



O 18º número da revista *croma* apresenta 15 artigos que prosseguem os objetivos editoriais desta revista. Trata-se de desafiar os autores ou criadores a apresentar a obra de outros artistas preferencialmente originários dos países de expressão portuguesa ou espanhola.

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 9, número 18, julho–dezembro 2021  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717

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

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

Revista **CROMA**, Estudos Artísticos  
Volume 9, número 18, julho–dezembro 2021  
ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717  
Ver arquivo em  
> [croma.belasartes.ulisboa.pt/arquivo.htm](http://croma.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>
- DOAJ / Directory of Open Access Journals > <http://www.doaj.org>
- EBSCO host (catálogo) >  
<http://www.ebscohost.com>
- ERIH PLUS, European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences >  
<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>
- GALE Cengage Learning — Informe Académico > <http://solutions.cengage.com/Gale/Database-Title-Lists/?cid=14W-RF0329&iba=14W-RF0329-8>
- Latindex (catálogo) >  
<http://www.latindex.unam.mx>
- MIAR (Matriz de información para la evaluación de revistas) > <http://miar.ub.edu>
- Open Academic Journals Index > <http://www.oaji.net>
- QUALIS 2015: B1 (artes/música) > <https://sucupira.capes.gov.br/>
- ROAD Directoryn of Open Access Scholarly Resources > <http://road.issn.org/en>
- SIS, Scientific Indexing Services >  
<http://sindex.org/>
- SHERPA / RoMEO > <http://www.sherpa.ac.uk>

#### Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos biblio-hemerográficos:

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

**Periodicidade:** semestral

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

**Direção:** João Paulo Queiroz

#### 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:** Paula Bruna, *Sobre política agrária*  
(2018). Imagem do objeto. Fonte: Cortesia da artista

**Projeto gráfico e paginação:** Tomás Gouveia

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

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



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

##### Revista Croma

Faculdade de Belas-Artes da Universidade  
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos  
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional  
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal  
T +351 213 252 115 / F +351 213 470 689  
**Mail:** congressocso@gmail.com



## **Conselho Editorial / Pares Académicos**

### **Pares académicos internos:**

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)

<b>Índice</b>	<b>Index</b>	
<b>1. Editorial</b>	<b>1. Editorial</b>	12-15
<b>Croma, a revista, na edição número 18</b> JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>The Croma journal at its 18th edition</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	12-15
<b>2. Artigos originais</b>	<b>2. Original articles</b>	18-168
<b>Ativismo e Fruição na obra de Denilson Baniwa</b> REGINA LARA SILVEIRA MELLO	<i>Activism and Fruition in the Art of Denilson Baniwa</i> REGINA LARA SILVEIRA MELLO	18-27
<b>Uma artista sem lugar: considerações sobre a identidade da mulher negra brasileira pelo olhar da trajetória artística de Renata Felinto</b> ISABEL ORESTES SILVEIRA	<i>An artist with no place: consideration of the identity of Brazilian black women through the eyes of Renata Felinto</i> ISABEL ORESTES SILVEIRA	28-36
<b>The other residents:’ apropaments a no humans en l’obra de Paula Bruna</b> JORDI MORELL-ROVIRA	<i>The other residents: approaches to non-humans in Paula Bruna’s work</i> JORDI MORELL-ROVIRA	37-45
<b>Cartografias imaginadas de Clara Ianni</b> DÉBORA SETTON	<i>Imagined cartographies by Clara Ianni</i> DÉBORA SETTON	46-55
<b>Beth Moysés: mulheres vestidas de dor</b> CRISTINA SUSIGAN	<i>Beth Moysés: women dressed in pain</i> CRISTINA SUSIGAN	56-64
<b>Lugares de aconchego: retratos de pomeranos nas aquarelas de Raquel Falk</b> ELAINE KARLA DE ALMEIDA	<i>Cozy places: portraits of Pomeranians in Raquel Falk’s watercolors</i> ELAINE KARLA DE ALMEIDA	65-75
<b>Caminhos migrantes e fluxos dispersos na obra de Anna Maria Maiolino</b> RAÍRA ROSENKJAR	<i>Migrant paths and dispersed flows in Anna Maria Maiolino’s work</i> RAÍRA ROSENKJAR	76-86

<p><b>Preservación de descampados en Lara Almarcegui: espacios de resistencia y compromiso urbano</b> LUIS PONS &amp; JASMINA LLOBET</p>	<p><i>Preservation of wastelands in Lara Almarcegui: spaces of resistance and urban commitment</i> LUIS PONS &amp; JASMINA LLOBET</p>	<p>87-98 99-109</p>
<p><b>O cinema em 360 graus de Tadeu Jungle: imersão e subjetividade no documentário em realidade virtual</b> ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI</p>	<p><i>Tadeu Jungle's 360-degrees Films: immersion and subjectivity on virtual reality documentaries</i> ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI</p>	<p>110-119</p>
<p><b>Defensa animal en la obra de Ruth Montiel Arias</b> ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES</p>	<p><i>Animal defense in the work of Ruth Montiel Arias</i> ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES</p>	<p>120-127</p>
<p><b>O compromisso com o futuro a partir do rumor na obra de Rafael RG</b> CAIO NETTO DOS SANTOS</p>	<p><i>The commitment to the future from the rumor in the work of Rafael RG</i> CAIO NETTO DOS SANTOS</p>	<p>128-136</p>
<p><b>Una revisión crítica a través del reflejo de la sociedad, la mirada de Isaac Cordal</b> JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL &amp; AMAYA GONZÁLEZ REYES</p>	<p><i>Reflections of current society through the eyes of Isaac Cordal</i> JOSÉ MANUEL VIDAL VIDAL &amp; AMAYA GONZÁLEZ REYES</p>	<p>137-147</p>
<p><b>Rosana Paulino: colcha de retalhos e sutura da resistência histórica</b> ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR</p>	<p><i>Rosana Paulino: patchwork quilt and suture of history</i> ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR</p>	<p>148-159</p>
<p><b>Danziger, Cartegiani e os Poetas Vivos: arte brasileira em tempos de necropolítica</b> TAILA SUIAN IDZI &amp; MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO</p>	<p><i>Danziger, Cartegiani and Poetas Vivos: Brazilian art in times of necropolitics</i> TAILA SUIAN IDZI &amp; MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO</p>	<p>160-168</p>
<p><b>Vulnerabilidades em questão: a videoarte e a fotografia de Letícia Durlo em co-criação com a Ksa Rosa</b> DANIELA MENDES CIDADE</p>	<p><i>Vulnerabilities in question: video art and photography by Letícia Durlo in co-creation with Ksa Rosa</i> DANIELA MENDES CIDADE</p>	

<b>3. <i>Croma</i>, instruções aos autores</b>	<b>3. <i>Croma</i>, instructions to authors</b>	170-199
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	170-171
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	172-180
Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	181-183
<i>Croma</i> , um local de criadores	<i>Croma, a place of creators</i>	186-199
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	186-197
Sobre a <i>Croma</i>	<i>About Croma</i>	198
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	199



# 1. Editorial

*Editorial*

# Croma, a revista, na edição número 18

*The Croma journal at its 18th edition*

**JOÃO PAULO QUEIROZ\***

Editorial

\*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.

O 18º número da revista *Croma* apresenta 15 artigos que prosseguem os objetivos editoriais desta revista. Trata-se de desafiar os autores ou criadores apresentar a obra de outros artistas preferencialmente originários dos países de expressão portuguesa ou espanhola.

O artigo “Ativismo e Fruição na obra de Denilson Baniwa,” de Regina Lara Silveira Mello, aborda a obra de Denilson Baniwa, artista brasileiro de origem indígena que teve recentemente um trabalho adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de uma abordagem aos mapas e representações pós-coloniais, numa perspectiva ‘alter modernista’.

Isabel Orestes Silveira, em “Uma artista sem lugar: considerações sobre a identidade da mulher negra brasileira pelo olhar da trajetória artística de Renata Felinto,” aborda a série *Afro Retratos* (2010-2018) da artista visual Renata Felinto (São Paulo, 1978) autora empenhada nas problemáticas pos-coloniais e nas questões de género.

O artigo “The other residents:’ apropaments a no humans en l’obra de Paula Bruna,” de Jordi Morell-Rovira, debruça-se sobre a obra artística de Paula Bruna (Barcelona, 1978), que, através de processos orgânicos e biológicos, propostos e explorados no projeto *The other residents* (2020) desenvolvido na residência artística *Cultivamos Cultura* (em São Luis, Odemira, Portugal). Alia-se a arte à ciência com uma implicação consciente do ambiente e da sustentabilidade.

Débora Setton, em “Cartografias imaginadas de Clara Ianni,” a obra *Linha* (2013) da artista visual e paulista Clara Ianni. O trabalho de Ianni interroga a sociedade e o pensamento contemporâneo através da abordagem das relações entre arte, história e poder.

O artigo “Beth Moysés: mulheres vestidas de dor,” de Cristina Susigan, apresenta a obra desta artista. Desde os anos noventa Beth Moysés, em ações multidisciplinares usando fotografias, vídeos, instalações, performances, reflete temas contemporâneos como a teoria feminista, a violência contra a mulher, o corpo objetificado.

Elaine Karla de Almeida, no artigo “Lugares de aconchego: retratos de pomeranos nas aquarelas de Raquel Falk,” apresenta a obra da artista plástica brasileira Raquel Falk, refletindo sobre os costumes, tradições e aspetos culturais da comunidade pomerana no Brasil, no Estado do Espírito Santo.

O artigo “Caminhos migrantes e fluxos dispersos na obra de Anna Maria Maiolino,” de Raíra Rosenkjar, artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino,

Jasmina Llobet & Luis Pons, em “Lara Almarcegui: espacios de resistencia urbana y compromiso con el territorio,” debruçam-se sobre a artista Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) que realiza projetos em espaços urbanos abandonados,

descampados, terrenos baldios, negociando a sua preservação com os proprietários ou com as autoridades locais.

O artigo "O cinema em 360 graus de Tadeu Jungle: imersão e subjetividade no documentário em realidade virtual," de Ana Flávia Lesnovski, apresenta os documentários em 360 graus do artista brasileiro Tadeu Jungle, "Rio de Lama" (2016) e "Ocupação Mauá" (2018).

Andrea Domínguez-Torres, em "Defensa animal en la obra de Ruth Montiel Arias," aborda a obra plástica de Ruth Montiel Arias (n. Palmeira, Coruña, 1977) que investiga de forma comprometida temas como a violência que os humanos exercem sobre os animais. Numa perspectiva activista e antiespecista, confrontando o espectador através de diferentes estratégias de representação.

O artigo "O compromisso com o futuro a partir do rumor na obra de Rafael RG," de Caio Netto dos Santos, aborda um projeto conceptual deste artista. Em 2015 Rafael RG distribuiu os ingressos de *Quando duas ilhas moventes se encontram elas formam um continente*, 2015-2025, que seria uma peça a ser realizada 10 anos após a distribuição, ou seja, uma peça ainda inexistente.

José Manuel Vidal & Amaya González, em "Una revisión crítica a través del reflejo de la sociedad, la mirada de Isaac Cordal," introduzem a obra de Isaac Cordal (n. Pontevedra, Espanha, 1974) que através de figuras representadas a uma escala muito diminuta de modo que a sensação ao ver resulta distante. Mostra o humano como um ser pequenino, inferior e frágil. O seu projeto, *Cement Eclipses*, iniciado em 2010, com pequenos personagens de cimento, vestidos de cinzento como homens de negócios, trabalhadores, mas em situação desamparada afogados, presos, ajoelhados, vítimas do seu próprio eu, da vida moderna.

O artigo "Rosana Paulino: colcha de retalhos e sutura da resistência histórica," de Antonio Herci Ferreira Júnior, aborda a obra *Permanência das Estruturas* (2017), da artista visual Rosana Paulino (n. São Paulo, Brasil, 1967). Convocando a plasticidade metafórica da colcha de retalhos assim como a sutura, parte de retratos e de fragmentos para evocar a escravização e as questões de raça e género.

Taila Idzi & Maria do Carmo Veneroso, em "Danziger, Cartegiani e os Poetas Vivos: arte brasileira em tempos de necropolítica," apresenta trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que abordam temáticas como morte, vida e resistência em tempos de necropolíticas, como Leila Danziger (n. 196, Rio de Janeiro), Andressa Cartegiani (n. 1980, Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil) e o grupo de *slam, rap e trap Poetas Vivos*.

O artigo "Vulnerabilidades em questão: a videoarte e a fotografia de Letícia Durlo em co-criação com a KsaRosa," de Daniela Cidade, aborda a produção

em videoarte e fotografia da artista brasileira Leticia Durló (n. 1993, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Brasil). Esta autora realiza uma série documental intitulada *Ksa*, propondo como protagonista o Centro Cultural e Popular de Reciclagem *Ksa Rosa*, uma ocupação urbana que acolhe pessoas em vulnerabilidade social na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul.



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

# Ativismo e Fruição na Arte de Denilson Baniwa

## *Activism and Fruition in the Art of Denilson Baniwa*

REGINA LARA SILVEIRA MELLO

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930. CEP:01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

**Resumo:** Apresenta-se algumas reflexões sobre a obra de Denilson Baniwa, artista brasileiro de origem indígena que teve recentemente um trabalho adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. A ocupação de espaços museológicos, atribuições de autoria e mercado da arte são questões que se contrapõe à necessidade de manter tradições e valores constituintes deste ser indígena, com universo íntimo e cosmológico próprio. Neste momento especial de pandemia que incita o homem a repensar sua ocupação no planeta Terra, sua arte cria uma linguagem que universaliza amplas demandas do ser humano combinando espiritualidade, ativismo e sobretudo fruição.

**Palavras chave:** arte-indígena / sistema da arte / antropoceno.

**Abstract:** *Some reflections on the work of Denilson Baniwa, a Brazilian artist of indigenous origin who recently had a work acquired by the Pinacoteca of the State of São Paulo, Brazil, are presented. The occupation of museum spaces, authorship and the art market are issues that oppose the need to maintain traditions and values that make up this indigenous being, with its own intimate and cosmological universe. In this special pandemic moment, when we are rethinking the way we relate to the Earth, his art creates a language that universalizes the broad demands of human beings combining spirituality, activism and above all fruition.*

**Keywords:** *indigenous art / art system / anthropocene.*

## 1. Introdução

Denilson Baniwa é um artista brasileiro de origem indígena, 37 anos, nascido em Mariuá, aldeia onde vive o povo Baniwa, na região de Barcelos a beira do Rio Negro, o maior afluente do Rio Amazonas. Atualmente reside em Niterói, Rio de Janeiro, e viaja por todo o Brasil dando palestras, expondo em galerias, fazendo performances cujos vídeos publica em seu canal do YouTube. Transita pelo universo não-indígena recolhendo elementos que perpassam seu repertório em constante expressão de luta pelos direitos dos povos indígenas.

Pretende-se discutir a experiência multicultural deste artista que não se fecha no mundo particular dos povos indígenas, ao contrario, coloca suas questões de forma a provocar reflexões de caráter universal, especialmente no que diz respeito à Terra como habitat, na ocupação do homem neste planeta, olhando para o que foi feito no passado que resultou na maneira como vivemos hoje. Neste sentido suas ideias encontram ressonância no debate conceitual proposto por Bruno Latour, que tem dialogado sobre o conceito de Antropoceno.

Os estudos do sistema da arte de Anne Cauquelin apoiam a discussão sobre os enfrentamentos do artista contemporâneo frente as posições estabelecidas pela crítica, no intuito de classificar obra e artista, bem como mediar sua comunicação com a sociedade. Consultou-se também como pesquisa de referência os escritos de Ilana Seltzer Goldstein sobre os povos aborígenes australianos, pois embora tenha sido realizada do outro lado do mundo, noutra realidade, demonstra um olhar sensível sobre a arte criada por artistas de origem aborígene.

## 2. Habitar a terra: pensando o Antropoceno

O modo de vida indígena, especialmente sua relação de aproximação com a natureza, tem chamado a atenção neste momento de pandemia, quando um vírus que *saltou* do mundo animal e contaminou humanos, se alastrou velozmente pelo planeta. Longe de idealizar o modo de vida dos povos indígenas e tão pouco considerá-los como massa homogênea, observa-se, no entanto, que sua sobrevivência até hoje sugere outra ação sobre a natureza: ver e sentir-se como agente determinante na ocupação da Terra, o que já propõe mudança significativa.

Holoceno é o nome da era glacial iniciada há aproximadamente 11 mil anos, durante a qual a humanidade cresceu e se desenvolveu. Foi um período de estabilidade ambiental que começou a ser rompida no séc.XVIII, com a revolução industrial, e vem lentamente se intensificando. Neste período marcado pela persistente queima de combustíveis fósseis, o clima global foi afetado pela interferência no mecanismo natural de aquecimento do efeito estufa. O termo Antropoceno, ('anthropos'= homem + 'cenos'=novo, em grego), foi cunhado pelo

biólogo Eugene Stroermer e popularizado pelo Nobel de Química, Paul Crutzen, em 2000 (Crutzen, Paul J & Stroermer, Eugene F, 2015). Conforme Latour, o conceito incorpora conhecimentos da geologia, da história, ou ainda geo-história, política e filosofia. Assumir o termo, considerar a transição do período Holoceno para Antropoceno, implica numa escolha científica e sobretudo política, que reconsidera a responsabilidade do homem sobre a Terra (Latour, 2014).

No artigo 'Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno', Latour inicia reproduzindo reflexões de personagens do cinema em filmes de viagens espaciais que ao 'olhar para dentro os espectadores, se dão conta de que não há mais Fronteira, não há mais rotas de fuga a não ser aquela que nos conduz de volta à Terra. A direção não é para a frente, *plus ultra*, e sim para dentro, *plus intra*, de volta para casa. (Latour, 2014).

### 3. Ocupação e comunicação no sistema da arte

A ocupação de espaços museológicos exclusivos à arte é recente para artistas visuais de origem indígena, sempre presentes no campo de estudos de sólida tradição na antropologia brasileira. Temas caros às exposições artísticas como atribuição de autoria, mercado de arte, inserção na linha do tempo da história da arte são novidade ao sistema que sempre classificou arte indígena como artesanato, difundido como expressão única, onde grafismos de tribos diversas se misturam, sendo considerados uma representação uniforme, típica do índio brasileiro.

A trajetória do artista Denilson Baniwa iniciou-se da mesma forma, onde o índio teria espaço garantido de exposição e venda de seu trabalho como arte-indígena, mas expandiu sua atuação ao ocupar espaços em galerias de arte, onde suas obras são colocadas no mercado e recentemente, em museus. Em seu site o artista vende camisetas com desenhos seus, e oferece possibilidades de aplicação em canecas, livros e outros objetos, bem parecido com o que se vende numa loja de museu, cheia de lembranças das exposições.

#### 3.1 O Pagé-onça

Baniwa participa de ações de rua em luta pelo direitos dos povos indígenas, como a colocação de lambe-lambe (assim são chamados os cartazes de rua colados com cola nos muros da cidade) (Figura 1). Quem quiser aderir a causa, pode baixar gratuitamente uma estampa do Pagé-onça, montar com o nome da sua cidade, imprimir e colar nos muros, para demarcar o lugar como TERRA INDÍGENA, conforme explica:

*algumas imagens dos lambe-lambe, o da onça na parte branca pode inserir alguma informação (por exemplo, o "nome da tua cidade + Terra Indígena" ou como*

*preferir), lembrando que esse da onça é pra representar a demarcação de território do imaginário na cidade ou lugares (universidade, praças, instituições, etc).* (Disponível em denilsonbaniwa@com.br, acesso em jan, 2021)

### 3.2 Natureza Morta, 2014

Na série “Natureza Morta”, de 2014, infogravuras de tamanho variado, que teve a n.1 doada anonimamente ao MASP- Museu de Arte de São Paulo em 2020, por ocasião da exposição Histórias da dança. Nesta obra, o artista sobrepõe uma imagem de terra devastada sobre uma foto de satélite da região onde o povo Baniwa mora. A imagem de terra devastada tem o formato de uma silhueta do Pagé, como se observa pelo cocar de penas na cabeça e chocalho na mão, no gesto de uma pessoa dançando. O Pagé é uma liderança fulcral na tribo indígena, representa o ser que faz a ligação entre as pessoas e o mundo espiritual, entre o céu e a terra (Figura 2). O título da obra aponta o duplo sentido, conforme o próprio artista explica em entrevista: ‘Existem muitos quadros pintados com frutas, e objetos que são chamados de Natureza Morta, não é mesmo? Então, esta é a *nossa* Natureza Morta, é isso que eu quis mostrar...!’ (Braz, Waldiael & Cosendey, Laura, 2020).

A mensagem de Baniwa é clara e vem sendo repetida à exaustão! Segundo Latour:

*os Historiadores da ecologia estão certos em dizer que não há provavelmente nada de completamente novo no conceito de Antropoceno, já que os conflitos por territórios e seus recursos são tão antigos quanto a raça humana e que os alertas quanto às consequências dessas “apropriações de terras” sobre o ambiente são tão antigos quanto a Revolução Industrial.* (2014:27).

Mas a disputa pelas terras indígenas passa pelo reconhecimento do *ser índio*, com identidade própria; reflete diretamente na distribuição das terras ocupadas desde sempre por estes povos, que subsistem em território próprio.

O debate sobre a demarcação das terras indígenas mobiliza a sociedade brasileira: surgem juizes, políticos, antropólogos e outras personalidades públicas opinando e assumindo posições divergentes. Analisando uma linha do tempo desde a 1989, quando foi reunida a última assembleia nacional constituinte, observa-se que os governos de esquerda demarcaram mais terras indígenas, enquanto os de direita, como o atual, são mais liberais com o avanço do desmatamento e especialmente o garimpo nestes territórios, enquanto prolongam a discussão sobre o que é ‘ser indígena’. Atualmente tramita no Congresso Brasileiro uma lei que pretende definir os territórios ocupados pelos povos que foram reconhecidos como indígenas até o estabelecimento da Constituição Brasileira



## BOISSUCANGA TERRA INDÍGENA



**Figura 1** · Denilson Baniwa, Lambe-lambe TERRA INDÍGENA colado nos muros da cidade Boissucanga. Site do autor. Fonte: <https://www.denilsonbaniwa.com.br>

**Figura 2** · Denilson Baniwa, - Natureza Morta 1, 2014. Infogravira de tamanhos diversos. Coleção do MASP. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/102730887/Enfim-civilizacao>.

de 1989; em outras palavras, os povos que, reivindicando ou não, tiveram suas terras demarcadas até aquele momento permanecem com a terra; a partir daí não haveria mais esta possibilidade.

Quando Baniwa trabalha sobre mapas, que aparecem com relativa frequência em suas obras, a visão superior indica certo distanciamento, como se tentasse sair do meio e flutuar, para observar de longe e dialogar com a sociedade, incorporando temas como desmatamento e mineração da terra entre outras agressões a natureza. Renomados cientistas brasileiros apontam a exploração sustentável da diversidade da floresta como saída possível deste impasse, que poderia ser tão lucrativa quanto o minério, mas o debate sobre o futuro da floresta amazônica está no ar.

### 3.3 Mercado, identidade e coletividade

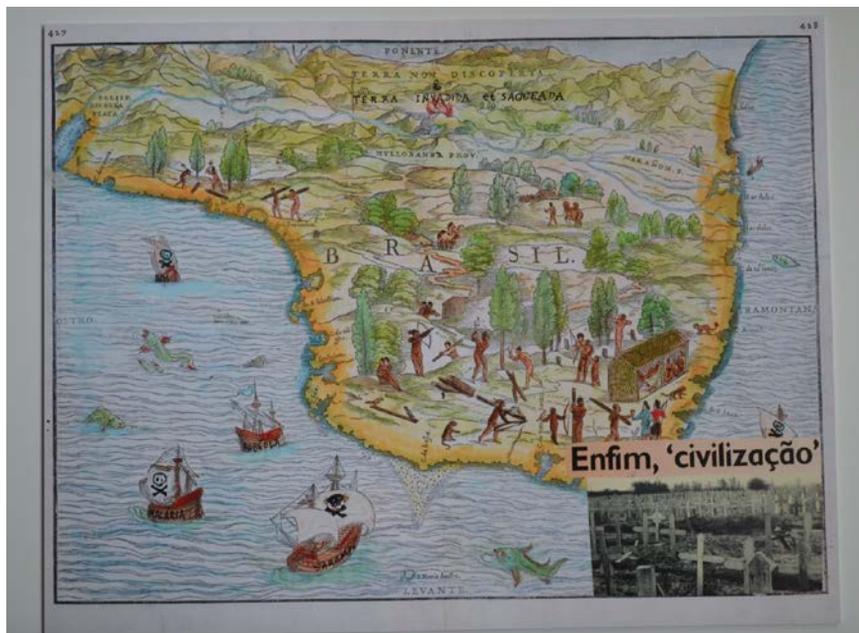
Assumir uma causa coletiva, manter identidade própria reconhecida e ao mesmo tempo ser representante de uma comunidade num debate incomodo que atrita a sociedade traz questões aos artistas de origem indígena. Em entrevista, o Baniwa explica: ‘o Pagé, assim como a minha arte, se expressa por metáforas que são reveladas nas celebrações tribais.’ (Baniwa, 2017). São interpretações de uma cosmologia própria, habitada por seres que se comunicam com a tribo intermediados pelo Pagé. O uso, na sua obra, de figuras tão íntimas à tribo não seria uma apropriação de algo próprio ao coletivo? Mas a linguagem da arte não se constitui de metáforas captadas, inspiradas e elaboradas pelo artista?

O mercado da arte, que engloba galerias, leilões e colecionadores, tem suas razões, sobretudo econômicas, para valorizar monetariamente a individualidade do artista, trazendo na esteira os conceitos de autoria, autenticidade e originalidade. A circulação de imagens acelerada pela era digital também se reflete neste mercado, sensível a notícias que alteram rapidamente valores em moeda e parecem deixar “obras de artistas de um lado e uma rede de distribuição econômica de outro.” (Cauquelin, 2005).

Quando se trata de Arte Contemporânea, Anne Cauquelin nos aponta:

*‘uma constatação de Hegel, no primeiro capítulo da Fenomenologia do espírito: o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva.’* (Hegel apud Cauquelin, 2005:11).

Esta urgência do presente alimentada pela circulação internacional de ideias e produções artísticas parece exigir o lugar de assentamento, o *aqui agora* onde a arte pode ser vista para fruição e elaboração. Este lugar de exposição de obra e pensamento é o museu de arte, que além de conservadores e curadores,



**Figura 3** · Denilson Baniwa,- Enfim, civilizacao 2019. 38,5 x 29,5cm. Colagem sobre fotografia. Coleção Pinacoteca SP. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/102730887/Enfim-civilizacao>

incorpora cada vez mais entre seus pesquisadores antropólogos e sociólogos, além de críticos, historiadores e teóricos da arte, com o intuito de validar a produção artística.

A constante alimentação de notícias que acompanha a produção das obras parece favorecer esta combinação de fruição e ativismo presente na obra de Baniwa, que alterna obras assinadas, com a criação de símbolos feitos a partir da captação de imagens coletivas como os desenhos dos trançados da cestaria indígena, ou de figuras míticas como o Pagé-onça e a Serpente-universo para promover ações de retorno a comunidade, como vimos acima (Figura 3).

Trata-se de um mapa do período colonial brasileiro (1530 a 1822), feito de maneira aproximada, com o sul na parte superior e o norte na parte de baixo. Começa na Bacia do Rio da Prata (que hoje compreende Brasil, Uruguai, Paraguai e Argentina) e vai até o Rio de Janeiro, com nomes sugestivos dos locais como são chamados até hoje: Rio da Prata, Baía de São Sebastião e Cabo Frio. Retrata a vida dos indígenas, executando atividades cotidianas, colonizadores chegando em caravelas e dois deles em terra, aparentemente negociando. No mar, as caravelas se aproximam com palavras no casco, escritas pelo artista, que são nomes de doenças conhecidas como rubéola, sarampo, malária e aids. Nas velas aparece pintado o símbolo da caveira sobre dois ossos cruzados, significando que ali tem veneno, ou é um navio pirata. A foto de um cemitério com cruzeiros é colocada no canto direito, com as palavras Enfim, ‘civilização’, entre aspas.

Sabe-se que as tribos indígenas, que viviam isoladas, tinham doenças tratadas no interior daquele grupo e sofreram muito com a contaminação no contato com os europeus, que traziam doenças para as quais os índios não tinham defesa; por isso tribos inteiras foram exterminadas, situação que ocorre até hoje, mesmo com os conhecimentos que a ciência atual dispõe sobre o assunto.

A aquisição da obra “Enfim, civilização”, em 2019, por meio do programa de Patrons de Arte Contemporânea da Pinacoteca de São Paulo, valida este artista, ‘colocando em debate a história da arte que o museu pretende contar e as que permaneceram invisíveis’ conforme ressalta o diretor do museu, Jochen Volz. (Volz, 2020)

### **Conclusão**

O presente artigo poderá contribuir para mostrar o debate que se estabelece no ingresso de artistas de origem indígena no sistema da arte. Conforme afirma Jochen Volz: ‘A Pinacoteca de São Paulo se dedica às artes visuais brasileiras desde sua fundação, em 1905, mas somente em 2019 incorporou ao seu acervo obras de arte brasileira produzidas por artistas indígena.’ (Volz, 2020)

Na exposição 'Véxoa: Nós sabemos', em cartaz desde outubro de 2020, Baniwa criou a obra 'Nada que é dourado permanece 1:Hilo' uma ação de plantio e sementeira no estacionamento da Pinacoteca SP e atrás o espaço externo para dentro do edifício, através das câmeras de segurança, que filmam e transmitem permanentemente as imagens via YouTube. Segundo Baniwa, o plantio começou exatamente 2 anos após o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro e será acompanhado até 22/03/2021, quando termina a exposição. "Véxoa: nós sabemos," é um evento que reúne o conhecido pensador indígena Airton Krenak, as curadoras Fernanda Pitta (Pinacoteca SP) e a pesquisadora indígena Naine Terena, que convidaram 23 artistas. Vale a pena acompanhar a trajetória artística de Denilson Baniwa, que continua criando e expondo intensamente sua arte que combina espiritualidade, ativismo e sobretudo fruição.

### Referências

- Baniwa, Denilson. Sítio. <http://denilsonbaniwa.com.br>
- Baniwa, Denilson (2017). "Arte contemporânea indígena e a relação entre o artista e a sociedade não-indígena." Campinas. PUC. Palestra de encerramento do 27º encontro anual da ANPAP- Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. 1 vídeo de 1h50m. Edição 6/10/2017. Disponível em <https://youtu.be/sR4NJYNJqWs> Acesso em 10/01/2020.
- Braz, Waldiael & Cosendey, Laura. (2020). "Diálogos no acervo — Denilson Baniwa, Natureza Morta." São Paulo. MASP- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Edição 25/11/2020. 1 vídeo de 55 min. [Live] Disponível em <https://youtu.be/MKl4Nolfm-l>. Acesso em 15/01/2021.
- Cauquelin, Anne (2005) "Arte contemporânea: uma introdução". São Paulo: Martins Fontes. ISBN 85-99102- 18-4.
- Cruzten, Paul J & Stroermer, Eugene F. (2015) "O antropoceno". *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, sem número. 06 nov. 2015. <https://piseagrama.org/o-antropoceno>
- Krenak, Ailton & Baniwa, Denilson. (2020) "Contra um novo fim do mundo." São Paulo. #Festival ZUM2020. 13/12/2020. 1 vídeo (1h30) [Live] Disponível em <https://youtu.be/bWL6ph1Nj7g>. Acesso em 20/12/2020.
- Goldstein, Ilana Seltzer (2012). "Autoria, autenticidade e apropriação: reflexões a partir da pintura aborígene australiana." *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. ISSN 0102-6909, e-ISSN 1806-9053. Vol. 27, N° 79: 81-106.
- Latour, Bruno (2014). "Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno." *Revista de antropologia da USP- Universidade de São Paulo*. V. 57 N° 1:11-31. ISSN 1678-9857.
- Volz, Jochen. Exposição "Véxoa: nós sabemos". 31/10/2020 a 22/10/2021. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos>. Acesso em 20/12/2020.

### **Nota biográfica**

Regina Lara Silveira Mello é artista visual e professora no programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Doutorado em Psicologia na área de Criatividade, pela PUC Campinas, SP, Brasil e Pós Doutorado na VICARTE — Vidro e Cerâmica para as Artes, unidade investigação da FCT-UNL e FBAUL. Coordena, com Marcos Rizolli, o grupo de investigação aTempo- Arte e Linguagens Contemporâneas, da UPM.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5788-7496>

Email: [regina.mello@mackenzie.br](mailto:regina.mello@mackenzie.br)

Morada: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, CEP:01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

# Uma artista sem lugar: considerações sobre a identidade da mulher negra brasileira pelo olhar de Renata Felinto

*An artist with no place: consideration of the  
identity of Brazilian black women through the  
eyes of Renata Felinto*

ISABEL ORESTES SILVEIRA

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura, Rua da Consolação, 930, 01302-907, São Paulo, SP, Brasil.

**Resumo:** O objetivo desta pesquisa é refletir sobre a mestiçagem da cultura brasileira com especial destaque para a mulher afrodescendente. Para isso, recorre-se às imagens da série Afro Retratos (2010-2018) da artista visual Renata Felinto (São Paulo, 1978). Juntamente com autores como Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), dentre outros, será possível associar a linguagem estética da artista ao modo de ser do brasileiro (a), que incorpora elementos de outras culturas e se constitui pela tendência ao acolhimento ao outro.

**Palavras chave:** cultura brasileira / mestiçagem / mulher negra.

**Abstract:** *The aim of this research is to reflect on the miscegenation of Brazilian culture with special emphasis on women of African descent. For this, images from the series Afro Retratos (2010-2018) by visual artist Renata Felinto (São Paulo, 1978) are used. Together with authors such as Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), among others, it will be possible to associate the artist's aesthetic language with the Brazilian people's way of being, which incorporates elements from other cultures and is constituted by the tendency to welcoming the other.*

**Keywords:** *Brazilian culture / miscegenation / black woman.*

## 1. Introdução

Nas produções intelectuais da mulher, pesquisadora, educadora, e artista visual Renata Aparecida Felinto dos Santos (São Paulo, 1978), percebe-se um especial interesse por pesquisas referentes aos aspectos culturais e ao modo como o imaginário social brasileiro foi sendo construído em relação a identidade afrodescendente. Assim, ao utilizar diferentes linguagens como a textual, artística (desenhos, ilustrações, pinturas e, a performance, dentre outras possibilidades expressivas), denuncia estereótipos que foram sendo cristalizados no imaginário popular sobre o que significa ser mulher negra e brasileira.

Dada a amplitude de sua produção, interessa nesta pesquisa conhecer o pensamento da artista por meio de algumas obras da série intitulada “Afro Retratos” (2010-2014) que ao todo compõem um conjunto de 12 pinturas em tinta acrílica sobre papel. Essa série recebeu o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, no ano de 2012. Segundo Renata Felinto, todas as obras foram desenvolvidas a partir de auto-retratos nos quais a constituição física e o fenótipo feminino de afrodescendentes são adotados como pretexto para refletir sobre quem é a mulher negra brasileira, hoje.

Pela visibilidade de suas obras, é possível valorizar o caráter plural da cultura brasileira e lembrar o fato de que, no fundamento básico do processo civilizatório da América Latina, houve um movimento incessante de contágios, de misturas, de mesclas, de vinculações entre diferentes povos: “uma mestiçagem de forma barroca” para usar uma expressão de Barbero (2009). Mais do que uma manifestação cultural do espírito da Contra-Reforma, é possível associar a estética barroca às interpretações que muitos estudiosos, a exemplo de Barbero (2009), Gruzinski (2001), Sarduy (1979), fazem ao ressaltarem a presença dos diversos elementos que compõem culturas complexas, como as que se formaram na América Latina e no Brasil, especialmente. “[...] O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício”. O barroco esbanja “[...] voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbordamento, o prazer: isto é, o erotismo [...]” (Sarduy, 1977:77-8). O barroco evoca os sentidos e apela à sensualidade. Por isso, essa forma de ser “barroco mestiço latino-americano” de que fala Barbero (2009) é um dos modos de perceber o imaginário da artista Renata Felinto que expõe, pela visualidade de suas produções, a constituição da cultura brasileira e o que significa ser mulher negra nesse contexto.

## 2. Cultura brasileira e Afro Retratos

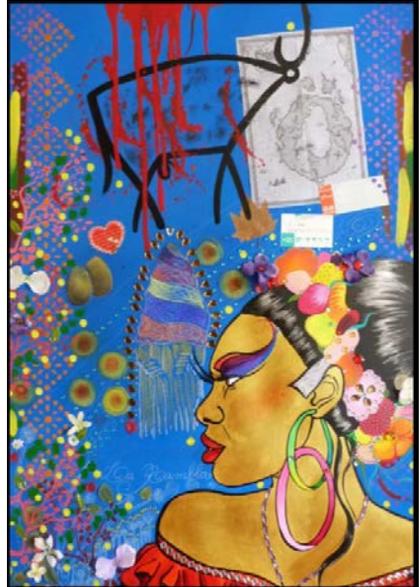
Afro Retrato toma de empréstimo a expressão “barroco mestiço brasileiro”, assume-se que há uma identificação com os elementos que dialogam com os

excessos, com as estranhezas, as exuberâncias, o desconcertante, o contraste, as ingenuidades, as utopias, o riso, o erótico, o tolerante, a cultura popular, as dramaticidades das paisagens e toda efervescência e contradição implícita no texto da cultura brasileira. Essa multiplicidade criativa que trasborda energia nas telas de Renata Felinto promove sua visão sobre a configuração cultural do Brasil, o qual se formou “destribilizando os índios, desafricanizando os negros e deseuropeizando os brancos” (RIBEIRO, 1995, p. 179). Ao longo do tempo, o país passou por inúmeras mudanças e fez-se e faz-se sendo mestiço, a partir da complexidade e da multiplicidade de características, que são resultados da convivência, num mesmo espaço, de culturas e etnias diversas, as quais forjaram um fenômeno múltiplo, plural e sincrético, no sentido mais alargado do termo. Porém, o imaginário popular muitas vezes é fortalecido pelos meios de comunicação ao ponto de vincular a imagem do afrodescendente às expressões culturais consideradas “exóticas”.

Todo esse contexto que leva em conta os impactos socioculturais do passado, bem como o percurso intercultural e mestiço e ainda os costumes, os hábitos, a busca por uma identificação, vinculam-se às produções artísticas de Renata Felinto. Na série Afro Retratos a artista discute o autoconhecimento de si e o fortalecimento da figura feminina negra no cenário nacional e internacional. Nos dizeres da artista: “Em “Afro Retratos” quis dizer um pouco sobre esses sujeitos que somos em um mundo globalizado e que, não exatamente correspondemos ao que o outro espera que façamos. Todavia, quando se é afrodescendente, negra, esperam que você saiba fazer uma boa feijoada, dançar/lutar capoeira, sambar lindamente, etc.”.

“A cultura brasileira se afirma pela tendência a querer o outro, daí, no Manifesto, o Oswald ter dito: “só me interessa o que não é meu”. Ele disse que o movimento da cultura é esse porque todos os objetos da cultura são mestiços, ainda que haja necessidade aqui e acolá de um “movimento índio”, um “movimento negro”, para afirmar suas pretensas identidades numa luta” (Pinheiro, 2008:28). Renata Felinto faz isso: apropria-se dos signos gráficos espanhóis (Figura 1), como o touro de Picasso, a vestimenta da mulher que dança flamengo e acrescenta folhas, ingressos e tickets de locais visitados na Espanha e, juntamente com lantejoulas, glitter, flores artificiais, imprime seu gosto pelos detalhes ao usar a técnica da sobreposição dos elementos e a colagem de objetos de forma planejada.

A inclusão do “alheio” ou do “outro” manifesta a relação simbólica da identificação da artista com outras culturas e, como em um ato antropofágico, ressignifica sua imagem compondo rostos “com traços japoneses, vikings ou



**Figura 1** · Renata Felinto. Afro Retrato — fase européia: A espanhola. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm).  
Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021.

**Figura 2** · Renata Felinto. Afro Retrato — fase européia. A Alemã. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021.

quéchuas”, argumenta a artista. Ao se ver também afetada com a cultura alemã (Figura 2), faz referências aos contos de fadas, pelos desenhos de fundo, escreve Grimm, no primeiro plano e, pela colagem, acrescenta imagens de cervejas e rostos de modelos, ícones da moda. Em um pastiche visual, comunica seu modo de ser barroco mestiço, o modo de ser mulher brasileira.

Ao se retratar com vários ícones identitários exhibe seu pensamento do que significa nossa cultura, ou seja, cria configurações de feminilidade que nasce pela inclusão do “alheio”. Dito de outro modo, Renata Felinto revela quem são as mulheres negras brasileiras, ou seja, pelo uso dos adornos que caracterizam os corpos de mulheres de diferentes grupos culturais, reinterpreta seu modo de ser no mundo globalizado, atestando o caráter plural da cultura brasileira e ainda aponta para o fato de que somos nacionais e internacionais ao mesmo tempo.

Renata Felinto promove visibilidade aos povos indígenas andinos (Figura 3), habitantes da região da Cordilheira dos Andes na América do Sul, em sua grande maioria espalhados pelo Peru e Bolívia. A imagem é revestida de significados, pois a artista comunica que ela ultrapassa as fronteiras geográficas, comungando o sentimento fraterno de acolher para si características externas no ato de exercer alteridade.

No Brasil, é comum verificar o som emitido pelas galinhas d’angola, originária da África e introduzidas no Brasil pelos Portugueses. O som se assemelha a uma frase: “Tô fraco” e essa sequência de sons torna-se um ruído lúdico. Esse modo popular de repetir o som foi transposto na tela (Figura 4) por conta da identificação da artista, agora com o Continente Africano. Todavia, outros complementos modificam a frase, insinuando novos significados: Tô forte, tô linda. Força e beleza, signos que reforçam sua atitude e identidade plural. O modo como Renata Felinto se se vê enquanto mulher pode ser percebido através das sutilezas das mensagens que suas obras comunicam.

Em outra fase a cultura asiática (Figura 5) é trazida para dentro da obra no esforço por traduzir ou representar quem somos enquanto nação e mais, reafirma que seu pensamento pessoal é também político. Permitir ser vista com tantas cores e tons de pele e de cabelos diferentes, com tantos traços culturais diversos, é o ponto de partida para promover a transformação da consciência, isto é, revelar criticamente a experiência de ser, de contestar, de propositalmente não corresponder aos paradigmas esperados por ser negra.

Renata concorda com a afirmação dita a seu respeito “Uma artista sem lugar”, pois reconhece que não atende às necessidades das galerias de arte por exemplo, uma vez que não se percebe trabalhando nesses espaços “[...] sobre orientação de alguém, para fazer um produto para ser vendido”. É nesse sentido



**Figura 3** · Renata Felinto. Afro Retrato — fase americana. «A quechua”. Referências aos Andes. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021.

**Figura 4** · Renata Felinto. Afro Retrato — Angola. Referências ao Continente Africano. Tinta acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021.



**Figura 5** · Renata Felinto. Afro Retrato. Fase asiática. Tinta Acrílica sobre papel (100 x 72 cm). Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021

**Figura 6** · Renata Felinto. Afro Nouveau. Tinta Acrílica, guache, adesivos, sobre papel (100 x 72 cm) Fonte: <https://renatafelinto.com/afro-retratos/>. Acesso em: 05/12/2021.

que prefere ver seu trabalho publicado em livro didático e exposições. Renata deixa claro sua preferência por um produto que “[...] articule o espectador com a vida” e, com os problemas do passado, com vistas a promover a visão de futuro, daqueles que contemplam suas produções.

Por isso, o resultado das artes visuais, pesquisas, performances, ilustrações, dentre outras produções da artista, buscam destacar mais do que a identidade da mulher negra. Suas produções transcendem questões identitárias para pensar em um novo modelo de sociedade. Esse mosaico de referências forma sua subjetividade e nutre o esforço de se mostrar mulher como todas as brasileiras, pertencente a cultura, que não rejeita o espírito lúdico (Figura 6), o carnavalesco, o que é festivo, o sacro e o profano.

### **Conclusão**

Na série Afro Retratos, Renata Felinto denuncia o desejo pela desmistificação do que significa ser mulher negra, mas também expõem, pelo uso de técnicas mistas, o exagero, o colorido, a colagem, objetos e adornos. Mostra pela estética barroquês sua própria imagem tipificada em mulheres de outros povos e culturas ao utilizar referências que extrapolam os estereótipos impostos às pessoas negras.

Toda a série é uma representação mediada por imagens ou artefatos visuais da artista que possibilitam estabelecer um entrelaçamento entre seu pensamento vinculado à cultura brasileira e ao modo de se perceber mulher. Renata Felinto reafirma que ser mulher negra brasileira é, antes de tudo, fazer parte de uma tessitura maior, pois não cabemos dentro da ontologia ocidental, visto que o povo brasileiro acumula elementos vindos de diversas partes.

### **Agradecimentos**

A autora agradece a Renata Felinto pela entrevista concedida e disponibilização de suas produções.

## **Referências**

- Gruzinski, Serge. 2001. O pensamento mestiço. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- Martín-Barbero, Jesus. (2009) Comunidades falsificadas. Entrevista para a Folha de São Paulo on line. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2308200914.htm>. Acesso em 06/02/2021.
- Pinheiro, Amálio (2008). Mestiçagem latino-americana. Entrevista para o Jornal do povo. (10/05/2008 16:57). Disponível em: <http://barroco-mestico.blogspot.com/2008/05/entrevista-do-amlio-para-o-jornal-o.html>. Acesso em: 06/02/2021.
- Ribeiro, Darcy. (1995). O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sarduy, Severo (1979) Escrito sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979.

# *The other residents:* apropaments a no humans en l'obra de Paula Bruna

*The other residents: approaches to non-humans  
in Paula Bruna's work*

JORDI MORELL-ROVIRA

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, c/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya

**Resum:** L'article ens acosta a l'obra artística de Paula Bruna (Barcelona, 1978), amb processos orgànics, i es posa atenció al projecte *The other residents* (2020) que ha dut a terme en la residència artística a Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal). Com a rebuig a un excés generalitzat d'antropocentrisme, les plantes esdevenen les protagonistes en la majoria dels seus projectes, els quals li serveixen per especular, juntament amb el raonament científic, sobre el plantocè: l'era dels vegetals.

**Paraules clau:** art contemporani / processos orgànics / Paula Bruna / no humans / ecologia.

**Abstract:** *The article brings us closer to the artistic work of Paula Bruna (Barcelona, 1978), with organic processes, and attention is paid to the project The other residents (2020) that she has carried out in the artistic residency at Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal). As a rejection of a generalized excess of anthropocentrism, plants become the protagonists in most of his projects, which serve him to speculate, along with scientific reasoning, about the Plantocene: The Vegetable Age.*

**Keywords:** *contemporary art / organic processes / Paula Bruna / non-human / ecology.*

En el nostre imaginari, el títol *The other residents* podria fer referència fàcilment a una pel·lícula o una sèrie disponible en qualsevol plataforma en línia de distribució audiovisual. Es podria tractar d'un fosc thriller psicològic que remou espectres fantasmagòrics, de relacions tèrboles o apassionades amb altres persones o sobre l'amenaça d'una incursió alienígena, amb intencions hostils o bé amables, pròpia de la ciència-ficció clàssica... En definitiva, els gèneres podrien ser molt diversos.

Probablement, l'artista que tractarem en aquest article era molt conscient de la facilitat i lleugeresa amb què establim aquests vincles cinematogràfics, atès que ella mateixa ha explorat extensament l'imaginari i la cultura visual en general, a la recerca d'escenaris i apropaments alternatius des de la ficció que afecten problemàtiques ecosocials d'actualitat.

*The other residents* és el títol del projecte de l'artista i ambientòloga Paula Bruna (Barcelona, 1978) que ha dut a terme recentment a l'espai Cultivamos Cultura (São Luis, Portugal), on ha estat artista resident (setembre-octubre de 2020), coincidint amb el tram final d'escriptura de la tesi doctoral —realitzada dins del programa de doctorat Estudis Avançats en Produccions Artístiques de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

### 1. L'era de les plantes

Des de 2017, Bruna especula sobre una època geològica dominada pels vegetals: el plantocè. L'artista ens explica que el nom sorgeix de la contraposició amb l'antropocè, en el qual el protagonista és l'ésser humà i el seu impacte en el planeta (Bruna, 2017). Tot i que l'antropocè encara no és reconegut a la taula dels temps geològics, en els darrers vint anys ha esdevingut un terme de gran popularitat i ha donat peu a pensar i formular altres conceptes alternatius, amb els seus corresponents matisos, com per exemple el capitalocè o el chthulucè (Haraway, 2019), i coincideixen en una clara voluntat d'interpel·lar-nos amb la manera, antropocentrista amb què ens relacionem amb el món. De fet, l'escenari actual de crisi ecològica i ambiental demana amb urgència un replantejament del model socioeconòmic, de creixement sense límits i de sobreexplotació dels recursos naturals, si es vol evitar un col·lapse més que previsible.

*Hay indicios suficientes para pensar que el sistema socioeconómico actual basado en el crecimiento ilimitado está colapsando. Las señales de colapso indican que ya no valen las compartimentaciones, y que no puede separarse la crisis ecológica del sistema económico, político y social. El problema es, pues, sistémico, y por tanto el tratamiento también lo debe ser. En consecuencia, el arte ecológico ya no se circunscribe a lo natural o a lo ambiental, sino que pasa por formas y conceptos mucho más amplios* (Bruna i Viladomiu, 2018:203).



**Figura 1** · Paula Bruna, *Arquitecturas invadidas* (2017). Fotografia. Font: Cortesia de l'artista

**Figura 2** · Paula Bruna, *Sobre política agraria* (2018). Imatge de l'objecte. Font: Cortesia de l'artista

El plantocè, com argumenta l'artista, és una època geològica del tot pertinent, si es considera el paper fonamental de la fotosíntesi en la configuració i el funcionament del planeta: essencial per a la composició atmosfèrica, el cicle de l'aigua o fins i tot l'existència de la vida animal (Bruna, 2019).

El doble perfil de Bruna facilita que a l'hora de cercar noves maneres d'entendre el món, com en l'era de les plantes, nodreixi el raonament científic amb la pràctica artística més intuïtiva. I darrere aquest mateix terme, *plantocè*, agrupa una sèrie d'obres i temptejos artístics fets els darrers anys, com per exemple: *Arquitecturas invadidas* (2017), *Procesos del plantoceno* (2018), *Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano* (2019), *Atuendo para devenir paisaje* (2019) i *The other residents* (2020).

## 2. Apropaments cap a l'altre

Tot i que Bruna ja havia iniciat les primeres incursions i reflexions sobre l'era de les plantes, és en *Procesos del plantoceno* (2018) —un projecte elaborat amb el suport d'una beca per a la creació artística de la Fundació Guasch-Coranty (2018-2019) i amb la col·laboració del Centre for Research in Agricultural Genomics (CRAG)— quan trobem unes propostes més experimentals i motivades en l'observació de situacions i processos vitals de vegetals. I fa un pas més enllà del treball d'arxiu d'imatges que li suggereixen escenaris «para- o posthumà» (Bruna, 2017), com el que veiem en la fotografia *Arquitecturas invadidas* (2017) (Figura 1), en què la vegetació exuberant engoleix un habitatge abandonat en un context rural.

*Plantoceno es un relato sobre los conflictos del antropoceno explicado desde otro punto de vista. Un relato que pivota sobre una era geológica ficcionada, y a la vez factible. Entenderla requiere salirse de nosotros mismos y de nuestro protagonismo hegemónico. Porque si existe un antropoceno, ¿por qué no un plantoceno?* (Bruna, 2017)

A *Procesos del plantoceno* (2018), l'artista comença a utilitzar llavors i agar, una substància gelatinosa derivada d'algues que habitualment s'utilitza com a medi de cultiu, en intervencions sobre diverses superfícies i materials. Entre les obres d'aquests «processos» trobem *Sobre política agraria* (2018) (Figura 2). Es tracta d'un llibre obert que l'artista ha intervingut «plantant-t'hi» unes llavors que substitueixen el text imprès —deduïm, pel títol de l'obra, que es tracta d'un llibre amb lleis relacionades amb els processos de producció i de gestió agrícola. L'objecte funciona com una mera poesia visual, malgrat que, quan mirem la imatge de l'obra en un moment de germinació avançada de les llavors, se'ns mostra la naturalesa canviant i fràgil de tot procés orgànic.

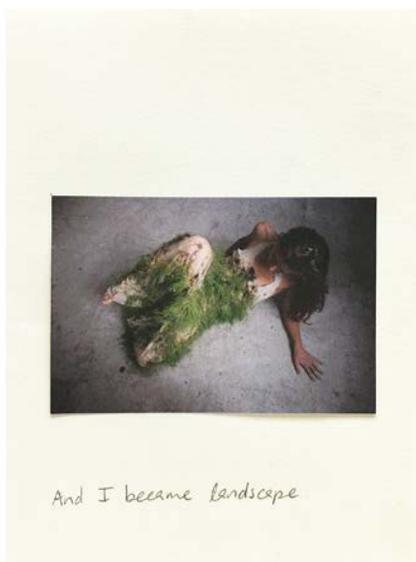
Bruna converteix el seu espai de treball en una mena de laboratori, en el qual conviu i segueix el ritme biològic d'unes llavors que s'adapten segons el medi. L'artista documenta, amb anotacions i visualment, el procés orgànic i vital de l'obra: la superfície plantada, germinada i finalment seca o en estat de descomposició, així com la presència d'altres entitats. D'aquesta manera, s'aproxima a històries de vida no humana i hi especula.

Les intervencions sobre superfícies tèxtils han motivat elements que permeten assajar una participació, segons l'artista, més «activa». Dues obres representatives són: *Dos vestidos. Aproximaciones a lo no humano* (2019) (Figura 3) i *Atuendo para devenir paisaje* (2019) (Figura 4). Les dues propostes consten de vestits intervinguts amb llavors o confeccionats amb plantes i, com en el llibre tractat anteriorment, seguiran el seu procés vital amb la germinació, el creixement i, finalment, la mort. El material gràfic i visual és el testimoni del procés i de l'experiència íntima de l'artista duent els vestits. Més que esdevenir en el sentit de transmutar-se (en paisatge), l'artista cerca deixar-se afectar per l'altre i, a través de l'experimentació física i sensorial, procurar superar dicotomies (Herrero, 2013: 289).

### 3. Artista-resident

Bruna continua desenvolupant la línia de treball de *Procesos del plantoceno* en la residència artística duta a terme a Cultivamos Cultura (setembre-octubre de 2020), cercant maneres d'atansar-se a subjectivitats no humanes que li ofereix el context. De fet, sembla una estada feta a mida, perquè coincideixen les preocupacions de l'artista pel medi ambient i la sostenibilitat i la missió del centre de facilitar la generació de vincles entre la comunitat local i el medi ambient i contribuir-hi, a través de la creativitat multidisciplinària. Tot i això, sorgeixen el repte i la pregunta de com es desenvoluparan, i si funcionaran igual, aquests tipus de processos orgànics iniciats per l'artista en un context molt diferent al de la ciutat de Barcelona. Cultivamos Cultura està situada en una antiga granja al poble de São Luis, dins el Parc Natural del Sud-oest Alentejano i Costa Vicentina, a la costa atlàntica de Portugal, aproximadament a 200 quilòmetres al sud de Lisboa.

Els resultats, *The other residents* (2020) (Figura 5), la recerca duta a terme *in situ*, es recolliran en una publicació que encara està en procés d'elaboració. Malgrat que encara no s'ha conclòs el projecte, em sembla molt oportú parlar-ne, perquè ha fet aflorar tensions i dubtes que cohabituen en l'artista, com, per exemple, com apropar-se a subjectivitats no humanes sense acabar-les humanitzant.



**Figura 3** · Paula Bruna, *Dos vestidos*. *Aproximaciones a lo humano* (2019). Detall de l'obra gràfica. Font: Cortesia de l'artista

**Figura 4** · Paula Bruna, *Atuendo para devenir paisaje* (2019). Imatge del projecte. Fotografia: Alba García. Font: Cortesia de l'artista



**Figura 5** · Paula Bruna, *The other residents* (2020), imatge del procés a Cultivamos Cultura. Font: Cortesia de l'artista

Al llarg de les setmanes al lloc de residència, Bruna segueix una sèrie d'intervencions a superfícies i objectes amb teles conreades per a l'ocasió amb diverses llavors. L'artista cuida aquests processos orgànics i observa el que passa. Com a ambientòloga, sap molt bé que per percebre el fenomen en profunditat cal una mirada atenta, i aquesta demana temps i esforç. A poc a poc, aniran succeint situacions, i altres entitats —a part de les plantades—, participaran dels processos i esdevindran també protagonistes de la narració.

Esperarem, doncs, atents a la publicació, cloenda de les vivències a São Luis, per descobrir «els altres residents» o, potser, els residents i l'artista passatgera.

### Conclusions

Les experiències viscudes al llarg d'aquests mesos de crisi sanitària han estat molt emotives, i les mesures que s'han pres per fer front a la pandèmia han provocat canvis en la manera de relacionar-nos i també en com mirem el nostre entorn més proper.

Tot i això, l'actualitat gira al voltant de l'emergència climàtica en la qual estem tots immersos. Inevitablement, la vegetació adquireix una atenció especial en tots els àmbits: ecològic i polític, social i cultural. En conseqüència, es posa en evidència que la crisi global ambiental no es pot eximir de la sobreexplotació que fem dels recursos naturals ni de la gestió ineficient dels residus que produïm.

Els processos orgànics engegats per Bruna se'ns mostren de manera entusiasmada i apassionada, però també ens recorden que tot el que és idíl·lic és fràgil i efímer.

En conclusió, els treballs amb germinats tractats en l'article ens ofereixen l'oportunitat d'apropar-nos a processos de vida i mort, i obren, des d'una mirada de la lògica ecofeminista, noves perspectives que faciliten altres maneres possibles de coexistència més curoses amb el nostre entorn i, alhora, qüestionen l'hegemonia de la nostra espècie.

## Referències

- Bruna, Paula (2017) *El plantoceno*. Text i imatges disponibles en línia a: <<https://paulabruna.com/plantoceno/>> [Consulta: 6 febrer 2021]
- Bruna, Paula; Viladomiu, Àngels (2018) «Arte y Sostenibilidad. Respuestas Artísticas ante el Colapso». *Barcelona, Research, Art, Creation*, 6 (2): 174-211. ISSN 2014-8992 DOI: 10.17583/brac.2018.3166
- Bruna, Paula (2019) «Historias de los no humanos. La especulación artística como recurso para aproximarse a otras realidades» *Ecología política*, 57: 38-42. ISSN: 1130-6378
- Bruna, Paula (2020) *The other residents*. Producció audiovisual de la col·lecció: Microdocs Residencies, Cultivamos Cultura. Disponible en línia a: <<https://videopress.com/v/iXD0usFI>> i a: <<https://paulabruna.com/the-other-residents/>> [Consulta: 6 febrer 2021]
- Haraway, Donna J. (2019) *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Editorial Consonni. ISBN: 978-84-16205-41-7
- Herrero, Yayo (2013) «Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible» *Revista de Economía Crítica*, 16, 2n semestre: 278-307. ISSN 2013-5254. Disponible a: <[http://www.revistaeconomicritica.org/sites/default/files/revistas/n16/09\\_YayoHerrero.pdf](http://www.revistaeconomicritica.org/sites/default/files/revistas/n16/09_YayoHerrero.pdf)> [Consulta: 2 febrer de 2021]

## Nota biogràfica

Jordi Morell-Rovira és artista visual i professor (Serra-Hünter Fellow) a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Doctor en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, membre del grup de recerca IN>TRA2. Les seves principals línies de recerca són processos de creació artística en relació amb el context, situacions d'entretemps i rastres en el territori.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3927-3922>

E-mail: [jordi.morell@ub.edu](mailto:jordi.morell@ub.edu)

Adreça: Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, c/ Pau Gargallo, 4, 08028, Barcelona, Catalunya

# Cartografias imaginadas de Clara Ianni

*Imagined cartographies by Clara Ianni*

DÉBORA SETTON

AFILIAÇÃO: Instituto Presbiteriano Mackenzie; Centro Histórico e Cultural Mackenzie; Pesquisadora Bolsista

**Resumo:** O historiador e cientista político Benedict Anderson (1936-2015) em seu famoso livro *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (2008) proporciona, entre outros pontos, reflexões sobre a identidade nacionalista e a simbologia dos mapas. Usando como estudo o sudeste asiático colonial, três pontos são destacados como centrais para a temática: a definição de país, de *mapa histórico* e de *mapa-como-logo*. Nesse espaço busco relacionar os pontos levantados pelo autor com a obra *Linha* (2013) da artista visual e paulistana Clara Ianni. O trabalho de Ianni se caracteriza pelo pensamento contemporâneo de indagar a sociedade do agora, através da análise das relações entre arte, história e poder.

**Palavras chave:** arte contemporânea / mapa / cartografia.

**Abstract:** *The historian and political scientist Benedict Anderson (1936-2015) in his famous book Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism (2008) offers, among other points, reflections on the nationalist identity and the symbolism of maps. Using colonial Southeast Asia as a study, three points are highlighted as central to the theme: a definition of country, historical map and map-as-logo. In this space I seek to relate the points raised by the author with the work Linha (2013) by visual and paulistana artist Clara Ianni. Ianni's work stands out for its contemporary thinking of asking the society of now, through the analysis of the relationships between art, history and power.*

**Keywords:** contemporary art / map / cartography.

## 1. Considerações Iniciais

O tema da cartografia na arte não é novo, vários autores já trataram a relação do discurso do mapa com representações artísticas. Neste artigo pretende-se compreender um recorte desse tema, a relação de identidade nacional de Benedict Anderson com as obras cartográficas de Clara Ianni.

Inicialmente procura abarcar a argumentação teórica sobre a relação da formação cultural e identitária com um território, e sua expressão através das artes, partindo da premissa de que os mapas são formas gráficas de uma síntese intelectual, gerando ao mesmo tempo representações concretas e pensamentos abstratos. Na sequência, o artigo analisará a série *Linhas* (2013) de Clara Ianni. Espera-se que esse trabalho venha contribuir com o debate sobre a identidade e a representatividade brasileira nas artes visuais.

## 2. Mapa: território nacional

A pergunta “o que veio antes, o mapa ou o território?” é bastante comentada por autores como Umberto Eco, no campo da semiótica, ou Bruno Latour, na sociologia, além da reconhecida referência de Jean Baudrillard em *Simulacros e Simulações* (1991). A cartografia nasceu da junção da geografia com a arte e por muito tempo a habilidade artística contida no exercício do cartógrafo se fazia necessária apenas para a representação visual do segmento geográfico. Ao longo da história, é possível observar que os mapas foram utilizados como uma forma do domínio do discurso por parte daqueles que detinham o poder. O mapa de Anaximandro de Mileto de 550 a.C. é um dos candidatos a ser o primeiro mapa do mundo (sem cópias existentes, mas descrito nos livros II e IV do Heródoto “histórias”), no qual o mundo era esférico, dividido por rios em três territórios (Europa, Ásia e Líbia) e circundado pelo oceano. No ano de 150 Cláudio Ptolomeu, em Alexandria, no Egito, faz a primeira projeção de longitude e desenha um mapa de uma terra esférica com uso de latitude e longitude para caracterizar a posição. Só muitos anos mais tarde, em 1570 é que foi desenhado o primeiro atlas moderno, de Abraham Ortelius na Bélgica (Friendly & Denis, 2001).

Reforçando o argumento exposto acima, na explanação sobre a história da cartografia pela geógrafa e historiadora brasileira Isa Adonias, no livro *Mapa: imagens e formação territorial do Brasil* (1993), a autora relata algumas fases de transição do pensamento ocidental sobre a cartografia. Na Grécia antiga foram sistematizados os elementos científicos de construção de mapas e na Idade Média, considerando que houve uma mudança no pensamento da época, os mapas passaram a ser retratados com representações simbólicas e artísticas, pautadas em elementos fantásticos e religiosos. No entanto, na época das Cruzadas, as

histórias dos viajantes e peregrinos, o intercâmbio cultural do ocidente com o mundo islâmico e o desenvolvimento de novas tecnologias da astronomia proporcionaram uma visão mais exploratória do globo. Mais adiante no livro, Adonias apresenta a Renascença, no século XV e XVI, como o momento da redescoberta da Geografia de Ptolomeu e da multiplicação da linguagem cartográfica, proporcionada pela invenção da impressão e pelas grandes navegações. Na metade do século XVIII, a cartografia ganhou um caráter de percurso, motivada pelos exércitos em movimento e então com os impérios coloniais, inúmeras regiões foram desenhadas de acordo com tratados políticos. Já no século XX, dentro de uma perspectiva de mundialização e aumento das tecnologias de observação foi proposto um novo entendimento da cartografia, com a intenção científica de produzir, estudar e divulgar a evolução do mapa através do tempo.

Esses exemplos mostram como os mapas são seleções de informações sobre a ótica de quem os desenha, a ótica de suas épocas e não representam uma cópia da realidade, mas sim um discurso de quem cria a representação. Há autores que abordam esse tema com mais profundidade e precisão, centrando-se na ideia de que a cartografia é uma linguagem, um conjunto de símbolos para construir mensagem. Levando adiante esse raciocínio, pode-se recorrer à questão do mapa e do território discutida com muita frequência por meio da obra *Simulacro & Simulações* (1994) de Jean Baudrillard que argumenta o seguinte:

*A abstração não é mais a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação não é mais a de um território, de um ser ou substância referencial. É a geração por modelos de um real sem origem ou realidade: hipper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. [...] (Baudrillard, 1991:8)*

Considerando que um dos pontos importantes sobre a cartografia como uma representação visual é a justaposição de várias camadas de informações sobre um território, para ser possível a sua interpretação se faz necessária uma escolha das esferas que serão exibidas no esquema visual. Por exemplo, ao se optar por mostrar o mapa do mundo com todos os continentes, sabe-se que não será possível enxergar o nome das ruas em uma cidade, pois para isso seria necessário uma grande aproximação e então se deixaria de ver todos os continentes. Ou para se exibir a representação topográfica de um país, seria necessário excluir as informações políticas, demográficas e de fronteiras. Pode-se assumir então que a cartografia exerce um papel de seleção e curadoria, delimitando um escopo e um enfoque sobre o território.

O conteúdo político contido em uma visão de mundo inserido na cartografia há muito tempo chama a atenção de artistas que buscam entender os signos incluídos nessas representações e sugerir redesenhos. Pensando na realidade latina americana, o desenho-manifesto *América Invertida* (1943) de Joaquín Torres García, questionou o “nortismo” europeu e estadunidense do discurso imposto na representação mais comum do mapa do mundo, invertendo a orientação do planisfério e propondo que a América do Sul tivesse como referencial o sul. A historiadora Maria Angélica Melendi (2019) apresenta a ideia de que artistas latinos durante muito anos buscaram referências europeias e depois nos Estados Unidos e que a arte latina era vista por estes países hegemônicos como a *non western art* (arte não ocidental). Segundo a autora, foi depois da 2ª edição da Bienal de La Habana (1986) que buscou-se consolidar a arte do hemisfério sul integrando artistas da América Latina, África, Ásia e do Oriente Médio, que o Ocidente começou a olhar para “além de seus limites”. Desde então houve uma multiplicação de exposições em territórios ocidentais que abriram as portas para a *non western art*, especialmente com a expansão de bienais e feiras de arte pelo mundo.

### 3. Mapa: simbologia

O historiador e cientista político Benedict Anderson (1936-2015) na obra *Comunidades Imaginadas* (2008) proporciona, entre outros pontos, reflexões sobre a identidade nacionalista e a simbologia dos mapas. Seu foco de estudo é o Sudeste-asiático, mas é possível transcender tal estudo para outras regiões dominadas pelos mesmos padrões coloniais, como por exemplo a América Latina. É válido destacar que no livro é apresentada a ideia de nacionalismo como identificação social e não como ideologia política.

Sião é utilizado como um exemplo da influência do mapa de Mercator, adotado pelos colonizadores europeus, para desenhar a imaginação sobre o sudeste-asiático. Até a ascensão do Rama IV em 1851 existiam apenas dois tipos de mapas no Sião, ambos feitos a mão. O mapa cosmográfico, que era uma representação simbólica da cultura budista tradicional sem intenção de navegação, e um mapa-guia que consistia em medidas de espaço e tempo utilizadas por campanhas militares, sem contemplar todo o território e tampouco com informações de fronteiras, onde o desenho era sob uma perspectiva do olhar do cartógrafo, sem escala ou vistas gerais.

Foi no fim do século XIX e início do século XX que as lideranças tailandesas entenderam o conceito europeu de “fronteiras como segmentos de uma linha contínua num mapa, que não correspondia a nada visível no chão, mas que

demarcava uma soberania exclusiva contida entre outras soberanias” (Anderson, 2008:238). A partir desse entendimento as autoridades deixaram de utilizar os termos originários *krung* e *muang*, que representavam o território por capitais sagradas e centros populacionais visíveis e adotaram a geografia europeia no sistema de educação e consolidaram o termo *país*, representando um espaço físico delimitado por fronteiras invisíveis.

Na sequência o autor, fala do surgimento de dois avatares do mapa que presagiam os nacionalismos oficiais do Sudeste Asiático no Século XX. Os europeus avançam no território delimitando espaço e ditando entre si novas aquisições, promovendo o surgimento de “mapas históricos” que continham uma narrativa cronológica político-biográfica do território e mais tarde sendo assimilada pelos Estados nacionais, descendentes dos Estados coloniais.

O outro avatar era o “mapa-como-logo”, o costume nos mapas imperiais era de colorir as colônias de acordo com uma tinta imperial (por exemplo as colônias britânicas eram pintadas de vermelho e as francesas de azul e assim por diante). Anderson sugere que dessa forma, as colônias se assemelhavam a peças de um quebra-cabeça que poderiam ser desprendidas do contexto geográfico, e de uma forma simbólica tendo todos os dados explicativos subtraídos, convertendo o desenho da forma fronteira da colônia em um signo por si só, podendo ser desenhado e redesenhado, impresso, transferido e repetido infinitas vezes, se tornando um ícone de nacionalismo.

#### 4. Mapa: arte e política

A artista brasileira Clara Ianni possui bacharelado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e mestrado em Antropologia Visual e da Mídia pela Freie Universität Berlin. Com longa carreira, possui respaldo em museus brasileiros e estrangeiros, bem como bienais internacionais. Criada por família politizada, desenvolveu interesse pela formação político-histórica do Brasil e sua relação com a sociedade contemporânea.

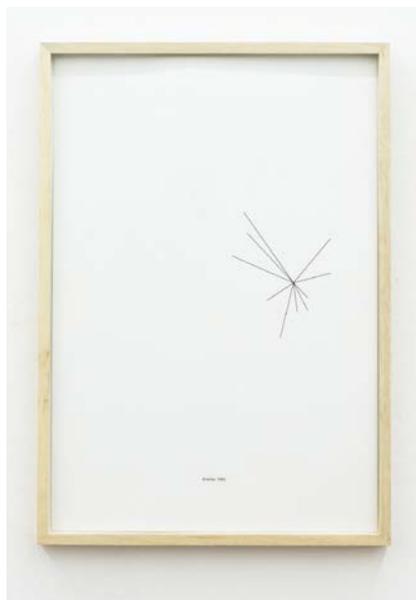
Sua pesquisa se concentra na relação entre arte e política, explorando seus efeitos conceituais e territoriais. Englobando um estudo multidisciplinar, que inclui história, geografia, sociologia e ciências políticas, investiga temáticas pós-coloniais e sua prática utiliza múltiplas técnicas e materiais, inserindo-a num universo da arte contemporânea. A artista explora a violência estrutural da formação do Brasil, com a colonização, escravidão e massacres indígenas, resultando numa experiência traumática contínua para a sociedade de hoje (Coppola, 2020).



**Figura 1** · Clara Ianni, Linhas — Tratado de Tordesilhas, 1494, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: <https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de>  
**Figura 2** · Clara Ianni, Linhas — Capitánias Hereditárias, 1534, 2013. Serigrafia sobre papel. Fonte: <https://claraianni.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de>



**Figura 3** · Clara Ianni, Linhas — República, 1889, 2013.  
Serigrafia sobre papel. Fonte: <https://claraiani.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de>



**Figura 4** · Clara Ianni, Linhas — Brasília, 1960, 2013.

Serigrafia sobre papel. Fonte: <https://claraiani.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de>

**Figura 5** · Clara Ianni, Linhas — Transamazônica, 1972, 2013.

Serigrafia sobre papel. Fonte: <https://claraiani.tumblr.com/post/75096843147/linha-2013-serigrafia-linha-e-uma-serie-de>

O trabalho apresentado neste texto, explora o mapa, a partir do elemento da linha, como ferramenta visual para delinear um ponto de vista. Neles a linha é explorada para além de sua concepção formal e geométrica. É proposto que esse elemento seja síntese de estruturas de poder e dominação, revelando no seu desenhar relações históricas, sociais, políticas e econômicas.

A série *Linha* conta através dessa síntese todas as relações propostas por Anderson, como se propusesse um singelo caminhar histórico. Ianni apresenta em linhas a formação fronteiriça de cinco mapas históricos brasileiros: *Tratado de Tordesilhas, 1494* (Figura 1); *Capitanias Hereditárias, 1534* (Figura 2); *República, 1889* (Figura 3); *Brasília, 1960* (Figura 4); *Transamazônica, 1972* (Figura 5).

Todos considerados grandes momentos da história do país e todos ao mesmo tempo, encharcados de violência e sangue. Tratado de Tordesilhas: a divisão colonial da América do Sul, definida entre os Portugueses e Espanhóis, ignorando as formações dos povos originários e depois eliminando-os em prol da exploração territorial. Capitanias Hereditárias: uma forma de administração territorial definida pela Coroa Portuguesa, a fim de ter o menor custo possível na tarefa de explorar a terra colonial, custo este diminuído no ano seguinte com a chegada do primeiro navio de escravos africanos. República: desenho da soberania popular, de um país recém saído da escravidão, que ao mesmo tempo, autônomo da colônia, manteve seu opressor como líder. Brasília: a cidade planejada para engajar o centro do país — ou seria fugir da população? — que foi construída sob a morte dos trabalhadores e a exclusão urbana dos que sobreviveram, destinados às cidades satélites. Transamazônica: a rodovia construída durante a ditadura militar, com a promessa de interligar a região norte com o restante do país, deixando ao longo dos seus quatro mil quilômetros uma tragédia sangrenta para 29 grupos indígenas, que lutam para sobreviver nesse país desde o dia da primeira fronteira desenhada.

## Conclusão

Como demonstrado acima, no “novo mundo” as fronteiras são tratados políticos definidos por linhas invisíveis ao território, que se estendem à definição do que é um país. São linhas construídas em cima de opressão, sem ter em consideração o que havia abaixo do desenho, quem são as pessoas, costumes, hábitos e histórias que povoavam a localidade.

Anderson nos guia em uma leitura de entendimento da opressão colonialista sob o território explorado, indicando que a identidade nacional nasce de uma intervenção externa às pessoas que habitavam a região e desaguam em instrumentos simbólicos — como a definição de fronteira, os mapas-históricos

com finalidade de validar a esta nova opressão e o mapa-como-logo significando a própria fronteira como um ícone de identidade — marcas da sociedade contemporânea.

Ianni nos presenteia com o questionamento que a definição opressora não nos resume. A linha, um traço real ou imaginário, um limite, uma separação ou ainda um ponto de contato, é a materialidade explorada pela artista, no qual recria a história do país, e usando os signos de Anderson — fronteira, mapas-históricos e mapa-como-logo — ilumina os momentos conflituosos onde a violência definiu a identidade nacional. Com essa narrativa, Ianni também evidencia que o Brasil é múltiplo, com muitos desenhos e limites e não pode ser definido pela sofrida história de suas fronteiras.

### **Agradecimentos**

A autora agradece ao Instituto Presbiteriano Mackenzie e ao Centro Histórico e Cultural Mackenzie o apoio para este trabalho de investigação.

### **Referências**

- Adonias, Isa. (1993). *Mapa: imagens da formação territorial brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Odebrecht,
- Anderson, Benedict. (2008). *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras,
- Baudrillard, Jean. (1991). *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João de Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água,
- Coppola, Théo-Mario. (2020). *Clara Ianni: Não podemos ter medo*. SP-Arte 365: Editorial, [s. l.], 30 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/clara-ianni-nao-podemos-ter-medo/>>. Acesso em: 5 dez.
- Friendly, Michael; DENIS Daniel J. (2020). *Milestones in the history of thematic cartography, statistical graphics, and data visualization*. Disponível em: <<http://www.datavis.ca/milestones/>>. Acesso em: 06 nov.
- Ianni, Clara. *Work*. [S. l.], (2015). Disponível em: <<https://claraianni.tumblr.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- Melendi, Maria Angélica. *Glosas sobre colonialidade, arte, América Latina e Brasil*. SP-Arte, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/soy-loco-por-ti-america/>>. Acesso em: 25 nov. 2020

### **Nota biográfica**

Débora Setton é designer e pesquisadora do Centro Histórico e Cultural Mackenzie. Mestranda (2021) pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, atua nos grupos de pesquisa Arquivo, Memória e Cidade; Linguagem, Identidade e Sociedade; Arquitetura, Ensino e Profissão. A sua principal linha de investigação é a Arte Contemporânea Brasileira.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1632-6841>

Email: [setton.de@gmail.com](mailto:setton.de@gmail.com)

Morada: Rua Lincoln Albuquerque, 168, ap. 11. 05004-010, São Paulo, Brasil.

# Beth Moysés: mulheres vestidas de dor

*Beth Moysés: women dressed in pain*

CRISTINA SUSIGAN

AFILIAÇÃO: Faculdade Santa Marcelina, Departamento de Artes Visuais, Rua Emilio Ribas, 89, CEP: 05006-020, São Paulo, SP, Brasil

**Resumo:** Desde meados dos anos noventa, Beth Moysés, uma artista multidisciplinar, utiliza-se de fotografias, vídeos, instalações, mas principalmente performances, para refletir preocupações transversais a sociedade. O objetivo deste texto é dar a conhecer a obra da artista, numa tecetura de memórias através da teoria feminista, a violência contra a mulher, o corpo objetificado e a convivência da sociedade — num sistema patriarcal —, numa dupla representatividade: a produção artística feminina e a mulher como protagonista da sua própria história.

**Palavras chave:** performance / feminismo / Beth Moysés.

**Abstract:** *Since the mid-nineties, Beth Moysés, a multidisciplinary artist, has been using photographs, videos, installations, but mainly performances, to reflect crosscutting concerns in society. The purpose of this text is to make known the artist's work, in a weave of memories through feminist theory, violence against women, objectified body and the connivance of society — in a patriarchal system — in a double representation: the feminine artistic production and the woman as protagonist of its own history.*

**Keywords:** *performance / feminism / Beth Moysés.*

## 1. Introdução

Beth Moysés é uma artista brasileira, nascida em São Paulo, onde vive e trabalha, que percorre o mundo com seu trabalho potente. Sua obra reflete preocupações transversais a toda a sociedade: a violência doméstica contra as mulheres, deixando de ser uma temática local, para ser global. O meio utilizado para divulgar seu trabalho é a performance, silenciosas, de deslocamento, num ritual de denúncia que é único em cada lugar onde é desenvolvido. Para além destas ações, faz uso de fotografias, vídeos, instalações, e da palavra. Segundo Moysés, que se envolve pessoalmente, como artisticamente: “(...) todo o trabalho é poético, mas é um risco, uma surpresa, um desafio. A performance nunca é igual, pois as paisagens, as mulheres e a cultura são diferentes”.

Sua arte surge de um questionamento de género, que parte de seu próprio percurso de vida. Desde pequena, a artista vivenciava uma desigualdade entre a figura paterna e materna. Desigualdades que a incomodava. Do privado para o coletivo, suas inquietações ganharam uma dimensão madura e política.

O objetivo deste texto é dar a conhecer a obra da artista através das performances: *Memórias do Afeto* (2000) e *Palavras Anónimas* (2014), na intenção de entender a relação com o ativismo feminista na arte. Vamos analisar como as performances, que podemos relacionar com os movimentos coletivos de carácter social que surgiram desde a década de 1970 na América Latina, pode funcionar como manifesto e meio de transformação, o que revela a importância do estudo de artistas feministas e seu cunho político na arte contemporânea, alinhado com os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU, que pressupõe a igualdade de género como a quinta meta.

## 2. Movimentos coletivos e ativismo feminista: um paralelo

O protagonismo e a resistência feminina a opressão está nos alicerces do movimento feminista — não iremos aqui discutir a divisão histórica das três ondas feministas, porque esse não é o escopo da nossa discussão -, mas traçar um paralelo no que consideramos ser relevante entre os movimentos femininos da América Latina (vamos nos referir especificamente a casos ocorridos na América Latina apenas para delimitar o campo de pesquisa, mesmo tendo consciência que este seja um movimento mundial) e ativismo feminista onde o trabalho de Beth Moysé pode ser analisado.

Podemos considerar que a partir de 1970 com o encrudescimento da crise económica que atravessou a América Latina, associada às ditaduras que ali foram instauradas, foram as mulheres — rurais/camponesas/indígenas/comunitárias — que reagiram e criaram formas autónomas de reexistência. Segundo Silvia Federici:

*(...) ao desafiar as forças destrutivas do patriarcado (...) as mulheres estão construindo novas formas de existência. (...) redefinindo aquilo que entendemos como 'esfera pública', 'redemocratização', além de redecodificar o feminismo. (Fererici, 2017:605).*

Para exemplificar nosso paralelo, mesmo não sendo através de processos artísticos, devemos salientar a importância da união das mulheres em um causa comum. Através da força feminina: seja na luta pelo voto, pela igualdade de gênero, ou as Madres de la Plaza de Mayo, na Argentina, será esta força que será mobilizadora e o entendimento da importância de ocupar o espaço público o catalizador de ações coletivas.

Um movimento bastante emblemático é o das mulheres zapatistas (mulheres que viviam na área rural de Chiapas), documentado na obra de Hillary Klein, *Compañeras: Zapatistas's Women's Stories* (2015), cuja principal reivindicação era a despatriarcalização de suas comunidades em meados da década de 1980, contribuíram com a implementação da Lei Revolucionária das Mulheres.

Um dos principais pontos debatidos, por este movimento, foi a luta para banir o álcool. As mulheres zapatistas haviam identificado a embriaguez de seus companheiros como uma das causas de violência contra elas. E segundo o testemunho de um grupo de mulheres para Klein, que resume os relatos:

*Quando as mulheres começaram a se organizar foi porque estávamos sofrendo muito com nossos maridos. Vimos muitas de nós serem abusadas e violentadas por seus companheiros (...). Com a organização, a vida das mulheres mudou, e já não somos tão oprimidas. (Klein, 2015: 2).*

Segundo a teórica e ativista mexicana Mina Navarro, as mulheres, como "tecedoras de memórias": "(...) constituem um importante dispositivo de resistência, pois o conhecimento que elas sustentam e compartilham fortalece a identidade coletiva." (Navarro, 2015: 264). E é neste contexto, que a obra de Beth Moysés pode ser inserida: ao promover ações coletivas, silenciosas e poéticas, estas mulheres, reunidas, por vezes, ao acaso, estão "tecendo memórias", numa ação coletiva e de sororidade.

Se aproximarmos os movimentos coletivos com o da arte performática, podemos observar que as mulheres utilizaram seus corpos como um meio de veiculação artística e manifesto de suas insatisfações a respeito de sua inserção nas relações sociais, "(...) em outras palavras, a arte performativa foi usada como laboratório para desconstruir identidades hegemônicas e criar consciência política." (Magalhães & Leal, 2016: 104).

Segundo Maria Alice Costa e Naiara Coelho, ao conceituar artivismo, faz uma relação mais pertinente com o uso do corpo na performance, defendido por Leonilia Magalhães e Priscila Leal:

*O Artivismo Feminista é parte da concepção de arte como forma de questionamento, visibilidade e transformação social, no sentido de ressignificar o conceito de mulher, hegemonicamente construído pelo mundo masculino. Iremos analisar esse Artivismo como um movimento de luta em prol da consolidação dos direitos das mulheres, em uma realidade que as inferioriza e tenta subalternizar o ser mulher e suas produções.* (Costa & Coelho, 2018: 26)

Não querendo estabelecer conexões diretas, uma vez que estamos falando de movimentos com características específicas, o artivismo como expressão artística, através, nesse caso específico, as performances de Beth Moysés, ao fazer a união de mulheres em prol de uma luta comum (a violência contra a mulher), observa as características dos movimentos sociais, uma vez que com uma “intensificação da crise” há uma necessidade intrínseca de fazer uma “reintegração do grupo ofendido”, sendo através de “ações simbólicas” uma forma de solucionar conflitos, provocar mudanças, redefinir posições, papéis e/ou o status dos atores sociais.

### 3. Sororidade

A declaração da Sempreviva Organização Feminista (SOF), em São Paulo, assinala: “A luta para mudar o mundo e a luta para mudar a vida das mulheres são parte do mesmo movimento” (<http://www.sof.org.br/a-sof/#a-sof>), vai de encontro com a palavra sororidade, tem origem no latim *sóror*, que significa “irmãs”. Segundo o dicionário Houaiss, “É a união e aliança entre mulheres, baseado na empatia e companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum” (<https://www.dicio.com.br/houaiss/>), fortemente ligado aos principais alicerces do feminismo.

A trajetória de Beth Moysés relaciona-se com o significado de sororidade, afinal ficar estanke, em uma zona de conforto, é algo impensável para a artista: “Vou dando os meus passos para (...) tentar fazer com que as pessoas busquem a reflexão. Acredito que a arte tenha esse poder. Para que possamos dar início a uma mudança. (Moureau, 2014: s/p)

Antes das ações coletivas, mas já mobilizada pela questão da violência contra a mulher e recorrendo aos vestidos de noivas como símbolos — vestidos que serão o signo mais importante do seu trabalho no uso em suas performances -, na obra *Forro de Sonhos Pálidos* (1996), ela costura 25 vestidos (manchados de ferrugem, com cheiro de naftalina, brancos ou beges) formando uma grande tapeçaria e colocados no teto da Capela do Morumbi, em São Paulo, trazendo a ideia de sonho, ao mesmo tempo que remete ao desejo de liberdade. Se na Capela a percepção é instigada visualmente, na Galeria Thomas Chon, *Sobre Pérolas* (1998), o espectador é convidado a sentir sensorialmente, ao pisar na



**Figura 1** · Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2000.  
Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil.  
Fotografia de Patrícia Gato. Fonte: <https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>

**Figura 2** · Beth Moysés, *Memória do Afeto*, 2000  
Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil.  
Fotografia de Patrícia Gato. Fonte: <https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>



**Figura 3** · Beth Moysés, *Palavras Anónimas*, 2014.  
Performance realizada em Jaén, Espanha. Still da performance.  
Fonte: [http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af\\_folder\\_beth\\_moises\\_20x20\\_online.pdf](http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af_folder_beth_moises_20x20_online.pdf)

**Figura 4** · Beth Moysés, *Palavras Anónimas*, 2014.  
Performance realizada em Jaén, Espanha. Still da performance.  
Fonte: [http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af\\_folder\\_beth\\_moises\\_20x20\\_online.pdf](http://www.faap.com.br/exposicoes/palavrassomam/pdf/af_folder_beth_moises_20x20_online.pdf)

instalação dos vestidos colocados no chão, sentindo através deste contato as memórias contidas ali.

Quando inicia suas performances — seja através de workshops, onde a artista conversa com o público alvo de uma Casa Abrigo (momento que Moysés considera o mais significativo, devido a troca entre as mulheres, suas experiências, a escrita de palavras e frases que expressam a sua revolta ou vontade de mudança, e cujo resultado dará forma a ação coletiva), ou por chamamento, onde voluntariamente, as mulheres se apresentam para a performance, não havendo uma preparação prévia -, os vestidos de noiva deixam de ser objetos apenas de visualização em instalações, em teto ou quadros, passam a vestir mulheres reais, que sofreram agressão ou se solidarizam com mulheres nesta situação.

Será o caso de *Memórias de Afeto* (2000) (Figura 1), em São Paulo, realizado no dia 25 de novembro, (Dia Internacional da Não-Violência Contra as Mulheres), e, que posteriormente foi realizado em diferentes cidades e países. Para concretizar esta performance, a artista, demorou dois anos para coletar 150 vestidos. Pediu emprestado. Houve doações. Os buquês também foram doados por um florista que simpatizou com a causa.

Como a própria artista salienta, toda performance tem seu risco e este não poderia ser diferente. Como foi um chamamento, as mulheres poderiam ou não aparecer. No dia, lá estava Beth Moysés sozinha, vestida de noiva. Ficou esperando e todas as mulheres apareceram. Trajadas, com as memórias e vivências de outras mulheres, de forma silenciosa, carregando o buquê, as mulheres percorreram a avenida Paulista, despetalando e deixando um rastro que simboliza suas dores, seus medos, suas angústias, humilhações. No destino final, organizaram-se em um círculo e enterraram os espinhos do buquê, uma metáfora dos espinhos da “vida real” ali expurgados (Figura 2).

O projeto *Palavra Anónimas* (2014) inicia em Madri. A artista solicitou que mulheres anónimas, escrevessem ou dissessem palavras relacionadas à vivência de gênero. Posteriormente, compilou estas palavras e as introduziu num workshop numa Casa Abrigo, em Jaén, Espanha, a elaboração de frases alusivas ao mau-tratos recebidos, culminando com uma performance. Esta ação contou com a participação de um grupo de mulheres que andou pelas ruas vestidas de branco, com capuzes que cobriam o rosto (Figura 3).

A ideia era que ocultassem suas identidades, reproduzindo o que muitas mulheres fazem quando sofrem humilhações, vexames, mau-tratos e violações. Mas, em um determinado momento, essas mulheres se libertam e mostram ao público seus braços com frases que retratam o desejo de mudança e superação (Figura 4).

## Conclusão

A partir da observação da obra da artista, consideramos sua produção um ato de mobilização política, tão importante quanto os movimentos coletivos sociais. Como Aracy Amaral afirma, “todo gesto artístico, e portanto, toda criatividade exposta, é um ato político” (2010). O trabalho de Moysés é pautado na luta contra a violência doméstica e de gênero, através de simbolismos que afetam o espectador e buscam modificar a lógica patriarcal da sociedade.

No momento onde as instituições culturais fazem um reavisoamento dos seus acervos, dar a conhecer a obra de Beth Moysés, com sua poética e proposta de conscientização, traz questionamentos e urgências que persistem: a violação contra o corpo, o apagamento, os valores morais, e a submissão.

## Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Estudo Arnaldo Araújo (CEAA) o apoio para este trabalho de investigação.

## Referências

- Amaral, Aracy (2010) Beth Moysés: Qual o poder da arte? [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/003564.html>>.
- Costa, Maria Alice; Coelho, Naiara (2018) “A(r)tivismo Feminista — Intersecções entre arte, política e feminismo”. In: *Confluências — Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito*. Vol. 20, no 2, 2018. p. 25-49. [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <<http://www.confluencias.uff.br/index.php/confluencias/article/view/547>>
- Klein, Hilary (2015) *Compañeras: Zapatistas’s Women’s Stories*. Oakland: Seven Stories Press. ISBN-10: 1609805879 e ISBN-13: 978-1609805876.
- Federeci, Silvia (2017) “In Struggle to Change the World: Women, Reproduction, and Resistance in Latin America”. Latimer, Quinn e Szymczyk, Adam (eds.), *The Documenta 14 Reader*. Munique: Prestel. ISBN-10: 3791356577 e ISBN-13: 978-3791356570.
- Magalhães, Leonilia & Leal, Priscilla Cruz (2016) “A arte performática, corpos e feminismo” In: *Revista do centro de pesquisa e formação* [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/4084962a-349d-42ee-82d3-c40cb6ddf7b3.pdf>
- Moreau, Arthur (2014) “Entrevista com Beth Moysés”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102 [Consult. 2019-12-30]. Disponível: <https://performatus.net/entrevistas/entrevista-beth-moyses/>
- Moysés, Elizabeth de Melo Camargo (2004). *Abrigo da Memória*. Campinas: Dissertação de mestrado da artista pela UNICAMP. [Consult. 2019-12-30] Disponível em: <[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284861/1/Moyses\\_ElizabethdeMeloCamarago\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284861/1/Moyses_ElizabethdeMeloCamarago_M.pdf)>.
- Navarro, Mina (2015) *Luchas por lo común: Antagonismo social contra el despojo capitalista de los bienes naturales em Mexico*. Puebla: Bajo Tierra Ediciones. ISBN-10: 6079675102 e ISBN-13: 978-6079675103.

### **Nota biográfica**

Cristina Susigan é investigadora em artes e professora na Faculdade Santa Marcelina.

Doutorada em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana

Mackenzie, é membro do grupo de investigação em arte e estudos críticos. As suas principais linhas de investigação teoria, crítica e história da arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8624-6818>

Email: [csusigan@gmail.com](mailto:csusigan@gmail.com)

Morada: Faculdade Santa Marcelina, Departamento de Artes Visuais, Rua Dr. Emílio Ribas, 89, 05006-020, São Paulo, SP, Brasil

# Lugares de aconchego: retratos de pomeranos nas aquarelas de Raquel Falk

*Cozy places: portraits of Pomeranians in  
Raquel Falk's watercolors*

ELAINE KARLA DE ALMEIDA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal

**Resumo:** Apresentamos, neste artigo, uma súpula das investigações sobre o processo de criação da artista plástica brasileira Raquel Falk, objetivando reflexão sobre os costumes dos retratados, suas tradições e permanências culturais. Falk possui ascendência pomerana e trabalha com aquarelas, retratando o cotidiano de famílias pomeranas residentes no estado do Espírito Santo/Brasil, revelando suas tradições — arquitetura, alimentação, indumentária, ritos, relações, trabalho e práticas. Constatamos a relevância dos legados familiares e da memória afetiva na obra da artista na relação com a valorização a identificação do público representado.

**Palavras chave:** aquarelas / memória / identidade.

**Abstract:** *In this article, we present a summary of the investigations on the creation process of the Brazilian artist Raquel Falk, aiming at reflecting on the customs of those portrayed, their traditions and cultural permanence. Falk has Pomeranian ancestry and works with watercolors, portraying the daily lives of Pomeranian families living in the state of Espírito Santo / Brazil, revealing their traditions — architecture, food, clothing, rites, relationships, work and practices. We note the relevance of family legacies and affective memory in the artist's work in relation to valuing the identification of the represented public.*

**Keywords:** *watercolors / memory / identity.*

## 1. Introdução

Raquel Falk nasceu em Vitória/ES, Brasil (1982). cursou a Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo, atua como professora de arte desde 2008 — onde trabalha com a educação básica, formação de professores e cursos livres — e produz de material educativo digital.

Iniciou os estudos e trabalhos com aquarela em 2018, participando de cursos com os aquarelistas Leandro Nunes, Carlos Avelino, Stephanie Boechat e Eudes Correia — este último, brasileiro, residente em Lisboa, é a maior fonte de inspiração para Falk. Ministrou cursos de aquarela para iniciantes nas cidades de Vitória e Santa Maria de Jetibá e promoveu sua primeira exposição individual em 2019.

De ascendência pomerana, Falk trabalha com retratos, recortes do cotidiano de moradores de propriedades rurais, descendentes dos povos pomeranos.

Neste artigo, recorreremos à entrevista dialogada, realizada no dia 18 de dezembro de 2020, pela plataforma zoom, à análise das imagens produzidas pela artista e à considerações sobre as relações com a cultura pomerana.

## 2. Herança cultural: os pomeranos

Raquel Falk possui ascendência pomerana — população que vivia na província da Pomerânia.

A Pomerânia (*Pommern*), foi instituída em 1817 como uma Província da Prússia e localizava-se junto ao Mar Báltico. Devido a Unificação da Alemanha, a partir de 1871, a Pomerânia foi convertida em um dos estados do Império Alemão, permanecendo até 1945. Por fim, ao término da 2ª Guerra Mundial e o Tratado de Potsdam, a Pomerânia Anterior (30% — “*Vorpommern*” — porção oeste do território), foi integrada à Alemanha e a Pomerânia Posterior (70% — “*Hinterland*” — porção Leste do território) anexada à Polônia (Figura 1).

Os pomeranos descendem do povo eslavo denominado *wende*. Os *wendes* adoravam deuses pagãos ligados à natureza — uma característica que marca a cultura pomerana até os dias atuais: o amor à natureza, à agricultura e sua estreita relação com a fé.

A emigração pomerana no estado do Espírito Santo, teve início no século XIX, e foi fomentada por guerras, fome, invasão estrangeira, falta de liberdade religiosa, entre outros fatores.

Os primeiros imigrantes pomeranos do Espírito Santo chegaram ao Estado em 28 de junho de 1859, somando “Ao todo, mais de 2.300 pomeranos se instalaram em terras capixabas ao longo do século XIX.” (Granzow, 2009:11).

Segundo Stur, em 2010, a população de descendentes da Pomerânia no



**Figura 1** · Mapa Político após o Tratado de Potsdam. Fonte: Stur, 2018:13.

**Figura 2** · Raquel Falk. Aquarela com a avó Marmelina Falk (à esquerda) e a mãe Olga Falk Ventel (à direita). Fonte: Raquel Falk, 2019.

Espírito Santo era de aproximadamente 146.000, e estava fixada nos municípios de: Santa Maria de Jetibá, Laranja da Terra, Vila Pavão, Domingos Martins, Pancas, Afonso Cláudio, Baixo Guandu, Itaguaçu, Itarana, Vila Valério, entre outros.

Ao se fixarem no Espírito Santo, os pomeranos se defrontaram com uma realidade dolorosa, cercada de dificuldades, com falta de infraestrutura, diferença climática e total ausência de comunicação, fatores que contribuíram para o isolamento das comunidades. Apesar de toda a adversidade, este isolamento auxiliou no fortalecimento de suas heranças, valores, costumes e identidade cultural.

Os pomeranos, mesmo com as inúmeras dificuldades enfrentadas no território brasileiro, o isolamento de algumas comunidades e as persguições, conseguiram se organizar e prosperar, fortalecendo sua cultura e estrutura agrária, mantendo papel de destaque no estado do Espírito Santo.

A tradição oral da comunidade pomerana é um fator marcante para sua identidade cultural. Essas comunidades são, em sua maioria, formadas por indivíduos bilíngues, sendo que os mais idosos frequentemente falam apenas a língua materna, o pomerano.

A economia das comunidades pomeranas está centrada na produção de *hortifrutigranjeiros*, tendo como foco de produção o trabalho familiar. Nessa esfera, a familiar, a divisão do trabalho ocorre com modelo hierárquico e de gênero, refletindo as relações sociais nas relações de produção. A mulher desempenha papel de destaque na preservação das tradições, ritos e cultura pomerana.

Os valores, saberes, fazeres, cultura, crenças, e outras manifestações, são mediados pela oralidade, compilando o saber sagrado dos antepassados.

A igreja mantém papel de destaque na comunidade pomerana, reputada sagrada e valiosa. O cotidiano das comunidades é estreitamente ligado à igreja e aos seus ritos litúrgicos, sendo eles, em sua maioria, ligados à Igreja Evangélica de Confissão Luterana (Stur, 2018).

Segundo Manske (2015), na tradição pomerana destacam-se três ritos, carregados de representações simbólicas: o nascimento, o casamento e a morte. Os descendentes pomeranos compartilham estes ritos com a família, a igreja e a comunidade local, incluindo alegrias, tristezas e todos os sentimentos que os envolvem.

Falk recorda que a avó, retratada em uma de suas aquarelas ao lado de sua mãe (Figura 2), “só ora em alemão, não consegue orar em português” e que tentou lhe ensinar algumas coisas. Afirma que mesmo não falando a língua pomerana, assim como muitos descendentes que migraram para outras regiões, se reconhece como descendente e possui muito das culturas pomerana e alemã, principalmente que se refere ao amor pela terra, à religiosidade e à culinária.

### 3. O “ponto de partida”

Falk iniciou seu processo de investigação sobre os descendentes de pomeranos em maio de 2019, ano em que realizou uma residência artística no município de Santa Maria de Jetibá e que culminou com a primeira exposição individual, em dezembro de 2019.

A produção da artista decorre, principalmente, de suas vivências familiares, da investigação bibliográfica e da residência artística.

Segundo a artista, no decurso do processo de investigação — pesquisa bibliográfica e residência artística — percorreu propriedade rurais, produzindo registros fotográficos das paisagens e do cotidiano do moradores. Na ocasião, ainda não havia definição do que iria aquarelar, o foco transitava entre as paisagens as pessoas. O “ponto de partida”, a decisão de aquarelar retratos de pessoas, irrompeu quando analisava as fotografias realizadas em uma das propriedades rurais, quando isolou a silhueta de uma menina no instante da colheita: “Eu isolei e quando eu vi a silhueta dela, ela foi meu ponto de partida: essa menina.”

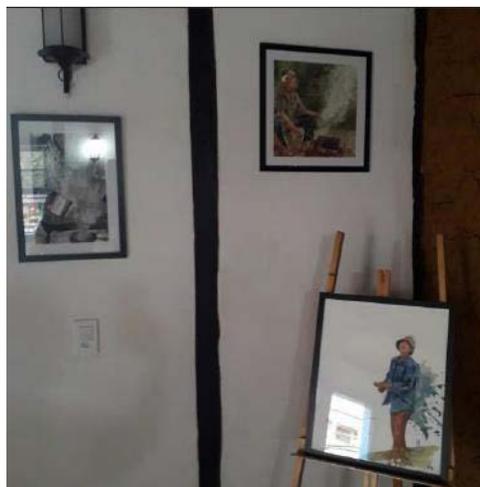
O registro fotográfico da Falk, seguido do segundo recorte, a obra aquarelada, demonstra sua atitude diante da realidade. Dessa forma, seu estado de espírito e sua ideologia transparecem em suas imagens, documentam sua visão pessoal, o seu olhar. Boris Kossoy comenta a atuação do fotógrafo como filtro cultural, cujo registro demonstra a própria atitude diante da realidade: “Toda fotografia é um testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho” (Kossoy, 1989:33). As aquarelas de Falk nos remetem à várias historicidades, com representação delicada e precisa da realidade dos retratados, são como poesias visuais. Podemos ver além dos retratos, vivenciar a escrita de suas histórias pessoais, com sofisticação e sensibilidade, é impossível não se emocionar com elas.

### 4. Exposições e obras

Raquel Falk realizou duas exposições individuais com a temática pomeranos, a primeira em 2019 e a segunda em 2020.

Retomamos o fato de que a artista iniciou seus trabalhos em aquarela no ano de 2018 e iniciou a pesquisa para asobre os pomeranos em maio de 2019. Dessa forma, podemos questionar: como conseguiu consolidar o seu trabalho em reduzido espaço de tempo?

Em resposta à questão levantada, nos reportamos, inicialmente, à sua formação acadêmica, não começou os estudos de composição em 2018. Falk é Licenciada em Artes Visuais, com vasta experiência em desenho e pintura, contributo essencial para desenvolvimento de sua linguagem em aquarela. Além



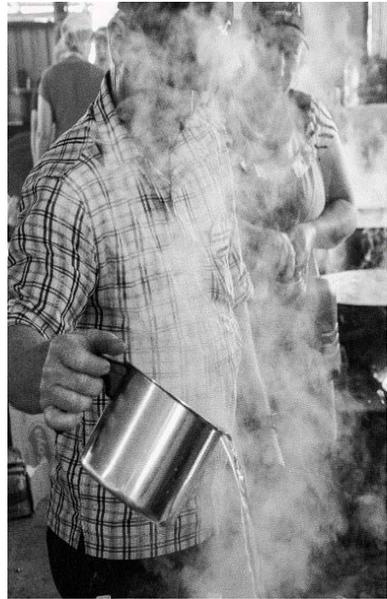
**Figura 3** · Abertura da Exposição (detalhe).

Fonte: Raquel Falk, 2019.

**Figura 4** · Banner de divulgação da exposição Passagens e permanências. Fonte: Raquel Falk, 2019.



**Figura 5** · Abertura da Exposição.  
Mateus e Lucas (filhos da artista) e a Srª  
Vania. Fonte: Rafaela Falk, 2019.  
**Figura 6** · Passando café. Fonte:  
Thaiana Gomes, 2018.



da experiência artística, a temática também lhe era familiar, conviveu grande parte de sua vida com os avós, suas tradições e ritos pomeranos.

A abertura da primeira exposição individual de Raquel Falk ocorreu no dia 23 de dezembro de 2019, na ocasião da inauguração da Casa Pomerana, em Santa Maria de Jetibá, permanecendo até 03 de fevereiro de 2020 (Figura 3).

O evento de inauguração da Casa Pomerana foi organizado pela Prefeitura de Santa Maria de Jetibá, mas para a exposição de suas obras, Falk contou com recursos próprios (transporte, montagem e desmontagem) e não vendeu nenhuma obra, mas rendeu o convite para a segunda exposição.

A artista se emociona ao relatar os comentários do público da *vernissage*, pois a grande maioria se reconhecia, sem viam representados em suas aquarelas, fazendo alguns comentários, tais como: “Esse menino com a mão na terra é todo mundo.” e “Essa casa já recebeu muita concertina.”.

A segunda exposição individual, intitulada “Passagens e Permanências” (Figura 4 e Figura 5), teve início em 12 de maio de 2020, na Galeria Trapiche Gamão, e deveria permanecer até 16 de maio, mas devido à pandemia do coronavírus, a Galeria encerrou suas atividades em 17 de março de 2020. A aquarela em destaque no *banner* de divulgação foi elaborada como o “ponto de partida” da aquarelista, citado anteriormente.

Segundo a artista sua maior inspiração é o artista Eudes Correia, mas também se inspira nas obras de Leandro Nunes e Carlos Avelino. Falk ainda conta a parceria com outros artistas, investigadores e fotógrafos, como Rogério Medeiros, Apoena Medeiros e Thaiana Gomes, entre outros.

Um dos resultados aqui apresentados, a artista contou com a parceria da fotógrafa Thaiana Gomes, que cedeu sua foto intitulada “Passando café” (Figura 6). Thaiana informou, em diálogo via whatsapp (13/02/2021) que acompanha a comunidade pomerana de Mata Fria, localizada no município de Afonso Cláudio/ES, local onde realizou a fotografia, desde 2014, e completa “Estive lá em anos diferentes. É sempre uma nova descoberta participar das vivências deles. Esse foto foi feita durante uma festa de casamento tradicional com muita gente, muita comida e muito café, rs, pois começa cedo!”.

Retomando Falk, ao se referir à obra de Thaiana, a artista afirma se sentir atraída pela necessidade de abstrair para se recompor, de o olhar sob uma perspectiva diferente da que estava acostumada, imaginar quem poderia estar atrás da fumaça de um cafezinho passado na hora. Afirma que se reconhece na imagem, assim como em tantas outras, pois cresceu vendo seu avô torrando café. O resultado (Figura 7), apresentado na primeira exposição, é tão belo quanto o da obra original, a fotografia. Tanto Raquel, quanto Thaiana, trabalham a luz



**Figura 7** · Raquel Falk. Passando café, releitura da obra de Thaiana Gomes. Fonte: Raquel Falk, 2019.

**Figura 8** · Raquel Falk. Retrato dos avós. Fonte: Raquel Falk, 2020.

com muita sensibilidade, trazendo a atmosfera do momento para junto de nós, representando a singularidade do momento.

Ao aquarelar os pomeranos, Falk, em seus recortes, elimina parte do fundo das imagens originais, fotografias de sua autoria e de artistas parceiros, destacando os retratados. Ora com destaque para as mãos, ora para os pés, ora para os rostos.

A seguir, apresentamos uma aquarela feita por solicitação de uma aluna, do curso de arte, da artista, retratando seus avós (Figura 8). Nela, podemos observar a sutileza dos gestos, a cumplicidade do casal, a delicadeza dos cabelos finos, brancos e frágeis. O corpo demonstrando que muito se viveu. A experiência das décadas, o conhecimento adquirido, a tranquilidade. A simplicidade do casal, dos rostos, dos trajés, as histórias contadas, enfim, um universo de memórias, de vivências. Tudo isso nos faz lembrar o que disse Marilena Chauí “*a função social do velho é lembrar e aconselhar*”, são os guardiões do passado. Falk se diz apaixonada por essa obra.

### Conclusão

A obra de Raquel Falk é permeada de vivências e histórias. Seu processo de investigação e criação abarca a relevância dos legados familiares, da tradição oral, da convivência familiar e do lugar de identidade da artista e de seus retratados, conferindo-lhes destaque e voz.

A memória afetiva das aquarelas de Falk nos remetem ao familiar, às memórias afetivas, e aos nossos lugares de aconchego, de acolhimento e familiaridade.

Por se tratar de retratos do cotidiano das comunidades rurais, a obra da artista dialoga com o seu público, os descendentes dos pomeranos, e estes se sentem representados e valorizados. Tornando-se um contributo significativo de identidade cultural e referência histórica.

### Agradecimentos

Ao Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA) pelo apoio para este trabalho de investigação. Aos meus tutores/orientadores do curso de Doutorado em Belas-Artes, FBAUL, Professor Doutor Luís Jorge Gonçalves e Professora Doutora Ana Sousa. À Raquel Falk pela entrevista, pelas imagens cedidas e pela autorização para apresentação de sua obra, objeto de estudo do artigo. À Rafaela Falk, pela autorização de uso da fotografia de sua autoria. À Thaianá Gomes, pela contribuição documental e autorização de uso de imagem fotográfica.

## Referências

- Chauí, Marilena de Souza. Os trabalhos da sociedade (apresentação). In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Queros, 1979. p. XVIII.
- Falk, Raquel. “Entrevista dialogada”. Plataforma Zoom, 2020.
- Granzow, Klaus. *Pomeranos sob o cruzeiro do sul — colonos alemães no Brasil*. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2009.
- Hammes, Edilberto Luiz. A imigração alemã para São Lourenço do Sul — Da formação de sua colônia aos primeiros anos após seu Sesquicentenário. São Leopoldo, RS: Studio Zeus, 2014.
- Kossov, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- Manske, Cione Marta Raasch (2015) *Pomeranos no Espírito Santo — história de fé, educação e identidade*. Vila Velha: Gráfica e Editora GSA. ISBN: 978-85-817311-4-8
- Stur, Carlos Rominik . *Pomeranos: os primórdios da colonização e a importância da religiosidade na formação da cultura pomerana no Espírito Santo e Minas Gerais*. Vitória: GSA, 2018.

## Nota biográfica

Elaine Karla de Almeida é artista plástica e aluna do Doutorado em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Participa do Grupo de Investigação e Estudos em Ciências da Arte e do Património — “Francisco de Holanda”, coordenado pelo Professor Luís Jorge Rodrigues Gonçalves, do Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001.6772-8804>  
Email: [almeida.elaine@edu.ulisboa.pt](mailto:almeida.elaine@edu.ulisboa.pt)  
Morada: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa/Portugal.

# Caminhos migrantes e fluxos dispersos na obra de Anna Maria Maiolino

*Migrant paths and dispersed flows in Anna Maria Maiolino's work*

RAIRA ROSENKJAR

AFILIAÇÃO: Máster Investigación y Creación en Arte Contemporáneo/Increatearte, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa, Vizcaya, España

**Resumo:** Pensando a arte como fio de elaboração dos embates linguísticos, o presente artigo busca articular as migrações que marcam a vida da artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino, com algumas das suas obras em diferentes momentos da sua trajetória. Percebe-se que há nas suas proposições a criação de um vocabulário próprio pertencente ao território híbrido, com isso, conclui-se que os caminhos nômades que levam ao identitário, são os mesmos que encontram a gestação de novas possibilidades de deslocamento.

**Palavras chave:** Anna Maria Maiolino / Migração / Linguagem / Arte.

**Abstract:** *Considering art as a thread of linguistic clashes's elaboration, the present article intends to understand the migrations that mark the Italian-Brazilian artist Anna Maria Maiolino's life, using some of her works in different moments of her trajectory. It can be noticed in her propositions the creation of a own vocabulary which belongs to the hybrid territory. From that, the conclusion is that the nomadic paths that lead to the emptiness are the same that find the gestations of new possibilities of displacement.*

**Keywords:** *Anna Maria Maiolino / Migration / Language / Art.*

## Introdução

*Quando me perguntam ‘de onde você é’ demoro a responder, pois precisaria folhear e ler todas as capas que envolvem o meu inconsciente. Respondo com uma curta inverdade, ou relato as andanças peregrinas de minha vida para me desculpar; e um mal-estar se estabelece de imediato.* (Maiolino, Anna Maria apud in Rolnik, 2001:1)

Em 1942, dois anos após a Itália fascista entrar na Segunda Guerra Mundial, nasce, no sul do país, Anna Maria Maiolino, décima e última filha. A guerra faz a família mudar-se a Bari onde se fala um dialeto próprio, resultado dos fluxos migratórios. Em 1954, Anna com 12 anos e a sua mãe deixam a Itália, indo ao encontro do pai e irmãos na Venezuela, o castelhano é sua segunda língua. Com 18 anos se muda para o Brasil onde se formará e integrará os principais movimentos artísticos do país.

Admitindo que o fluxo migratório impulsionado pela guerra marca a biografia da artista, supõe-se que em seu trabalho aponta caminhos formais para a estruturalização de novos territórios, resultantes da hibridização não identitária.

Sua condição estrangeira, vagueia, atenta, estranhando tudo. A angústia do não domínio da língua se converterá na busca pela criação de um novo vocabulário onde a arte costura o seu nomadismo, sempre entre mundos, nunca aderida a nenhum deles (Rolnik, 2009). Essa construção e desconstrução do ser social pela linguagem está presente, por exemplo, nas obras “Anna” (1967) e no seu livro de artista “E+U” (1971), ambas analisadas ao longo deste artigo.

Conforme caminha, a sua deriva se desdobra em obras que estabelecem embates corpo a corpo com as estruturas sociais e políticas. É o caso do vídeo “In Out (Antropofagia)” (1978), o filme em super 8 onde a boca aparece em foco; e “Entrevidas” (1981) a performance na qual a artista caminha vendada num campo minado de ovos encarnando o dito popular “pisar em ovos”.

Provavelmente a constante instabilidade estejane impossibilidade de filiar-se a um único território linguístico e/ou ao fato viver em momentos históricos onde a vida é ameaçada, como guerras e regimes ditatoriais, levarão a artista a afirmar que “tem vocação para os abismos” (Maiolino, Anna Maria apud in Herkenhoff, 2017: 1), mas é nesse buraco, nesse vazio, que a criação do novo se dará, o abismo passa a ser elaborado e criado no gesto artístico, não sendo mais uma condição histórica ou natural. Intui-se, por consequência, que o constante movimento caminhante que constrói o seu corpo-língua, é linha de fuga às identidades fixas,

identitárias, autoritárias e limitantes. Portanto, se pergunta: como a construção do movimento nômade é operada pela arte na obra de Anna Maria Maiolino?

### **De partida: o buraco**

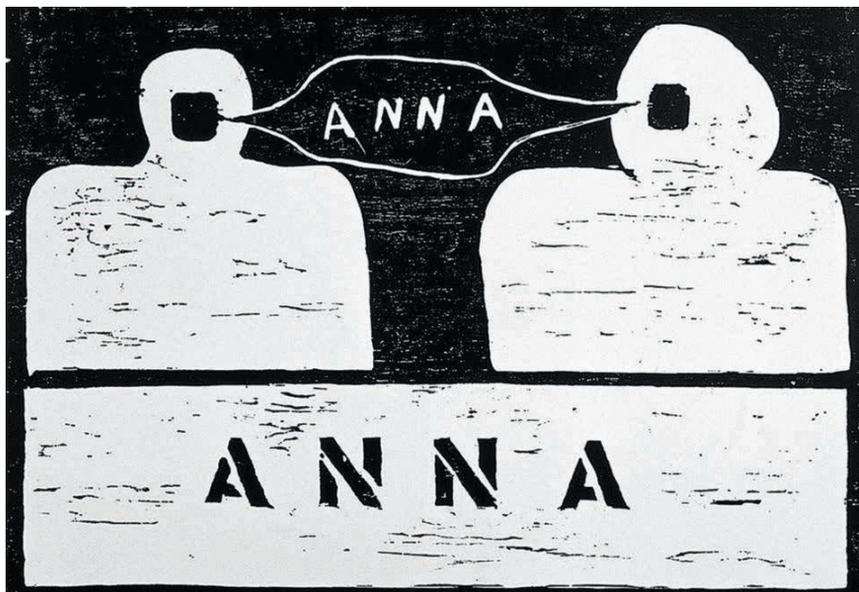
O buraco estava como fim, desde o início. “É o gesto agressivo e espontâneo do rasgo, que descobrirá o vazio, que será subitamente costurado, no arrependimento” (Maiolino, Anna Maria apud in Herkenhoff, 2017: 5), diz a artista sobre a sua obra.

Chegando ao Brasil no início da ditadura militar brasileira, Maiolino experimenta a xilogravura, que com seu gesto esculpe e cava uma matriz de madeira para, com isso, formar as imagens impressas entre sulcos e vales. No país, a técnica está intimamente relacionada ao cordel, poesia popular brasileira. A última obra de sua série chama-se “Anna” (1967) (Figura 1) que integra a exposição organizada por Hélio Oiticica, “Nova objetividade brasileira” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Duas figuras brancas com apenas um buraco negro que intuímos ser a boca refletem uma para a outra a palavra Anna. Anna é um anagrama visual criado entre negativo e positivo, preto e branco, espaços vazios e preenchidos. Espaço de transmissão onde as letras vagueiam e são rebatidas, Anna é palíndromo, podendo ser lidas, acessado e organizado de trás para frente, de frente para trás. (Herkenhoff, 2017: 2)

Cartografando a si como ser substantivado, que ao nascer recebe um nome, se construindo como indivíduo social nesse espaço entre dois buracos no qual o signo (Anna) é lançado e pode ser desvendado como significado. Nesse contexto, pergunto: não seria a possibilidade de enunciação fundadora do sujeito (da sujeita, de sujeite), dando a ele a possibilidade de existir e ser reconhecido como tal? Para Maiolino, sim, por isso, a tentativa de construir um vocabulário pelo gesto artístico é a gestação de seu próprio corpo-língua, um corpo marcado como diferente que através dessa ferida se abre para as contaminações com territórios heterogêneos.

Perfurando o estável com seu novo léxico, abrindo-se para o abismo, esburaqueia com vivacidade o terreno até a palavra ser estranhada. Somos, com Anna, estrangeiros, sujeitos, sujeitas, sujeites desterritorializados, que se desintegram, para logo, constituirmos o surgimento de outra forma, deslizante, inacabada.

Em “Paixão segundo G.H”, Clarice Lispector nos apresenta uma personagem, cujo nome próprio nunca é dito, que como na gravura “Anna” se equilibra entre o marco do sujeito e do pré-sujeito:



**Figura 1** · Anna Maria Maiolino, Anna, 1967. Xilogravura em preto e branco. Coleção Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, MOCA. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/anna-maria-maiolino-anna-1>

*Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar.* (Lispector, 2009:10)

Ao perder a estrutura que nos assegura a estabilidade a partir da experiência brutal da realidade indizível, o movimento nômade inicia-se, assim, as proposições de Anna Maria Maiolino são convites para a peregrinação. De acordo com Daniel Lins (2016: 50), o nômade percebe a parada como vírgula, por mais que desse movimento de pausa possa erupcionar afetos, o nômade segue, caminhante, por ele e, a partir dele, todos os fluxos encontram direções. É a insinuação ao caos e a tentativa de criar silhuetas na vida, sendo o desejo de organizar-se e de ser primeira zona sensível, primeira zona de experiência.

Outro desequilíbrio, uma nova condição se desdobra. Em 1968, o seu então atual marido Rubens Gerchman recebe um prêmio e o casal se muda para Nova York, o Brasil vive anos duros de ditadura. Num terceiro país, Maiolino, mãe, se afasta da sua própria profissão como artista, cabe-lhe os cuidados do lar que possibilitam o desenvolvimento profissional e acesso ao público pelo outro, cabe-lhe a busca por uma forma possível de produção nessa nova realidade.

“Entre pausas” (1969) e “Mapas Mentais” (1971) são criadas entre os afazeres domésticos, entendendo a poesia como gesto fundador. Mapeando o ambiente privado, esse espaço no qual nos recolhemos para criar e que simultaneamente se converte em prisão, seja a prisão à casa ou a prisão ao ainda mais íntimo, ao corpo, marcado pela sua própria efemeridade, pela morte que se desencadeia, pelo gênero que desenha as possibilidades de espaços e ações sociais, e por fim, pelo subjetivo, pelas vivências comuns, sentidas, vividas e elaboradoras através do caleidoscópio único de cada ser.

Posteriormente, no seu livro de artista E + U (1971), a investigação da língua na constituição do sujeito se desdobra. A palavra é objeto, situada no espaço e tempo, que se alarga ou se estreita em pausas e ritmos no suporte do livro, o antes substantivo Anna é substituído pelo pronome. A operação linguística de dissecar o EU em E + U, impossibilita que a palavra seja lida em unidade, a leitura é interrompida na sua linearidade, o significante perde sua orientação inicial e finalidade comunicativa. Quem é o eu dissecado que se refere Maiolino? Seria ela o seu próprio eu ou o eu em questão é o leitor? Esse eu, na possibilidade de ser transmissor e receptor se multiplica, não existe mais um eu individual, mas sim um eu cúmplice situado no nós. Paulo Herkenhoff, sobre a descoordenação produzida pelo livro atenta ao ato da tradução: “E + U é um balbucio do sujeito,

que permite uma operação translinguística de sucessivas traduções: “eu” passaria para o alemão Ich e daí, via Freud, retornaria ao Português como ego. Para além do mero espaço epistemológico referenciado, isso faz do livro de Maiolino uma energia viva do sentido.” (2017:7)

De volta ao Estado brasileiro em 1971 com seus dois filhos, reafirma o compromisso enquanto artista e diz estar obcecada com o seu papel como mulher (Herkenhoff, 2017: 2). Talvez, o desabamento das línguas que estão presentes na materialidade dos seus fluxos migrantes, apontem para o próprio desabamento do gênero, buscando novas possibilidades de engendramento dos signos e, conseqüentemente, significantes, talvez, a fragilidade dessa nova língua seja a resposta formal para as estruturas fixas. Ou seja, a busca por estruturas de comunicação precárias, mutáveis, estrangeiras, é o preparo nutritivo de possibilidades mais vibrantes de existências, libertando a vida onde ela está presa, e a regurgitação da própria impossibilidade de permanência e pertencimento.

*On the road again!*

*Assim, tudo é possível.*

*Desajeitada levanto-me e enfio sem querer os sapatos trocados.*

*Pé esquerdo no sapato direito e pé direito no esquerdo.*

*Perambulo pela casa à vista das pontas dos pés bifurcados que apontam as laterais.*

*Sinto-me renovada e desço a escada.*

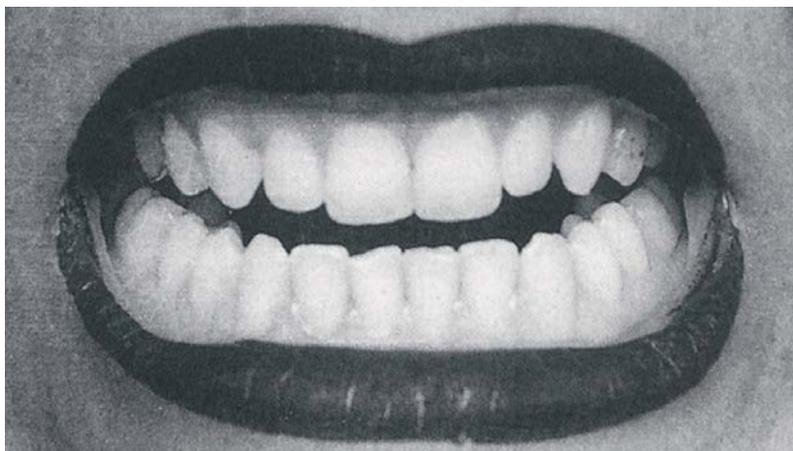
*Atraveso a soleira da porta.*

*Estou na estrada.*

*(MAIOLINO, Anna Maria, apud in Lins, 2016:27)*

### 1.1 Outro buraco

Múltiplos buracos preenchem a tela, se movem, dentes, línguas, úmidos. A boca por onde sai a linguagem é a mesma que em “In Out (Antropofagia)” (1973) (Figura 2), se abre para receber a matéria. Mastiga, lambe, chupa, transforma, engole, a conduz pelos caminhos internos, o processo segue até culminar em outro buraco, o ânus, onde esta será defecada, devolvida, disforme, ao externo. Segundo Daniel Lins (2016: 75), esse processo alquímico de digestão, de transformação, onde a inteligência do corpo assimila o que lhe dará energia e devolve ao ciclo vital o excesso, é marca do trabalho de Anna Maria Maiolino, a sua forma está sempre relacionada com o que se passa no entre dentro e fora. É o redescobrimto do corpo como lugar onde se desenvolve o conhecimento. O conhecimento a partir buracos, do vazio que carrega em si a possibilidade da prenhez (Herkenhoff, 2017:7), que se dá pelo contato, pela incorporação de



**Figura 2** · Anna Maria Maiolino, In-Out (Antropofagia) Série "Fotopoemação", 1973, fotografia analógica em branco e preto, 25x 38cm (cada), tiragem de 5. Col. particular. Foto: Max Nauenberg.

**Figura 3** · Anna Maria Maiolino, Entrevistas, Série "Fotopoemação", 1981, fotografia analógica em preto e branco, 105x64,5 cm (cada), tiragem de 3, col. Eliane e Álvaro Pereira Novis. Foto: Henri Virgil Sthal

outros corpos, um conhecimento pelo estômago, intestino e vísceras, do escuro onde a vista não alcança.

De uma das bocas sai e são sugados fios negros, brancos e vermelhos, criando uma conexão invisível com a obra “baba antropofágica” (1973) de Lygia Clark criada no mesmo ano. O movimento outorgava o termo cunhado por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropofágico” (1928), dando-lhe outra roupagem. Suely Rolnik define a antropofagia como: “forma de produção e cultura em tudo distante da lógica identitária” (2009: 3), que na sua negativa busca a metáfora do canibalismo e a hibridização como fim. E completa:

*(...) a Antropofagia no seu sentido ético consiste em outorgar-se a liberdade de criar sentido para as mutações da sensibilidade provocadas pela presença viva do outro, mutações invisíveis mas não menos reais. Ora, ser sensível a tais mutações implica desaderir das formas vigentes, mas sobretudo ultrapassar o limiar do visível em direção ao invisível, onde pulsam as ondas da presença viva do outro a tensionar o mapa de representações vigente. É em torno da expressão artística destas mutações e da sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que tais produções vão abrindo possíveis na existência individual e coletiva.* (Rolnik, Suely, 2001:4)

Buscando construir uma linguagem autônoma num país colonizado. Antes da boca se movimentar ela está lacrada com esparadrapos, uma alusão à censura imposta pela ditadura, a concretude da impossibilidade da articulação dos fluxos vitais e discursivos. A boca que aprendeu a língua, ameaçada, se ata, a boca que aprendeu a língua é obrigada a criar-se novamente frente ao regime totalitário.

Em uma das bocas um ovo a bloqueia, a imagem reafirma a ligação dita acima entre os buracos extremos do corpo (boca e ânus). O ovo é matéria expurgada que carrega na sua simbologia da criação do mundo, afinal, quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha? O ovo, matéria viscosa, lânguida, que se estrutura como corpo sólido pela frágil camada que o limita, oval, não é possível marcar o seu início nem o seu fim. O ovo, o embrião que carrega a potencialidade do novo ser, que por fim pode significar o nascimento, passado, de tudo que vive e viverá.

O ovo se repete como uma alegoria fantasmagórica, como metáfora e matéria, em várias das obras da artista. Em “Entrevidas” (1981)(Figura 3), Maiolino caminha descalça num campo minado de ovos, a ditadura brasileira entra nos seus últimos anos (1964 — 1981). A delicadeza do possível “pisar em ovos”, matando as futuras possibilidades de vida. Ao mesmo tempo, são os pés caminantes que abrem o caminho e desvendam o território, o pé que ameaça o ovo e por consequência a vida, quando dá os seus passos, é o mesmo que no seu movimento agrega outros significados para o ovo, e por consequência para a vida.

Este é um deslocamento pelo campo pré-verbal, onde o silêncio se instaura e a palavra, a boca, somem abrindo espaço para o que veio antes de si, o ovo. Reperformando a experiência do nascer, um nascer ativo, constante como posição ética que se constitui a cada novo passo. (Herkenhoff:11)

O corpo feminino, migrante, estranho no corpo social que em 1967 inicia a sua busca através da compreensão da linguagem, se formando enquanto artista num Brasil que vive os seus primeiros anos de ditadura, e vê as liberdades diminuindo conforme aumento da violência autoritária, que cria para si um corpo língua, um vocabulário próprio, uma boca. Encontra, por fim, o pé, os passos, caminha em ação.

Nesse momento, ao encontrar o gesto performático, a obra sai da moldura bidimensional, encarnando no seu próprio marco a fragilidade do fluxo da vida, onde diversos atores participam como agentes de afetos do gesto e no gesto no momento da sua ação. Não há mais uma subjetividade única, mas sim, várias convocados em uníssono e dissonantes para comporem a caminhada, para "pisarem em ovos".

### Conclusão

Retomando o início, primeiro: o buraco. Ao longo da escritura o buraco que apresentei como ponto de partida era a imagem das zonas de conflito que empurram as pessoas para seus fluxos migratórios pela impossibilidade de seguir no mesmo território, esse primeiro movimento se desdobrar continuamente em outras desestruturações aprofundando o primeiro buraco ou cavando outros.

Nessa desterritorialização forçada, onde as identidades relacionadas com o lugar originário perdem seu valor, a língua estrangeira é um marco social importante de diferença e inadequação. Dito isso, pode-se encontrar na obra de Anna Maria Maiolino caminhos para a construção de um vocabulário próprio, seja como ato artístico, seja como ato verbal na construção do indivíduo social, como era intuitivo. Comprova-se a função da arte como fio de elaboração do próprio ser, de seu território e das relações operadas nesse entremeio.

Aos poucos, conforme peregrinava na construção deste texto o buraco externo, alheio, onde o sujeito se formava na enunciação, como era o caso da gravura Anna, passa a ser incorporado em primeira pessoa. É a própria boca com seu poder de enunciar, ilustrada pelo filme "In Out (Antropofagia)". Notamos uma mudança de qualidade importante: não mais se pensa a própria constituição passiva, dissecando-se enquanto substantivo ou pronome para entender o próprio funcionamento, agora, o discurso é encarnado por uma boca que atrave-se a abrir, fechar, mastigar, emitir sons, engolir e expelir.

Para além dos resultados iniciais esperados, é interessante perceber como as obras ganham movimento e tridimensionalidade no decorrer da narrativa. Iniciamos com um gravura (Anna, 1967) bidimensional, a imagem plasmada de um susto, de duas bocas e do ser substantivado; passamos pelo livro da artista E + U (1971), o agora pronome ganha mais espaço para perambular; em “In Out (Antropofagia)” (1978) o filme agrega a qualidade formal da ação ininterrupta.

Por fim, terminamos com a performance “Entrevidas” (1981) onde a boca sai do plano focal e o caminho que sempre esteve presente é materializado por pés que andam em um campo minados de ovos. O discurso passa a ser o silêncio do gesto, a estrutura formal performática é porosa as composições coletivas que transformam a experiência, o movimento é construído por diversos corpos que estão presentes no dia de sua ação.

Outra possível associação a ser feita é a relação ao ganho de mobilidade nas obras e o avanço histórico do regime militar brasileiro, considerando que a primeira obra analisada é de inícios da ditadura e a última de seus últimos anos. Com isso, a curadoria feita neste texto relaciona a retomada do próprio corpo-sujeito-discurso e sua possibilidade de movimentar-se com mais liberdade.

### **Agradecimentos**

O presente texto foi criado em diálogo com as discussões fomentadas pelo grupo de investigação Prekariat: estudo multidisciplinar sobre a arte precária e artistas contemporâneos, consolidado na Universidad del País Vasco. Agradece-se, principalmente, as colaborações da Doutora Concepción Elorza e do Doutor Arturo Cancio.

### **Referências**

- Barros, Roberta. (2016). *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro, Relacianarte
- Deleuze, Gilles; GUATARRI, Félix. (2012) *Mil Platôs*. Trad. Rolnik, Suely. São Paulo: Editora 34, V. 4
- Herkenhoff, Paulo. (2017). *A Trajetória de Maiolino: uma negociação de diferenças*. Disponível em: <<https://annamariamaiolino.com/>> acesso em: 01/01/2020.
- Lins, Daniel. (2016) *A pele de Anna*. São Paulo: Cosac Naify,
- Lispector, Clarice. (2009) *Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- Rolnik, Suely. (2001). *Florações da realidade*. Disponível <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Floracoes.pdf>> acesso em: 12/02/2021.

### **Notas biográficas**

Raira Rosenkjar é mestranda no Master em Investigação e Criação em Arte (INCREARTE) na Faculdade do País Vasco (UPV/EHU). Integrando o grupo de investigação em arte e precariedade (PREKARIARTE). Tem principal interesse em artes vivas, com ênfase nas artes performáticas e crítica feminista.

Email: rlcroix001@ikasle.ehu.eus

Morada: Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes, Campus de Bizkaia, Barrio Sarriena, s/n, Leioa, Vizcaya, España.

# Preservación de descampados en Lara Almarcegui: espacios de resistencia y compromiso urbano

*Preservation of wastelands in Lara Almarcegui:  
spaces of resistance and urban commitment*

LUIS PONS\* & JASMINA LLOBET\*\*

\*AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

\*\*AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració, Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

**Resumo:** Lara Almarcegui realiza sus proyectos en descampados, negociando su preservación con los propietarios y autoridades pertinentes –para mantenerlos en un estado *sin-urbanizar*— ya sea de manera indefinida o durante algunos años, lo cual dependerá principalmente del contexto en que se llevan a cabo. Analizaremos los condicionantes específicos que pueden causar estos desarrollos enormemente diferentes, ante una misma situación de partida. La artista repite sus invisibles obras artístico-activistas en numerosas ocasiones, yendo más allá de la unicidad habitual de proyectos artísticos similares; evitando además convertirse en imágenes icónicas al servicio de la regeneración urbana, y contribuyendo a amortiguar los procesos de gentrificación.

**Palabras clave:** arte en el espacio público / descampados / gentrificación.

**Abstract:** *Lara Almarcegui carries out her projects in wastelands, negotiating their preservation with owners and authorities –in order to keep them undeveloped– the duration of which will depend on the context. We will analyse the specific conditions that can cause different developments, with a similar starting situation. The artist repeats her invisible artistic-activist works on numerous occasions, going beyond the usual uniqueness of similar artistic projects. Almarcegui's projects avoid becoming iconic images at the service of urban regeneration and contributes to cushion gentrification processes.*

**Keywords:** *art in public space / wasteland / gentrification.*

## 1. Introducción

Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) realiza proyectos en espacios urbanos abandonados, como descampados o terrenos baldíos, negociando su preservación con los propietarios o con el ayuntamiento correspondiente. Se trata de solares que pueden ser edificados inmediatamente o en un futuro, pero donde todavía no ha ocurrido construcción alguna. La artista interviene en estos terrenos dejándolos simplemente sin urbanizar, ajardinar ni renovar, de modo que se mantengan intactos, ya sea de manera indefinida o durante algunos años. Almarcegui reacciona de esta forma al exceso de diseño y la *sobreedificación* de nuestras ciudades, así como a la falta de control del ciudadano sobre el espacio público. La artista propone una relación más activa con los espacios urbanos, sin aceptar la idea de una existencia basada simplemente en llenar los contenedores que alguien ha construido. "Aparentemente invisibles", sus intervenciones "provocan un diálogo sobre aquellos elementos que componen la realidad física del lugar y consiguen enfatizar lo temporal y transitorio" (Viladomiu, 2016, 28).

Almarcegui trata de conservar estos espacios urbanos abandonados para convertirlos en lugares donde la naturaleza puede volver a crecer y a evolucionar libremente, y no según un diseño de jardín predeterminado. La artista preserva intencionadamente estos espacios en un estado "sin definir" para que todo en ellos suceda por casualidad, y no correspondiendo a un plan predeterminado, como es lo habitual. Su objetivo es que "la naturaleza se desarrolle a su aire y se interrelacione con el uso espontáneo que se dé al terreno". Estos proyectos cobrarán sentido según vaya creciendo la ciudad, ya que cuando los terrenos adyacentes se edifiquen, estos serán los únicos que quedarán abiertos al azar y al vacío (Almarcegui, 2006).

El presente artículo quiere ofrecer un enfoque sobre diferentes proyectos de preservación de descampados y solares vacíos, haciendo hincapié en cómo cada uno de ellos ofrece una situación enormemente diferente, dependiendo del contexto en el que están realizados. Observaremos cómo algunos de los proyectos de Almarcegui consiguen prolongarse durante muchos años, incluso logran establecerse con carácter permanente, mientras que otros tienen una vida mucho más corta. Una serie de factores externos influyen, como veremos, en el transcurso de estos proyectos: la situación económica de los propietarios, estrategias políticas de lavado de imagen, las variaciones del mercado inmobiliario, o procesos urbanos como la gentrificación. Analizaremos estos condicionantes que, ante una misma situación de partida, causan desarrollos enormemente diferentes en las obras de Almarcegui.

## 2. Motivación e influencias

El interés de Almarcegui por los descampados proviene, según relata la propia artista, de su experiencia viviendo en Ámsterdam, ya que “aunque se permitían actividades prohibidas en el resto del mundo, el espacio estaba exageradamente organizado hasta hacerse claustrofóbico”. Este contraste llevó a la artista a visitar descampados con frecuencia, y “a leer sobre ellos y realizar proyectos” (Díaz-Guardiola, 2013). Estos lugares abandonados también son, en palabras de De Solà-Morales, “espacios de posibilidades”, que escapan del urbanismo desenfrenado y del diseño *hiperracionalizado* generalizado de nuestras ciudades, y para Almarcegui se convierten en lugares enormemente interesantes en su práctica artística. “La palabra posibilidad es lo que realmente hace de los descampados lugares tan atractivos” (Almarcegui, 2016:38).

La obra de Gordon Matta-Clark ha ejercido gran influencia en los proyectos de Almarcegui. De la misma forma que el artista se refería al espacio entre edificios como “anarquitectura”, podría decirse que Almarcegui se ocupa de la tierra vacía en un ejercicio de “anurbanismo” (Ramírez-Blanco, 2013:239). Además, la artista nombra también entre sus mayores influencias los textos de Robert Smithson, en los que relata sus recorridos por ruinas urbanas. En *The Monuments of Passaic*, Smithson describe y narra fotográficamente para *Artforum* un trayecto por la periferia de Nueva Jersey, en el que recorre numerosos entornos abandonados que contrastan ampliamente el paisaje de la ciudad de Nueva York, perfectamente diseñado y sin apenas espacios libres. Como este trayecto se produce en sábado, las excavadoras y otras máquinas de construcción están paradas, y Smithson las compara con “criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, mejor dicho, máquinas extintas: dinosaurios mecánicos despojados de su piel”. Smithson interpreta el paisaje de la ciudad de Passaic y nos habla de “ruinas inversas” para referirse a las nuevas arquitecturas todavía por construir en este paisaje desolado, contraponiéndolas a las “ruinas románticas”. Las primeras son arquitecturas que “se convierten en ruina antes de ser construidas” (Smithson, 1967:48-51).

## 3. Proyectos activistas que evitan la *objetualidad* del arte en el espacio público

En los proyectos de Almarcegui no existe intervención alguna, más que la voluntad de asegurar la supervivencia de un territorio bajo condiciones de descampado y de protegerlo de la acción humana. Nada ocurre en ellos, más que el crecimiento de las plantas, a un ritmo enormemente lento que contrasta con la velocidad del urbanismo desenfrenado. Nada indica que se trate de un proyecto



**Figura 1** · Lara Almarcegui (2009). Descampado a orillas del río Ebro. Recuperado de: <https://www.zaragoza.es/sede/servicio/arte-publico/254>

de arte. “En este tipo de obras tan solo la presencia de discretos carteles indica un supuesto carácter ‘artístico’ del territorio”. Los descampados de Almarcegui pasan así desapercibidos para gran parte de los transeúntes. “El público suele consistir en paseantes, que disfrutan del entorno de manera casual, sin tener conciencia de la condición ‘artística’” (Ramírez-Blanco, 2013:237). Almarcegui repite además el mismo esquema en diferentes contextos. Para la artista no es importante crear un concepto nuevo en cada ocasión, sino aplicar esa idea metódicamente al mayor número de lugares posibles. Esta forma de trabajar desafía el carácter único de los proyectos artísticos, y lo acercaría más bien a un enfoque activista. Veamos un ejemplo de intervención con carácter permanente:

En su obra *Descampado a orillas del río Ebro* (2009) la artista logró preservar un terreno “durante al menos 75 años”, en el contexto de la exposición internacional *Expoagua* (2008) para *Expo Zaragoza*. Este descampado se sitúa en el meandro de Ranillas, en el extremo oriental del Parque del Agua Luis Buñuel, y ocupa una hectárea y media de superficie. La obra pretende “sugerir una reflexión sobre las transformaciones que sufren las ciudades, sobre los negocios de la construcción e incluso sobre aspectos tan concretos como la especulación” (García Guatas & Lorente, 2010:254). Podemos observar que su motivación va más allá de lo puramente artístico: “estamos hablando de proteger territorio, estamos hablando de naturaleza, estamos hablando de pelearse contra la construcción y el diseño, y mientras pueda tengo que hacerlo, casi por obligación” (Almarcegui, 2016:49).

Por otro lado, la obra de Almarcegui se observa con una “mirada distraída” propia del arte en el espacio público, pero también del mobiliario urbano o de la arquitectura. Ejemplificaría así la idea de que “si bien hay muchas formas de mirar arte, no todas requieren la participación voluntaria del espectador”. Si dentro de la institución artística “el éxito del encuentro se basa en tener nuestra atención absorbida exclusivamente por el arte, excluyendo el resto de estímulos visuales del entorno”, este marco de percepción del *white cube* es difícilmente trasladable al espacio público (Cameron, 2004:21). Es obvio que observamos el arte en el espacio público de forma diferente a una obra en un museo. Son formas diferentes de mirar, que enlazarían el arte público más bien con la arquitectura o el diseño urbano de nuestras ciudades. Contemplamos la belleza de una escultura pública, igual que observamos las formas de un edificio. Pero la obra de Almarcegui ni siquiera aparece al espectador como un objeto artístico reconocible en un primer momento. La “mirada distraída” llevada a estos extremos podría calificarse de “invisibilidad autoconsciente”, una obra camuflada, que pasa fácilmente desapercibida, pero que no por ello está exenta de

significado/sentido (Pons & Llobet, 2020:83). Los descampados de Almarcegui no buscan ser admirados, ni siquiera ser percibidos como arte, sino que trabajan consecuentemente en un segundo plano, y sus efectos deben notarse a nivel urbanístico. No atraen la atención sobre sí mismos, como hacen habitualmente las obras de arte. De hecho, si un descampado llama por sí mismo la atención, esto nos indicaría que existe un grave problema de saturación constructiva, ya que destacaría porque nos resulta extraño ver un espacio vacío. Los descampados de Almarcegui, como cualquier otro, resultan invisibles para los transeúntes. Evitan la *objetualidad* del arte en el espacio público, y se configuran como proyectos activistas de compromiso con el territorio.

#### 4. Arte público contra la gentrificación

La gentrificación es un fenómeno urbanístico de transformación de zonas urbanas deprimidas, populares, y más o menos centrales de la ciudad; y su conversión en nuevos lugares de moda. La población local es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo. Este proceso gradual incentiva el desarrollo de nuevos proyectos inmobiliarios, y a su vez tiene un impacto en los precios de los alquileres, poniendo en marcha un fenómeno de desplazamiento y sustitución de los habitantes originales, que desemboca finalmente en una transformación absoluta de la fisonomía del lugar. La gentrificación puede tener lugar en barrios residenciales, pero también es habitual en zonas antiguamente industriales que van siendo absorbidas por la expansión de la ciudad. En la actualidad, el turismo también puede jugar un papel importante en estas transformaciones urbanas. En ocasiones, estos cambios vienen abanderados por la cultura. A menudo los proyectos de revitalización urbana incorporan obras de arte para reconfigurar el paisaje de las ciudades. Estas esculturas tienden a ser objetos espectaculares, atractivos e icónicos, fácilmente identificables como piezas de arte. Además, tienen un papel cada vez más relevante en el diseño de nuestras ciudades, enmarcándose en proyectos urbanísticos que pueden favorecer la recuperación de zonas degradadas, pero también contribuir a procesos de gentrificación. Observaremos qué papel pueden tener las obras de Almarcegui bajo estas premisas.

La artista lamenta que la mayoría de ayuntamientos (europeos, pero también en otros lugares) construyen la imagen de la ciudad, más que la ciudad misma (Almarcegui, 2016:37). En este tipo de urbe, los descampados significarían errores en el sistema, espacios que escapan a la *hiperplanificación*. Almarcegui pretende revelar en su obra una imagen de la ciudad muy distinta a esta que construyen los ayuntamientos, mostrando "la complejidad de la transformación urbana y (...)



**Figura 2** · Lara Almarcegui (2004-2014). Un descampado en Genk. Recuperado de: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/i16alalm.html>

**Figura 3** · Lara Almarcegui (2005-2006). Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid. Recuperado de: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/i17alalm.html>

cómo se manifiestan sobre el terreno las conexiones entre la economía, la historia y las biografías individuales" (Ursprung, 2013:44). En su obra *un descampado en Genk*, Almarcegui consigue preservar un terreno en la ciudad belga entre 2004 y 2014. Se trata de un espacio de grandes dimensiones situado en el centro de la ciudad, y gracias al concejal de urbanismo se cierra un acuerdo para mantenerlo en estado virgen durante diez años. Este paraje contiene "una magnífica chopera con praderas y restos de huertas y cabañas abandonadas, árboles frutales e incluso un pequeño arroyo con un puente, canales y terrenos empantanados". Además, el acceso es libre, ya que "el terreno no está vallado y a él se puede acceder desde todo el carril de bicicletas que lo rodea" (Almarcegui, 2006).

En 2012, dos años antes de expirar el acuerdo sobre este descampado, se celebra justamente en Genk la bienal itinerante *Manifesta*. Almarcegui es invitada a participar, pero antes que presentar un nuevo proyecto, decide aprovechar la visibilidad que le brinda esta exposición de carácter internacional para intentar alargar el convenio con el ayuntamiento, esta vez de forma indefinida. Además, el concejal de urbanismo con el que se habían llevado a cabo las negociaciones iniciales en 2004, es ahora el alcalde de la ciudad, por lo que todo indica que no debería haber problema alguno en los trámites. Sin embargo, el proyecto logra solamente la concesión de una prórroga de 2 años. Por otro lado, el Ayuntamiento de la ciudad "se comprometió a incluir el proyecto en el *master plan* en el momento que lo hicieran" (Almarcegui, 2016). Este plan municipal debía establecer los usos urbanísticos del territorio a largo plazo. Esto suponía una noticia enormemente positiva para el proyecto de Almarcegui y debería haber facilitado la regulación de un uso alternativo permanente para ese descampado. Sin embargo, la realización de este nuevo *master plan* se retrasa, aparentemente por la situación heredada de la crisis económica de 2008, y finalmente se acaba abandonando el proyecto. Almarcegui no tiene problema en detallar por qué sus proyectos no logran salir adelante; es una artista enormemente transparente y relata tanto sus logros como sus fracasos. A través de sus textos podemos conocer de primera mano el funcionamiento de las instituciones que regulan el uso del suelo: qué relación establece cómo artista con los responsables políticos, o qué dificultades encuentra en el proceso. Es poco probable que el abandono del proyecto de Genk por parte del ayuntamiento se deba a la casualidad. Si observamos el giro de los acontecimientos constatamos que, una vez desaparecido el mecanismo de visibilidad de *Manifesta*, las promesas de los responsables políticos se disipan rápidamente. Por lo tanto, el proyecto habría caído víctima de estrategias políticas que poco tienen que ver con lo artístico, sino más bien con lo urbanístico.

Otro proyecto con un desarrollo similar sería *Un descampado, Matadero de Arganzuela, Madrid* (2005-2006), en el que Almarcegui logra el compromiso de protección para un terreno ubicado en el recinto del antiguo Matadero de Madrid, junto al depósito de agua. La institución está llevando a cabo en ese momento un ambicioso proyecto de renovación de estas instalaciones, para destinarlas a un uso cultural. La intención de la artista es renovar el acuerdo de protección con carácter indefinido (Almarcegui, 2006), pero solo logra asegurarlo durante un año. Las razones de esto conciernen en último término a la institución propietaria del terreno, pero también es fundamental analizar del contexto urbanístico en el que se desarrolla la obra. En primer lugar, este descampado se sitúa en el barrio de Legazpi / Arganzuela de Madrid, una zona antiguamente industrial que sufre un desorbitado desarrollo urbanístico durante los años 2000. Madrid se expande en todas direcciones, y puesto que este barrio está densamente edificado, escasean los espacios libres para construir, y estos están sujetos a procesos de especulación enormemente dinámicos. Los antiguos edificios industriales del barrio son en su mayoría demolidos y reemplazados por grandes bloques residenciales cerrados, con áreas privadas en el centro, piscinas y canchas de tenis. De esta forma, una nueva comunidad de pequeñas familias acomodadas se traslada a Arganzuela, conviviendo con la gran comunidad ecuatoriana que ya residía en esta zona. El antiguo carácter industrial de esta área da paso a un barrio residencial relativamente cercano al centro de la ciudad, y los precios de las propiedades en la zona aumentan considerablemente (Pons & Llobet, 2010: p.10). Esta situación urbanística de gentrificación definía la zona de Legazpi / Arganzuela en el momento en que Almarcegui realiza su proyecto. El ambiente que se respiraba era que un solar vacío era un negocio potencial, no un lugar donde pueden ocurrir proyectos artísticos. Sin embargo, apenas unos años después estalla la burbuja inmobiliaria, y con ella llega el repentino final de un período de aparente e interminable crecimiento económico. El conocido como “milagro del ladrillo” da paso a una época en la que ya no es impensable poner en cuestión los excesos del mercado inmobiliario.

### Conclusión

Lara Almarcegui trabaja con descampados entendidos como espacios olvidados por la *hiperurbanización* de nuestras ciudades. En sus proyectos, la artista negocia con los propietarios y las autoridades pertinentes para intentar preservar (por contrato) la identidad de estos espacios, y mantenerlos en un estado *sin-urbanizar* durante el mayor tiempo posible. Almarcegui protege estos

descampados de un uso comercial, desafiando el exceso de diseño y de urbanismo de nuestras ciudades. Cada uno de sus proyectos pertenece a un contexto y ofrece una situación enormemente diferente, que define, entre otras cosas, el tiempo que la artista puede conseguir mantenerlos en este estado. Algunos proyectos logran prolongarse durante años, mientras que otros tienen una temporalidad efímera, o sucumben a diferentes intereses, como hemos apuntado anteriormente. Almarcegui es plenamente consciente del potencial, pero también de las limitaciones de sus proyectos: "yo no puedo parar una construcción, si hubiera una construcción aprobada no tengo, por supuesto, este poder, pero sí que puedo evitar un proyecto de paisajismo, sí puedo evitar un pabellón, un parásito, un diseño, un ajardinamiento" (Almarcegui, 2016:49).

La artista propone una defensa acérrima de los terrenos baldíos ante la *sobreedificación* urbanística, ya que los considera espacios enormemente necesarios. "Si se multiplicase la presencia de los descampados abiertos y perdurables", esto nos llevaría hasta una "ciudad gruyère" en la que los espacios vacíos quedarían garantizados. Estos terrenos pasarían entonces a cumplir un papel activo en la ciudad, configurando "islas de libertad", y convirtiéndose en espacios destinados a "la naturaleza salvaje y la utilización humana no reglada". Por otro lado, Almarcegui "no parece tener en cuenta la marginalidad y la delincuencia que podrían instalarse en sus terrenos francos". Con una mirada positiva y optimista, "su obra busca garantizar que entre empresas, comercios y viviendas se sitúe el *terrain vague*. Una tierra de nadie que es terreno de todos: zona abierta a los ciudadanos libres y a la naturaleza sin domesticar" (Ramírez-Blanco, 2013:239).

De esta forma, Almarcegui pretende que los terrenos con los que trabaja escapen de la planificación total, aunque solo sea temporalmente, creando espacios de resistencia urbana. Sus intervenciones son también invisibles para los transeúntes, y esto evita la *objetualidad* propia del arte en el espacio público. La práctica invisibilidad de estas propuestas las hace, de hecho, difícilmente identificables como piezas de arte. Almarcegui presenta poco más que desiertos urbanos donde parece no ocurrir nada. Sin embargo, se trata de proyectos enormemente relevantes, que inciden en el contexto urbano real y contribuyen a amortiguar los procesos de gentrificación. Su compromiso es con los procesos urbanos más que con el arte, configurándose así como proyectos activistas que desafían las formas de desarrollo urbanístico habituales de nuestras ciudades.

Hemos visto cómo, de forma creciente, se utilizan obras de arte en el espacio público para poner en marcha procesos urbanos que responden a intereses políticos, en nombre de la promoción inmobiliaria y turística. Los artistas

pueden (y deben) encontrar formas de evitar ser utilizados en estas estrategias urbanísticas que tienen como consecuencia el desplazamiento de los habitantes originales de un barrio. Almarcegui esquivo efectivamente en sus descampados la utilización del arte público como una imagen icónica al servicio de la regeneración urbana y del turismo. Esto impide que sus obras se postulen como objetos atractivos exclusivamente a nivel visual, y que puedan ser instrumentalizadas con el fin de contribuir a procesos de gentrificación. Sus descampados “proponen una lectura crítica de los modelos de desarrollo urbano y manifiestan una postura opuesta al modelo de vida que antepone la productividad y la circulación a la habitabilidad y la convivencia” (García Guatas & Lorente, 2010:254). Defender descampados se convierte, de esta forma, en un acto de resistencia ante el diseño *hiperracionalizado* del espacio público, y va más allá de lo artístico, hacia proyectos artístico-activistas de enorme compromiso urbano.

#### **Agradecimientos**

Los autores agradecen a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB) por su apoyo.

## Referencias

- Almarcegui, Lara (2006). Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S*, 38/39, 173-181. Recuperado de <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>
- Almarcegui, Lara (2016). Descampados, demoliciones y ruinas. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles. Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 32-53). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- Cameron, Dan (2004). City of wonders. En S. K. Freedman & P. A. Fund (Eds.), *Plop: recent projects of the Public Art Fund* (pp. 21-28). New York: Merrell Publishers in association with Public Art Fund.
- Díaz-Guardiola, Javier (2013). Lara Almarcegui: "El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo". *Revista Cultural Turia*. Recuperado de [http://www.ieturolenses.org/revista\\_turia/index.php/actualidad\\_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resultado-muy-atractivo/](http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resultado-muy-atractivo/)
- García Guatas, Manuel, & Lorente, Jesús Pedro (2010). *Arte Público en la ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza. Recuperado de <https://www.zaragoza.es/contenidos/artepublico/artepublico.pdf>
- Pons, L., & Llobet, J. (2010). El Sombrero: Final Report. En *Constant Dislocation* (pp. 9-11). Seoul: Seoul Art Space Geumcheon.
- Pons, L., & Llobet, J. (2020). Renata Lucas: aproximaciones a lo cotidiano en el espacio público. *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 11(31), 80-87. <https://doi.org/ISSN 1647-6158, e-ISSN: 1647-7316>
- Ramírez-Blanco, Julia (2013). Los descampados de promisión de Lara Almarcegui. *Quintana*, 11(Nov.), 231-241. Recuperado de <https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/los-descampados-de-promisic3b3n-de-lara-almarcegui.pdf>
- Smithson, Robert (1967). The Monuments of Passaic. *Artforum International*, (12), 48-51. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/196710/the-monuments-of-passaic-36680>
- Ursprung, Philip (2013). Más allá del terrain vague: siguiendo a Lara Almarcegui. En O. Zaya (Ed.), *Lara Almarcegui* (pp. 43-47). Madrid: Turner, Acción Cultural Española.
- Viladomiu, Àngels (2016). Investigaciones experimentales del "lugar": del registro al accionismo. En T. Blanch (Ed.), *Topografías Invisibles: Estrategias críticas entre Arte y Geografía* (pp. 24-31). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

## Notas biográficas

LUIS PONS es artista visual y profesor asociado de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7233-2376>

Email: [luis-fernandez-pons@ub.edu](mailto:luis-fernandez-pons@ub.edu)

Morada: Universitat de Barcelona (UB). Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts Visuals i Disseny. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

JASMINA LLOBET es artista visual y profesora asociada de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7967-3862>

Email: [jasminallobet@ub.edu](mailto:jasminallobet@ub.edu)

Morada: Universitat de Barcelona (UB), Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts i Conservació-Restauració. Carrer de Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha

# O cinema em 360 graus de Tadeu Jungle: imersão e subjetividade no documentário em realidade virtual

*Tadeu Jungle's 360-degrees Films: immersion and subjectivity on virtual reality documentaries*

ANA FLÁVIA MERINO LESNOVSKI

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual do Paraná, Campus II-Curitiba, Rua dos Funcionários, 1357, CEP 80035-050, Curitiba, Paraná, Brasil.

**Resumo:** O artigo observa os documentários em 360 graus do artista brasileiro Tadeu Jungle, “Rio de Lama” (2016) e “Ocupação Mauá” (2018), no intuito de traçar uma reflexão sobre o olhar da câmera e os dispositivos de realidade virtual. A partir do conceito de “circunstância da tomada” elaborado por Fernão Ramos (2012) e das suas relações com a indicialidade da imagem documental, consideramos a centralização do receptor na esfera de vídeo e as implicações possíveis nos processos de identificação no cinema.

**Palavras chave:** realidade virtual / cinema / documentário.

**Abstract:** *This paper observes two 360-degree documentary films directed by brazilian artist Tadeu Jungle, “Rio de Lama” (2016) and “Ocupação Mauá” (2018), outlining a reflection on the eye of the camera and virtual reality devices. Starting from the concept of the “circumstance of the shot” proposed by Fernão Ramos (2012) and its relations to indiciality and the documentary image, we then consider the central position of the spectator inside the video sphere and the possible implications of that position to identification processes through film.*

**Keywords:** *virtual reality / film / documentary.*

## 1. A tragédia em Mariana e o cinema de Tadeu Jungle

No dia 5 de novembro de 2015, o rompimento da barragem do Fundão, pertencente à mineradora Samarco, provocou uma das maiores tragédias ambientais do Brasil. A vila de Bento Rodrigues, no município de Mariana, estado de Minas Gerais, foi varrida pela enxurrada de lama tóxica composta pelos rejeitos da exploração de minérios. Dezenove pessoas morreram, a comunidade foi devastada, e os impactos ambientais e econômicos da poluição do Rio Doce ainda estão a ser sentidos. Um ano depois, em 2016, o artista multimídia brasileiro Tadeu Jungle dispõe-se a retratar a tragédia em Mariana no que viria a ser o primeiro documentário em realidade virtual do país. “Rio de Lama” é um filme de 9 minutos realizado em 360 graus: a cada plano, somos levados a ocupar a posição central de uma esfera de vídeo captada em meio aos destroços de Bento Rodrigues, enquanto ouvimos de seus sobreviventes sobre a vida — e a morte da comunidade. O filme pode ser visto através de dispositivos de realidade virtual como o Oculus Quest/Rift, HTC Vive, entre outros. Alternativamente, é possível visualizar o filme na plataforma de vídeos Youtube, utilizando-se para isto o mouse a fim de controlar os movimentos de câmera.

Tadeu Jungle nasceu em São Paulo em 1956, tendo se graduado em Comunicação Social pela ECA-USP. Trabalhou nas áreas de videoarte, cinema, televisão, e nos anos mais recentes se dedica aos filmes em realidade virtual. “Rio de Lama” (2016), “Fogo na Floresta” (2017) e “Ocupação Mauá” (2018) compõem uma trilogia de filmes de impacto social realizados pela produtora de realidade virtual JungleBee, a qual o artista integra.

Neste artigo, buscamos refletir a respeito do olhar da câmera e os dispositivos de realidade virtual. De que forma pensamos a cinematografia e a montagem para filmes imersivos? Como o olhar e a subjetividade são negociados entre o sujeito interator e a câmera em um filme em realidade virtual? E de que forma estas questões se atravessam pela indicialidade na imagem-câmera? Para alcançar esta reflexão, retomaremos alguns conceitos caros ao estudo do documentarismo e do cinema, ao mesmo tempo em que consideramos os possíveis impactos da realidade virtual na experiência do documentarismo.

## 2. No centro da imagem: a circunstância da tomada

Em entrevista à revista Trip (2020), Jungle descreve o filme em realidade virtual como um “teatro de arena invertido”: “você está no centro da ação e a ação acontece ao seu redor”. Evidencia-se, nessa declaração do artista, a percepção de uma convergência das imagens em direção ao receptor — o envergar de um ponto de vista ancorado não apenas na representação visual da realidade, mas

no posicionamento espacial do espectador forçosamente dentro da cena ou, para ser mais específico, exatamente no centro do “plano” esférico. O artista reforça o caráter empático das imagens em realidade virtual enquadrando especificamente o envelopamento do receptor como operativo na função de transportá-lo, por assim dizer, para uma outra realidade:

*A realidade virtual é o primeiro formato audiovisual a ser disruptivo, desde que o cinema foi criado. Porque agora você não retrata a realidade através de um retângulo. Você faz a realidade virtual, ela é uma esfera. Então o impacto é muito grande, você passa a acreditar que está naquele local. (Jungle, 2020)*

De fato, ao se configurar *em torno* do espectador, a imagem em 360 graus instaura-o no centro de uma abertura para aquilo que Fernão Ramos (1998) chama de “circunstância da tomada.” No filme documentário, essa abertura se apóia na indicialidade da imagem de forma a potencializar o movimento do receptor em direção ao momento da gênese da imagem capturada.

*Longe de designar uma objetividade fechada em si, a ontologia irá apontar para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem (a tomada). Isto através de um saber prévio deste sujeito espectador que interage com o saber do sujeito que sustenta a câmera na tomada sobre o destino de sua atividade. É para esta presença que, pela mediação da câmera, o olhar e o ouvido do espectador se direcionam, conformando nesta interação a ontologia da imagem. Em outras palavras, é exatamente em função da ontologia entre imagem e circunstância da tomada que este direcionamento pode estabelecer-se. É o saber social das potencialidades indiciais da câmera sobre seu suporte película, que determina implicitamente a fruição espectral. (Ramos, 1998:4)*

É importante notar que, para Ramos (2012), a relação do sujeito receptor com o sujeito-da-câmera não implica necessariamente no reconhecimento do humano que empunha a câmera, mas sim uma relação entre a função indicial e o espectador (o que quer dizer que o efeito se produz mesmo quando a imagem é captada automaticamente ou por uma máquina). Uma função-olho, digamos, que centraliza o sujeito que vê no lugar da câmera. Logicamente, nem sempre essa centralização se dá de forma harmoniosa: no caso de «Rio de Lama», às vezes somos transplantados do ponto de vista humano, em uma altura média, para um plano rente ao chão, que transforma a escala dos objetos; depois, somos surpreendidos com o movimento tortuoso da câmera posicionada em cima de uma caminhonete. O estranhamento remete às reflexões que marcam o início do cinema e as tensões entre o que se configuraria como o cinema clássico e aquele defendido por cineastas como Dziga Vertov, ao qual chama de «Cine-Olho»:

*Eu sou o Cine-Olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. (Vertov, 2003:302)*

Mas se o cinema é “uma escola de irracionalismo” e “manifesta características demoníacas” (Epstein, 2003:348), seu caráter monstruoso é domado pelas sucessivas operações de montagem clássica que tomam as rédeas da carruagem e direcionam o olhar do espectador de acordo com seus interesses. Esse jogo está paradoxalmente presente e ausente em um filme 360 graus como “Rio de Lama”: aqui, o cineasta abre mão de parte da formação de seqüências de imagens ao permitir que o receptor leve o olhar para onde quiser dentro dos limites da esfera. Por outro lado, como veremos, a natureza da imagem filmada não o permite abdicar das escolhas de angulação e posicionamento inicial do olho virtual, o que implica agir sobre a leitura das cenas de formas diversas do que numa montagem convencional.

Em uma das cenas mais marcantes do filme, a câmera se abre de frente a um pequeno palco. Nele, uma jovem nos olha (olha a câmera). Ela canta, com um leve sorriso, uma música que diz: “morte e choro, nunca mais; tristeza e dor, nunca mais.” (Figura 1) Neste momento, somos cúmplices da emoção da jovem que canta, mas não é até que tomemos por nossa conta a decisão de dar-lhe as costas a fim de observar o espaço em que estamos, que o sentido da música e de sua expressão toma seu tom mais doloroso. Estamos dentro de uma pequena igreja completamente devastada pela lama tóxica (Figura 2). Os bancos de sentar se amontoam junto às paredes. Pegadas podem ser vistas na lama. A jovem continua a cantar, apesar do espaço, apesar do espectador. É o ato de romper com o olhar do personagem presente, através da ação corpórea real do giro, que nos leva ao impacto mais intenso da cena. A câmera filma tudo em volta dela; o editor escolhe o ponto de entrada na cena; quem escolhe fazer o movimento somos nós.

*O sujeito-da-câmera existe sempre através do sujeito concreto espectador; é, portanto, determinado em sua característica de se remeter à situação de fruição, de poder existir para o espectador. Tem a qualidade particular de se lançar ao espectador trazendo em si, como forma, a maneira, pela qual se abriu e interagiu, como sujeito-da-câmera, em uma situação que houve e que o cercou, conforme deixam agora ver os traços seus, que se assemelham à forma especular. A presença como coisa-sujeito no mundo vem, então, marcar o sujeito-da-câmera com a característica que lhe é intrínseca e primordial: ele é aquele que está lá (na imagem ao vivo), que esteve lá no contexto da tomada, embora não esteja aqui, na fruição. (Ramos, 2012:91)*



**Figura 1** · Cena de “Rio de Lama” (Tadeu Jungle, 2016). Fonte: reprodução disponível em <https://youtu.be/49YyDskuEAs>. Acesso em 28/12/2020.

**Figura 2** · Cena de “Rio de Lama” (Tadeu Jungle, 2016). Fonte: reprodução disponível em <https://youtu.be/49YyDskuEAs>. Acesso em 28/12/2020.

O artista italiano Pier Paolo Pasolini define o ato do cineasta como um ato duplo: primeiro arranca do caos as imagens, tornando-as *im-signos*, para só depois manipulá-las em estilemas (quase sintagmas). Assim o define para diferenciar este do ato da escrita, que opera sobre signos já historicamente estabilizados em uma gramática. Muda, silente, a concretude dos objetos não pode senão ser, o que não quer dizer que não possam comunicar. Pelo contrário, ao serem reconhecidos, os objetos trazem consigo potências significativas que já conhecemos e pelas quais navegamos cotidianamente, seja na experiência da vida ou nos sonhos e devaneios:

*Mas é preciso então acrescentar de imediato que o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a "ler" visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca enquanto ambiente de uma colectividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos. O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através da imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas "cenas", as suas reacções colectivas (...) em suma, os objectos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso "falam" brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis. (Pasolini, 1985:138)*

Enquanto ouvimos as histórias dos moradores sobreviventes de Bento Rodrigues, tentamos a cada plano nos situar e compreender onde estamos a partir dos poucos índices da vila que restam. Um monitor, um brinquedo, uma roupa, uma parede, uma porta, tudo que surge no meio da lama é reconhecido (Figura 3). Talvez ali houvesse uma estrada. Mais à frente, se pudermos imaginar, um jardim, onde hoje há apenas o marrom da lama. Embora a maior parte de nós, com sorte, não saiba o que é a experiência traumática de uma enxurrada tóxica como a que varreu Mariana, todos podemos reconhecer nas imagens os traços das vidas que foram atravessadas por ela.

### 3. Identificação: o lugar do outro

Dois anos depois de "Rio de Lama", Tadeu Jungle realiza seu terceiro filme em realidade virtual. Trata-se de "Ocupação Mauá" (2018), que aborda a vida e os habitantes de um prédio em São Paulo ocupado pela população sem-teto. Mais uma vez, o potencial da filmagem em 360 graus para transportar o receptor a lugares onde não imaginaria estar é agenciado pelo artista com forma de empatia. Desta vez, no entanto, em lugar de dar a experienciar imersivamente o cenário de uma tragédia inimaginável que de outra forma seria vista pelas imagens via



**Figura 3** · Cena de “Rio de Lama” (Tadeu Jungles, 2016). Fonte: reprodução disponível em <https://youtu.be/49YyDskuEAs>. Acesso em 28/12/2020.



**Figura 4** . Cena de "Ocupação Mauá"  
(Tadeu Jungle, 2018). Fonte: reprodução disponível  
em <https://youtu.be/jHPnvbSgFIE>.  
Acesso em 28/12/2020 .

satélite que desumanizam a cidade de Mariana, Jungle nos transporta para o espaço de intimidade dos habitantes da metrópole (Figura 4), no exercício da vida banal e simples que a luta por moradia reivindica.

Em “Ocupação Mauá”, os processos de reconhecimento são fundamentais não apenas para que as imagens “falem”, nem somente para que se configurem como circunstância-da-tomada. Mais do que isso, chamam a atenção para os mecanismos que articulam estes dois movimentos na forma de identificação e projeção, fundamentos conceituais nas relações entre o olhar do espectador e o cinema clássico.

*No cinema, a identificação primária é aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. (...) Esse lugar privilegiado, sempre único e central, adquirido de antemão, sem qualquer esforço de motricidade, é o lugar de Deus, de sujeito que tudo vê, dotado de ubiquidade, e constitui o sujeito espectador a partir do modelo ideológico e filosófico do sujeito centrado do idealismo. (Aumont, 1995:263)*

Se no documentarismo observacional o mote é transformar a câmera em uma “mosca na parede”, fazendo como que desaparecer o sujeito documentarista (ainda que apenas como efeito de linguagem), no documentarismo em realidade virtual a câmera faz convergir para si — e por extensão, ao receptor — todos os olhares e razão de ser de cada coisa representada de forma bastante literal. De fato, o corpo receptor parece sentir-se como que estando *lá*, ainda que esteja *aqui*. E é nesta diferença que parecem se embaralhar os processos de identificação e projeção que vimos sustentar o cinema clássico convencional.

Mas se “a câmera subjetiva é uma fatalidade inquestionável” na realidade virtual (Machado, 2002), poderia ser que esta câmera correspondesse ao discurso direto livre, a uma espécie de fluxo de consciência visual?

*A câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena, permitindo-lhe vivenciá-la como um sujeito vidente implicado na ação. Nesse sentido, tudo deve se passar como se a câmera representasse uma personagem e sobretudo uma personagem-chave dentro da trama, justamente a personagem que será assumida pelo espectador ao entrar na cena. (Machado, 2002)*

A questão é que, nos documentários ora observados, o personagem ao qual o espectador se identifica é justamente a própria câmera. Pois o olhar que se projeta em cena imersiva é um olhar que lá já está, como câmera, que é um outro do representado que está em sua presença. Se na narrativa clássica cinematográfica “cada situação que surge no decorrer do filme redistribui os lugares,

propõe uma nova rede, um novo posicionamento das relações intersubjetivas” (Aumont, 1995:270), cada novo plano do filme imersivo reposiciona o receptor em um novo espaço, mas ainda, e sempre, como presença-câmera. De toda a potência do olhar divino da câmera que tudo sabe, somos reduzidos ao olhar restrito da câmera que nada pode saber além daquilo que já soube. *Estou lhe dando tudo o que vi*, diz a câmera, *nada mais me é possível*. Imóveis, fomos atraídos para o centro da esfera somente para vermos negada a liberdade prometida. Era uma armadilha?

Assim como somos transportados para dentro da cena, dela somos arrancados a cada corte; a montagem que no cinema clássico permite a navegação segura do espectador pelos planos distintos aqui é violento lembrete de uma não-presença. As mesmas técnicas que servem na montagem clássica para suavizar o abismo entre cada plano e criar a ilusão, pela falta, de um olho que tudo vê, entram em conflito justamente com a potência imersiva da câmera 360 graus. Um corte em “L”, por exemplo, que deixaria o som se prolongar enquanto a imagem segue para outros pontos de vista, pode ser fonte de estranhamento no filme imersivo na medida em que nos perdemos abruptamente dos corpos de um casal que canta, na nossa frente, uma música alegre em Bento Rodrigues, suas vozes convertidas repentinamente em fantasmas. Não se pode voltar à sua presença. Tudo é tão intenso quanto transitório. Num filme, como na vida, não se pode lutar contra a implacável caminhada do tempo.

### Conclusão

É neste ponto que as diferenças passam a desempenhar um papel de fricção que produz outros significados no filme em 360 graus. Se não estamos limitados ao retângulo, mas imersos na esfera, as escolhas sintagmáticas são deslocadas para o receptor, como vimos delineando. Observar isto, e depois aquilo, depois aquilo outro, torna-se uma dança de fato entre o receptor, seu corpo, e o corpo da imagem. No limite, contudo, se a mão que escreve o discurso nos permite espaço, não nos permite tempo. O tempo é prerrogativa da edição nos filmes de Jungle, pois alicerçados na forma fílmica: o cinema só é espaço enquanto tempo. E quem controla o tempo é o filme, e não o receptor. A dança, no ritmo, torna-se negociação.

Desta percepção de que somos subordinados ao tempo do filme, outra âncora se revela: também não podemos explorar o espaço tão livremente como imagináramos. A liberdade da esfera é relativa: pés imóveis, só o giro é possível na imagem em 360 graus. Esta questão fica mais evidente em “Ocupação Mauá”, quando imergimos no interior dos espaços pessoais da comunidade que reivindica um

lugar para si na desigual metrópole somente para nos lembrarmos: este lugar não é nosso. Como convidados, não podemos abrir a porta da geladeira nem pôr os pés no sofá. Estamos dentro da cena apenas onde nos é permitido, e quando nos é permitido. Não estou no lugar do outro, estou no lugar que é do outro. De frente para ele, mas ainda como um outro que visita ou invade o seu espaço.

Pois o princípio da indicialidade que potencializa a abertura para a circunstância da tomada no documentarismo é também aquele que nos lembra, a todo instante, daquilo sobre o que Barthes (1997) diz: isto foi. Se me parece estar sendo, agora, e o sinto em meu corpo imerso, não é mais do que ilusão. A mim é permitido habitar momentaneamente no lugar do outro, mas não é permitido possuí-lo, apreendê-lo, sê-lo. No fim, o que Jungle propõe é ainda filme, documentário, discurso. Faz sentido que assim o seja; se possível fosse, não seria virtual, mas realidade.

### Referências

- Aumont, Jacques (1995) *A Estética do Filme*. Campinas: Ed. Papirus.
- Barthes, Roland (1997) *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Epstein, Jean (2003) "O cinema do diabo" in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes.
- Jungle, Tadeu (2020) "Inteligência Artificial: fim da humanidade ou salvação?" *Revista Trip Online*. [Consult. 2021-01-10] Disponível em URL: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-cast/inteligencia-artificial-fim-da-humanidade-ou-salvacao>
- Machado, Arlindo (2002) "Regimes de imersão e modos de agenciamento. in: *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. [Consult. 2021-01-10] Disponível em URL: <http://comunidadesvirtuais.pro.br/hipertexto/home/lmersao%20e%20Agenciamento%20-%20Machadotexto5.pdf>
- Pasolini, Pier Paolo (1985) "O Cinema de Poesia" in: *Pasolini*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ramos, Fernão Pessoa (1998) "Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada", in: *Revista Imagens*, nº 8, Maio/Agosto de 1998, pp: 98-105.
- Ramos, Fernão Pessoa (2012) *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus.
- Vertov, Dziga (2003) "Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923" in: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal:Embrafilmes.

# Defensa animal en la obra de Ruth Montiel Arias

*Animal defense in the work of Ruth Montiel Arias*

ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES

AFILIAÇÃO: Universidad de Vigo; Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura, Grupo PR3CULT, Rúa Maestranza N°2, 36002, Pontevedra, España.

**Resumen:** El objetivo de este artículo será el de acercarse a los métodos y lenguajes de la obra plástica de Ruth Montiel Arias. Y abordarla desde su sentido activista y antiespecista en la que denuncia la violencia hacia los animales no humanos. Analizando las extrategias de representación ético/estéticas en su hacer artístico. Sus procedimientos de representación intentan desvelar lo que no queremos ver de la explotación animal, siendo obras con un fuerte contenido violento, recurre al juego entre lo real y lo simbólico que permite hacer reflexionar y cuestionar al espectador sobre nuestro sistema de creencias.

**Palabras clave:** antiespecismo / defensa animal / artivismo / arte contemporáneo.

**Abstract:** *The objective of this article will be to get closer to the methods and languages of the plastic work of Ruth Montiel Arias. And approach it from its activist and antispeciesist sense in which it denounces violence towards non-human animals. Analyzing the extrategies of ethical / aesthetic representation in his artistic work. His representation procedures try to reveal what we do not want to see of animal exploitation, being works with a strong violent content, he resorts to the game between the real and the symbolic that allows the viewer to reflect and question our belief system.*

**Keywords:** *antispeciesism / animal defense / artivism / contemporary art.*

## 1. Introducción

Ruth Montiel Arias (Palmeira, A Coruña, 1977) reflexiona e investiga de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de actualidad como es la Violencia que los humanos ejercemos a los animales no humanos. Su obra artística tiene un marcado carácter activista y antiespecista que emplea como herramienta de cambio para confrontar al espectador a través de distintas estrategias de representación ético/estéticas en su hacer artístico.

Sus procedimientos de representación intentan desvelar lo que no queremos ver de la explotación animal, siendo obras con un fuerte contenido violento, recurre al juego entre lo real y lo simbólico lo que permite hacer reflexionar y cuestionar al espectador sobre nuestro sistema de creencias. Mediante fotografías, vídeos o instalaciones nos sumerge en el mundo de la caza, la industria porcina, láctea y demás capas sociales relacionadas con la explotación animal. A través de su obra percibimos, texturas de pelajes, signos, sonidos o la tristeza de un ojo en primer plano de un cerdo que parece casi humano. Con todo ello lo que pretende la autora es que empaticemos en el sufrimiento ajeno, el de los otros seres sintientes con los que compartimos la biosfera.

Montiel reflexiona de forma comprometida sobre problemáticas y cuestiones de la actualidad como es la violencia: ejercida a los animales o los problemas medioambientales. Cuestionando la moral hegemónica que nos ha llevado a este punto. Siempre desde una pensamiento crítico que en ocasiones invita a revisar también al propio mundo artístico y sus prácticas, donde en ocasiones no se duda en hacer también uso y abuso de los animales por parte de los artistas.

## 2. Un activismo antiespecista

La obra de Ruth Montiel Arias guarda mucha relación con el pensamiento y el concepto desarrollado por la activista Lucy R. Lippard. El arte por su dimensión social posibilita una comunicación que puede servir como transmisor de conocimientos y de valores. Cultivar espacios para la reflexión y para el desarrollo del espíritu crítico y empático son algunas de las cosas que se pueden conseguir desde la plástica. De lo que se trata es de buscar las estrategias que nos permitan vivir acorde con nuestros principios, a pesar de que el mundo, más ahora en plena pandemia mundial parezca que llega a su último final. Lippard recoge esta máxima perfectamente en su artículo “*Caballos de Troya: arte activista y poder*” apostando por una cultura que nos lleve a mover montañas:

*Un artista puede comportarse como un jardinero perezoso que corta las malas hierbas en una acción de contención temporal. O puede atravesar la superficie para llegar a las causas. El cambio social puede producirse cuando arrancas las cosas de raíz, o por*

*seguir con las metáforas, cuando penetras hasta las raíces para distinguir las malas hierbas de las flores y las plantas comestibles... para distinguir los caballos de Troya de los caballos de los cuatro jinetes del Apocalipsis.* (Lippard, 1983:80).

Lo que se pretende es crear grietas por las que pueda pasar la luz entre tanta estructura cerrada y opaca. Eso precisamente es lo que Ruth Montiel Arias logra con su obra, conseguir, estimular y remover conciencias para cambios cara un mundo más justo. También decir que los artistas/activistas no son los redentores del mundo, por si solos no pueden cambiar el mundo, nadie a nivel individual puede hacerlo. Pero lo que si pueden hacer es crear e imaginar otras realidades posibles a las presentes.

Desde la psicología social, Melanie Joy, pone en gran valor al hecho de dar testimonio, porque al hacerlo, pasamos de ser meros observadores a conectar emocionalmente y empatizar con la experiencia que vemos. "Cuando damos testimonio, validamos o hacemos real el sufrimiento que el sistema se esfuerza tanto en ocultar" (Joy, 2013:142). Además de que mediante el acto creativo se da una respuesta a la destrucción que se pretende transformar.

Al hilo de esto mostramos la definición que aporta el activista en defensa de los animales y profesor de filosofía moral Oscar Horta: "El especismo es la discriminación de quienes no pertenecen a una cierta especie. Discriminar a alguien supone que se le trata peor por motivos injustificados." (Horta, 2017:22). De este modo se presenta de forma análoga a otras discriminaciones como son el racismo o sexismo. Para Ruth Montiel el antiespecismo es la mayor lucha que tenemos en este mundo. Porque se enfrenta contra todo un sistema de explotación y violencia animal. Todas las luchas sociales están más conectadas de lo que pensamos, porque se deben a prejuicios de superioridad. Montiel lo tiene muy claro, por eso en su obra crea una interseccionalidad con las otras luchas bien sean de género, raza, espacio natural o clase.

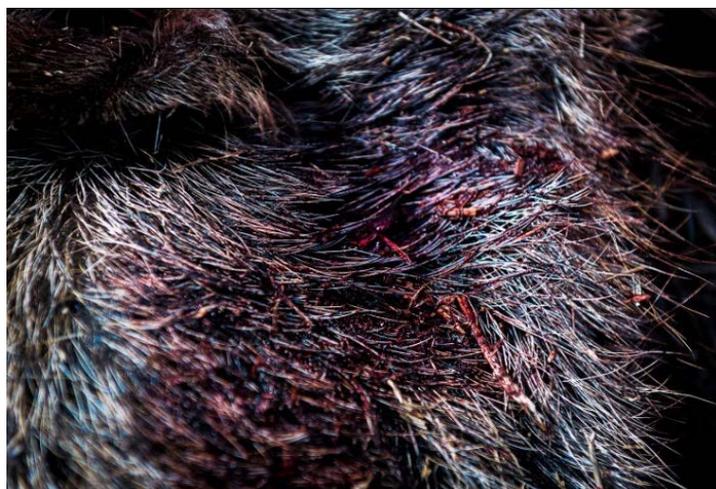
La metodología del trabajo de Montiel conlleva un largo proceso de investigación, documentación e implicación que llega a durar varios años, es el caso del proyecto titulado *Bestiae*, (Figura 1 y Figura 2) para el que ha necesitado dos años. A lo largo de este tiempo ha acompañado a grupos de cazadores durante las temporadas de caza en sus batidas, explorando las distintas modalidades de caza en distintas zonas del Estado Español. Siendo testigo del desarrollo de esta actividad se ha podido impregnar de las experiencias vividas con los cazadores y así reunir el material necesario para conformar su proyecto. Montiel ha materializado *Bestiae* en una pieza audiovisual, dos piezas escultóricas y un fotolibro. El conjunto del proyecto habla de la explotación masculina sobre el animal a través de la caza. Reflexionando sobre las

consecuencias que la caza tiene para los animales y como esta va ligada a la opresión a la mujer, al ámbito bélico o de la guerra y también a la enfermedad. Carol J. Adams en su clásico libro, *La política sexual de la carne*, ya explicaba que la actual masculinidad está construida en base a conceptos como la objetualización, control y violencia de los hombres frente a los cuerpos de los otros. Esos otros son tanto las mujeres como los otros animales: “La política sexual de la carne es también suponer que los hombres necesitan carne, que tienen derecho a la carne y que comer carne es una actividad masculina asociada con la virilidad.” (Adams, 2016:29).

Montiel para *Bestiae*, recurre a un lenguaje poético, dialogando entre lo real y lo simbólico, combinando tanto imágenes propias obtenidas durante el trabajo de campo como imágenes de apropiación obtenidas en red: perfiles de cazadores y de archivos audiovisuales. Las imágenes manipuladas por Montiel logran crear así una composición sensitiva tanto, en contrastes como en formas, colores y texturas. Consiguiendo transmitir por ejemplo, el olor y frialdad de la muerte a través del plano detalle de un pelaje ensangrentado. En el libro, aparte de las imágenes de Montiel, tiene reflexiones de tres teóricas, Catia Faria, filósofa; Carmen Dalmau, historiadora de arte; y Estela Díaz, investigadora. En su texto titulado, “*Milana Bonita. Caza, amor y poder*”, Catia Fairia explica:

*El amor a la naturaleza, o en rigor el amor hacia los animales salvajes, es una de las razones más frecuentemente invocadas para defender la actividad de la caza. Esto normalmente causa desconcierto. La mayoría de las personas que se oponen a la caza creen que se trata de un oxímoron: no se puede amar a los animales y, a la vez matarlos. Sin embargo, esto es un fallo de interpretación. Los cazadores efectivamente aman a los animales salvajes. La cuestión es cómo los aman. Es decir, el problema con la caza no es la ausencia de amor por parte de los cazadores, sino la concepción de amor que subyace a su relación con lo no humano. Amor, en este contexto, significa abiertamente deseo de poseer a otro individuo sobre el cual no se tiene control. (Montiel, 2020:110).*

En la pieza, *Sonidos para una utopía*, (Figura 3), Montiel pone de manifiesto la explotación animal porcina y el uso que hacemos de la misma para concebir nuestra alimentación. Intentando comunicar al público lo que no se suele querer ver. Verlo, implicaría reformular muchas costumbres heredadas que consideramos verdades absolutas. Al mismo tiempo Montiel quiere mostrarle al espectador que existe otra realidad para los animales, como son los santuarios de animales. Ya que la fotografía del ojo que forma parte de la instalación pertenece a un cerdo celta, llamado Cosmos rescatado por uno de estos refugios que ofrecen cuidados y protección a animales, maltratados, explotados o



**Figura 1** · Ruth Montiel Arias, *Bestiae*, 2016-2019.  
Fotografía. Fuente cedida por la creadora.

**Figura 2** · Ruth Montiel Arias, *Bestiae*, 2016-2019.  
Fotografía. Fuente cedida por la creadora.

abandonados. Mostrándonos así una realidad alternativa al sufrimiento animal, con la que podemos actuar a su favor.

Montiel en el título de su obra emplea la palabra *Útopía*, anhelo de alcanzar un lugar mejor. Algo que nos recuerda a lo que escribía Layla Martínez, en su reciente libro, *Utopía no es una isla*, en el que analiza las problemáticas y consecuencias de estar inundados por toda clase de productos culturales distópicos. Porque si bien los productos culturales reflejan la realidad, al hacerlo, también la crean. Y estando rodeados por tanta distopía en vez de activarnos a cambiar, acaban generado todo lo contrario, paralizarnos y dejar de imaginar futuros mejores. Algo muy peligroso, porque si no podemos imaginar un futuro mejor que el presente jamás podremos plantearnos cambiar las cosas. Debemos recordar que: “La historia está llena de victorias, de brechas, de momentos de ruptura en que todo ha saltado por los aires y se ha abierto la posibilidad de construir algo distinto.” (Martínez, 2021:13).

Ruth con esa gran fotografía del primer plano de un cerdo con expresión casi humana lo que pretende es potenciar la empatía y que el ser humano se identifique con un animal en el que no se suele reparar. Porque culturalmente está concebido exclusivamente para la explotación ganadera y la industria de la alimentaria. Un cerdo que representa a los miles y miles que sacrifican cada día en los mataderos.

Esta imagen contrasta de forma absoluta con un diorama que muestra pequeñas figuritas de personas guiando a unos cerditos hacia una carpa roja. A través de ella se oyen los sonidos alborotado de un grupo de niños como si estuvieran jugando, produciendonos un sentimiento de ternura. El contraste del lenguaje y conceptos que utiliza la artista es clave para activar la reflexión. La carpa con sonido alegre e infantil, ocultar la realidad incomoda que sucede en los mataderos. Al mismo tiempo, preferir no ver esa realidad alejándola lo más posible de nosotros, es también una actitud muy infantil y cómoda. El sonido de los niños, puede llegar a desvelar también que muchos de los animales que se comen son bebés de pocas semanas de vida.

*Algunos de los animales que el hombre come son bebés en el sentido más estricto del término. Los lechones sacrificados y vendidos enteros (menos sus intestinos y vísceras) suelen pesar entre ocho y catorce kilos. Los corderitos criados con biberón, algo considerado como “un primor”, tienen entre una y nueve semanas cuando son degollados. La carne de las terneras más jóvenes, denominada bobby veal, es el cuerpo del delito de lo más cerca que llega el hombre al infanticidio. Cuando son degolladas y cocinadas no tienen cinco días de edad. (Riechmann, 2017:180)*



**Figura 3** · Ruth Montiel Arias, *Sonidos para una utopía*. 2015. Fotografía 110 x 155 cm. Diorama con sonido 80, 5 x 10, 5. Fuente cedida por la creadora.

Es entonces cuando nos damos cuenta de que el diorama presentado como aparentemente idílico, es una fuerte crítica a las prácticas de la industria cárnica. Actuando como voz de alarma para aquellas personas que no quieren ni oír, ni ver la realidad que existe detrás de sus platos. Aunque en caso de que la invisibilidad falle, como Melanie Joy desveló tenemos infinidad de mitos, como el de “las tres «N» de la justificación para consumir carne: (comer carne es normal, natural y necesario)” (Joy, 2013 :101). Las mismas «N» que nos han vendido a lo largo de la historia para justificar otras ideologías violentas y sistemas de explotación, desde la esclavitud hasta el holocausto nazi, pasando por la dominación masculina y heterosexual, porque eso era lo normal, natural y necesario. Nuestro sistema de creencias “carnista” ha ideado muchos mitos para justificar el consumo de animales. Pero a pesar de ello Montiel coloca al espectador en la posición incómoda de tener que decidir entre un final macabro para el animal en un matadero o un final feliz en un Santuario, la responsabilidad está en sus manos.

### 3. Revisarnos a nosotros mismos

Por último, otra de las piezas de Montiel de la que vemos necesario hablar es, *Blancanieves* (Figura 4). En este caso la autora vio imprescindible denunciar un hecho concreto de violencia animal ocurrido durante el rodaje de la película, *Blancanieves* (2012) del director Pablo Berger. Montiel fiel a su estilo, sin tapujos creó una lápida con los nombres de los nueve toros que fueron sacrificados durante el rodaje. Este suceso muestra como el mundo del arte al igual que el resto de la sociedad no se escapa a la utilización de los animales, concebidos en muchas ocasiones como otro material más del que disponer, sin tener en cuenta el trato y las necesidades de estos seres sintientes. Y es que cuan necesario es que desde el propio sector artístico se denuncien los abusos que algunos proyectos culturales ejercen a los animales no humanos. Compartimos la idea de Montiel de que el fin nunca debería justificar los medios, por muy estéticos y artísticos que estos sean. Es de agradecer su valentía al denunciarlo tan abiertamente. Porque aunque los responsables de la obra cinematográfica fueron sancionados por Tribunal Superior de Justicia de Madrid con el pago de una multa, *Blancanieves* continua estando manchada de sangre.

La autocrítica y revisión es necesaria en todos los ámbitos, también en el cultural, donde hemos y seguimos abusando de los animales. El arte es un reflejo de la sociedad de cada momento y actualmente vivimos en una sociedad especista. Pero esto no nos exime de la responsabilidad de intentar construir caminos más justos para todos, y de mostrar que todas las decisiones, que artistas y agentes artísticos tomen, afecta sobre los seres con menores derechos, los animales.



**Figura 4** · Ruth Montiel Arias, *Blancaieves*, 2016, Lápida. Fuente cedida por la creadora.

## Conclusión

Cuando existen injusticias y violencias generalizadas como es el caso del especismo. Estas resultan difíciles de reconocer y dejar de justificarlas, sobre todo cuando los seres humanos nos beneficiamos de ellas. Pero sin ninguna duda es necesario que estas discriminaciones e injusticias que tenemos hacia los animales no humanos vayan siendo progresivamente visibilizadas, cuestionadas y revisadas a nivel social de diferentes modos. La creación artística es uno de estos modos, donde cada vez existe mayor número de académicos, artistas y activistas que apoyan la lucha por la defensa animal. Ruth Montiel Arias es un ejemplo de ello, invitándonos a replantearnos nuestras acciones, abogando por un mundo mejor para todos. A través de una obra de riqueza ético estética, en la que explora alternativas más beneficiosas para todas las especies.

## Referencias

- Adams, Carol J. (2016) *La Política Sexual de la Carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*, Madrid: Ocho y Cuatro. ISBN: 978-84-946223-0-4.
- Horta, Oscar. (2017) *Un paso adelante en la defensa de los animales*. Madrid: Plaza y Valdés. ISBN: 978-84-17121-04-4.
- Joy, Melanie (2013) *Por qué amamos a los perros, nos comemos a los cerdos y nos vestimos con las vacas: una introducción al carnismo*. Madrid: Plaza y Valdés. ISBN: 978-84-16032-01-3
- Lippard, Lucy R. (1983) "Caballos de Troya: arte activista y poder", en MARZO, J. L. (ed.) *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 55-82.
- Martínez, Layla (2020) *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid: Episkaia. ISBN: 978-84-949223-6-7.
- Montiel Arias, Ruth (2020) *Bestiae*. Autoedición. ISBN: 978-84-09-20035-1.
- Riechmann, Jorge (2017) *En defensa de los animales: antología*, Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN: 978-84-9097286-1.

## Notas biográficas

Andrea Domínguez-Torres es artista visual e investigadora de la Facultad de Bellas Artes por la Universidad de Vigo (BBAA-UVigo). Pertenece al Departamento de Escultura, Grupo PR3CULT. Sus principales líneas de investigación son acerca de la violencia especista en las artes plásticas. Email: torresandrea@gmail.com  
Dirección: Facultad de Bellas Artes (BBAA-UVigo); Departamento de Escultura, Rúa Maestranza, nº2. 36002, Pontevedra, España.

# O compromisso com o futuro a partir do rumor na obra de Rafael RG

*The commitment to the future from the rumor in the work of Rafael RG*

CAIO NETTO DOS SANTOS

AFILIÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Artes, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda, 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Em 2015 Rafael RG distribuiu os ingressos de *Quando duas ilhas moventes se encontram elas formam um continente*, 2015-2025 peça a ser realizada 10 anos após a distribuição, essa ação é analisada sobre a perspectiva do Rumor, que tem a capacidade de produzir eventos no próprio ato de falar enquanto o cotidiano é visto sob a ótica do monstro como um corpo que só pode ser identificado pelos seus rastros, ambas as análises levam a retomada da metodologia histórica proposta pelo artista a partir das relações subjetivas.

**Palavras chave:** Rafael RG / Cotidiano / Rumor / Monstro.

**Abstract:** In 2015 Rafael RG distributed the tickets for *When two moving islands meet they form a continent*, 2015-2025 piece to be performed 10 years after the distribution, this action is analyzed from the perspective of Rumour, which has the capacity to produce events in the act of speaking while everyday life is seen from the perspective of the monster as a body that can only be identified by its tracks, both analyzes lead to the resumption of the historical methodology proposed by the artist from subjective relations.

**Keywords:** Rafael RG / Everyday life / Rumour / Monster.

## 1. Em direção ao cotidiano

Em 2015 Rafael RG distribuiu metade dos ingressos de *Quando ilhas moventes se encontram, elas formam um continente, 2015-2025* (Figura 1) que prevê a realização de uma peça com Germano Dushá em 2025, uma década após a distribuição dos ingressos e que tem como mote a coletânea de cartas “*¡Pobre de mi, no soy sino un triste pintor!*”. Essas cartas segundo o artista abordam diversas formas da beleza distante dos finais sejam aqueles confinados às esferas pessoais, ou relacionados a escalas maiores, de ordem ecológica, social, cultural e política (RG, 2015), entende-se que não será um texto técnico ou um relato neutro dos acontecimentos como se veria nos telejornais, mas sim uma percepção a partir da diferenciação, dos afetos e da autopercepção do artista.

O título da obra é informativo e convida à imaginação, existe um movimento geológico imperceptível de duas ilhas que se dirigem uma em direção a outra, no final, a colisão dessas ilhas produz um território maior: o continente. Apesar de não ser difícil relacionar as ilhas com os dois autores da obra, é o tempo geológico que importa, da mesma forma que as placas tectônicas se movem e esse fato não recebe nenhuma atenção senão quando reconhecido como uma ameaça (terremoto, erupções, etc) o próprio tempo do cotidiano onde RG e Durshá se movimentam também não é percebido senão quando há algum fator definido como importante, ainda que sejam opostos em sua duração ambos os tempos passam despercebidos.

Apesar da obra se realizar materialmente em 2025 e ser impossível falar sobre o seu momento final enquanto ele não acontecer o que se advoga aqui é que a distribuição dos ingressos implica na produção de uma atenção que não existia até então, a obra acontecerá no futuro mas/e também no presente, ao prometer a realização da obra a partir da distribuição dos ingressos, o trabalho se torna um desejo/sonho/crença em um futuro que (de alguma forma) chegará.

Dessa forma mesmo que o público assista a peça de 2025 o trabalho já está em curso fazendo com que o olhar seja direcionado para um cotidiano que passaria despercebido, mas que ao se tornar matéria do trabalho não pode mais ser ignorado. Jerome Cohen aponta, na sua Teoria do Monstro que o que produz a diferenciação e permite o reconhecimento dos eventos se “origina no processo mais do que no fato” (Cohen, 1996: 14). *A beleza distante dos finais* é sobretudo um olhar sensível ao cotidiano presente pois não há como algo acabar sem passar antes por um processo.

Segundo Veena Das em sua escrita por uma metodologia do Rumor “linguagem e evento se constituem entre si, recolhendo o passado e o tornando presente em uma forma contraída” (2007: 109), esse é o mesmo processo que



**Figura 1** · Ingresso de “Quando ilhas moventes se encontram, elas formam um continente, 2015-2025.”. Tiragem de 200 ingressos. Cortesia do artista.

RG traz à tona em seu trabalho, ao falar no futuro, lá, o que hoje é cotidiano já será passado.

Diferente do tempo de uma peça que depende da escrita do roteirista, esse trabalho se baseia no próprio tecido do tempo cotidiano e das relações que se estabelecem a partir dele: todos os envolvidos no trabalho (incluindo o público) dependem e alteram essas relações no sonhar com o futuro.

Esse processo de percepção do cotidiano favorece tanto o que Ranciére chama de partilha do sensível quanto o que Broodthaers chama de ficção. O primeiro é um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo a existência de um comum e dos recortes” (Ranciére, 2014: 15) enquanto o segundo processo “permite apreender a realidade ao mesmo tempo aquilo que ela esconde” (Broodthaers *apud* Kern, 2014: 370). Mas o foco da análise não é apenas a percepção do cotidiano como também “a experimentação de um evento no próprio ato de falar” (Das, 2007)

## 2. Distribuição e Rumor

A Região do Rumor proposta por Veena Das é “a região da linguagem com o potencial de fazer experimentar eventos [...] no próprio ato de falar” (Ibidem: 108), que “primeiro acontece de forma enunciativa e depois de forma performativa” (Ibidem: 118) onde “um meio de comunicação se torna um instrumento de força” (Tosold, 2018: 191) logo fazer algo falando sobre algo. Essa região também é produzida a partir das palavras que se ramificam sem identificação de autor, compartilhadas entre um grupo que possui vivências correlatas, o “rumor deriva sua credibilidade de histórias de eventos passados independentemente se a pessoa experienciou esses eventos anteriormente ou não” (Das, 2007: 121)

Assim, a distribuição de ingressos realizada por RG se assemelha a metodologia do rumor, ao falar sobre a realização da peça desperta a partir da imaginação e do desejo a própria realização da peça, primeiro como espanto e depois como curiosidade. Ao distribuir o ingresso, o público é convidado a acreditar nos próximos 10 anos e especular sobre o que será realizado. O rumor é de que, baseado no que o público já viveu, será possível também viver os próximos anos, com todos os afetos, desejos e angústias que esses próximos anos também reservam, tanto quanto os anos anteriores já ofereceram.

Cotidiano e imaginação se misturam, porém só podem ser comprovados após a realização da obra pois “a dificuldade em desenhar uma distinção afiada entre o que aconteceu (fato bruto) e o que foi apenas alegado ter acontecido (o imaginário) é que essa distinção só pode ser vista depois do evento” (Das, 2007: 123)

A partir do rumor de RG dois eventos se tornam presentes e interdependentes: o primeiro é a observação curiosa e investigativa sobre o cotidiano em busca do que será apresentado como relevante daqui 10 anos, ou seja a produção do cotidiano como objeto sensível e observação do que estava revelado tanto quanto o que estava escondido; o segundo é a própria realização do trabalho antes mesmo do seu acontecimento, partilha do sensível e ficção e produzidos pelo rumor.

Porém na primeira tentativa de olhar o cotidiano “nós vemos apenas o dano que um corpo monstruoso produz, seus restos materiais” (Cohen, 1996: 4) pois é impossível captar o cotidiano como um todo, senão pela colagem de seus rastros, o cotidiano é um monstro e como tal é filho da cultura onde é produzido.

### 3. Cotidiano e Monstruosidade

Na Teoria do Monstro de Jeffrey Jerome Cohen são apresentadas 7 teses sobre este ser: ele resultado da cultura onde está inserido; sempre escapa; é o prenúncio de uma crise epistemológica; habita o portão da diferença; polícia as bordas do possível; mistura medo e desejo; está no limite... do/de ser.

Por mais que o monstro seja referente aos corpos sociais transformados em (a/o)bjeto, o que Cohen também indica é que a própria História — e consequentemente o cotidiano sob o qual ela foi escrita — pode ser também um monstro pois é “apenas um texto em um processo de textos, [...] alguns fragmentos serão coletados e posicionados temporariamente juntos formando uma rede fracamente integrada — ou, melhor, um híbrido não assimilado, um corpo monstruoso” (Ibidem: 3) mas por ser um corpo monstruoso além de ser formado pela colagem de fragmentos também está “derrotando, auto-desconstruindo, sempre em perigo de expor as estruturas que ligam elementos separados em um único corpo, não natural” (Ibidem: 9). O importante aqui é entender que a História, ou seja, os relatos do cotidiano escolhidos para integrar aquilo que se considera como relevante, é um resultado subjetivo que surge do mesmo impulso e desejo que o rumor de RG produz: o que será contado no futuro?

Ao se realizar essa pergunta percebe-se que falar sobre o cotidiano é falar sobre os rastros identificados, narrar as reminiscências daquilo que foi permitido acessar, seja pelo temor, pela visão ou pela vivência. Olhar para o monstro é olhar para a forma “como nós percebemos o mundo e como deturpamos o que tentamos situar” (Ibidem: 20) o que Veena Das completa com “a história (*story*) tem o poder de ancorar uma verdade flutuante com a estampa da autenticidade.” (Das, 2007: 116)

Mas enquanto olhar para o cotidiano é se deparar com um monstro fugidio, que não pode ser capturado senão por seus restos, criar a possibilidade de narrar

no futuro é o que Saidiya Hartman identifica “ao lado do terror [como um] vislumbre da beleza, o instante de possibilidade” (Hartman, 2020: 24). Ainda que o monstro seja uma entidade que antes de tudo nos ameaça enquanto corpo desconhecido, ele também anda ao lado de outras possibilidades de ser.

### Conclusão

“Como a narrativa pode encarnar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber?” (Hartman, 2020: 16) ao propor o rumor e tomar posse sobre a história contada sobre a década escolhida ao acaso, RG retoma o desejo e/ou metodologia de Hartman:

*jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. (2020: 29)*

Essa retomada proposta pela obra compromete a própria noção de História e também como os corpos se relacionam inter e intra pessoalmente, assim como a crise ética de Sonhar onde qualquer sonho altera a realidade (Le Guin, 2019) permitindo acontecimentos que irão interferir diretamente no cotidiano pois “quando a ordem social é ameaçada por um evento crítico e assim transforma o mundo, não apenas o pior se torna possível como também provável” (Das, 2007: 134) e consequentemente ameaçando o sistema a partir da probabilidade do pior (redistribuição de lugares e exposição do que estava oculto): a interrupção da manutenção daqueles que tiram proveito do sistema hegemônico.

É importante ressaltar agora em direção de uma conclusão que os textos usados neste artigo são textos críticos sobre a diferenciação e consequente violência sobre corpos dissidentes promovida pela sociedade e legitimadas pelo carimbo da história. Apesar do trabalho de RG não fazer uma citação direta à sua cor ou sexualidade ambos os elementos influenciam ou são influenciados pelas relações dos 10 anos previstos no trabalho. O trabalho segue o desejo de não estar “enclausurado na objetividade esmagadora” de Frantz Fanon (2008: 103), e que atende à prece: “Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!” (Ibidem: 191) para assim construir “uma História escrita com e contra o arquivo.” (Hartman, 2020: 30) onde o corpo não pode ser ignorado, mas não se torna sentença de morte.

O compromisso ético do sonhar de RG revela o monstro partilhando o sensível através do rumor, é o compromisso de permitir a produção e inserção de



### **Notas biográficas**

Caio Netto dos Santos é pesquisador e artista visual, mestrando bolsista CAPES-DS no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” — UNESP, integrante do grupo de pesquisa ciência Arte e tecnologia (cAt) e do Grupo Interdisciplinar de Raça e Política do Departamento de Ciência Política da USP (GIRA — DCP). Coordenador do Núcleo Negro de Pesquisa e Extensão do Instituto de Artes da UNESP (NUPE — IA). Pesquisa as relações sociológicas presentes na produção artística conceitual a partir dos anos 60 com foco nos profissionais de apoio do mundo da arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0157-7456>

Email: [caio.netto@unesp.br](mailto:caio.netto@unesp.br)

Morada: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Instituto de Artes, Departamento de Artes, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda, 01140-070, São Paulo, São Paulo, Brasil

# Reflejos de la sociedad actual a través de la mirada de Isaac Cordal

*Reflections of current society through the  
eyes of Isaac Cordal*

JOSÉ MANUEL VIDAL\* & AMAYA GONZÁLEZ REYES\*\*

\*AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra

\*\*AFILIAÇÃO: Universidade de Vigo, Faculdade Belas Artes, Pontevedra

**Resumen:** En este artículo nos adentramos en el trabajo de Isaac Cordal, artista gallego cuyas intervenciones mínimas han adquirido una gran relevancia internacional. El objetivo es estudiar cómo construye sus obras mediante los diferentes recursos del espacio urbano unidos a pequeñas figuras que introduce en él. Revisaremos algunas de sus intervenciones, atendiendo a sus constantes referencias a la tecnología, y al uso que hacemos de ella como sociedad, y abordaremos el enfoque mediante el que logra provocar la reflexión en el espectador.

**Palabras clave:** intervención / público / social

**Abstract:** *In this article we delve into the work of Isaac Cordal, a Galician artist whose minimal interventions have acquired great international relevance. The objective is to study how he constructs his works by means of the different resources of urban space linked to small figures that he introduces into it. We will review some of his interventions, taking into account his constant references to technology, and the use we make of it as a society, and we will address the approach through which he manages to provoke reflection in the viewer.*

**Keywords:** *intervention / public / social.*

## 1. Introducción

En este artículo nos adentramos en el trabajo del artista gallego Isaac Cordal, que ha consolidado su carrera internacional dentro del arte urbano a través de intervenciones mínimas dotadas de una gran carga social.

Isaac Cordal ( Pontevedra, 1974) es un artista de origen gallego, cuyo trabajo se puede encontrar en casi cualquier lugar del mundo, pues vive entre varias ciudades y a menudo, trabaja en diferentes proyectos a lo largo y ancho de la esfera terrestre. Es licenciado en Bellas Artes por la facultad de Pontevedra, y maestro cantero por la Escuela de Canteiros de Poio, pero además posee un Máster en Arte Digital realizado en Londres. Su trabajo, inicialmente escultórico, posee un carácter multidisciplinar, pues en su modo de hacer y de mostrar, combina los recursos de los que dispone de forma que a veces, nos cuesta clasificar qué estamos viendo : pequeñas esculturas, ubicadas en el espacio público que son fotografiadas o vistas desde un punto determinado, o fotos que están construidas a partir de la ubicación de pequeñas figuras en una situación muy concreta.

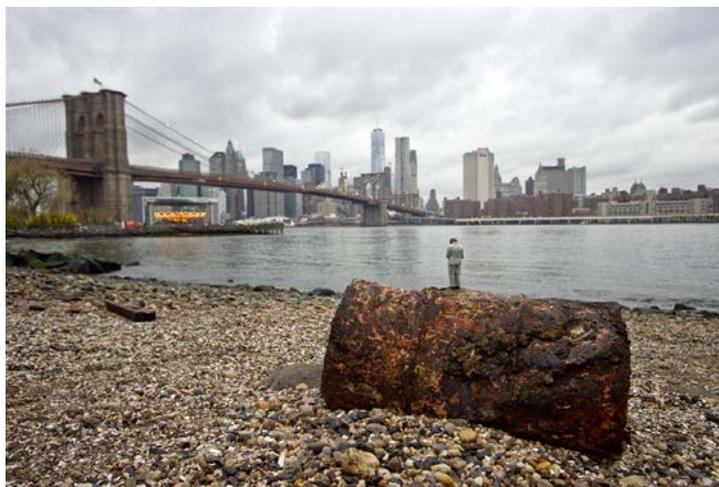
En sus intervenciones podemos observar cómo la figura humana, que aparece siempre a una escala reducida, insignificante casi, se muestra retratada en diferentes situaciones, en las que mayoritariamente se presenta vacía y grisácea.

En su obra hay constantes referencias a la tecnología y a la mirada, que se manifiestan a través de la representación y uso de cámaras de fotos, dispositivos móviles, cámaras de seguridad, prismáticos, espejos, elementos que hacen alusión a la mirada, propia y del espectador, sobre sí misma y sobre los demás.

Durante el escrito, nos adentraremos en su universo particular, atendiendo a los elementos que habitualmente vemos en sus pequeñas instalaciones: los personajes, el espacio y la tecnología, analizando cual es el papel que adquieren dentro de ellas y cómo son trabajados en relación a los demás. Veremos como el trabajo de Isaac Cordal se construye con el paisaje, con los objetos y con las figuras que el artista introduce en el espacio urbano, mediante la articulación de las mismas con nuestra consciencia, como reflejos que emanan de las historias cotidianas de un mundo donde las apariencias y las herramientas de control de masas anulan el espíritu crítico y la capacidad de análisis del individuo que se ha autosometido ciegamente a través de las pantallas de lo aparente.

## 2. El ser humano

El uso de la figura humana es, como ya hemos avanzado, uno de los elementos imprescindibles para analizar en del trabajo de Isaac Cordal, pues en casi todas sus obras nos encontramos representaciones de la figura humana.



**Figura 1** · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista

**Figura 2** · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista

La figura humana es la que tiene el papel protagonista en sus obras, para, unidas al contexto, construir llamativas escenas, cargadas de significado. Predomina el uso de un personaje individual, que es múltiple a veces, e individuo otras, pues es una figura que, a pesar de que no es siempre la misma, suele variar mínimamente, presentando seres anónimos que, podrían mostrar a casi cualquier persona. Gentes que, por medio de su apariencia, su posición o sus acciones despiertan algo en el espectador, a veces tristeza, a veces cierta compasión o incluso lástima.

Son figuras representadas a una escala muy inferior a la real, de modo que la sensación al verlas es distante, lejana. Muestran al humano como un ser pequeño, inferior, que podríamos aplastar sin problema, de quererlo, como si de una hormiga se tratase, quizá lo hace para recordarnos la idea de que no debemos creernos tan grandes y poderosos como nuestra ambición nos ha hecho creer.

Su proyecto, *Cement Eclipses*, iniciado en 2010 comenzó con pequeños personajes de cemento, trajeados, de gris, como hombres de negocios, trabajadores, aparentes. Son personas, en su mayoría, grises, y frecuentemente hombres, que se muestran en situaciones lamentables: hundidos, ahogados, enjaulados, arrodillados, tirados, víctimas de su propio yo, de la sociedad en la que están, de sus ritmos y sus vidas. Son figuras tristes, a veces ajenas a su propia realidad, que asisten a su propia existencia sin un ápice de pasión, sin apenas expresión, posiblemente sumidos en preocupaciones inútiles.

En la actualidad, y tras haber recorrido muchos lugares, los personajes se han diversificado, y han ganado algo de color, sin embargo siguen siendo tristes, y su vida sigue vacía. Ahora son operarios de fábrica, familias completas, ... otros perfiles pero, en esencia, igualmente hundidos.

Isaac nos muestra un crudo punto de vista, con una visión del ser humano bastante trágica, por absurda, con cierta dureza, porque al verla somos conscientes de que es un buen retrato y eso, en cierta medida, nos duele, porque sabemos que es así. Isaac nos muestra esta visión cargada de naturalidad y encanto, rozando un nihilismo que a la vez que es absurdo y evidente, nos ofrece, con cierta ironía nuestra situación.

### **3. El espacio público**

El espacio público es, para Isaac Cordal, el escenario. Es el lugar que ofrece múltiples posibilidades para situar sus personajes y es, también fuente de inspiración para multitud de situaciones.

El espacio público ofrece varias funciones además de la habitual, la infinitud de materiales y paisajes que ofrece sin necesidad de ser creados ex proceso para



**Figura 3** · Isaac Cordal, Cement Eclipses, 2010. Cortesía del artista

el proyecto abren muchas vías de trabajo para un artista que sepa descifrar y aprovechar las oportunidades como es Isaac, que demuestra que unas simples hierbas en el asfalto, una charca o un coche aparcado pueden convertirse en escenario para su trabajo, un oasis y un punto de reflexión sobre la existencia humana.

Nos parece relevante destacar la habilidad con la que el artista utiliza los diferentes objetos disponibles en el espacio urbano, tanto los propios de la anatomía de las calles, como pueden ser los zócalos del suelo o las alcantarillas, pero también los derivados de la climatología, como las charchas o incluso las hierbas que a menudo crecen entre el asfalto, abriendo paso a la naturaleza frente a la civilización. Isaac aprovecha todas y cada una de las oportunidades que el espacio le brinda, demostrando poseer capacidad de atención y adaptación, así como habilidad mental para construir con ellos mediante la incorporación de alguno de sus personajes.

Si tomamos como ejemplo algunas de las obras pertenecientes a la serie *Cente Eclipses*, concretamente, a las tomadas en Nueva York, podemos apreciar como recurre a lo que se va encontrando por la calle para realizar sus intervenciones y tomar sus fotografías. Un Personaje en una obra, otro saliendo de un desagüe, otro sobre un contenedor en una orilla con la ciudad de fondo, en una alcantarilla, etc...

Al intervenir en el espacio público Isaac logra además intervenir en lo social, puesto que al estar la obra expuesta a cualquier tipo de público, se abren las posibilidades de lectura de estas obras a un público que, quizá, no sería el mismo que accedería a ellas en una sala de exposiciones, llegando a construir un interesante puente de diálogo con un nuevo espectador. Sucede a veces que, cuando el público se encuentra ante los personajes en un espacio público no hace sino reflejar, en ocasiones, lo que el propio público hace, ofreciendo así una relectura de la propia obra, por quienes podrían ser sus propios protagonistas.

*¿Cómo logra el arte público hacer vida en la ciudad? A través de agregados de identidad, estructuras y significados múltiples y complejos que se desprenden y se asocian a la interacción social obra-público.* (García; 2012: 75)

#### **4. La afectividad / la comunicación /lo social**

La visión de la afectividad es otro de los elementos que hemos considerado destacar como un aspecto relevante en el trabajo de Isaac. Pensamos que es importante mencionar cómo se enfoca la comunicación y la afectividad en los personajes creados por Isaac porque habitualmente son seres que aparecen solos, que destilan necesidades afectivas pero que, sin embargo, están conectados a

sus teléfonos móviles o a sus objetos personales, bien sean maletines o patos de goma. En ocasiones, aparecen en grupo, pero igualmente aislados, pese a estar juntos, están distantes.

Isaac acompaña sus figuras con representaciones de objetos que están utilizando, prismáticos, cámaras de fotos, patos de goma, teléfonos, maletines, muchos de ellos, relacionados con la mirada, extensores de la mirada, que nos valen para ver más allá, quizá, en un intento de reforzar esa idea de que mientras estamos mirando hacia otro lado es cuando están pasando las cosas, quizá un intento de hacer ver.

Lo afectivo se convierte en un problema social en el momento en el que el individuo, aliendado completamente ya, no sabe distinguir el uso del abuso, la necesidad creada ha conseguido liberarlo de la carga emocional de las cosas, apagando todavía más su figura.

*Los muchachos de cemento de Isaac Cordal retratan las visiones del desamparo de hombres y mujeres comunes. Con las manos en los bolsillos o al pie de una alcantarilla, realizando actividades domésticas como esperar un autobús, hablar por teléfono, volver con las bolsas de la compra, convertidos en hombres de traje gris a los que les robaron no solo el mes de Abril. La diáspora generada por la inestabilidad, la emigración y el desempleo, da lugar a hombres y mujeres sin posibilidad de autogestionarse, sin casa, sin trabajo, con maletas, cabizbajos ante los escaparates, en las aceras, insignificantes y sólidos, camuflados en el cemento, al borde de escalones que a su escala parecen abismos. Su expresión cenicienta se sustenta en pies pesados como el plomo. Como un retrato psicológico del sujeto contemporáneo las figuras de Isaac Cordal aparecen por doquier, generando microescenas en lo alto de un muro histórico en Berlín, en la sección de una tubería, en el alfeizar de una ventana en Bruselas, Londres o Vigo, en la puerta trasera de un museo, en un charco. La precariedad de estas estatuillas anónimas, a la altura de la suela de los transeúntes, representan los restos nómadas de una demolición. Mimetizadas con un entorno urbano, adosadas a la piel asfáltica y a la ciudad-hormigón, su destino va con los escombros. Su resistencia en la jungla urbana si alguna imagen nos trae a la mente es la de los supervivientes del 11S, envueltos en el polvo gris de las torres caídas, la imagen que fue descrita como "apoteosis de la postmodernidad" (Díaz, 2015:226)*

Los hombres grises se han convertido ya en calaveras, en fantasmas, en muertos vivientes... que como zombies van de un lugar a otro, hacen, sin detenerse, sin pararse, sin cuestionar, continuando con la rutina sin mirar más allá...

El teléfono móvil aparece como un objeto bastante común, perfectamente ilustrativo, y como ejemplo idóneo de la grandiosidad que alcanza la poética crítica de Isaac, ponemos esta imagen, en la que se ve a un individuo con el agua al cuello sacándose un *selfie*.

El teléfono adquiere, en su trabajo, el papel de la tecnología que, supuestamente facilitaría las cosas y, sin embargo, nos distancia y aísla más. Es el objeto que nos muestra directamente el absurdo de nuestras acciones, o mas bien, no acciones.

La gente, en cualquier situación, se presenta a través del teléfono, las imágenes de Isaac muestran familias enteras sin hablarse, donde cada persona está con su móvil, personas sentadas juntas pero emocionalmente separadas. La afectividad de los individuos se pierde, se anula y se somete a la frialdad de la pantalla y la distancia.

Sujetos sometidos a un sistema que se perpetua, tal y como apunta Rafael Riva, en la introducción a la novela de Huxley, *Un mundo Feliz*:

*transitamos a una dictadura universal con apariencia democrática, a una cárcel sin muros de la cual los prisioneros no podrán ni soñar en evadirse, a una esclavitud donde, gracias al sistema generalizado de consumo, al soma -la droga "perfecta" que no tiene ningún efecto negativo sobre las personas- y al condicionamiento general, ellos estarán agradecidos de su situación de siervos (Riva: 2014:5)*

Así nos muestra Isaac, prisioneros de nosotros mismos a través de nuestros hábitos, muchas veces sin saberlo, sin ser conscientes o, simplemente tras haber naturalizado la situación de sentirse vigilado, tal y como G. Orwell, imaginaba en 1984: “*El Gran Hermano te vigila*” .

### Conclusión

Tal y como hemos visto, Isaac hace suyos los problemas de una sociedad que se refleja en sus obras. Lo hace, además, obteniendo grandes resultados con unos medios mínimos, respetando lo que le rodea y sin apenas alterar el medio, utilizando su ingenio, su talento y su habilidad.

*Destaca por el uso de figuras de miniatura que coloca en los espacios públicos con una intención muy clara, despertar conciencias. A través de su proyecto Cement Eclipses, critica el comportamiento de los seres humanos como masa social, arremete contra los daños colaterales que provoca la evolución de la especie y denuncia la relación devaluada que la sociedad mantiene con la naturaleza, la opresión y lo que podría ser la nueva esclavitud del siglo XXI. (Fernandez; 2009:268)*

Pensar que estas obras datan, en sus inicios de este proyecto, de hace más de diez años, nos hacen reafirmarnos en la idoneidad de nuestra elección a la hora de hablar de su trabajo, pues ofrece una mirada crítica que, además de pertinente, es necesaria, coherente y admirable.

Nos resulta un auténtico honor y placer hablar de él, como artistas, como admiradores y como aprendices, porque consideramos que son obras en las que predomina la sátira de una existencia que roza el absurdo, pero a veces tan certera y tan real, que a la vez que nos hace sonreír también nos duele (e incluso, nos avergüenza), y el saber hacerlo con su humor y elegancia es un valor más.

### **Referencias**

Díaz, V. (2015). Aproximación discursiva a una muestra de arte contemporáneo. Primeros apuntes para el estudio de una generación (Galicia 1990-2010). Tesis de Doctorado. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/54205216.pdf>

Fernandez, E. (2018). Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46424/1/T39585.pdf>

García, O. (2012). "Arte, espacio público y comunicación urbana: De la intervención

quirúrgica a la activación interna" Tesis de doctorado. Disponible en <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2014/05/arte-espacio-pc3bablo-y-comunicacion3b3n-urbana.pdf>

Huxley, A. (2014) Un mundo feliz. Ed. Sindicato Nacional de Trabajadores del Infonavit, disponible en <http://intecorecoleta.cl/wp-content/uploads/2020/07/Un-mundo-feliz-Aldous-Huxley.pdf>

Orwell, G. (2020). 1984. Ed. Debolsillo Castellano. BCN.

### **Notas biográficas**

JOSÉ MANUEL VIDAL es artista plástico e investigador en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra  
Email: [jmvidav@yahoo.es](mailto:jmvidav@yahoo.es)

AMAYA GONZÁLEZ REYES es artista plástica y docente en la facultad de Bellas Artes de Pontevedra, de la Universidad de Vigo y en la Facultad de Ciencias de la Educación de la UNIR.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0651-6174>  
Email: [amayagonzalezreyes@yahoo.es](mailto:amayagonzalezreyes@yahoo.es)

# Rosana Paulino: colcha de retalhos e sutura da história

*Rosana Paulino: patchwork quilt and suture  
of history*

ANTONIO HERCI FERREIRA JÚNIOR

AFILIAÇÃO: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Av. Prof. Mello Moraes, Tv. 8, 140 — Butantã, CEP 05508-000, São Paulo, Estado de São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este ensaio interpreta a obra *Permanência das Estruturas* (2017), da artista visual Rosana Paulino (1967), sob a analogia da colcha de retalhos e da sutura histórica que, a partir de retratos e fragmentos de um processo civilizatório baseado na perversão e na escravização de pessoas, pôde pintar um quadro de resiliência e compaixão.

**Palavras chave:** antirracismo / arte e identidade / reparação histórica.

**Abstract:** *This essay interprets the work Permanence of Structures (2017) by the visual artist Rosana Paulino (1967), under the analogy of patchwork quilt and historical suture that, from portraits and fragments of a civilizing process based on perversion and enslavement of people, could paint a picture of resilience and compassion.*

**Keywords:** *anti-racism / art and identity / historical repair.*

## 1. Introdução

Rosana Paulino (1967) é especialista em gravura pelo London Print Studio, Bacharel em Gravura (1994) e Doutora em Artes Visuais (2017) pela Universidade de São Paulo (USP), cidade onde nasceu e reside.

Tem obras e participou de mostras em importantes acervos e espaços, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), Museu de Arte Moderna (MAM), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (Museum of Modern Art, MoMA).

Também professora e pesquisadora, tem sua obra e carreira explicitamente comprometidas com a luta contra o racismo e pela preservação da memória e herança dos povos colonizados e escravizados, sendo ela própria — artista mulher e negra — parte desse mesmo corpo constricto que denuncia e, ao mesmo tempo, elege como sede da resistência e luta pela afirmação de direitos e reparação histórica.

*Permanência das estruturas* (2017), sua obra aqui interpretada, é uma montagem de 93mm por 110mm e dispõe, em três colunas de três linhas, 9 painéis retangulares de tecidos estampados digitalmente com recortes de corpos, closes de crânios, diagrama de um navio, detalhe de um conjunto de azulejos com cena de caça e dois cartazes iguais, repetindo monotonamente o título da obra, em caixa alta e diversos tamanhos de uma mesma fonte, lembrando antigos cartazes feitos em uma tipografia e dispostos um de cada lado, nas colunas externas da montagem. A obra foi realizada para a mostra *Ossos*, depois exposta e integrada em seu acervo pelo MASP, Museu de Arte de São Paulo, em 2018. (Figura 1)

Os fragmentos são fortemente costurados entre si por fios que permanecem grosseiramente expostos e formam uma colcha de retalhos cuja sutura parece ser a própria marca de suas cicatrizes históricas.

A obra enfrenta o discurso da pseudociência que, nas primeiras décadas do século XX, organizou o Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia, para tentar formalizar cientificamente a superioridade da “raça branca” e a base científica do racismo (Gonçalves, 2010).

Rosana Paulino colhe imagens representativas de estruturas sedimentadas e permanentes de discriminação, como fotos produzidas por experiências sobre a “raça pura” nos séculos XIX e XX, fragmentos de tratados sobre craniometria, que tentavam caracterizar as pessoas negras como primitivas e próximas dos primatas pelas comparações das medidas dos crânios e por uma iconografia que remete à violência da colonização e do tráfico de população escravizada.



**Figura 1** · Rosana Paulino, A permanência das estruturas, 2017. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura, 93X110cm. Exposição: MASP, Museu de Arte de São Paulo. Aquisição: Doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição Histórias afro-atlânticas, 2018. @MASP — Divulgação

## 2. As estruturas permanentes e a constrição dos corpos

*A frase e título da obra — Permanência das Estruturas — me veio quando eu estava pensando para fazer esse trabalho, que participou da mostra em apoio ao Rafael Braga, rapaz negro que foi preso injustamente no Rio de Janeiro por conta de carregar consigo Pinho Sol [desinfetante]. Estava pesquisando e vi a imagem do tumbeiro, aquele diagrama que tem a posição dos escravizados dentro do tumbeiro... lembrei da frase "todo camburão tem um pouco de navio negreiro" e automaticamente a frase do título da obra me veio. Veio automaticamente dessa relação com a cadeia, que se mostra como uma estrutura permanente e atemporal [de controle sobre os corpos], e pronto, a partir da frase é que eu criei o resto do trabalho. (Paulino, 2021)*

Camburão é a gíria popular usada para se referir ao carro de polícia com compartimento traseiro fechado, para transporte de pessoas presas ou detidas.

"Todo camburão tem um pouco de navio negreiro" é frase e título da música do grupo Rappa (1994), que se tornou um símbolo sonoro nas lutas sociais contra o racismo e, particularmente, da denúncia do aprisionamento seletivo da população negra no Brasil.

*Na realidade tem muito de navio negreiro. É uma permanência, é fácil a gente perceber como essa estrutura racista, esse racismo estrutural permanece no tempo e continua alimentando as mesmas estruturas de sempre, de exclusão, de domínio, então é bem isso mesmo, cada prisão tem muito de navio negreiro, tem muito de porão de navio negreiro, é feito para ser assim, feito para que permaneça esse domínio. (Paulino, 2021)*

O Brasil contava, em 2019, com uma imensa população carcerária de mais de 773 mil pessoas confinadas, que o coloca em terceiro lugar no ranking mundial, atrás dos Estados Unidos e China, respectivamente com 2,1 milhões e 1,7 milhão, segundo o World Prison Brief, levantamento mundial sobre dados prisionais realizado pela ICPR (Institute for Crime & Justice Research) e pela Birkbeck University of London.

Dessa população aprisionada, mais de um terço está presa sem ter sido condenada e mais da metade aguarda julgamento, tornando as penas ou restrições temporárias em penas permanentes para quem não tem acesso a ajuda legal ou advogados constituídos.

Do total da população encarcerada, 95% são homens e, de cada três presos, dois são negros. (Lima e Bueno, 2020: 13)

## 2. O osso

*Permanência das estruturas* foi feita para participar da exposição *O Osso, exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*, uma mostra protesto realizada pelo Instituto Tomie Otake em 2017, sob curadoria de Paulo Miyada, com a adesão de 29 dos mais relevantes artistas brasileiros em atividade (Miyada, 2017).

Rafael Braga (1988) é um jovem negro que foi preso depois das manifestações e protestos das chamadas *Jornadas de Junho*, de 2013, que levaram milhões de pessoas às ruas em protestos muitas vezes violentos. Foi o único que permaneceu preso.

Abordado com dois recipientes de produtos de limpeza, um frasco de água sanitária e outro de desinfetante, foi acusado e condenado por portar produtos incendiários e explosivos, mesmo à revelia do laudo emitido pelo próprio Esquadrão Antibomba da Coordenadoria de Recursos Especiais da Polícia Civil que desmentia essa versão.

Permaneceu preso por algum tempo, conseguiu progredir a pena para regime aberto, para logo em seguida, quando trabalhava como auxiliar de serviços gerais no Rio de Janeiro e utilizava tornozeleira eletrônica, em janeiro de 2016, ser preso novamente, acusado de porte de drogas e explosivos (um rojão).

Rafael nega todas as acusações e alega ter sido vítima de violência e extorsão policial e, além de existirem contestações sobre a veracidade do flagrante, existem contradições entre os depoimentos de policiais militares, únicas testemunhas da acusação.

Apesar de testemunhas que o inocentavam, Rafael foi condenado e teve a pena ampliada para 11 anos e 3 meses por tráfico de drogas, com revogação do regime aberto e sua volta à prisão. Atualmente, depois de ter adoecido e ficar com o estado de saúde debilitado, teve o regime de prisão relaxado para prisão domiciliar, que cumpre até hoje.

## 3. O Brookes

Os navios que transportavam escravizados negros eram chamados de tumbeiros.

O Brookes foi um navio britânico lançado em Liverpool, em 1781 e entre 1782 e 1804 fez 11 viagens de comércio de população escravizada, comercializando milhares de pessoas nessas condições.

Era considerado de grande tecnologia, com a segurança de que chegaria ao destino e histórico de poucas baixas entre as pessoas transportadas, se comparado aos seus concorrentes, sendo um dos tumbeiros mais competentes.

No entanto, a publicação de seu diagrama em 1788 pela *Society for Effecting*

*the Abolition of the Slave Trade*, uma associação antiescravagista, revelou como eram transportadas essas pessoas e a que tipo de situação eram submetidas, mostrando que nem mesmo espaço para ficar de pé ou se virar enquanto dormiam tinham. A imagem chocou o mundo e tornou-se um dos primeiros libelos públicos de protesto.

O que havia de mais avançado tecnologicamente, que garantia a maximização dos lucros e a minimização dos prejuízos, conquistados com uma maior quantidade de escravizados transportados de uma só vez e com recursos avançados de controle do movimento dos prisioneiros, o que diminuía a possibilidade de revolta, representou, para seus contemporâneos, o encontro com a “Sombra” de uma sociedade que se pensara pautada pelas luzes da razão.

A mesma “Sombra” que Paulino confronta, ao revelar as suas estruturas permanentes, fazendo referência ao sentido adotado pela Psicologia Simbólica de Jung para designar a sede do Mal.

Isso segundo a ideia de que o tema da potencialidade da maldade humana “pode ser abordado em função das estratégias que a Sombra dispõe para praticá-lo” (Byington 2019, 255).

*Nesse sentido, como na parábola do filho pródigo, os símbolos e funções da Sombra merecem ser buscados mais do que os símbolos normais, pois, enquanto estes já estão sendo elaborados no caminho da plenitude e do Bem, aqueles estão fixados e alienados no caminho do Mal. Pelo fato de os símbolos da Sombra estarem dissociados devido à fixação e oferecerem resistência à elaboração, o reconhecimento da importância da Sombra e o seu confronto merecem todo o apreço dos que buscam o desenvolvimento da Consciência e da ética. (Byington 2019, 221)*

O diagrama do navio tumbeiro Brookes assume literalmente a centralidade de *Permanência das Estruturas*, comunicando-se por contiguidade com todos os outros universos iconográficos e de sentidos e sugerindo seu papel fundante no encadeamento de razões.

#### 4. Raças puras

No canto superior esquerdo da composição, vê-se o perfil de um homem negro, olhando para fora. As imagens desse homem foram colhidas no acervo da Expedição Thayer, de um “tríptico somatológico” identificado apenas como “Mina Aouni” (Machado e Huger 2010, 89). As fotografias são de Augusto Stahl, da coleção fotográfica de Louis Agassiz, da série “Raças Puras”, produzidas no Rio de Janeiro em 1865.

O homem está cindido e apenas sua parte superior aparece. Seus pés encontram-se no canto inferior direito, numa diagonal do enquadramento cortada

justamente pela centralidade do tumbeiro, que acima de si apresenta um quadro com o mesmo homem, mas agora de corpo inteiro e exposto, como se estivesse em uma vitrine, em três posições diferentes: de costas, de perfil e em uma terceira posição bastante singular, de apagamento, em uma imagem frontal que se reconhece humana não por sua face ou corpo, mas por sua ausência. Analogamente à própria vida, o homem é incluído na paisagem, como um excluído dela.

*São fotos que eu encontrei em um livro sobre o negro na fotografia do século 19, elas fazem parte da expedição Thayer e foram feitas a mando do Louis Agassiz, um cientista de Harvard e o fotógrafo é o Augusto Stahl. (Paulino 2021)*

A expedição de Louis Agassiz houvera percorrido diversas regiões das Américas para registrar o que propunham ser provas científicas da superioridade da “raça branca” e, com isso, construía um catálogo de estereótipos e imagens que se tornariam base de iconografia preconceituosa e discriminatória contra a população negra, quando não vexatórias ao expor mulheres e crianças em posturas humilhantes.

*Eu acho que essas imagens causaram um grande estrago para população negra, mas eu tenho um conceito que é inspirado em Hanneman, que é o criador da homeopatia. [A exposição artística dessas imagens] é um meio homeopático no sentido de que “semelhante cura semelhante” então para eu curar as chagas e os malfeitos que essas imagens causaram só trabalhando com imagens que tenham a mesma potência. Então eu parto da própria imagem para subverter o sentido dessa imagem, é como se fosse a ideia do “semelhante cura semelhante”. Então eu acho necessário que se trabalhe com essas peças, a partir dessas imagens, é mesmo para que a gente entre num processo de cura. (Paulino 2021)*

## 5. Fonte tipográfica

Um destaque que chama a atenção é a apresentação de dois cartazes idênticos e diagramados com uma fonte que sugere impressão em tipografia. Nos cartazes a frase e nome da obra — *Permanência das Estruturas* — é repetida à exaustão.

*Eu começo a usar essa fonte tipográfica para o livro, para o História Natural (2016) porque eu queria ressaltar realmente essa coisa da impressão da tipografia da ideia do livro como um livro vai mudar as concepções de conhecimento e da enciclopédia. Foi assim que eu acabei gostando da fonte e utilizei em outros trabalhos. Em Permanência das Estruturas a mesma fonte com diagramação que lembra um desses cartazes de escravos fugidos. (Paulino 2021)*

## 6. Azulejos portugueses

*Permanência das Estruturas* apresenta uma ilustração de caça estampada em uma parede azulejada. Rosana Paulino afirma que sempre teve interesse por azulejos, pela cerâmica e, pesquisando nessa linha de trabalho, acabou se deparando com os azulejos portugueses de caça, muito tradicionais e que expressam cenas de grande violência, ao ter como motivo a caça de animais mediadas e ajudada por outros animais, estes últimos aliados dos algozes humanos contra os primeiros.

*Então quando eu comecei a pensar essa questão da colonização, o Brasil é um país que é muito marcado arquitetonicamente pelos azulejos, principalmente nos locais mais quentes como no nordeste do país. Então começam a colocar esses azulejos como índice da colonização e principalmente esses azulejos de caça são os primeiros que começam a aparecer. Eles dão uma ideia dessa coisa predatória que foi a colonização e, o que é pior, como nós assumimos essa coisa predatória, isso se mantém esteticamente.* (Paulino 2021)

## 7. O corpo, o movimento e a eugenia

A jovem República brasileira, recém saída do Império, inaugura sua própria modernidade nas primeiras décadas do século XX, de forma bastante complexa e direções conflitantes sobre um mesmo fenômeno que parecia tomar conta da história: um possível processo de miscigenação e inclusão das pessoas negras na vida social, incidental ainda, mas irreversível.

Nesse mesmo ambiente, fortalecia-se o pensamento da Sociedade Eugênica Brasileira, que procura desenvolver as bases de uma teoria que, a pretexto de melhorar a reprodução humana e fortalecer os laços morais e familiares, propõe regras de segregação e hierarquização raciais.

O Primeiro Congresso da Sociedade Eugênica acontece no ano de 1929 na cidade do Rio de Janeiro, sedimentando ideias que permanecerão perenes e serão incorporadas e reproduzidas nas gerações futuras, dando margem ao que se identifica hoje como uma característica estrutural do racismo. As ideias iam de esterilizações forçadas a segregação físicas e adoção de políticas de distanciamento racial, inspiradas na sociedade americana (Gonçalves 2010).

Por outro lado, também ocorria um fenômeno que vinha de uma força totalmente oposta a essa e que, diante do controle, constrição, censura e controle dos corpos, mostrava um movimento irreversível e inexorável de reterritorialização dos povos escravizados, agora já parte de uma nova semente que se dobrava em lutas ancestrais e atuais (Sevcenko 1992).

Foi em uma das noites de gala no Palácio do Catete que ocorreu um dos maiores escândalos da primeira república, chamada de "A noite do Corta Jaca".

*A noite de 26 de outubro de 1914 foi sonora em todas as suas dimensões. Celebrando o quatriênio de Hermes da Fonseca (1855-1923) na presidência, a então primeira-dama Nair de Teffé (1886-1981) animou os espíritos ilustres e oficiais de seus convidados com uma programação musical um tanto inusual para a ocasião.* (Nascimento, 2017:39)

Ocorre que, entre as tradicionais peças do compositor Arthur Napoleão (1843-1925), e uma das célebres Rapsódias do húngaro Franz Liszt (1811-1886), que eram obrigatórias em qualquer festa que se pretendesse refinada ou elevada, figurava timidamente um tango para violão, que seria executado pela própria primeira dama, “Mme. Nair Hermes”.

O “tango” era o “Corta-java”, subtítulo da canção e uma espécie de pseudônimo que se popularizara e havia sido composta por Chiquinha Gonzaga (1847-195) em 1895, para a ópera *Zizinha Maxixe*, e já era um sucesso popular e editorial.

O maxixe havia sido criminalizado no século XIX, e mesmo a menção ao seu nome determinava a censura ou recolhimento de impressos. E muitos autores denominavam seus maxixes de “tangos brasileiros”.

Mas naquela noite o “Corta-java” soou estrondoso no Palácio do Catete e quando a música terminou os presentes se dividiam em dois grupos muito distintos: um aplaudia efusivamente, outro, indignado, zombava e criticava violentamente a iniciativa. Entre os convidados estava o ilustre sr. Rui Barbosa que, em um discurso em sessão do Senado Federal, ridicularizou a música e a festividade ao redor dela.

*Mas o corta-java de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-java é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria!* (Rui Barbosa apud Nascimento, 2017:41)

## Conclusão

*Permanência das Estruturas*, é uma obra para ser decifrada e cada um de seus elementos remete a uma complexa rede de sentidos. Trava uma verdadeira batalha semântica contra as ideias e o discurso da pseudociência que tentava demonstrar a superioridade da “raça branca” e com isso formular um racismo justificado cientificamente.

Utiliza imagens e fragmentos do discurso que pretende criticar para, a partir do princípio homeopático de que “semelhante cura semelhante”, construir um potente antídoto que neutralize a eugenia e o discurso racista.

Suturando retratos e retalhos de memória e história, Rosana tece uma colcha de retalhos e, sem pudor algum de declarar publicamente suas dores ou cicatrizes, procura recompor a totalidade de uma humanidade cindida pela per-versão mas suturada pela empatia e compaixão.

### Agradecimentos

Orientador, Prof. Dr. Edson Leite, e Agência de Financiamento: CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

### Referências

- Byington, Carlos Amadeu B. (2019) "A Sombra e o Mal. O paradoxo do Arquétipo Central. Um estudo da ética pela Psicologia". *Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*: 221-230.
- Gonçalves, Assis da Silva (2010) "Eugenia em debate: Medicina e Sociedade no I Congresso Brasileiro de Eugenia". In *XIV Encontro Regional da AUNPUH-RIO — Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de História. [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276697830\\_ARQUIVO\\_MedicinaeSociedadeNoCongressoBrasileirodeEugenia.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276697830_ARQUIVO_MedicinaeSociedadeNoCongressoBrasileirodeEugenia.pdf).
- Lima, Renato Sérgio de, e Samira Bueno (Orgs.) (2020) *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2020*. 14. Brasil: Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Agência Brasil. <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-final.pdf>.
- Machado, Maria Helena P. T., e Sasha Huger (Orgs.) (2010) *Races of Louis Agassiz: Photography, Body, and Science, Yesterday and Today/ Rastros e Raças de Louis Agassiz: Fotografia, Corpo e Ciência, Ontem e Hoje*. Capacete; 29a Bienal de São Paulo.
- Marcelo Yuka; Marcelo Falcão; Xandão; Marcelo Lobato; Nelson Meirelles (1994) "Todo camburão tem um pouco de navio negro". In *O Rappa*. CD, 62 minutos. Rio de Janeiro: Warner Music.
- Miyada, Paulo (Org.) (2017) *OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Instituto de Defesa do Direito de Defesa. <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/osso-exposiasapo-apelo-ao-amplo-direito-de-defesa-de-rafael-braga>.
- Nascimento, Rafael (2017) "Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 67 (agosto): 38-56. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i67p38-56>.
- Paulino, Rosana (2016) *¿História Natural? Técnica mista sobre imagens transferidas sobre papel e tecido, linoleogravura, ponta seca e costura*.
- Paulino, Rosana (2017) *A permanência das estruturas*. Impressão digital sobre tecido, recorte, acrílica e costura. Doação Fernando Abdalla e Camila Abdalla, no contexto da exposição *Histórias atlânticas*, 2018. MASP, Museu de Arte de São Paulo. <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>.
- Paulino, Rosana (2021) Rosana Paulino e as imagens da permanência. Entrevista concedida a Antonio Herci Ferreira Júnior. Videoconferência e gravação por WhatsApp.
- Sevcenko, Nivola (1992) *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia Das Letras.

### **Nota biográfica**

Antonio Herci Ferreira Júnior é doutorando e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte — PGEHA da Universidade de São Paulo — PGEHA/USP e bacharel em Filosofia pela mesma universidade. Além de pesquisador é compositor, dramaturgo e dá aula de Prática e Curadoria de Performance no Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da USP como professor assistente. É membro titular do Conselho Deliberativo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) e mantém uma coluna de crítica de arte no Blog Ciranda da Comunicação, ligado ao Fórum Social Mundial. É financiado em sua pesquisa de doutorado por bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, Ministério da Educação do Brasil.

# Danziger, Cartegiani e os Poetas Vivos: arte brasileira em tempos de necropolítica

*Danziger, Cartegiani and Poetas Vivos: Brazilian art in times of necropolitics*

TAILA SUIAM IDZI\* & MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO\*\*

\*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

\*\*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 — Belo Horizonte, MG — Brasil

**Resumo:** O presente artigo discute inquietações decorrentes da leitura de textos como O que é um autor?, de Michel Foucault (2001) e A morte do autor, de Roland Barthes (1970), pensados no atual cenário político e cultural brasileiro, agravado por uma pandemia global. Trazemos para esse debate trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que abordam temáticas como morte, vida e resistência em tempos de necropolíticas, como Leila Danziger, Andressa Cartegiani e o grupo de *slam, rap e trap Poetas Vivos*.

**Palavras chave:** a morte do artista / necropolítica / arte como resistência.

**Abstract:** This article discusses concerns arising by texts such as *What is an author?*, by Michel Foucault (2001) and *The death of the author*, by Roland Barthes (1970) in regard to the current Brazilian political and cultural scenario, aggravated by the a global pandemic. We bring to this debate works by contemporary Brazilian artists who address the themes death, life and resistance in times of necropolitics, such as Leila Danziger, Andressa Cartegiani and the slam, rap and trap group *Poetas Vivos*.

**Keywords:** the death of the artist / necropolitics / art as resistance.

## 1. Introdução

Esse trabalho tem como pano de fundo as ruas de duas capitais brasileiras: Rio de Janeiro (RJ) e Porto Alegre (RS). É nelas que transitam, performam, respiram, habitam, pensam e versam os artistas do coletivo *Poetas Vivos* e a performer Andressa Cartegiani — ambos de Porto Alegre — e Leila Danziger, artista visual da cidade do Rio de Janeiro. As produções que trazemos aqui são bastante diversas entre si e compõem, nesse texto, um complexo mosaico que faz jus ao panorama cultural pluralizado de um país como o Brasil. Elas são evocadas aqui porque carregam consigo a urgência em falar sobre vida, morte e resistência em um tempo que tanto tem exposto a fragilidade humana, evidenciando também uma política nacional que é a da morte, ou *necropolítica*, como explicaremos mais adiante.

O grupo de artistas *Poetas Vivos* é formado por jovens negros da periferia de Porto Alegre, que invadem as ruas da cidade declamando poesia e praticando o que nomeiam “terrorismo lírico”. Eles tematizam em seus versos a opressão, a dureza do cotidiano nas periferias, a luta diária contra o machismo e o racismo, suas histórias pessoais como poetas e como essa prática se oferece como ferramenta de luta. As ruas têm sido o palco para esses artistas desde 2018, quando o grupo começou, desenvolvendo ações performáticas que têm como raiz o *slam*: prática de declamar poesias em uma espécie de batalha. A musicalidade de suas rimas tem enveredado para a produção musical, sendo o *rap* e o *funk* os ritmos predominantes. O grupo faz, ainda, oficinas de poesia nos bairros onde vivem e atuam e já publicou um livro, *Vozes da Revolução* (2019), assinado por Agnes Cardoso, Ana Tereza Oliveira Reis, Dimitri Souza Rodrigues, Felipe de Freitas Corrêa e Natália Pagot Xavier.

É também nas ruas da cidade de Porto Alegre que a artista Andressa Cartegiani desenvolve os trabalhos *Morta sim, feia nunca* (2015-2017) e *Como matar um artista* (2017-2018), que abordaremos aqui. Nascida em Caxias do Sul (RS) em 1980, Cartegiani formou-se bacharel em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Sua produção é constituída de trabalhos em performance, que se desdobram, por vezes, em obras espaciais, fotografias e vídeos. Suas produções trazem questões relacionadas ao corpo em seu embate com o meio político, social e cultural, nos lembrando que falar de corpo é sempre falar de política e das relações que se produzem a partir desse corpo.

Por fim, temáticas como vida, morte, resistência e sobrevivência surgem também em um dos principais projetos da artista Leila Danziger (Rio de Janeiro, 1962), *Diários Públicos*, que se dá a partir do apagamento de jornais impressos. Nas séries *Resistir-por-ninguém-e-nada* (2010) e *Para-ninguém-e-nada-estar*

(2006 — 2010), a prática de apagar palavras e imagens de jornais coloca em evidência aquelas que resistem ao caráter meramente informativo da linguagem, dando a ver sentidos menos amarrados ao senso-comum da linguagem jornalística. Danziger iniciou seu trabalho na ilustração e nas artes gráficas e cursou artes plásticas no Institut d'Arts Visuels Orléans, na França, em 1989, onde começou a desenvolver projetos a partir de documentos e das histórias que eles evocam.

Ao discutir esses trabalhos nesse ensaio, nosso objetivo é mostrar pontos de resistência possíveis na arte brasileira em tempos de necropolítica.

## 2. A morte como estopim

Voltemos ao nosso pano de fundo: as ruas das cidades brasileiras. Enquanto, a muito custo, elas se esvaziavam, tendo em vista a necessidade de isolamento social imposta pela pandemia da Covid-19, um episódio político foi capaz de borrar os limites entre arte e vida, assemelhando-se a um episódio de telenovela e fornecendo o estopim dos questionamentos que nos trazem aqui. À época, em maio de 2020, quando os números de mortos no Brasil em razão da pandemia chegavam a 615 pessoas, a então Secretária Especial de Cultura do Ministério da Cidadania do Governo Federal Brasileiro, Regina Duarte, que também é atriz de novela, foi questionada a respeito de seu próprio silêncio diante das mortes de vários de seus colegas, artistas de grande importância nacional em razão da pandemia, como também foi questionada acerca de sua aliança com o atual presidente do Brasil, que já defendeu publicamente a ditadura militar dos anos de 1964 e 1964, além de ter minimizado, desde o início, os efeitos da atual pandemia. Em sua resposta a esses questionamentos, a secretária foi capaz de banalizar as mortes ocorridas tanto por ocasião da pandemia, quanto durante a ditadura, muitas delas envolvendo tortura, além de satirizar as perguntas a ela direcionadas:

*Eu imaginei assim: será que eu vou ter que virar um obituário? Entendeu? A secretária vira um obituário! Quantas pessoas a gente tá (sic) perdendo? Teve uma semana que a gente perdeu três grandes nomes! (...) Na humanidade não para de morrer, se você falar vida, do lado tem morte! (Duarte, 2020: 15:14-19:54.).*

Essas frases nos chamaram a atenção por terem sido ditas exatamente no momento em que líamos e discutíamos, no contexto acadêmico, textos como *O que é um autor?*, de Michel Foucault (2001) e *A morte do autor*, de Roland Barthes (1970). *A morte do autor* trouxe para o debate o papel do leitor enquanto agenciador dos sentidos dos textos: o autor “morre” porque, finda a obra, o sentido que ele quis lhe dar já não importa, uma vez que a leitura tem diferentes

efeitos em cada leitor. No contexto do pós-estruturalismo, em que os textos O que é um autor (1969) e A morte do autor (1970) foram escritos, eles trouxeram discussões relevantes sobre o “nascimento do leitor”, nas palavras de Barthes, ao retirar o foco das questões que enfatizavam a biografia do autor, na crítica literária, que buscava nos traços biográficos o significado do texto. Ao invés disso, o pós-estruturalismo instaura uma teoria da desconstrução na análise literária, liberando uma pluralidade de sentidos do texto.

Contudo, críticas de autoras como Diana Klinger (2012) exploram o tema do desaparecimento do autor que circundam esses dois textos: à medida em que escreve, o autor desaparece, dando lugar à escrita, que é incorpórea, imaterial. Segundo ela, a morte do autor, à época de Barthes e Foucault, é uma espécie de recalque modernista do sujeito na obra, algo que não é mais possível hoje, considerando a importância cada vez maior que adquire o sujeito que produz e sua relação com a obra e, da mesma forma, seu lugar de fala.

Ao dizer isso, Klinger nos mostra que um artista não pode se isentar de tratar de questões de seu tempo: um posicionamento que vem se mostrando fundamental na contemporaneidade e que é sustentado pelos artistas que trazemos aqui. Tal posicionamento surge como contraponto a uma outra fala da ex secretária de cultura na mesma ocasião que mencionamos, quando ela afirmou, referindo-se à morte e à tortura sofridas por muitas pessoas, inclusive artistas, durante a Ditadura Militar no Brasil: “Eu acho essa coisa de esquerda e direita tão abaixo da cultura (...). Ficar cobrando coisas que aconteceram nos anos 60, 70, 80, gente, vambora, vambora pra (sic) frente!” (Duarte, 2020: 18:15-19:26)

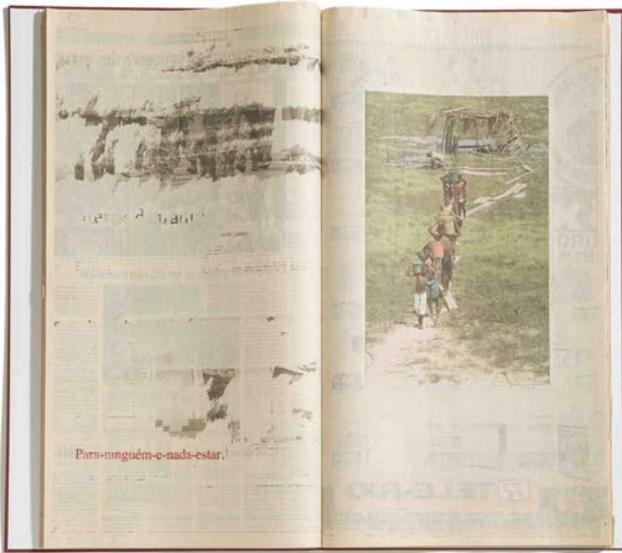
### 3. Poesia como forma de vida

Dito isso, gostaríamos de defender a ideia de poesia como forma de vida, que parece pulsar nos trabalhos dos artistas aqui discutidos. Entretanto, é importante referendar, antes, a “necropolítica” presente em nosso título. Essa palavra, que tem sido cada vez mais presente nos discursos midiáticos, não aparece aqui por acaso ou de forma gratuita, ao contrário, temos a impressão de que já não é possível tropeçar nela sem apresentá-la devidamente para os mais variados públicos, uma vez que ela tem permeado tão fortemente nosso cotidiano. E com isso, queremos torná-la uma ferramenta de luta, como fazem os *Poetas Vivos*, transformando a palavra em arma. O conceito de necropolítica foi cunhado por Achille Mbembe (2016), no artigo de mesmo nome, quando esse autor percebeu que o conceito de *biopolítica*, de Michel Foucault, que fazia referência à gerência do estado sobre a vida e os corpos, não poderia dar conta também das “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (Mbembe, 2016: 146), que é, propriamente, a necropolítica.

Dizendo de outro modo, a necropolítica pode ser entendida como o exercício do direito de matar, deixar viver ou expor à morte. Mbembe exemplifica, em seu texto, as mais diversas formas pelas quais um estado ou outros grupos se tornam agentes da necropolítica, que é responsável pela criação de “formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de ‘mortos-vivos’” (Mbembe, 2016: 146). Ou seja: a criação de sistemas nos quais “as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem” (Mbembe, 2016: 146), dentre os quais poderíamos citar os campos de concentração nazistas ou da *Gulag* soviética e o regime de escravidão, em que não há diferença entre um sujeito vivo ou morto.

As falas da nossa ex Secretária de Cultura apontam para uma necropolítica em curso no Brasil, diante da qual as mortes de seus artistas e cidadãos não parecem fazer diferença. Dessa forma, fica evidente que estão sendo geridas políticas de morte, nas quais se administra condições mortíferas de vida e de trabalho. Mostremos agora como, diante disso, as poéticas de artistas como Leila Danziger, Andressa Cartegiani e dos *Poetas Vivos* podem ser pensadas como formas de vida, ferramentas de resistência e de luta. É importante ressaltar que esses trabalhos aqui estudados são anteriores à pandemia que nos assola desde o ano de 2020, mas já mostram a necropolítica em curso em solo nacional, o que exige de seus artistas, na iminência da morte, uma postura engajada e atenta.

A começar pelos *Poetas Vivos*, o próprio nome do grupo nos mostra a importância de ler, disseminar e cultivar o trabalho dos artistas locais ainda em vida. Isso foi um fator bastante importante para nós, ao mencioná-los nesse Congresso, que encoraja a leitura do trabalho de um colega de profissão, primando por referências menos conhecidas. Somamos a isso a proposta do coletivo ao trazer uma poesia encarnada, isto é, tornada corpo quando declamada pelas vozes dos participantes do grupo em suas ações, uma poesia que habita as ruas e toma posição sobre as condições de vida desses artistas, negros e da periferia, muitos dos quais pertencem à primeira geração de uma família a acessar o ensino superior. Encarnada, a poesia desses artistas ultrapassa o espaço do livro publicado, por melhor que seja a qualidade expressiva de sua escrita. Agnes Cardoso, uma das escritoras de *Vozes da Revolução* e integrante da formação original do grupo, torna evidente o sentido do que é produzir uma poesia encarnada em um dos vídeos nos quais declama *Terrorismo Lírico*, uma de suas poesias: “Eu sou tão letras nesse mundo de números que linhas não podem me limitar” (Cardoso, 2019: 0:28). Por sua vez, essa frase não se limita a uma linha escrita: não quando Agnes a declama, em vídeo, desenhando linhas imaginárias com os olhos e com os movimentos do corpo (Figura 1).



**Figura 1** · Agnes Cardoso. Terrorismo Lírico, 2019. Poesia falada documentada em vídeo, 2:00. Poetas Vivos. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uoQkRiLOGbQ>

**Figura 2** · Leila Danziger. Para-ninguém-e-nada-estar (3). 2006 — 2010. Carimbo sobre jornais apagados e encadernados, 55 x 57 cm, 58 páginas. Fonte: <https://www.leiladanziger.net/blank-4>

Em um momento em que se morre por asfixia em hospitais por falta de oxigênio, como tem sido noticiado no país (Lemos, 2021), ou nos crimes raciais em que George Floyd, nos Estados Unidos e João Alberto Silveira Freitas, em Porto Alegre (RS) foram asfixiados até a morte, por policiais no caso de Floyd, e por um policial e por um segurança do supermercado, no caso de Freitas, as declamações do grupo são marcadas por respirações, sendo elas próprias um recurso sonoro somado à poesia. Não por ausência de técnica, mas por incorporação: uma palavra que remete tanto aos rituais sagrados quanto ao corpo, à performance, ao teatro. Incorporar a respiração na declamação é fazer uma poesia incorporada e é essa a potência dessa poesia: ela é corpo e se opõe a toda ideia de morte. Por mais que se fale em morte e por mais que o grupo se dedique a publicar livros, a poesia na rua contraria toda a máxima de Barthes.... Aqui a escrita não é o desaparecimento de toda voz, mas é a sua incorporação e corporificação.

Por sua vez, a ação de Leila Danziger junto aos jornais também pode ser pensada a partir da lógica do desaparecimento da escrita, para colocar o corpo em primeiro plano. Ao apagar jornais na série *Para-ninguém-e-nada-estar* (2006 – 2010), ela coloca em evidência, nas imagens que já estavam ali, os corpos de sujeitos abandonados à própria mercê, em condições de miséria que são fruto de uma política de morte, em que vida e morte se confundem: crianças nas ruas, de pés descalços, moradores de rua, populações sem saneamento ou água encanada, entre o lixo e a pobreza, idosos e adultos em hospitais sem leito ou sem equipamentos, deitados no chão ou à espera da morte. O apagamento, pela artista, das informações que amarrariam esses corpos às relações óbvias e burocráticas ditadas pelos jornais expõe a pele desses sujeitos e a fragilidade da vida humana, mostrando, mais do que tudo, a sua delicadeza (Figura 2).

Já em *Resistir-por-ninguém-e-nada* (2010), o que se evidencia são as condições de desastre. As fotografias selecionadas pela artista nas páginas dos jornais são tomadas pelas águas e as pessoas retratadas tentam delas se desencilhar: um menino agarrando-se ao cavalo, uma mulher com água batendo no peito, um sujeito que sobe em um ônibus semi-submerso (Figura 3). O título do trabalho remete a um sentimento de total desesperança, como o que é descrito por Fábio Luís Ferreira Nóbrega Franco, psicanalista e doutor em filosofia, para explicar o “efeito de melancolização geral da população” (Franco, 2019: 10:10) gerida pela necropolítica:

*Certos setores em cujos mortos não podem ser chorados, certos setores cujos mortos desaparecem, certos setores cujas mortes não tomam nenhuma proporção da sociedade (...) podem se identificar com uma posição melancólica (...) de quem já não tem mais nada a fazer contra esse poder, uma posição de quem perdeu algo que não sabe o que*



**Figura 3** · Leila Danziger. Resistir-por-ninguém-e-nada, 2010. Carimbo sobre jornal apagado, barra e pregadores de alumínio. 54 x 32 cm (cada página); 5cm x 150 cm (barra de alumínio). Fonte: <https://www.leiladanziger.net/blank-4>

*perdeu, que não pode simbolizar o que perdeu, que não pode dizer nada sobre o que perdeu e que resta a ela se identificar com essa perda e portanto se converter em uma forma de subjetividade passiva e silenciosa.* (Franco, 2019: 10:14).

Por último, Andressa Cartegiani tematiza em suas performances as relações entre o corpo feminino e a cidade ou entre o corpo da mulher artista e a cidade. Ironicamente, um de seus trabalhos muito tem a ver com o descaso de nosso governo com seus artistas no primeiro semestre do ano de 2020, com a ausência de políticas públicas para que aqueles artistas sem carteira assinada e sem vínculos empregatícios formais que perdiam suas formas de obtenção de renda ao terem espaços como os teatros, casas de shows, galerias e museus e até mesmo as ruas fechados para apresentações públicas. Esse trabalho se chama *Como matar um artista* (2017-2018) e consiste na ação de escrever a palavra “artista” no pavimento urbano, em meio ao tráfego, deixando que as rodas dos veículos apaguem a mesma palavra (Figura 4).

Um apagamento menos literal também ganha corpo em *Morta sim, feia nunca* (2015-2017). Nessa ação, Cartegiani se deita em frente a templos de várias religiões na cidade de Porto Alegre, tendo seu corpo coberto por um pedaço de tecido de paetês vermelhos, em alusão às cenas comumente fotografadas pela perícia policial (Figura 5). O trabalho foi pensado pela artista principalmente após a recente aprovação do projeto de lei n. 5.069/2013 na Câmara de Deputados, que criava uma série de empecilhos para o direito constitucional das mulheres vítimas de violência sexual realizarem aborto na rede pública de saúde. A crítica se estendia às pressões dos grupos religiosos sobre o presidente da câmara à época, Eduardo Cunha, e sua complacência com relação a essas pressões, mais do que com a vida de grupos minoritários como as mulheres e pessoas LGBT+.

Infelizmente, *Morta sim, feia nunca* tornou-se ainda mais real e atual no contexto da pandemia, em que muitas mulheres estiveram em situação de confinamento com companheiros violentos, agravando os quadros de violência já sofrida. Como aponta o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2020), os números de feminicídios durante o primeiro semestre de 2020 chegaram a 648 vítimas, totalizando um aumento de 1,9% em relação ao mesmo período de 2019.

## Conclusão

Contrariando a ideia de uma obra que apaga toda a voz do autor, estendida para o artista em um sentido mais amplo, os trabalhos aqui mencionados destacam a presença do corpo e da voz do artista enquanto sujeito político, atuante em seu



**Figura 4** · Andressa Cantergiani. Como matar um artista.  
Vídeo, 8:12. Fonte: <https://www.andressacantergiani.art.br/como-matar-um-artista>

**Figura 5** · Andressa Cantergiani. Morta Sim, feia Nunca!,  
2017. Série fotográfica, 60 x 80 cm. Fonte:  
<https://www.andressacantergiani.art.br/morta-sim-feia-nunca>

meio. Com isso, também mostram que a presença não é um mérito reservado à arte da performance — já que os trabalhos de Andressa Cartegiani e dos *Poetas Vivos* escapa para outros meios, assim como o de Leila Danziger, que é executado nas páginas dos jornais — em estratégias de luta e de resistência contra a política da morte. Ao reverberarem no cenário político e cultural brasileiro, essas práticas escoam das páginas dos jornais, dos livros e das fotografias para respingar na vida, abrindo nossos olhos e nos alertando, como faz o coletivo de poetas, em suas apresentações: “Fiquem vivos!”

### Agradecimentos

As autoras agradecem ao apoio do Proex/Capes.

### Referências

- Barthes, Roland (1970) “A morte do Autor.”  
In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, Edições 70. Lisboa.
- Cardoso, Agnes. (2019) “Terrorismo Lírico.”  
Poesia falada documentada pelo canal A esquerda no dia 11/04/2019 no Rio de Janeiro. *Poetas Vivos*. [Consult. 2021-02-14]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uoQkRiL0GbQ>
- Duarte, Regina (2019) “Exclusivo: Regina Duarte minimiza ditadura e interrompe entrevista à CNN.” [2019.05.07] CNN Brasil. Entrevistador: Daniel Adjuto. Apresentadores: Reinaldo Gottino e Daniela Lima. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>
- Franco, Fábio Luís Ferreira Nóbrega (2019) Fábio Luís Ferreira Nóbrega Franco: Entrevista. “Necropolítica: entenda o que é a política da morte.” Entrevistadora: Talita Galli [2019-10-08] REDE TVT [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w5Ebmeh2Nk>
- Fórum Brasileiro de segurança pública — FBSP (2020) “Anuário brasileiro de segurança pública”. São Paulo. ISSN 1983-7364, Ano 14. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/10/anuario-14-2020-v1-interativo.pdf>
- Foucault, Michel (2001) “O que é um autor?”  
In: Foucault, Michel. *Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária.
- Klinger, Diana (2012) “Escritas de si, escritas do outro: O retorno do autor e a virada etnográfica.” 2ª Edição. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Lemos, Vinícius. (2021) ‘Minha sogra não faleceu de covid-19, ela morreu por falta de ar’: o desabafo de mulher diante da tragédia da falta de oxigênio em Manaus. [2021-01-15] São Paulo: BBC News. [Consult. 2021-02-14] Disponível em URL: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-55681764>
- Mbembe, Achille. (2016) “Necropolítica.” *Arte & Ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj*, n. 32, dezembro.

## **Notas biográficas**

TAILA SUIAN IDZI é artista visual, pesquisadora e professora de Artes na Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura de Porto Alegre. Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes, sob orientação da Professora Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2014-2016), na linha de pesquisa Ética, Alteridade e Linguagem na Educação, Bacharela e licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014 e 2012, respectivamente). É membro do grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS: Diálogo e intertexto no processo escritural na arte contemporânea. As suas principais linhas de investigação são a criação de relações consigo pelos sujeitos em contato com a arte como forma de vida e de resistência, percorrendo os elos entre arte e vida, palavra e imagem, o si mesmo e o outro, a partir de meios como a gravura em metal, a serigrafia, a cerâmica, a fotografia e o vídeo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8439-219X>

Email: [taila.idzi@gmail.com](mailto:taila.idzi@gmail.com)

Morada: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 – Belo Horizonte, MG – Brasil

MARIA DO CARMO DE FREITAS VENEROSO é artista visual, pesquisadora e professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (2000) e Mestre (Master of Fine Arts – MFA) pelo PrattInstitute, New York, EUA (1984), Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (1978). Realizou Pós-doutorado na Indiana University, Bloomington, EUA (2009), Coordena o grupo de pesquisa CALIGRAFIAS E ESCRITURAS e o LITHOLABOR – Laboratório/Atelier de Litografia da EBA/UFMG. As suas principais linhas de investigação são as relações entre as artes, focalizando a arte impressa e a imagem múltipla, principalmente o livro de artista e o campo ampliado da gravura e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2851-9392>

Email: [cacau\\_freitas@yahoo.com.br](mailto:cacau_freitas@yahoo.com.br)

Morada: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas. Av. Antonio Carlos, 6627, Pampulha. 31270901 – Belo Horizonte, MG – Brasil

# Vulnerabilidades em questão: a videoarte e a fotografia de Letícia Durlo em co-criação com a Ksa Rosa

*Vulnerabilities in question: video art  
and photography by Letícia Durlo in co-creation  
with Ksa Rosa*

DANIELA MENDES CIDADE

AFILIAÇÃO: Universidade do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Departamento de Arquitetura, Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil.

**Resumo:** O artigo aborda a produção em videoarte e fotografia da artista brasileira Letícia Durlo, que em seus trabalhos realiza uma série documental intitulada *Ksa*, que traz como protagonista o Centro Cultural e Popular de Reciclagem *Ksa Rosa*, uma ocupação urbana que acolhe pessoas em vulnerabilidade social na cidade de Porto Alegre. Partindo de uma convivência com os habitantes da casa, a artista, em uma série de imagens que geraram o documentário de gênero híbrido e experimental, procura estabelecer uma crítica social e política em uma narrativa com apuro técnico que abre espaços para a multiplicidade criativa.

**Palavras chave:** videoarte, co-criação, arte colaborativa, pertencimento, costura.

**Abstract:** *The article presents the production in video art and photography of the Brazilian artist Letícia Durlo, who works carries out a documentary series entitled Ksa, which has as its protagonist the Centro Cultural e Reciclagem Popular Ksa Rosa, an urban occupation that welcomes people in social vulnerability in the city of Porto Alegre. Starting from living with the inhabitants of the house, the artist, in a series of images that generated a hybrid and experimental genre documentary, seeks to establish a critical social and political narrative with technical precision that opens spaces for creative multiplicity*

**Keywords:** *video art / co-creation / collaborative art / belonging / sewing.*

## 1. A Ksa Rosa e o espaço fílmico: montar, criar, regenerar

No contexto videográfico, a montagem acontece através de uma conexão sequencial e tópica, onde os atos de situar, reestruturar, deslocar e reinserir fazem parte do processo (Dias, 2019). A *Ksa Rosa*, tema do documentário que vamos tratar, é uma ocupação urbana que pode ser definida também nesses mesmos princípios da linguagem videográfica — busca de sutura, deslocamento e remontagem. Se formos considerar a diversidade de atividades que ali se desenvolvem, e o papel que a casa representa no tecido artístico, social e urbano na região denominada *4º Distrito*, próximo ao centro de Porto Alegre, no Brasil, veremos claramente uma história de oprimidos, vítimas de um sistema de desigualdade social, abandono e mau uso da propriedade privada. Este talvez seja o primeiro desafio por afinidade escolhido por Letícia Durlo, fotógrafa e diretora do documentário, ao aceitar o convite de Maristoni Moura, criadora e colaboradora da *Ksa Rosa* para realizar um retrato do trabalho da instituição. O mote era o de contar a história do Centro Cultural e Popular de Reciclagem com o viés do olhar das pessoas que vivem e trabalham no local. Considerando-se a montagem de um vídeo em sentido amplo, o ato de montar significa movimentar, transpor, reciclar, inserir ou reinserir (Dias, 2019). Podemos estabelecer aí o conceito operacional que levou à realização do filme, diante da função social desempenhada pela ocupação urbana.

A história da *Ksa Rosa* inicia-se em 2005, quando foi ocupado um primeiro imóvel na rua Voluntários da Pátria — um casarão abandonado em uma região da cidade que se caracteriza por ser um lugar de disputa territorial, e que mescla catadores de lixo, galpões de reciclagem, tráfico de drogas, prostituição, com problemas de descaso do governo e interesse imobiliário e político. Um tecido social disperso, sem costura. Desde o seu início, o espaço se constituiu como centro de referência e união deste tecido social, em redução de danos para pessoas em situação de rua que buscavam apoio e alternativa de trabalho para se livrarem da dependência das drogas.

A criadora da casa, Maristoni Moura, desempenha um papel importante como educadora social, por acolher pessoas em situação de abandono, seja pelo Estado ou pela família, para buscar a regeneração através do trabalho com reciclagem de resíduos sólidos e cultura em uma relação de afeto. Ao estabelecer conexões, cortes e costuras, seu trabalho aponta para a construção de uma narrativa apoiada na montagem, em um trabalho envolvente entre gestos e atitudes de regeneração psicológica e social. Uma rede de apoio, onde o termo *ocupação* também provoca uma noção de conquista, em uma disputa entre poderes.



**Figura 1** · Fernando Fuão. *Espaço Borrega*, fotografia, 2017. Fonte: do artista

**Figura 2** · Leticia Durlo: *Ksa Rosa, Atelier Corte e Costura*, fotografia, 2020 Fonte: da artista

Em 2015, um primeiro imóvel ocupado, o de número 811 da Voluntários da Pátria, após uma disputa judicial foi retomado pelo Estado, para voltar à sua condição de abandono. A ocupação transferiu-se para outro *topus*, no endereço atual, localizado na mesma rua. Trata-se de outra edificação que estava abandonada. Visando a regeneração de pessoas, arquitetura e cidade, o local, desde então, reúne pessoas que trabalham com coleta e reciclagem de resíduos sólidos onde acolhe, também, diversas manifestações artísticas, transformando-se em centro cultural com atividades regulares como projeções de vídeo, exposições, café solidário, atelier corte e costura e brechó popular, buscando a inserção social através da arte.

A edificação que abriga o Centro Cultural e Popular de Reciclagem *Ksa Rosa* tem como característica o processo constante de transformação, tanto daqueles que passam por lá, quanto do seu próprio espaço físico. O primeiro contato da *videomaker* e montadora Leticia Durlo com a ocupação foi participando de um projeto que visava realizar melhorias na estrutura física do edifício recém ocupado. Mas, muito mais que um canteiro de obras, a *Ksa Rosa* se mostrou à artista um campo experimental de criação. O acúmulo de objetos no local, misturados com grafites nos diversos ambientes da casa, os contrastes de luzes, sombras, cores e texturas despertaram o olhar da realizadora para estabelecer o processo de montagem de imagens recolhidas. Em 2017 essa primeira aproximação resultou numa primeira série fotográfica e um vídeo sobre o lugar a partir de costuras, conexões e cortes no lugar (Figura 1). O objetivo, aqui neste artigo, é o de tratar da produção em videoarte e fotografia da artista na série documental intitulada *Ksa*, e que traz como protagonista esse espaço em mutação, em um processo de sutura e montagem com a atividade de reciclagem dos habitantes da casa.

Leticia, na série de imagens que geraram um documentário de gênero híbrido e experimental, procura estabelecer uma crítica política sobre o problema da violência, pobreza e questões raciais e de gênero. Utilizando-se de uma narrativa com apuro técnico, que abre espaços para a multiplicidade criativa, a artista tem um olhar que vê atentamente o tempo que carregam as coisas, assim como seu movimento. Neste sentido, quando a diretora Leticia e a coordenadora Maristoni se encontram, elas se desafiaram, juntamente com outras pessoas ligadas à ocupação, a uma produção audiovisual construída coletivamente em um processo colaborativo, ou como Leticia diz, de *cocriação*.

A reflexão aqui, parte desse contexto intersubjetivo para analisar não apenas uma obra desta artista, mas a obra enquanto processo colaborativo. Neste caso, o processo de criação está baseado em práticas relacionais que não são apenas estéticas. Conforme afirma Claire Bishop (2008), desde o início dessas práticas

nos anos 1990, muitos artistas e grupos acreditam que a criatividade da ação coletiva e as ideias compartilhadas constituem-se como uma determinada forma de tomada de poder. Para a autora, a urgente tarefa política das práticas colaborativas é percebida como gestos artísticos de resistência, tão importantes quanto ações sociais e políticas: “não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, malsucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais.” (Bishop, 2008:147)

## 2. Entre a ética e a poética, o processo colaborativo em arte

O atual trabalho de Letícia Durlo (Figura 2) traz um comentário sobre a necessidade da discussão da situação dos moradores da ocupação, em uma dialética entre a estética e a ética. Luzes e sombras do interior da edificação desafiam a textura das imagens, que falam da desigualdade social no Brasil. Pode-se dizer que Letícia faz parte de um grupo de artistas que através da arte re-humaniza a sociedade já tão dividida socialmente pelo capitalismo (Bishop, 2008). Ao se engajar a uma proposta que tem por objetivo trazer à luz o cotidiano da *Ksa Rosa*, que por si só já é uma forma de união de arte e vida, o documentário também expressa essa associalização da dinâmica da vida na ocupação com a arte. Este, pelo menos é um dos objetivos da coordenadora da ocupação, Maristoni Moura, em relação à função social e política do espaço como centro de cultura e reciclagem: aproximar parte da população excluída, costurando um tecido pelos fios de sutura da arte e a cultura.

A questão ética nos processos colaborativos, dentro do contexto da crítica da arte contemporânea, é considerada através dos procedimentos de trabalho e na intenção do artista, como um critério que traz um novo significado à obra enquanto processo. No caso específico do documentário *Ksa*, fica evidente na maneira em que o curta foi sendo construído, um diálogo constante entre a diretora do documentário, a responsável pela ocupação, e as outras pessoas-personagens envolvidas. Todo o processo de decisão é tomado de forma conjunta. A obra expressa de forma clara uma relação entre todos os envolvidos na autoria e cocriação da produção audiovisual.

Letícia Durlo se coloca como interlocutora dos desejos dos outros. Porém, ao ser afetada pelo outro, aquilo que poderia ser uma decisão dentro do processo de criação, torna-se um ponto de discussão. O diálogo entre todos os que conviveram na *Ksa Rosa* durante a realização do documentário se define como processo de relação intersubjetiva e íntima que caracteriza o documentário como um ensaio, e como forma de pensamento coletivo que passe a interagir na obra (Zanatta, 2019). Nesse sentido, pode-se dizer que aqui a arte colaborativa,

como processo relacional, desfaz a ideia de autor para dar lugar a construção coletiva ligada diretamente ao ambiente e ao público que dele faz parte (Bourriaud, 2009).

### **2.1 O primeiro corte**

Como parte do processo de criação, o primeiro corte do documentário *Ksa* foi exibido numa sessão do *Ciclo de Cinema em Ksa*, proposta de costura que reuniu algumas poucas pessoas presentes no *Espaço Borrega*, um dos espaços da casa que se transformou em sala de cinema. Outros colaboradores participaram virtualmente, pelo contexto de distanciamento provocado pela pandemia. A intenção de abrir a obra em processo para os espectadores, foi a de criar um debate mais amplo, para que a colaboração e costura *deste primeiro* corte incluisse a comunidade em que a *Ksa Rosa* está inserida. Desta forma, a preocupação social aproximou ainda mais a relação entre arte e vida que o documentário revela. Isto tanto na sua forma de concepção, quanto de mediação entre comunidade e ocupação. A edificação abandonada, ao ser ocupada para dar espaço para um centro de cultura e reciclagem, além de estabelecer uma crítica política nas formas de estruturação do espaço urbano, questiona também o sentido de propriedade de uma forma mais ampla.

### **3. Colaboração em arte ou novos processos de regeneração**

Unir arte e vida é um dos aspectos que o curta documental nos mostra. Mesmo a *Ksa Rosa* sendo a protagonista do filme, três personagens da vida real se mesclam com a história da ocupação e nos dão pistas de como as atividades fazem parte do processo de sutura e regeneração do espaço físico, das pessoas que por ali passam, e da cidade. Enquanto Maristoni Moura, ao fundo, prepara um café, um dos acolhidos pela ocupação, chamado Jonatan, em um primeiro plano relata como foi o processo de acolhimento pela *Ksa Rosa* e quais foram os desafios que ele enfrentou para aprender a andar nas ruas puxando o carrinho de coleta do lixo reciclável. Seu personagem traz, de forma muito viva, o significado da ocupação como espaço de regeneração do sujeito em tratamento do uso abusivo de álcool e drogas. Sua fala é repleta de referências ligadas à maneira como a ação criativa e o reinventar-se como um novo personagem pelas ruas da cidade, e não poderiam estar separados do trabalho cotidiano. Ele também relata como foi se sentir no lugar do outro, e o sentimento de pertencimento em uma cidade que antes muitas vezes se apresentava a ele de forma hostil (Figura 3).



**Figura 3** · Leticia Durlo: Ksa, fotograma do curta documental, 2020 Fonte: da artista

**Figura 4** · Leticia Durlo: Ksa, fotograma do curta documental, 2020 Fonte: da artista

A diretora constrói a narrativa com imagens no interior da *Ksa Rosa*, imagens de arquivo e imagens tomadas durante as andanças de Jonatan, Maristoni Moura e outra personagem da ocupação chamada Mônica, pelas ruas do 4º. Distrito de Porto Alegre. A presença da diretora no andar com seus protagonistas e parceiros de criação, aparece na sua sombra que os acompanha. Como enquanto Jonatan puxa o carrinho, ou enquanto Mônica, ao enfrentar o trânsito de uma avenida movimentada, conversa com a diretora explicando como precisa fazer para poder cruzar uma rua (Figura 5). Um diálogo que acontece no momento da filmagem e que depois, quando as duas sentam juntas para discutir sobre a captura das imagens, se costura. O tema sobre a condição feminina nesse papel de catadora de resíduos da cidade, e as dificuldades desse *corpo-mulher* como personagem do território urbano, aparece nestas suturas que o documentário apresenta. Mônica representaria este *corpo-mulher*, que sai da situação de marginalidade e encontra novas formas de viver. Se Gago (2020) utiliza a expressão corpo-território como um conceito para falar do poder da mulher, Mônica é a materialização desse conceito:

O corpo-território possibilita o desacato, a confrontação e a invenção de outros modos de vida, e isso implica que nessas lutas se viabilizem saberes do corpo em seu devir território e, ao mesmo tempo, o indeterminem, porque não sabemos do que é capaz um corpo enquanto corpo território. Por essa razão, corpo-território é uma ideia força que surge de certas lutas, mas que possui a potência de migrar, ressoar e compor outros territórios e outras lutas. (Gago, 2020:110)

### Considerações finais

Para Lefebvre (2006), o direito à cidade só é possível se realizar plenamente fora do sistema capitalista comandado pelo valor de troca, comércio e lucro. O filósofo propõe uma cidade ligada ao direito à vida urbana, transformada e renovada. O papel desenvolvido pela *Ksa Rosa*, apresentado no documentário, desenvolve de uma certa forma, um campo de experimentação de criação e de busca de uma renovação e sutura de um tecido social desintegrado, ao multiplicar suas ações e buscar novas formas de vida.

*Ksa*, o documentário, remete às diferenças sociais na cidade, através de uma reflexão sobre a ética e a estética, não como polaridade, mas sim como diferença e confluência.

As imagens da artista, buscam um sopro de esperança para a população vulnerável. O cuidado estético na apresentação e montagem abre-se para a discussão de como a forma pode influir no comportamento social, contribuindo para

uma relação entre corpo e afeto. Podemos ver aqui um discurso da paixão pelos oprimidos da história, vítimas do mundo transfigurado em lutas e interesses por cobiças, como uma luta pelo direito ao bom uso social da propriedade. O documentário *Ksa* aponta para esta saída, mostrando como a arte pode contribuir para uma compreensão e inserção profissional de pessoas em situação de vulnerabilidade social.

### Referências

- Bishop, Claire (2008) "A virada social: colaboração e seus desgostos." *Concinnitas*, ISSN 1981-9897. Vol. 1, N.12: 144-155 [Consult. 2021-02-02] Disponível em URL: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 978-8599102978
- Dias, Aline (Org.) (2019) *Montagens nos espaços fílmico, expositivo e impresso*. Vitória: Cousa. ISBN 978-85-9578-107-8
- Lefebvre, Henry (2006) *O direito à cidade*. São Paulo: Neblin. ISBN 9788569098157
- Gago, Verônica (2020) *A potência feminista, ou o desejo de mudar tudo*. São Paulo: Editora Elefante. ISBN 978-8593115653
- Zanatta, Claudia (2019) "A metodologia colaborativa em artes visuais como processo poético." *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. ISSN 1982-9507 ISSNe 2238-2046. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. V.9 N.18: 198-210 [Consult. 2021-02-02] Disponível em URL: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/16122>

### Nota biográfica

Daniela Cidade é artista visual e professora na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Teoria e Crítica da Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, coordena, juntamente com Daniele Caron, o grupo de pesquisa Margem, Laboratório de Narrativas Urbanas. As suas principais linhas de investigação são Arte, Corpo e Cidade e Processos de criação e transformação urbana.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3749-5812>  
 Email: [daniela.cidade@ufrgs.br](mailto:daniela.cidade@ufrgs.br)  
 Morada: Rua Sarmento Leite, 320, CEP 90050-170, Porto Alegre, RS, Brasil.

### **3. Croma, normas de publicação** *Croma, 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 Croma está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares Académicos e a Editora têm o dever de cumprir as normas de comportamento ético.

#### **Autores**

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

#### **Editores**

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

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

A opinião do autor é da sua responsabilidade.

### **Pares acadêmicos**

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

# Croma — condições de submissão de textos

## *Submitting conditions*

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

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

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

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

Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a 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 Croma* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

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

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

A Revista Croma promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem 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 Croma* envie um e-mail para [estudio@belasartes.ulisboa.pt](mailto:estudio@belasartes.ulisboa.pt), com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminar também 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 (eliminar também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

### **Custos de publicação**

A publicação por artigo na *Croma* 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 referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

## Normas de redação

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

## Cedência de direitos de autor

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

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

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

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

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

Nome \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

# Meta-artigo auto exemplificativo

*Self explaining meta-paper*

**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 doas 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 subcapítulos.

### 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 seguintes da Revista "Estúdio", os números seguintes da revista "Gama", os números seguintes 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 comparticipação 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/>



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

# Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers  
— biographic notes*



**ADÉRITO FERNANDES MARCOS** (Portugal). É Professor Catedrático da Universidade Aberta. Foi o fundador, sendo o atual diretor do programa de Doutoramento em Mídia-Arte Digital, uma oferta em associação com a Universidade do Algarve e lecionada em regime de e-learning. É investigador e coordenador do Centro de Investigação em Artes e Comunicação — Polo da Universidade Aberta (Grupo de Investigação em Mídia Criativa e Arte Computacional). Colabora ainda como investigador colaborador no INESC-TEC (INstituto de Engenharia de Sistemas e Computadores — Tecnologia e Ciência) no LEAD (Laboratório de Educação a Distância e Elearning). Foi fundador, sendo o atual presidente da Artech-Int — Associação Internacional de Arte Computacional [www.artech-international.org](http://www.artech-international.org)). É (co)autor de cerca de uma centena de publicações nacionais e internacionais. É editor-chefe das revistas científicas: *International Journal of Creative Interfaces and Computer Graphics* (ISSN: 1947-3117); *ART(e) FACT(o)* — Revista Internacional de Estudos Transdisciplinares em Artes, Tecnologia e Sociedade (ISSN: 2184-2086).



**ALMERINDA DA SILVA LOPES** (Brasil). Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pós-Doutorado em Ciências da Arte pela Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Possui Bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e Licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando nos cursos de Graduação e pós-graduação em Artes. Pesquisadora de Produtividade do CNPq nível I. Coordena o grupo de Pesquisa em Arte Moderna e Contemporânea. Curadora de exposições de Artes Plásticas e autora de vários livros na área, entre eles: *Artes Plásticas no Espírito Santo: 1940-1969*. Vitória: EDUFES, 2013 (prêmio Sérgio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte).



**ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA** (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002),

Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada nas colecções do Museo de Arte Contemporânea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). Em 2011 publica *Lo que la pintura no es* (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Entre as publicações mais recentes incluem os livros *Pintura site* (2014) e *Arte+Pintura* (2015).



**ÁLVARO BARBOSA** (Portugal / Angola, 1970). Professor Catedrático e Vice-Reitor para o Desenvolvimento Estratégico da Universidade de São José (USJ) em Macau S.A.R., China. Foi Director da Faculdade de Indústrias Criativas da USJ entre 2012 e 2018, e anteriormente Coordenador do Departamento de Som e Imagem da Escola de Artes da Universidade Católica de Portugal (UCP), onde fundou o Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) em 2004, a Incubadora de Negócios Criativos ARTSpin em 2009 e o Centro de Criatividade Digital (CCD) em 2011. Doutorado em Ciência da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra (UPF), em Espanha, e Licenciado em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro, em Portugal. A sua principal área de investigação é Tecnologia Acústica e Musical, à qual foi introduzido em Barcelona no *Music Technology Group* (MTG) da UPF entre 2001 e 2006. O seu trabalho de investigação sobre sistemas experimentais de música em rede e design interativo de som, foi consolidado em 2010 durante uma posição de pós-doutoramento no centro de *Computer Research in Music and Acoustics* (CCRMA) da Universidade de Stanford. A sua Investigação Académica foi amplamente publicada em conferências e revistas *peer review*, colaborando com inúmeros investigadores de renome internacional. Foi também o editor fundador do *Jornal para a Ciência e Tecnologia das Artes - CITAR Journal*, e colabora regularmente em comissões científicas de reputadas revistas e conferências internacionais. Enquanto Artista Experimental produziu, apresentou e realizou diversas obras em todo o mundo nas áreas da Música Electoracústica, Instalações Interativas, Fotografia, Design de Som, Animação por Computador e Produção Audiovisual. A sua actividade académica recente é focada na promoção da Criatividade Sistemática e do *Design Thinking* como processos essenciais aplicados à Inovação e ao Empreendedorismo, colaborando regularmente com *startups*, apresentando cursos e *workshops* em inúmeras universidades internacionais, e lecionando em programas de Design, Estudos Culturais, MBA e Comunicação.



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



**ANTÓNIO DELGADO** (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco.



**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 Arquitetura 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 públicas 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](http://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. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



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



**EDUARDO FIGUEIREDO VIEIRA DA CUNHA** (Brasil). É pintor, e nasceu em Porto Alegre, Brasil, em 1956. É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde trabalha desde 1985. É Doutor em Artes pela Université de Paris-1 (2001), e tem MFA na City University de Nova York (1990).



**FÁTIMA CHINITA** (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas (Português e Inglês) e um bacharelato em Cinema (Montagem). Está a efectuar um pós-doutoramento misto na Suécia (no Centro em Intermedialidade e Multimodalidade, da Universidade de Linnæus) e em Portugal (no Labcom IFP, da Universidade da Beira Interior), sob a designação oficial de “O cinema como a arte das artes: a alegoria da criação no cinema de autor como projecto discursivo e sinestésico intermedial”. É autora do livro *O Espectador (In)visível: Reflexividade na Óptica do Espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch*.



**FRANCISCO PAIVA** (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo de Artes e Humanidades do LabCom. Desenvolve pesquisa e criação sobre processos espaço-temporais, intermedialidade e identidade nas artes. Integra comissões científicas de eventos e publicações internacionais. Coordenador científico da DESIGNA, Conferência Internacional de Investigação em Design e da plataforma Montanha Mágica\* Arte e Paisagem. Integra a COOLABORA, cooperativa de intervenção social.



**HEITOR ALVELOS** (Portugal). PhD Design (Royal College of Art, 2003). MFA Comunicação Visual (School of the Art Institute of Chicago, 1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto. Director do Plano Doutoral em Design (U.Porto / U.Aveiro/ UPTEC / ID+). Director na U.Porto do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura / Unexpected Media Lab. Presidente do Conselho Científico (CSH) da Fundação para a Ciência e Tecnologia (2016-actualidade, membro 2010-2016). Comissário, FuturePlaces medialab para a cidadania, desde 2008. Outreach Director do Programa UTAustin-Portugal em media digitais (2010-2014). Membro da Academia Europaea. Membro do Executive Board da European Academy of Design e do Advisory Board for Digital Communities do Prix Ars Electronica. Desde 2000, desenvolve trabalho audiovisual e cenográfico com as editoras Touch, Cronica Electronica, Ash International e Tapeworm. É Embaixador em Portugal do projecto KREV desde 2001. Desenvolve desde 2002 o laboratório conceptual Autodigest. Co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me desde 2012 e o weltschmerz icon Antifluffy desde 2013. Investigação recente nas áreas das implicações lexicais dos novos media, ecologia da percepção e criminologia cultural. [www.benevolentanger.org](http://www.benevolentanger.org)



**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), Goëte 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 Universidade 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 Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra (recentemente en The Stone Space (Londres). Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas. Tem dois livros publicados: *La ausencia necesaria* (2015) y *El espacio entre las cosas* (2000). Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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



**LUÍS HERBERTO** (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e 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 colecções particulares, em Portugal e outros países.



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



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



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



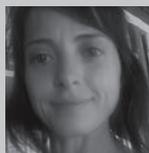
**MARIA DO CARMO VENEROSO** (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984).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



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



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



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



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



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

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



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



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



**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](http://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/](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 Croma

## About Croma

### **Pesquisa feita pelos artistas**

A *Revista Croma* surgiu de um contexto cultural preciso ao estabelecer que a sua base de autores seja ao mesmo tempo de criadores. Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao mais alto nível, com valências múltiplas, aqui como autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

### **Procedimentos de revisão cega**

A *Revista Croma* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

### **Arco de expressão ibérica**

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Revista Croma* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

### **Uma revista internacional**

A maioria dos autores publicados pela *Revista Croma* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA.

### **Uma linha temática específica**

A *Revista Croma* centra a sua linha de pesquisa em obras e artistas que tenham uma vertente de implicação social, de compromisso, de cidadania e de denúncia, de intervenção na disseminação ou na criação de novos públicos, não raro justapondo a educação artística informal com a obra de arte mais relacional.

Esta linha temática é diferenciadora em relação às revistas *Estúdio*, ou *Gama*.

# Revista Croma

## — Ficha de assinatura

### *Subscription notice*

#### **Aquisição e assinaturas**

A Revista Croma passou a ser exclusivamente online, de acesso livre, a partir do número 13, no ano 2019.

Preço de venda ao público, números transatos: 10€ + portes de envio

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

#### **Contactos**

Loja da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa  
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes  
1249-058 Lisboa, Portugal  
Telefone: +351 213 252 115  
[encomendas@belasartes.ulisboa.pt](mailto:encomendas@belasartes.ulisboa.pt)

O 18º número da revista *croma* apresenta 15 artigos que prosseguem os objetivos editoriais desta revista. Trata-se de desafiar os autores ou criadores a apresentar a obra de outros artistas preferencialmente originários dos países de expressão portuguesa ou espanhola.