriz de tal forma evidente que produz uma rotura na sucessão cumulativa de camadas de história, produzindo um rasgo, de tal forma profundo, que

se equipara a eventos catastróficos capazes de alterar significativamente o espaço físico.

Recupera-se, como título para a introdução deste artigo, o texto da investigadora em fotografia britânica Liz Wells, publicado em 2019, no jornal *Photographies*, da Routledge, referindo-se ao trabalho de alguns fotógrafos que tratam a paisagem sob a influência de uma dimensão cultural, especificamente relacionada com eventos traumáticos associados à guerra. O artigo centra-se no modo como o espaço poderá revelar, de forma indireta, eventos traumáticos ocorridos naquele espaço num período distinto do que a imagem apresenta. Autores como Chloe Deve Clearing, David Farrell, Anthony Haughe, Bart Michiels, Bleda y Rosa, entre outros, são analisados como exemplo de 'estratégias fotográficas destinadas a desenterrar e, mais particularmente, transmitir histórias ocultas relacionadas a batalhas ou episódios de execução'. [5](p.178) A autora avalia como o relato de determinados eventos ocorre de forma indireta a partir do registo do espaço natural, mas simultaneamente, como esses eventos atuam sobre a caracterização do espaço. Assumem-se então estratégias de natureza diversa como a arqueologia, o historiografia, a sociologia, a psicologia, para enumerar apenas uma pequena lista de processos metodológicos. Trata-se ainda de procurar perceber como se poderá proceder ao relato de eventos trágicos e violentos, associados à atrocidade humana, sem a dimensão explícita que seria mostrar os próprios eventos.

Se a dimensão histórica se refere, normalmente, ao que já ocorreu, poderíamos pensar que, em certas situações, poderá ser premonitória do que poderá vir a ocorrer. É exemplo desta ideia a série de fotografias de paisagem da ilha Terceira, nos Açores, realizadas por Augusto Alves da Silva no dia 16 de março de 2003, por ocasião da Cimeira das Lajes, que reuniu George Bush, Tony Blair, José Maria Aznar e Durão Barroso e determinou a Invasão do Iraque [4]. Esta série apresenta imagens da paisagem idílica dos Açores cortadas por pequenos vultos dos aviões oficiais dos diferentes chefes-de-estado presentes na Cimeira. Liz Wells não se refere nem ao autor nem a esta condição premonitória, mas promove relação com o ato do fazer de uma pintura, como um processo à posteriori como influência da obra de Bleda y Rosa [5](p.178), sendo que, no caso da pintura, o relato pode situar-se num antes e o evento traumático, de acordo com os interesses do artista que se manifesta posteriormente.

Refira-se a obra de Goya 'Três de Maio de 1808', de 1814, onde assistimos ao relato dos últimos segundos antes dos disparos dos militares napoleónicos serem escutados, fuzilando um grupo de resistentes espanhóis, na montanha do Príncipe Pio, em Madrid. Apesar de se verem corpos ensanguentados no solo, e

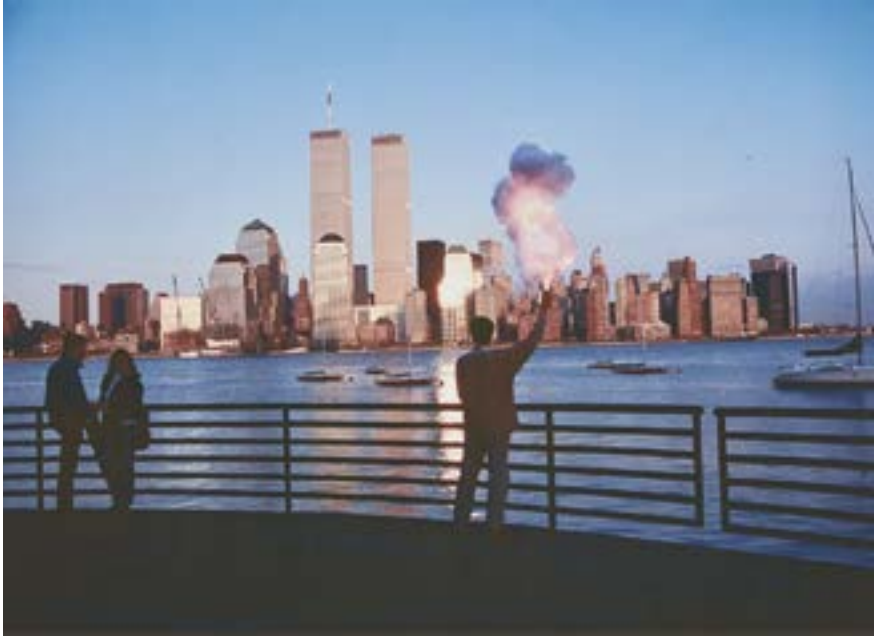


Figura 1 · Cai Guo-Qiang, *The Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century*, (1996) Coleção M+, Hong Kong. Gift of Ms Chen Ai-Gan, 2016 (<https://collections.mplus.org.hk/en/objects/the-century-with-mushroom-clouds-project-for-the-20th-century-photo-documentation-2016689>)

de se perceber o que irá ocorrer ao grupo desarmado que está na linha de fogo, o fumo dos disparos ainda não é visível. Por sua vez, Manet, em 1868, em 'A Execução de Maximiliano', coloca os militares, também franceses, a disparar sobre republicanos, na cidade do México, embora sem corpos caídos ou ensanguentados. Se na obra de Goya está presente a marca da violência, na obra de Manet, uma aparente indiferença atravessa as expressões dos militares e do povo que assiste por cima do muro onde ocorre o massacre. As duas obras foram executadas à posteriori dos eventos, e construídas a partir de relato, não por observação. Estes processos, bem como os temas, serão retomados por Bleda y Rosa, como veremos.

Todavia, numa fotografia, sobretudo em eventos contemporâneos, seria possível realizar uma imagem que captasse o evento durante e de forma objetiva, como sucede nos registos dos repórteres fotográficos, sobretudo os que atuam em contexto de guerra, de que poderia ser exemplo o espanhol Perez-Reverte [9]. Mas nem sempre, a violência e atrocidade são captadas pelo registo das vítimas, das marcas e do sangue, mas indiretamente, pelo espaço, pelas cicatrizes, ou mesmo pela inexistência de marcas. Repare-se que um postal turístico de Nova Iorque, no pós-2001, manifesta a presença, pela ausência dos edifícios, dos eventos ocorridos no dia 11 de setembro de 2001. Simultaneamente, um postal turístico anterior ou numa das imagens de Guo-Qiang que apresenta ainda as Torres Gémeas do World Trade Center no horizonte de Manhattan, parece ignorar o que hoje sabemos que irá ocorrer, produzindo um sentimento duplo de premonição e nostalgia. (Figura 1.)

As histórias escondidas manifestam-se pelo conhecimento cultural que está associado ao território, podendo interferir no modo como se projeta esse espaço na sua representação. Paralelamente, o desconhecimento da dimensão cultural pode não significar insensibilidade à presença de algo invisível ou transcendental que se sobrepõe àquele território. Veja-se o exemplo da obra de Luc Tuymans, 'Still Life', de 2002, que, sem representar os eventos ocorridos meses antes em Nova Iorque, remete histórica e culturalmente para essa ocorrência, evidenciando simultaneamente um relato do evento, pela magnitude da obra, e paradoxalmente, uma sensação de estranha indiferença que se assemelha ao sentimento que atravessa a obra de Manet, já referenciada.

Obviamente que as marcas da história estão presentes um pouco por toda a paisagem, em lugares como a Alemanha, Bósnia-Herzegovina, Inglaterra, Hungria, Espanha, Bélgica, Portugal, Croácia, Polónia, Sérvia, Montenegro, Grécia, Turquia, apenas para enumerar a Europa, entre tantos outros, mas, simultaneamente a presença quotidiana das marcas da tragédia parecem estar

num território complexo entre o visível e o invisível, entre o quotidiano e o traumático, entre o normal e a anomalia. Nesse sentido, avalia-se o modo como o fenómeno cultural, sobretudo associado a eventos de natureza traumática, podem ser referidos de modo menos óbvio visualmente, em projetos e práticas artísticos, ao longo das últimas décadas. Destaca-se as séries de Cai Guo-Qiang, ‘Century with mushroom clouds: Project for the 20th Century’ (1996), Anselm Kiefer, ‘Occupations’ (1969), que servem como introdução à obra de Bleda y Rosa, nomeadamente as séries ‘Campos de Batalla’ (1994-2016) e ‘Notas en torno de la Guerra y la Revolución’ (2011-2013). Pretende-se com estes autores avaliar o modo como a história e cultura influenciam a noção de paisagem, bem como quais as estratégias que utilizam para tratar a atrocidade humana e o trauma, sem a referência visual direta aos relatos. Avalia-se ainda a designação da paisagem, terminologia inicialmente cunhada pelos artistas, procurando perceber como estes eventos culturais podem determinar maior abrangência fenomenológica e intelectual da evolução da terminologia.

Paisagem-corpo

O título deste capítulo recorda a série ‘O ecrã no peito’ [10] realizada por João Queiroz, e que apresenta 60 desenhos de experiências de paisagens, em que as imagens não são apenas captadas pelo olhar, mas pelo corpo na sua totalidade, remetendo para as noções de paisagem e universo da filosofia orientais. Queiroz pretende assumir uma proximidade vivencial que ultrapassa o visual e, simultaneamente, tratar o dispositivo, o corpo, e não, exclusivamente, o assunto observado. O dispositivo envolve mais do que a lente ocular. O corpo é o dispositivo mediador, entre emissor e receptor, sendo o emissor a experiência com o espaço e o receptor, a produção artística. A condição invocada por autores como Queiroz, Alberto Carneiro, Richard Long, Pedro Vaz, Fernando Maselli, Marina Abramović, entre outros, propõe uma ação combinatória entre ver, sentir e pensar, que se coaduna com a ideia de corpo como dispositivo. O dispositivo é ferramenta e matéria em simultâneo que atua como agente receptor e emissor, como mensagem e mensageiro, como ação e produção. A este propósito, observe-se que a definição de ‘paisagem’, aquela que a Pintura cunhou por volta do século XVI, pressupõe não o espaço observado, mas o espaço selecionado por um determinado observador em determinado momento. A paisagem é, por isso, representação. A paisagem é produção resultante da atuação de um interlocutor, que é simultaneamente aquele que identifica e determina. Por isso, a paisagem é corpo, mais do que ser território. A paisagem-corpo é a combinação que se refere ao corpo como dispositivo que produz reflexão sobre o território e é, em certa medida,

uma terminologia que pretende recuperar a noção primordial do que a paisagem designava para os artistas. A Paisagem-corpo é assumidamente fenomenologia, onde atuam processos sensoriais e intelectuais, numa condição de troca entre o território e o seu interlocutor. A condição de uma paisagem influenciada por um evento cultural remete para uma posição de observador e interlocutores condicionados pelo conhecimento das dimensões culturais associadas ao território e à sua história. O trauma poderia estar no território, como Chernobyl ou Fukushima, mas é nos seus interlocutores que é confirmada a condição de paisagem traumatizada, pelas implicações culturais a ele associadas.

Memória cultural do território

Recordando as 'negative sculptures' de Michael Heizer, obras de referência de um dos preconizadores do movimento Land Art, realizadas no deserto do Nevada, local onde ainda continua a construção da obra 'City' (desde 1972), teremos de ter em consideração as funções anteriores do espaço. As obras de Heizer, associadas a conceitos como Natureza, Ecologia, Primitivismo, poderiam ser analisadas como um processo de conexão humana com o território, mas quando se conhece a história do local, amplificam-se as possíveis interligações para contextos práticos e conceptuais muito divergentes. Algumas das obras de Heizer foram implantadas em territórios desabitados onde ocorreram testes de armas nucleares, posteriormente utilizadas em Hiroshima, Nagasaki, ou sob o seu efeito, ao longo do decurso da Guerra-Fria. Neste sentido, e procurando evocar este aspeto nem sempre considerado, quando referida a obra de Heizer, Cai Guo-Qiang, viaja até ao local onde as obras se encontram e realiza uma das suas performances/fotografias da série 'Century with Mushroom Clouds: Project for the 20th Century', uma sequência de imagens em que Guo-Qiang aparece a lançar um foguete perante uma paisagem. Esta série, inicialmente prevista para ser realizada nos países com armamento nuclear, acabou por se concentrar unicamente nos EUA, por se considerar esta a Era dos Estados Unidos da América [6]. Uma das imagens é realizada junto à obra 'Double Negative' de Michael Heizer, duas enormes escavações que revolveram uma massa de solo com a dimensão do Empire State Building, remetendo para a magnitude da produção humana e simultaneamente para a sua iminência de fatalidade.

Recorda-se ainda a série de Anselm Kiefer 'Occupations', de 1969, quando o artista alemão realiza uma série de performances/fotografias reproduzindo o gesto que caracterizou o nazismo, perante territórios que haviam sido ocupados pelas forças do terceiro Reich.

Heizer, Guo-Qiang, Kiefer, procuram um diálogo com o território através da



Figura 2 · Anselm Kiefer, Série Occupations. Fotografia da performance onde Anselm Kiefer realiza a saudação nazi perante paisagens anteriormente ocupadas pelos Nazis, 1969

evocação da memória cultural do espaço, sendo que, tanto no caso de Guo-Qiang como de Kiefer, o espaço não reflete, à partida, a presença visual de qualquer elemento que possa ser identificado como traumático ou relacionado com o trauma. Se em Heizer, o espaço físico é transformado pela ação do artista, em Guo-Qiang e Kiefer, é a consciência da história do lugar que promove a transformação do território por ação da memória. Kiefer refere que a série 'Occupations' pretende promover o exorcizar da memória coletiva do nazismo, já que a sociedade alemã tentou recalcar a sua própria história, promovendo o apagamento durante décadas, no sistema educativo alemão, do período da Alemanha nazi.[11] (Figura 2)

Paisagem traumatizada

Na condição descrita de paisagem-corpo, de lugar intermediado pelo interlocutor, a circunstância cultural torna-se mais evidente para a identificação da terminologia paisagem traumatizada. Dado o papel do interlocutor, enquanto condição do dispositivo de recepção, a paisagem-corpo assume-se como uma dimensão meta-cognitiva que envolve diferentes dados, diretos e indiretos, externos e internos. Entre os dados diretos podemos incluir aspetos formais e sensoriais produzidos pelo relacionamento com o território, como a observação, os aromas, ou a temperatura. Sobre os elementos indiretos, obviamente a memória, o estado de consciência e a cultura são dos mais evidentes, sendo que se tratam de aspetos que podem ser de natureza interna, construídos pelo interlocutor, ou externa, com origem em dados culturais, sociais, políticos, ou outros. Neste campo de elementos traumáticos, de natureza cultural, inscrevem-se eventos como guerras, batalhas, massacres, ou acidentes, ocorridos próximo ou distante no tempo. Assim, nem sempre será óbvia a presença destas marcas relacionadas com o trauma, mas podem manifestar-se de forma indireta, pela memória por exemplo, actuando de forma igualmente traumática.

Para a compreensão de alguns destes fenómenos, será importante o conhecimento dos eventos conectados com a dimensão de trauma, para dispor de um diálogo informado com o outro, espectador, interlocutor ou não. Repare-se que o gesto performático de Kiefer, ao saudar o território é mais ou menos impactante conforme o nível de informação que tanto o autor como o espectador possuírem, tal como o desconhecimento da dimensão traumática do advento nazi, poderá produzir uma dimensão desarticulada com o que o autor pretende. Ao mesmo tempo, a própria reação ao gesto que caracterizou o período nazi, poderá originar reações contrárias às que o artista se propunha, quer por afinidade ideológica com o nazismo, quer por repúdio a qualquer manifestação que retome o período nazi.



Figura 3 · Bleda y Rosa, *Alrededores de Waterloo, 18 de junio de 1815. Waterloo*, 2011. Cortesía dos artistas.

Figura 4 · Bleda y Rosa, *Notas en torno de la Guerra y la Revolución* (2011-13). Cortesía dos artistas

Nesse âmbito, a paisagem traumatizada consiste numa dimensão de informação, significação, comunicação, podendo, todavia, acionar resultados diferenciados, já que o espectador é também participante na afinidade ou repulsa do evento. Desta forma, a noção envolve ainda aspetos de incompreensão que se associam a estados de experiência sublime, tanto pelo prisma da dificuldade de entendimento dos eventos, quer pela magnitude do impacto emocional e transformador.

Campos de Batalla

No percurso artístico da dupla espanhola Bleda y Rosa, as dimensões de trauma associado à paisagem têm sido tratadas em diversos momentos. Todavia, destaca-se as séries 'Campos de Batalla' (1994-2016) e 'Notas en torno de la Guerra y la Revolución' (2011-2013), pelas implicações diretas com este assunto. As séries resultam de um processo de pesquisa histórica sobre diferentes eventos ocorridos em determinados lugares em diferentes territórios do planeta. Centram-se sobretudo em espaço onde se formaram as bases da história da Espanha e da Europa, havendo obviamente uma condição ultramarina neste espaço quase global.

As fotografias de Bleda y Rosa são construídas sobre uma investigação de natureza arqueológica, histórica e arquivista, mas também geográfica e visual, já que pretende combinar tanto marcas dos eventos ocorridos no passado, como as ações humanas posteriores, numa combinação transtemporal de memória comunitária. Os autores procuram identificar espaços onde decorreram eventos que provocaram a morte de grande número de pessoas, focando a atenção sobre o espaço na busca de marcas dessa presença. Num trabalho de arqueologia concreta, e depois de selecionados os eventos e os locais, Bleda y Rosa registam os territórios de forma sistemática, em imagens duplas, que se parecem complementar numa panorâmica vista por uma par de lentes, por dois olhos, dois tempos. Em 'Campos de Batalla', [2] espaços agrícolas, montanhas verdejantes ou enseadas desérticas aparecem determinadas pela horizontalidade da cena e pela divisão da panorâmica em dois. Uma legenda complementa a situação, emprestando um local, uma batalha e uma data. O paradoxo ocorre quando é confrontado o espaço presente, na sua passividade visual e formal, e o evento ocorrido dezenas, centenas ou milhares de anos atrás.

Em 'Notas en torno de la Guerra y la Revolución' [12], um conjunto de 5 arquivos compostos por 9 fotografias cada e um texto, procuram retratar espaços e locais ligados à ideia de revolução e de independência espanhola, ocorrida no período 1805 e 1814, em Espanha e nas regiões ultramarinas. São imagens de

espaços naturais e arquitectónicos, marcados por uma composição orientada para o detalhe ou para o condicionamento espacial, num registo quase documental do exato local onde ocorreu um evento específico relacionado com os ideais de liberdade e independência. Um recanto de um edifício, uma esquina, um muro, uma escada, uma árvore, um rochedo no mar, uma praia, entre outros espaços identificados com uma legenda, um local onde ocorreu um evento: um desembarque, um fuzilamento, um ataque, uma invasão, o fim de um ideal. Todas as imagens são realizadas sob uma luz homogénea, quase sem sombras, em enquadramentos simples e composições estáticas e inexpressivas. A normalidade aparente dos espaços entra em conflito com a possibilidade histórica que ali é convocada.

Conclusão

Retomo, uma vez mais, o relato pessoal e recorro à experiência em Karlsruhe, onde se destacam os espaços culturais ZKM, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, a Städtische Galerie Karlsruhe e a Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Os dois primeiros são espaços museológicos, o último é uma das duas escolas de Arte e Design da pequena cidade alemã e estão contíguos num mesmo edifício, num diálogo quase perfeito para a promoção da arte, permitindo aos estudantes e investigadores cruzarem livremente entre as instituições. Porém, este lugar idílico para a arte está instalado num enorme edifício onde durante décadas serviu o fabrico de munições comercializadas com as forças armadas da Prússia e da Alemanha [8], entre outros. Surge então a inquietude: — Que papel desempenha um museu de arte contemporânea, uma escola de arte, ou uma galeria museológica dedicada aos grandes mestres da Arte Moderna, quando ocupam os mesmos espaços onde, em tempos, trabalhadores escravos judeus e franceses [7], produziam as munições que eram utilizadas para fuzilar os seus compatriotas?, e, — Como pode um espectador dedicar-se naturalmente a contemplar os dilemas que a arte propõe, quando esta está exposta num lugar que, desde meados do século XIX e até aos nos 70 do século XX, albergou uma empresa que comercializava munições.

As questões que aqui apresento parecem inscrever-se na dimensão cultural e fenomenológica que os autores aqui apresentados procuram. Que papel assumir perante a consciência de uma história trágica e violenta que se vai dissipando, ou encobrindo, com o passar do tempo e das camadas impostas pelas ações humanas? Bleda y Rosa evidenciam a preocupação pela condição cultural da paisagem, pela importância do envolvimento com as diferentes camadas sociais e humanas que se foram sucedendo no território, procurando, mais do

que arqueólogos, atuar como psicanalista que remexe no profundo sombrio da memória comunitária. Bleda y Rosa cruzam, a partir de estratégias de mapeamento do lugar, promover uma dimensão visual e histórica do território, destacando a brutalidade de eventos capazes de serem entendidos como trauma em contexto cultural. Devolvendo-os com a aparência inofensiva de passividade e inexpressividade, as suas imagens absorvem o elemento histórico identificado, induzindo intensa experiência física e intelectual no espectador. O inofensivo converte-se em turbulento pela ação cultural do trauma.

Bleda y Rosa, com a aparente simplicidade e empatia do terapeuta vão remexendo na psique de um povo, de um território, de uma civilização, propondo, através de um aparente olhar passivo, enumerar e relatar o que de mais atroz o ser humano tem sido capaz de produzir.

Referências

- Bleda, M. (2018). *Geografía del tiempo*, Museo Universidad de Navarra.
- Gallimore, R.B., Herndon, G. (2019). *Art from Trauma*, University of Nebraska Press.
- Loureiro, D. (2016). *Sublime e Constrangimento*, Tese de Doutoramento. Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.
- Martín, A. (2007). *Bleda and Rosa speak with Alberto Martín*, Fundación Telefónica and La Fábrica, Madrid
- Perez-Reverte, A. (2020). *O Pintor de Batalhas*, Asa.
- Schlotysek, J. (2011). *Der Aufstieg der Quandts: Eine deutsche Unternehmersdynastie*, C.H. Beck
- Tuan, Y. F. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minnesota
- Tufnell, Ben: *Atomic Tourism and False memories: Cai Guo-Qiang's The Century With Mushroom Clouds*, in: *Art & Environment*, Tate Papers Issue 17. 2012, Londres.
- Well, L. (2019). *Hidden Histories and Landscape Enigmas*, University of Plymouth, <http://hdl.handle.net/10026.1/14478>.
- ZKM, *From the munitions factory to a culture factory*: <https://zkm.de/en/from-the-munitions-factory-to-a-culture-factory> (acedido a 20.02.2021)
- Lusa (13.03.2008), *Exposição sobre a defesa e o ataque evoca guerra no Iraque*, https://www.rtp.pt/noticias/cultura/exposicao-sobre-a-defesa-e-o-ataque-evoca-guerra-no-iraque-cfoto_n164874 (acedido a 10.02.2021)
- Marmeleira, J. (2010), *Todo o corpo vê na pintura de João Queiroz*, in *Ipsilon/Publico*, <https://www.publico.pt/2010/10/13/culturaipsilon/noticia/todo-o-corpo-ve-na-pintura-de-joao-queiroz-267244> (acedido a 10.02.2021)
- Peter Weibel: "Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art" in *Art of Two Germanys — Cold War Cultures*. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009

Perceção Visual em Realidade Virtual nas obras de Vier Nev

Visual Perception in Virtual Reality in the works of Vier Nev

DIANA DAVID

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Arte e Multimédia, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Lisboa, Portugal

Resumo: Neste artigo reflete-se sobre a perceção visual na narrativa animada em Realidade Virtual através da observação das experiências “A Mãe de Sangue”, “Dar Cria” e “Lucido” do Artista multidisciplinar Vier Nev. Vier Nev constrói uma narrativa animada em Realidade Virtual e brinca graficamente com a perceção visual. Este artigo analisa como esse trabalho é feito e de como o uso de uma falsa janela dentro da Realidade Virtual pode trazer uma maior imersão e sensação de presença para o observador.

Palavras chave: Realidade Virtual / Janelacerrã / Agência /Paradoxo Narrativo / Perceção Visual.

Abstract: *This article reflects on the visual perception in the animated narrative in Virtual Reality through the observation of the experiences “A Mãe de Sangue”, “Dar Cria” and “Lucido” by the multidisciplinary artist Vier Nev. Vier Nev builds an animated narrative in Virtual Reality and plays graphically with visual perception. This article analyzes how this work is done and how the use of a false window within Virtual Reality can bring greater immersion and a sense of presence to the observer.*

Keywords: *Virtual Reality / Window-Screen / Agency / Narrative Paradox / Visual Perception.*

1. Introdução

A humanidade tem vindo a desenvolver a imagem, de modo a criar sensações e sentimentos ao observador. Desde a pintura até aos dispositivos de Realidade Virtual (RV), sempre com o intuito de criar uma maior imersividade no observador.

Antigamente, as pessoas viviam num mundo em que as imagens não se mexiam e, por isso, ver uma imagem em movimento era algo impensável. Da mesma forma, que o hábito às narrativas enquadradas num espaço-ecrã delineado deixa um certo espanto quando a Realidade Virtual remove essa moldura de uma maneira que até só era possível fazer-se através da imaginação. Da mesma forma, a habituação a narrativas lineares, com apenas uma direção, dificulta a criação de capacidades para explorar outros tipos de narrativas. Contudo, quando há a possibilidade de termos várias narrativas a acontecerem ao mesmo tempo e quando o mundo real e o digital podem interagir entre eles, “um novo paradigma precisa surgir para se ajustarem às novas capacidades” (Riggs, 2019:34). A grande dificuldade em contar histórias em experiências de RV vem do facto de existir um grande conflito entre o ato de contar e o de experienciar, porque o computador não foi criado para se contarem histórias, mas antes para se criarem interações sensoriais entre máquinas e pessoas, ao contrário dos meios clássicos (livros, teatro, etc.).

Vier Nev no seu trabalho trabalha as narrativas bifurcas e paralelas criando uma sensação de imersão ao guiar o olhar do espetador usando uma janela digital num ambiente virtual que não a tem.

“A Mãe de Sangue” ou o seu título homófono em inglês “A Mind Sang” é uma curta de animação que precede a experiência de Realidade Virtual — “Dar Cria” — ambras sobre percepção, renascimento e transformação. Segundo o autor afirma que há sempre duas maneiras de interpretar uma imagem e esta curta de animação é o culminar da sua investigação sobre narrativas simultâneas. As formas em constante mutação onde desvendam percepções diferentes do seu conteúdo consoante a perspetiva com que são mostradas cria um ambiente intenso, profundo e intrigante.

O Artista Vier Nev já ganhou vários prémios e reconhecimentos com este trabalho tendo sido o vencedor do Vimeo Staff Pick Award no festival de animação de Annecy o ano passado.

Neste artigo irá ser analisado várias narrativas animadas bifurcadas, paralelas e com duplo sentido e como a animação em Realidade Virtual se distingue da animação convencional.

2. “A Mother Sang / A Mãe de Sangue”

“A Mãe de Sangue” é uma curta-metragem de animação mista (2D e 3D) que se tenta aproximar o máximo possível do aspeto gráfico 2D, através das suas formas com um preenchimento lisas.

Esta narrativa animada tem continuamente presente umas das Teorias de Gestalt “Figura/Fundo” e apesar de ser feita em 3D tenta aproximar-se o máximo possível da bidimensionalidade. Esta curta está recheada de um simbolismo gráfico que pode despoletar emoções ao espetador. As formas em constante mutação onde desvendam perceções diferentes do seu conteúdo consoante a perspetiva com que são mostradas cria um ambiente intenso, profundo e intrigante.

Pode observar-se a história de uma cientista grávida, de um casal de rapazes e de um gato obcecado com borboletas que lidam com a sua transformação ao longo da narrativa. A dupla interpretação que coabita na própria imagem de cada uma destas personagens e momentos representam as memórias de cada um. Estas formas e sombras são trabalhadas para que se possa desvendar oportunamente uma segunda imagem que só se consegue perceber quando a câmara ou a própria imagem roda no ecrã.

Vier, nesta curta, brinca com a perceção visual apoiando-se no fenómeno psicológico — pareidolia — que é um tipo de apofenia, ou seja, uma perceção visual em que há uma ilusão de ótica e o ser humano é levado a crer que vê algo mais para além daquilo que é. Um bom exemplo é quando olhamos para as nuvens e reconhecemos formas. É daí que vem este desejo de tentar criar histórias onde consiga misturar várias personagens nas mesmas sombras e formas.

“Mãe de Sangue” usa uma paleta limitada de cores — preto, branco, duas tonalidades de roxo e vermelho.

No início é-nos apresentada uma cientista que escreve e mergulha na sua investigação através dos seus tubos de ensaio, contudo, esta imagem, depressa se revela ser um homem deitado numa cama. Esta transição é feita através de um movimento de câmara a três dimensões e é a primeira vez que passamos do 2D para o 3D. Logo de seguida, é-nos apresentado um gato que olha incessantemente para borboletas esvoaçantes e a imagem geral dá-nos a sensação de que há algo mais de cabeça para baixo. Uma nova cara aparece e aqui há uma nova imagem com duplo sentido, bem clara, uma cara que também é uma mulher grávida. Uma pessoa aproxima-se para ir tomar banho e um pouco da forma da banheira não passa da ponta de um lápis. Seguem-se uma data de transformações da imagem ora para um corpo inteiro da figura humana ora apenas para uma cara e quando atingimos um terço do filme a velocidade de transformações aumenta.



Figura 1 · Vier Nev, Mãe de Sangue, 2020. Fotogramas do filme. Fonte: <https://vimeo.com/430690235>

O autor procura sempre mostrar metaforicamente o desabrochar e transformação interior de cada uma das personagens usando a figura das borboletas e de um bebê para o representar. A meio da curta há uma nova mistura entre o 2D com o 3D onde se pode ver uma cara a preto e branco que através de uma rotação de câmara se desvenda um corpo de mulher em posição de parto. Apenas muito pontualmente o autor usa a cor vermelha que, segundo ele, serve para simbolizar sangue ou um nascimento. Neste primeiro caso dois homens têm uma vela acesa entre eles que se transmuta para o corpo de uma mulher que tem uma chama a arder na zona do coração e essa chama prolonga-se até aos seus cabelos, parecendo cabelos que esvoaçam ao vento. E num segundo momento quando um homem cai na água transformando-se num coração.

Apesar desta curta não ser em realidade virtual, Vier Nev inspirado pela experiência que tinha feito anteriormente — “Dar Cria” — dá continuidade à exploração das imagens com duplo sentido e o jogo entre figura vs. Fundo que tinha vindo a trabalhar até aqui (Figura 1).

2. Dar Cria

“Dar Cria” é uma obra que antecede a anterior, mas que é pertinente apenas falar-se dela em segundo lugar devido à sua complexidade narrativa. Esta obra tem uma grande dualidade narrativa e partilha o tema do nascimento e da percepção visual com a obra que foi referida anteriormente. Aqui, o autor, também, brinca com a percepção visual dos espetadores nesta experiência de Realidade Virtual onde cada imagem tem um duplo sentido. A diferença desta obra para a anterior é que nesta há necessariamente uma maior imersividade, pois o próprio media já o proporciona inevitavelmente. Contudo sofre uma abordagem

de criação diferente. Em vez das imagens terem inerentemente um duplo sentido que é desvendado aquando da movimentação da câmara, a narrativa é contada de outra forma — através de uma janela-ecrã.

O uso de uma janela digital ou portal traz exatamente o oposto proporcionado por este media que é a ausência de uma janela, de um enquadramento, que até agora existia em qualquer ecrã de televisão, cinema, telemóvel tablet ou computador e a Realidade Virtual tira-nos essa moldura criando um universo sem limites que pode ser programável, podendo submergir-se o espetador numa espécie de sonho lucido. Contudo, esta experiência traz de volta o enquadramento perdido que é algo a autora Stephanie Riggs no seu livro “The End of Storytelling (2019:66) denota como umas das três grandes preocupações (sendo as outras a sensação de presença e a programação responsiva) guiando-se, assim, o olhar do observador com maior facilidade, durante a narrativa.

Vier Nev teve de programar e criar esta tecnologia que simulasse uma janela virtual dentro da experiência e que os observadores pudessem controlar com as mãos ou através do controlador do dispositivo de Realidade Virtual que estivessem a usar (HMD — Head-Mounted Display). Com o uso dessa janela os observadores podem espreitar por ela e ver uma nova realidade que sempre esteve presente naquele lugar, contudo esta só é visível quando observada através do uso desta janela. Desta forma Vier Nev não só estabelece uma maneira de guiar o olhar do espetador, como aumenta a sua sensação de imersividade fazendo o observador acreditar que tem um objeto na mão e que o pode usar para ver algo mais na realidade que está a experienciar. Estas janelas digitais ou portais para além de mostrarem outra realidade também pretendem mostrar um novo ponto de vista, uma nova realidade e interpretação da imagem que está presente. No entanto, o artista vai mais longe ao criar um segundo nível de imersividade ao proporcionar o sentido de *Agência* no observador (que é a possibilidade de interação e influência na narrativa através das suas escolhas) possibilitando escolher-se experienciar o momento que se está a ver ou o momento que se vê dentro da janela/portal. Primeiro podemos observar o momento como meros *voyeurs* e depois podemos optar por entrar para essa realidade. E consoante a escolha do observador entre ficar ou ir para a narrativa paralela a história vai-se bifurcando.

A narrativa tem várias bifurcações dependendo da opção que o observador decidir escolher seguir, contudo todas vão culminar no mesmo final.

“Dar Cria” traz muitas das imagens presentes em “Mãe de Sangue”, mas desta vez todas elas se encontram em 3D já que a Realidade Virtual é construída por um ambiente a três dimensões e de certa forma assim o exige (Figura 2).

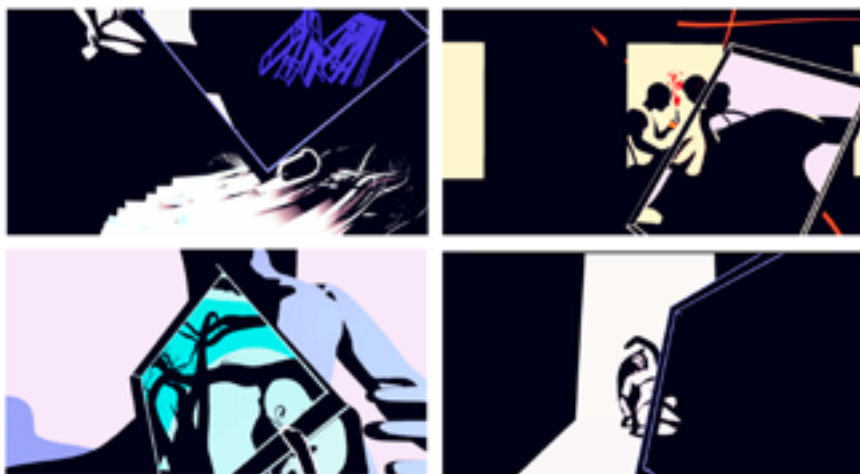


Figura 2 · Vier Nev, Dar Cria, 2019. Fotoframas da experiência em Realidade Virtual. Fonte: <http://viernev.com/assets/images/6-vier-nev-dar-cria-art-virtual-reality-multistable-perception.gif>

Figura 3 · Vier Nev, Lucido, 2020. Fotoframas da apresentação. Fonte: <https://fb.watch/3XUfm6Et7J/>

3. Lucido

“Lucido” é a experiência mais recente do artista que ainda está a ser trabalhada, ao contrário das outras obras que tinham todo o trabalho de 3D feito em programas convencionais como o Maya (programa de 3D) e depois exportar para o Unity (plataforma de desenvolvimento de jogos), tentou criar todos os modelos que precisaria para a experiência no programa de modelação de Realidade Virtual — Medium — que tinha acesso a partir do uso do Oculus Quest que é um HMD (Head- Mounted Display) e só depois é que passaria para o Unity. O artista admite que, se os objetos 3D fossem mais complexo, não os poderia ter modelado diretamente em Realidade Virtual (no Medium) e teria de ter optado por uma rota mais tradicional. Para dar a sensação de imagem dupla à narrativa, o artista teve de criar 2 modelos diferentes para a mesma imagem e em vez de criar uma janela para o observador poder espreitar criou uma maneira de se poder através do movimento das mãos, como que “limpar o vidro de uma janela embaciada” para desvendar o segundo nível narrativo que está escondido na imagem (Figura 3).

4. O autor

O Artista multidisciplinar português — Vier Nev — tem um especial interesse pela perceção visual por parte dos espetadores das suas experiências em Realidade Virtual e Aumentada onde explora o potencial das novas tecnologias. Vier Nev é licenciado em Multimédia pela Escola Superior de Media Artes e Design e Mestre em Realidade Virtual pela London College of Communication da University of Arts em Londres. Vier Nev trabalha a perceção visual em vários formatos, sendo o mais tradicional a curta-metragem de animação “A Mãe de Sangue” onde trabalha imagens com duplo sentido brincando com a Figura Vs. Fundo, em Realidade Virtual pode-se experienciar “Dar Cria” e “Lucido” onde continua esse jogo Figura vs. Forma, mas com uma perspetiva mais imersiva e em Realidade Aumentada “A Terra é Tela”.

Conclusão

Apesar de ser muito difícil criar uma narrativa animada em realidade virtual sem causar um Paradoxo Narrativo que é despoletado pelo desequilíbrio entre a Narrativa e a Agência (Isto significa que, na criação de uma narrativa, o seu criador quer ter o controlo total da história que o observador vai presenciar, contudo quer-se criar momentos de interatividade. No entanto, quanto mais interatividade e mudanças houver na história, menos dramatismo e complexidade emocional se irá ter, e quanto mais linear e controlada for a história, menos

interações haverá. E por isso é necessário criar um equilíbrio entre a história que se quer contar e o nível de interatividade que se dará ao utilizador). Vier Nev trabalha o Paradoxo Narrativo através do número de níveis narrativos na experiência e dando a possibilidade ao observador de escolher o que pretende ver sem este perder a sensação de imersão e o *Suspension of Disbelief*.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação CIEBA o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Cinanima [Cinanima]. (2020, nov. 11). *Brincar com a Percepção* [vídeo] Facebook. <https://www.facebook.com/cinanima/videos/880613489143220>

Ebert, G. (2020, jun. 22). A Transfixing Animation Utilizes the Optical Illusions of Pareidolia to Parallel Two Narratives About Birth. *Colossal*. <https://www.thisiscolossal.com/2020/06/a-mind-sang-vier-nev/>

[s.n.] (2019, 22 nov.). Caminho do Cinema Português (ed.XXV). https://kpxn2jn5beex.cdn.shift8web.com/wp-content/uploads/2019/11/Catalogo_XXV-web.pdf

Riggs, S. (2019). *The end of storytelling: The future of narrative in the storyplex*. Beat Media Group. ISBN:978-1-7-329559-2-9
Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3

Nota biográfica

Diana David é uma artista digital e estudante de doutoramento na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Mestre em 3D Computer Animation pela Universidade de Bournemouth e licenciada em Arte e Multimédia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. As suas principais linhas de investigação são as Narrativas Animadas em Realidade Virtual e Animação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3798-8449>

Email: dianadavid@campus.ul.pt

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

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

Autores

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

Editores

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

Pares acadêmicos

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

Estúdio — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Revista Estúdio* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

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

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Estúdio* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a dois pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Revista Estúdio* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo da *Revista Estúdio* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

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

A Revista *Estúdio* promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 15.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto-exemplificativo (meta-artigo em versão **.docx* ou **.rtf*).

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

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Estúdio* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados.

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

Título objectivo, com um máximo de duas linhas, mencionando o nome do artista a ser tratado

Objective title, with a maximum of two lines, mentioning the name of the artist to be treated

Nome Sobrenome* ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

Nome Sobrenome** [no caso de dois autores] ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-0000>

*Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

**Universidade Exemplo, Faculdade Exemplo, Departamento de exemplo, Endereço postal com ZIP ou CEP ou Código Postal, Cidade, Estado, País

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

Submetido: 00/00/0000

Aceitação: 00/00/0000

1. Introdução [ou outro título]

De modo a conseguir-se reunir, no Congresso Internacional CSO – Criadores sobre outras obras, 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.

2. 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]

Utiliza-se a fonte “Calibri” do Word para Windows. O espaçamento normal é de 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*, enviar duas versões quase idênticas deste ficheiro, uma com o nome dos autores e notas biográficas e outra sem qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências nesta fase da submissão.

3. Citações

O modelo de comunicação 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,’ ou APA, sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais);
- Citação longa, em bloco destacado (itálico, sem aspas).
- 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).

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.

4. Figuras ou Quadros

No texto da comunicação, 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), 93,5 × 76 cm. Coleção Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Portugal#mediaviewer/File:Cardoso01.jpg>

Notar que todas as reproduções têm o nome do autor da obra em primeiro lugar, seguido do título da obra, data. Depois a técnica, dimensões, eventual coleção, e a fonte ou origem da imagem recuperada. 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.

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

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

5. 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 sub-capítulos.

Conclusão

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

O presente artigo poderá contribuir para estabelecer uma norma de redação de comunicações aplicável às publicações do Congresso, 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.

Agradecimentos

Os autores agradecem ao Centro de Investigação XXXX o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Barachini, Teresinha (2014) “José Resende: gestos que estruturam espaços.” *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN2182-8725. Vol. 2 (4): 145-153.
- Barrio de Mendoza, Mihaela Radulescu (2014) “Arte e historia: El ‘Artículo 6’ de Lucia Cuba.” *Revista Croma, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8547, e-ISSN 21828717. Vol. 2 (3): 77-86.
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Nascimento, Cinthya Marques do & Maneschy, Orlando Franco (2014) “Sinval Garcia e os fluxos incessantes em Samsara.” *Revista Estúdio*. ISSN: 1647-6158 eISSN: 1647-7316. Vol. 5 (10): 90-96.
- Queiroz, João Paulo (Ed.) (2014) *Arte Contemporânea: o V Congresso CSO’2014*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 1009 pp. ISBN: 978-989-8300-93-5 [Consult. 2021-01-22] Disponível em URL: <http://cso.belasartes.ulisboa.pt/atas.htm>

Notas biográficas

Nome do Autor é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorado em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Nome da Autora é artista visual e professor na Faculdade de XXX da Universidade da XXX. Doutorada em XXXX pela Universidade de XXX, coordena o grupo de investigação em Cultura e Arte Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas. Morada: Faculdade de XXXX, Departamento de XXXX, Rua de XXXXs/n, 0000-000, Lisboa, Portugal. Email: exemplo.exemplo@exemplo.pt

Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa

*Call for papers:
14th CSO'2023 in Lisbon*

XIV Congresso Internacional CSO'2023 — “Criadores Sobre outras Obras”
31 março a 5 de abril de 2023, Lisboa, Portugal.

Devido ao contexto pandémico, o congresso pode realizar-se através de plataforma
síncrona, exclusivamente online

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

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: 15 dezembro 2022.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como os números sequentes da Revista "Estúdio", os números sequentes da revista "Gama", os números sequentes da revista "Croma", lançadas depois do Congresso CSO. Todas as comunicações são publicadas nas Atas online do Congresso (dotado 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.

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem c. cinco páginas (de 10.000 a 15.000 caracteres sem espaços referentes ao corpo do texto sem contar com caracteres do título, resumo, palavras-chave, legendas, e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no separador "submissões" no sítio web.

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:

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 edição dos materiais de apoio e meios de disseminação web, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

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

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

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

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

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

No material de apoio inclui-se o processamento das Atas do Congresso e os meios de disseminação.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal | congressocso@gmail.com
<http://cso.belasartes.ulisboa.pt/>

Estúdio, um local de criadores
Estúdio, a place of creators

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



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



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



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

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



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

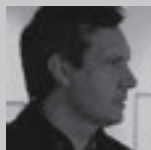


ANGELA GRANDÓ (Brasil). Doutora em História da Arte Contemporânea pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne; Mestre em História da Arte pela Université de Paris I — Sorbonne; Graduação em História da Arte e Arqueologia pela Université Paul Valéry — Montpellier III; Graduação em Música pela EMES.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



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

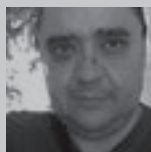
Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estetica 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.



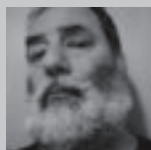
ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitectura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções publicas e privadas, nomeadamente: British Museum, Prints and Drawings Department, Coleção de Gravuras e no Coins and medals Department, Coleção de Medalhas, e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Site: www.antoniocanau.com



ANTÓNIO FERNANDO SILVA (1962, Valbom, Gondomar, Portugal). Professor Coordenador na Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. Curso de Artes Plásticas - Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mestre em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea] na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto. Desenvolve actividade artística e expositiva desde 1988 e investiga na área da Arte Contemporânea.



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



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



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



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Xornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



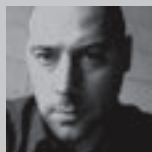
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador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



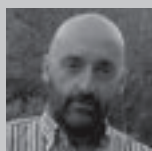
EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University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



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



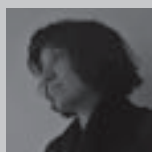
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



HEITOR ALVELOS (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. www.benevolentanger.org



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



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

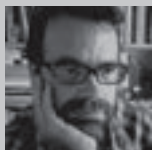


J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.

IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



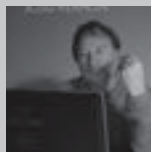
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



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



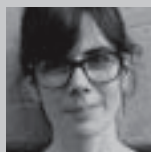
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade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



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 video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscu (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlín, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempeñou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação

e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas coleções particulares, em Portugal e outros países.



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



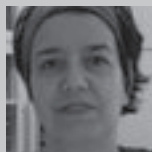
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor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



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



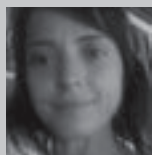
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



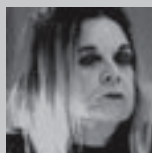
MARLICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no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



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



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



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

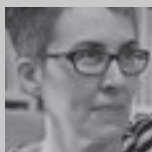


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen.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

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



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



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



PAULA SANTIAGO MARTÍN DE MADRID (Espanha). Doctora en Bellas Artes, profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y directora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València (Espanña). Ha participado y dirigido diferentes proyectos I+D subvencionados en convocatorias públicas de carácter institucional. Ha publicado numerosos capítulos y artículos relacionados con la temática urbana, los entornos sociales y sus vinculaciones con el arte y es autora de los libros: La convivencia plural, una aproximación a la ciudad (2020), Art site. Periferias expositivas (2016), Fuera de campo. Leer el espacio desde las artes (2014), In situ: Espacios urbanos contemporáneos (2011), Visiones del entorno: paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales (2009), Tabula rasa. Nuevos siglos, nuevos ensanches (2008), Márgenes y centros. La ciudad contrapuesta (2007). Como artista visual, ha comisariado y participado en numerosas exposiciones de ámbito nacional e internacional y obtenido diferentes premios como reconocimiento a su trabajo artístico.



PAULO BERNARDINO BASTOS (Brasil). Estudos de Arte, PH.D. (ua.pt); Escultura, M.A. (rca.uk). Investigador em artes visuais/plásticas (da prática para a teoria). O seu trabalho interliga vários materiais/disciplinas. Através de metáforas conecta fronteiras físicas e emocionais, construindo espaços com significados múltiplos em diversas comensurações (duas e três dimensões). Participa em vários eventos internacionais como conferencista e como artista. Publicações recentes: TRANSCENDENCES: Collaborative Creativity as Alternative Transformative Practice of new Technologies in art and science"; "Participação colaborativa: reflexões sobre práticas enquanto artistas visuais"; "Praxis e Poiesis: da prática à teoria artística



— uma abordagem Humanizante”. Exposições recentes: Festival N “Espacios de Especies”, Centro de Cultura Digital, Ciudad de México (México) 2018; Festival Arte & Ciência (FACTT) Lisboa, New York, Ciudad de México (PT, USA, MX) 2018; “Matéia Pensamento Tempo Forma” Museu Penafiel (Portugal) 2018; “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, Museu de Penafiel (Portugal) 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; “Periplos: Arte Portuguesa de Hoy”, Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: “Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science”, TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

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



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



REGINA MELIM (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes). Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena, com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a *sala de leitura | sala de escuta*, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impresas e sonoras). Em 2006 criou a *par(ent)esis*, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *ghay en português?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC (http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/).



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



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



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



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

Sobre a *Estúdio*

About Estúdio

Pesquisa feita pelos artistas

A *Revista Estúdio* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Revista Estúdio* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Estúdio* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Revista Estúdio* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

Revista Estúdio — Ficha de assinatura

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

A Revista Estudio passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 21, no ano 2017.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

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

Contactos

Loja da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes
1249-058 Lisboa, Portugal
Telefone: +351 213 252 115
encomendas@belasartes.ulisboa.pt

Dentro do imaginário, movido de dentro, pelos artistas, sente-se uma falta emergente de conteúdo artístico. A arte torna-se ressonância de desamor, encerra um vazio interior, esvaziado o humanismo e a vontade de partilha. Impõe-se um rasgar de imaginários, pois existe uma fome, de imaginação, uma carência generalizada de arte, devido talvez a uma profunda ausência de amor. É uma crise epidémica, quase ausência generalizada de saúde, falta de relação, de calor, e de pulsão. Em fundo, a profunda solidão, a frieza e o mal-estar da vida urbana e moderna. O desafio é manter a comunicação, chegar ao outro, amar. Será uma proposta a colocar aos artistas, esta proposição de um imaginário de resgate.

Afinal de que se trata, este "imaginário de resgate"? Trata-se de um desejo pelo imaginário, uma vontade de comunicar, uma pulsão de partilha, uma verdade a colocar em comum. É um verdadeiro caminho, trilhado pelos homens desde que há pensamento, e desde que há pensamento artístico. Em comum, uma inclinação para uma beleza, para um valor em comum, para uma descoberta das formas, para uma concretização plástica, material, do que é sonhado e pensado como mais belo.

Para este número 33 da Revista *Estúdio* foram selecionados 15 artigos que tomam como escopo o olhar de artistas sobre outros artistas, num olhar de resgate entre criadores.

