

GAMA 17

Revista GAMA, Estudos Artísticos
Volume 9, número 17, janeiro-junho 2021 | semestral
ISSN 2182-8539 | e-ISSN 2182-8725
Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes
(CIEBA), Faculdade de Belas-Artes,
Universidade de Lisboa



A edição número 17 da revista Gama apresenta 15 artigos originais que se debruçam sobre a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de reavaliação reapreciadora das suas obras promovendo-se assim um olhar de resgate.

Crédito da capa: Cildo Meireles: "Desvio para o vermelho I: Impregnação, materiais diversos, 1967-84." Cortesia do artista.
Foto: Pedro Matta. Fonte: inhotim.org.br

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 9, número 17, janeiro–junho 2021
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

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 **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 9, número 17, X-X 2021
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em
> gama.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 Directory 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: Cildo Meireles: “Desvio para o
vermelho I: Impregnação, materiais diversos, 1967-84.”
Cortesia do artista. Foto: Pedro Motta. Fonte:
inhotim.org.br

Projeto gráfico e paginação: Tomás Gouveia

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725



Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 115 / 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)

Índice	Index	
1. Editorial	1. Editorial	12-15
Edição 17 da revista Gama JOÃO PAULO QUEIROZ	Gama journal: 17th issue JOÃO PAULO QUEIROZ	12-15
2. Artigos originais	2. Original articles	18-179
A Inovação da Morfologia da Escultura em Aço ANA SOFIA MOREIRA MENA	Morphology Innovation through Julio González ANA SOFIA MOREIRA MENA	18-28
La conexión trópica de Julio Plaza JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	The Tropic Connection of Julio Plaza JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE	29-39
Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascínio do comum ARMANDO JORGE CASEIRÃO	Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascínio do comum ARMANDO JORGE CASEIRÃO	40-45
Margarida Reis e os fios das escritas do sol e da lua MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA	Margarida Reis and the threads of sun and moon's writing MARIA MANUELA BRONZE DA ROCHA	46-57
Alfredo Nicolaiewsky retorna à pintura PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	Alfredo Nicolaiewsky returns to painting PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES	58-68
Arthur Bispo do Rosário: matrizes objetuais de uma obra enclaustrada ANGELA GRANDO & ANA ALMEIDA	Arthur Bispo do Rosário: objective matrices of an enclaustrated work ANGELA GRANDO & ANA ALMEIDA	69-79
Los escenarios arquitectónicos en la frontera entre arte y vida: una lectura transversal y comparativa de algunas obras de Antoni Miralda MASSIMO COVA	Architectural settings on the border between art and life: a cross-sectional and comparative reading of some works by Antoni Miralda MASSIMO COVA	86-89
A serena harmonia da cerâmica artística de Ivone Shirahata SIMONE CRISTINA GARCIA	The serene harmony of Ivone Shirahata's artistic ceramics SIMONE CRISTINA GARCIA	90-101

A obra de Jorge Martins no domínio da arquitetura, um contemporâneo multifacetado ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	<i>Jorge Martins' work in the field of architecture, a multifaceted modernist</i> ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA	102-114
Artistas-colecionadores: Cildo Meireles e Rosângela Rennó TATIANA DA COSTA MARTINS	<i>Artists-collectors: Cildo Meireles and Rosângela Rennó</i> TATIANA DA COSTA MARTINS	115-122
Dona Dalzira: Rastros poéticos modelados no barro JULIANA GOUTHIER MACEDO & JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA	<i>Dona Dalzira: Poetic footprints shaped in clay</i> JULIANA GOUTHIER MACEDO & JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA	123-132
Monumento a Norton de Matos por Euclides Vaz: entre o espaço da criação e o espaço público, quão venturosa é a vida das estátuas? ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	<i>Monument to Norton de Matos, by Euclides Vaz: throughout the creative and the public space, how venturous is the life of statues?</i> ANA LÚCIA PINTO & SANDRA TAPADAS	133-148
Joaquim Lourenço: Sair de Mim e Ser Libertado: a Utopia da Arte Postal DORA IVA RITA	<i>Joaquim Lourenço, Get Out of Me and Be Released: the Utopia of Mail Art</i> DORA IVA RITA	149-160
Pintura não Pintura: concepções conceituais e procedimentais do artista Deni Dias CLADENIR DIAS DE LIMA	<i>Painting not Painting: conceptual and procedural conceptions by the artist Deni Dias</i> CLADENIR DIAS DE LIMA	161-171
Maria Martins: aproximações ao surrealismo WELLINGTON CESARIO	<i>Maria Martins: approaches to surrealism</i> WELLINGTON CESARIO	172-179
3. Gama, instruções aos autores	<i>3. Gama, instructions to authors</i>	182-211
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	182-183
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	184-192

Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	193-195
Gama, um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	198-211
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	198-209
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	210
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	211

1. Editorial

Editorial

Edição 17 da revista Gama

Gama journal: 17th issue

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.

A edição número 17 da revista Gama apresenta 15 artigos originais que se debruçam sobre a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de revisitação reapreciadora das suas obras promovendo-se assim um olhar de resgate.

O artigo “A Inovação da Morfologia da Escultura em Aço,” de Ana Sofia Moreira Mena, debruça-se sobre a obra do escultor Júlio Gonzalez (1876. Barcelona-1942, Arcueil), um dos precursores da escultura em ferro.

Joaquín Escuder, em “La conexión trópica de Julio Plaza,” apresenta Julio Plaza (Madrid, España, 1938 - São Paulo, Brasil, 2003), espanhol radicado em São Paulo, onde se naturalizou e se destacou como artista e universitário.

O artigo “Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascínio do comum,” de Armando Jorge Caseirão, aborda parte da obra plástica de Carlos Barroco, (Lisboa 1946-Lisboa 2015) artista e responsável pela Galeria Novo Século, em Lisboa, galeria que iniciou trabalhos em 1984, juntamente com Nádia Baggioli.

Manuela Bronze, em “Margarida Reis e os fios das escritas do sol e da lua,” introduz sobra de Margarida Reis (n. 1933), ativa na tapeçaria e no bordado, aprendidas na Escola Aurélia de Sousa e na Escola Artística Soares dos Reis do Porto, também destacada professora e autora de programas de tecelagem e tapeçaria para vários níveis de ensino.

O artigo “Alfredo Nicolaiewsky retorna à pintura,” de Paulo Gomes, debruça-se sobre a produção pictórica recente de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, Brasil, 1952). Em particular, a série *Alfredo em processo: Nicolaiewsky em quarentena* (2020), desenvolvida no contexto do isolamento COVID, e divulgada no formato *e-book*.

Angela Grando, em “Arthur Bispo do Rosário: matrizes objetuais de uma obra enclaustrada,” apresenta a obra de Arthur, Bispo do Rosário (1909-1989), natural de Japaratuba, Sergipe. Tendo trabalhado na Marinha do Brasil, como sinalizador e timoneiro em navio de guerra da Marinha, foi também pugilista, empregado “faz-tudo”, lavador de bondes, vulcanizador, e garimpeiro. Em 1938 teve sua primeira visão, que descreve, bordando, no seu estandarte *Cloves*, uma espécie de epifania. Em paralelo, a deriva pelas ruas, a exclusão, e o internamento psiquiátrico.

O artigo “Los escenarios arquitectónicos en la frontera entre arte y vida: una transversal y comparativa de algunas obras de Antoni Miralda,” de Massimo Cova, aborda a obra de Antoni Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942). Conhecida desde os anos 70, assinalando-se o seu uso dos alimentos como referentes, onde a comida é um suporte ou veículo de intervenção social numa agregação de arquitectura, escultura, design gráfico, arqueologia, performances, rituais e tecnologia.

Simone Cristina Garcia, em “A serena harmonia da cerâmica artística de Ivone Shirahata,” aborda a cerâmica de Ivone Shirahata. Natural de Registro, São Paulo, Brasil, aprendeu cerâmica com o Mestre Lelé e com a Profa. Hideko Honma, sendo com Shoko Suzuki, que iniciou a sua trajetória artística, estabelecendo em Cotia o seu Ateliê ‘Terra Bela.’

O artigo “A obra de Jorge Martins no domínio da arquitetura, um contemporâneo multifacetado,” de Adriana Oliveira debruça-se sobre a obra de Jorge Martins (Lisboa, 1940), especialmente sobre as suas variadas incursões no domínio da arquitetura, com azulejos, mármore, madeira, ferro, betão e pintura em edificações.

Tatiana da Costa Martins, em “Artistas-colecionadores: Cildo Meireles e Rosângela Rennó,” aborda, dentro do conceito artista-colecionador, os artistas Cildo Meireles (1948, Rio de Janeiro) e Rosângela Rennó (1962, Minas Gerais). Em ‘Menos Valia [leilão],’ de Rosângela Rennó, os 73 trabalhos foram catalogados em Livro, reunidos sob égide de coleção e expostos como um Leilão. Em ‘Desvio para o vermelho,’ de Cildo Meireles, existem três ambientes, Impregnação, Entorno e Desvio. Impregnação é um ambiente doméstico, sala, em que todos os objetos são vermelhos, como através de um filtro.

O artigo “Dona Dalzira: Rastros poéticos modelados no barro,” de Juliana Gouthier Macedo & João Cristeli de Oliveira, apresentam a produção de Dona Dalzira, da comunidade Xakriabá, na Aldeia Barreiro Preto, em São João das Missões, no Norte de Minas Gerais, Brasil.

Ana Lúcia Pinto & Sandra Tapadas debruçam-se sobre o “Monumento a Norton de Matos por Euclides Vaz: entre o espaço da criação e o espaço público, quão venturosa é a vida das estátuas?” O Monumento a Norton de Matos, inaugurado em 1961 em Huambo, Angola, composto por cinco figuras em bronze: concebido pelo escultor Euclides Vaz (1916-1991), o retrato de corpo inteiro do General Norton de Matos, e um grupo escultórico de alegorias às quatro virtudes cardeais, e implantado na praça central, o monumento foi posteriormente retirado do espaço público e veio a ser replantado num jardim próximo, modificando-o no seu alcance.

O artigo “Joaquim Lourenço: sair de mim e por fim libertado,” de Dora Iva Rita, aborda a obra de Joaquim Lourenço (Portugal, Belver, 1951) ativo na pintura, na arte postal e na performance.

Cladenir Lima, em “Pintura não Pintura: concepções conceituais e procedimentais do artista Deni Dias,” parte da experiência vivenciada por Deni Dias nos anos 2020/2021. Em isolamento, Antonio Dias foi para o Nepal onde surgiu a ideia de produzir papéis feitos com matéria orgânica repensando a sua relação com a pintura.

O artigo “Maria Martins: aproximações ao surrealismo,” de Wellington Cesario, aborda a obra da escultora Maria Martins. Mais presente na década de 1940, Maria Martins (1894-1973) iniciou seu percurso trabalhando em madeira, ainda em 1926, na cidade de Quito, no Equador, passando pelo Japão onde aprendeu cerâmica e depois pela Europa onde estudou com o escultor Oscar Jaspers, na Bélgica, e também com Jacques Lipchitz, nos Estados Unidos.

2. Artigos originais
Original articles

A Inovação da Morfologia através de Julio González

Morphology Innovation through Julio González

ANA MENA

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) — Secção de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, e Instituto Politécnico de Castelo Branco, Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB-ESART), Centro de Investigação em Património, Educação e Cultura (CIPEC), Campus da Talagueira, Avenida do Empresário, 6000 Castelo Branco, Portugal. E-mail: ana.mmena@gmail.com

Resumo: O processo de criação escultórico pressupõe o domínio de uma linguagem própria, dos elementos visuais: o ponto, a linha, o plano, o volume, a matéria, a cor, a textura, o espaço, o movimento, entre outras. A escultura constitui um todo como meio técnico que se apoia no seu processo de materialização. Júlio Gonzalez foi um dos precursores da escultura em ferro, pois usou a matéria de forma sistemática, abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura.

Palavras chave: escultura / morfologia / aço.

Abstract: *The sculptural creation process presupposes the mastery of its own language, of the visual elements: the point, the line, the plane, the volume, the material, the color, the texture, the space, the movement, among others. Sculpture constitutes a whole as a technical means that is supported by its materialization process. Julio González was one of the precursors of iron sculpture, as he used he material in a systematic way, thus paving the way for one of the most prolific periods in the history of sculpture.*

Keywords: *sculpture / morphology / steel.*

1. Introdução

Este texto propõe uma abordagem à obra de Júlio Gonzalez (1876-1942) um dos precursores da escultura em ferro, pois usou a matéria de forma sistemática abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura. Os seus trabalhos excedem o imaginário do cubismo, alternam a abstração com a figuração, a originalidade com a exatidão das soluções formais. O ferro e o aço foram materiais que vieram para ficar no domínio da escultura, e entraram definitivamente no início do século XX. Ao serem o suporte para um conjunto de obras encontrava-se os traços, os vincos ou os sulcos do martelo, do cinzel ou do maçarico de solda, onde a tensão do ferro ou do aço deixasse a marca do escultor.

2. A Era Industrial

A industrialização ocorreu durante o século XVIII onde o conceito de progresso — sinónimo de novo e bom, maior e melhor — foi aplicado sobretudo na arquitetura. O advento de novos materiais e métodos de construção permitia novas soluções, formas, padrões que viabilizaram o desenvolvimento de estruturas que assentavam na construção de vãos maiores, e na possibilidade de alcançar a verticalidade. A *Torre Eiffel* em Paris, inaugurada aquando da Exposição Mundial de 1889, comemorativa do 1º centenário da Revolução Francesa de (1789-1799), é um exemplo desta nova tipologia (Haworth-Maden, 1998:20). A torre, com trezentos metros de altura, é construída em ferro e aço fundido pelo sistema de treliça, ou seja, uma estrutura composta por cinco ou mais unidades triangulares construídas através de elementos retilíneos cujas extremidades são unidas em pontos, denominados nós.

Do ponto de vista técnico o ferro oferecia igualmente condições favoráveis à aplicação de novos conhecimentos, no que concerne à resistência dos materiais. O uso do metal torna-se sinónimo de calculabilidade, pois além de ser à prova de fogo, o ferro transmite também estabilidade.

O recurso ao ferro, oriundo do método de construção pioneiro da Torre Eiffel veio a ter continuidade no século XX, onde a montagem técnica como princípio do trabalho influenciou a nova criação escultórica. A escultura começa a ser pensada como construção, e não como representação, estabelecendo a proximidade com a arquitetura na escolha dos materiais, dos procedimentos, e dos objetivos.

2.1 Morfologia da Escultura em Aço

Durante o século XX com a chegada das correntes artísticas resultantes de uma necessidade de repensar as tradições técnicas e conceptuais, a escultura torna-se mais abrangente pelos recentes processos e técnicas — como a *colagem*, a *assemblage*, e a construção —, e pela utilização dos novos materiais como o ferro, o aço, o vidro e o plástico.

A escolha das novas matérias e técnicas aplica-se, não só ao aparecimento dos diferentes materiais industriais, como à vontade dos vanguardistas modernos, quererem explorar outras metodologias com o objetivo de criar novidade e de se colocarem à frente do progresso tecnológico.

Os escultores modernos trabalhavam diretamente com os metais ferrosos (ferro, aços) e não ferrosos (cobre, latão, chumbo, alumínio), e estas matérias tornaram-se o meio de expressão por excelência da escultura. Ao trabalhar os metais através têm dois processos: a frio — por meio da deformação, do corte, da união, do repuxado — ou a quente — por meio da forja ou das várias técnicas de soldadura.

Embora houvesse limitação de maquinaria os escultores conseguiram estruturar composições segundo várias linguagens formais através dos métodos a frio. A partir de um simples fio de arame começaram, com o auxílio de ferramentas (como o alicate de pontas redonda, o de corte, entre outras), a deformar a forma primitiva da matéria até se obterem formas lineares que unidas por si próprias, através de laçadas e mais tarde por pontos de soldadura, constituíam um objeto escultórico. E da linha passou-se ao plano.

Um dos precursores da escultura em ferro foi Julio González que conjugou o engenho artesanal do ferreiro tradicional de Espanha, com o espírito da arte moderna. Oriundo de uma família de ferreiros deu continuidade à prática da forja, e mais tarde descobriu a soldadura oxiacetilénica, quando foi trabalhar para Paris (1928) como soldador na oficina francesa de caldeiras, situada nas oficinas da Renault. O processo de soldadura oxiacetilénica realiza-se a partir do calor de uma chama obtida pela combustão do oxigénio com um gás combustível, normalmente o acetileno ou o gás butano, atingindo temperaturas que rondam os 3200°C. A finalidade da técnica é aquecer os objetos até que os mesmos fundam as zonas de contacto que se pretende unir, originando o cordão de soldadura.

O facto de ter aprendido a executar este tipo de soldadura industrial, González pôs em prática nas suas composições tridimensionais. Desta forma a soldadura oxiacetilénica torna-se a primeira técnica de soldadura a ser aplicada na escultura, revolucionando a escultura moderna (Rowell, 1986:90).

Numa fase inicial González continuou a recortar, dobrar, entortar e unir silhuetas, resultando um conjunto de máscaras em cobre, ferro e aço. Há no seu percurso de cariz tradicional a representação do corpo humano, para uma linguagem progressivamente abstrata na simplificação das formas. São obras de pequenas dimensões feitas a partir de chapas que foram cortadas e perfuradas, e que giram em torno do tema da figura feminina como verificámos em *Tete en Profondeur* (Figura 1) ou na série das máscaras. Encontrámos nestas esculturas diversos modos de definir a forma como espaço vazio, permitindo a compreensão da figura por incidência da luz, pois a construção do volume transmite-se pela espessura da folha de metal, dando a noção de movimento e elevação.

González foi o primeiro a usar o ferro de forma sistemática, abrindo assim o caminho para um dos períodos mais prolíferos na história da escultura. O seu trabalho excede o imaginário do cubismo, alterna a abstração com a figuração, a originalidade com a exatidão das soluções formais, que o fizeram destacar na história da escultura em ferro.

La Montserrat (Figura 2) é uma referência da escultura moderna. A escultura resulta numa representação de carácter neorrealista, através da imagem de uma camponesa catalã. A figura retrata a maternidade e o trabalho, pois tem ao colo (do lado esquerdo) uma criança, e na mão direita segura uma foice, uma ferramenta agrícola tradicional. Podemos associar a uma figura heróica na visão das mulheres fortes, relacionada com os conceitos de natureza e fertilidade. Contudo, tendo em conta as circunstâncias políticas, *La Montserrat* adquire uma qualidade mais dramática e ao mesmo tempo mais heróica e enobrecida. Trata-se de registar numa figura todo o sofrimento e a dignidade de um povo contra o ataque do fascismo. Uma figura que inicialmente parece ser muito realista, mas num olhar mais próximo, atento, está muito longe do realismo convencional. A figura é construída a partir de fragmentos de chapa de ferro cortada, dobrada, repuxada e soldada, ficando com as marcas do martelo ao repuxar, e as da solda ao unir. São precisamente esses traços visíveis do processo de construção que conferem um certo grau de abstração a um trabalho aparentemente realista. Um paradoxo que também faz sentido se se invertermos os termos, as soldas podem ser lidas como costuras da saia, como indicação das texturas da figura.

O tema da mulher torna-se o ponto de partida para as esculturas futuras de Julio González. Esta influência é fruto do trabalho conjunto com Pablo Picasso (1881-1973) que começou por fazer experiências com pequenas figuras feitas em arame resultando abstrações extremamente simplificadas, reduzidas a linhas puras, como resultou o estudo para o *Monumento a Apollinaire* (1928). Mas foi González que ensinou a técnica da soldadura oxiacetilénica a Picasso, em

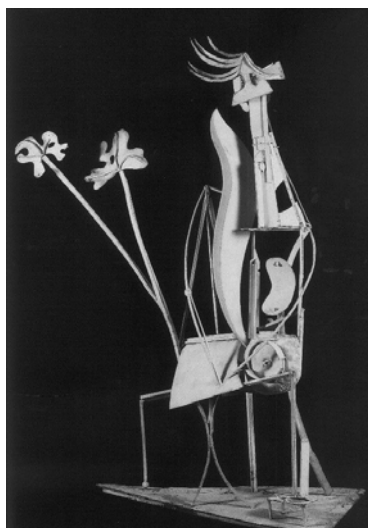


Figura 1 · Julio González, *Tête en Profondeur*, 1930. Ferro forjado soldado, 26x20x16cm, Coleção Centre Pompidou, Paris. Fonte: <https://juliogonzalez.org/catalogue/tete-en-profondeur/#.YDl0z2j7TIU>

Figura 2 · Julio González, *La Montserrat*, 1935. Ferro forjado soldado, 163x59x42,5cm. In Cerne, Vicente Aguilera (s.d.). *Julio González*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Figura 3 · Pablo Picasso, *Femme au Jardin*, 1929-30. Ferro cortado, soldado e pintado. Arquivo Pessoal

Figura 4 · Pablo Gargallo, *Máscara de Arlequim Sorridente IV*, 1927. Cobre recortado, soldado e patinado, 20x31x9,2cm. In: *Pablo Gargallo* (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

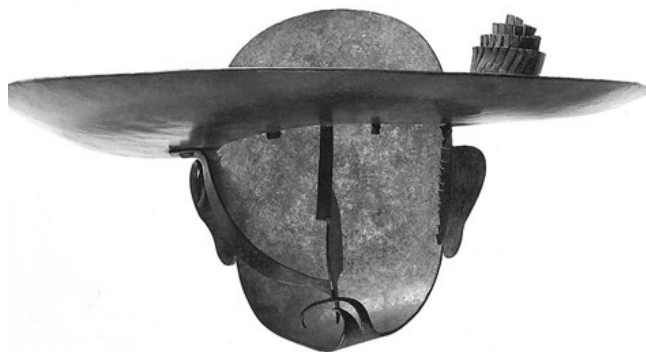


Figura 5 · Pablo Gargallo, *Picador*, 1928. Ferro Forjado Soldado. 27,7x34,2x20cm. In: *Pablo Gargallo* (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura 6 · Delfim Maya, *Varinas na Ribeira*, 1934. Ferro cortado e dobrado com base de mármore. 9x10x11cm. Coleção Museu José Malhoa. In: *Maya, Maria José* (coord) (1998). *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa. ISBN: 972-8387-26-1, pp.133.



Figura 7 · Domingos Soares Branco, *Santo António*, 1981. Cobre martelado. Lg da lg. de Sto António em Lisboa. Arquivo pessoal

Figura 8 · Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1994. Cobre martelado. Beja. Arquivo: José Macedo

troca de uma nova linguagem para o seu trabalho, que estava distribuído pela pintura e escultura.

O encontro dos dois aconteceu quando as formas lineares de Picasso evoluíram para uma série de figuras em oposição aos princípios do desenho e da pintura cubista, como se verifica na *Femme au Jardin* (Figura 3) em ferro soldado e pintado de branco, executada com o apoio de González.

Esta troca de experiências tornou, mais tarde, Julio González o fundador da escultura moderna em ferro. A sua escultura vai influenciar um conjunto de obras.

Em Pablo Gargallo (1881-1934) a escultura *Máscara de Arlequim Sorridente IV* (Figura 4), *Picador* (Figura 5), ou *Greta Garbo* (1930-1931), fazem parte de um conjunto de máscaras em chapa de ferro ou cobre cortada e soldada, onde o espaço vazio se torna elemento integrante da obra. A figuração aproxima-se do real, resulta em formas côncavas, convexas e planas. São para o escultor “uma série de imagens simultâneas que terminam” (Feriade, 1981:19).

Interessou-se pelos metais — o cobre, o ferro e o chumbo — levando-o à procura de soluções técnicas e de novos planos formais, apesar de continuar a realizar obras figurativas com os materiais tradicionais. Experimenta as várias propriedades do metal sendo inovador na escultura com as suas novas figuras que surgem da folha de metal recortada, martelada, enrolada e desenrolada.

2.2 A Linguagem de Julio González na Escultura Portuguesa

Na escultura portuguesa encontramos percursos em torno do plano em ferro, aço ou cobre tal como na obra de Julio González, no trabalho de Delfim Maya (1886-1978), Soares Branco (1925-2013) e Jorge Vieira (1922 -1998).

Delfim Maya apesar de ser autodidata começou por se manifestar na primeira década do século XX em Portugal, na escultura em chapa de ferro, mas sobretudo de cobre de pequeno formato. Utilizava uma única chapa recortada e moldada, sem o recurso a qualquer tipo de soldadura. Desenvolve a partir dos anos 30, uma série de esculturas evoluindo numa multiplicidade de temas e técnicas, onde a tridimensionalidade da escultura se revela fundamental na recriação do movimento e da ação instantânea, elementos característicos da sua obra.

A modelação da chapa — o corte, dobra, quinagem e repuxado — é ligada à estilização das figuras e não coloca em causa as articulações miméticas dos volumes. Com esta nova técnica cria um percurso através dos seus temas de eleição que vão desde os cavalos aos galgos, passando pelas cenas do Ribatejo — à tauromaquia e os cavaleiros — aos músicos, às varinas e bailarinas como

podemos ver nas obras *Varinas na Ribeira* (Figura 6), *Tourada, Luta de Galos* (1934), ou em *Dançando ao Som da Viola*.

Já na obra de Domingos Soares Branco, apesar de possuir uma formação e aprendizagem organizada em torno do Classicismo, verifica-se que o escultor desenvolve uma morfologia própria em torno do repuxado. O repuxado permite fazer esculturas de grandes dimensões sem que o artista tenha de recorrer ao fundidor, poupando assim tempo e recursos no trabalho que teria a modelar, a moldar e a mandar fundir.

O repuxado é uma técnica que consiste na deformação do metal, normalmente a frio ou a quente, quando se aquece localmente a superfície. Assim surgem formas côncavas e convexas, que produzem efeitos de profundidade pela alternância dos planos, pela luz e pelas sombras.

Uma das esculturas mais emblemáticas na obra de Soares Branco foi o *Santo António* (Figura 7), realizada por ocasião da visita do Papa João Paulo II ao nosso país em 1982. A escultura que encontramos no Largo da Igreja de Santo António em Lisboa, é constituída por dois elementos, a figura do santo representado na sua iconografia tradicional com o livro na mão, e o Menino Jesus com a cruz na mão construído em chapa de cobre, sob o pedestal também em cobre. A estrutura da base pode-se associar a uma coluna, por ser constituída por arcos românicos, e pela representação contínua de episódios que remetem para a vida do retratado.

Porém a sua obra monumental feita na mesma altura, à escala real e em repuxado também, é o *Campino* 1982 que se encontra no Largo do Campino em Vila Franca de Xira. O conjunto é constituído pela figura de um homem, o campino, montado a cavalo, que está a conduzir, guardar o touro. O cavalo é representado com as patas da frente no ar, símbolo da defesa natural do equídeo. O campino com a mão esquerda segura as rédeas do cavalo, e com a mão direita maneja a vara que está alinhada com a cabeça do touro. O escultor presta uma homenagem ao trabalho das lezírias do Tejo.

Também à escala real, mas numa composição de formas orgânicas onde três pontos de apoio sustentam na verticalidade dois elementos ovais, encontramos numa rotunda de Beja o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (Figura 8), da autoria de Jorge Vieira. A escultura quebra com a figuração e caracteriza-se pela transparência, pelos espaços abertos que a própria forma delimita, havendo uma relação entre o conjunto escultórico e a paisagem envolvente, dando a noção de uma estrutura leve apesar de ser feita em chapa de cobre.

Jorge Vieira juntamente com Reg Butler, Arlindo Rocha entre outros escultores, participou em 1953 no concurso internacional para o *Monumento ao*

Prisioneiro Político Desconhecido organizado pelo Institute of Contemporary Arts de Londres. O escultor foi um dos premiados, expôs na altura o seu trabalho em maquete e posteriormente, em 1994, o monumento foi implantado numa rotunda em Beja como hoje o encontramos.

A maquete à escala foi executada em bronze, enquanto o monumento foi em chapa de cobre repuxada. A escultura começou a surgir a partir da intersecção de chapas de aço soldadas que estruturavam as linhas principais da forma. Posteriormente vários segmentos de cobre repuxado surgiram, fruto da união obtida pela soldadura oxiacetilénica, sendo notória a crescente evolução do monumento na superfície a marca dos cordões das soldaduras.

Considerações Finais

As novas tecnologias passaram a dominar a vida quotidiana (desde a indústria ao mercado), e a sociedade contemporânea. Resultante destas tecnologias a escultura formaliza-se em diferentes linguagens, existindo uma pluralidade de estilos independentes.

O ferro muito utilizado na escultura como elemento estrutural torna-se no século XX a matéria da própria escultura. A partir da reflexão para a prática aplicada, hoje os escultores recorrem ao ferro e ao aço como veículos para a criação artística ao explorarem as suas propriedades e os vários procedimentos técnicos.

Os escultores da vanguarda como Julio González, caracterizaram-se por desenvolver um trabalho inovador na procura constante de soluções formais, por meio da simplificação das formas, através da apropriação e da *assemblage*, e tecnológicas, no recurso aos novos materiais, como o ferro e o aço, contribuindo assim para o progresso da escultura moderna abstrata.

Referências

- Cerne, Vicente Aguilera (s.d.). *Julio González*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Clérin, Philippe (1993). *La Sculpture en Acier*. Paris: Dessain et Tolra.
- Feriade, E (1981). *Esculturas Metálicas de Pablo Gargallo*, In «Pablo Gargallo», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Guimarães, Jorge (1994). *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, Beja.
- Haworth-Maden, Clare (1998). *Art Nouveau, Architecture and Furniture*. London: Grange Books.
- Maya, Maria José (coord) (1998). *Delfim Maya*. Lisboa: Inapa. ISBN: 972-8387-26-1.
- Pablo Gargallo* (1981). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rowell, Margit (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne.

Nota biográfica

Ana Mena é escultora e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Doutorada em Escultura pela Universidade de Lisboa. Integra o grupo o CIEBA pelo grupo de investigação de escultura e o CIPEC do Instituto Politécnico Castelo Branco.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4215-9015>

Email: ana.mmena@gmail.com

Morada: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Departamento de Escultura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

La conexión trópica de Julio Plaza

The Tropic Connection of Julio Plaza

JOAQUÍN ESCUDER VIRUETE

AFILIAÇÃO: Espanha, artista visual y profesor. Afiliação: Universidad de Zaragoza (UZ), Espanha; Facultad de Ciencias Sociales y Humanas; Unidad Predepartamental de Bellas Artes. Edificio Bellas Artes, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Zaragoza, C/ Atarazanas, 4, E – 44003 Teruel (Espanha). E-mail: escuder@unizar.es

Resumen: Julio Plaza fue un artista multimedia español que se naturalizó brasileño. Comenzó adhiriéndose a un arte normativo para evolucionar hacia el campo de la poesía concreta realizando libros-objeto e intervenciones; para continuar siendo docente y teórico sobre la comunicación en los procesos creativos con los nuevos medios. Sus investigaciones inciden en el enfoque semiótico en la dualidad arte y tecnología, y mantienen la vigencia para entender el impacto de la imagen digital y el lenguaje de la red en las narrativas poéticas del arte actual.

Palabras clave: arte normativo / poesía concreta / libro-objeto / multimedia / comunicación.

Abstract: *Julio Plaza was a Spanish multimedia artist who became a naturalized Brazilian. He began by adhering to a normative art to evolve into the field of concrete poetry by making object-books and interventions; to continue being a teacher and theorist about communication in creative processes with new media. His research influences the semiotic approach in the duality of art and technology, and maintains the validity to understand the impact of the digital image and the language of the Internet in the poetic narratives of current art.*

Keywords: *normative art / concrete poetry / book-object / multimedia / communication.*

Los hemisferios comunicantes

Julio Plaza (Madrid, España, 1938 — São Paulo, Brasil, 2003) es un artista que inició la andadura en su país natal y acabó fijando su residencia en São Paulo, para continuar allí su actividad artística, también teórica y docente, integrándose hasta el punto de naturalizarse brasileño. Este artículo tiene como objetivo mostrar la obra de este artista poliédrico, de itinerario vital singular, que merece una revalorización, sobre todo en España. Julio Plaza protagonizó en su momento una serie de intercambios, aun hoy inusuales, al margen del circuito artístico anglosajón, intercambios fruto de afinidades artísticas que conectaron prácticas y poéticas: europeas y americanas, ibéricas y brasileñas.

El comienzo de Julio Plaza en el arte fue muy precoz, habiendo pasado por la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de París en España fue integrante del Grupo *Castilla 63*. Posteriormente recibió una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores para residir en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo en 1967, formando parte de la delegación española. Allí conoció a artistas y poetas importantes del panorama brasileño, relaciones que se materializaron en fecundas colaboraciones. Hacia esas fechas fue invitado por la Universidad de Puerto Rico en 1972, para retornar definitivamente a Brasil al año siguiente, donde comenzó a realizar serigrafías que mostraron el paso de las 'formas' a la 'imagen' y de la 'sintaxis' a la 'semántica'. Al mismo tiempo, en São Paulo, comenzó a desarrollar su actividad docente junto a la organización exposiciones en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). En esos años de comienzos y mediados de los setenta conoció al poeta Augusto de Campos, de cuya colaboración surgieron las ediciones de varios libros de artista, obras que fueron referentes internacionales de la 'inter-semiótica' del mensaje poético.

La labor de Julio Plaza es prácticamente desconocida en la actualidad en su país de origen, sin embargo, desde Brasil, se ha empezado a redescubrir su figura: proyectos que sacan a la luz la semblanza de un artista que, partiendo de la abstracción geométrica y el arte conceptual, evolucionó hacia aspectos relacionados con la poesía concreta, la semántica y la comunicación, para finalmente configurar un proyecto multimedia, que a la postre incorporaba las tecnologías de la información. No obstante, su lenguaje siempre mantuvo planteamientos simbólicos visuales, en sus vertientes poética y comunicativa. Todo ello aparece en el corpus documental que surge a medida que se investiga su legado; compuesto materiales diversos: esculturas, pinturas, dibujos, obra gráfica, libros-objeto, filmes, escritos y entrevistas (ver Figura 1, Figura 2, Figura 3, Figura 4, Figura 5 y Figura 6).

1. Los objetos lingüísticos

*Arte. Julio Plaza: “ARTE = VERBA. Arte es verba.
Art is a Word”.*
Julio Plaza [en “Terminología”] (VV AA, 1977: 10)

Julio Plaza es un creador de raíz constructivista, pero que siempre armonizó el sentimiento con lo racional: la razón poética. Una manera de hacer que combinó lo normativo, con la filosofía del lenguaje y la poesía experimental. Ya en el principio de racionalidad de sus ‘estructuras primarias’ siempre hubo un sustrato poético que se mantendría en toda su trayectoria artística, incluso en el curso de su evolución hacia el interés por los nuevos medios.

De perfil innovador, Julio Plaza es una *rara avis*, un nombre olvidado en el panorama del arte español, donde los registros de su actividad profesional cesan en 1967, fechas en las que abandonó España — en 2014 la galería de arte de Madrid José de la Mano realizó una muestra del artista, en la línea de trabajo de la galería de recuperar la memoria de artistas abstractos geométricos en la España de los años 50 y 60 (Mano, s/d). Desde esta iniciativa privada cultural, tendríamos que retrotraernos a la década de los sesenta para encontrar la referencia de una actividad que documentara la realización de una exposición individual en su país de origen. Resulta perplejo constatar que no se haya recuperado totalmente la figura del importante artista geométrico/conceptual que fue. Hoy en día en España solo se le relaciona como exmarido de la artista Elena Asins, y fue con ella, junto a Luis Lugán, quienes integraron el grupo *Castilla 63*, iniciando así todos ellos sus caminos artísticos. La formación de grupos — como del también grupo *Equipo 57* — hay que contextualizarlo en la órbita de la abstracción geométrica, en la eclosión de los movimientos analíticos del arte cinético y constructivo, en un ámbito paradigmático de corrientes objetivas que trataban contrarrestar el peso del expresionismo *à la page* del momento: ‘informalistas’ *versus* ‘geométricos’ (Julián, 1986:142-3).

Todas esas corrientes normativas imprimieron el sello característico de su trabajo: pureza, ascetismo, reduccionismo y el *design* incipiente que se anunciaba en la tradición del arte constructivo. Más adelante Julio Plaza entró en contacto con el poeta argentino Julio Campal, así como con la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (CPAA) de la que formaba parte el escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño. En este contexto de la ‘poesía de acción’ enlazó con cierto vanguardismo histórico — de Ramón Gómez de la Serna y Marcel Duchamp —, y con ‘poesía expandida’ mediante acciones-poema, donde la



Figura 1 · Julio Plaza, *Julio Plaza* (1938-2003), Vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014. Fuente: sitio web de la galería

Figura 2 · Julio Plaza, *Julio Plaza* (1938-2003). Detalles de la vista de la exposición en la Galería José de la Mano, Madrid, octubre de 2014. Fuente: sitio web de la galería



Figura 3 · Julio Plaza, *Ecology*, 1972. Serigrafía sobre papel, 111,7 x 66 cm (61,9 x 61 cm). Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

Figura 4 · Julio Plaza, *Caixa Preta*, 1975. Serigrafía sobre papel, São Paulo: Edições Invenção, 1.000 ejemplares, 30,5 x 23,5 x 2 cm. Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

calle fue lugar de encuentro y teatro espontáneo, influido por el activismo del “Mayo del 68” francés. Así mismo entró en contacto con la poesía experimental, la poesía concreta, la semiótica y las cuestiones del lenguaje; en definitiva, con la poesía visual, que continuó luego en Sudamérica.

En mayo de 1967, año clave para Julio Plaza, participó en la primera exposición de la generación abstracta española: *Nueva Generación*, junto a José María Yturralde, Elena Asins, Manuel Barbadillo y José Luis Alexanco entre otros, artistas que se caracterizaban por una obra geométrica de colores planos. Estos artistas intervinieron luego, en 1968, bajo la dirección de Florentino Briones, en los Seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, lugar mítico y germinal del ‘arte cibernético’ en España, cuya finalidad era la utilización de las nuevas tecnologías, entonces incipientes, al servicio de la investigación y el arte (VV AA, 1977).

Después de organizar en Madrid una exposición individual en la Galería Nebli en 1966, al año siguiente recibió una beca del Ministerio de Relaciones Exteriores (Itamaraty) para estudiar en Río de Janeiro donde participó en la IX Bienal de São Paulo, formando parte de la delegación española. Allí conoció al grupo *Noigandres* y a artistas de la talla de Hélio Oiticica, Ivan Serpa o Cildo Meirelles. En 1969 editó con Julio Pacello su libro *Julio Plaza-Objetos* con un poema de Augusto de Campos. Y, hacia esas fechas, a iniciativa del poeta y crítico de arte español Ángel Crespo, recibió una invitación del Departamento de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, donde al mismo tiempo renovó su lenguaje visual, al tiempo que comenzó a decantarse hacia un ‘vector tecnológico’. Allí en 1972 organizó *Creation/Creación*, una de las primeras muestras de arte postal de la que se tiene noticia — con la presencia de más de ochenta artistas de todo el mundo.

2. La utopía austral

Julio Plaza abandonó Puerto Rico en 1973 para instalarse definitivamente en la metrópoli paulista, e iniciar una fecunda trayectoria. En un momento en el que Brasil era un foco cultural importante en el arte — como también lo fueron Venezuela y Argentina —, en la década que se irradiaba confianza en un ‘futuro’ — el que describiría el escritor Stefan Zweig. Ya en São Paulo, en esta nueva etapa, comenzó su versátil producción: artista, profesor, teórico, organizador de exposiciones e investigador en nuevos medios. En un principio realizando proyectos gráficos y continuando las experiencias colaborativas con el poeta concreto Augusto de Campos. El resultado conformó una colección de objetos: serigrafías simétricas con formas recortadas, plegadas y desplegadas,

y libros-objeto que se convertirían en esculturas cinéticas. Obras de arte susceptibles de manipularse por el lector/espectador, permitiéndole transformar los textos impresos en objetos poéticos tridimensionales. Esas obras, tan características de su autor, se editaron como libros de artista: *Poemóviles* (1974), *Caixa Preta* (1975) (ver Figura 4) y *Reduchamp* (1976), constituyéndose en referentes internacionales de la ‘intersemioticidad’ (Plaza, s/d: 80-7).

En este momento y en esa coyuntura fue dejando el arte concreto, la materialidad, para reflexionar sobre la consideración del soporte del arte, que, junto a la extensión de su sistema, le llevaron al arte conceptual. Como afirma su segunda esposa, la también artista Regina Silveira, fue un cambio “que marcó la salida de Julio de los dominios regidos por la sintaxis de las formas, para explorar los terrenos de la semántica de la imagen” (Barcellos, 2013:36-49).

La inmersión teórica en los procesos de interacción entre lo verbal y lo visual le dirigieron hacia la enseñanza de forma lógica. Al poco de volver a São Paulo fue profesor de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo — ECA-USP y de las Fundación Armando Álvares Penteado — FAAP, donde compaginó su actividad docente con la organización de múltiples exposiciones para el entonces director Walter Zanini, destacando dos exposiciones emblemáticas internacionales de arte postal: *Prospectiva’74* (1974) y *Poéticas Visuais* (1977). Más adelante, siempre atraído por el papel de los nuevos medios en el arte, con la experiencia acumulada, Julio Plaza impulsó su actividad teórica: publicó innumerables artículos y libros sobre el video-texto y la traducción intersemiótica; textos académicamente rigurosos, por ejemplo: *Tradução intersemiótica* (1987) (Plaza, 2013); *Videografia em videotexto* (1986); y *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998), en colaboración con Mônica Tavares (Plaza; Tavares, 1998). El libro *Tradução intersemiótica* es un ensayo transversal sobre las tensiones entre lo ‘político’ y lo ‘estético’ entre los diferentes medios en el arte y las formas que produce, resultado del cruce entre soportes y lenguajes diversos. Es lo que su autor denominaba la “traducción intersemiótica en el arte”, que hoy en día extrapoláramos al contexto de la supremacía de Internet. La incursión en las ciencias del lenguaje, la imagen, la cultura de masas, la publicidad, la información, la política y los nuevos medios de reproducción hizo que sus investigaciones se dirigieran a artistas, teóricos del arte, pero también a comunicadores, lingüistas y sociólogos. Sus ensayos mantienen la vigencia para comprender la sociedad actual hipermoderna donde la imagen de los nuevos medios lo invade todo (ver Figura 5).

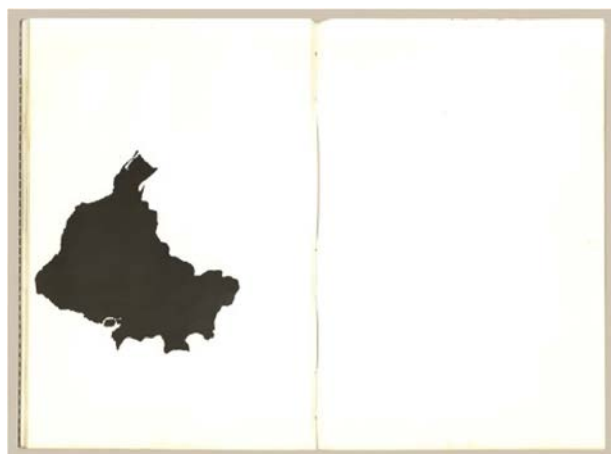


Figura 5 · Julio Plaza, *Tradução intersemiótica*, 2013. Cubierta de la edición del libro, São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção: Estudos; 232 págs.; 22,5 x 12,5 x 1,3 cm. Fuente: sitio web de la editorial

Figura 6 · *Poética-Política*, 1977. Tinta sobre papel y serigrafía sobre papel vegetal encuadernados en wire-o plástico, 2,3 x 24 x 0,7 cm.. Fuente: sitio web de la Universidade de São Paulo

3. La poética digital

La información no es 'información', sino 'significado poético, significado fantástico, sentido profundo de la palabra poética'; distinguiéndolo del significado ordinario, haremos en el fondo la misma cosa; y, si aquí seguimos hablando de información para indicar la riqueza de sentidos estéticos de un mensaje, se hará con el fin de señalar las analogías que nos interesan.

Umberto Eco, *Obra abierta* (Eco, 1992:71)

Sin duda Julio Plaza fue receptivo a las teorías de la información y de la imagen que se difundieron en aquella época, como las tesis de Umberto Eco en su célebre ensayo *Opera aperta* (1962) sobre el 'significado' y la 'información' del mensaje poético (Eco, 1992:97-8). Así mismo, a caballo de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado, el polifacético Gillo Dorfles, en *Il divenire delle arti* (1959) ya apuntó el papel de la poesía concreta y las derivas del campo visible al tecnológico en los lenguajes artísticos (Dorfles, 2001:210). Los efectos del impacto de la semiótica y la lingüística y la irrupción de los medios tecnológicos en el arte fueron las ideas fuerza de la futura obra que Julio Plaza desarrollaría. Ciertamente Julio Plaza siempre tuvo preferencia por lo nuevo, tuvo vocación de artista polivalente interesado en sus inicios por los materiales industriales y luego por los nuevos medios, en el paradigma del arte concreto que nunca abandonó. La interacción texto-imagen de sus libros de artista, las ciencias del lenguaje y la omnipresente poesía, le llevaron a indagar en los procesos creativos con medios electrónicos: la computación gráfica, el arte holográfico y el arte de videotexto, incluso ya en la década de los 80.

Sus aportaciones se basan fundamentalmente en la dialéctica entre lenguaje y poesía, en los fundamentos poéticos de la educación artística y en el papel determinante de los medios en el imaginario digital; donde su investigación artística cuestiona el trabajo de la percepción y los límites de los dispositivos tecnológicos de traducción en el arte. El propio Julio Plaza resumía su actividad con estas palabras: "Mis actividades se dividen entre enseñanza y reflexión sobre la producción simbólica, sea estética o comunicativa, y es ahí donde se introduce el concepto de investigación en arte y comunicación" (Barcellos, 2013:24-33).

Hay que destacar que sus investigaciones fueron pioneras, al relacionar arte, tecnología y comunicación en sus actividades, actividades indisociables de su producción artística de naturaleza reflexiva. Al mismo Julio Plaza fue un activista que participó apasionadamente en el movimiento de la poesía concreta,

estableciendo redes transnacionales que propiciaron múltiples canales de intercambio, activando circuitos artísticos, todo ello manteniendo una actitud crítica sobre los derroteros mercantilistas del arte y al margen de su sistema (ver Figura 6). Toda esa actividad influyó en la formación de generaciones de artistas, en definitiva, contribuyó con sus ideas a la conformación del ámbito del arte contemporáneo en Brasil (Barcellos, 2013; Plaza, s/f).

Todo este trabajo del artista se ha comenzado a mostrar en exposiciones que sacan a la luz la semblanza de un complejo complejo. Su obra está más en ideas y proyectos que en la colección de obras de arte convencionales. Al respecto hay que destacar dos exposiciones que se han dedicado a su obra: *Julio Plaza o poético e o político* en la Fundação Vera Chaves Barcellos de Porto Alegre (FVCB), en 2013 — donde se editó la primera monografía en Brasil sobre el artista (Barcellos, 2013) —, y *Julio Plaza Indústria Poética* en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), en 2014. También mencionar una reciente publicación que da a conocer las posibilidades de la lectura de la poesía específica de Augusto de Campos y Julio Plaza que difiere de la métrica tradicional al abandonar la organización sintáctica, que recrea y reinterpreta la estructura del lenguaje (Gasparetti, 2020). Finalmente decir que estas iniciativas relativamente recientes han encaminado a reconsiderar su legado tras su desaparición, pero también su posicionamiento como artista. Decir que Julio Plaza fue un creador independiente, de pensamiento libre, auto-crítico, anteponiendo la ética a la estética, que abogaba por un equilibrio entre lo racional y lo intuitivo, entre la teoría y la poética, que encontró en Brasil el ambiente apropiado para germinar las investigaciones que sembró en Europa.

Conclusión

Manifestar que Julio Plaza es un ejemplo del fructífero nexo que se puede establecer entre los ámbitos artísticos de Europa y Sudamérica, que reafirman el papel de Brasil como activo foco receptor que fue en la década de los años sesenta del pasado siglo. Seguir el recorrido de este artista nos sirve también como ejemplo de integración en otra sociedad a través del arte, a la que aporta y le reporta experiencias. Julio Plaza fue innovador en sus investigaciones inter-semióticas en una era 'preinternet', que anunciaba las actuales propuestas de la comunicación en el arte contemporáneo a través de la Red. Su tensión experimental entre el conceptualismo, el metalenguaje y la poesía visual tienen plena vigencia. Su obra es una continua conexión simbólica.

Referencias

- Barcellos, Vera Chaves (Org.) (2013) *Julio Plaza, POETICA/POLITICA*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos [Catálogo de exposición]. ISBN: 978-85-64269-05-07
- Dorfles, Gillo (2001) *El devenir de las artes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. [1.º Edición en italiano en 1959]. ISBN: 968-16-0927-1
- Eco, Umberto (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini [1.º Edición en italiano (*Opera aperta*) en 1962]. ISBN: 84-399-2174-X
- Gasparetti, Angela Maria (2020) *A Leitura Performática da Obra Poemóbiles, de Augusto de Campos e Julio Plaza*. Curitiba: Appris. ISBN: 978-85-473-4370-5
- Julián, Inmaculada (1986) *El arte cinético en España*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-0600-4
- Mano, José de la (s/d) Sitio web de la Galería José de la Mano [consulta 2021-02-12] URL: <http://www.josedelamano.com/index.php/julio-plaza>
- Plaza, Julio (2013) *Tradução intersemiótica* [1.ª Edición en 1987]. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 978-85-273-0246-3
- Plaza, Julio; Tavares, Mônica (1998) *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec. ISBN: 978-85-271-0441-8
- Plaza, Julio (s/d) Entrada "Julio Plaza" en el sitio web del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Sitio web del museo [consulta 2021-02-12] URL: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/textos.htm
- VV AA (1977) *Nueva Generación 1967/77*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural [Catálogo de la Exposición "Nueva Generación 1967/77" celebrada en el Palacio de Velázquez, en Madrid, en julio y septiembre de 1977]. [S/n]

Carlos Barroco: O Pop-palop e o fascínio do comum

Carlos Barroco: The Pop-palop and the common fascination

ARMANDO JORGE CASEIRÃO

AFILIAÇÃO: Portugal, Artista Plástico, Professor. Afiliação: Universidade de Lisboa, Faculdade Arquitectura. Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda. 1349-063 Lisboa, Portugal. E-mail: caseirao@sapo.pt

Resumo: O presente artigo pretende apresentar e analisar parte da obra plástica de Carlos Barroco, (Lisboa 1946-Lisboa 2015) artista português com diversificada área de trabalho, tendo também sido o responsável artístico pela Galeria Novo Século em Lisboa, galeria que iniciou trabalhos em 1984, juntamente com Nádia Baggioli. O seu legado vai desde as artes plásticas, ao colecionismo tendo ao longo da vida recolhido e catalogado brinquedos tradicionais portugueses; De mencionar também outra área de interesse, o áudio visual, pois realizou em 2000 um documentário, “Com quase nada”, nas ilhas de Cabo Verde, documentário que apresentava os brinquedos populares cabo-verdianos. A análise aqui apresentada incidirá em dois aspectos diferenciados da sua obra plástica: Por um lado as obras de assemblagem, junção de objectos e de pequenos resíduos apanhados nas caminhadas junto ao mar e, por outro segmento o das obras do seu gosto popular onde explorava o verdadeiro pop-nacional: as sardinhas, o futebol o fado o chouriço, e todo o universo, de um simples e comum português que gosta de viver.

Palavras chave: Carlos Barroco / Novo-Século / Arte Pop / Assemblagem.

Abstract: *This article intends to present and analyze part of the Carlos Barroco plastic work, (Lisbon 1946-Lisbon 2015) Portuguese artist with a diverse work area, having also been the artistic responsible for Galeria Novo Século in Lisbon, a gallery that started work in 1984, along with Nadia Baggioli. His legacy ranges from plastic arts, to collecting, having collected and cataloged traditional Portuguese toys throughout his life; Mention should also be made of another area of interest, audio visual, since in 2000 he made a documentary, “With almost nothing”, on the islands of Cape Verde, a documentary featuring popular Cape Verdean toys. The analysis presented here will focus on two different aspects of his plastic work: On the one hand, the works of assemblage, joining objects and small residues caught in walks by the sea and, on the other hand, the works of his popular taste where he explored the true pop-national: sardines, football, fado or chorizo, and the whole universe, of a simple and common Portuguese who likes to live.*

Keywords: *Carlos Barroco / Novo-Século / Art Pop / Assemblage*

Carlos Alberto Barroco (1946-2015), nasceu e faleceu em Lisboa cidade onde cresceu e passou a trabalhar apesar das suas imensas deslocações. Quando jovem frequentou a Escola António Arroio, tendo em 1988 sido bolseiro da Secretaria de Estado da Cultura, (numa época em que não existia Ministério da Cultura). Encontra-se representado na colecção da Caixa Geral de Depósitos, Museu de Arte Moderna de Vila Nova de Cerveira, assim como em colecções particulares de Portugal e do estrangeiro, pois ao longo da sua vida esteve presente com regularidade em exposições e feiras de arte internacionais: Bélgica, Espanha Itália e Japão, são países que albergam algumas das suas obras. Está citado em varias monografias como o Dictionary Portuguese Paintings-Tanock, e Pintura e Escultura em Portugal, 1940/1980, por Rui Mário Gonçalves.

Um dos grandes gostos de Carlos Barroco eram os brinquedos e sobretudo os brinquedos de carácter popular, logo não será então de estranhar que na década de 70 Carlos Barroco e Nádía Baggioli (1949 Trezzo Sull'Adda) tenham fundado o *Grupo 2*, que tinha como objectivo viajar pelo país procurando e pesquisando assim como recolher para posterior catalogação peças de artesanato e brinquedos populares.

Em 1976 o *Grupo 2*, juntamente com Leão Lopes organizou o 1º Salão de Artesanato Rural e Urbano, na Figueira da Foz. Em 1982 organizam a 1º Feira de Artesanato Urbano em Lisboa. Parte da sua colecção de brinquedos foram incluídos no Museu do Brinquedo de Seia, no distrito da Guarda.

Mas seria com a Galeria Novo Século, na rua do Século em Lisboa, que Carlos Barroco e Nádía Baggioli, iniciariam em 1984 uma viagem de experiencias plásticas em que como galeria comercial representavam varias artistas, nacionais e estrangeiros. A Galeria com cerca de 35 anos de actividade, denominada Galeria Novo-Século — Comunicação Visual, envergou por expor e apoiar artistas com experiencias plásticas de varias zonas da cultura, desde a pintura, escultura, fotografia, vídeo, performance e instalações expondo esses trabalhos e artistas tanto no seu espaço, como levando-os para Feiras de Arte, ou para intercambio com outras galerias. Ponto alto desses acontecimentos como exemplo foram a feira de arte do ARCO em Madrid quando Portugal foi o país convidado na década de 90.

Enquanto artista plástico foi em 1974 que Carlos Barroco iniciou o seu percurso artístico, na Galeria Quadrante, tendo exposto individualmente pela primeira vez na sua galeria em 1986 com a exposição: *Fados e Aventuras*.

Os títulos das suas exposições, assim como dos seus trabalhos abraçam em si já algo de poético, de viagem e de algum exotismo: *Fado e Aventuras, Bar Atlântico, Madrugadas, De tanto mar ver de que cor são os meus olhos?, Mundo de*

Aventuras, Além Tejo, Pop Art Made in Portugal, Truth Storys, Pop Art Sardinhas e outras Aventuras ou ainda *PopStars*, são alguns dos títulos que hoje tal como no seu tempo parecem ter algo de nostálgico e são o espelho do seu envolvimento com a arte pop.

Barroco, reabilita, revisita e revive toda uma memória nacional, sem ser nacionalista, também resultado das suas recolhas de arte popular, que cruza com a arte erudita. E quando se fala de arte Pop há a tendência para se pensar na arte Britânica e sobretudo na arte Americana, tendo como incontornável Andy Warhol, no entanto Barroco achava que Warhol se debruçava sobre o grande consumo enquanto ele se debruçava sobre os ícones populares sobretudo nacionais tão disparees como: sardinhas, chouriço, fado, Amália, futebol, Rosa Mota, bacalhau ou com ícones estrangeiros como Cesária Évora, ou Tito Paris, ou mesmo ícones de uma escala global: Elvis Presley ou Michael Jackson. O pop de barroco surge mesmo do popular, do cruzamento de culturas e de populações de Portugal e Cabo Verde, de Angola e Brasil e de toda a rede de culturas de que é feito Lisboa e Portugal, um verdadeiro pop-palop.

A sua posição perante os seus ícones pop, ficou mais cimentada quando em 2003 participou num workshop no Centro Português de Serigrafia, onde um grupo de artistas durante alguns dias trocaram experiências e novas ideias sobre a técnica da serigrafia. O trabalho de Barroco incidiu sobre alguns ícones e estrelas da pop, os seus Pop Star que faziam parte do seu imaginário pop: Tintin, mais uma vez Andy Warhol e Elvis Presley e o futebolista do momento Luís Figo. Nas provas de estado (P.E.) da pequena tiragem realizada no CPS, Barroco intervencionou-as pintando depois por cima tornando-as assim peças únicas e revertendo a ideia de seriado da serigrafia, fazendo com elas uma exposição homónima de *Pop Stars*.

Carlos Barroco considera que estava sempre a contar histórias e certamente a contar a mesma história. Cada tela é uma história assim como cada exposição. Certamente a mesma história contada de forma diferente o que dá ao seu trabalho uma consistência cimentada no fazer o mesmo de modo diferente, que levanta a questão da repetição diferente e que lhe confere a ideia de unidade plástica, ou de consistência conceptual uma vez que se trata da mesma história.

À semelhança de Mimmo Rotella, (1918-2006) artista e poeta italiano, Barroco percorre as ruas de Lisboa especialmente do Bairro Alto, Chiado e Av. 24 de Julho onde rasga e recolhe pedaços de cartazes colados nas ruas. Na época muito das campanhas eleitorais e propaganda política era feita através de cartazes que se colavam sucessivamente uns sobre outros, assim como também muitos eventos e espectáculos de Lisboa como touradas, circo e concertos eram publicitados através de cartazes colados pelas ruas, cartazes esses que tinham

uma vida bastante curta, tanto na sua validade como na visualização, pois em face de um novo espectáculo em breve outro cartaz seria colado por cima. Com esses pedaços de cartazes que rasgava e recolhia, no seu atelier recriava telas como que pedaços de paredes se tratassem. Puzzles do tempo que eram traduzidos por varias camadas de cartazes, onde os rasgões incertos e colagens sobrepostas conferiam ao final um pedaço de história popular transformando as telas em mais um exemplo de arte pop, que transmitem uma ambiência popular, e seguramente nos transportam nostalgicamente para uma viagem no imaginário colectivo nacional.

Para o artista Barroco toda a sua obra estava relacionada com o conceito de viagem, ou mesmo com as suas próprias viagens: Assim as suas exposições eram também referencias geográficas: se em exposições da serie Litoral apresentava trabalhos de recolha do mar, e se centravam exactamente como o titulo referia ao litoral e beira mar, feito de horizontes azuis, já as exposições da serie Além-Tejo (e seguintes Além-Tejo II) as suas referencias situavam-se entre o Alentejo, o norte de África e cabo Verde.

Barroco considerava-se um artista do Sul: Do sul da Europa, do sul de Portugal expandindo o seu sul até ao norte de Marrocos, ate Cabo Verde. Considerava-se um artista do sul pois toda a sua obra se apoiava na luz, no branco, na cor das areias e no azul do céu e no verde do mar sendo mais provável que os seus quadros tivessem mais branco do que negro. Uma paleta austera, onde se reflectem as cores da paisagem, o encadeamento por um branco excessivo, branco da luz e dos brilhos da espuma do mar, os ocre e as cores de areia, os castanhos das cores da terra, e o azul forte da profundidade da noite estrelada. Branco e texturas, pois as superficies lisas não o fascinavam, areias, areões e pequenas pedras compõem as suas obras e, sobretudo destroços que vêm nas marés dar à praia e que Barroco apanhava para mais tarde recolocar nas suas obras, onde o seu pincel deixava traços nervosos.

Quem conheceu Carlos Barroco sabe que ele era fascinado por coisas comuns e sobretudo um bom conversador. Dessas conversas por vezes sobejava uma frase, um recado, um titulo. Uma pequena frase como que um recado deixado na porta do frigorifico. Ou uma quadra num manjerico ou uma quadra bordado num lenço dos namorados. Não podemos deixar de mencionar estas refendias como quadras populares, onde a estrutura da sua arte pop se faz sentir e que fazem a ligação entre a arte e cultura popular e a arte erudita, e como essas frases se tornam composição e conceito de toda a obra, pois conquistam o direito a serem o titulo da obra: O Pimba, Volto Já Alice, Hoje não se fia, Maré Alta, Pintado de Fresco, são disso exemplos.

Chamava-lhes madeiras desgastadas de naufrágios. Esses destroços tanto podiam ser pequenos troncos retorcidos como pedaços de plástico de cores vibrantes, objectos simples e comuns mas nos quais Barroco depositava enorme carga estética, construindo objectos informais de parede onde deixava os seus recados. Neste momento é impossível não recorrer à poesia de Camilo Pessanha: Seixinhos da mais alva porcelana, conchinhas tenuemente cor de rosa, Róseas unhinhas que a maré partira...Dentinhos que o vaivém desgastara...Conchas pedrinhas pedacinhos de ossos...

Pode-se ler num dos seus catálogos o seu processo de trabalho pela sua voz: na praia encontro marcas de pegadas de gaivotas, garrafas, latas, os restos de um foguete, e vou recolhendo pedaços de madeiras com que vou reconstruindo o que mais tarde será um “quadro”.

Tal como a gaivota que deixa a marca das suas pegadas, também Barroco com o seu riscar deixa um desenho na areia da praia, para o mar, com a sua espuma, apagar e deixar uma nova folha em branco para que possa contar de novo a sua história.

Para Barroco era indissociável da arte e sobretudo da arte contemporânea, algo como a ironia. O lúdico e a ironia instalavam-se nas suas obras, conferindo-lhes uma frescura e alegria contagiantes. A ironia mesmo nas suas duas vertentes de dar um sentido diferentes a que se destina, e à intenção de fazer rir ou sorrir. Enquanto o lúdico de jogo de divertir e dar prazer. Chegou mesmo a promover uma exposição na sua galeria intitulada *O Lúdico na Arte*, exposição para a qual convidou vários artistas que com as suas obras fortaleceram a s ideias e tendências da arte de Barroco.

O imaginário de Barroco apoiava-se em fotografias, impressões e desenhos e, musica. Sempre a companhia da musica para trabalhar, pois a musica, para ele, tal como as cores transmitem um estado de espírito. Não será difícil entender o paralelismo se a cada uma das sete notas musicais atribuirmos uma das sete cores do arco íris, tal como um brinquedo, um xilofone infantil em que cada nota tem a sua cor.

Muitos dos bonecos e brinquedos de plástico que ultimamente colava nas suas assemblagens se não vinham do mar eram provenientes do lixo, recolhidos nos seus passeios e deslocções pelos bairros populares. E que outros bairros lhe poderiam providenciar material para o pop nacional se não os bairros populares?

Com uma costela Duchampiana foi do lixo que resgatou uma serie de tábuas de engomar antigas, ainda de madeira, que foram usadas ora abertas ora fechadas, as quais foram intervencionadas de vários modos, tanto servindo de base

para esculturas quando abertas, como para pinturas quando fechadas e colocadas como objectos de parede. Esta ambivalência do objecto, da tábua aberta e da tábua fechada, confere uma unidade plástica à série de obras que lhe transmitiam memórias de infância, numa amalgama de sentidos proporcionada pelas tábuas, desde o cheiro da roupa lavada, da roupa passada a ferro ao cheiro do soalho encerado.

Para Barroco as experiências sentidas, e as memórias “retratadas” são o que fica como registo da identidade. Nessas tábuas podemos encontrar uma pista de atletismo com a fita da meta e a referência a Rosa Mota, ou um trono de Santo António simplificado com as sardinhas e chouriço assado, ou outras ainda onde figura o bacalhau aberto e seco ou peixes de plástico como que acabados de pescar.

Dizia o artista que quando “fabricava” um objecto-de-arte procurava transmitir o prazer de transformação da matéria e de relacionar esse gesto com uma maneira de sentir. A inclusão na composição dos objectos encontrados, que poderiam ser entendidos como os *objets trouvées*, só que Barroco não os deixava viver sozinhos e tranquilos, enquanto *object trouvées*, pois eles eram contextualizados em obras continuando a ser objectos encontrados mas adquirindo mais valor ou só tendo valor quando enquadrados em obra. Seria essa o prazer da transformação da sua matéria, do objecto encontrado agora contextualizado em objecto-de-arte. Barroco dizia ser um sentimento fisiológico e subtil o fazer crescer as imagens para espaços e ao mesmo tempo dar conta do prazer físico desse fenómeno. O sentimento a que se referia o artista está para além do conceptual, do simples pensamento projectual, mas do próprio prazer do fazer e construir, do físico, do objecto que realmente existe, palpável e que se pode ver e apreciar.

Barroco ia construindo o tema que trabalhava, muitas das vezes passando de pequenos desenhos, que podiam ser feitos tanto em ligeiros cadernos com lápis de cor como em toalhas de mesa. Para Barroco a pintura e a fotografia conservam o efémero, fixam imagens, objectos, gestos, atitudes que são testemunho da nossa passagem pela vida. Falava da consciência e do tempo.

Referências

- Santos, Raquel (2006) Carlos Barroco:
Entre nós. Entrevista de Raquel Santos,
Disponível em URL: [https://arquivos.rtp.pt/
conteudos/carlos-barroco/](https://arquivos.rtp.pt/conteudos/carlos-barroco/)

Margarida Reis e os fios das escritas do sol e da lua

Margarida Reis and the threads of sun and moon's writing

MANUELA BRONZE

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Departamento de Teatro, Rua da Alegria, 503, 4000-045, Porto, Portugal

Resumo: Este artigo aborda a análise da obra de Margarida Reis, nas diversas séries de trabalhos expostos em galeria. Uma abordagem à luz dos elementos estruturantes da linguagem plástica, refletindo sobre a tradução semântica de particularidades reconhecíveis nas escolhas matéricas e processuais que determinam as poéticas dos seus trabalhos, face ao desafio de transposição da linguagem têxtil no panorama da contemporaneidade.

Palavras chave: matéria / tradição / linguagem / identidade.

Abstract: *This article deals with the analysis of Margarida Reis's work, in the various series of pieces exhibited in art galleries. It's an approach concerning the structuring elements of visual language and reflecting on recognizable particularities regarding the semantic translation of material and procedural choices that lay down on their poetics, facing the challenge of transposing the textile language in the contemporary art panorama.*

Keywords: *materials / tradition / language / identity.*

1. Introdução

Margarida Reis (1933) é detentora de uma prática baseada no conhecimento das técnicas de tapeçaria e de bordado, apreendidas nos antigos programas da Escola Aurélia de Sousa e da Escola de Artística Soares dos Reis do Porto e nos cursos de formação autónoma, na Universidade do Minho e em outras instituições. Mais tarde, docente na escola onde se formou, será ainda autora de programas de tecelagem e tapeçaria para vários níveis de ensino. Separada da atividade letiva, deixa de adiar a pulsão criativa que a levará a participar esporadicamente em algumas exposições coletivas e estabelece, para si própria, um programa de trabalho resgatado da tradição nortenha portuguesa, para apresentar, enquanto bolsista da Fundação Gulbenkian *A Linguagem Amorosa dos Têxteis*, título da sua primeira individual, na Galeria da Cooperativa Árvore no Porto, em 1995. Mais tarde, em 2002, apresenta *Em busca do Silêncio à Procura do Mar* (2002), no mesmo espaço, e *Em busca do Silêncio* (2013), como artista convidada na Bienal Contextile, no Paço dos Duques em Guimarães. *Escritas do Sol* (2015), na Galeria Municipal de Matosinhos, é a sua mais recente mostra individual.

Através de uma aproximação hermenêutica a obras concretas explora-se o repertório de um desenho intrigante de *escritas não esclarecidas* (assim por ela denominadas), a expansão amarela do crochet, o ondular tecido em azul e a emergência de malmequeres, entre trama e teia. A preferência por determinadas matérias, cores e tonalidades traduzem poéticas singulares que se abrigam e configuram como parte integrante e não decorativa, no próprio modo de as expor.

Na realidade, devido ao seu extraordinário poder de comunicação, o têxtil é um meio tornado linguagem para se relacionar com o ser humano, globalmente e através das mais diversas culturas. Para o panorama da denominada Arte Têxtil, contribuem as linguagens e modos de apresentação que conferem à fibra têxtil, ao vestuário e aos tecidos um processo de deslocamento que os coloca como objetos nas mais diversas agendas: questões de género, colonização, ambiente, identidade, tradição e outras.

2. Separando fios

O que tenho, entre as mãos e o olhar, são algumas das obras de Margarida Reis (MR) que estiveram entre as suas próprias mãos, durante um tempo de labor muito largo até que ela as pudesse apresentar. Com um repertório particular de signos, o seu discurso plástico preenche uma série de camadas onde, por vezes, uma caligrafia outra surpreende ao desafiar a luz, na relação binária que a matéria gera entre o suporte e as linhas que o bordam. MR explora as subtis diferenças que emergem do processo ritualístico e quotidiano do tecer e do bordar,

enquanto legado tradicional (Figura 1), sobretudo, em referência ao norte de Portugal, a partir da natureza dos procedimentos e materialidades nos processos criativos do têxtil e da sua própria natureza, conferindo-lhes um devir que as emancipa da esfera do doméstico e do utilitário, assim instaurando o seu próprio posicionamento. Os trabalhos revelam depuramento e minúcia na justa medida em que "(...) el detalle no quiere el poder: un detalle no se opone a otros y puede haber tantos detalles como viajes de pensamiento. El detalle no satura lo visible, sino que lo abre. No pretende decir lo que hay que pensar, sino dar que pensar (...)" (Savater, 2018). Esta abordagem detém-se para perscrutar e refletir sobre os elementos em si, as suas articulações e as suas particularidades na tradução semântica reconhecível nas propostas da autora.

2.1 Volume

Desde logo, à primeira vista e olhando os trabalhos, a escala finta a percepção de que o bordado seja algo que nasce nos interstícios de um pedaço de tecido. Coisa de pequena dimensão, que o regaço acolhe no movimento da linha, da agulha, dos dedos e do bastidor e que, mais tarde, nas arcas, se guardarão até ao casar.

É, precisamente, essa grande escala das obras em suas caixas transparentes que estabelece uma afirmação, inaugurando, na ausência de intimidade, a conectividade entre o têxtil e a criatividade resultante da pesquisa sobre aspetos da identidade artesanal tradicional do bordado minhoto, entre o litoral e o interior, conquanto a identidade cultural seja um conceito evasivo e, mais tarde, noutra série de trabalhos, uma outra linguagem, mais peculiar e mais codificada nos mostre as suas histórias do Sol e da Lua.

Todavia, essa escala instaura, no modo como é enquadrada e emoldurada, nas caixas de acrílico transparente, a transposição para uma dimensão sacral e cerimonial do bragal (enxoval; roupa branca de casa; pano grosso usado para produzir bragas) ou do mais íntimo voto de compromisso amoroso dos "lenços de namorados" ou, definitivamente, aquela leitura que resgata um lugar por direito da própria obra.

É, também, por via do paradoxo entre a grandeza da escala e o resguardo da preciosidade, que o olhar é levado à curiosidade atenta. Como se estivéssemos perante um relicário. O volume de cada obra impõe-se como elemento estrutural da linguagem minuciosa e da fragilidade de cada peça.

2.2 Matéria

Na verdade, a ideia de relicário, afasta-nos da plenitude da experiência estética, porque perdemos a possibilidade milenar de combinação entre visual e táctil, tão intrínseca ao têxtil.



Figura 1 · Margarida Reis, O Canto,
(pormenor), 1995, bordado: linho, seda (72x94).
Fonte: própria_catálogo – A LINGUAGEM
AMOROSA DO TEXTIL

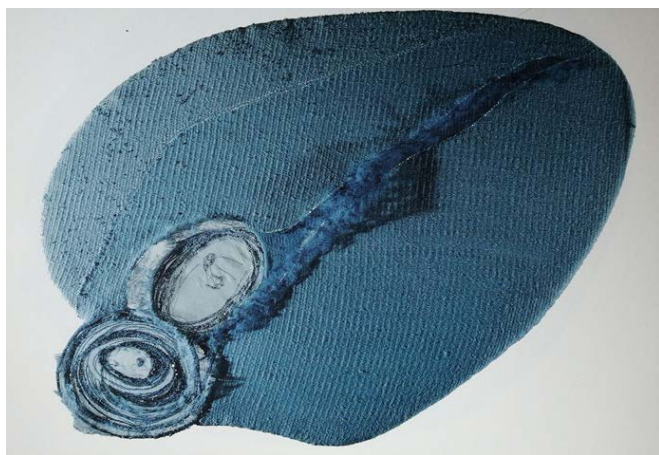


Figura 2 · Margarida Reis, *Bela veste-se de malmequeres*, (pormenor), 2015, Tecelagem, sobreposição: linho, cristais, acrílico (175x200x35)

Figura 3 · *Eu e a minha mãe*, 1995, Gobelin, bordado: linho, seda, organza, cristais (90x90x10) Fonte: própria-catálogo — *Escritas do Sol*

Uma preferência acentuada pelo linho e pela seda, não exclui algumas matérias têxteis sintéticas, combinando-as até. Em cada uma delas MR explora possibilidades mais ou menos convencionais que se adaptam à natureza da matéria prima, deixando que ela afirme ora uma certa rigidez, ora a sua maleabilidade (Figura 2 e Figura 3). É neste compromisso que ela confere ao linho, tecido ao arpejo do convencional, a projeção volumétrica da trama que se salienta num ritmo diverso do da tela tecida (a qual esteve na origem da urdidura). Uma trama que a cada passo, se enrola como um malmequer e muitos malmequeres, entre os regos da seara madura.

Outras obras, na translucidez da organza recebem escritas em fios de ouro, de prata e de seda, minúsculos cristais e lantejoulas iridescentes, sobreposições de tecidos transparentes e opacos.

2.3 Superfície

Os seus suportes têxteis não são meras bases matéricas sobre as quais meios como os fios de algodão, seda ou linho, cristais de vidro e lantejoulas são aplicados, são também parte de, tal como a carta celeste e as suas constelações. Realmente, frágeis e delicados, contudo, disponíveis aos grafismos e a uma espécie de caligrafia muito pessoal que a autora engendra num diálogo cósmico.

Por isso, se a maioria das telas têxteis se baseia no princípio da repetição de padrões, conseguidos entre os fios lançados nas ortogonais de um tear, através da teia e da trama, por vezes, essa superfície não será neutra como um suporte, mas sim um plano de compromisso para a deslocação de uma linha desenhada em bordado.

Sobre organza de seda (Figura 4), o bordado apresenta uma disposição que pode considerar-se regular, ainda que variável. Ocasionalmente, entre voltas de fios da mesma gama de cor e os fios metálicos acontecem momentos cintilantes, em contraponto com a tela baça e translúcida. Porventura, este sabor aparentemente exótico e orientalizante é algo que nos remete, também, para aquelas misturas óticas das impressionantes superfícies pontilhadas, no absurdo dessa proposição que pretende o desprezo figural na permanência desenhada dos fios, como se fosse da manifestação de uma tendência abstratizante de representação da natureza que se tratasse; uma constante, aliás, na linguagem desta artista.

A superfície, por ser o elemento estrutural da linguagem gráfica, considera-se em duas dimensões, o comprimento e a largura, mas MR introduz uma variação no tecer do linho, transformando a superfície que resultaria plana em texturas salientes que, por princípio da mutação de estado se resolvem, numa



Figura 4 · Margarida Reis, *Escritas não Esclarecidas*, (pormenor), 2015, Bordado: seda, fios metalizados, cristais, acrílico (72x94). Fonte: própria-catálogo — *Escritas do Sol*

Figura 5 · Margarida Reis, *Esplendor*(pormenor), 1995, Tecelagem, sobreposição, bordado: linho, seda, organza, cristais, acrílico (140x190x25). Fonte: própria-catálogo — *Em busca do silêncio à procura do mar*

ocorrência que é um assomo tridimensional, como em *Esplendor* (Figura 5) ou em *Bela, veste-se de Malmequeres*.

Talvez, a capacidade de discernir a relação entre repetição e variação seja a base da nossa sedução pela matéria têxtil, a qual nos ajuda a avaliar a substância do pormenor, tanto nos objectos têxteis de uso comum como na arte, enquanto veículo estético perfeito.

2.4 Cor

A caracterização da superfície, em termos cromáticos tonais e de claro-escuro, é virtualmente infinita, quer pela cor que é própria ao fio e ao tecido, quer pelo efeito da luz, sendo um constante exercício no vocabulário visual, praticamente, monocromático destes trabalhos.

No limite, o uso da cor ou da tonalidade é um atributo da matéria, a pequena grande dimensão para a leitura dos elementos que nos remetem para uma possível ideia de terra, de água, de sol, de lua e de universo, enfim, definidos entre azul e amarelo, na percepção das infinitas gamas e catassolados, “pois cada atributo de que a matéria é privada faz crescer o intervalo entre a representação e o objeto” (Bergson, 2006: 38). Algo imprevisível e estimulante que desperta os sistemas visuais do observador. “Amarelo e azul, nomeadamente, possuem diferentes tensões — de avançar ou de recuar” (Kandinsky, 1970: 65), o amarelo indicia luz (Figura 6) e expande-se para além do próprio plano; o azul indicia espiritualidade e joga no plano a sua própria substância, acentuada por tonalidades de manchas passivas, definidas por perímetros curvilíneos.

Mais do que o bordado, um dos detalhes destas superfícies é, portanto, a cor. Como nota José Luis Porfírio, “Margarida Reis passou à evocação da noite e do mar, para agora assumir o Sol, quer nas penumbras azuis do antemanhã (...), quer no violento esplendor da luz fragmentada em seus raios sobre a terra (...)” (Porfírio, 2015) ou seja, uma evolução que parte do plano para uma necessidade interior vai dar lugar à afirmação de uma superfície nascente.

2.5 Ponto e Linha

Enquanto elemento mínimo estrutural da linguagem gráfica e plástica, o ponto é por natureza silencioso, apenas sendo significativa a sua acção comunitária em conjunto com outros pontos e, se a linha é um elemento marcadamente extensivo, onde o comprimento predomina sobre a sua largura, aí está o dever da sua forma excêntrica. Em circunstâncias excepcionais, podem considerar-se outras dimensões não convencionais da linha, como a largura e eventualmente o volume. Ou ainda a criação de malhas regulares regulares e variáveis,



Figura 6 · Margarida Reis, Despertar, 2015, Tecelagem: linho, bordado: linho, cristais, acrílico (150x195x20). Fonte: própria-catálogo — Escritas do Sol

irregulares ou mistas como no tricot de *Alvorada*, “uma conjugação da soma de todas estas ressonâncias” (Kandinsky, 1970:46).

Uma atenção especial é devida aos pontos de bordado, uma vez que o ponto, *símbolo de interrupção* (Kandinsky) uma vez materializado no fio/ linha, enfiado em agulha ou estendido no tear, tende a progredir quando atravessa o tecido e se exprime em pequenos movimentos e ritmos, direções e tensões e constitui-se como elenco de técnicas a que chamamos pontos de bordar, nomeadamente, ponto enrolado, ponto atrás, ponto a cheio e ponto a matiz.

Assim, os grafismos na textura do crochet, nas teias e tramas do tecer e nos bordados traduzem um laborioso processo que explora, sobretudo, a relação entre as *letras vagabundas* (como lhes chama a própria Margarida) do texto e o têxtil, numa combinação de impulsos ativos e passivos. Destas combinações autónomas que se aparentam a caracteres, eventualmente de natureza simbólica, nada podemos inferir, não obstante o facto de, na ação recíproca com a sua identidade própria, nos proporem uma composição abstratizante consubstanciada no suporte têxtil.

3. Enrolando fios

Chegou a costureira, pegou do pano, pegou da agulha, pegou da linha, enfiou a linha na agulha, e entrou a coser. Uma e outra iam andando orgulhosas, pelo pano adiante, que era a melhor das sedas, entre os dedos da costureira, ágeis como os galgos de Diana — para dar a isto uma cor poética (Assis, 1994).

Tradicionalmente situada nas margens da cena artística e do artesanal, diria que a *arte têxtil* reivindicará o poder dos seus objetos, não pelas matérias e ou técnicas em que se expressa, mas sim pela força da linguagem das suas obras. Certo é que no discurso de identidade, o estigma da sua estreita associação com a mulher, na esfera do decorativo e do doméstico, tem tendido a consignar-lhe um baixo estatuto, mero posicionamento de segunda fila no fazer artístico, pese embora o papel significativo que a manufatura têxtil tem garantido ao poder das nações e à memória dos povos ao longo da História. Contudo, os artistas, eles próprios, já há muito reconheceram o rico potencial dos panos e dos fios como meio e metáfora, na tensão entre o individual e o social, a identidade e o anonimato, o desejo e a realidade.

Apreciando a pesquisa espontânea entre a estrutura de um tecido e o nível do pontear de uma fibra, temos a percepção total de uma obra através do elevado grau de pormenores, tais como cor, padrão ou bordado expressos em códigos de uma linguagem poética muito pessoal e singular.

Em suma, analisando a obra de Margarida Reis, o meu olhar evoca três personalidades bem diversas: Lessage, Magdalena Abakanovic e Anni Albers pelo que de seminal e peculiar nos aporta cada uma delas. Em Lessage a capacidade subtil de projeção do bordado tradicional em algo divertido, interessante e surpreendente, através de uma técnica de excelência. Em Abakanovic, na organicidade das propostas das suas tapeçarias, expandidas em esculturas flexíveis que, superando as limitações tradicionais, transformaram o tecer em algo pictural ou, melhor dizendo, se projetaram numa 3ª dimensão e, assumindo um compromisso com a abstração, se transcenderam para objetos artísticos no estado puro. Em Anni Albers, no devir dos seus *pictorial textiles*, pelos desafios a que se propôs na tecelagem e na experiência de tecer substâncias incomuns. Assim, as obras de MR são cheias de personalidade e significados improvisados e, talvez, mais surpreendentemente onde a hipótese da ostentação da destreza técnica existente, parece anular-se na suas formas tão depuradas.

Agradecimentos

A autora agradece ao Centro de Investigação i2ADS o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Assis, Machado de. (1994) "Um apólogo".
In *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova
Aguilar 1994. v. II
- Bergson, H. (2006) "Matéria e Memória", São
Paulo: Martins Fontes
- Fernández-Savater, A. (2018) https://www.eldiario.es/interferencias/pensamiento-esterotipos_132_1835236.html, [Consult. 2018, novembro 16]
- Kandinsky, W. (1970) "Ponto, Linha, Plano."
Lisboa: Edições 70. ISBN: 972-44-0566-4
- Porfírio, J.L. (2015) "Explosão Imóvel."
Catálogo/ exposição-Escritas do Sol,
Galeria Municipal, Matosinhos, DL
392911/15

Nota biográfica

Manuela Bronze é artista plástica e figurinista, professora na Escola superior de Música e Artes do Espetáculo. Doutorada em Prática Artística Contemporânea pela Universidade de Belas Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo, coordena a Área de Figurino no Departamento de Teatro da ESMAE e o Mestrado em Artes Cénicas. As suas principais linhas de investigação são a Figurino, Memória e Têxteis.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6477-2670>

Email: manuela.bronze@gmail.com

Morada: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE)

Rua da Alegria, 503

4000-045, Porto, Portugal

Alfredo Nicolaiewsky retorna à pintura

Alfredo Nicolaiewsky returns to painting

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

AFLIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Avenida Cauduro, 11/132 — Porto Alegre, RS, Brasil — CEP 90.035-110.

Resumo: Este texto apresenta a produção pictórica recente de Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, 1952), a série intitulada *Alfredo em processo: Nicolaiewsky em quarentena* (2020), desenvolvida no contexto do isolamento social obrigatório e divulgada atrás da sua publicação no formato *e-book*. O objetivo é refletir sobre essa pintura à luz dos seus recursos técnicos e procedimentos conceituais, analisando suas recorrências e soluções, com vistas à sua difusão e conhecimento.

Palavras chave: Alfredo Nicolaiewsky / pintura contemporânea / crítica de arte.

Abstract: *This text presents Alfredo Nicolaiewsky's (Porto Alegre, RS, 1952) recent pictorial production, the series entitled "Alfredo in process: Nicolaiewsky in quarantine" (2020), developed in the context of mandatory social isolation and disseminated by its publication in the e-book format. The goal is to reflect on this painting in the light of its technical resources and conceptual procedures, analyzing its recurrences and solutions, aiming at its diffusion and knowledge.*

Keywords: *Alfredo Nicolaiewsky / contemporary painting / art criticism.*

Introdução

A trajetória do artista e professor Alfredo Nicolaiewsky (Porto Alegre, RS, 1952), iniciada em 1973, desenvolveu-se no desenho, na pintura, na gravura e, ainda, na fotografia analógica e digital, sendo que essas últimas ocuparam sua atenção nos últimos 20 anos. Recentemente, ele retornou à pintura — técnica que não praticava desde o final dos anos 1990 — na série intitulada *Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena* (2020), que é o objeto deste artigo (Figura 1).

Abandonada desde a exposição *Mistura Fina* (1998), quando, ao lado dos desenhos e das apropriações de imagens, ela tinha um espaço considerável, a pintura retorna agora. Como escreve o artista, “Não tinha a menor ideia do que sairia, sabendo apenas que queria pintar sobre sucata de papelão (caixas usadas de papelão, desmontadas), material que já tinha utilizado como suporte no final dos anos 1980 e cujos resultados tinha gostado” (Nicolaiewsky, 2020).

A série, pela rapidez e destreza de sua execução e pela conjugação das questões do seu repertório, é uma retomada/síntese de sua vasta experiência pictórica. Ao associar sua inteligência construtora, sua notável maestria com os pincéis e a certeza de propósitos, Alfredo Nicolaiewsky, compensando o tempo alongado de inatividade, logrou um notável resultado. Apresentamos alguns dados sobre essa série de pinturas e procuraremos responder algumas dúvidas e inquietações, tais como saber como foi essa “volta à pintura” no contexto da trajetória do artista, como isso se coloca dentro de sua trajetória e, finalmente, que relações conceituais e formais a pintura atual de Alfredo Nicolaiewsky mantém com sua obra progressiva.

Desenvolvimento

O que significa, na trajetória de Alfredo Nicolaiewsky, a volta à pintura? Trata-se de um retorno, principalmente, a uma experimentação informalista, isto é, uma ênfase no gosto pelas experiências determinadas pelo próprio encaminhamento do trabalho, sem presença de projeto prévio, estudos ou esboços preparatórios. Isso é digno de destaque, visto que sua produção anterior, praticada desde os anos 2000, foi marcada pelo planejamento e pelo controle rigoroso dos meios e recursos utilizados. Seu trabalho com imagens fotográficas analógicas e digitais foi resultado de uma cuidadosa escolha e ordenação sistemática, como um jogo, palavra aqui usada de propósito, pois foi a essência mesma do processo. As pinturas atuais também partem de princípios rigorosos: a escolha do suporte, os recursos processuais e compositivos com formas geométricas, a planaridade da superfície, as cores fortes, a ausência de modelado, a ausência de perspectiva, a ausência de desenho (projeto) prévio etc., mantendo a marca do *modus operandi* do artista.

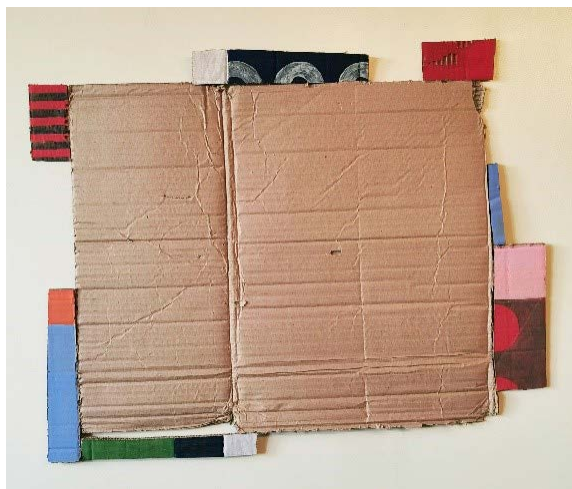


Figura 1 · Alfredo Nicolaiewsky em seu ateliê, com a pintura (em processo) da Série Quarentena n° 16, *Boa!!! Ou Adjorei!! Ou Orra ou Do meigo ao bravo*, 2020. Pintura sobre sucata de papel, 122 x 91 cm. Fonte: própria.

Figura 2 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena n° 13 — *A espera*, 2020. 51,5 x 63 cm; pintura sobre sucata de papel.



Figura 3 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1987. Tinta acrílica sobre sucata de papelão montada em cartão. 65,5 x 67,8 cm.

Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Figura 4 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1984. Tinta acrílica e pastel sobre papel, 50 x 70,7 cm.



Figura 5 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 7 — *Micênico?*, 2020. 45,5 x 58,5 cm; pintura sobre sucata de papel. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Figura 6 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena nº 12 — *Opall*, 2020. 47,5 x 75 cm; pintura sobre sucata de papel.



Figura 7 · Alfredo Nicolaiewsky. *Sem título*, 1986. Tinta acrílica sobre cartão montado em eucatex, 57 x 79 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Figura 8 · Alfredo Nicolaiewsky. *Série Quarentena nº 5 — Incrível*, 2020. 49 x 109 cm; pintura sobre sucata de papel.

O efetivo retorno à pintura, enquanto técnica, mantém a coerência intrínseca e natural em um artista com uma longa trajetória. Essa continuidade pode ser constatada a partir de uma análise de sua produção pictórica pregressa. Inicialmente, o suporte — no caso atual, o uso do papelão (Figura 2)—, na verdade, trata-se de sucata de papelão, oriunda das embalagens comerciais, um material de qualidade inferior, marcado pelas dobras, pelos impressos informativos e pela sua fragilidade. O uso desse material deu-se em séries desenvolvidas entre os anos 1980 e 1990, em um período de valorização da pintura, marcado pelo experimentalismo e pelo gosto acentuado pelas formas livres e cores intensas (Figura 3), culminando na série dos *Papelões* (1987/1988).

O segundo princípio é o do uso de padronagens, recurso recorrente desde os desenhos dos anos 1980, e que alcançou sua culminação na série intitulada *Patterns* (1984) (Figura 4). Ao falar de padronagens, estamos nos referindo ao uso de formas contínuas, que se repetem no espaço pictórico, formas oriundas de padronagens de caráter decorativo, referenciadas na produção anterior através dos papéis de parede presente nos desenhos da década de 1980 do artista, tendo sua permanência como base na série acima referenciada (Figura 5). Trata-se de uma espécie de exercício de ordenação do espaço, ocupando-o sem encerrá-lo em formas rigorosas, e permitindo alterações e variações cromáticas sobre uma grade permanente.

O uso de superfícies moduladas é um terceiro princípio (Figura 6). Ao contrário das estampas, que constituíam um fundo ordenado, essa modulação (ou ordenação) com quadrados, listras, círculos, ondas etc. alcançou sua culminação na série das *Cartas Enigmáticas* (1986) (Figura 7), exercícios pictóricos rigorosos e harmonicamente apresentados, tributários das composições geométricas do pintor uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949), com ampla difusão no país nos anos 1970 a 1990.

O tratamento requintado e minucioso da superfície pictórica (Figura 8), que é o quarto princípio a que referimos, remete à série sem título, de 1985. Naquela série, a característica distintiva era exatamente a manutenção das “formas sintéticas, construídas através de largas pinceladas” (Nicolaiewsky, 1999). A série (Figura 9) foi inspirada em algumas imagens (divulgadas em uma revista semanal) da obra do pintor inglês Howard Hodgkin (1932-2017). Conforme afirma o artista, essa apropriação foi de “alguns aspectos daquele trabalho [...] incorporando-os ao meu imaginário” (Nicolaiewsky, 1999). São obras com rigoroso enquadramento, com foco em formulações centrais que remetem às paisagens ou às naturezas-mortas, como explica o artista (Nicolaiewsky, 1999).



Figura 9 · Alfredo Nicolaiewsky. Sem título, 1985. Tinta acrílica sobre papel montado em eucatex com moldura pintada, 53,7 x 73,7 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Figura 10 · Alfredo Nicolaiewsky. Série Quarentena n° 19 — *Trilegal, Nossa!! ou Anjo*, 2020. 84,5 x 67,5 cm. Fonte: Alfredo Nicolaiewsky.

Se tudo está colocado do ponto de vista das questões e das técnicas, outros aspectos processuais são relevantes, tais como o recurso à apropriação como ponto de partida; o desenho rigoroso (e quase técnico) como base para a livre expansão das formas; a falsa rapidez das pinceladas em oposição a sua eficiência; e, não menos importante, a aparente contradição entre o requinte da fatura pictórica e a simplicidade do suporte sem base. Notável na série é a quase total ausência do desenho à mão livre (traço distintivo de sua obra), com excessão dos recortes irregulares (Figura 10). Outro aspecto a ser destacado é sobre a própria natureza da série: são pinturas de caráter acentuadamente geométrico, uma ênfase em um pensamento rigoroso de natureza gráfica, oriundo, talvez, da formação em arquitetura do artista. Mais outro aspecto a ser destacado é a ausência da narrativa. São pinturas plenas, que abandonam a narratividade que foi a ênfase de seu trabalho nos últimos 20 anos.

Esses tópicos demandariam uma abordagem cuidadosa e detalhada, impossível no momento, mas que dão a tônica de uma produção intensa e volumosa, desenvolvida em um curto espaço de tempo. São aspectos tratados pelo grupo de amigos, convocado pelo artista, para acompanhá-lo *pari passu* no processo, entre o mês de março até meados de agosto de 2020. Sobre isso, Tadeu Chiarelli (2020) escreveu que “Essa experiência [...] me fez atentar para algumas questões. A começar, me ensinou que o nervosismo que a arte de verdade provoca pode ser experimentado também enquanto ela se processa (isso quando ela for boa de verdade, quando diz a que veio desde os primeiros elementos que irão constitui-la)”. Outro aspecto notável no processo, destacado por Maria Hirszman (2020), é o de que “Contrariamente ao usual silêncio do ateliê (normalmente os artistas preferem exibir suas obras quando já prontas ou encaminhadas), [A.N.] passou a enviar imagens desses trabalhos e conversar sobre eles [...] estimulando assim um diálogo e uma proximidade que mostra, na prática, como a cultura é algo coletivo”. O processo está registrado em publicação intitulada *Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena* (Nicolaiewsky, 2020). Nas conversas desenvolvidas através do aplicativo *WhatsApp* e nos textos reflexivos enfeixados ao final do volume, questões como composição, cor, permanência do desenho, filiação estilística, suporte, motivações, referências formais, razões, dúvidas etc. são exaustivamente abordadas pelo artista e seu comentadores ao longo das mais de 400 páginas do volume.

Conclusões

A abordagem da produção de um artista sempre nos leva às perguntas de praxe, em busca das respostas às inquietações, principalmente àquelas dos analistas.

Frente ao que foi feito, interrogamos sobre suas razões, seus modos, seu processo, suas intenções e, inevitavelmente, sobre seus significados. Vem-nos à mente a afirmação peremptória de Paul Valéry, encerrando o assunto sobre o significado da obra de arte: “Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não *quis* dizer, e sim *quis* fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse...” (Valéry, 1991). Se iniciamos citando Alfredo Nicolaiewsky, que afirma que no início do processo sabia “apenas que queria pintar [...]”, não nos inquietemos e não busquemos os possíveis significados. Fiquemos às portas das interrogações, mas atentos a sua obra, ao seu processo poético e aos seus comentários.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), à Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA — Acervo Artístico) e a Alfredo Nicolaiewsky pelo apoio para este trabalho de investigação.

Referências

Chiarelli, Tadeu (2020). “A produção recente de Alfredo Nicolaiewsky ou a arte que dá nos nervos”. Revista Arte!Brasileiros, 25 de Julho 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/a-producao-recente-de-alfredo-nicolaiewsky-ou-a-arte-que-da-nos-nervos/>

Hirszman, Maria (2020). “Tempos sombrios e férteis”. Revista Arte!Brasileiros, 21 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/livro/tempos-sombrios-e-ferteis-livros-na-pandemia/>

Nicolaiewsky, Alfredo (organização) (2020). “Alfredo em processo; Nicolaiewsky em quarentena”. Textos Blanca Brites, Eduardo Veras, Icléia Cattani, Joana Bosak, Kátia Pozzer, Marilice Corona, Marize Malta, Nara Amélia, Paula Ramos, Paulo Gomes, Tadeu Chiarelli. Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2020 (e-book). ISBN 978-65-88403-05-1, p. 10 e segts. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2020/11/Alfredo-em-processo-Nicolaiewsky-em-quarentena.pdf>

Nicolaiewsky, Alfredo (1999). “Desenhos e Pinturas”. Porto Alegre: FUMPROARTE

Valéry, Paul (1991). “Variedades”. São Paulo: Iluminuras

Nota biográfica

Paulo Gomes (Paulo César Ribeiro Gomes) é artista visual e professor na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — Instituto de Artes (IA), lotado no Departamento de Artes Visuais (DAV), membro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA). Atua na linha de pesquisa de *Relações Sistêmicas da Arte* desenvolvendo pesquisas sobre Arte Contemporânea e História da Arte no Rio Grande do Sul. Coordena o Grupo de Pesquisa CAPES n° 548038 (dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3547353698576447) e também desenvolve, vinculada à PBSA/Setor de Acervo Artístico, a Pesquisa n° 38643 (UFRGS) — *Artistas, Historiadores da Arte e Críticos: uma perspectiva da arte no Brasil a partir dos acervos artísticos e documentais (públicos e privados)*.

ORCID: 0000-0003-4661-6882

E-mail: oluapgomes@gmail.com

Morada: Avenida Cauduro, 11/132 — Porto Alegre, RS, Brasil. Cep: 90.035-110.

Arthur Bispo do Rosário: matrizes objetuais de uma obra enclaustrada

*Arthur Bispo do Rosário: objective matrices
of an enclaustrated work*

ANGELA GRANDO* & ANA ALMEIDA**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória, ES. CEP. 29075-910. Brasil.

**AFILIAÇÃO: Centro Educacional Primeiro Mundo, Rua Constante Sodré, 665, Vitória, ES, Brasil.

Resumo: O artigo aborda alguns elementos que marcam o processo criativo de Arthur Bispo do Rosário e fundamenta-se nas possibilidades poéticas ligadas a suas matrizes objetuais. Os trabalhos de Bispo refletem essencialmente justaposições de objetos e bordados. Sua obra é, para ele, uma tarefa imposta por vozes que diz ouvir. Sua contundente “tarefa” é permeada pela presença de palavra bordada, memória, práticas artesanais tradicionais, elementos místicos, entre outros, que parecem sustentar um sentimento do imaterial que concerne a um sentimento de procura, uma pertença cosmológica.

Palavras chave: Arthur Bispo do Rosário / arte objetual / poética de criação.

Abstract: *The article addresses some elements which represent Arthur Bispo do Rosário's creative process and grounds itself in poetic possibilities linked to his object matrixes. Bispo's work essentially reflect juxtapositions of objects and embroidery. His work is, at his view, a task imposed by voices he claim to listen. His blunt “task” is permeated by the presence of embroidery word, memory, traditional craft practices, mystic elements, among others, which seem to sustain a feeling of the immaterial that concerns to a feeling of search, a cosmologic belonging.*

Keywords: *Arthur Bispo do Rosário / object art / creation poetics.*

Introdução

Pra falar do Artur Bispo/ Tem que saber a verdade/ Saber se foi injustiça/ Talvez até crueldade/ Ao confundir seu talento/ Taxando-o de insanidade... (Além Mar, 2018:5)

Arthur, Bispo do Rosário [1909 — 1989], natural de Japaratuba, Sergipe, aldeia indígena que abrigou uma missão católica no século XVIII e se tornou lugar de cultos sincréticos e cerimônias religiosas. Nesse aspecto, o pequeno Arthur vai conviver com as bordadeiras que com as mãos hábeis ornavam os paramentos da igreja e as roupas das festas em ponto cruz e *redendês*. Reis e rainhas do seis de janeiro; bailarinos de *cacumbi* — em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. A *chegança* lusitana com suas batalhas de mouros e cristãos, almirantes, tenentes, grumetes. Todos esses personagens levavam belos trajes bordados com fios multicolors, canutilhos e lantejoulas. Dizem que quando menino era hábil em construir brinquedos de madeira.

1. A obra e o enclausuramento

Quando rapaz se alista na Marinha do Brasil, e não se pode ignorar que trabalhou como sinalizador e timoneiro em navio de guerra da Marinha, foi pugilista fracassado, empregado doméstico no estilo “faz-tudo”, lavador de bondes, vulcanizador e garimpeiro. Em 1938 teve sua primeira visão, a que vai descrever (bordar) detalhadamente no seu estandarte *Cloves* (Figura 1). Trata-se do relato detalhado de uma espécie de *epifania*, quando: “Deus, rodeado de anjos azuis, dá-lhe a incumbência de reconstruir o Universo” (DANTAS, 2009:14). De alguma maneira esta experiência o levou a vagar vários dias pelas ruas do centro do Rio de Janeiro como, também, o separaria do mundo e o jogaria em um manicomio para indigentes. Por conta dessa e outras visões, nos últimos cinquenta anos de vida, Bispo se reconheceu como o próprio *Jesus* — permanecendo em um entra-e-sai pelos três maiores hospitais psiquiátricos cariocas — e em 1964, foi recluso definitivamente em um pavilhão onde eram enclausurados os loucos na instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira (RJ).

Um interno disse sobre ele: “Passava os dias fazendo navios”. Todavia não eram só navios. Eram registros do seu cotidiano e percurso de mundo que lenta e minuciosamente ocuparam todas as celas e o corredor do pavilhão. Um mundo paralelo construído com matrizes objetuais, tecidos bordados em fios coloridos, incontáveis miniaturas, cavalinhos de madeira, pipas, piões, pequenas embarcações, ícones da infância rural, tudo armazenado com o anseio de cumprir cuidadosamente uma missão (Figura 2). É certo que foram coletados e obtidos, tanto por Bispo quanto por outros internos, como também por



Figura 1 · Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras*. Escrita, sem data. (detalhe inferior central do estandarte), madeira, tecido, metal, linha e plástico. Foto: Rodrigo Lopes. Fonte: Acervo de imagens do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

Figura 2 · Walter Firmo, *Bispo em meio aos seus trabalhos*, 1985. Fotografia analógica. Fonte: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/walter-firmo-tres-tardes-quentes>

visitantes e funcionários da Colônia, uma multiplicidade de materiais de sucatas, peças de descarte, tecidos e linhas com as quais Bispo do Rosário podia levar adiante sua missão. Havia uma espécie de “mercado de bens ilícitos” que nutria os desejos dos internos; nele, Bispo “trocava cigarros por frutas ou outro tipo de comida, ou carretéis de linha, doses de pinga por sucata (cabos de vassoura, pregos, papelão, etc.)” (Dantas, 2009:36). Era comum também o seu passeio pelo território da Colônia, onde coletava diversas formas de descarte, material a ser trabalhado artesanalmente. Nisso, sua relação com as pessoas era desenvolvida continuamente por uma espécie de *troca* — numa operação de trocas de objetos, fragmentos e sucatas.

Assim, organizava objetos, tralhas, quinquilharias, serializando-os geralmente em conjuntos semelhantes ou afins, catalogando-os e nomeando-os minuciosamente, dispostos lado a lado em estruturas verticais, espécie de vitrines que continham talheres, sapatos, chinelos, canecas, garrafas, botões, entre outros (Figura3). Ao mesmo tempo, desfiava os uniformes azulados usados no hospício ou lençóis que recebia e com os fios escrevia bordando episódios bíblicos, frases referentes a notícias de jornal, entre outros. Nesse aspecto, elabora expressões que combinam a lentidão do bordado ao aspecto convulsivo de seus enunciados escritos sempre em letras de caixa alta, apinhado de neologismos, supressões de letras e, o próprio Bispo relata: “Eu passei com letras maiúsculas pra eu e os outros poder ver. É a minha biografia”. (Dantas, 2009:130).

Com efeito, nas matrizes objetuais de Bispo percebemos que tanto o passado se conserva e se articula com o presente, quanto o papel da memória é o lado subjetivo que intuitivamente conduz seu processo produtivo das coisas. O território das lembranças encontra-se latente, em estado potencial no inconsciente, e por isso, colocando sua experiência vivida (biografia) no mundo material, a rede de relações constrói um conjunto de imagens que apontam para uma necessidade de simbiose do espaço interno com o fora dele, já que o primeiro precisa ser materializado no espaço externo, para traduzir as coisas e ascender a outra dimensão. Nisto, seus objetos são envolvidos em fios e tecidos coloridos, quase “mumificados”. As palavras bordadas, repertoriadas de práticas artesanais das bordadeiras com as quais conviveu no período de sua infância em Sergipe, são imagens que escapam as significações únicas, porque nelas se chega a aludir — sob a força de sua presença icônica, invocativa — a um espaço místico. Nesta perspectiva foram produzidos mantos, cetros, assemblagens, pequenas embarcações que formavam o “universo” a ser apresentado a Deus, afirma Bispo do Rosário, no dia de seu encontro final com a divindade (Denizart, 1982).

Com um diagnóstico de esquizofrenia-paranóide, Bispo apresentava “*delírios de grandeza de natureza mística, calcados em signos do catolicismo, anjos e iluminações*” que circulavam na coisificação de seus trabalhos. Ou seja, para ele, se tratava de uma missão que lhe fora destinada pelas vozes que ouvia e o acompanhavam no decorrer de sua vida, como tarefa principal a cumprir e sem lhes atribuir aspectos artísticos (Hidalgo, 2011:13). Os trabalhos de Bispo tornam-se “experiência” ou a materialização desse complexo método do delírio. Contudo, porque geram, por si mesmos, significações perturbantes, iniciais, originárias, da pura expressão, poderíamos dizer que esta fusão conduza o atributo transformador da arte, ao tratar objetos comuns, mesmo restos, fragmentos, e fazer deles objetos misteriosos que, justamente através dessa deslocação, despertam o trabalho da imaginação e podem desencadear, empiricamente, situações de criação da ordem daquilo a que Deleuze chamou “*empirismo transcendental*” (Deleuze, 1988:107). Seria assim, que a materialidade de seu trabalho e de seus signos, axial à regra da *apresentação*, no sentido de operar *matrizes objetuais* precisamente porque nelas se completaria o caráter sublimatório de sua “passagem final”, o eixo de sua legitimação?

Acredito que o delírio é validado como um componente com nuances determinantes na execução do trabalho em Bispo, porquanto ele afirma o caráter interdependente de sua missão em relação à voz que ouvia em sua mente. Esse sentido de sua produção ser realizada a partir de tal noção, é relatado por Fernando Gabeira em um curta-metragem, no qual Gabeira descreve que Bispo trancou-se em um dos quartos-fortes da Colônia por sete anos para cumprir a ordem da voz e, neste tempo, acumulou um assombroso número de trabalhos manuais: vestimentas, estandartes detalhadamente bordados e miniaturas. Segundo o jornalista, a sua explosão artística começou de fato no dia que ouviu uma voz. A voz dizia: Jesus-Filho tranque-se em um quarto e comece a reconstruir o mundo. Ele chamou um amigo, pediu que o trancasse e nunca mais saiu, até que sete anos depois a voz disse: a obra está concluída. Os companheiros do mesmo pavilhão estavam tão perdidos em suas fantasias que não deram falta de Arthur Bispo. Quando ele saiu sete anos depois, tinha um volume de obras incrível. [...] Esses estandartes foram os trabalhos que tomaram mais tempo de Bispo nos sete anos que ficou fechado, de longe não se tem idéia do esforço que está contido dele. Ele botou para fora toda a sua memória. Transformou o que se lembrava do mundo em pequenas figuras. (Gabeira, 1985)

Em meio a multiplicidade de seus trabalhos, o fardão *Eu vim* (Figura 4) apresenta e registra através de inscrição bordada, o referido acontecimento de sua vinda ao mundo como Jesus, o dia do seu surto psicótico. O “chamado de Bispo” acontece no dia 22 de dezembro de 1938. Ele relata que sete anjos

desceram do céu e anunciaram seu novo nascimento, sua nova identidade. Apesar dos trabalhos produzidos pelo sergipano serem intimamente conectados a sua vida, esse fardão, especialmente, se destaca por evidenciar o único evento biográfico com tamanha relevância para ser eternizado com seu bordado (Aquino, 2006:49).

Nesta farda, além das ornamentações em forma de folhagens, Bispo bordou sete estrelas, provavelmente evidenciando os sete anjos da sua referida visão. Frederico Morais afirma que ele transforma as palavras e as letras em “volutas, curvas, arcos, bordando um emaranhado linear que acaba por dissolver as palavras e cada uma de suas letras e signos linguísticos em um grafismo viril e vibrante. (Morais, 2013:81).

De certo modo, é no ano de 1980, que uma matéria de Samuel Wainer Filho (1955-1984) para o programa *Fantástico*, da TV Globo, revelou ao público a produção de Bispo ao mostrar a situação da Colônia Juliano Moreira. Nesse sentido, foi relevante o filme *O Prisioneiro da Passagem — Arthur Bispo do Rosário* produzido pelo psicanalista e fotógrafo Hugo Denizart (1946-), no ano de 1982. Por outro lado, com a pluralidade de meios, reinvenções da imagem, questões conceituais, entre outros aspectos, nascidos das ações inscritas no processo criativo e artístico levantados pela arte contemporânea, como também a antipsiquiatria e ainda as novas teorias sobre a loucura, os trabalhos de Bispo começaram a ser valorizados e integrados ao circuito das artes.

Relembro aqui, o impacto que se deu no campo da arte, da potencialidade do tecido imaginário intrínseco do processual em Bispo, no momento de sua primeira exposição retrospectiva, em 1989, intitulada: “A reconstrução do Universo, segundo Arthur Bispo do Rosário; registros da minha passagem pela terra”. Na ocasião, o curador da mostra, Frederico Morais afirma ter inventado Arthur Bispo do Rosário como artista. O que pode ser interpretado, entre outros aspectos, pelo trabalho de Bispo ter-se fundado como evidenciação de total desconhecimento e desapego pelas ideologias artísticas em que emergiam, quer, ainda, pelas próprias formas que pareciam condená-lo à estranheza, como expressão brutal de uma presença do inapropriável.

Nessa perspectiva, no início da década de 1980, mesmo que os trabalhos de Bispo não passassem despercebidos nos manicômios em que esteve, ele ainda não havia recebido publicamente (tampouco, institucionalmente) tal título — de artista. Bispo era consciente do seu lugar à margem no conviver e não ter ações em comum com a sociedade. Frederico Morais, relata ter conversado algumas vezes com Bispo, lido os relatórios dos médicos da Colônia Juliano Moreira, entrevistado internos, enfermeiros, guardas e pesquisadores da Colônia,

entre tantas outras entrevistas, o que permitiu construir “um retrato bem próximo do real” de Bispo. Conforme descreve:

É óbvio que Bispo do Rosário não vivia em delírio 24 horas. Aliás, nenhum esquizofrênico vive, como é igualmente óbvio que seus trabalhos não foram realizados durante algum surto. Amava a reclusão e a quietude. Mesmo antes de ser internado, nos diversos endereços do clã dos Leone, pedia um espaço isolado, só dele, para bordar e criar seus objetos e brinquedos. Ou durante [...] os quase quatro anos em que se isolou em um sótão da AMIU. Talvez nem fosse exatamente amor, mas necessidade. Caso contrário, não conseguiria levar adiante sua missão. Tampouco ouvir vozes, manter-se jejuno. E foi decisão sua manter-se isolado por longos sete anos numa das onze celas do Pavilhão Ulisses Viana, após ter sido punido com três meses de reclusão. E como vimos, acabou por tomar posse da cadeia e transformá-la em seu ateliê. A chave guardada em seu bolso. Desde então, instrumentado pela arte, manteve sua loucura sob controle. Quase me arrisco a dizer: aprisionou a loucura, Libertou sua arte (Morais, 2013:133).

Em grande medida, não seria invariavelmente a “misteriosa loucura” de Bispo, a que o fazia extrair no plano de expressão o insaciável desejo de aceder à experiência processual? A que o conduziria à interrogar, ouvir, escrever (bordar), recolher e agrupar objetos, criar peças e assumir sua missão?

Conclusão

Bispo criou um vocabulário imagético de tendência miniaturista da representação de sua experiência vivida e do imaginário: toda uma memória visual contaminada pelas cores, formas e ritmos de estandartes, bandeiras, vestimentas hieráticas de inspiração militar que estão de certo modo cifradas na sua peça de valor ritualístico, o *Manto da Apresentação* (Figura 5). Determinado em se apresentar à Deus e abnegado em cumprir esta missão, o ex — marinheiro não cessou de bordar e rebordar o *Manto* que “deveria cobrir seu corpo na hora da apresentação”. De certa forma, preparava com seus trabalhos uma espécie de inventário do mundo para o dia do Juízo Final. Nesse dia, ele se apresentaria a Deus com um manto especial, enquanto representante dos homens e das coisas existentes. O manto bordado traz o nome das pessoas conhecidas, para não “se esquecer de interceder junto a Deus por elas”. A criação das peças, para ele, é uma tarefa imposta, sempre por vozes que diz ouvir. É neste plano que, movido por uma substancial emergência, em uma entrevista realizada em 1988, Bispo relata à assistente social Conceição Robaina: “minha missão é essa, é conseguir isto, o que tenho para no dia próximo, eu representar a existência da Terra que taí, tudo que eu fiz” (Bispo do Rosário,1988).

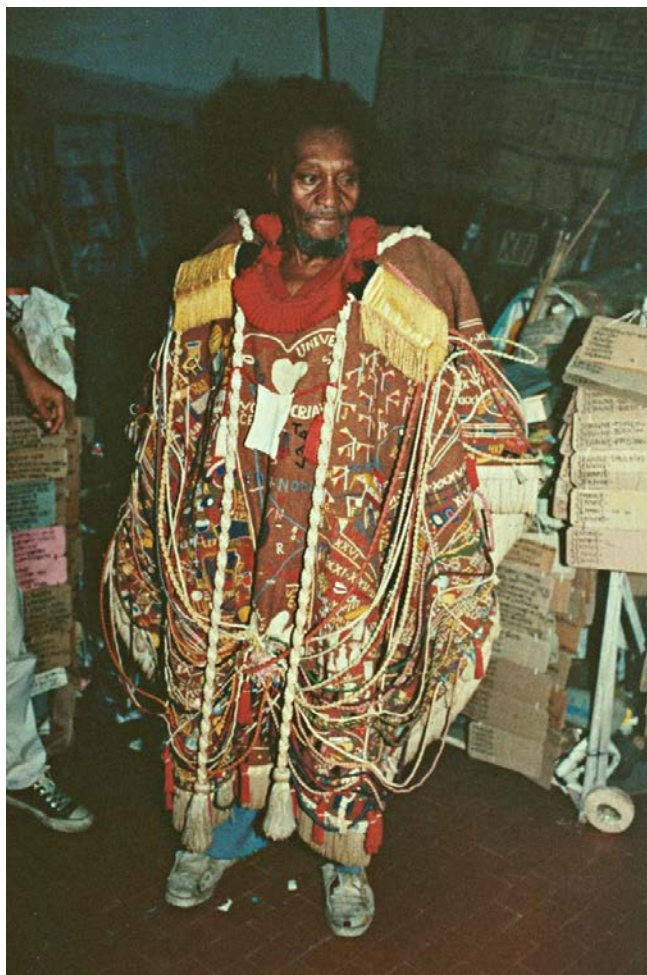


Figura 5 · Walter Firmo, *Arthur Bispo do Rosario com o Manto da Apresentação*, 1985. Fotografia analógica.
Fonte: <https://www.obrasdarte.com/arthur-bispo-do-rosario-e-leonilson-os-penelope-por-rosangela-vig/arthur-bispo-do-rosario-foto-walter-firmo/>

Nesta lógica, ao concluir sua missão de apresentação Bispo estaria pronto e visava apresentar-se ao topo da pirâmide hospitalar: “eu, do hospício, devo apresentar a minha transformação aos diretores”. No fim, foi bem mais. Sua *empreinte* transpôs os limites do Pavilhão Ulisses Vianna, atravessou a Colônia Juliano Moreira, rompeu fronteiras. Entre 1989 e 1993, sua obra recebeu seis exposições individuais em diversas capitais do Brasil. No verão de 1995, seus trabalhos foram expostos na Bienal de Veneza, no espaço da representação brasileira. A partir dessas mostras, a obra de Bispo causou comoção no meio artístico e cultural, se incorporou ao imaginário da arte erudita e começou a produzir ressonâncias noutros artistas sul-americanos. Seus trabalhos foram catapultados no mundo da arte, muito embora o que Bispo sempre expressou querer — tal é sua mensagem — foi concluir sua missão com o destino de “no dia final se apresentar brilhoso dos pés à cabeça” (Bispo do Rosário, 1988).

Referências

- Do Alem Mar, Chiquinho. *Arthur Bispo do Rosário: Biografia. Literatura popular de cordel*. Ilustração: André Gustavo, Cláudia Nen e Flávio Sampaio. Prefácio: Aglaé Fontes. Revisão: Lisandra Lima. Projeto gráfico: Rony Lima. Aracaju/SE, 2016.
- Aquino, Ricardo. *Do Pitoresco ao Pontual: Uma imagem-biografia*. In: LAZARO, W. [org]. “Arthur Bispo do Rosário: Século XX”. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.
- Bispo Do Rosário, Arthur. *Entrevista a Conceição Robaina*. 11 mar. 1988. Mimeo. Disponibilizado pelo Acervo do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea — MBrac. Disponível no acervo particular no MBrac
- Dantas, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- Denizart, Hugo. *O prisioneiro da passagem*. DVD (30’22”). son., color. Médiagem, 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISi22V1U-hY> Acesso em: 18/01/21.
- Gabeira, Fernando. *Série Vídeo-Cartas: O Bispo*. DVD. (09’08”). son., color. Curta-metragem, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x9wc_XoCcW Acesso em: 18/01/21.
- Hidalgo, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário: O Senhor do Labirinto*. Edição Revista. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.
- Morais, Frederico. *A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. In “Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário”, 17- 25. Ex. cat., São Paulo, Brasil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1990.
- Morais, Frederico. *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*. Organização e prefácio: Flávia Corpas. 1ª Ed. Rio de Janeiro: NAU Livre Galeria, 2013.

Notas biográficas

ANGELA GRANDO é crítica de arte e professora titular na Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, PPGA — UFES. Doutorado em arte pela Universidade de Paris I — Sorbonne, coordena o Laboratório de Pesquisa em Teoria da Arte e Processos em Artes, bolsista pesquisador FAPES. As suas linhas de investigação são processos criativos, arte sonora e meios audiovisuais, teoria e crítica da imagem.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-7322>

Email: angelagrando@yahoo.com.br

Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Av. Fernando Ferrari, Goiabeiras, Vitória, ES, Brasil.

ANA ALMEIDA é artista visual e professora no Centro Educacional Primeiro Mundo.

Email: ana.almeida.escriptorio@gmail.com

Morada: Centro Educacional Primeiro Mundo, Rua Constante Sodré, 665, Santa Lúcia, Vitória, ES, Brasil.

Los escenarios arquitectónicos en la frontera entre arte y vida: una lectura transversal y comparativa de algunas obras de Antoni Miralda

Architectural settings on the border between art and life: a cross-sectional and comparative reading of some works by Antoni Miralda

MASSIMO COVA

AFILIAÇÃO: Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, Departament d'Arts Visuals i Disseny, Secció de Producció d'Art Contemporani, Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Catalunya Espanha

Resumen: En este ensayo proponemos una lectura comparativa de algunas obras significativas de Antoni Miralda en relación con obras y proyectos de otros artistas contemporáneos con el objetivo de reconocer la relevancia que los escenarios arquitectónicos tienen en su obra y a que aspectos del debate cultural vigente nos pueden remitir.

Palabras clave: Arte contemporáneo / Escenarios arquitectónicos / Antoni Miralda.

Abstract: *In this essay we propose a comparative reading of some significant works by Antoni Miralda in relation to works and projects by other contemporary artists in order to recognize the relevance that architectural settings have in his work and to which aspects of the current cultural debate they can refer us.*

Keywords: *Contemporary art / Architectural settings / Antoni Miralda.*

1. Introducción

La obra de Antoni Miralda (Terrassa, Barcelona, 1942) es conocida desde los años 70 principalmente por el carácter antropológico del uso de los alimentos como referentes de creación artística, donde “la comida” se convierte en vehículo de acción social y de identidades culturales a través de su transposición al lenguaje del arte. Su trabajo es una

fusión milagrosa de arquitectura, escultura, diseño gráfico, arqueología, celebraciones, performances, rituales y tecnología, además de un termómetro fascinante del cambio social. (Wines, 2016: 135. Trad. a.)

Miralda explora las fronteras entre la actuación espontánea y la acción artística, fluctúa en el límite desdibujado entre espacio público y espacio artístico, entre realidad y actuación. Las arquitecturas y los espacios urbanos concurren en sus obras como escenarios esenciales y complementos imprescindibles de sus significaciones: plazas, calles, edificios, locales y mobiliario se hacen representativos de paradigmas subyacentes a los propósitos manifiestos de esas obras y apuntan a cuestiones de debate actual como fronteras, territorios culturales, tránsitos, comunicaciones, o consumo, entre otras.

2. El Internacional Tapas Bar & Restaurant

El Internacional fue un famoso restaurante entre 1984 y 1986 en el barrio de Tribeca de New York, obra maestra de Miralda realizada en colaboración con la restauradora Montse Guillén, contenedor y a la vez protagonista de acciones performativas alrededor de la esfera alimenticia y social, que viene reconstruido y presentado en la reciente exposición antológica al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (*MIRALDA MADEINUSA*, MACBA, 2016-17). El artista Christo dijo en 1985 que “El Internacional es una máquina inmóvil del tiempo con un diseño que mezcla capas ...” (Wines, 2016: 136. Trad. a.), y la obra presentada al MACBA no es solo una reconstrucción testimonial de lo que fue *El Internacional* de New York, sino una obra nueva, autónoma, que reformula los paradigmas originarios añadiendo una capa nueva de significación. Se omiten algunas de las capas propias estratificadas en su historia, a las que Christo hace referencia, como las huellas estructurales, las de uso y las de su funcionamiento, para sintetizarlas en una nueva capa de latencia, en una simulación fría de unos entornos que fueron testigos de muchas historias y que el artista transforma ahora en lugares ambiguos y atemporales donde el rastro de actividad humana queda ausente, como en una especie de estado pre individualizado, antes de que surgiera su identidad y antes de su codificación, “un espacio que

no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional ni como histórico" (Augé, 1992:83) (Figura 1).

Un simulacro inquietante como los que aparecen en las obras de Thomas Demand (Munich, 1964), fotografías resultantes de reconstrucciones escultóricas a partir de fotografías de escenarios en los que hubo algún suceso, publicadas en medios de comunicación. De estos escenarios Demand hace una meticulosa reconstrucción en facsímil del espacio arquitectónico a escala real, utilizando sólo papel, cartón, celofán y otros materiales comunes; la escultura-maqueta, entonces, viene adecuadamente iluminada y fotografiada, para ser seguidamente destruida. Así, *El Internacional* del MACBA alude al recuerdo vago de algún hecho, en un instante de memoria frágil que no contiene toda la información y que, por ello, se vuelve evocador de lo que falta, desmantelando la diferencia entre esencia y apariencia: no es ni un mundo aparente ni un mundo real, sino una dicotomía entre objeto y sujeto, entre real e irreal, entre verdadero y falso. La pintura de Tim Eitel (Leonberg, 1971), miembro de la llamada "Escuela de Leipzig", también evoca arquitecturas y espacios fríos y genéricos con rastros de presencias pasajeras, en este caso figuras anónimas desconectadas de un contexto también anónimo e impersonal. Figuras ancladas en un compás de espera y que parecen desorientadas en unos ambientes casi abstractos, como unos mundos paralelos que también son habitados pero que resultan extraños y angustiosos. Momentos instantáneos capturados de una cotidianidad aparentemente insustancial, fragmentos efímeros y pasajeros que acaban reflejando aspectos de la época en que vivimos.

3. The Archaeological Sandwich

The Archaeological Sandwich es una síntesis entre arquitectura y memoria a través de la reconfiguración de sus materiales. Una obra que podemos clasificar en el formato tradicional del "medio relieve", entre las dos y las tres dimensiones, entre la pintura y la escultura. Pero también entre la instalación y la acción performativa de recuperar unos restos del antiguo restaurante ya existente previamente a "El Internacional", el conocido "Teddy 's" que había sido un lugar relevante en la historia cultural, para preservar su memoria y perpetrar la tradición como un valor añadido para el entonces nuevo proyecto de Miralda. El artista convierte unos desechos, representativas de la identidad del viejo edificio como un trozo de plato, o un logo bordado de una uniforme de los trabajadores, o fragmentos de cerámicas, de revestimientos o de instalaciones, en vestigios de un patrimonio arquitectónico y social consagrando a la historia. Una solución poética y sugerente de conservación de la esencia de un edificio, de su uso y de



Figura 1 · A. Miralda, *El Internacional*, 1984-86/2016, fuente propia.

Figura 2 · A. Miralda, *The Archaeological Sandwich*, 1984-86/2016, fuente propia.

su relación con las personas, que valoriza la tradición y que podríamos leer hoy día como acción de resistencia a la inmediatez del consumo rápido y del presente continuo que las nuevas arquitecturas contemporáneas de las apariencias expresan (Figura 2).

The Archaeological Sandwich nos hace pensar en otras formas de arqueología, de preservar vestigios, creando asociaciones entre componentes de la construcción e identidades del edificio, así como las propuestas escultóricas de John Beech (Winchester, 1964), con las que este artista convierte herramientas de baja tecnología y residuos del mundo de la construcción en objetos estéticos. Beech se reapropia de materiales industriales comunes, objetos de los procesos productivos de la edificación y desechos encontrados en la calle o en la basura de las obras, y los transforma en desconcertantes y absurdas composiciones. Escombros de edificios derribados, chatarra variada, restos de arquitecturas como despojos rechazados por la cultura contemporánea conforman también las obras de Ida Ekblad (Oslo, 1980), que recolecta objetos descartados y obsoletos y los sumerge en bases de hormigón, creando pesadas amalgamas críticas de nuestro tiempo. Otro ejemplo significativo de mirada crítica sobre la habitabilidad del mundo globalizado a través de restos es la serie *Trashed Black Box*, del artista plástico y músico Steven Parrino (New York, 1958 — 2005), muerto en un accidente de motocicleta a los 46 años, todo un epílogo de una vida marcada por una ideología de la destrucción, del nihilismo y de la falta de valores, paradigmática de nuestra sociedad. Se trata de un cubículo de placas de cartón-yeso montadas sobre perfiles metálicos del tamaño aproximado de una pequeña habitación de cualquier piso, el simulacro de un espacio arquitectónico convencional fabricado con un sistema constructivo estandarizado muy difundido en las prácticas de la edificación actual. Interiormente está pintado de esmalte negro, alusión a un ambiente oscuro, hostil, opresivo / depresivo, sin ventanas y sólo con un agujero de acceso que permitió al artista entrar y, con un mazo grueso, dar golpes violentos a los paneles hacia fuera en un acto performativo de rebelión y de destrucción.

4. Movable Feast / Wheat & Steak

Las obras *Movable Feast* así como *Wheat & Steak* representan una gran “kermesse” en el espacio público, “para el artista se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro” (Ardenne, 2006:11). La temprana *Movable Feast* fue una fiesta popular reivindicativa en la Novena Avenida de New York y la otra una versión personalizada por Miralda del exuberante desfile anual de Kansas City. Ambas llenan

el espacio público de elementos identitarios de cultura local, la multiétnica de New York, por un lado, y la profundamente conservadora de Kansas City por otro. Los elementos que conforman *Wheat & Steak*, desde los haces de cereales, a los animales para la carne hasta la gran corona, celebran triunfalmente la gloria de los bienes y de los productos de ese colectivo social, incluidos, con sutil ironía crítica, los bienes humanos de las jóvenes bellezas locales, en una América conservadora, retrógrada y machista.

A este propósito la obra *It Happened In The Corner*, de la pareja artística “littlewhitehead”, nos hace pensar en las funciones del espacio público, pero desde la mirada del miedo y de la inseguridad (Virilio, 2012), y consiste en una instalación escultural hiperrealista que representa un grupo de personas de medidas reales, aparentemente de clase trabajadora –colectivo que se ha vuelto marginado y en peligro de exclusión social en la época de la cultura postindustrial– que mira algo en un rincón, algún acontecimiento que parece no prometer nada bueno. Es una composición irónica, pero de cierto humor negro que desprende curiosidad e inquietud, y que pretende explorar el paradigma de la violencia como fenómeno cada vez más normalizado (Figura 3).

La obra *Wheat & Steak*, escenificada en el espacio público, es una reflexión y una investigación sobre comportamientos de masas y experiencias colectivas de intercambios culturales, así como lo son también las instalaciones escultóricas de Ester Partegàs, que, por contraposición a los escenarios de Miralda, nos hacen pensar en los espacios genéricos y anónimos, aquellos llamados “no-lugares” (Augé, 1992), que se hacen metáforas de la época en que vivimos, con sus tiempos de espera en los espacios de las migraciones globalizadas, donde los entornos públicos paradigmáticos del modelo cultural capitalista se banalizan en una homogeneización de espacios, de culturas y de pensamiento.

Sobre los paradigmas de relación con los espacios de la ciudad contemporánea — una relación con los lugares y con la realidad que, como observa Virilio, “se está disolviendo, se está volviendo evanescente” (Virilio, 2012:90)– es significativa la obra del artista alemán Franz Ackermann (Neumarkt-Sankt Veit, 1963) inspirada en los signos del efímero urbano, a los rastros electrónicos de los GPS como mapas de los éxodos psico-geográficos de los artistas por las ciudades del mundo. Las pinturas, algunas de gran formato, se presentan como instalaciones dentro del espacio expositivo, construyendo ambientes que hacen referencia a los entornos urbanos caracterizados por geometrías complejas y convulsas, por desplazamientos excitados, rápidos, e incongruente y por sensación de desorientación en un ambientes artificiales y caóticos.



Figura 3 · A. Miralda, *Wheat & Steak*, 1981/2016, fuente propia

Figura 4 · A. Miralda, *Breadline*, 1977/2016, fuente propia.



Figura 5 · A. Miralda, *Have a Good Year*, 1995/2016, fuente propia.

5. Breadline

La obra *Breadline*, un muro de rebanadas de pan de color para comer en la calle como reflexión en torno a las desigualdades entre la opulencia y el hambre, acabó en una batalla campal en Houston en 1977. Fue una instalación/performance evocadora de paradigmas de comportamientos colectivos y de valores sociales, que se configura como interacción/transgresión del público y se puede relacionar con las acciones destructivas también del público en la instalación *Untitled* de Rudolf Stingel (Merano, 1956), en la que el artista provoca las interacciones de los espectadores con la obra, con grafitis, golpes y arañazos: una instalación “site specific” con materiales representativos del sistema productivo de la actualidad, donde los visitantes dejan el signo personalizado de su tránsito. La obra consiste en recubrir las paredes de una sala con material aislante de fibra de vidrio revestida con una capa de aluminio –utilizado en la construcción de edificios y de consistencia esponjosa– creando un efecto de brillo que alude a los hoteles de lujo o de templos dorados, pero de aspecto efímero e industrial (Figura 4).

Otra propuesta en la que los visitantes se convierten en co-creadores de la obra, es *Measuring the Universe*, del artista eslovaco Roman Ondák (Žilina, 1966), una aguda y sutil reflexión que cuestiona la percepción y la conciencia de los códigos sociales de la colectividad contemporánea y desvela de cómo de comunes son los universos que creemos individuales en las relaciones humanas. Consiste en un espacio inicialmente blanco y vacío en el que cada visitante deja rastro de su tránsito por el lugar con la marca de su altura el nombre y la fecha y lo llenando de forma progresiva; así lo explica el propio artista:

El hecho de anotar la medida en la pared, como cuando eras pequeño, alude a la idea de evolucionar. También remite a ese eterno deseo de medir la escala del universo, de conocer nuestro lugar en el mundo. (Espejo, 2013)

La obra se basa en la memoria de la presencia humana en el lugar a través del testimonio que ha dejado, un signo que evoca paradigmas de desplazamiento transitorios físicos y temporales, que se hacen visibles por la acción interactiva de los propios visitantes en una dinámica circular en la que el mismo espectador se vuelve sujeto artístico y protagonista del acto performativo creador de la obra.

6. Have a Good Year

Complementos de la arquitectura y del espacio urbano son los muebles, como por ejemplo *Have a Good Year*, las sillas de neumáticos realizadas por Miralda que fueron un precedente significativo en el debate ya mundial sobre el uso de los espacios públicos y su compatibilidad con el tráfico rodado. Estas sillas abanderaron la primacía de las personas sobre los coches invirtiendo el orden prepotente de los privilegios de los automóviles sobre los peatones.

Muebles que se hacen reflejo de valores sostenibles los de Miralda y muebles que reflexionan sobre cómo de compleja es la descodificación y reinterpretación de la información a través de los sistemas tecnológicos de comunicación que utilizamos en nuestra cotidianidad los de Simon Starling (Epsom, Reino Unido, 1967). La obra *Three white desks* explora los grados de interpretación de las personas que han intervenido en el proceso de realización de este trabajo artístico, y escenifica el nivel de incertidumbre y de aleatoriedad que gobierna los intercambios globales.

La historia comienza en Berlín en los años 30, cuando Francis Bacon diseñó una mesa por el escritor australiano Patrick White para su estudio de Londres, que, una vez vuelto a su tierra de origen, se hizo construir otra a partir de una fotografía, pero quedó insatisfecho del resultado; Starling escaneó esa misma fotografía, y dio el archivo digital de 30 Mb a un ebanista berlinés que reconstruyó el escritorio. Una fotografía formato jpeg de 84Kb de este nuevo mueble fue enviada por teléfono móvil por el ebanista berlinés a un ebanista de Sídney, al otro lado del mundo, que, a su vez, construyó uno, lo fotografió y envió por correo electrónico el archivo fotográfico formato jpeg de 100 Kb a un ebanista de Londres que en realizó una tercera copia. El resultado final son tres muebles similares, realizados en tres sitios dispersos geográficamente y significativos de la historia, con sutiles -o no tan sutiles- signos diferenciales de degradación del modelo original, de su forma inicial, sin que se haya degradado la calidad, garantizada por la profesionalidad de los tres talleres de fabricación.

Conclusiones

Nos hemos centrado en identificar aspectos y características de algunas obras significativas de Antoni Miralda para relacionarlas con obras de artistas contemporáneos que apuntan a unas arquitecturas y a unos espacios urbanos a través de signos de uso, de huellas reveladoras de las relaciones de los edificios y de los espacios con las personas que los habitan y que se proponen como vehículos de reflexión crítica sobre la habitabilidad del mundo globalizado.

Referencias

Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia. Cendeac. ISBN: 84-96299-40-6.

Augé, Marc (1992). *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Ed. Gedisa. Barcelona. ISBN: 84-7432-459-9.

Espejo, Bea (2013). *El arte rivaliza con nuestra percepción del universo*. Entrevista con Roman Ondak, "El Cultural". 20/9/2013. Extraído de: <https://elcultural.com/Roman-Ondak>.

Virilio, Paul (2012). *La administración del miedo*. Editorial Pasos Perdidos – Barataria. Madrid.

Wines, James (2016). "La cuina com a context. Miralda, l'art ambiental i El Internacional." En: *MIRALDA MADEINUSA*, catálogo de la exposición. MACBA. Barcelona. ISBN: 978-84-92505-82-1.

A serena harmonia da cerâmica artística de Ivone Shirahata

The serene harmony of Ivone Shirahata's artistic ceramics

SIMONE CRISTINA GARCIA

AFILIÇÃO: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" — UNESP, Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271, cep 01140 — 070, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O artigo apresenta a poética artística da ceramista Ivone Shirahata, onde há um diálogo da contemporaneidade ocidental com a tradição oriental. Há a presença de uma serenidade etérea em um material rústico e sólido, tornando suas obras instigantes por possuírem um minimalismo carregado dos segredos milenares das artes do barro. Porque como discípula de Shoko Suzuki (1929 —), além de renovar, mantém vivas a história, a ancestralidade e a tradição da cerâmica japonesa em sua arte.

Palavras chave: Ivone Shirahata / Shoko Suzuki / cerâmica.

Abstract: *The article presents the artistic poetics of ceramist Ivone Shirahata, where there is a dialogue of Western contemporaneity with the Eastern tradition. There is the presence of an ethereal serenity in a rustic and solid material, making his works thought provoking by possessing a minimalism laden with the ancient secrets of the arts of clay. Because as a disciple of Shoko Suzuki (1929 —), in addition to renewing keeps alive, the history, the ancestry and the tradition of Japanese pottery in his art.*

Keywords: *Ivone Shirahata / Shoko Suzuki / ceramic.*

1. Os primórdios da cerâmica artística no Brasil:

a ancestralidade e modernidade nas obras de Shoko Suzuki

O presente artigo faz parte da tese em andamento no Instituto de Artes da UNESP da cidade de São Paulo. A pesquisa é sobre a presença da ancestralidade e do feminino na cerâmica de duas artistas e uma delas é a Ivone Shirahata. A metodologia é narrativa, descritiva, formada por visitas *in loco*, entrevistas e documentação em mídia. Procedimentos que estão em processo e longe de concluir neste ano de 2021. Ressalta-se que devido a pandemia, as visitas *in loco* foram canceladas sendo retomadas apenas neste ano e muito do conteúdo apresentados aqui são de bibliografias e dos registros da participação da autora em um curso *online* de cerâmica da Ivone Shirahata no SESC Pompéia, nos meses de setembro, outubro e novembro de 2020.

Muito se fala sobre a ancestralidade da arte cerâmica e a sua permanência no mundo: do barro manipula-se formas, que são consolidadas apenas após a submissão ao fogo. Da materialidade etérea, efêmera, pastosa, transforma em superfície firme, dura e lisa. E das cerâmicas encontradas, as peças mais antigas do mundo, narram as histórias da humanidade. Os imigrantes japoneses que vieram para o Brasil, trouxeram com eles a sua cultura milenar. E a arte da cerâmica foi trazida por Shoko Suzuki (1929 —) e com ela, uma força criadora potente de iniciar uma nova vida após a Segunda Guerra Mundial.

Ela faz parte da história da cerâmica em São Paulo por ser a primeira geração de ceramistas na cidade. Com cinquenta anos de carreira artística Suzuki decidiu transmitir os seus conhecimentos a nove mulheres, porque tinha consciência de ser a única a guardá-los dentro de si e não queria levá-los consigo após a morte. Entre elas, estava a Ivone Shirahata, convidada pela artista e que se tornou a sua discípula em 2004. Hoje, com doçura, serenidade e sabedoria, segue preservando e mediando esses saberes ancestrais sempre inspirando novos ceramistas.

Shoko Suzuki elevou a cerâmica para a condição de Arte, “superando a desconfiança nacional pois, apesar da nossa robusta tradição cerâmica, ainda a víamos apenas como forma utilitária” (Klintowitz. 2019: 19). Ela se origina da tradição universal, as formas são sutis e delicadas, usa os elementos da natureza em seus grafismos, pinturas nas cerâmicas, e com cortes incisivos, a artista manifesta a sua individualidade. São modernas mas longe de romperem com a tradição oriental, a cerâmica de Suzuki preserva a ancestralidade através da sabedoria milenar encontrada no seu ato de fazer com as mãos.

2. Ivone Shirahata, a guardiã da tradição da cerâmica japonesa

Ivone Shirahata é natural de Registro, uma cidade do interior de São Paulo, iniciou seus estudos na cerâmica em 1992 com o Mestre Lelé, estudou um ano com a Profa. Hideko Honma, mas foi com Shoko Suzuki em 2004, que iniciou a sua trajetória artística. Considerada por Shoko a sua discípula, Shirahata não só agregou o estilo da sua mestra em sua poética, como mantém vivas as técnicas criadas por ela, dialogando com a sabedoria milenar transmitida por Shoko.

De 2004 a 2006, Shirahata aprendeu as técnicas tradicionais japonesas de cerâmica: modelagem no torno manual (*te-rokuro*), a queima a lenha no forno noborigama, e a esmaltação com matéria orgânica (*dobai*). E em 2006, construíram juntas o seu *kama* (forno em japonês) no projeto de *noborigama* (o fogo que sobe): “Quando vi Ivone, senti alguma coisa espiritual, que tinha que deixar a técnica do torno manual para alguém (...)” (relato de Suzuki em Morais, 2014:85). Iniciou uma amizade que transcendeu o papel da mestra e aluna, desde 2015 Ivone cuida do acervo de Shoko, assim como o seu ateliê e sua casa é responsável pela conservação e guarda, mediação e exposição das cerâmicas da artista.

2. 1 As técnicas ancestrais da cerâmica japonesa:

o ensinamentos da mestre à discípula

Ivone Shirahata encontrou em Shoko Suzuki um novo caminho a ser traçado no universo da cerâmica. Os laços afetivos com a mestra ultrapassam a dimensão material e visível ao olho humano. Com ela aprendeu as técnicas trazidas do Japão e as criadas através de experimentações diversas. Por que Shoko Suzuki, ao chegar no Brasil, optou em não ir para nenhuma escola, preferiu aprender por conta própria. Cotia, a cidade escolhida para ser seu novo lar e ateliê, oferecia toda inspiração, materiais para desenvolver sua poética artística: “(...) O que eu queria fazer era o máximo simples possível. Argila que eu amasso na minha mão, escolho na minha mão, esmalte que eu queria fazer, todos os elementos que estão por aqui do lado.” (relato de Suzuki em Mattar, 2014: 31).

Seguindo esse caminho, Shirahata inaugura em 2006, também em Cotia, o Atelier Terra Bela onde dá aula e desenvolve seu trabalho modelando objetos e utilitários manualmente ou no torno. Desenvolve e mantém viva a tradicional arte *koguei*, uma manifestação da cultura popular japonesa que envolve a criação de objetos através dos elementos da natureza como o fogo, água, ar, terra, madeira e ferro, em diversas modalidades. Portanto, há uma percepção ritualística desde a criação de uma peça e Shirahata se colocando em meditação, dá vida ao barro através das mãos, concebidas após o fogo num forno medieval que atua como um grande útero. Em contato com a natureza, a artista se aproximou da vida para dar vida às suas cerâmicas.

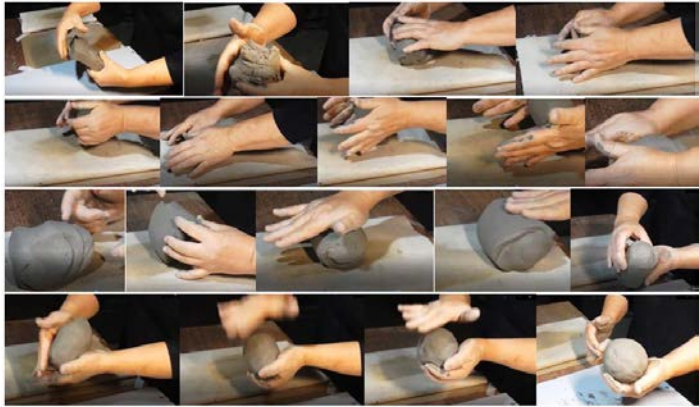


Figura 1 · Ivone Shirahata, em seu ateliê, Cotia, São Paulo.
Fonte: foto de Evelyn Muller em: <https://www.registro.sp.gov.br/n/ceramista-premiada-ivone-shirahata-realiza-primeira-exposicao-registro>

Figura 2 · Ivone Shirahata amassando a argila, Ateliê Terra Bela, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: própria.

Agora serão apresentados os procedimentos técnicos usados por Shirahata e aprendidos com Suzuki. Começando com a argila, não usada de forma bruta, mistura-se produtos como caulim, quartzo e feldspato, que são responsáveis pelas nuances de cor e pela adequada consistência para a confecção das peças. O próximo passo que consiste em “amassar” e deixá-la no formato ideal para o torno ou modelagem, e Shirahata utiliza a técnica *kikumomi* (como pétalas de crisântemos), que consiste em amassar de forma circular de baixo para cima “abrindo a argila” para os lados. É feita em pé, normalmente com o pé direito à frente, usa-se o corpo todo, não pode colocar muita força e tem que ser “harmonioso”. Usa-se os dedos, a posição deles e das mãos precisam ser corretos para fazer as “pétalas”. Depois de homogeneizar a massa, bate levemente com as palmas das mãos até arredondar no formato de cone ou ovo, que são ideais para usar no torno.

Outro elemento da natureza presente no procedimento técnico é a flora: usa-se a madeira e as folhas para desenvolver o esmalte. É o esmalte *dobai* e foi inventado por Suzuki e a mesma pede para ser chamado “Esmalte da Shoko”. Realiza-se a queima de galhos e folhas de diversas espécies, suas cinzas são direcionadas para o processo de decantação orgânica e ele é longo para que haja uma filtração, porque a água das cinzas precisa estar purificada para ser usada como pigmento. Aproximadamente leva um mês, e após a decantação, acrescenta um pouco de esmalte alcalino incolor e alga marinha japonesa diluída em água, o que resulta num tom acastanhado.

Para ter outras tonalidades, usa-se outros pigmentos como o feldspato sódico ou potássico, óxido de ferro, óxido de cobalto o que resulta em nuances azuladas, esverdeadas, avermelhadas, amareladas entre outras. O importante nesse processo é ter resultados variados utilizando o mesmo esmalte, graças ao tipo da queima do forno *noborigama*. As variantes são: lugares onde as peças ficam no forno, a quantidade de fumaça, de chama, do ar, do vento e das cinzas que “lambem” as peças durante a queima.

Em sequência abordaremos a queima das peças são feitas no tradicional e medieval forno à lenha, o *noborigama* “o fogo que sobe”, formado por três câmaras onde as peças são envolvidas pela chama à temperatura acima de até 1300° C numa duração de até trinta e cinco horas. É de origem chinesa, utilizado no Japão desde o século XVII, aproveita-se a inclinação do solo porque precisa ser declive e cada câmara num determinado nível.

Trazido em 1962 e construído por Suzuki em 1966, foi o primeiro *noborigama* do Brasil. Conseguiu esse feito, porque estava saindo do Japão, se permanesse no país, não dividiram esses segredos com ela. Antes de vir ao Brasil, a

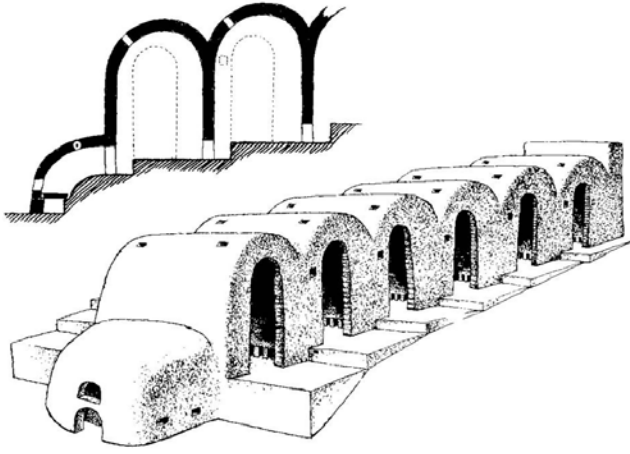


Figura 3 · Plano de um forno *noborigama*.

Fonte: <http://ceramica.name/hornos>

Figura 4 · Torno manual no ateliê de Shoko Suzuki. Cotia, São Paulo, 2012. Fonte:

Felipe Costa.

artista esteve uma semana em Quioto observando a queima de um *noborigama*. Foi nessa ocasião que conseguiu o projeto de construção com um amigo: “ele só aceitara romper o cerco de segredos em volta da arte da cerâmica porque Shoko estava de mudança *para um lugar muito distante*”. (Mattar, 2014:34).

A temperatura ideal para as peças de Ivone é de até 1260° C, normalmente é alimentado 34 horas com lenhas e a fumaça, o fogo e as cinzas promovem um acabamento único. O resultado são peças com elevada beleza, resistência e originalidade, que assemelham à natureza, estão integradas à ela tanto quanto à sabedoria dos antepassados japoneses, onde na forma encontra-se uma serenidade harmônica peculiar e única.

O *noborigama* de Ivone Shirahata foi construído com sua mestra Soko Suzuki em 2006 complementando o seu aprendizado em cerâmica. Shirahata em início do caminhar e Suzuki encerrando com muita satisfação, para ela, a missão de transmitir sua bagagem cultural fora cumprida: “(...) Estou leve, agora estou muito leve que passei para ela, (...) Aqui posso dizer eu fiz o terceiro *kama*. É muito importante mostrar, continuar.” (Shoko Suzuki em Morais, 2014: 86).

Em seus processos, procedimentos e na poética de Shirahata, o rudimentar e o arcaico prosseguem: seus tornos *te-rokuro* são manuais feitos com grandes fatias de ipê — outro equipamento medieval japonês. Gira através de uma vareta que se encaixa na superfície do torno, na qual consegue o controle a velocidade desejada. Somente ela além, obviamente de Shoko, domina a técnica do torno manual que vai além do seu objetivo de tornear. A ceramista enfatiza que não basta dominar a técnica do torno, é preciso ter ritmo e o mesmo não é aprendido, mas sim vivido. Não basta saber e usar a velocidade correta é necessário sentir com as mãos a matéria que é a argila e todas as suas propriedades:

Entendo que muito além da técnica de tornear, utilizando esse torno milenar — que só Shoko sabe fazer aqui no Brasil — junto a esse aprendizado, e essa passagem dessa tradição, tem o ensino para a vida. Isso foi fundamental (...) É estabelecer o diálogo, uma conversa com a peça, com a argila. Este é um componente importante que nenhuma escola ensina, nem uma universidade. É a alma que você imprime num trabalho, ou melhor, que você consegue passar para um objeto (Shirahata, 2017: 87).

2. 2 A serena delicadeza da harmonia nas formas cerâmicas de Ivone Shirahata

Sua poética é particular e única, mesmo encontrando os traços do trabalho de Shoko Suzuki, Ivone Shirahata soube apreender a técnica e traduzi-la através do seu processo criativo. Revela formas minimalistas, com superfícies lisas, pigmentadas graças ao tratamento especial vindo das pesquisas de esmaltes e



Figura 5 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome. Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: fotos de Rômulo Fialdini e Fábio Matsuura.

Figura 6 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.instagram.com/ivone.shirahata>.

da sua fabricação artesanal. Como ela própria fala: “São obras que abrigam meu coração, alma e muita fé” (Shirahata, 2020, em aula, anotação própria).

É presidente da Comissão de Arte Craft da Sociedade Brasileira da Cultura Japonesa, o Bunkyo, em São Paulo, Brasil. Já participou de diversas mostras coletivas de Arte Cerâmica, inclusive em 2008 no CCBB do Rio de Janeiro (Centro Cultural do Banco do Brasil) e realizou sua primeira exposição individual com o tema «Origem» em 2013, no Centro de Educação e Cultura KKKK (Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha), em Registro, São Paulo. A artista já conquistou o Prêmio Acrilex em 2002 e o Prêmio Triarte em 2004 e participa desde 2007 da Grande Exposição de Arte do Bunkyo.

As suas peças nascem de uma relação entre o seu corpo, a natureza e a argila, percorrendo um ciclo completo de criação — da matéria bruta preparada, dos materiais orgânicos, à metamorfose, à sua transmutação — presenciamos as sementes germinando na terra através de suas cerâmicas: “Em terra fértil. Sementes de barro germinarão” (Shirahata, 2020). Elas inspiram a artista a escrever poemas *haikai* (técnica japonesa que consiste em dezessete sílabas poéticas), após a finalização da peça Shirahata escreve um *haikai* a partir do sentimento que a cerâmica provoca, como é possível observar na imagem abaixo.

Originadas a partir da forma ovóide, a sua poética relaciona também com a origem do universo e criação divina. Do ovo nascem vidas e do barro Shirahata também fecunda objetos cheios de alma. E suas formas únicas, alongadas e sem diferenciação entre o início e o fim, remete ao infinito, evidenciando a harmonia entre os elementos, proporcionando calma a quem aprecia:

(...) O desenho dessa cerâmica, o contorno que a diferencia e a extingue do entorno, tem uma continuidade infinita porque nenhum momento é interrompido. A harmonia dessas cerâmicas é evidenciada por esta unidade formal e pela sensação que nos causa de que estamos diante de uma forma única. (Klintowitz, 2019: s/p).

Suas cerâmicas remetem ao silêncio, à meditação e recolhimento, devido a integridade da forma, da sabedoria em sua simplicidade e em seu minimalismo, sua superfície é impregnada por humanidade por ser um resultado de sentimento e dedicação no fazer. Suas formas guardam um vínculo entre a tradição da cerâmica oriental e ao mesmo tempo, são contemporâneas dialogando com as perspectivas dos profissionais de arte quanto a cerâmica: “elas fazem parte do momento atual em que aceitamos e compreendemos a cerâmica como manifestação importante do pensamento estético” (Klintowitz, 2013: s/p).

Ivone Shirahata modula formas da natureza, sempre almejando a harmonia da forma. Essa busca que ultrapassa a perfeição delas, o resultado impreciso também



Figura 7 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.instagram.com/ivone.shirahata>.

Figura 8 · Ivone Shirahata, cerâmica sem nome, Cotia, São Paulo, Brasil. Fonte: <https://www.instagram.com/ivone.shirahata>.

torna harmônico e há uma aura de mistério, hipnotismo, como observar-se na obra abaixo, inspirada pela casca de coqueiro. O resultado surpreendeu a própria artista que agradece a natureza ou o divino pela concretização inesperada:

Ao encontrar a casca de um coqueiro, imediatamente imaginei que poderia eternizá-la como uma cerâmica. E assim aconteceu. O resultado foi surpreendente e fiquei horas refletindo sobre tudo que aconteceu. A modelagem, as queimas, os esmaltes. As esperas, a paciência, o aprendizado, a expectativa, a surpresa, a realização, os processos. Obrigada. (Shirahata, 2020).

Conclusão

Ivone Shirahata é uma daquelas artistas que dialogam com o passado e com o presente, escolhida por Shoko Suzuki para ser sua discípula e aprender a tradição da cerâmica japonesa e as técnicas milenares por ela trazidas. A simplicidade de ser e viver torna Shirahata grande, uma ceramista incansável em aprender, experimentar, criar e compartilhar. Em sua abstração das formas, agregou o vazio do universo existente antes do Big Bang, ou a energia criadora originária de todas as formas existentes. Assim, ao observarmos suas cerâmicas, é impossível não meditar, sentir vontade de tocar e caminhar minuciosamente com os olhos, os pequenos detalhes e a grande riqueza presente na superfície. Por isso, suas cerâmicas são conhecidas como a harmonia das formas, um resultado de muita pesquisa, dedicação e conciliação com a natureza.

Agradecimentos

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita — UNESP, da cidade de São Paulo, pelo apoio e incentivo financeiro para a concretização desse trabalho de investigação e para a minha participação no XII Congresso Internacional CSO, Criadores sobre outras obras, de Lisboa.

Referências

- Bachelard, Gaston (2012) *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 978-85-336-2360-6
- Ivone, Nakamura Shirahata (2021) *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural. ISBN: 978-85-7979-060-7. [Consult. 2021-02-21] Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa496498/ivone-nakamura-shirahata>>.
- Mattar, Sumaya (2010) *Sobre Arte Educação: Entre oficina artesanal e a sala de aula*. Campinas: Papyrus. ISBN: 978-85-308-0918-8
- Morais, Lílíana Granja Pereira de (2014) *Duas mulheres ceramistas entre o Japão e o Brasil: identidade, cultura e representação*. Dissertação de mestrado — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Pichon-Rivière, Enrique (1999) *O Processo de Criação*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1160-9
- Klintowitz, Jacob (2019) *A poética de Shoko Suzuki*. São Paulo: Via Imprensa. ISBN: 978-85-61001-25-4
- Azevedo, Celina Dias (2017) “Entrevista: Shoko Suzuki” *Revista Mais 60: estudos sobre envelhecimento*. São Paulo: Sesc São Paulo ISSN 2358-6362. Vol. 28, n. 67, 84-91.
- Horno Noborigama*. [Consult. 2021-02-21] Disponível em URL: <http://ceramica.name/hornos>
- Ceramista Premiada Inove Shirahata realiza primeira exposição. [Consult. 2021-02-21] Disponível em URL: <https://www.registro.sp.gov.br/n/ceramista-premiada-ivone-shirahata-realiza-primeira-exposicao-registro>

Nota biográfica

Simone Cristina Garcia, é arte educadora, coordenadora de polo UAB/ UniCEU pela prefeitura da cidade de São Paulo e pesquisadora de arte. Hoje realiza seu doutorado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” — UNESP desde 2019. É mestre em Artes desde 2018 pela mesma instituição. As suas principais linhas de investigação são a cerâmica, em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3176-4287>

Email: simone.garcia@unesp.br

Morada: Praça Jácomo Zanella, 873, São Paulo — SP, Brasil

A obra de Jorge Martins no domínio da arquitetura, um contemporâneo multifacetado

Jorge Martins' work in the field of architecture, a multifaceted modernist

ADRIANA ANSELMO DE OLIVEIRA

Brasil/Portugal, conservadora restauradora de Arte e Património, artista visual.

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes (FBAUL), Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: adriacao@yahoo.com

Resumo: Jorge Martins (Lisboa, 4/2/1940), é um artista plástico conceituado, premiado, conhecido e comentado no meio artístico nacional e internacional, sobretudo pelas suas obras de pintura e desenho. O que apresentamos e comentamos aqui são as suas variadas incursões no domínio da arquitetura. Azulejos, mármore, madeira, ferro, betão e pintura em edificações. Todas estas obras, realizadas a partir dos anos 90, foram fruto de encomendas e solicitações exteriores. E representam tanto uma continuidade como uma inovação na relação com o suporte, com a criação da ilusão e com a empatia com os novos públicos.

Palavras chave: Jorge Martins / arquitetura / revestimentos arquitetónicos / azulejaria / ebanesteria.

Abstract: *Jorge Martins (Lisbon, 4/2/1940), is an artist esteemed, awarded, renowned and accounted for in the national and international artistic environment, mainly for his paintings and drawings. What we will deal with in this article are his various forays into the field of architecture. Tiles, marble, wood, iron, concrete, painting in buildings. All these works from the 90's were the result of external orders and execution, and they represent a continuity as well as an innovation in the relation with the new supports, the creation of illusion and the empathy with new public.*

Keywords: *Jorge Martins / architecture / architectural coatings / tiles / ebanesteria.*

Introdução

Jorge Martins começa a sua vida artística pela gravura. Frequenta os cursos de Arquitetura e Pintura na Escola Superior de Belas-Artes (1957-1961) e, como tantos outros, tanto se sentia sufocado pelo ambiente cultural e artístico português, como também se sentia ameaçado a ir “fardado” para África, para a Guerra Colonial que, entretanto, se iniciara. Por amor à Arte e desamor à Guerra, emigrou e exilou-se em Paris. É aí que se dá a sua verdadeira formação artística, mas os conhecimentos de arquitetura, que lhe iriam ser úteis 30 anos depois, ficaram-lhe da ESBA.

As obras pelas quais Jorge Martins se consagrou como um dos importantes expoentes da Arte Moderna em Portugal são sobretudo no domínio da pintura e do desenho. Quase todas as exposições, catálogos e livros sobre Jorge Martins e suas obras se referem a estas duas formas de arte, embora se mencionem também algumas esculturas. Os seus desenhos acabaram por dominar e chamar mais a atenção, tendo, inclusive, repercussão internacional, mas, a par do desenho a pintura está sempre presente na sua produção e nas suas preocupações conceituais e teóricas no domínio da Arte, como adiante veremos.

O objeto desta comunicação são as obras de revestimentos arquitetónicos de Jorge Martins, que são todas realizadas após 1995. Não nos vamos, portanto, ocupar do restante da sua obra, mas os conceitos e ideias de JM sobre Arte e sobre os seus trabalhos em geral são também aplicáveis aos seus trabalhos no domínio da arquitetura, embora de outra forma, como veremos.

Jorge Martins cita muitas vezes Paul Valéry, francês (1871-1945), poeta, filósofo, ensaísta, conhecido sobretudo pelos seus Cahiers (Cadernos — Notebooks em 5 vols.) onde aborda muitos temas sobre Arte. Jorge Martins seguiu o seu exemplo e, de forma menos académica, passou a anotar nos seus Moleskines os próprios aforismos, reflexões sobre Arte, Pintura, Desenho e apontamentos sobre o seu dia a dia. Estes seus numerosos cadernos, preenchidos de 1964 a 2020, foram entretanto coligidos por Joana Baião e editados em português e castelhano num volume de 700 páginas por ocasião da exposição “Sombras y Paradojas”, quando esta foi apresentada em Vigo (Martins, 2020). Os Cadernos não são só apontamentos à margem. A escrita é para Jorge Martins também uma forma de se expressar sobre a Arte e sobre a sua arte. Ora, a forma mais sucinta de referir algumas dessas ideias são as próprias palavras e aforismos do artista, como as podemos encontrar nos Cadernos (Martins, 2020) ou em outras obras.

Em *Interferências* (2017, Baião, p. 44), Jorge Martins fala não de influências, mas da

adesão intelectual ao que em cada artista converge para a minha pintura: em Vermeer, a maneira exemplar e única como soube adiar e resolver no mesmo espaço problemas de cor e luz; em Piero, Mondrian, Malévitch, o rigor na construção do espaço; em Bosch e Oldenbourg, a fantasia; em Gnoli, a monumentalidade e a beleza da matéria; em Duchamp, a ironia e a fúria iconoclasta e, em Newman, Marden e numa certa pintura americana, a simplicidade...

A Arte de Jorge Martins

Arte é uma sensação/percepção que se transforma em ideia que se transforma em formas que geram sensações/emoções, etc. etc. (Cadernos, p. 482)

O desenho é independente, autónomo, dissociado da realidade. A lógica do desenho é imanente, interior/interna, autogerada. (C 90)

A cor é intraduzível e intransmissível e ABSOLUTAMENTE ENIGMÁTICA. E é a única coisa REAL em pintura! (C 252)

Evoluir em pintura é conquistar mais liberdade. (C 172)

A pintura só tem relações privilegiadas com o Invisível. O visível só está lá para fazer de morto, como no bridge. (C 590)

Quando se olha bem para o visível, o invisível revela-se. (C 590)

Desenho porque não sei desenhar ou porque talvez não queira desenhar o que estou a ver diante dos olhos, mas antes o que está por detrás deles. (C 122)

A coerência pode ser uma grande massada. Só me interessam os artistas que se contradizem. A Arte é simultaneamente construção e desconstrução. (C 542)

Não me interessam artistas «coerentes». Prefiro Malevitch a Mondrian (que diabo! Mesmo assim adoro o Mondri). (C 134)

A partir dos anos 60 comecei a ver e a ter conhecimento e a ter consciência de novas direções na criação artística, pensei: eu que sou um solitário completamente não exibicionista, medíocre bricoleur e refratário ao gigantismo, avesso a trabalho de equipa, incapaz de criar redes, grupos... e sobretudo um “artesão,” pensei que seria difícil sobreviver à tempestade que se avizinhava. (C 130)

Jorge Martins sobreviveu à tempestade e, literalmente, surfou a onda, porque a sua primeira obra de integração na arquitetura foi a gigantesca onda de mármore (de Viana do Alentejo), intitulada *Ocean Piece*.

Esta obra foi fruto de uma encomenda do Metro de Lisboa para um intercâmbio com o Metro de Whashington e está colocada na Estação Archives.

Se eu artista (I hope) gosto de qualquer coisa que vejo, é porque lá encontro algo que gostaria de ter feito, ou alguma ideia que também já me passava pela cabeça e que nunca realizei ou realizei diferentemente. Mas, e o público não artista?? (C 166)

O que é que muda na arte de Jorge Martins quando ele passa da pintura e do desenho para o domínio da arquitetura? Obviamente, mudam os meios de



Figura 1 · Jorge Martins. *Ocean Peace*,
Fonte: Arquivo de Jorge Martins

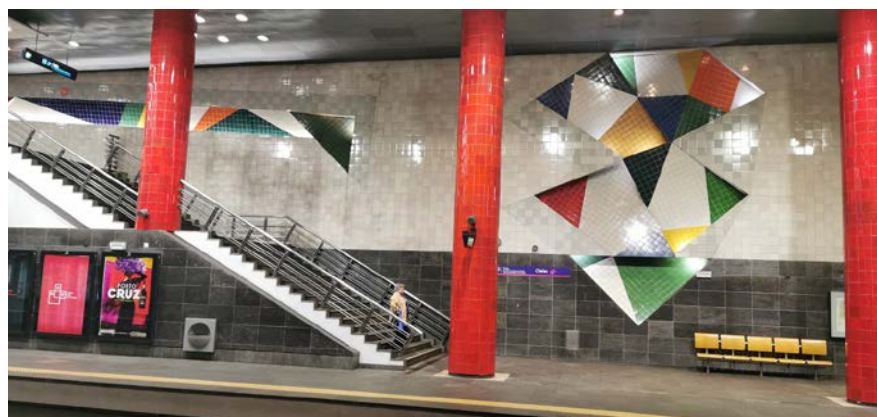
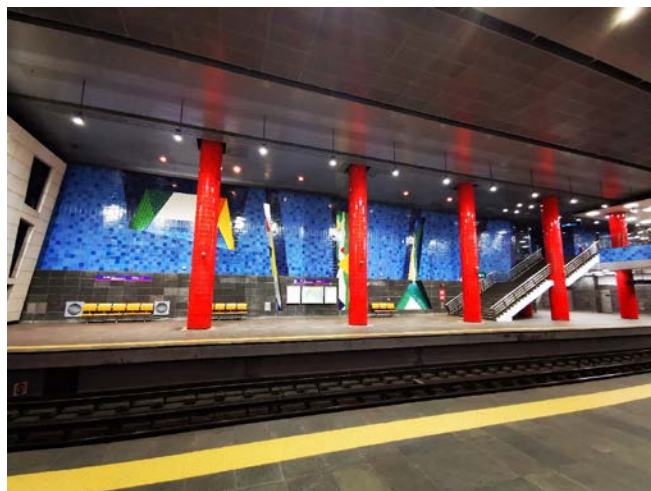


Figura 2 · Jorge Martins. Estação de Metro de Chelas, Lisboa Cais Azul. Fonte: Própria

Figura 3 · Jorge Martins. Estação de Metro de Chelas, Lisboa Cais em Branco. Fonte: Própria

expressão e muda o suporte, mas em conjunção, e talvez principalmente, muda a encomenda e o público a que se destina. Se, como acredito, a arte só é arte no momento em que “o público” encontra a obra, todo o artista se interroga como JM; “Mas e o público??” Nas obras de JM no domínio da arquitetura o público não são só os milhares (ou até milhões), em abundância quando comparados com o público restrito das exposições de arte... é, também, um público que não procura a obra: a obra se apresenta, incontornável, no dia a dia, e, Jorge Martins revela empatia por esse mesmo público. E, na minha apreciação, JM enfrenta o desafio de forma magistral, complexa, fundindo todas as suas preocupações e meios de expressão, para a criação novas sensações/emoções.

O que é comum a todas as suas obras no domínio da arquitetura é que continua a haver muito desenho e pintura, mas JM não se limita a decorar uma arquitetura pré-existente. Dá-lhe uma nova forma, por vezes só superficialmente, outras vezes com alguma profundidade ou rearranjo, mas sempre uma nova vida, uma ilusão de que a arquitetura levanta voo e se liberta de suas amarras materiais. Outra característica é que há sempre uma interação/colaboração com os arquitetos ou engenheiros das obras e com os artesãos que vão materializar as suas criações. Finalmente, são as encomendas e as possibilidades, por elas proporcionadas, que vão permitir a JM transcender as limitações por ele antes referidas, e, que lhe pareciam intransponíveis.

A *Ocean Piece*, projetada em 1995 por JM, está em perfeito enquadramento com o espaço onde foi colocada, uma larga entrada de acesso a uma das mais famosas estações de metro de Washington. A Archives Station está localizada em uma área bastante turística e movimentada, a Noroeste da cidade de Washington, próxima da National Gallery of Art, da Casa Branca e do Congresso Americano. A obra tem aproximadamente 2,60 m x 20 m e um peso total de 32 toneladas. A obra foi planeada em 60 dias e a sua execução levou mais de quatro meses na Fábrica da MADEin em Alenquer.

Representando uma onda oceânica em mármore verde de Viana que, conforme a iluminação e o ângulo, pode variar entre várias tonalidades de verde, verde-esmeralda, verde azeitona, verde azulado, por vezes chegando mesmo a um tom acastanhado, proporciona toda a sensação de realidade e fantasia que JM tanto busca nas suas obras. Neste caso, o desafio da incerteza do mar, vencido pela ousadia e persistência dos navegadores que o enfrentaram e que são invocados em dois poemas gravados nos dois extremos da peça de mármore: a “Oração de Colombo” do clássico poeta americano Walt Whitman (1819-1892) e “Ocidente” de Fernando Pessoa (1888-1935), traduzido para inglês.

A obra tornou-se um ícone da arte urbana na cidade de Washington. Saiu no

calendário do The Whashington Post, Outubro, de 1996, foi eleita como uma das cinco melhores obras de arte do metropolitano de Whashington DC e ficou na lista das melhores obras de arte urbana dos EUA (Freed 2013, Goldchain 2017). E também não deixou de ser objeto dos críticos de arte moderna que comentaram que “as paredes de cimento do metro foram arrancadas para revelar o casco de um antigo navio sepultado atrás do betão”.

Foi a primeira vez que JM avançou para este tipo de trabalho. Revelou-se o seu gosto pela plasmação artística na arquitetura. JM apossou-se das paredes de cimento e fez surgir o “*invisível*”. O seu gosto pela criação artística e pela atividade de artesão artístico foi aqui mediada pela colaboração com os artesãos de mármore e projetistas da MADEin. O resultado foi plenamente satisfatório, inclusive, reconhecido tanto pelo Metro de Lisboa (que lhe havia encomendado a obra), como pelos críticos americanos e portugueses que lhe reconheceram o mérito.

Estava aberta a via para a primeira obra-prima da sua azulejaria, a Estação de Metro de Chelas, 1998. Conscientes que realizou primeiro os azulejos da Estação da Pontinha em 1997, falaremos deles posteriormente.

Em entrevista pessoal (2021), Jorge Martins contou-nos como pôde dispor de condições especiais nesta obra:

“Como comecei o projeto antes do início da construção, com a concordância da arquiteta e sem alterar a estrutura, pude jogar com a profundidade entre as duas paredes de contenção, visto que era uma estação relativamente pouco profunda e construída a céu aberto.”

Esta obra de JM já foi objeto de análise por parte de dois autores. Uma breve, de Luísa Soares de Oliveira (O Azulejo, 2000, p. 177), que a considera “a decoração mais interessante de toda a nova linha” (do Oriente), fazendo especialmente referência à “importância dada à luz na génese da pintura” por JM que, por sua vez, “entendeu a estação como um todo sobre o qual podia intervir plasticamente”. Ambas as notações me parecem pertinentes e procurarei desenvolvê-las. O segundo autor é Paulo Henriques (Teotónio Pereira, 2001, 184-6) que faz uma descrição muito detalhada e analítica e também muito elogiosa. Nomeadamente, refere um aspeto interessante abordado por Isabel Carlos sobre a pintura de JM, mencionando os “*fundamentais jogos de perceção*” que JM utiliza nas suas pinturas e desenhos e que reaparecem aqui. Mas Paulo Henrique menciona de passagem um outro aspeto que me parece importante desenvolver: “A Estação de Chelas ... conduz-nos” a universos bem diferentes dos da cerâmica, embora seja integralmente revestida por azulejos”.

Não será que podemos considerar que JM está a trazer a cerâmica para um

domínio que foi dela, originalmente? Que JM conduz, agora, para a modernidade, com uma utilização inovadora da fragmentação cromática do alicatado e outras formas originais? Se atentarmos nas referências de Jorge Martins aos seus pintores favoritos, Malevitch e Mondrian, não será que podemos ver na Estação de Chelas uma manifestação de suprematismo, neoplasticismo e abstracionismo geométrico no outro lado do espelho, onde só há quadradinhos de cores maravilhosas?

Na Estação de Chelas, JM usa todos os recursos da azulejaria na variação dos tons de branco ou de azul que constituem o revestimento de fundo da maior parte das paredes, ao longo dos cais, dos corredores de acesso, das escadarias. Tudo marcado com um ritmo quase musical de grandes colunas revestidas de azulejos de um vermelho muito vivo, também eles com variadas tonalidades.

Se estes elementos estruturais já criam um espaço de flutuações e movimentos de cor, JM usa agora a liberdade que lhe proporcionaram para moldar a arquitetura das paredes com articulações de planos sustentados por armações metálicas, que permitem ocultar luzes e reforçar/criar ilusões de tridimensionalidade que se associam a reais espaços vazados ou salientes. Em muitos momentos não sabemos se estamos a ver uma ilusão de ótica de volumes tridimensionais numa parede ou se, de facto, há uma pirâmide suspensa no ar por cima da cabeça das pessoas que vemos moverem-se na plataforma oposta à nossa.

Além destes efeitos nos cais, nas entradas e escadarias há sucessivos nichos que vemos à distância como buracos nas paredes e que, conforme nos deslocamos, descobrimos que têm no fundo azulejos e formas de cor, que só por um instante podemos vislumbrar. E, de repente, a abertura na parede não é um nicho com fundo, mas uma janela para todo um hall, com corredores e pessoas passando.

Nada disto se fez alguma vez numa paisagem azulejar. Mais, nada disto se fez alguma vez com o rigor e exatidão com que todos estes efeitos foram realizados. Com todo o brilho e jogo de luzes que só a azulejaria permite levar ao infinito e que Jorge Martins sabe despertar.

...dou-me conta de que o que me interessa mais na cor é não o «contraste simultâneo», mas uma composição cromática baseada em sequências de cor e relações à distância, em qualquer coisa que se poderia chamar «contraste diferido». Só tal contraste diferido pode introduzir «tempo» no espaço. (C 490)

Este trabalho é sem dúvida o mais importante de Jorge Martins pela inovação e originalidade e, na minha opinião, abrem-se aqui novas perspetivas a explorar no domínio da moderna azulejaria portuguesa.



Figura 4 · Jorge Martins. Edifício Écran, Lisboa.

Fonte: própria

Figura 5 · Jorge Martins. Edifício Écran, Lisboa.

Fonte: própria

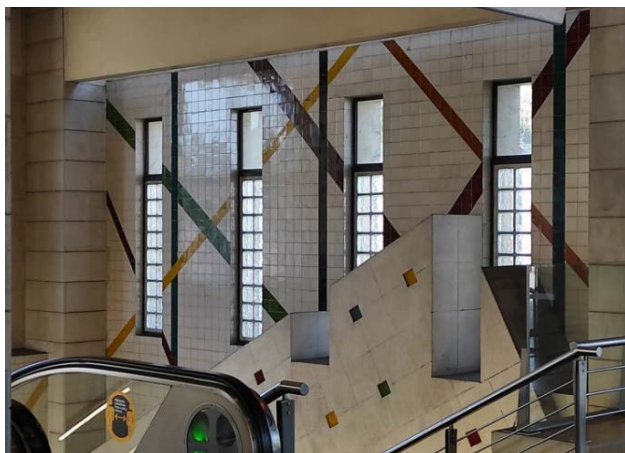


Figura 6 · Jorge Martins. Estação da Pontinha, Lisboa, 1997. Fonte: própria

Figura 7 · Jorge Martins. Lagos do Edifício E.S. Plaza, Miami, 2008. Fonte: Créditos fotográficos: © Galeria Ratton | Ratton Cerâmicas

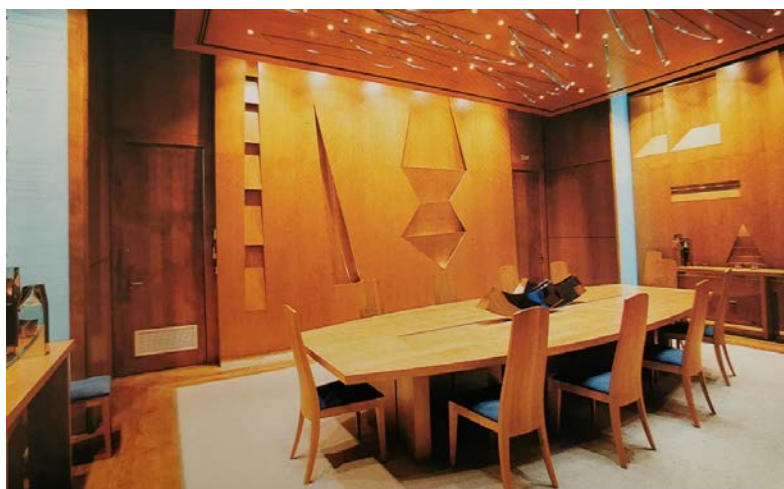


Figura 8 · Jorge Martins. Área de Serviço "La Pausa", Óbidos

Figura 9 · Jorge Martins. Quinta do Cabrinha, Lisboa Fonte: Lisboa Urbanismo. Fonte: Sofia de Óbidos

Figura 10 · Jorge Martins. Revestimento madeira. Paços do Concelho, Lisboa. Fonte: Casa & Jardim

O Edifício Écran, no Parque das Nações, em Lisboa, era, pela sua dimensão e monumentalidade, uma operação arriscada de arquitetura. O desafio era criar um revestimento azulejar que fosse capaz de animar este imenso edifício. Jorge Martins não dispunha aqui da mesma liberdade de reformular a superfície arquitetónica que tivera em obras anteriores e teve que usar unicamente a cor e a disposição dos azulejos. Usando ao máximo o azulejo branco uniforme e com um mínimo de azulejos de cor, consegue reinventar completamente a imagem do edifício. A mole pesada da torre colossal como que se ergue elegantemente no ar sobre os traços de tonalidades azuis que se abrem à sua frente, arrastando atrás de si o longo edifício, agora alegremente dividido por conjuntos azulejares coloridos e de variadas formas enigmáticas.

Os painéis de azulejos do Edifício Écran (2000) foram executados por uma parceria da Fábrica Viúva Lamego e Galeria Ratton. Como um visionário de cores e formas, Jorge Martins conseguiu dar a este edifício equilíbrio, proporção nas formas, padrão e regularidade nas cores, harmonia e beleza, ordem e perfeição.

Numa entrevista à Revista ARTIS, JM referia que:

Foi um trabalho irrepreensível, onde o azulejo foi aplicado magnificamente, apesar da complexidade da intervenção...foi necessário encontrar a escala e a forma ideal para um projeto que teria de ser aprovado pelos vários proprietários do edifício. Neste sentido, para serem visíveis e terem impacto na fachada, as formas teriam que absorver as janelas, tal como acabou por acontecer.” (Jorge Martins, entrevista à Revista ARTIS, 2018:8)

Os azulejos de Jorge Martins para a Estação de Metro da Pontinha são de 1997 e foram a sua primeira grande obra azulejar. A estrutura concretista do desenho envolve a estação em contraponto às armações metálicas da estrutura arquitetónica e está muito bem ajustada à utilização dos azulejos. A estrutura domina perfeitamente nas escadarias e se tivesse podido continuar da mesma forma nos cais conseguir-se-ia um conjunto equilibrado. Infelizmente as circunstâncias da encomenda fizeram a estrutura esbarrar numa série de espaços dos cais já ocupados com outros revestimentos, o que desequilibra um pouco o conjunto da obra na Estação.

Em 2008 um, comparativamente, pequeno trabalho em Miami de dois pequenos lagos decorativos num terraço de passagem, com uns tetraedros vazados e revestidos de azulejos coloridos foi mais uma apreciada presença no estrangeiro e mais uma inovação na utilização de azulejaria na arquitetura do nosso tempo.

Em 2001, faz dois painéis de azulejos para uma Área de Serviço da CEPESA, em Óbidos. Não é propriamente integração arquitetónica. São iguais aos seus

quadros e desenhos, mas realizados em azulejo. Constituem mais um passo do seu progresso na azulejaria, não mais com azulejos monocromáticos, mas agora, com desenho, cores e pintura.

Durante estes anos de 1990, JM também foi solicitado para projetos de pintura de edifícios. Quinta da Cabrinha na Av. de Ceuta foi talvez o mais significativo. Tratava-se de dar cor e vida a um bairro de “custos controlados”. A foto acima mostra apenas a rua interior, mas todos os edifícios foram coloridos de tal forma que ganharam qualidade de vivência. Infelizmente, se lá passamos hoje, podemos constatar que as pinturas, 20 anos depois, estão bem desgastadas. Mas houve mais intervenções de pintura de exteriores bem sucedidos para JM. Na Cordoaria e nos Silos da Margem Sul, entre outras.

Deixámos para o fim outra obra muito bem sucedida, num domínio completamente novo. A ebanesteria de revestimento. Após o incêndio de 1996, nos Paços do Concelho de Lisboa, a sala de convívio dos vereadores, toda revestida em madeira, foi um trabalho de colaboração entre o artista Jorge Martins e o Arquiteto João Almeida. Os painéis das paredes, recortados e decorados com formas variadas em madeira clara deu a todo o revestimento um ambiente sofisticado e contemporâneo. Um lustre moderno com entalhes de longas retas, num suporte da mesma madeira, em que as paredes comportam pequenas luzes de fibra ótica que brilham por todo o teto.

Conclusões

Encomendas e novos e crescentes “públicos” permitiram fazer surgir um artista cada vez mais multifacetado e capaz de dar notáveis contribuições nacionais e internacionais a diferentes domínios de Arte. Jorge Martins contribuiu, sem qualquer dúvida, para um aumento da cultura e da reflexão dos seus públicos e dos próprios praticantes de artes entre si. Todos temos a ganhar com o progresso geral.

Referências

- Freed, Benjamin R. (2013) *The Best Metro Stations*. Disponível em: <https://dcist.com/story/13/03/21/the-best-metro-stations-1/>
- Goldchain, Michelle (2017) *D.C.'s Art in Transit: The best public art in the Metro. Murals, ceramic tile, and mosaics included.*. Disponível em: <https://dc.curbed.com/maps/art-in-transit-metro-dc-map>

- Jorge Martins *CADERNOS|CUADERNOS 1964-2020* (2020) Lisboa/Vigo: Fundação Carmona e Costa & MARCO
Museo de Arte Contemporânea de Vigo
- Teotónio Pereira, N., Lousada, Maria A., Rodrigues, Maria L., Henriques, P., Consiglieri Pedroso J.M. (2001) *Um Metro e uma Cidade. História do Metropolitano de Lisboa*. Vol.3. Lisboa: Metropolitano de Lisboa

Artistas-colecionadores: Cildo Meireles e Rosângela Rennó

*Artists-collectors: Cildo Meireles
and Rosângela Rennó*

TATIANA DA COSTA MARTINS

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais, Avenida Pedro Calmon, 550, CEP: 21941-901, Cidade Universitária, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O tema circunscreve aspectos das práticas artísticas no Contemporâneo, conforme Giorgio Agamben. A especificidade de algumas práticas produz dinâmica entre trabalho e coleção. Interessa-nos abordar dois trabalhos de artistas brasileiros — Desvio para o Vermelho — Cildo Meireles e Menos Valia [Leilão] — Rosângela Rennó para compreender o papel do artista para além da formulação do trabalho em si, pensando-o como artista-colecionador. A metodologia e o quadro teórico apoiam-se no conceito artista-etc de Ricardo Basbaum e nas reflexões de Walter Benjamin sobre coleção de modo a oferecer novas chaves de leitura para os trabalhos.

Palavras chave: práticas artísticas / artista-colecionador / Cildo Meireles / Rosângela Rennó.

Abstract: *The theme circumscribes aspects of artistic practices in the Contemporary according to Giorgio Agamben. The specificity of some practices produces dynamics between work and collection. We are interested in addressing two works by Brazilian artists — Desvio para o Vermelho — Cildo Meireles and Menos Valia [Leilão] — Rosângela Rennó to understand the role of the artist beyond the formulation of the work itself thinking of him as an artist-collector. The methodology and the theoretical framework are based on Ricardo Basbaum's artist-etc concept and Walter Benjamin's reflections on collection in order to offer new reading keys for the works.*

Keywords: *artistic practices / artist-collector / Cildo Meireles / Rosângela Rennó.*

1. Palavras Preliminares

O artigo tematiza a relação entre poética e coleção e procura, a partir da generalidade dos termos, recortá-los para a dimensão das práticas artísticas no Contemporâneo. Nossa abordagem de prática artística apoia-se em dois trabalhos de artistas contemporâneos brasileiros que acionam metodologia e reflexão teórica porque tratamos do conceito artista-colecionador.

Os artistas que ativam o conceito artista-colecionador tal como proposto no artigo são Cildo Meireles, carioca nascido em 1948, e Rosângela Rennó, mineira nascida em 1962. Em sentido cronológico, ambos os artistas pertencem a gerações distintas com contribuições à historicidade da arte brasileira específicas a seus momentos. Contudo, tratamos do Contemporâneo como categoria intempestiva conforme pensamento filosófico de Giorgio Agamben. Em vertigem intempestiva, Agamben traz a leitura das Considerações Intempestivas de Friedrich Nietzsche (1874) afim à passagem de Roland Barthes proferida no *Collège de France*: “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES, apud AGAMBEN, 2009: 58), o autor nos coloca frente à nossa contemporaneidade, porém dissociados do tempo — entidade formal e de mensuração das experiências não contemporâneas.

O presente, medida cronológica, estaria posto longinquamente da contemporaneidade. Em ato, o presente revela-se inabordável, conduzindo-nos a situações contemporâneas. Assim, o presente é inatual e seu horizonte — da ruptura das cronologias — aproxima-se da poesia. Aqui, deste ponto portanto, estamos postos na ficcionalidade. E, talvez, assim se comporte a coleção de artista ou, melhor expresso, o artista-colecionador em semelhança deslocada ao conceito artista-etc do artista paulista Ricardo Basbaum.

2. Artista-colecionador: prática no contemporâneo

As práticas artísticas no contemporâneo não estão fixas a postulados formais ou cronológicos. Elas marcam sua presença por aderência a situações, conceitos — com ou sem fundamentos, materialidades, espacialidades, urbanidades, e assim, sub-repticiamente ou não, estão aí em tudo, imiscuídas no mundo, em setores da vida. Se as práticas artísticas revelam-se por aderência, cabe-nos compreender os modos a partir dos quais elas ativam suas estratégias de apresentação e visualidade, reportadas aos traços ficcionais. Pensamos, primeiramente, na indissociabilidade entre as práticas artísticas e os sistemas de arte. Considerando esta característica, destacamos a Instituição, termo que açambarca os pontos e modos de exposição dos trabalhos artísticos. Assim, as práticas artísticas não prescindem da dinâmica de circulação e de visibilidade. No

contemporâneo, a indistinção entre concepção/elaboração e os vetores institucionais marcam, por assim dizer, as práticas contemporâneas. O artista brasileiro e pensador da arte Ricardo Basbaum cria o conceito/modo de expressão artista-etc. Convém acentuar a horizontalidade do complemento etc [*et Cetera*], consubstanciado à prática artística porque recoloca o papel do artista como vetor/eixo das relações sistêmicas que orientam o artístico. Na apresentação do livro *Manual do artista-etc*, Basbaum explicita seu conceito:

Não seria correto que este livro fosse algo prescritivo, como promete um manual comum: ao agregar — etc. ao título, o que se quer é apontar horizontes de variação, onde aquele que se deixa tomar pelas atividades do campo da arte o faz apontando para diversos caminhos, direções múltiplas (além mesmo do detalhamento das próprias linhas de escolha). Um artista pode ser muitos, de vários modos e maneiras, mas somente se assim se quer ou requer; ao mesmo tempo, esse local de práticas (tão antigo ou na iminência de ser ainda desbravado?) parece se enfraquecer a cada dia, sob tantas requisições de aqui e acolá, na roda dos interesses: daí ser necessário muitas vezes adjetivá-lo, para ganhar contundência no dia a dia dos embates, sob negociação permanente. Claro, para melhor escapar da captura sumária por limites predefinidos e/ou estabelecidos; e também para substantivar ações e modos de fazer (Basbaum, 2013:22, grifo nosso).

Definição adequada que substancia a horizontalidade do Contemporâneo em variedades, eixos e vetores, dando-nos para nosso *et cetera*, a formulação artista-colecionador. Cabe ainda destacar a necessidade de adjetivação do substantivo artista que talvez incida na qualidade ativa da ficção — ou seja, a abertura semântica e experiência das coisas do mundo. O artista já trabalhara a forma/ideia Livro — produzindo objeto conhecimento Livro de Artista; o artista encontrara um modo irônico ou tautológico de lidar com o Museu — sob alcunha de Museu de Artista. Então, sob qual registro o artista-etc tornar-se-á artista-colecionador?

Substituindo o *et cetera* por colecionador, o artista assume a potência criada da formação de conjuntos. Para compor a conjunção/disjunção (*-etc*), apresentamos algumas notas benjaminianas sobre o colecionar.

As coleções estabelecem relação intrínseca e, de certa forma, personificada entre seus objetos. Tal afinidade permite a identificação de características similares e adequadas ao juízo/gosto do colecionador. Constatamos no conjunto de objetos a ser especificado como coleção um propósito inicial relacionado à vocação ou desejo do colecionador. Para esclarecer esta intenção, Walter Benjamin alinha a construção da coleção à disposição do sujeito, sempre desejante de completude: “É uma grandiosa tentativa de superar o caráter irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado

especialmente para este fim: a coleção” (2018:165). A coleção requer um sujeito-colecionador e se constitui pela vontade de pertencimento à história, à vida. Indicando acepção privada, Benjamin revela a inclusão do sujeito (objeto da filosofia) em seus modos produtivos e acumulativos, expressos na materialidade e dados no processo histórico. O vórtice do processo colecionista consiste em “que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2018: 166). A familiaridade entre os objetos da coleção coloca-os distantes dos sistemas econômicos estruturados por sua feição útil, consubstanciando-os de qualidade única e valorados por se colecionáveis.

O ato de colecionar e compreender seu sentido e sua relevância encontra-se expresso nas Passagens de Benjamin: “Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado” (2018:166). Tal referência permite a abordagem que transborda os limites do mercado e das instituições museológicas. O colecionismo possui densidade poética quando posto frente ao ficcional, por assim dizer. Para tanto, os trabalhos de Cildo Meireles, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984), e de Rosângela Rennó, *Menos Valia — leilão* (2010), proporcionam, a nosso ver, essa chave de leitura: o artista-colecionador.

3. Os trabalhos/as coleções

Cildo Meireles e Rosângela Rennó, em *Desvio para o Vermelho* e *Menos Valia* [leilão] respectivamente, concentram-se em recolher objetos e assumir a disposição do conjunto colecionável. Convém alertar para os diversos sentidos que os trabalhos possuem a começar pelo contexto histórico de cada produção, porém suas inscrições diversas não excluem o registro pretendido no artigo. Tratam-se de trabalhos cujas matrizes dependem da vocação colecionista dos artistas. Ambos os trabalhos apresentam-se formalmente como instalações. O *Desvio para o vermelho* possui 3 ambientes — Impregnação, Entorno e Desvio. Nossa atenção foca apenas para a compreensão do espaço Impregnação. Da descrição: “Impregnação. Um ambiente doméstico forma-se numa sala em que todos os objetos são vermelhos, como se fossem vistos através de um filtro” (Cameron, 1999: 59). O ambiente doméstico possui objetos utilitários e obras de artes. E a segunda categoria coloca-se em destaque para nossa reflexão, pois permite que o artista simule o ato de colecionar. A descrição fenomenológica de Dan Cameron do ambiente Impregnação acerta alguns parâmetros do espectro temático das coleções:

Ainda mais essencialmente perturbadora que a sala como um todo é a acumulação de pinturas vermelhas, que parecem sustentar uma promessa inicial de transcendência artística, mas que resultam ser mais um produto de seu meio ambiente, como mobiliário ou os objetos. As pinturas foram reunidas ou encomendadas pelo artista, e de certo modo podemos afirmar que representam uma amostragem do grupo de colegas de Meireles (Cameron, 1999:84).

Cumprindo o papel de colecionador- especialmente no sentido impresso por Walter Benjamin da existência do mundo nos objetos reunidos e o traço histórico tomado pelo sujeito — Cildo Meireles, afirma o papel de sua geração (a versão original do trabalho reuniu Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Arthur Barrio, entre outros pares) na formulação de um estrado histórico para a produção artística brasileira. É certo que, como uma coleção, Desvio para o Vermelho se mantém aberta. O agrupamento de objetos é sempre incompleto. Montada no Instituto Inhotim (Minas Gerais — Brasil) desde 2006, a instalação agrega obras de outros artistas ao conjunto: Niura Bellavinha, Pedro Motta, Claudio Paiva, Dora Longo Bahia, Joaquim Terneiro, por exemplo, e mantém a tessitura de objetos planejados e indistintos no ambiente saturado de vermelho. Da constatação, o conjunto colecionado possui unidade na cor e na atualidade da montagem.

A preocupação do Cildo Meireles com agrupamento de objetos incidia sobre o desejo e reificação dos modos de vida e experiência da classe média, como é referido por Cameron (1999: 59). O Leilão de Rosângela Rennó aciona registro semelhante. Em Menos Valia [Leilão], o valor negativo do objeto está em jogo. Da descrição do trabalho por Moacir dos Anjos:

Constitui na realização de um leilão de 73 trabalhos de sua autoria, os quais permaneceram disponíveis, por mais de dois meses, à apreciação de interessados em visita à mostra coletiva [29^a Bienal de São Paulo], antes de serem finalmente postos à venda, poucos dias antes do fim da exposição, Cada um desses artefatos teve origem em imagens analógicas e nos muitos objetos utilizados para produzi-las ou expô-las, incluindo máquinas fotográficas, filmadoras, molduras, estetoscópios, álbuns e projetores, todos adquiridos em lojas de coisas antigas, mercados e feiras (Dos Anjos, 2012: 35)

Os 73 trabalhos foram catalogados em Livro, reunidos sob égide de coleção e expostos de acordo com a lógica de Leilão, com placa explicativa indicando a procedência. O conjunto de objetos nomeados pela negatividade valorativa da obsolescência convoca a potência poética pelo traço unívoco pertencente à coleção. A ação da artista ressignifica o *pathos* da sobrevivência e do pertencimento ao intempetivo. Antes da dispersão do conjunto, o trabalho atua como evocação mnemônica e imagem. Depois, passa a ser dissecado em arquivo: outra dimensão poética.



Figura 1 · Cildo Meireles, Desvio para o vermelho I: Impregnação, materiais diversos, 1967-84, foto: Pedro Motta.

Fonte: inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/

Figura 2 · Rosângela Rennó, Menos Valia [leilão]: Vista parcial da instalação na 29ª Bienal de São Paulo. Foto: Eduardo Fraipont. Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/30/1>

Convém acrescentar à lógica da coleção uma definição corrente e usual do filósofo Krysztof Pomian: “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar” (Pomian, 1987:23). O vetor que orienta nossa reflexão reside em: “exposto ao olhar”. Se a coleção comporta e se expressa na posse e deslocamento de objetos, podemos afirmar que se trata de elaboração do sujeito colecionador implicado na produção de um conjunto material preferencialmente. A pergunta posta por Pomian: “Definiu-se a coleção como um conjunto de objetos expostos ao olhar. Mas, ao olhar de quem?” (POMIAN, 1984: 63) reverbera ativamente na prática do artista-colecionador da qual sobressai o duplo olhar. O agente que seleciona o objeto por quaisquer disposições próprias e o olhar que é oferecido pelo conjunto organizado como trabalho artístico. Reverberação múltipla e intempestiva.

Conclusão

Desvio para o vermelho e Menos Valia [leilão], em análise comparativa, revelaram, especialmente, a potência do artista-colecionador como modalidade prática e poética. De modo sucinto, expressamos fundamentos acerca das adjetivações múltiplas para o artista ativadas por disposições subjetivas. Assim, abordamos modos de produzir temporalidades a partir da qualidade intempestiva do Contemporâneo e da transversalidade da coleção.

Tratamos, pois, de reunir saberes das Artes Visuais, Filosofia e História para pavimentar caminhos a reflexões por vir. O conhecimento produzido na comparação e análise dos 2 trabalhos permitiu vincular obras cronologicamente distintos — em sentido geracional — atravessados por aspectos residuais, mas que formaram *corpus* interpretativo ou chave de leitura, a saber, a poética do artista-colecionador. O traço ficcional na simulação de sistemas de objetos, notadamente, a coleção, fez reverberar o olhar do artista no desejo do olhar.

Agradecimentos

A autora agradece ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Agamben, Giorgio (2009). *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Rio de Janeiro: Autêntica. ISBN 978-85-7897-005-5
- Basbaum, Ricardo (2013). *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue. ISBN 978-85-7920-104-2
- Benjamin, Walter (2018) *Passagens*. vol 1. Belo Horizonte: UFMG. ISBN 978-8542302226.
- Cameron, Dan. 'Em foco' In: Herkenhoff, Paulo & Mosquera, Gerardo & Cameron, Dan (1999). *Cildo Meireles*, São Paulo: Cosac & Naify. ISBN: 85-86374-32-6

- Dos Anjos, Moacir. 'De lixo e poesia' In: Rennó, Rosângela (2012). *Menos Valia [leilão]*: Rosângela Rennó, São Paulo: Cosac Naify. ISBN 978-8540502543.
- Inhotim. *Desvio para o vermelho*. Acesso em: 30 dez. 2020. Disponível em: <Inhotim.org.br>
- Pomian, Krysztof. 'Coleção'. In: LeGoff, Jacques (1984). *Memória e História*. Lisboa: Einaudi. ISBN 978-97-2441-027-2.
- Renno, Rosangela *Menos Valia [leilão]*. Acesso em: 30 dez. 2020. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Nota biográfica

Tatiana da Costa Martins é museóloga e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, coordena o grupo Grupo de Pesquisa Cnpq-Artes Visuais — moderna e contemporânea — e suas expressões na Museologia/Museu, na Coleção, na Expografia e no Patrimônio. As suas principais linhas de investigação são a Arte Contemporânea, Historiografia da Arte, Coleções, Museus e Exposições.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9891-7313>

Email: tatianacm@eba.ufrj.br

Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de História e Teoria da Arte, Avenida Pedro Calmon, 550, CEP: 21941-901, Cidade Universitária, Rio de Janeiro, Brasil

Dona Dalzira: Rastros poéticos modelados no barro

Dona Dalzira: Poetic footprints shaped in clay

JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA* & JULIANA GOUTHIER MACEDO**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Resumo: Este artigo é um diálogo com a produção artística de Dona Dalzira, abordando suas singularidades e as fortes relações que todo o seu processo criativo tem com o coletivo, precisamente com sua comunidade, o povo Xakriabá, que vive na Aldeia Barreiro Preto, no Norte de Minas Gerais. A proposição traz um entrelaçamento, ancorado em autores como Said (2006) e Glissant (2005), entre questões relacionadas à arte, cultura e resistência com seus procedimentos poéticos, estéticos e técnicos.

Palavras chave: singularidades / poética / coletivo.

Abstract: *This paper is a dialogue with the artistic production of Dona Dalzira, engaging her singularities and the strong relationship that her process as a whole has with the collective and more specifically with her community — the Xakriabá people that lives in Aldeia Barreiro Preto, in the North of the state of Minas Gerais. The proposition presents an entwining, anchored in authors like Said (2006) and Glissant (2005), between questions relating to the art, culture and resistance with their poetic, aesthetic and technical procedures.*

Keywords: *singularities / poetics / collective.*

1. Introdução

O seu povo, a sua aldeia e o barro se misturam na produção artística de Dona Dalzira. Dona, porque é assim que lhe chamam em sua comunidade Xakriabá, a Aldeia Barreiro Preto, em São João das Missões, no Norte de Minas Gerais, Brasil. Suas peças de cerâmica, notadamente os seus bichos (Figura 1), fazem emergir paisagens e memórias, que se revelam pelas formas e cores. Seu trabalho traduz um modo de estar no mundo em que a leveza, paradoxalmente, não faz flutuar, mas escancara os entrelaçamentos, que sustentam uma existência em que todos os seus elementos, naturais/culturais, se fazem presentes e necessários.

Não há hierarquias. Tudo se sintetiza em pistas que não comportam enquadramentos a critérios estéticos ou valores culturais que possam vincular sua poética a este ou aquele padrão. Não há sentido em se tentar categorizar o que Dona Dalzira faz. O que interessa é o que escapa a si mesmo, a inquietação poética. Em outras palavras, poesia e arte moldadas na argila que ela mesma retira do chão, da terra bruta, de onde também saem as cores para as delicadas pinturas. Pinturas que faz com os pincéis comprados ou elaborados com o que tem por perto, adequados à gestualidade que imprime na superfície das peças.

2. Assinatura coletiva

Uma das provocações que emergem dos trabalhos de Dona Dalzira tem a ver com uma concepção de mundo na cultura Xakriabá, em que o coletivo se sobrepõe. Um coletivo que se funda na relação com o território, “uma relação ancestral do território como corpo e espírito”, como aponta Célia Xakriabá (Corrêa Xakriabá, 2018, p. 26). Assim, se “as mãos que moldam um pote ou uma panela de barro trazem um pedaço do território e toda a sua sabedoria” (Corrêa Xakriabá, 2018, p. 40) não é possível dissociar toda a potência artística que emerge das peças — utilitárias ou não — modeladas por Dona Dalzira das múltiplas presenças do seu povo. Isso, no entanto, não ofusca as peculiaridades do seu modo de criar/fazer, que se revelam entre os valores simbólicos coletivos e pessoais amalgamados na argila e em sua superfície polida e colorida com os pigmentos — amarelos, brancos, vermelhos, marrons — que saem dos torrões de terra, que levam o nome de toá (Figura2).

A delicadeza dos traços, a impressão dos gestos leves e precisos, as composições escultóricas coerentes em suas proporções seguras e maduras evidenciam um despojamento que é seu. Ou melhor, enreda sua poética pessoal, mas que reverbera em sua comunidade, reforçando o coletivo, sem espaços/tempos para um percurso centrado no individual que, de fato, não interessa. Esse movimento, uma espécie de ritornelo, se traduz na perspectiva de que “a arte só pode



Figura 1 · Os bichos de D.Dalzira são o eixo de sua obra. Foto: Edgar Kanaykō

Figura 2 · Detalhe das pinturas feitas com a própria terra. Foto: Edgar Kanaykō

viver criando novos perceptos e novos afectos como desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas” (Deleuze; Guattari, 1992:248). Em outras palavras, o que Dona Dalzira evidencia não passa incólume pelo coletivo que, de certa forma, se reforça *quase* em si mesmo.

3. Construção poética

Dona Dalzira frequentou a escola formal só até a terceira série do ensino fundamental e, ainda assim, além da sua produção em cerâmica, é também professora de cultura indígena Xakriabá. As tias, que faziam potes, panelas, pratos e candeias, morreram sem ensinar o que sabiam, num tempo em que, segundo Dona Dalzira, o que vinha de fora era o que despertava o interesse da comunidade e, com isso, a cultura do barro, em suas palavras, “adormeceu”. Um adormecimento que relaciona com o que Sennet (2018) chama de lógica colonial, que subjuga manifestações culturais/artísticas estranhas à sua. Ou seja, para exercer o domínio atua na difusão de valores próprios, construindo delimitações para o que seria desejável ou importante para um povo, o fazendo acreditar que abrindo mão se suas próprias concepções não carregaria o estigma de atrasado ou inferior aos demais. Em resumo, para a ação colonizadora, é preciso construir uma cultura de que o vem de fora é sempre melhor.

E, descolada da intenção de agradar ou seguir padrões impostos, Dona Dalzira (Figura 3) encontrou no barro um caminho para se expressar, tecendo histórias, memórias, imaginação e artesanias. Um movimento que dialoga com o que Said diz ao abordar a resistência cultural em diferentes contextos: “Há sempre uma tentativa de repressão e há sempre uma engenhosidade popular e força de vontade que resistem” (Said, 2006:159).

Nesse processo de resistência, a memória, como aponta Said, é vital:

A memória é um poderoso instrumento coletivo para se preservar a identidade. E é algo que pode ser transmitido não só por meio de livros e narrativas oficiais, mas também por meio da memória informal. É uma das principais defesas contra um apagamento histórico. É um meio de resistência (Said, 2006:184).

E na memória da comunidade onde vive há uma forte relação com o barro. Como aponta Célia Xakriabá, a presença de um riacho com um “barro salino [...] de cor roxa escura” (Corrêa Xakriabá, 2018: 177) que servia de alimento para o gado criado na região, deu origem ao nome da aldeia como Barreiro Preto. Segundo a autora, “neste mesmo local, em determinando pontos, existia barro bastante argiloso que era usado para fazer cerâmica na forma de potes, adobe e telhas. Com ele também se faziam as paredes de enchimento com barro e pau a pique para a construção das casas” (*idem*).

Na pesquisa com o seu povo, que teve como eixo a oficina “Reativadores de Memória: Memória Nativa e Memória Ativa”, realizada em abril de 2018, Célia Xakriabá registrou a fala de Dona Dalzira sobre a presença do barro nos momentos de luto na comunidade:

Pra manter esse período de resguardo do luto, as pessoas tingiam a roupa feita de algodão, com o barro mais escuro, uma lama preta que era retirada do brejo do riacho. Naquela época as pessoas não tinha como comprar tecido, então tingia as roupas mais velhas que tinha, feita de algodão. É uma prática tradicional muito antiga, por isso a maioria dos jovens não conhecem, as últimas épocas que foi usado esse costume foi na década de 60 a 70. Tô contano, porque a maioria das pessoas que está aqui neste grupo diz que num cunhecia, num tinha essa memória da prática do enlutar com o uso do barro para tingir as vestimentas (Dalzira Xakriabá, 2018 apud Corrêa Xakriabá, 2018: p. 187).

Se o barro está enraizado na sua história de vida, na história da sua gente, o caminho de Dona Dalzira pela arte não pode ser descolado desses processos, dessas memórias. E suas escolhas estéticas e poéticas, se por um lado não podem — e nem devem — ser descoladas desse percurso, por outro se escancaram nas peças que produz. Em meio a essa trama de barro e memória, o contato com uma das tias foi suficiente para ela começar a trabalhar com a argila e seguir aprendendo praticamente sozinha, buscando o que lhe interessava. Além de potes, painéis e candeias, a sua “especialidade”, que começou a se delinear na infância, são os animais (Figura 4). Imagens que começou a construir, entre as brincadeiras de criança, afetada pelo cotidiano, mais especificamente pelas caças que seu pai fazia para alimentar a família.

Ainda menina, fazia seus próprios brinquedos, que nasciam do barro e de suas histórias. Havia as bonecas de pano, que as mães costumavam fazer para as filhas, mas nem por isso deixava de fazer as suas, todas de barro. Além das brincadeiras com a lama, comuns das crianças da aldeia, de onde saíam comidas, como bolos e biscoitos, e até o fogão, ela se voltava para os bichos que tanto lhe interessavam e que, mais tarde, se tornariam o que podemos chamar de sua marca poética: “Fazia boi, cavalo, cabra, porco, cachorro, galinha, onça. Tudo o que eu via, desses bichos do mato, eu fazia. Eu fazia os bichinhos para brincar”, conta. Hoje faz outros bichos, como o tatu, a cotia e o jacaré. Ela segue inventando, imaginando, refazendo sempre, entendendo cada vez mais seus processos de modelagem, de pintura e de queima, e, ao mesmo tempo, seguindo e repassando as tradições Xakriabá, que aprendeu com os mais velhos, como a do tempo certo para retirar o barro.



Figura 3 · Dona Dalzira encontrou no barro um caminho para se expressar. Foto: Edgar Kanaykô

Figura 4 · Dona Dalzira se especializou em fazer animais. Foto: Edgar Kanaykô

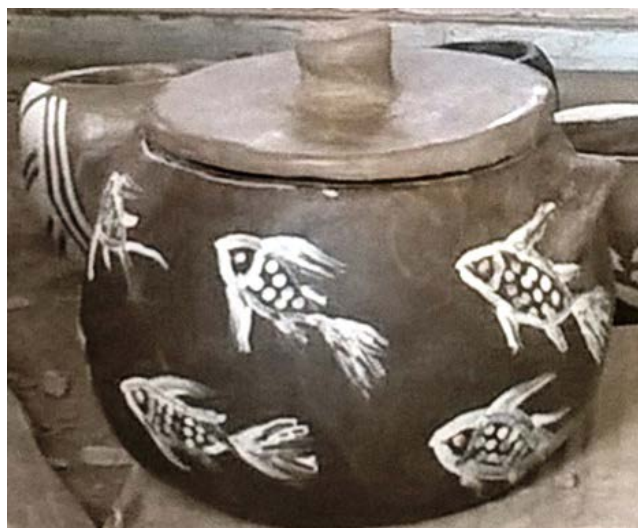


Figura 5 · Nos bichos, sempre se misturam imaginação e memórias. Foto: Edgar Kanaykô

Figura 6 · Nos potes os animais também aparecem como marca de Dona Dalzira. Foto: Edgar Kanaykô

É considerado pela experiência dos mais velhos que os meses bons para retirar o barro são o mês de maio, de junho, de julho e de agosto. É neste período que os artesãos retiram o barro para fazer pote e todas as peças. Quando retirado neste tempo o barro pode ser guardado para fazer peças o ano inteiro, mas se retirar o barro fora deste período, o pote e as peças quebram, pois o barro está fraco. Nos meses da retirada do barro devem ser observadas as fases da lua, já que existe todo um conjunto de conhecimentos que vão desde fazer a retirada do barro até a queima das peças (Narrativa coletiva produzida durante a Oficina Reativadores de Memória, em abril de 2018 apud Corrêa Xakriabá, 2018:187 — grifo da autora).

Em outras palavras, Dona Dalzira explica: o barro “não pode ser brotado, pois dá trinca quando queimar.”

4. Dos rastros

Nos processos construtivos e criativos de Dona Dalzira, as interseções entre os *saberes dos mais velhos* e as suas marcas individuais, poéticas e estéticas, se encaram em expressividade, notadamente nos bichos, mas também nos potes (Figura 6). São sutis, mas é dessa sutileza que emanam narrativas metafóricas que não são traduzíveis em palavras, uma vez que apenas se insinuem. O que Dona Dalzira torna visível é a sua intimidade com as matérias que manipula, com a argila que modela, na construção das formas, e com as cores e texturas que evoca na elaboração das superfícies.

No contato com as suas peças há uma mobilização dos sentidos que faz com que os nossos olhos as toquem, transformando o tato em uma necessidade de perceber cada detalhe. Todos os seus bichos, ainda que aparentemente estáticos, se movimentam por uma energia que os tornam presentes, numa relação em que natureza e cultura não se confundem porque são inseparáveis. O que se apresenta é uma fusão entre o caráter individual e cultural de Dona Dalzira, a terra, a água e o fogo. É como se as peças revelassem, em cada detalhe, memórias entrelaçadas aos percursos da sua imaginação. Há uma recorrência temática, mas nada se repete, não há excessos e tão pouco faltas.

Hoje, ainda que literalmente inadequados para uma criança brincar, considerando a fragilidade da cerâmica, os bichos de Dona Dalzira, assim como seus potes, com as marcas do toá, aparentemente despretensiosos, trazem uma espécie de alegria. Uma fugaz sensação de liberdade latente — ainda que sonhada —, ancorada no saber/querer e no saber/fazer da artista, que se reconhece como artesã. Mas, como explicitado no início deste artigo, não nos interessa caminhar por qualquer categorização. O que interessa é a percepção de que, imersas no cotidiano, suas peças, à nossa revelia, o modificam, provocando deslizes sutis, suaves e instigantes.

Um dos desafios que a produção de Dona Dalzira nos coloca é uma espécie de provocação, ou convite, para pensarmos como nos relacionamos com suas peças a partir do que Glissant defende como “direito à opacidade”, ou seja, sem a necessidade de “*compreender* o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele” (Glissant, 2005:86). Não há como ser de outro jeito.

Em suas singularidades, seus bichos dialogam com o coletivo, com a sua aldeia e o seu modo de viver, como um rastro/resíduo de que nos fala Edouard Glissant, (2005:83), ou seja, “a inclinação completamente orgânica para uma outra maneira de ser e de conhecer”. São peças de quem conhece o seu ofício e segue mergulhada nele sem abrir mão do que de fato lhe interessa, sem fabulações.

Conclusão

A cerâmica de Dona Dalzira se destaca tanto pela singularidade de suas peças quanto pela sua universalidade. Conhecedora de muitas técnicas, procedimentos, materiais e processos de queima ela detém o conhecimento dos que a antecederam e transita confortavelmente entre a cerâmica tradicional e a produção artística contemporânea.

Esse universo que Dona Dalzira nos apresenta tem uma forte relação com a natureza, suas experiências e seu histórico de vida, de onde ela extrai elementos para as suas criações. A sua abordagem poética está impregnada de uma intensa carga simbólica. Os bichos, os artefatos, o manejo da terra, o lugar os modos de viver, assim como a de seus valores, ideologias, costumes e crenças e a paisagem são elementos estruturantes desse universo cultural, material e simbólico.

E tudo isso nos afeta e se desdobra na sua comunidade, notadamente em seu filho Nei Xakriabá, que vem desenvolvendo sua produção autoral, atuando como professor e pesquisador da cerâmica Xakriabá. Dona Dalzira, junto com o filho, como mestres, também ministraram oficinas/disciplinas na Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais (2014) e no 48º Festival de Inverno (2016).

Agradecimentos

Os autores agradecem ao fotógrafo/pesquisador Edgar Kanaykō Hakriabá pela cessão das imagens utilizadas neste artigo.

Referências

- Corrêa Hakriabá, Célia Nunes. (2018) *O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Hakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada*. 2018. 218 pp. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) — Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, 2019. [Consult. 2021-01-12] Disponível em URL: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34103>
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1992) *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34.
- Glissant, Édouard (2005) *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora da UFJF.
- Said, Edward W. (2006) *Cultura e resistência*. Entrevista do intelectual palestino a David Barsamian. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Sennett, Richard. (2018) *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro, Record.

Notas biográficas

JOÃO AUGUSTO CRISTELI DE OLIVEIRA é artista visual e professor na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), coordena o grupo de Pesquisa Cultura do Barro. As suas principais linhas de investigação são Arte, Cerâmica, Escultura e Pintura, Conservação e Tecnologia dos Materiais.
Email: jcristeli@ufmg.br
Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

JULIANA GOUTHIER MACEDO é artista visual e professora na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutorado em Artes, na Universidade de São Paulo (USP), Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa sanduíche na New York University (NYU). Membro do grupo de Pesquisa Cultura do Barro. As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Cerâmica, Arte&Mulher, Ensino/Aprendizagem de Arte.
Email: jgouthier@ufmg.br
Morada: Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Avenida Presidente Antônio Carlos, nº 6627, 31270-901, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Monumento a Norton de Matos, por Euclides Vaz: entre o espaço da criação e o espaço público, quão venturosa é a vida das estátuas?

Monument to Norton de Matos, by Euclides Vaz: throughout the creative and the public space, how venturous is the life of statues?

ANA LÚCIA PINTO* & SANDRA TAPADAS**

* AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, 1249-058, Lisboa, Portugal

** AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, 1249-058, Lisboa, Portugal

Resumo: O Monumento a Norton de Matos, inaugurado em 1961 em Huambo, Angola, é composto por 5 figuras de grande escala fundidas em bronze: o retrato de corpo inteiro do General Norton de Matos, e um grupo escultórico de alegorias às quatro virtudes cardeais. Concebido pelo escultor Euclides Vaz (1916-1991) e implantado na praça central da cidade, o monumento foi posteriormente retirado do espaço público e veio a ser reimplantado num jardim próximo, sendo alterada a disposição, cota, e demais aspetos fundamentais na integridade da sua composição. Neste estudo, assinalamos possíveis relações entre escultura e lugar, monumento e polis, bem como os efeitos da deslocação dos contextos originais.

Palavras chave: Euclides Vaz, monumento, (des) localização, espaço público, composição escultórica

Abstract: *The Monument to Norton de Matos, inaugurated in 1961 in Huambo, Angola, consists of 5 large-scale figures cast in bronze: the full-length portrait of General Norton de Matos, and a sculptural group of allegorical figures representing the four cardinal virtues. Conceived by the sculptor Euclides Vaz (1916-1991) and implanted in the central square of the city, the monument was later removed from the public space and came to be reimplanted in a nearby garden, suffering important changes in its layout, placement height, and other fundamental aspects regarding the integrity of its composition. In this study, we point out possible relationships between sculpture and place, monument and polis, as well as the effects of the original contexts' displacement.*

Keywords: *Euclides Vaz, monument, (re) localization, public space, sculptoric composition*

1. Introdução

Na segunda metade do século XX, a principal transformação política em Portugal foi a mudança de um regime autoritário — o Estado Novo, implementado em 1933 — para um regime democrático, após a Revolução de 25 de abril de 1974. Esta mudança originou processos de descolonização dos territórios ultramarinos levando à sua constituição em Estados independentes. Consequentemente, os símbolos políticos, artísticos e culturais associados ao Estado Novo foram manifestamente renegados, o que se verificou nas primeiras ações dos governos de transição das ex-colónias, com a remoção dos monumentos coloniais do espaço público. Destes, alguns vieram a ser transportados para museus e depósitos, ou recolocados em zonas de menor visibilidade e prestígio.

A obra de estatuaría pública produzida por Euclides Vaz (1916-1991), vista à luz destes acontecimentos históricos aos quais se encontra associada, constitui um estudo de caso que se qualifica entre o *sui generis* e o paradigmático, na medida em que vários dos monumentos que a constituem foram retirados dos locais para onde foram concebidos. O presente artigo, versa o Monumento a Norton de Matos (inaug. 1961, Nova Lisboa, Angola) que em si integra 5 figuras de grande porte: a estátua retrato do General Norton de Matos e quatro figuras femininas alegóricas em representação das quatro virtudes cardeais — prudência, justiça, força e temperança. Implantado numa prestigiada área da cidade, topograficamente assinalado com um grande obelisco, este monumento foi literalmente derrubado na sequência das alterações políticas e territoriais. Após a independência de Angola, vem a dar-se a sua reimplantação, mas, desta feita, assumindo uma disposição diversa e uma localização menos notável. Danificadas durante a guerra civil, as estátuas apresentam até hoje inúmeras marcas de balas, relacionando-se de modo íntimo com os diferentes momentos históricos sobrevivendo desde a sua inauguração, quer na sua aura e significado, quer na sua própria matéria, diríamos mesmo na sua *pele*.

Analizamos as consequências desta alteração quanto à implantação e composição do monumento, cujo significado se considera parcialmente mutável, quer em função do seu valor intrínseco -ou autónomo — ligado à própria arte escultórica, ao escultor, à composição e à produção da obra, quer daquele que o vem transcender, *i. e.* os sucessivos valores que lhe são atribuídos ou justapostos pelo(s) espaço(s) público(s) por si habitado(s).

2. Monumento a Norton de Matos

O general José Norton de Matos (1867-1955), foi um militar e político português, responsável pela elevação de Huambo a sede de município, em 1912.

O Monumento a Norton de Matos, inaugurado a 8 de agosto de 1962, por época das Comemorações dos 50 anos da então cidade de Nova Lisboa, assim designada desde 1928, resultou de uma iniciativa da Câmara Municipal (de Nova Lisboa) subscrita pelo seu Presidente, Dr. Carlos Ferreira que,

altamente empenhada em erigir um monumento condigno ao eminente Português, que foi dos maiores governadores de Angola (...) abriu uma subscrição pública com vista ao angariamento de fundos para a construção de um Monumento que perpetue em Nova Lisboa a memória do General Norton de Matos (Casimiro, 1955:124)

Originalmente, o Monumento é composto por uma estrutura arquitectónica em escadaria, com um grande obelisco no centro do seu plano assim elevado, pela estátua a Norton de Matos e pelas estátuas das quatro virtudes cardeais, prudência, justiça, força e temperança: as estátuas das Virtudes dispostas em arco de círculo, num dos extremos, e a de Norton de Matos (sobre um pedestal ligeiramente mais alto que os demais) no extremo oposto e à frente do obelisco (Figura 1 e Figura 4).

As estátuas fundidas em bronze, representadas de pé, em escala maior que o natural, assentam sobre bases que fazem parte da modelação e, como tal, também da fundição, estando estas por sua vez apoiadas em pedestais construídos por blocos de pedra talhada que lhes são proporcionalmente inferiores em altura (Figura 2). Numa breve observação distinguem-se desde logo os atributos que constituem a narrativa essencial:

- A figura de Norton de Matos segura na mão direita o diploma da fundação da cidade. Na sua atitude corporal, sóbria e com os braços caídos ao longo do corpo, transparece uma pose ativa e atenta. Com a cabeça inclinada em direção ao plano do olhar dos transeuntes (Figura 4), procurando uma comunicação direta e empática que possa quebrar uma certa aura de poder e autoridade inatingíveis, que lhe será imediatamente conferida pela ação de olharmos uma estátua a partir do plano mais baixo, o do chão, para a figura que nos sobressai e ultrapassa no alto do seu pedestal, assim como da sua maior dimensão.
- As alegorias das quatro virtudes cardeais são, todas elas, figuras femininas de grande porte que reforçam um carácter monumental de cariz arquitectónico, aludindo à função de cariátides tanto na sua disposição como na caracterização de uma certa genealogia comum entre as suas



Figura 1 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, 1969. Angola-Huambo.

Fonte: Luís Boléo

Figura 2 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, s.d. Angola — Huambo, localização original. Fonte: Jean-Charles Pinheiro



Figura 3 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, s.d. Angola — Huambo, localização original. Fonte: Jean-Charles Pinheira

fisionomias, e apresentando uma caracterização consentânea com uma iconografia de tradição clássica, tal como consolidada por Cesare Ripa na sua *Iconologia* (1593). As quatro alegorias encontram-se vestidas com traje longo e capa, em pose solene e mostrando os respetivos atributos iconográficos, identificando-se facilmente cada uma delas:

- 1) A Prudência é representada segurando na mão esquerda uma serpente e na mão direita um espelho, no qual se olha a si mesma bem como a retaguarda. Sendo a figura que mais se aproxima ao programa de Ripa, não lhe coube a dupla face de *Janus* nele preconizada;
- 2) A Justiça, em pose semelhante à anterior, segura na mão direita a espada sem bainha, também ela vertical e apoiada no chão (à semelhança do bastão da Força). Na mão esquerda, segura as tábuas da lei, divergindo nesta caracterização do elemento *balança* descrito por Ripa no emblema da Justiça Divina;
- 3) A Força é representada numa pose frontal e simétrica, evocando as qualidades de suporte e estabilidade. Tem como atributo um bastão que segura com as duas mãos e que se apoia no chão, ao centro, operando como eixo da referida simetria;
- 4) A Temperança é representada apoiando o peso do seu corpo sobre a perna esquerda, enquanto que a perna direita — ligeiramente fletida — se destaca do corpo remetendo para o movimento suave e elegante da pose em *contrapposto*. A jarra que segura na mão direita, vertendo o seu implícito conteúdo sobre a taça na mão esquerda, remete para a diluição do vinho com água.

3. Vida das estátuas

3.1 Criação — implementação

O contexto da criação deste monumento encontra-se ligado à ideologia política do Estado Novo e ao programa da *Política do Espírito* de António Ferro (1895-1956). O papel do Monumento a Norton de Matos consistia em glorificar uma figura histórica portuguesa nas colónias e “afirmar a confiança e a fé de Angola nos destinos e no futuro da nação portuguesa” (Boletim Geral do Ultramar, 1962: 304). Assinalava assim duas ideias fundamentais: a legitimação de um regime político soberano e a afirmação de uma identidade nacional.

No entanto, existe um outro nível de significado que, ainda que programaticamente esteja contido no que vimos de referir, ilumina o programa artístico e compositivo da obra escultórica que habita este monumento. Norton de Matos

é representado como fundador da cidade ideal — a Nova Lisboa — e é assistido na sua ação pelas virtudes cardeais que norteiam a *polis* tal como fundada na República de Platão, e consolidada na ética aristotélica.

3.2 Abandono — derrube e negligência

Em 1975, após a independência, as estátuas foram tombadas dos seus pedestais e danificadas durante a guerra civil que se seguiu, permanecendo nelas visíveis até hoje as marcas do seu tempo e as agressões sofridas, como o são as perfurações por balas ou a perda (ausência) da espada da justiça, cuja anterior existência se confirma nos registos fotográficos da época e no modelo original em gesso, hoje ao cuidado do Museu da Cidade de Lisboa. A negação do Monumento a Norton de Matos por motivos de natureza ideológica tem origem precisamente no *valor de rememoração* — sentido original de monumento e com o seu modo de ação sobre a memória (Riegl, 2013:17) — e na sua capacidade de expressar e representar determinadas ideias, por um lado, e determinadas vivências, por outro. Neste caso, ele atua na memória coletiva de modo contrário ao intento da sua criação, tendo passado a símbolo de opressão: a comunidade — no seu todo ou em parte — já não se identifica com a figura ou mensagem que motivou a sua criação. O derrube atua, portanto, numa dimensão simbólica: se os monumentos desempenham um papel ativo na formação da memória e identidade de uma comunidade, a sua destruição ativa constitui um ataque à memória e identidade que eles incorporam, e o seu abandono traduz a retirada desse valor, traduzida já em esquecimento por omissão de cuidado e atenção.

3.3 Recuperação — Conservação e restauro

O estado atual de conservação do Monumento a Norton de Matos evidencia a valorização do seu *valor histórico* — através da paragem do seu processo de degradação, mas assumindo o tempo decorrido desde a sua criação, bem como os eventos de que é testemunho.

Através de uma análise comparada das fotografias do Monumento no seu lugar original e as tiradas na atual localização, é possível concluir que: 1) a estátua de Norton de Matos foi submetida a uma intervenção de restauro que, embora passível de questionamento, garantiu a sua estabilidade (Figura 6); 2) o Monumento foi repostado sob nova configuração num parque da cidade (Figura 4); 3) foi alvo de um projeto de requalificação que abrangeu as estátuas e o espaço envolvente (Figura 7).



Figura 4 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

Figura 5 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Estátua de Norton de Matos, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama



Figura 6 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Pormenor de intervenção de restauro, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

3.4 Vida nova — reconfiguração e reimplantação

Nos dias de hoje, as estátuas ostentam as marcas de balas decorrentes da guerra civil e a ausência de diversos atributos, nomeadamente o diploma da fundação da cidade de Huambo na figura de Norton de Matos, o espelho, a espada, a parte superior do bastão e a jarra nas virtudes cardeais: Prudência, Justiça, Força e Temperança, respetivamente.

A reimplantação do Monumento no espaço público envolveu não só sua deslocação para um novo local, mas também a reconfiguração da disposição das estátuas, que ocupam e organizam o espaço de forma inteiramente distinta da original.

Aquando das festividades do 95º aniversário da cidade (2007), foi anunciado um projeto de requalificação (financiado pelo Governo do Huambo, familiares e amigos de Norton de Matos) do qual resultaram a limpeza das obras e a reparação dos pedestais que, sendo ainda frações dos originais, apresentavam também marcas de balas (Angop, 2007).

Na sequência destes trabalhos, a envolvente foi objeto de requalificação, tendo sido definido um caminho pedonal de acesso ao Monumento que incluiu a recolocação no mesmo espaço de uma outra estátua da autoria de Euclides Vaz: retrato de corpo inteiro do Coronel Vicente Ferreira (1874-1953), responsável pela passagem da denominação de Huambo para Nova Lisboa, em 1928. No

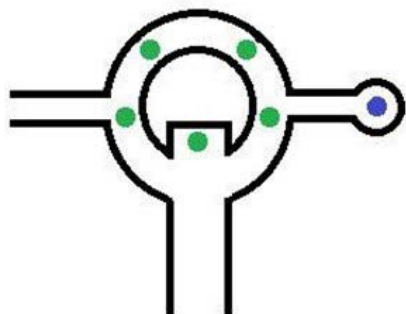


Figura 7 · Esquema da limitação do caminho pedonal e disposição das estátuas no espaço (a verde o Monumento a Norton de Matos; A azul a estátua a Vicente Ferreira) Fonte: Própria

Figura 8 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Matos — A Temperança 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

Figura 9 · Euclides Vaz, Monumento a Norton de Matos — Vista posterior da Temperança — Pormenor das marcas de balas, 2019. Angola — Huambo, localização atual. Fonte: Victor Gama

seu todo, este projeto revela-se um núcleo coerente em todos os seus termos, quer na significação como na composição, apresentando valor plástico, histórico, político e cultural equilibrados. No entanto, além das consideráveis alterações já enunciadas, dá-se nota da alteração na sequência das virtudes.

4. Análise comparada

Originalmente, o Monumento a Norton de Matos ocupava um lugar de destaque, quer por estar implantado na rotunda central da cidade, quer pela sua proximidade com vários serviços administrativos do Governo — reforçando a sua ligação ao poder político (Boletim Cultural do Huambo, 1962: 11). A sua configuração relacionava-se com a especificidade da sua localização. “Na cidade de Nova Lisboa, o modelo resume-se a uma única praça-rotunda, que constitui o elemento gerador de onde irradiam oito avenidas retilíneas” (HPIP, 2013). Implantado no centro da praça, também o monumento atua como núcleo: com as estátuas alteadas sobre pedestais, e dispostas de costas para o obelisco central, o Monumento abre e projeta um alcance para lá do espaço a que estão circunscritas, sobre o público (particularmente pela direção do olhar de Norton de Matos) e sobre a cidade.

Sem a construção arquitectónica de origem, e sobre pedestais significativamente mais baixos, com a figura do general ao centro e à frente, ladeado pelas virtudes que, em semicírculo, estão voltadas na sua direção, as estátuas já não beneficiam da anterior visibilidade na cidade. A sua localização atual, num espaço de lazer, retira-lhes a força da (im)posição original: reimplantado num parque contíguo ao Museu Municipal — abrangido pelo Jardim da Cultura — e próximo do Centro Cultural e do Departamento de Ação Cultural, o Monumento é agora enquadrado como parte da história de Angola e de Huambo.

As características da composição inicial do Monumento a Norton de Matos permitiam a projeção no espaço envolvente das virtudes — e o que elas representavam — irradiando a partir do monumento sobre a cidade. Em franca oposição, a disposição presente remete as virtudes diretamente para a figura do retrato (Norton de Matos), trazendo o olhar para o centro do monumento e delimitando o envolvimento do observador com a obra. Esta organização cria uma barreira intuída, contendo e restringindo o espaço ocupado pelo Monumento.

Por último, mas não sem maior importância, a sucessão das virtudes foi também alterada. Tomando por referência na sua “leitura” a vista anterior do conjunto, passámos de ver, da esquerda para a direita, a sucessão Prudência — Justiça — Força — Temperança para Justiça — Prudência — Temperança — Força. Aparentemente sem significado, esta alteração ter-se-á dado por fatores que

podem ir da desatenção à não atribuição de importância até ao “erro” ou a uma clara intenção compositiva ligada à concepção da nova implantação. No entanto, a sucessão criada pelo escultor Euclides Vaz respondeu ao estudo profundo e conhecedor, que define a prudência como primeira Virtude. O estudioso da lei, da arte, da religião, da filosofia, da ciência política, da ética, e inúmeras linhas do conhecimento fundado na tradição greco-romana, desde Platão a S. Tomás de Aquino, conhecerá de imediato o valor atribuído à Prudência como principal virtude. Por outro lado, ao virar as figuras para o interior do monumento, é defensável que se procure uma harmonia que resulte do facto das quatro figuras poderem ser contempladas dentro do mesmo campo visual. Nesta linha orientadora, parece-nos vantajosa a composição atual que dispõe as figuras mais estáticas e verticais nos extremos, que são visualmente mais pesadas, reservando o centro para as figuras mais delicadas e com mais movimento, ou seja, visualmente mais leves. No entanto, consultando a obra de Euclides Vaz, e tomando em apreço as virtudes cardeais da sua autoria presentes no Tribunal de Santarém e no Tribunal da Relação do Porto, constatamos que a sucessão clássica é permanente, pelo que neste aspecto o monumento se encontra flagrantemente desvirtuado.

Conclusão

De acordo com o historiador Alois Riegl (1858-1905), os valores atribuídos aos objetos artísticos não se encontram neles mesmos, não existe um valor absoluto intrínseco, estando relacionados com atributos estruturais da obra, “um padrão por detrás da sequência temporal das obras de arte, um telos interno ou motivação, que Riegl personificou como *kunstwollen* — a vontade artística — de cada época (Wood, 1991: 8). Neste sentido, a *kunstwollen* permitiria encontrar afinidades formais e estilísticas entre as obras, refletindo um espaço e tempo próprios de um mesmo grupo e dependente das suas experiências. Esta análise pode levar a erros, pois embora existam relações mais próximas entre fenómenos da mesma área, cada artista opera no seu próprio tempo e onde a sua procura pessoal e a sua cultura são fontes de enriquecimento da arte em si.

Riegl pôs de lado a função, os materiais e a tecnologia, que considerou apenas como restrições negativas impostas à forma, meros “coeficientes conflituais”, e deu ênfase à autonomia do desenvolvimento forma. Mercê do seu rigor, Riegl logrou evitar que a forma fosse confundida com as funções desempenhadas outrora, ou ainda hoje, pelo trabalho físico e também com as referências eventuais ao mundo, feitas pela forma, e os eventuais sentidos que possam ter sido, ou sejam ainda, criados por essas referências. (Wood, 1999:9).

Erwin Panofsky (1892-1968), seguindo as bases iconológicas lançadas por Aby Warburg (1866-1929), aborda o conceito de *kunstwollen* proposto por Riegl, estabelecendo uma distinção entre intenção artística e intenção do artista:

Usamos a expressão “vontade artística” principalmente ao falar de fenômenos artísticos totais, da produção de um período, de um povo, ou de uma comunidade, enquanto a expressão “intenção artística” é geralmente usada para caracterizar a obra de arte individual (TL das AA, Panofsky, 1981:20)

A este respeito, refere José Teixeira (1960 —) sobre a intencionalidade na obra de arte, que esta emerge “na sequência da interação entre a interpretação dos dados e o contexto mais ou menos imponderável da sua ação”, como resultado de um “trabalho prévio de documentação que um artista tem de efectuar (acerca de um determinado assunto ou problema técnico), para fundamentar e tentar resolver algumas das suas opções estéticas”. Acrescenta, sobre o recurso a adereços iconográficos e a liberdade interpretativa do artista, que este “(...) tem plena consciência da importância histórica sem que com isso iniba, em demasia, a sua ideia de interpretação (...)” (Teixeira, 2011).

Panofsky reinterpreto a *Kunstwollen* “como sendo o *Sinn* imanente, ou o sentido de uma sucessão de fenômenos artísticos apenas acessível através da análise desses fenômenos, feita de acordo com categorias formais *a priori*, se poderia atingir o *Sinn*” (Wood, 1999:13-4), e definiu a necessidade de uma interpretação fundada no saber sistemático, que tem a interpretação iconológica como o meio para alcançar o significado intrínseco da obra. De acordo com o historiador, o método de interpretação iconológico defende que a atividade artística tem valores simbólicos inerentes ao artista e, portanto, ao nível do seu inconsciente, fornecendo informações acerca de aspetos políticos, religiosos, filosóficos e sociais do artista, de uma determinada época e de um lugar.

A iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (Panofsky, 2011:54).

A metodologia proposta por Panofsky considera a existência de uma ligação entre forma e conteúdo, partindo da premissa que toda a forma expressa valores simbólicos. Em “A perspectiva como forma simbólica” (e com base no conceito de forma simbólica de Cassirer) o autor aborda a questão da perspectiva enquanto técnica de representação que exige um posicionamento espacial

específico do observador em relação à obra — exige uma visão perspetiva. Neste contexto, é compulsório estabelecer uma afinidade com o conceito de composição, descrito por Rudolph Arnheim (1904-2007) como a “disposição de elementos visuais que criam um todo autónomo e equilibrado, estruturado de tal modo que a configuração das forças reflete o significado da manifestação artística” (Arnheim, 1990:284). Esta organização obedece a regras fundamentais, sobre conhecimentos particulares de percepção visual, morfologia e proporção, pelo que, quando as estátuas são sujeitas a alterações de lugar ou contexto cultural, afeta a sua leitura e valorização e dá-se uma re-significação.

No caso do projeto de reimplantação do Monumento a Norton de Matos, as alterações compositivas terão tido inevitáveis consequências, sendo imprescindível analisar o teor destas alterações. A natureza destas últimas, por sua vez, carece da exploração de hipóteses várias, na impossibilidade da observação *in loco* decorrente das atuais restrições por via da pandemia (Sars-Cov-2). A forma como o Monumento a Norton de Matos ocupa o espaço afeta as suas características formais e conceptuais, condicionando a nossa percepção/fruição, sendo inegáveis as que passamos a relatar:

A localização original sugere o favorecimento da vista frontal das estátuas: isto é percebido pela sua posição “de costas” em relação ao obelisco, o elemento central, a partir do qual as estátuas se organizam, sem características importantes nas vistas laterais e posteriores. Se, num primeiro momento, tenderíamos a dizer que o posicionamento atual favorece a sua tridimensionalidade e realça estas vistas, a envolvente urbanística contraria esta percepção definindo um percurso e um convite à deslocação até ao — e no — espaço interior criado pela disposição circular das estátuas (voltadas para o seu interior).

Por outro lado, ao diminuir drasticamente a cota das estátuas, modificou-se a relação de perspetiva e equilíbrio entre elas e os pontos de vista do observador. Consequentemente, elas tornaram-se visualmente reduzidas e pesadas. Note-se em particular a figura de Norton de Matos, que na disposição original, se apresentava como uma figura robusta com uma pose ativa e que agora se apresenta visualmente disforme, exacerbando o volume do torso.

O projeto de reimplantação do Monumento a Norton de Matos vem alterar a composição artística, mas não respeita totalmente a natureza escultórica da composição original, dentro do que se pode considerar exequível. Ao não incluir a reconstituição das condições compositivas originalmente previstas e consideradas pelo escultor, as relações que as estátuas estabelecem agora entre si desafiam parcialmente a sua sustentabilidade estética e prestam-se a novos significados. Porém, esta re-significação permitiu estabelecer um novo

contexto de interpretação e fruição do monumento, ao mesmo tempo que constituiu um ato de preservação.

O Monumento a Norton de Matos, criado para reforçar o discurso político colonialista, é um exemplo claro da continuidade *do seu valor de uso*,

inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado o seu papel memorial original e as suas antigas funções, quer tenham recebido novos destinos, estando aí incluídas as funções museológicas (Choa, 2014:171).

A atual localização e configuração do Monumento a Norton de Matos não procura o retorno ao passado na perspetiva comemorativa de um herói ou de um feito. Consequentemente, afasta-se do seu *valor de memória intencional* e aproxima-se do seu *valor histórico*, narrando uma história viva e continuada e atuando na memória coletiva enquanto testemunho que organiza e liga o passado e o presente. Desta forma, ele preserva a sua função original — um discurso oficial — mas enquadrado na formação identitária do presente, que já não reconhece qualquer papel preponderante ao antigo colonizador. Ao mesmo tempo, e não sem alguma beleza e ironia, o que era a celebração da cidade e da sua fundação através do grandioso monumento à pessoa e visão do fundador, torna-se um espaço de passeio e lazer, de convivência num plano da cidadania quotidiana, de fruição estética e histórica, passando as virtudes cardeais a dizer respeito à memória do General Norton de Matos e à sua convivência com o presente de Huambo e não à memória da anterior polis ultramarina de Nova Lisboa.

Agradecimentos

Ao Victor Gama, pelo generoso registo fotográfico e videográfico do Monumento a Norton de Matos, que em muito facilitou — e aprimorou — a análise comparada apresentada neste estudo.

Referências

- Agência Angola Press (2007. Setembro 21) *Huambo: Lançada 1ª pedra para requalificação do monumento Norton de Matos*. [Consult. 2020-01-14] http://m.portalangop.co.ao/angola/pt_pt/noticias/sociedade/2007/8/38/Huambo-Lancada-pedra-para-requalificacao-monumento-Norton-Matos,52877975-e378-42b1-8b62-1c32eb9cad71.html
- Arnheim, Rudolf (1990) *O poder do centro*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-0806-4
- Boletim Geral do Ultramar (1962) Cinquentenário de Nova Lisboa. *Agência do Ultramar*, 446/447 agosto setembro, 303-307. [Consult. 2020-01-21] <http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BGC/BGU-N446-447&p=307>
- Casimiro, Augusto (1955) Monumento em memória do Norton de Matos. *Seara Nova*, 1305/1310 julho-dezembro, 124. [Consult. 2020-12-27] http://ric.slihi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.105.031&pag=60
- Choay, Françoise (2014) *A alegoria do património*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1274-0
- Panofsky, Erwin (1981) The concept of artistic volition. (Kenneth J. Northcott, Joel Snyder trad.) *Critical Inquiry*, Vol 8 (1), 17-33 (Publicação original em 1920)
- Panofsky, Erwin (1999) *Perspetiva como forma simbólica*. Edições 70. ISBN 972-44-0886-8
- Panofsky, Erwin (2011) Significado nas artes visuais. *Perspetiva*. ISBN 8527302438
- Riegl, Alois (2013) *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1713-4
- Teixeira, José (2011) Pesquisa, teoria da arte e investigação artística — Pensar para fazer/ Realizar para reflectir". *Investigação em arte e design/ Fendas no método e na criação*, Vol II, 248-265. <http://hdl.handle.net/10451/6555>
- Wood, Christopher (1999). Introdução. In Erwin Panofsky, *Perspectiva como forma simbólica* (9-25). Edições 70. ISBN 972-44-0886-8

Notas biográficas

ANA LÚCIA PINTO é Licenciada em Escultura (FBAUL 2013); Mestre em Ciências da Conservação, Restauro e Produção de Arte Contemporânea (FBAUL 2015); doutoranda em Belas Artes — Escultura (FBAUL, em curso). Investiga sobre a estatutária pública portuguesa (século XX), em situação de localização e/ou composição distinta daquela que lhe foi atribuída pelo escultor.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3566-0151>

Email: pinto.ana@e-belasartes.ulisboa.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes/ 1249-058, Lisboa, Portugal

SANDRA TAPADAS é Escultora e Professora Auxiliar (FBAUL). Licenciada em Artes Plásticas — Escultura (FBAUL, 1999), Mestre em Desenho (FBAUL, 2006) e Doutora em Belas Artes — Escultura (FBAUL, 2016) com a tese "A composição do rosto na escultura: o escultor e o olhar escultórico". Cofundadora do Grupo do Risco (2009). Interativa (CAI). As suas principais linhas de investigação são a Arte e a Comunicação Interativa, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7961-749X>

Email: s.tapadas@belasartes.ulisboa.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Grupo de Investigação em Escultura do CIEBA, Largo da Academia Nacional de Belas Artes/ 1249-058, Lisboa, Portugal

Joaquim Lourenço, Sair de Mim e Ser Libertado: a Utopia da Arte Postal

Joaquim Lourenço, Get Out of Me and Be Released: the Utopia of Mail Art

DORA IVA RITA

AFILIAÇÃO: Artista visual, Pintor. Universidade de Lisboa, CIEBA Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, Largo da Academia Nacional de Belas Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo: Joaquim Lourenço (1951) desde sempre se reviu nos fenómenos artísticos e, hoje, perceciona-se o seu percurso criativo através deles, onde durante toda a sua vida se reencontrou, se ancorou e se redimiou. Este artigo aborda a obra pictórica do Joaquim Lourenço, um artista de transição do século XX com o século XXI. Com décadas de intenso e qualificado trabalho (mais de quatro décadas), a sua carreira artística desenvolveu-se completamente sobreposta à sua vida. Arte e Vida estão explicitamente nas pinturas, gravuras, desenhos, colagens, Arte Postal, performance e instalação que realiza, exatamente como todos os seus quotidianos, experiências mais ou menos comuns, mas sempre intensas. A performance acompanha o seu percurso, transportando-o para uma espécie de ritual que o leva a penetrar em absoluto no universo artístico e na pintura. Nestas atuações limite, os conceitos, a visualidade, a obra, fundem-se com o próprio corpo, com o espírito, comungando dramaticamente todas as suas pulsões artísticas com os outros. Nos anos 80, a necessidade suprema de romper

Abstract: Joaquim Lourenço (1951) has always seen himself in artistic phenomena and, today, his creative path is perceived through them, where throughout his life he found, anchored and redeemed himself. This article deals with the pictorial work of Joaquim Lourenço, a transitional artist from the 20th to the 21st century. With decades of intense and qualified work, his artistic career has developed completely overlapping his life. Art and Life are explicitly in paintings, prints, drawings, collages, mail art, performance and installation that he performs, just like all his daily lives, more or less common, but always intense experiences. The performance follows his path, transporting him to a kind of ritual that leads him to absolutely penetrate the artistic universe and painting. In these extreme performances, the concepts, the visuality, the work, merge with the body itself, with the spirit, sharing dramatically all his artistic initiatives with other people. In the eighties, the supreme need to break borders and taboos, in the face of a growing and insurmountable liberalist current, took over mail art with immense international actions and exhibitions, establishing contacts with other artists around the world,

fronteiras e tabus, perante uma crescente e inultrapassável corrente liberalista, assume a Arte Postal com imensas ações e exposições internacionais, estabelecendo contactos com outros artistas por todo o mundo, que ainda hoje se mantêm ativos. Esta criação de redes estabelece naturalmente inúmeros e riquíssimos compromissos artísticos, trocas que colmatam o fraco acolhimento e valorização da Arte Postal no mundo da arte atual. Nos anos 90 e seguintes, desenvolve uma comunicação pictórica baseada num elaborado processo compositivo, fazendo emergir uma poética muito pessoal, que permanece e que se constitui como a verdade do artista. A pictorialidade é construída pelo tratamento criativo e circunstancial de inúmeras tecnologias, como a serigrafia, gravura, fotografia, organizadas em sobreposição, transparências, aparentes colagens, texturas, *frotages*, monotípias, que aliadas à representação de rostos, véus, naturezas mortas, zoomorfismos, emprestam uma espacialidade característica das obras de Joaquim Lourenço. Quando nos aproximamos da obra de Joaquim Lourenço sentimos que PINTURA é POESIA muda, e que essa mesma POESIA é imagem que fala, como refere o artista parafraseando Simónides de Keôs (século VI aC), onde se reconhece a presença e vitalidade da Arte Postal.

Palavras chave: arte postal / pintura / colagem / desenho / poesia visual.

which still remain active today. This creation of networks naturally establishes countless and very rich artistic commitments, exchanges that fill the weak reception and appreciation of mail art in the world of current art. In the nineties and following years, he developed a pictorial communication based on an elaborate compositional process, giving rise to a very personal poetics, which remains, and which constitutes itself as the artist's truth. Pictoriality is built by the creative and circumstantial treatment of countless technologies, such as serigraphy, engraving, photography, organized in overlap, transparencies, apparent collages, textures, frotages, monotypes, which combined with the representation of faces, veils, still lifes, zoomorphisms, they lend a characteristic spatiality to Joaquim Lourenço's works. When we approach Joaquim Lourenço's work we feel that PAINTING is POETRY silent, and that this POETRY is an image that speaks, as the artist paraphrases Simónides de Keôs (6th century BC), where the presence and vitality of Mail Art is recognized.

Keywords: mail art / painting / collage / design / visual poetry.

1. Contextualização

Joaquim Lourenço (<http://joaquimlourenco.blogspot.com>) nasce em Belver em 1951, mas a sua vida e atividade artística desenvolve-se em Lisboa. A intenção de ingresso na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa foi frustrada pela mobilização para o exército no início dos anos 70, arrastando-o para uma situação demasiado dura e absurda, de combates fratricidas em África.

Embora o país e a sociedade portuguesa, anteriores à revolução de 1974, estivessem distorcidos pela força de um conservadorismo fascista manso, impermeável à criatividade, à inovação e à liberdade criativa do pensamento, uma minoria mais consciente e solidária lutava por romper este tipo de estado autoritário e reconstruir uma sociedade mais aberta e democrática.

É neste contexto que se forma a personalidade rebelde de Joaquim Lourenço interiorizando, desde cedo, a arte como impulso de combate e arma de derrube do instituído, ampliado pelas provas limite, muitas vezes definitivas, a que a maioria dos jovens da sua geração foram obrigados durante uma guerra colonial sangrenta, para defender princípios contrários aos da liberdade. Portanto, o percurso de Joaquim Lourenço acompanha, nesta época de charneira, as mudanças sociais e políticas de Portugal, mas a sua insatisfação e lucidez determinam um envolvimento mais empenhado, desenvolvendo-lhe uma determinada rebeldia do estar, que foi fortalecendo anseios maiores, numa luta constante pela democracia, pela evolução cívica das mentalidades, por um Humanismo concreto.

A sua dinâmica associativista, leva-o a fundar grupos e a aglutinar outros artistas, a propiciar ações de dinamização cultural, agregando outros parceiros informais ou institucionais, procurando espaços expositivos e de divulgação das tecnologias artísticas, desenvolvendo ateliês coletivos ou fundando grupos, como o ARTEVER (1981) ou o Nuance-Grupo Multimédia. Torna-se membro de diversas organizações artísticas e cívicas, como a SNBA — Sociedade Nacional de Belas Artes, a AGA — Associação de Gravura da Amadora, a IUOMA — The International Union of Mail Artists, ou a Associação 25Abril, onde desempenha uma ação de divulgação artística e cívica. A atividade criativa e as suas opções têm a ver com esta visão de luta pela construção de uma consciência cívica mais dinâmica, igualitária e solidária.

O facto da performance e da arte postal se integrarem pouco em situações institucionalizadas ou relacionadas com o comércio à volta da arte, nomeadamente nas últimas décadas do séc. XX, acrescido da capacidade libertária de estabelecer comunicação direta com públicos alargados e a perspetiva de interação cívica e política que proporcionam (Lumb, 2010), justificarão a atração para a atividade recorrente nessas áreas, assim como a relevância da Arte Postal na sua obra.

2. Análise e Desenvolvimento

O âmbito criativo da obra pictórica de Joaquim Lourenço é extenso, intenso e diversificado, sem que isso impeça uma coerência convergente. Inicia-se no desenho e na pintura e abre-se para a colagem, gravura, serigrafia, seguindo para um tratamento de aglutinação destas técnicas num todo, através da mancha, da sobreposição, do riscado, da transparência.

Analisando, com afastamento metodológico, a obra de Joaquim Lourenço, percebemos a presença contínua do processo organizativo do pensamento e

da comunicação do que se entende por “colagem”, embora esta possa não estar presente efetivamente na obra (Figura 1). O autor usa este conceito técnico para, numa construção própria, reorganizar pedaços de narrativas criadas pictoricamente por si, desintegrando-as, física e operativamente, para perspetivar outras formulações, como se a obra, no seu todo, fosse uma estratificação de vários simulacros que se reagrupam abrindo possibilidades para interações imprevistas e elevando problematização semântica da obra. A obra final acaba por ter uma tecnologia híbrida, que pode ser gravura, monotípias, óleos, desenho a carvão, grafites, pasteis, acrílicos, onde cada pormenor difere dos outros tecnicamente. Todas estas partes se aglutinam através dos processos da pintura para formar composições coesas, recorrendo à transparência, ao esgrafito, ao riscado, ao abrasão, criando à superfície incisões enérgicas, com maior ou menor relevo. O conceito de colagem emerge da sobreposição destes procedimentos técnicos da pintura, que permitem percecioná-lo nas camadas inferiores. Sendo a colagem, como técnica e conceito, a manifestação preferida da arte postal (Poinsot, 1971), percebemos a importância e a robustez da arte postal no percurso criativo de Joaquim Lourenço, construindo a imagem e a comunicação como uma narrativa visual poética.

A palavra escrita tem uma incidência regular na sua pintura, com mais ou menos dramatismo expressivo, ou mesmo presente como tema poético ou literário, perfeitamente integrada pictoricamente. Esta aproximação entre narrativa pictórica e narrativa escrita entronca profundamente na especificidade do processo comunicacional da Arte Postal (Welch, 1986). Anotações que lançam memória do tema, que infletem sentidos ou orientam a comunicação, surgindo pela sugestão da uma letra isolada, seja pela palavra riscada, nunca deixando de ser elementos pictóricos intrínsecos. E se a palavra é recorrente, o rosto, nas suas dinâmicas expressivas e sociológicas, repetidamente feminino, surge como outra característica das suas obras (Figura 2 e Figura 3). Frequentemente recorre ao autorretrato que, na arte postal, se transforma numa projeção de si próprio, quase assumindo uma presença performativa, algo de si — o seu rosto — que viaja entre o espaço comunicativo de dois artistas e o anuncia (Figura 4).

A arte para mim é uma necessidade constante, quotidiana que me alimenta e se alimenta da minha vivência, do dia a dia presente com reflexos do conhecimento que vou experimentando.

Acaba por ser quase um documento da minha vida. Como um diário surdo que se interliga sem, por vezes, eu próprio dar conta. Suporte, textura, cor, traço e mancha são o elo comum.



Figura 1 · Joaquim Lourenço. *Pintura*, 2007. Acrílico sobre papel, 70x50cm. Fonte: Joaquim Lourenço.



Figura 2 · Joaquim Lourenço. *Pintura*, 2008. Acrílico sobre papel, 70x50cm. Fonte: Joaquim Lourenço.



Figura 3 · Joaquim Lourenço. Pintura, 2007. Técnica mista, 70x50cm. Fonte: Joaquim Lourenço.

Figura 4 · Joaquim Lourenço. Arte Postal, *Anything Goes-V*, 2013. Envelope Arte Postal. Fonte: Joaquim Lourenço.

Na arte postal Joaquim Lourenço segue a mesma metodologia de construção por estratificação, como acontece nas obras de pintura. Cada proposta de arte postal, verso, anverso e envelopes, é trabalhada exatamente como se fosse uma pintura sobre um suporte de pequeno formato, normalizado, para seguir o seu compromisso de comunicação estética, através dos Correios Nacionais para todo o mundo, obedecendo, por vezes, a temáticas das chamadas para exposições ou encontros. Tal como propôs Ray Johnson (1927-1995) nos anos 60, a arte postal é uma livre troca de arte em oposição à comercialização (Poinso, 1971), assim como a sua mostra não se sujeitam a júris, sendo expostas todas as obras, sem censura e sem taxas de entrada (Siegmann, 2002).

No decorrer da década de 90 a Arte Postal começa a ser cobiçada pelo mercado que, paulatinamente, a integra, desenvolvendo apetites colecionistas. Institucionalmente criam-se arquivos, museus, oportunidades expositivas com chamadas de trabalho temáticas. Tudo isto acontece paralelamente ao percurso libertário da comunicação dos artistas entre si, onde a utopia prevalece. Neste panorama atual, Joaquim Lourenço está representado em diversos Museus de Arte Postal (Espanha, Alemanha, Bélgica, Holanda, Hungria), em muitos Arquivos e em coleções particulares (Portugal, Espanha, E.U.A., Japão, Argentina, Brasil, Venezuela, Trinidad e Tobago, Hungria, Malásia, Alemanha, França e Bélgica (Figura 5 e Figura 6).

A cobiça de agentes mundiais pela privatização dos serviços nacionais de correio é também uma ameaça para a esfera de ação da arte postal que, já durante o terceiro milénio, teve de encontrar outros meios de atuação. Damos como exemplo a progressiva ineficiência dos CTT-Correios de Portugal desde a sua privatização e passagem para interesses chineses (concluída a 5 de setembro de 2014). A via virtual foi, aparentemente, uma das saídas, rejeitada pela maioria dos autores devido a se perder a capacitação da arte postal ser obra de arte física, o que não é compatível com a arte *on-line* ou *ArtByMail*, como é denominada (<https://mailart.pt/>).

O espaço comunicativo da arte e a interações entre pares, é, para Joaquim Lourenço, o fundamento da sua força criativa. É nos espaços que envolvem e diferenciam cada um que a sua arte se revigora, sendo natural a existência paralela de uma ação performativa.

Só ou em grupo, desde 1985, desenvolveu várias performances individualmente e em coletivo. Na performance, Joaquim Lourenço recria mundos emocionais, direcionados para uma consciência coletiva, que atuam como rutura no nível do quotidiano. As dramatizações inserem-se na realidade do momento, individual e coletiva, e sua expressão pode ser do domínio da racionalidade



Figura 5 · Joaquim Lourenço. Arte Postal, 2013.
Enviado para Lorella Castagnini, 15,5x11cm.
Fonte: Joaquim Lourenço.

Figura 6 · Joaquim Lourenço. Arte Postal, 2014.
No Más Dictaduras, Colagem. Uruguai. Fonte:
Joaquim Lourenço.



Figura 7 · Joaquim Lourenço. *Performance Sub Bus*, 1987. Grupo Nuance, Galeria Municipal da Amadora. Fonte: Joaquim Lourenço.

Figura 8 · Joaquim Lourenço. *Performance*, 1991. Pavilhão Gimnodesportivo da Amadora. Fonte: Joaquim Lourenço.

abstrata ou da crítica emocional, com o intuito de acordar consciências, afugentar fantasmas e desenvolver catarses, reerguer expectativas (Figura 7 e Figura 8).

Conclusão

Em Joaquim Lourenço, pintura, arte postal e performance, congregam-se num todo com linhas conceptuais semelhantes, objetivos comuns, paralelamente à vida do autor, que lhes reserva um olhar poético, narrativas incertas, vontade de sair de si para alcançar os outros numa comunicação libertária, ao mesmo tempo verdadeira e utópica.

A frase de Joaquim Lourenço “sair de mim e por fim libertado”, publicada em catálogo da exposição *Percursos*, no Centro de Exposições de Odivelas, entre finais de 2020 e meados de 2021, dá-nos a sua dimensão comunicativa, o tributo ao Outro num reencarnar-se na obra percecionando-se livre de quaisquer compromissos que não sejam ontológicos e artísticos.

Porque pinto, porque desenho, porque faço...

(...)

Depois, é o diálogo entre mim e todos eles sem procurar vencedor nem projeto pré alinhado. Talvez lhe possa chamar espontaneidade ou acaso. Prefiro chamar-lhe diálogo entre o racional e o irracional, entre o que vai aparecendo no suporte e o que me parece e apetece fazer.

Pinto porque pinto, desenho porque desenho, faço porque gosto de fazer. É esta a minha existência. E, como todos os que seguem estes caminhos da arte, o melhor está sempre para vir. Por isso continuo.

(...)

Descobri a Arte Postal em meados dos anos oitenta. A possibilidade de comunicar através do correio com artistas de todo mundo foi o desafio. (...) Uma forma de comunicar e divulgar a nossa arte, as nossas preocupações, os nossos desejos, as nossas alegrias... (Joaquim Lourenço, 23 dezembro 2020).

A vasta obra de Joaquim Lourenço, embora se componha de muitas vertentes artísticas, todas culminam, com grande sinergia, para a arte postal, o que lhe confere, de entre os artistas nacionais, grande relevância neste domínio. As opções técnicas, os processos de as trabalhar, a sobreposição entre vida e arte, uma comunicação fraterna sólida e empática, o vínculo gregário (cívico, profissional e afetivo) com os seus pares e perante a arte, a dinâmica poética subjacente à pictorialidade, os conceitos libertários sobre o mundo, o grito solidário, dimensionam a produção polifacetada do artista, em todos os níveis de atuação, o que entendemos ser uma contaminação positiva de tudo o que caracteriza a arte postal. Este movimento, atraindo muitos artistas, raro é encontrar um que faça refletir em toda a sua produção as dinâmicas da arte postal. Joaquim Lourenço

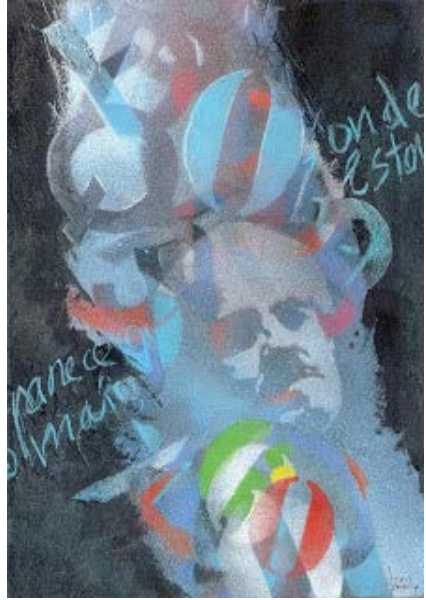


Figura 9 · Joaquim Lourenço. Arte Postal. Enviado para Diane Keys, acrílico, 15,5x11 cm. Fonte: Joaquim Lourenço.

Figura 10 · Joaquim Lourenço. Arte Postal, *Poesia Visual*. III International Mail Art Event at MAC, Museum em Cañada de Gómez, A4. Fonte: Joaquim Lourenço.

sai de si para uma viagem em que a arte é o seu veículo, da mesma forma que a arte postal transporta o fundamento da utopia artística para outros espaços, obtendo como respostas não exatamente o seu eco, mas sim a reciprocidade de outra obra. Obra a obra, artista a artista, a Arte Postal reitera a vitalidade da criação artística, revitalizando a sua génese, fenomenologia que em Joaquim Lourenço se percebe claramente (Figura 9 e Figura 10).

Nos contextos sociais, políticos e económicos atuais, cada vez mais os artistas se socorrem da genuinidade da arte postal, reiterando a sua importância no contexto da arte contemporânea e o seu importante desempenho para um vínculo democrático dos artistas de todo o mundo (JACOB, 1985). Esta união transporta em si sementes de novas abordagens, discussão de outras ideias, uma globalização da produção artística, independente de vetores comerciais, compromissos estéticos hierarquizantes ou hegemonias de centros dominantes (<http://iuoma.org>). A arte postal é uma das últimas garantias de que este património humano continua a ser transversal a todos os interesses e aproveitamentos que se jogam em seu redor.

Esta é a utopia concretizada que nos presenteia a obra de Joaquim Lourenço, que saindo de si se liberta e é também a utopia que a arte postal transporta, literalmente, por todo o planeta.

Referências

- Lumb, Michael, (2010). *Mailart 1955 To 1995: Democratic Art as Social Sculpture*. Tese, 1997, University of East Anglia, School of World Art Studies and Museology.
- Jacob, John, (1985). "East/West: Mail Art & Censorship". *PostHype*. 4 (1). ISBN 0743-6025.
- Poinsot, Jean-Marc, (1971). *Mail art, communication à distance, concept*. Paris, C.E.D.I.C.. ISBN 1987352300740436
- Siegmann, Renaud, (2002). *Mail Art: Art postal — Art postè*, Paris, Ed. Alternatives. ISBN 9782862273167
- Welch, Chuck, (1986). *Networking Currents: Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Boston, Sandbar Willow Pr. ISBN 9780961571139

Pintura não Pintura: concepções conceituais e procedimentais do artista Deni Dias

*Painting not Painting: conceptual and procedural
conceptions by the artist Deni Dias*

CLADENIR DIAS DE LIMA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, rua: Dr Bento Teobaldo Ferraz, 271 — Barra Funda — São Paulo/SP — CEP 01140-070, Brasil

Resumo: A pesquisa desenvolveu-se a partir do acompanhamento do processo de criação do artista Deni Dias na produção de uma série de pinturas que utilizaram resíduos naturais na sua elaboração (cascas, sementes e fibras) tendo como estímulo a ressignificação da matéria física que seria descartada, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. Os autores que fundamentam essa pesquisa são Ostrower (2011), Salles (1998), Linchesnsteian (2010).

Palavras chave: Processo de criação / Pintura / Materialidade.

Abstract: *The research was developed from the follow-up of the creation process of the artist Deni Dias in the production of a series of paintings that used natural residues in its elaboration (shells, seeds and fibers) with the encouragement of the resignification of the physical matter that would be discarded, constituting itself from its organic characteristics and giving form to a painting revealed by the ephemerality of color and form. The authors that support this research are Ostrower (2011), Salles (1998), Linchesnsteian (2010).*

Keywords: *Creation process / Painting / Materiality.*

1. Introdução

Este artigo apresenta os processos e procedimentos artísticos do artista Deni Dias que ao longo de sua carreira vem produzindo trabalhos que questionam e refletem sobre os conceitos e as técnicas tradicionais da Arte. Tendo sua formação acadêmica inicial em Artes Visuais busca através de diversas poéticas a hibridação entre elas, percebendo que esse movimento de união de poéticas o possibilita transitar pelo universo da arte sem necessariamente se enquadrar e/ou se definir por uma linguagem única. Por muito tempo esse trânsito entre as diversas poéticas o incomoda e era entendido pelo próprio artista como uma falta de orientação e/ou objetivo, mas percebe nessa trajetória que o conceito de arte visual não o define, reconhecendo -se na contemporaneidade como um criador híbrido, que se apropria da Arte — seus conceitos, técnicas e linguagens para se comunicar com o mundo. É partir desse entendimento que esse artigo se articula e apresenta a trajetória e os rastros deixados durante a produção da série de Pinturas não Pinturas — Materialidade Orgânica.

2. O processo

A pesquisa desenvolveu-se a partir da produção de uma série de pinturas que utilizaram materiais naturais considerados resíduos (cascas, sementes e fibras de frutas), tendo como estímulo a ressignificação da matéria física de elementos naturais que seriam descartados como lixo, constituindo-se a partir de suas características orgânicas e dando corpo a uma pintura revelada pela efemeridade da cor e da forma. A pintura aqui é entendida como um processo de agregação e acúmulo de matéria, configurando uma pesquisa na área dos processos e procedimentos artísticos em artes visuais. O objetivo é explorar materiais plásticos possíveis, acessíveis e reaproveitáveis a partir de uma matéria a ser descartada. O método se dá de forma intuitiva, criado e recriado com base em erros e acertos, ou seja o processo de criação se deu de forma vivencial potencializando e trazendo a luz os rastros de um caminho percorrido pelo artista Deni Dias na concepção de suas obras da série Materialidade Orgânica, evidenciando percalços, angústias, conhecimentos, descobertas integrados ao contexto do cotidiano em isolamento involuntário (reclusão causada pela pandemia). Todos esses acontecimentos se amplificaram e potencializaram a criação artística do artista Deni Dias resultando em uma produção visual contemporânea, ou seja, a pesquisa coloca em discussão o conceito e técnicas da pintura tradicional, assim como seu processo de criação.

Durante vários momentos dentro do isolamento social imposto pela pandemia instaurada pelo COVID 19 em 2020-2021, muitos artistas se voltaram para

seus processos de criação — repensando, analisando e/ou recriando-os. O que será apresentado nesse artigo é justamente um artista que durante todo esse processo se colocou em “xeque”, ressignificando não só a sua forma de fazer e entender o que seja arte, mas também se questionando enquanto ser humano, suas ações, posturas, necessidades físicas e emocionais, ou seja, o artista permitiu de forma muito generosa e sensível que pudéssemos acompanhá-lo nessa jornada.

Foi a partir desses questionamentos que o artista Deni Dias permitiu que fosse acessado os percursos da criação e desenvolvimento da série Materialidade Orgânica. Suas angústias sobre o seus processos e procedimentos artísticos puderam ser acompanhadas através de rastros deixados durante a produção da série e relatados pelo próprio artista. Em dado momento o artista se questiona e utiliza esse acompanhamento do seu processo de criação quase que como um divã, evidenciando e se permitindo a dúvidas e co-criações — Em um desses relatos o artista se expressa dizendo “Os impulsos e as necessidades físicas em produzir algo eram em mim latentes, porém, o que fazer? Como fazer? Devo retratar esse momento? É uma real necessidade?” Essas foram algumas indagações que o artista se fazia durante esse momento de isolamento. Podemos observar que a barreira criada entre o desejo e a materialização da vontade do fazer do artista, passava inevitavelmente por um bloqueio do material, da técnica a ser utilizada, do tempo que agora se apresentava como ilimitado. Todo esse cenário e o medo de produzir algo que não fosse “bom” e/ou expressasse uma obra original, eram sem dúvida uma forma de pressão que gerava um bloqueio do seu processo de criação. Foi preciso que durante esse processo houvesse então, o entendimento da diferença entre os conceitos de criação e inovação. De acordo com Ostrower essa diferença se dá da seguinte maneira:

Da mesma forma como hoje em dia se condiciona o ato de criar ao conceito de excepcionalidade, de genealidade, assim também a criação está sendo condicionada ao conceito da inovação e ao invento da novidade. A inovação é até identificada com a própria criação. Mas se é da natureza do ato criador inovar, a recíproca não é verdadeira; a inovação nem sempre é criação. Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. (Ostrower, 2011:134)

Foram momentos de reflexão que trousseram várias indagações, a medida que o tempo foi passando e o isolamento sendo imposto de forma cada vez mais evidente, as respostas para essas perguntas e o medo de expor uma ideia foram superados pela necessidade física e mental de ver materializados os trabalhos. Dentro do processo de criação e das etapas que lhe são dadas, estava tudo em

incubação, ou seja, por mais que parecesse haver uma certa inércia ou até mesmo interrupção dos trabalhos, essas ideias permaneciam incoscientemente em ação.

Entre tantos artistas que marcaram a história da arte poder-se-ia citar Paul Cézanne como um artista que também passou por um processo de busca incessante pela originalidade e cujo trabalho artístico ficou reconhecido mesmo que ele considerasse que seu trabalho não tivesse chegado ao seu auge. Apesar de sua angústia por chegar a um determinado resultado, a concretização de suas ideias tornaram-se um legado a seus sucessores. Foram Picasso e Braque na constituição do movimento cubista que trouxeram à luz o conceito pictórico de Cézanne. Segundo Gombrich o propósito do artista “não era deliberado” e ele “mal se apercebeu” de que “iniciaria um movimento irreprimível e arrasador em arte” (Gombrich, 1988: p.433). Outro caso de originalidade em potencial foi a criação da câmera fotográfica cujo princípio da caixa escura já existia desde o século XVI, mas que surge como grande invento apenas no século XIX, quando todas as condições lhe eram favoráveis.

Johnson (2010) dá a esta condição do processo de criação o nome de “possível adjacente”.

O possível adjacente tem a ver tanto com limites como com aberturas. Na linha do tempo de uma biosfera em expansão, a todo momento há portas que ainda não podem ser abertas. Na cultura humana, gostamos de pensar nas ideias revolucionárias como acelerações súbitas na linha do tempo, quando um gênio salta cinquenta anos adiante e inventa algo que as mentes normais, aprisionadas no momento presente, não poderiam descobrir. (Johnson, 2010:34)

É possível considerar então, que para criar é necessário antes inquietar-se, mobilizar ações instantâneas, observar, construir e reconstruir, chegar a resultados/estudos que são caminhos, pois não há na verdade apenas o movimento crucial, mas movimentos, adjacências. A este tipo de condição, a quarentena imposta torna-se um facilitador, pois abre a possibilidade para com o descompromisso de resultados e impõe um tempo e uma percepção diferentes nos quais não há erros, mas caminhos sendo abertos. É inevitável não relacionar que uma ação leve a outra e que esse acúmulo de informações e vivências dentro do universo artístico possa abrir novos canais por meio de impensáveis associações para que, aí sim, uma ideia possa vir à tona. Ou seja, todas as experimentações e combinações de materiais e técnicas que não resultaram em algo concreto ou finalizado, são “possíveis adjacentes” sendo criados e que estão além das possibilidades momentâneas. É importante ressaltar que por mais que essas experimentações ocorram, o ambiente de criação sempre deve estar aberto

para a materialização de novos experimentos, pois é assim que se constrói um território fértil de possibilidades, pois onde não há possibilidade não há ideia.

Nessa perspectiva as obras aqui apresentadas são o resultado de suas materializações, fruto de combinações e recombinações que vem sendo realizadas há algum tempo, porém, não de forma sistematizada e consciente. Essa maturidade no fazer/pensar vem com o tempo, não o tempo cronológico do artista ou da matéria, mas o tempo do próprio processo. Segundo Ostrower:

O indivíduo, amadurecendo progressivamente, se diferencia dentro de si e, em níveis coerentes embora mais complexos, reorienta-se em seus componentes diferenciados. Alcança novas formas de equilíbrio interior. O processo de maturação envolve, pois, uma unificação em maior diversificação; envolve na busca de identidade a possível individualização da personalidade. (Ostrower, 2011:130)

Essa maturidade no processo passa ao artista a possibilidade em ampliar suas técnicas e procedimentos materiais e conceituais, dando-lhe mais segurança em se apresentar ao mundo, pois suas convicções estão no processo e não apenas no resultado de suas produções. Isso possibilita uma maior solidez e flexibilidade de pensamento e produção com relação ao mercado ou a crítica.

Por essa razão o processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência; tanto enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. (Ostrower, 2011:135)

Vale ressaltar que as relações estabelecidas aqui neste artigo são fundamentadas posteriormente ao início da produção, pois a necessidade de produzir se fez presente, para só depois haver um propósito de entendimento do caminho artístico percorrido, no entanto, este processo torna-se cíclico, intercalando os momentos de fazer e de fundamentar ao mesmo tempo em que se envolvem num movimento aglutinador.

É no Renascimento que os mais importantes textos fundadores, os de Alberti e Leonardo, têm a função de lembrar que a excelência da pintura não poderia ser reduzida unicamente à prática, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria. No século XV, observa-se um esforço no sentido de analisar e demonstrar que a arte de pintar é em si, na sua ainda relativa autonomia, um modo de conhecimento da realidade, uma expressão superior das ideias e até mesmo um modo de pensamento, como reivindica Leonardo. As exigências teóricas não podiam ser por si só suficientes nessa luta pelo reconhecimento intelectual e social da pintura empreendida por tratadistas e pintores. (Lichtenstein, 2004:20-1)

Entender o artista em seu processo é dar liberdade a ele de apresentar o seu entendimento da trajetória, não se trata de achar o início desse processo, pois o mesmo já poderia estar incubada a muito tempo, então para essa análise é dado ao artista a possibilidade de agregação e acúmulo de informações que vão somando a medida que o artista vai desdobrando o seu pensamento e a sua própria organização e produção.

3. A Arte

Com base nesse processo de erro e acerto realizado em um campo expandido de criação é que se deu a série Materialidade Orgânica — fase II, considerada ainda rastros deixados de uma trajetória. O artista relata que há vários anos vem confeccionando papéis artesanais como uma forma inconsciente de se fazer arte, mas nunca tendo como finalidade o seu entendimento como obra final.

É nesse percurso da observação dos materiais e de como eles vão se delineando e ganhando forma, as vezes mudando sua tonalidade e até mesmo seu estado inicial, que o artista vem acompanhando e se preparando para realizar essa produção da série Materialidade orgânica — 2020/2021. Johnson (2010) relata que a criação parece ser um ato resolvido de forma rápida e abrupta, mas geralmente esse percurso acontece de forma lenta e paulatinamente. As vezes o resultado está ali, mas o artista está tão envolto a esse processo que não consegue enxergá-lo. É necessário que algo aconteça para que ele possa finalmente desnudar e concretizar essa fase do seu processo de criação. Não que seja a última etapa da criação, mas é mais uma etapa concluída, podendo essa fase desdobrar em outros processos e possibilidades.

Para o artista Deni Dias, talvez esse desnudamento possa ter ocorrido quando retomou a releitura de um livro de Antonio Dias que consta uma entrevista do artista relatando o procedimento com os papéis artesanais.

Esse relato muito se aproxima com a experiência vivenciada por Deni Dias 2020/2021, pois foi em um momento de ausência de material e em uma espécie de isolamento imposto ao artista Antonio Dias (Antonio Dias foi para o Nepal por se envolver em ações revolucionárias consideradas subversivas) que surgiu a ideia de produzir papéis feitos com matéria orgânica. Isso fez com que ele repensasse sua relação com a pintura, com a produção e até mesmo com seus auxiliares na constituição de obras de arte.

Devido ao isolamento social causado pela Pandemia houve a impossibilidade de aquisição deliberada de materiais, tornando o acesso mais difícil ou lento, por isso o artista relata que pequenas ações começaram a ser feitas, uma delas foi começar a prestar atenção na quantidade de lixo produzido pela casa



Figura 1 · Fragmentos de papeis realizado por Deni Dias. 2010 — Acervo do artista

Figura 2 · Fragmentos de papeis realizado por Deni Dias. 2010 — 2020 — Acervo do artista



Figura 3 · Antonio Dias, Papel Nepalês feito a mão, barro vermelho, 60cm x 240cm — 1977.

Figura 4 · Nuno Ramos — Sem título, técnica mista sobre madeira, 321 x 663 x 235 cm, 1994 -2006. Foto: Eduardo Eckenfels.



Figura 5 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista

Figura 6 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista

Figura 7 · Deni Dias. Materialidade Organica — fase II — 50 cm x 40 cm, 2020 — Acervo do artista

e a quantidade de materiais que eram descartados e que poderiam ter um potencial criador. Outra referência então veio à memória, as produções de Nuno Ramos que em um processo de acumular/fixar os materiais em uma superfície, dão relevo e forma àquilo que segundo seu entendimento é uma pintura, mesmo se valendo de outros processos e procedimentos para confecção. Esse entendimento torna-se possível desde os modernistas e suas intenções de recriar a figura a partir de colagens, de acúmulos e de apropriações, levando materiais até então entendidos como descartáveis ao nível de arte.

Esse atentar para coisas até então não relevantes começaram a ser notadas e um novo olhar a elas foram empregadas. Junto a todas essas circunstâncias a limitação em poder comprar novos materiais para se produzir foram somadas a “novos processos”.

Na prática as ações foram se sistematizando a partir da observação do “comportamento” dos materiais, focando principalmente em como ficavam as cores, como era possível extrair um elemento mais duradouro e resistente, que misturas garantiam maior controle do sucesso na confecção, de que maneira era possível construir as formas. No início tudo era explorado, nada era descartado. Dentre alguns dos materiais usados pode-se citar: a fibra do abacaxi, do morango, da casca e da semente de maracujá, do pinhão, palha de milho, etc. Observou-se as formas de resecamento dos materiais e também o contrário, a aglutinação deles triturados com água e cola, os envólucros que davam aos mesmos forma ou condição de armazenamento. Foram exploradas também as maneiras de compor com os materiais criados, os instrumentos e superfícies a serem usados para dar-lhes visibilidade e valor.

Ao analisar as produções vê-se que os elementos compositivos são feitos de uma plasticidade delicada e de formas cujos contornos são determinados por essa condição (ao serem retirados de suas formas às vezes se rompiam ou quebravam), suas cores são tons terrosos, resultado do resecamento e do processo químico que sofre os pigmentos naturais. A junção e sobreposição foram as técnicas escolhidas para compor soluções estéticas.

Conclusão

O isolamento social impôs condições que redirecionaram a percepção dos materiais, do tempo e da forma de produzir. Tudo isso acontece em um movimento entendido pelo artista Deni Dias como uma forma, ainda que prática, de entendimento intelectual do processo artístico. Isto é, o artista produz porque essa condição é a ele inerente, e essa é além de uma forma de expressão e comunicação, também uma forma de entendimento do mundo e de produção científica.

A linguagem da arte entendida como pesquisa exerce um movimento em que sua escrita é compositiva e expressiva em seus materiais, técnicas e qualidade estética. É dando a esses elementos potencialidade perceptiva que se constrói um discurso. A necessidade de tornar isso um algo significativo é trazido a tona mesmo nas mais difíceis situações, abrindo-se para um espectro de caminhos.

Referências

Boden, Margaret A. (1999) Dimensões da criatividade. Tradução: Pedro Theobald. Porto Alegre: Artes Médicas Sul

Gombrich, Ernest (1988). A História da Arte. Rio de Janeiro: Guanabara

Johnson, Steven. (2011). De onde vêm as boas ideias. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar

Linchtenstein, Jacqueline. (2004). A pintura. Textos essenciais. Tradução Magnolia Costa. São Paulo: Ed. 34

Ostrower, Fayga. (2011) .Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes

Maria Martins: aproximações ao surrealismo

Maria Martins: approaches to surrealism

WELLINGTON CESÁRIO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal de Sergipe, Departamento de artes visuais e design, Cidade Univ. Prof. José Aluísio de Campos, Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze, CEP: 49100-000, São Cristóvão, Sergipe, Brasil

Resumo: Nosso intuito neste texto é verificar a aproximação ao surrealismo que se evidencia na obra de Maria Martins. Tendo iniciado sua produção com trabalhos mais acadêmicos, ela passa a compor sua obra a partir de temas míticos brasileiros e por fim realiza uma verdadeira mudança em seu procedimento operativo, com o uso de metáforas e um jogo aberto de associação de sentido. Analisa-se então essa questão a partir de determinadas obras, tais como *Sem Eco*, *Boiúna* e *Impossível*, entre outras. A produção de Maria Martins ganha, enfim, ar de mistério e deixa de ter lógica evidente, cujo sentido se mostra às vezes inacessível, em clara diretriz surrealista.

Palavras chave: Maria Martins / surrealismo / arte brasileira.

Abstract: *Our aim in this text is to verify the approach to surrealism that is evident in the work of Maria Martins. Having started her production with academic works, she started to compose her work based on mythical Brazilian themes and finally she makes a real change in her operative production, using metaphors and an open game of association of meaning. Our aim here is to analyze this issue from certain works such as Sem Eco, Boiúna and Impossível, among others. Finally, her work gains an air of mystery and no longer has an obvious logic, the meaning of which is sometimes inaccessible in a clear surrealist guideline.*

Keywords: *Maria Martins / surrealism / Brazilian art.*

1. Introdução

Escultora brasileira cujo momento de maior vigor em sua produção ocorreu na década de 1940, Maria Martins iniciou seu envolvimento com arte, trabalhando em madeira, ainda em 1926, na cidade de Quito, no Equador. No Japão aprendeu a fazer cerâmica e posteriormente realizou estudos com o escultor Oscar Jaspers na Bélgica e com Jacques Lipchitz nos Estados Unidos. Chama atenção em sua carreira justamente o envolvimento com outros artistas. Foi certamente essa troca de experiências, notadamente com artistas europeus emigrados para os Estados Unidos a partir de 1940, que lhe permitiu maior desenvolvimento de sua poética. Além de Lipchitz, ela se aproximou de Breton, Ozenfant, Brancusi, Léger, Duchamp e Mondrian.

A produção da artista é em geral dividida em três fases: uma acadêmica, outra com seu forte envolvimento com a mitologia brasileira e uma terceira na qual denota evidente contato com o surrealismo. Nosso objetivo então, neste texto, é verificar essa relação a partir da análise de um certo número de obras, entre elas *A procura da luz*, *Boiúna*, *A mulher que perdeu a sua sombra*, *Sem eco*, *O caminho*, *a sombra*, *longos demais*, *estritos demais* e *Impossível*. Visamos, portanto, a partir de suas obras, nos ater ao procedimento operativo da artista e a sua mudança para um viés de sentido mais misterioso, não mais caracterizado pelo domínio da lógica e da narrativa tradicional, mas sim por uma diretriz de sentido surrealista.

O exame que fazemos da poética de Maria Martins revela uma aproximação ao pensamento de Rosalind Krauss, notadamente no livro *Caminhos da escultura moderna*, de 1998, que nos mostra a importância do jogo de metáforas em obras surrealistas, tornando-as “resistentes à análise” (Krauss, 1999: 128), a partir de uma lógica racional, ou seja, de uma narrativa tradicional analítica. Esse viés de análise, que questiona a leitura de base apenas lógica e que leva em conta questões do inconsciente, tão próximo ao surrealismo, foi importante para o exame crítico da produção singular de Maria Martins.

2. A obra de Maria Martins e o surrealismo

A primeira exposição de Maria Martins aconteceu em 1940 na Filadélfia, EUA. Ainda nesse ano, ela apresentou diversas esculturas numa mostra de artistas latino-americanos no Riverside Museum, de Nova York. Essa produção é de fato acadêmica, com destaque para temas bíblicos e figuras femininas, embora ela já comece a explorar assuntos ligados à mitologia da Amazônia, como em *Yara*, de 1942. Certas peças desse período nos fazem pensar em obras como *A urna* e *Selene de pé* de Bourdelle, cuja influência sobre Maria se torna perceptível

na clara verticalidade de *A procura da luz*, de 1940 (Figura 1) e na monumentalidade da vigorosa *Cristo*, de 1941. Evidencia-se nas figuras de nossa artista certa tendência a uma linha vertical alongada que se acentua mais tarde, notadamente em peças como *However*, de 1944, e *A mulher que perdeu a sua sombra*, de 1946, talvez então em aproximação mais contundente a Giacometti.

Nessa primeira fase Maria realiza ainda temas também pessoais, como em *Nora*, que representa uma de suas filhas, e *Refugiados*, referida certamente aos muitos europeus fugidos da guerra que ela conheceu neste período.

A partir de 1942 (Naumann, 1998:12) a artista depura sua temática e passa a explorar, de modo mais profundo, assuntos relacionados a mitos propriamente brasileiros, sobretudo amazônicos. Como resultado dessa produção imagética, um conjunto de peças diversas relacionadas aos deuses da floresta pôde ser visto na exposição realizada em 1943 na Valentine Gallery, em Nova York. Embora algumas peças revelem personalidade em sua execução com imagens singulares de temas da mitologia brasileira, elas evidenciam ainda um caráter anedótico, como a representação de boiúna (Figura 2). Nessa obra, percebe-se o destaque atribuído à força misteriosa da natureza feminina dessa deidade, que se coloca mediante estranha e voraz sensualidade. Além de *Boiúna*, nessa mostra também figuram representações de outras figuras míticas, como em *Cobra Grande*, *Aioká*, *Iacy*, *Amazônia*, *Yara* e *Boto*. O caráter, a princípio, literário dessa produção é, contudo, bastante claro, pois o objetivo da artista nesse momento é dar conta da representação do deus invocado.

O envolvimento de Maria Martins com os surrealistas, principalmente Breton, já se concretiza nessa fase de sua obra. O líder do movimento se encanta com *Cobra Grande*. Essa deusa seria superior às demais divindades da floresta, pois ela é que teria gerado o rio Amazonas, seu filho. Trata-se de uma deidade interessante, que nos seduz e cativa, mas também amedronta e apavora, pois tem um lado bom e outro ruim. *Cobra Grande* viveria então num palácio mais ao fundo do rio, repleto de “pedras preciosas e de tocaia entre flores raras” (Naumann, 1998:14), mas seria por um lado doce e por outro cruel. Constitui, assim, mais uma das fortes figuras femininas que habitam o imaginário de nossa artista. E Maria talvez possa representar não só a força da mulher numa cultura de domínio masculino, mas também um novo sopro de energia a circular no sistema de pensamento dominante. Breton viu essa exposição de Maria e escreveu posteriormente um texto em que se refere a essa obra *Cobra Grande*. E menciona justamente essa relação de temor e deslumbramento que essa deusa provoca, acrescentando:



Figura 1 - Maria Martins, *A procura da luz*, 1940, bronze, 270x70x70cm.
Fonte: própria.

Ela é, sem dúvida, em última análise, o Desejo elevado ao poder pânico — e é o desejo mestre do mundo — pela primeira vez na arte conseguindo se liberar — quem prosseguirá infundindo, à maneira de um veneno, sua virtude única, sublimando — confundindo, as obras de inspiração estritamente interior (ao encontro das obras precedentes), tais como o Impossível e O Caminho, A Sombra, Longos Demais, Estreitos Demais, apresentadas em julho último na Exposição Internacional do Surrealismo em Paris. (Breton, 1997:14).

Em certa medida Breton nesse texto nos faz pensar que parece existir uma ligação entre a ideia de mito e pensamento humano. A força da natureza cuja seiva expõe Maria é contrária ao intelectualismo solidificado pela cultura. Breton veria então em Maria os bons ventos que sopram da floresta equatorial. A artista vinda de um lugar de futuro até então incerto estaria trazendo boas e contínuas vibrações, e sua arte um alento para uma cultura historicamente sedimentada pela razão e moral.

Uma das primeiras peças realizadas por Maria em que se verifica, a partir de seu processo operativo, maior aproximação ao surrealismo é *Sem eco*, de 1943. A fatura da obra é interessante, pois se mostra tão orgânica quanto o motivo. Sua forma linear se contorce e se assemelha a galhos retorcidos, porém pode-se também ver ali a imagem de uma cobra. Outro ponto importante é o fato de ter um tronco como base, que ajuda a dar unidade composicional à peça.

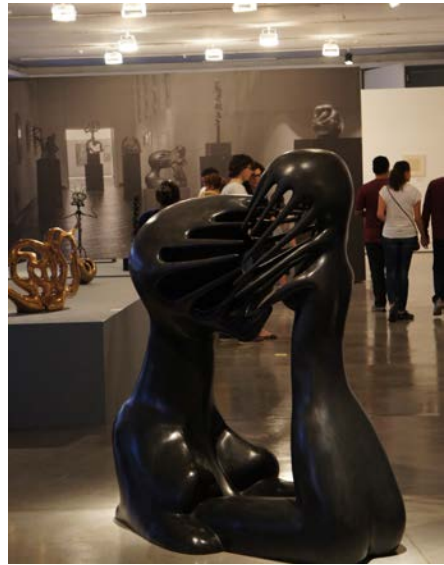
A partir de então o trabalho de nossa artista se caracteriza, cada vez mais, pela acentuação das metáforas, permitindo assim associações livres em relação ao sentido das peças. Os trabalhos adquirem portanto, o caráter de enigmas. Os títulos das obras se tornam extensos, constituindo então verdadeiras armadilhas para o olhar. Maria modifica sua estrutura de pensamento, o modo de compor suas obras. A leitura do significado da obra faz-se, às vezes, inacessível, pois ela se liberta de convenções tradicionais como a narrativa e a sujeição ao tema do trabalho.

Outra peça importante de Maria é *Impossível* (Figura 3), que ganhou várias versões. A insistência no motivo nos incita a questionar seu sentido. Nas três versões escultóricas conhecidas as modificações formais foram feitas na figura feminina, especificamente nos braços. Percebe-se nesse conjunto uma dificuldade de encontro, de união entre as partes. Algo comum em obras surrealistas, tal como em *Bola Suspensa*, de 1930-31, de Giacometti, é o jogo constante entre excitação e frustração. Em *Impossível* aflora o mesmo drama do desejo, mas a aproximação não se verifica. Esse problema do encontro instável parece fazer parte da própria composição do trabalho, pois as duas figuras apresentam precária harmonia. E talvez seja este o significado dessa obra, a difícil constituição de unidade.



Figura 2 · Maria Martins, *Boiúna*, 1942, bronze, 72,39x68,58x46,99cm (Martins, 2013:301). Fonte: própria.

Figura 3 · Maria Martins, *Impossível*, década de 1940, bronze, 178,6x167,5x90cm (Martins, 2013:303). Fonte: própria.



Alguns elementos são recorrentes nas peças de nossa escultora. Em *A mulher que perdeu sua sombra*, de 1946, temos uma figura alongada, de cabeça pequena — encimada por duas serpentes expostas de modo simétrico — e braços estendidos. Essa obra tem semelhança com outra, de 1944, intitulada *However*, que também apresenta a figura feminina em proporções semelhantes e uma cobra que vem da cabeça e se enrola por todo o corpo. O sentido dessas duas peças, contudo, se mostra duvidoso. Em *O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais*, de 1946, verifica-se nova semelhança com as figuras dessas duas obras e, mesmo assim o acesso pleno ao sentido parece difícil de se obter. Um recurso de acesso a uma leitura possível da obra talvez esteja no título. Um longo e difícil caminho é o que se depreende desse enigma, e poucas opções deve ter essa mulher, que não parece ver a luz à frente, em seu destino. Sim, profundos parecem ser os problemas do espírito, da vida mental humana em razão das contradições existentes no sistema.

Ozenfant (1997:27), em sua interpretação dessa obra de Maria nos diz que essa figura que vai à frente representa “a liberdade sem correntes, e sem freio, sem obrigações”. Liberdade e desejo são palavras importantes para os surrealistas. O foco do movimento, portanto, parece ser o homem. Para definir o surrealismo Ponge (1991:17) argumenta que ele é, em verdade, “um estado de espírito” e complementa: “o surrealismo não se define a partir de considerações técnicas ou temáticas”. Bem, embora não pareça ser determinante a existência de questões técnicas e estéticas para se evidenciar uma aproximação ao surrealismo — ou seja, não é fundamental se ater, por exemplo, à técnica do automatismo -, parece evidente, contudo, o vínculo de Maria com o movimento. Desde sua segunda fase, sua poética já está imbuída do espírito do grupo, e a aproximação se faz mais determinada a partir da nova estruturação de seu procedimento operativo, com a acentuação do uso de metáforas e conseqüente opacidade de sentido de suas peças. Maria quebra, portanto, a estrutura tradicional de análise da obra e, assim, vem ao encontro da principal diretriz de luta dos surrealistas, que é ir contra a cultura racional historicamente sedimentada, e é essa lógica tradicional em que se apoia a razão, que se espera combater.

Conclusão

Como vimos, a obra de Maria Martins é geralmente dividida em três fases. Nas duas primeiras, ela permaneceu ligada a um procedimento escultórico ainda representativo. Já na segunda fase, porém, percebe-se a aproximação aos artistas surrealistas. Breton ficou encantado com a exposição Amazônia de 1943, em Nova York, que teve como tema principal as divindades da floresta. O modo

como a artista trabalhou seus temas e sua própria origem, já representariam, para ele, uma nova energia vinda dos trópicos a circular no sistema cultural dominante. A força de suas figuras femininas expõe também um contraponto ao histórico domínio masculino no sistema. Vale lembrar a sensual voracidade presente na peça *Boiúna*, uma deusa devoradora de homens. Tal como nas obras dos surrealistas, a produção de Maria já denota essa tomada de posição frente ao sistema. De todo modo, a evidente aproximação ao surrealismo se dá por uma atualização de seu fazer. Em seu processo operativo ela passa a trabalhar de modo determinado o uso de metáforas e se afasta de uma produção de cunho lógico e racional. Maria parece então explorar a exteriorização de sua realidade psíquica, que se apresenta então, às vezes, numa estrutura ilógica, mas que certamente contém significações profundas, que a razão tradicional insiste em classificar e ordenar.

Referências

Martins, Maria (1997), *Maria Martins*. Catálogo da exposição *Maria* no Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Maria Luisa e Oscar Americano.

Krauss, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN: 85-336-0958-2

Martins, M. *Maria Martins: metamorfoses*. MAM, São Paulo, 2013. Catálogo de Exposição.

Naumann, Francis M. *Maria: the surrealist sculpture of Maria Martins*. New York: André Emmerich Gallery, 1998.

Ponge, R. (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1991. ISBN: 85-7025-204-8

Nota biográfica

Wellington Cesário é professor do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordena o Grupo de Pesquisa em História da Arte. As suas principais linhas de investigação são Arte Moderna e Contemporânea no Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1644-5832>

Email: cesario@academico.ufs.br

Morada: Departamento de Artes Visuais e Design, Cidade Univ. Prof. José Aluísio de Campos, Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze, CEP: 49100-000 São Cristóvão/SE, Brasil.

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

Ética da revista

Journal ethics

Ética da publicação e declaração de boas práticas

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

A revista Gama está empenhada em assegurar ética na publicação e qualidade nos artigos. Os Autores, Editores, Pares 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 académico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

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

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

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

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

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

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

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

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 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 as propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena participação de cada autor nos custos associados.

Critérios de arbitragem

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

Normas de redação

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

Cedência de direitos de autor

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

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

Declaro que o trabalho intitulado: _____

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

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

Nome _____

Assinatura _____

Meta-artigo auto exemplificativo

Self explaining meta-paper

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/>

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

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



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



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

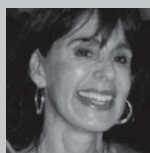


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts,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

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



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



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



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

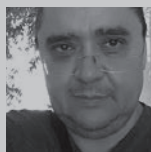
Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



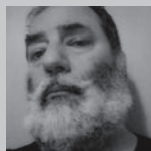
ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitectura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções 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



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).



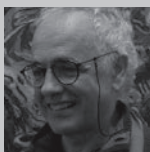
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma 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*.



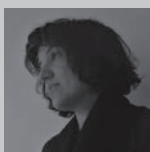
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitetura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



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



ILÍDIO SALTEIRO (Portugal). Licenciado em Artes Plásticas / Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (1979), mestre em História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1987), doutor em Belas-Artes Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2006). Formador Certificado pelo Conselho Científico e Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Expressões, História da Arte e Materiais e Técnicas de Expressão Plástica, desde 2007. Professor Associado com Agregação na área de Belas-Artes / Pintura na Universidade de Lisboa. Presidente do CIEBA e membro dos Conselhos Editoriais da Revistas Estúdio, Croma, Gama, Matéria Prima e Teorias da Arte. Artista-plástico pintor com trinta e duas exposições individuais desde 1979 (uma das mais recentes, *Paisajes Enlazadas*, na Galeria da FBAUL em fevereiro de 2019). Está representado em muitas coleções das quais se destaca a Coleção da Caixa Geral de Depósitos. Curator 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.

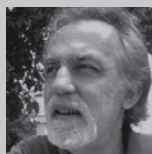
IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação 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.



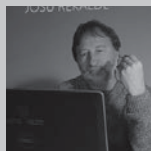
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya 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.



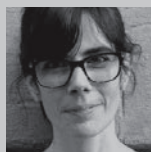
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade 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 Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidad do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo 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 — Criabrasilis.



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



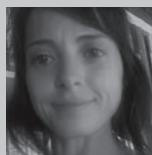
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



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



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



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



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

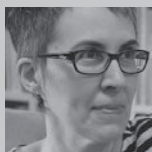


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen.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

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



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



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



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; “Matéria Pensamento Tempo Forma” Museu Penafiel (Portugal) 2018; “Olhar e Experiência: Interferências no Arquivo”, Museu de Penafiel (Portugal) 2017; “enhancement: MAKING SENSE”, i3S — Instituto de Investigação e Inovação em Saúde, Universidade do Porto (Portugal) 2016; “Periplos: Arte Portuguesa de Hoy”, Centro de Arte Contemporâneo (CAC) Málaga (Spain) 2016. Conferencias recentes: “Taboo-Transgression-Transcendence in Art & Science”, TTT2018, UNAM, 2018; Keynote Speaker no “15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#15.ART): arte, ação e participação”, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2016; Keynote Speaker/Chair no “I Congresso Brasileiro | VII Workshop: Design & Materiais 2016”, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2016.

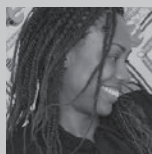
PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador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



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



REGINA MELIM (Brasil, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes). Vive e trabalha em Florianópolis, SC. Docente no Departamento de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Coordena, com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a *sala de leitura | sala de escuta*, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista (impresas e sonoras). Em 2006 criou a *par(ent)esis*, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordenou entre 2012 e 2019 a publicação *ghay en português?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/UDESC (http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/).



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



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



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



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

Sobre a *Gama*

About *Gama*

Pesquisa feita pelos artistas

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

Arco de expressão ibérica

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

Uma revista internacional

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

Uma linha temática específica

A *Revista Gama* 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 Gama — Ficha de assinatura

211

Subscription notice

Aquisição e assinaturas

A Revista Gama 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 Gama na loja online Belas-Artes ULisboa — <http://loja.belasartes.ulisboa.pt/gama>

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

A edição número 17 da revista Gama apresenta 15 artigos originais que se debruçam sobre a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de revisitação reapreciadora das suas obras promovendo-se assim um olhar de resgate.

Crédito da capa: Cildo Meireles: "Desvio para o vermelho I: Impregnação, materiais diversos, 1967-84." Cortesia do artista.
Foto: Pedro Matta. Fonte: inhotim.org.br