

Revista GAMA, Estudos Artísticos
Volume 9, número 18, julho–dezembro 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



GAMA 18

O número 18 da revista Gama apresenta 16 artigos respondendo ao desafio a editorial lançado por esta revista. Trata-se de apresentar a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de um resgate patrimonial, uma revisitação valorizadora do seu testemunho artístico.

Crédito da capa: Marta Strambi,
"Designio", 2018, porcelana, queima
em anagama sobre tecido, 10x12 cm.
Cortesia da artista.

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos
Volume 9, número 18, julho–dezembro 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 18, julho–dezembro 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](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: Marta Strambi, “Desígnio”, 2018,
porcelana, queima em anagama sobre tecido,
10×12 cm. Cortesia da artista.

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	12-14
Revista Gama, o número 18 JOÃO PAULO QUEIROZ	Gama journal: 18th issue JOÃO PAULO QUEIROZ	12-14
2. Artigos originais	2. Original articles	16-185
Imma Mengual: storyteller escultórica JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE & LOURDES S. BLASCO	Imma Mengual: sculptural storyteller JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE & LOURDES S. BLASCO	16-28
Haruo Ohara, Sandra Cinto e Vilma Slomp: acionamento de imagens fotográficas como forma de escapar ao seu esgotamento ARIADNE F. DE SOUZA GRABOWSKI & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA	Haruo Ohara, Sandra Cinto and Vilma Slomp: triggering photographic images as a way to escape your depletion ARIADNE F. DE SOUZA GRABOWSKI & RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA	29-41
Manuel Botelho: Missa Campal, Parada MARGARIDA PENETRA PRIETO	Manuel Botelho: Outdoor Mass Parade MARGARIDA PENETRA PRIETO	42-52
A imagem Cristal na obra LDA_CWB // 379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER	The Cristal Image in the work LDA_CWB // 379KM_4H46MIN by Rogério Ghomes SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES & ANDRÉA BRÄCHER	53-63
Antoni Miró, significación en la plástica contemporánea y consolidación de una autoría RAQUEL PUERTA VARÓ	Antoni Miró, significance in contemporary art and consolidation of an authorship RAQUEL PUERTA VARÓ	64-75
Da caixa ao cenário: a Lição de Música e a geometria ordenadora no desenho da composição de Veermer ANTÓNIO DE ORIOL PENA VAZÃO E TRINDADE	From the box to the stage: the "Music Lesson" and the ordering geometry in the Veermer's composition drawing ANTÓNIO DE ORIOL PENA VAZÃO E TRINDADE	76-89

<p>Sobre as pinturas híbridas de Jorge Guinle ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO</p>	<p><i>About Jorge Guinle's hybrid paintings</i> ZALINDA ELISA CARNEIRO CARTAXO</p>	<p>90-99</p>
<p>Os meios do Desenho e da Pintura de um território híbrido de energia criativa tradutor de sentimentos na obra de Fátima Mendonça DIANA COSTA</p>	<p><i>The means of Drawing and Painting of a hybrid territory of creative energy translating feelings in the work of Fátima Mendonça</i> DIANA COSTA</p>	<p>100-109</p>
<p>Arte pós-traumática: de Matisse a Carlos Asp LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ & SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA</p>	<p><i>Post Traumatic Art: from Matisse to Carlos Asp</i> LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ & SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA</p>	<p>110-122</p>
<p>A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima MAURICIUS MARTINS FARINA</p>	<p><i>The autobiographical insurgency: an intimate landscape</i> MAURICIUS MARTINS FARINA</p>	<p>123-133</p>
<p>A recusa da visão fácil: Constelação Peixes de Ana Vieira RAQUEL AZEVEDO MOREIRA</p>	<p><i>The refusal of easy sight: Constellation Pisces by Ana Vieira</i> RAQUEL AZEVEDO MOREIRA</p>	<p>134-142</p>
<p>O jardim vestível de Roberto Burle Marx MILLY MAN HWA LEE & PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES</p>	<p><i>The wearable garden of Roberto Burle Marx</i> MILLY MAN HWA LEE & PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES</p>	<p>143-155</p>
<p>Uma empatia intersubjetiva pela liberdade criativa dos desenhos de Jorge Martins LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES</p>	<p><i>An intersubjective empathy for the creative freedom of Jorge Martins' drawings</i> LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES</p>	<p>156-166</p>
<p>Memória na obra "Areias do Tempo" de Daniela Pinheiro ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p><i>Memory in the work 'Areias do Tempo' by Daniela Pinheiro</i> ANDRÉA BRÄCHER & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES</p>	<p>167-175</p>
<p>A Pintura transparente de João Aquino Antunes TERESA ALMEIDA</p>	<p><i>João Aquino Antunes transparent painting</i> TERESA ALMEIDA</p>	<p>176-185</p>

3. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	188-217
Ética da revista	<i>Journal ethics</i>	188-189
Condições de submissão de textos, meta-artigo — manual de estilo	<i>Submitting conditions, style guide</i>	190-198
Chamada de trabalhos: XIV Congresso CSO'2023 em Lisboa	<i>Call for papers: 14th CSO'2023 in Lisbon</i>	199-201
Gama, um local de criadores	<i>Gama, a place of creators</i>	204-217
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing committee / academic peers: biographic notes</i>	204-215
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About Gama</i>	216
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	217

1. Editorial

Editorial

Revista Gama, o número 18

Gama journal: 18th 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.

O número 18 da revista Gama apresenta 16 artigos respondendo ao desafio a editorial lançado por esta revista. Trata-se de apresentar a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de um resgate patrimonial, uma revisitação valorizadora do seu testemunho artístico.

O artigo “Imma Mengual: storyteller escultórica,” de Juan Francisco Martínez Gómez de Albacete & Lourdes Santamaria Blasco, debruça-se sobre a obra da escultora espanhola Imma Mengual (n. 1962), as suas “arquiesculturadas” compreendidas como metáforas do pensamento.

Ariadne Grabowski & Ronaldo de Oliveira Corrêa, em “Haruo Ohara, Sandra Cinto e Vilma Slomp: acionamento de imagens fotográficas como forma de escapar ao seu esgotamento,” abordam as fotografias de Haruo Ohara (1909-1999, Koshi, Japão), Sandra Cinto (1968, Santo André, Brasil) e Vilma Slomp (1952, Paranaíba, Brasil), pertencentes ao Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, PR - Brasil. Estas são apropriadas em novas montagens e enquadramentos, contribuindo para a sua revitalização e atualização.

O artigo “Manuel Botelho: Missa Campal, Parada,” de Margarida Penetra Prieto, é sobre a exposição “Missa Campal |Parada” do artista português Manuel Botelho (n. 1950) abordando a narrativa da imagem pictórica, no âmbito expandido do vídeo e da fotografia, numa perspectiva totalizante da história e da vida.

Sandra Gonçalves & Andréa Brächer em “A imagem Cristal na obra LDA_CWB //379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes,” aborda uma sequência do fotógrafo brasileiro Rogério Ghomes (Paraná, Brasil, 1966), denominada “LDA_CWB // 379KM_4H46MIN” realizada no ano de 2013. Interpreta-se esta obra à luz da conceptualização deleuzeana de “imagem cristal”.

O artigo “Antoni Miró, significación en la plástica contemporánea y consolidación de una autoría,” de Raquel Puerta Varó, aborda a obra do pintor neofigurativo Antoni Miró (n.1944). Apresenta uma interpretação das diversas fases do seu percurso intenso e complexo.

António Trindade, em “Da caixa ao cenário: a Lição de Música e a geometria ordenadora no desenho da composição de Vermeer,” aborda uma pintura de Johannes Vermeer que ficou conhecida com o título “Lição de Música” numa perspectiva de reconstituição espacial e dimensional.

O artigo “Sobre as pinturas híbridas de Jorge Guinle,” de Zalinda Cartaxo, apresenta a obra de Jorge Guinle (1947-1987) pintor brasileiro que ganhou repercussão nacional a partir dos anos de 1980.

Diana Costa, em “Os meios do Desenho e da Pintura de um território híbrido de energia criativa tradutor de sentimentos na obra de Fátima Mendonça,” apresenta obra desta pintora. Nascida em Lisboa, em 1964, Fátima Mendonça

tem vindo a afirmar-se com uma obra que introduz os temas de género numa perspetiva quotidiana e expressiva.

O artigo "Arte pós-traumática: de Matisse a Carlos Asp," de Luciane Garcez & Sandra Oliveira, debruçam-se sobre a trajetória de Carlos Asp, nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e radicado em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, e cofundador do coletivo de arte Nervo Óptico.

Mauricius Martins Fariña apresenta a obra de Marta Strambi (n. 1960, Brasil), no artigo "A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima". São instalações cerâmicas de expressão autorreferente, devidamente contextualizadas nas questões de género na contemporaneidade.

O artigo "A recusa da visão fácil: Constelação Peixes de Ana Vieira," de Raquel Azevedo Moreira, aborda a obra desta artista. Ana Vieira (Coimbra, 1940, Lisboa, 2016) cresceu na Ilha de S. Miguel, formou-se em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O seu trabalho parte da encenação da casa para reunir objetos culturalmente associados ao feminino numa interrogação sobre as questões de género.

Milly Lee & Priscila Arantes, em "O jardim vestível de Roberto Burle Marx," debruça-se sobre o brasileiro Burle Marx (1909-1994), artista plástico conhecido pelos seus projetos de arquitetura paisagista, e também uma obra multidisciplinar como o design de joias.

O artigo "Uma empatia intersubjetiva pela liberdade criativa dos desenhos de Jorge Martins," de Luís Filipe Rodrigues, aborda a obra de Jorge Martins, nascido em 1944 em Portugal. Particularmente estudam-se os seus trabalhos de desenho, e as implicações intersubjetivas de uma perspetiva interrogadora visando um resgate de liberdade.

Andréa Brächer & Sandra Gonçalves, em "Memória na obra 'Areias do Tempo' de Daniela Pinheiro," abordam a obra "Areias do Tempo" da artista visual brasileira Daniela Pinheiro (Pelotas/RS, 1983). É uma obra que recupera o processo fotográfico histórico denominado cianotipia, relacionando fotografia e memória.

O artigo "A Pintura transparente de João Aquino Antunes," de Teresa Almeida, apresenta a obra de João Aquino Antunes (1939), antigo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. É uma obra onde a arte do vitral se assume como uma pintura transparente autónoma, ultrapassando os limites do género e do espaço.

2. Artigos originais

Original articles

Imma Mengual: storyteller escultórica

Imma Mengual: sculptural storyteller

**JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE*
& LOURDES SANTAMARÍA BLASCO****

*AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

**AFILIAÇÃO: Universidad Miguel Hernández de Elche, Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

Resumen: Esta investigación se centra en la obra de Imma Mengual, una artista española multidisciplinar que domina desde las técnicas escultóricas más tradicionales hasta el diseño gráfico digital e investigaciones teóricas. La metodología comparativa empleada en la investigación de su obra permite establecer las relaciones entre diferentes puntos de vistas: psicológicos, morales, sociales y culturales que influyen en su creación artística, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad de las apariencias y las normas, y adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos.

Palabras clave: Escultura / huesos / anormalidad / rituales; arte contemporáneo.

Abstract: *This research focuses on the work of Imma Mengual, a multidisciplinary Spanish artist who dominates from the most traditional sculptural techniques to digital graphic design and theoretical research. The comparative methodology used in the investigation of his work allows establishing the relationships between different points of view: psychological, moral, social and cultural that influence his artistic creation, attracting his discourses towards the limits imposed by society of appearances and norms, and entering the domestic microcosm where rituals help perpetuate models, roles and stereotypes.*

Keywords: *Sculpture / bones / abnormality / rituals / contemporary art.*

1. Introducción

Imma Mengual (Denia, España, 1962) es doctora en Bellas Artes y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández (UMH de Elche, España). Es miembro del grupo de investigación “Figuras del Exceso y Políticas del Cuerpo” de la UMH. Ha realizado numerosas exposiciones individuales entre las que destacan “Huella/ContraHuella”, en Edificio Roberto Gottardi en La Habana (Cuba, 2020), “Domestic constructions”, en Das Japanische Haus de Leipzig (Alemania, 2017), así como innumerables colectivas: “XX Premios EAC-Encuentros de Arte Contemporáneo” en el MUA-Museo de la Universidad de Alicante, 2020, “Tòxics [In]visibles” en el Palau de Cerveró en Valencia, 2019, “Balearics” en el MAMO-Museo de Arte Moderno de Orán (Argelia, 2018), “Coesione” en el Castello Savelli de Palombara Sabina (Italia, 2017) o “El aula invertida: estrategias pedagógicas y prácticas artísticas desde la diversidad sexual”, en la Fundación La Posta de Valencia, 2017.

Para el análisis de sus obras se ha utilizado una metodología comparativa ya que sus obras están íntimamente relacionadas con las Humanidades: desde la psicología y el psicoanálisis a los contextos históricos, socioculturales y morales. Estas disciplinas del saber humano establecen analogías con su obra e influyen en su creación artística y nos permiten desentrañar los misterios que oculta y, al mismo tiempo, desvelar el microcosmos intrafamiliar y los límites de la *normalidad/anormalidad*, donde los rituales y los prejuicios ayudan a perpetuar modelos castradores, roles de género y estereotipos físicos y psíquicos.

2. Storyteller, o cómo contar historias con la boca llena

Imma Mengual domina diferentes técnicas artísticas aplicadas a los materiales más tradicionales de la escultura: hierro, piedra, madera o bronce. Pero también utiliza técnicas experimentales (como la inducción a la creación en estados alterados de la conciencia) con los materiales más frágiles o inusuales: papel, cartón, objetos encontrados, etc. para crear el arte efímero, perecedero y transitorio, utilizando esta técnica creativa en el campo empírico de la anormalidad, entendida no de forma peyorativa, sino como una experiencia de los sentidos y de la mente “fuera de la normalidad”. Ambos procesos artísticos son impartidos por Mengual como docente, enseñado también a sus alumnos diseño gráfico digital dirigido a la creación artística y empresarial.

Pero principalmente la artista se considera una storyteller escultórica, una coleccionista de espacios, narraciones y memorias. Mengual conceptualiza y genera su obra cruzando continuamente la delgada línea espaciotemporal de la normalidad, atrayendo sus discursos hacia los límites que impone la sociedad

de la apariencia y las normas, adentrándose en el microcosmos doméstico donde los rituales ayudan a perpetuar modelos, roles y estereotipos. Como ella misma nos señala:

La norma, es decir, la regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar conductas, tareas, actividades, etc., y por consiguiente la anormalidad, ha ido cambiando sus referentes a lo largo de la historia y, ha pasado de ser un peligro penado, apartado y/o eliminado en muchos casos (como en el caso de brujas, herejes, enfermos -de lepra, peste, sida- delincuentes, prostitutas, homosexuales y otros), a ser hoy en día, en algunos casos, una oportunidad comercial y artística (Mengual, 2017:38).

Mengual se hace valer del universo familiar, que la empuja a replegarse, a protegerse y volverse a desplegar. La artista investiga y plantea la expresión como necesidad, por inducción, generando esculturas-artefactos que recurren a soportes muy básicos como el hueso, el papel, la piedra, la madera, etc.

También estudia y utiliza lenguas, códigos y alfabetos inventados y/o en desuso, de los que se vale para reforzar sus creaciones o cuestionarse los límites de la norma desde áreas como la arquitectura, la física, la neurología, la psicología, etc. Y en estos mundos donde se intertextualizan múltiples disciplinas, es donde construye sus espacios público-privados paralelos y simultáneos, de alto contenido conceptual y estético, y donde se cuestionan los límites de la anormalidad. Mengual considera que el artista trabaja desde un lugar intermedio entre el inconsciente y el consciente, “una intersección entre ambos estados mentales y hemisferios, que denominaremos la mandorla. La forma y tamaño de cada mandorla varía según el sujeto creador” (Mengual, 2017:29).

Entre los referentes de Mengual relacionados con el Art Brut, el Outsider Art, o el arte que roza o se sumerge en la locura, destacamos el trabajo del psiquiatra alemán Hans Prinzhorn, autor del libro *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*, escrito en 1922, que inspiró a los dadaístas y surrealistas con su análisis artístico-psicoanalítico de las piezas de los internos de los manicomios:

Esta aportación abrió un importante campo de estudio dentro de la psiquiatría, ya que se trataba de descifrar las distintas patologías mentales a través de las expresiones plásticas o la escritura de relatos en lo que se podría entender como una “iconografía propia de los enfermos mentales” (Cerezo Cortés, 2019:8).

De este modo, María Condor, en su artículo *Arte, Locura y Margivagancia*, escribe sobre la investigación de Prinzhorn: “Las obras de los internos son intentos de configuración. El fundamento psicológico de la configuración es la necesidad



Figura 1 · Imma Mengual, *Las bocas inútiles #1* (2018). Instalación. 230 x 100 x 75 cm. Fuente: Imma Mengual.

Figura 2 · Imma Mengual, (detalle) *Las bocas inútiles #1* (2018). Instalación. 230 x 100 x 75 cm. Fuente: Imma Mengual.



Figura 3 · Imma Mengual, *Ellas solas #1* (2018). Hueso, lápiz y tinta. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.

Figura 4 · Imma Mengual, *Mujeres #2* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 7 x 6 x 6 cm. Fuente: Imma Mengual.

general de expresarse, y su finalidad, es dar cuerpo a lo psíquico y tender puentes del yo al tú” (Condor, 2012:75). Esa forma de dar cuerpo a lo psíquico es una constante en la obra de Mengual, a través de los materiales que actúan de forma metafórica, metonímica, simbólica, como parte de un código personal cifrado pero que al mismo tiempo refleja al inconsciente individual y colectivo.

2.1 Atlas de construcciones, arquitecturas y huesos

Las técnicas, procedimientos y materiales que Mengual utiliza dependen del concepto de sus obras: Desde el papel a la instalación, desde las jaulas de hierro soldadas hasta la vajilla familiar, cada una de ellas cumple la función de potenciar las ideas, insinuaciones y metáforas que Mengual nos propone como reflexión. La artista se inspira en el universo familiar, origen de varias de sus obras como *Las bocas inútiles* (2018) (Figura 1 y Figura 2), *Ellas solas #1* (2018) (Figura 3), *Mujeres #2* (2018) (Figura 4) o *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018) (Figura 5 y Figura 6), que componen *Con la boca llena no se habla*, donde los mismos comensales son convertidos en obras sobre papel, códigos de un lenguaje intrafamiliar privado, huesos, arquetipos y artefactos enmarcados, como dispuestos en la pared, clasificados numéricamente, según las leyes de la taxonomía que se traducen en minuciosos dibujos que, “unidos a composiciones óseas, son colocados en lienzos dispuestos (de nuevo) del revés” (Mengual, 2018:43).

En *Escenas Domésticas o cómo contar una historia debajo de la mesa* (2016) (Figura 7 y Figura 8), los/las comensales son representados metafóricamente por los cubiertos y platos de la vajilla familiar dispuestos cuidadosamente siguiendo un orden estético y jerárquico en la mesa donde las mujeres se observan entre ellas, cuestionándose su rol de objetos o sujetos solitarios y callados, reproduciendo estereotipos y modelos sexistas sin apercibirse de ello, tan interiorizadas están todas las frases normativas machistas que han recibido desde la infancia (Mengual, 2018).

El ritual casi litúrgico de reunirse en el banquete les permite, tal vez, desinhibirse un poco y así vemos cómo la intrahistoria de una familia desvela los secretos y rituales de otras:

Otro ámbito de la obra de Mengual es el doméstico. [...] Sus Escenas domésticas nos remiten a piezas que nos hablan del límite como recurso, de imposiciones geopolíticas microencefálicas, puestas o autoimpuestas, de leyes no escritas, costumbres y tradiciones. Caminan entre lo íntimo, lo privado, lo público, lo global, de lo micro a lo macro, de lo personal a lo social. Pero nos habla también del proceso, del azar buscado, investigado, encontrado y expuesto. Pretenden repensar los límites de las normas y los comportamientos que nos limitan, condicionan y clasifican. (Mesguer, 2017:12)



Figura 5 · Imma Mengual, *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 30 x 40 x 3,5 cm. Fuente: Imma Mengual.

Figura 6 · Imma Mengual, *02.21.20.43.51:83 Porfía* (2018). Hueso, lápiz y tinta. 30 x 40 x 3,5 cm. (Detalle). Fuente: Imma Mengual.

Mengual investiga y plantea la expresión creativa como necesidad, generando esculturas-artefactos que recurren a soportes muy básicos como el hueso, el papel, la piedra, la madera, y utiliza lenguas, códigos y alfabetos inventados y/o en desuso, de los que se vale para reforzar sus creaciones o cuestionarse los límites de las normas desde áreas como la arquitectura, la física, la neurología, la psicología, etc. Estas áreas confluyen para construir espacios público-privados paralelos y simultáneos.

En la instalación construida con luces y sombras de papeles e hilos *Arquitectura para una flâneuse* (2019) propone una exploración del entorno arquitectónico de la ciudad desde la mirada inquieta de la flâneuse, como la autora nos indica:

No leemos un atlas secuencialmente, como una novela, sino que su lectura es abierta pues cada descubrimiento, cada imagen, cada dato nos lleva a otras nuevas lecturas cuyas relaciones tienen su origen en el azar o el subconsciente. Así, este atlas se lee como una deriva de flâneur a merced de la corriente. Es en esa misma corriente azarosa donde surgen las relaciones de mis intrahistorias a las que hay que estar atento para saber ver, que es lo que realmente me interesa sacar de lo más profundo, y clasificadas a través de elementos simbólicos basados en analogías conceptuales y/o semánticas, alla manera de Warburg con su Atlas Mnemosyne, es decir, como una arqueología de imágenes (Mengual, 2017:28)

Una de las características de varias de sus series, como *Construcción* (2004) o *Bordeline* (2014) (Figura 9), es el uso de huesos como elemento escultórico, entremezclado con estructuras primitivas como celdas de hierro o con pilares de piedra tallada o de acero oxidado que sirven no solo como obras en sí mismas sino también como soporte o prisión. Le interesa la materia ósea, cargada de simbolismo como la destilación o síntesis de un ser, ya que los huesos son indestructibles y conforman nuestra estructura básica, nuestra memoria humana: “Su atlas personal queda expuesto a partir de esas “constelaciones de huesos” (Meseguer, 2017:13). La autora nos confiesa: “Construyo mediante huesos de los seres vivos a los cuales pertenecían extraídos de ciertas comidas, para generar mis propias estructuras primitivas que pongan orden y me permita entender mi caos animal” (Mengual, 2017:29).

Bordeline (2014) fue realizada bajo un intenso estado de inducción sonora y lumínica, y bajo estos condicionantes la pieza habla del límite, de la frontera entre la *normalidad* y la *anormalidad*, ese espacio fronterizo marcado con grafito irregularmente sobre la pared que supone la norma primitiva que clasifica. Los huesos habitan linealmente articulados y acotados en una línea espacio-temporal, están distribuidos por encima, en y por debajo de una línea de grafito,

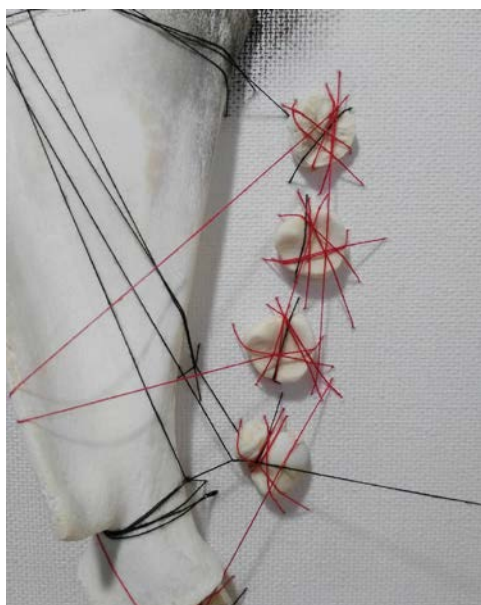
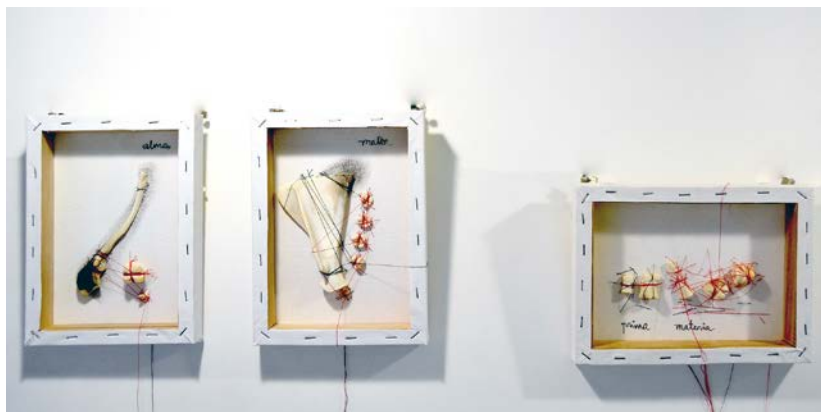


Figura 7 · Imma Mengual, *Serie Escenas Domésticas* (2016). 19 lienzos invertidos, hueso, hilo y lápiz. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.

Figura 8 · Imma Mengual, (detalle) *Serie Escenas Domésticas* (2016). 19 lienzos invertidos, hueso, hilo y lápiz. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.

a veces difusa, decidida otras, pretende definir el espacio de la normalidad. Es una línea que se tuerce, emborrona, rectifica su trazo, vuelve a la rectitud, ... y habla de lugares liminales, de no-personas que invierten su posición.

Su estilo y expresión, con toda la vehemencia que podemos encontrar en la serie de piezas *Espacio-Sombra* (2017) o *Artefacto-Sombra* (2017) (Figura 10), podría situarse fuera de las normas estéticas, de la libre expresión que caracterizó en su versión pictórica tanto al informalismo y expresionismo abstracto, como al Art Brut, en semejanza al arte estético y sensible de Twombly y la brusquedad inspirada en la vida por J. Dubuffet, pero en una evolución hacia la tridimensionalidad y dominio del espacio completo si no tuviéramos en cuenta la anterior premisa y las preocupaciones intelectuales, pues con su carácter íntimo queda alejada de la espontaneidad y el grafismo irregular, en este caso preciso en su efecto de la sombra, rescatando la idea en donde lo marginal resulta sumamente atrayente.

El tema, al igual que el soporte y los materiales, lienzos invertidos o cajas de malla metálica que producen sombras arrojadas, tiene que ver con lo que se denomina en el lenguaje de terapia *junguiana* la *prima materia*, es decir, aquel material objetual que es la expresión de un tema interno que el sujeto creador necesita plasmar porque es un exceso de energía vital, energía expresiva interna que ha de sacar afuera. Puro símbolo.

La sombra, apoyándonos en el apunte filosófico de C.G. Jung, contendría todo lo negativo de la personalidad, en donde el yo (siendo el centro que dirige la parte consciente) no está siempre en condiciones de asumir, y que, por lo mismo, puede llegar a frenar la manifestación de nuestra auténtica forma de ser y de sentir. En términos generales, la sombra, correspondería a la parte oscura del alma como ser humano (Jung, 1994:27), un ser humano trasmutado en hueso en un intento de comprender los misterios de la mente humana (el inconsciente), que en esta muestra está falsamente guarecido por la aparente y frágil protección del espacio cuadrado de la malla metálica, y su confrontación con las experiencias, imágenes y símbolos más personales.

Conclusión

La obra de Imma Mengual recurre a la generación de estructuras y patrones reiterativos, a partir de la repetición, el apilamiento y la seriación de elementos siempre iguales, es ambigua y polarizada: por un lado, aporta paz y por otro, imposibilidad de salida, infinitud perturbadora. Pero por contra, la repetición es asimilación y aprendizaje, a fuerza de repetir e imitar se aprende en todas las fases de la vida. La casa y sus partes y los restos simbolizados en los huesos

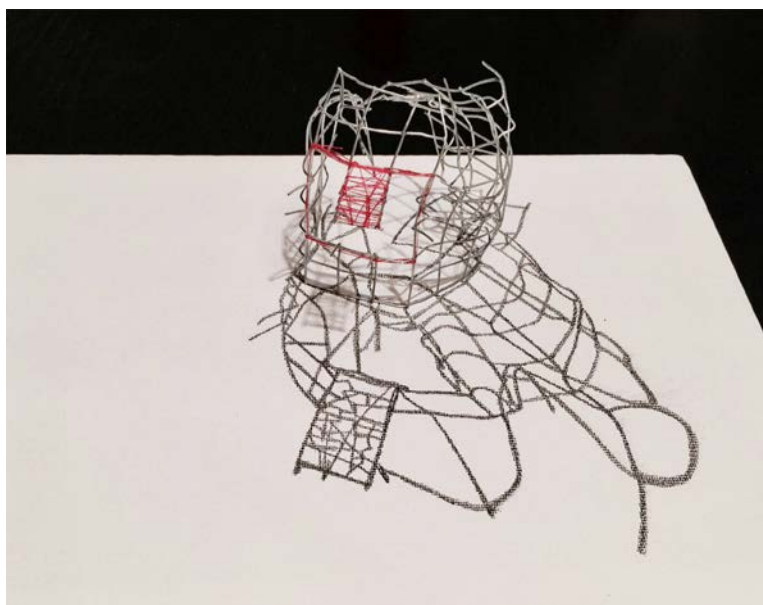
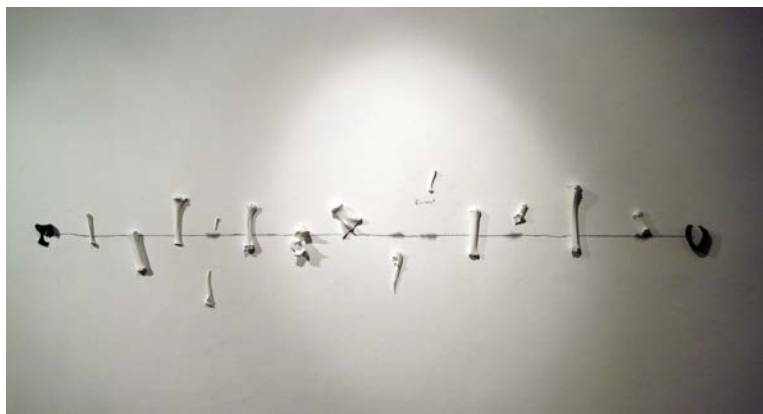


Figura 9 · Imma Mengual, Bordeline (2014). Hueso, esmalte y grafito. Medidas variables. Fuente: Imma Mengual.

Figura 10 · Imma Mengual, Artefacto-Sombra #7 (2017). Malla metálica, hilo y lienzo. 20 x 30 x 12 cm. Fuente: Imma Mengual.

que arrojan sombras del inconsciente, conforman la gran metáfora del cuerpo, del físico y del mental creando las estructuras donde habita lo doméstico, las normas, los prejuicios y los límites. Partiendo de ellas Mengual construye sus “arquiescultururas” como metáforas de sus estructuras mentales y para intentar generar un cierto orden en su existencia. Construir, una y otra vez, nuevas estructuras para albergar sus temores, es a lo que dedicó su vida y su obra la escultora Louise Bourgeois, a ese intento de construir una casa donde temor, deseo y esperanza se dan la mano.

Referencias

- Cerezo Cortés, Juan Manuel (2019). *“El arte” de los enfermos mentales: La colección Hans Prinzhorn, apuntes expresivos, estéticos y terapéuticos*. TFG. Madrid. Universidad de Valladolid. [Consult. 2021-01-02] Disponible en URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/250406284.pdf>
- Condor, María (2012) “Arte, Locura y Margivagancia”. *Revista Descubrir el Arte*. ISSN: 1578-9047. Octubre, nº 167, 73-77.
- Jung, Carl Gustav, (1994). *Espejos del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas* (Biblioteca de la Nueva Conciencia). Barcelona, España: Editorial Kairós. ISBN: 978-84-72452-67-1
- Mengual, Imma (2017). “Lo que deviene de mi bóveda celeste (en referencia a Atlas)”. *Atlas Técnico-Conceptual del grupo de investigación Fidex. Micropolítica en la investigación contemporánea en Bellas Artes*. UMH. Elche, España: ISBN: 978-84-16024-71-1
- Mengual, Imma (2018). “Con la boca llena no se habla”. *Educando el gusto. Arte e historia del “bien” comer*. UV, UA, Generalitat Valenciana, España: ISBN: 978-84-17546-03-8
- Meseguer, José Luis (2017) *Historias de palacio... para ser contadas despacio*. España: Pasionporloslibros. ISBN: 978-84-17068-70-7
- Prinzhorn, Hans (2012). *Expresiones de la locura: El arte de los enfermos mentales*. España: Ediciones Cátedra: 978-84-37629-80-3

Notas biográficas

JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ GÓMEZ DE ALBACETE es artista plástico y personal docente e investigador de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante, España). Doctor en Bellas Artes por la UMH, Responsable del Área de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Secretario del Departamento de Arte, miembro activo del grupo de Investigación consolidado FIDEX (Figuras del exceso y políticas de cuerpo) y miembro activo del Centro de Investigación en Arte (CiA). Sus principales líneas de investigación están dedicadas a las Interrelaciones entre materia, proceso, técnica y concepto en la reproducción tridimensional a partir del moldeado y vaciado artístico, El negativo y el positivo escultóricos: cuerpo, sexo, género y sexualidad, y El cuerpo confeccionado: Identidades abiertas y/o cerradas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7356-2106>

Email: juan.martinezg@umh.es

Morada: Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

LOURDES SANTAMARÍA BLASCO es artista plástica y visual, profesora e investigadora de la Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante, España). Es Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Es miembro del Centro de Investigación en Arte (CiA). Sus líneas de investigación teórica están dedicadas a los Estudios Culturales, Estudios Visuales y Estudios de Género. Como miembro del grupo de Investigación consolidado FIDEX (Figuras del exceso y políticas de cuerpo), se centra en representaciones artísticas de la sexualidad, el género y el cuerpo anatómico. Con el grupo MISENPLIS tiene varias líneas de creación/acción/intervención: #misenplisada, #misenplisurbanart, #misenplisbauhaus.

Email: msantamaria@umh.es

Morada: Facultad de Bellas Artes de Altea, Departamento de Arte, Centro de Investigación en Arte. Av. de Benidorm, s/n. 03590, Altea, Alicante, España.

Haruo Ohara, Sandra Cinto e Vilma Slomp: acionamento de imagens fotográficas como forma de escapar ao seu esgotamento

Haruo Ohara, Sandra Cinto and Vilma Slomp: triggering photographic images as a way to escape your depletion

ARIADNE FERNANDA DE SOUZA GRABOWSKI*
& RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA**

*AFILIAÇÃO: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Av. Sete de setembro, 3165, CEP: 80230-901, Curitiba, Paraná, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Design, Rua General Carneiro, 460, CEP: 80060-150, Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo descrever o acionamento, realizado por meio de fotomontagens digitais, de imagens fotográficas de Haruo Ohara (1909-1999, Koshi, Japão), Sandra Cinto (1968, Santo André, Brasil) e Vilma Slomp (1952, Paranavaí, Brasil), artistas participantes do acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, PR - Brasil. O procedimento foi realizado a partir da seleção, digitalização e composição das reproduções fotográficas disponíveis no Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019) — utilizado como fonte documental. A partir do catálogo —

Abstract: *This article aims to describe the triggering made accomplished through digital photomontages of photographic images by Haruo Ohara (1909-1999, Koshi, Japan), Sandra Cinto (1968, Santo André, Brazil) and Vilma Slomp (1952, Paranavaí, Brazil), artists participating in the collection of the Museum of Photography of the City of Curitiba, PR - Brazil. The procedure was carried out based on the selection, digitization and composition of the photographic reproductions available in the Collection Catalog of the Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019) - used as a documentary source. From the catalog - as a physical cultural artifact - a process*

enquanto um artefato cultural físico —, estabeleceu-se com as imagens um processo de aproximação formal e plástica, seguida de um jogo com os significados simbólicos e de suas legendas. Esse procedimento permitiu arranjos de imagens, aqui tratados a partir da ideia de constelação, inspirada em Walter Benjamin. Por resultados, explicitamos a materialidade do catálogo como uma mediação constituidora de experiências e interações múltiplas, tais como a circulação das imagens e sua apropriação por meio de poéticas visuais que permitem ver as imagens, senti-las e resistir ao seu esgotamento. **Palavras chave:** Haruo Ohara / Sandra Cinto / Vilma Slomp / Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.

of formal and plastic approach was established with the images, followed by a game with symbolic meanings and their legends. This procedure arranges images, treated here from the idea of constellation, inspired by Walter Benjamin. As a result, we make explicit the materiality of the catalog as a mediation that constitutes multiple experiences and interactions, such as the circulation of images and their appropriation through visual poetics that allow us to see as images, feel them and resist their depletion.

Keywords: Haruo Ohara / Sandra Cinto / Vilma Slomp / Museum of Photography of the City of Curitiba.

1. Ohara, Slomp e Cinto

Em agosto de 1998 era inaugurado o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC), espaço cultural localizado no centro histórico de Curitiba, Paraná, Brasil. A idealização do MFCC foi resultado da Bienal Internacional de Fotografia, realizada nos anos de 1996, 1998 e 2000. No decorrer das edições algumas estratégias foram elaboradas para constituição de um acervo fotográfico, como o convite para a doação ou a venda de obras. Os (as) fotógrafos (as) que participaram das Bienais tinham três fotografias adquiridas pela Fundação Cultural de Curitiba e recebiam convites para doar ou vender mais obras por um valor simbólico, caso estivessem de acordo. Deste modo, quase todos (as) realizaram doações, processo que se repetiu em todas as edições da Bienal.

A curadoria das exposições das edições, bem como as escolhas dos participantes, era realizada, em geral, por Orlando Azevedo (1949, Açores, Portugal), fotógrafo e idealizador do MFCC. Azevedo afirma que naquele período havia uma política de fortalecimento no intercâmbio cultural dos países do Mercosul e que a aquisição de obras fotográficas respondia ao objetivo de criar uma expressiva coleção de fotografia brasileira contemporânea (AZEVEDO, 1998). Atualmente o museu possui em seu acervo 1470 fotografias de 168 fotógrafos e fotógrafas. Nessa rede de pessoas estão presentes no acervo do MFCC os (as) artistas Haruo Ohara (1909-1999, Koshi, Japão), Vilma Slomp (1952, Paranaíba, Brasil) e Sandra Cinto (1968, Santo André, Brasil), integrantes do acervo do MFCC.

Haruo Ohara desembarcou no Brasil em 1927, vindo de Koshi no Japão, trabalhou no cultivo do café e na produção de frutas e flores. Adquiriu sua primeira câmera fotográfica em 1938 e passou a registrar imagens de seu cotidiano como lavrador (BURGI, 2008). Com 88 anos de idade, realizou sua primeira exposição, *Olhares* no Festival Internacional de Londrina (FILO) em 1998. No entanto, Orlando Azevedo afirma que a revelação de Ohara aconteceu nas edições da Bienal de Curitiba (VIEIRA, 2019). Após conhecer o trabalho de Ohara, Azevedo convidou o fotógrafo para expor na *II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba* ainda naquele mesmo ano. Em 1999, ano em que Ohara viria a falecer, Azevedo viajou para Londrina a fim de pesquisar seu arquivo, examinou em torno de 11 mil negativos e selecionou 170 imagens para a terceira edição da bienal que aconteceria no ano seguinte. Seu objetivo na curadoria, além de observar o modo como o fotógrafo aprendeu técnicas de maneira autodidata, foi mapear a obra de Ohara, que, em suas palavras, “apresentava uma estética muito desenvolvida” e produziu “uma documentação histórica de Londrina” (*Folha de Londrina*, 1999).

Outra fotógrafa é Vilma Slomp, que também teve aprendizado na área da fotografia de forma autodidata. Slomp começou a estudar desenho e pintura em 1968 e, em meados dos anos 1970, desenvolveu seu trabalho com fotojornalismo e fotografia autoral (SLOMP, 2020). Em 1980 criou, junto com Orlando Azevedo, na época seu sócio e esposo, a empresa *Fotográfica Comunicação e Editora*, em Curitiba. Slomp publicou os livros *Feliz Natal* (1996), *Dor* (1998), *Il-lu-si-on* (2001), *Vísceras em Vice e Versa* (2006) e *Curitiba Central* (2013).

Por fim, Sandra Cinto, desenhista, pintora, escultora, gravadora e professora. De acordo com Raphaela Platow e Adriano Pedrosa (1965), o desenho é sua linguagem essencial (Cinto, 2021). Seus primeiros trabalhos aparecem em 1992, com exposições individuais no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em São Paulo, e na Galeria Espaço Alternativo, no Rio de Janeiro (Cinto, 2021). A convite de Orlando Azevedo, Cinto participou de uma exposição coletiva na *II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba* e deste modo algumas de suas obras foram incluídas ao acervo.

O procedimento metodológico realizado para essa experimentação foi realizado a partir da seleção, digitalização e composição das reproduções fotográficas dos (as) fotógrafos (as) supracitados, disponíveis no *Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba* (2019). A partir do catálogo — enquanto um artefato cultural físico —, estabeleceu-se com as imagens um processo de aproximação formal e plástica, seguida de um jogo com os significados simbólicos e de suas legendas. Esse procedimento permitiu arranjos de imagens, aqui tratados a partir da ideia de *constelação*, inspirada em Walter Benjamin.

2. Aproximações

O MFCC divide-se em diferentes espacialidades, a sede e o acervo, situados a 300 metros um do outro. A sede do museu localiza-se no Solar do Barão, espaço que reúne outras unidades relacionadas às artes gráficas e destina-se a promover criação, experimentação, preservação e o exercício da arte (FCC, 2020). Já o acervo, localiza-se na Casa da Memória, um centro de documentação e pesquisa que tem como atribuições a pesquisa, preservação e conservação do acervo documental referente à história de Curitiba e do Paraná (FCC, 2020). É neste espaço que ficam as fotografias do acervo em envelopes de papel, armazenadas em mapotecas, local que funciona, também, como uma reserva técnica.

As questões de controle ambiental restringem, em alguma medida, o acesso ao acervo. Portanto, para o desenvolvimento desta experimentação, utilizamos como fonte o *Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba* (2019). Produzido pela Fundação Cultural de Curitiba, numa edição bilíngue de 256 páginas, o catálogo tem como idealizadores o fotógrafo Maurício Vieira (1966, São Paulo, Brasil) e Orlando Azevedo. O objetivo da publicação foi reunir a coleção e criar um painel visual de imagens do acervo (Azevedo, 1996). Foi por meio do catálogo que acessamos as reproduções das fotografias, visto que as originais ficam armazenadas em arquivos físicos e restritos. Consideramos relevante destacar que as escolhas de imagens que trataremos neste artigo foram motivadas pelo atravessamento das hierarquias visuais propostas pela curadoria — que privilegiam, por exemplo, as dimensões de uma imagem em relação à outra ou a quantidade de obras por autor (a) –, pelo tratamento estético das imagens, seus tamanhos e posicionamentos, pelas escolhas editoriais e projeto gráfico do catálogo.

No movimento de observação das fotografias — com o aporte teórico de Etienne Samain (2012), o qual tem trabalhado sobre as questões heurísticas em torno da imagem e defende de forma persuasiva que esta é lugar de um processo vivo, e de Walter Benjamin, que recorre a alegoria de estrelas: “as idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (Benjamin, 1984:231) –, foi que produzimos esta experimentação, com o objetivo de explorar a potência das imagens em suas relações, mas mediada e atravessada por nossos olhares enquanto pesquisadores (as).

Em diálogo com Ana Maria Mauad (2005:139) sobre a imagem fotográfica, entendemos que é preciso considerar os circuitos, práticas e materialidades que demandam por “uma metodologia que considere seu caráter polifônico, resultante do circuito social de produção, circulação e consumo de imagens”. Desse modo, em vez de circunscrever a imagem no contexto habitual do processo

de análise semiótica, nossa proposta é investigar formas próprias de articular processos metodológicos e pesquisa com fontes imagéticas, apontando para as bordas, as beiras e as margens das fotografias.

A produção deste ensaio foi realizada durante um período de isolamento social ocasionado pela pandemia de coronavírus, entre julho e agosto de 2020. A materialidade do catálogo também possibilitou interações específicas. A imersão nas fotografias não foi pré-estabelecida, optamos por observar e folhear as páginas livremente, deixando-nos atravessar pelas imagens, pequenas e grandes, pelas composições e disposições das legendas. Depois de algum tempo, baseado na ideia de que toda imagem é “viajante”, como propõe Etienne Saimain (2012), estabelecemos o procedimento de olhar para os vínculos, os elos — intervalos e pontes que se relacionavam — imagens que teciam relações de afinidade, estranhamento, semelhança, diferença. Reproduções fotográficas que ao se aproximarem, se fundem; outras, que se repelem. A digitalização das páginas do catálogo permitiu explorar as possibilidades de sobreposições, justaposições, continuidades, semelhanças, contrastes, reflexos e intersecções entre elas. As imagens puderam ser postas em relação com outras imagens, recortadas ou reapropriadas com outros usos.

Criar outras imagens a partir das reproduções fotográficas foi uma forma de apropriação do catálogo, ou seja, um modo de consumir e de fazer circular as imagens do acervo. Ao estabelecer diferentes encadeamentos, junções e associações com base na observação de seu conteúdo plástico e linguístico, a composição deste ensaio revelou-se uma *constelação* de ideias particulares. Seguindo as metáforas de Walter Benjamin (1984), a partir da articulação com Souto (2019), considero que as imagens deste trabalho são agrupadas em *constelações*: conjuntos de elementos independentes que, por uma operação criativa, recusando afinidades de superfície, são postos em relação. Pudemos elaborar então — e seguimos elaborando —, uma expressão de imagens e palavras, a qual encontramos novos sentidos a cada vez. Uma coleção também de afetos (ou de como somos afetados) no percurso que percorremos a partir das visualidades do catálogo. Assim, nos vimos: perdendo-nos entre a ordem alfabética do catálogo, examinando as imagens e as legendas embaralhadas. Como se fora possível interligar os conteúdos, construir outras narrativas e elucidar algum mistério que orienta a organização das fotografias nas páginas em branco.

3. As imagens

“Difícil fotografar o silêncio, no entanto, tentei” (BARROS, 2000). Foi com esse trecho escrito pelo poeta brasileiro Manuel de Barros em mente — uma provocação sobre os silêncios das imagens estáticas —, que nos detivemos na legenda de uma das páginas finais do catálogo, *Ouvir o silêncio para criar barulho* (2006) era o título da fotografia de Vilma Slomp. O perfil na imagem era misterioso. Para decifrá-lo, completamos o quadro com a figura *sem título* (1998) de Sandra Cinto compondo então, um rosto que não existe (Figura 1). Com relação às legendas, realizamos a junção dos títulos originais, sem a preocupação em diferenciar o início e o fim de cada uma, pois entendemos que faz parte desta proposta ressaltar o diálogo entre elas. Essas relações permitem a ampliação dos sentidos a respeito das histórias e personagens, das pessoas e das materialidades, dos saberes e das práticas, dos lugares e das temporalidades retratadas.

Para a segunda colagem, não poderíamos ter encontrado um caminho para completar o percurso feito pela cicatriz de *Vísceras em vice e versa* (2006), não fossem as letras da legenda: o *v* de “vísceras”, de “vice” e de “versa”, de Vilma Slomp. O *v* que se repete em cada uma das palavras do título, apareceu também representado em *Originalidade* (1969) de Haruo Ohara, nos permitindo criar assim, um desdobrar-se de sentidos nas imagens interseccionadas (Figura 2).

As descrições das imagens ajudam a entender a relação narrativa e imaginária que estabelecemos entre elas. No entanto, convém explicar como os agrupamentos ocorreram também materialmente, a partir de suas localizações topográficas no catálogo. Num primeiro momento, ao debruçar-nos sobre a publicação, fomos guiados por um índice, apresentado na primeira página, que contém o nome de todos (as) os (as) fotógrafos(as) em ordem alfabética (Figura 3). Em seguida seguem alguns textos de apresentação que compõem o editorial. Os textos, em ordem de aparição, são da autoria de: Marcello Kawase, Mauricio Vieira, Ana Cristina de Castro (1964, Curitiba, Brasil), Orlando Azevedo e Rubens Fernandes Junior (1949, Rio Claro, Brasil).

Na página seguinte, apresenta-se um croqui com as informações das legendas das imagens, o qual fazemos uma reprodução ampliada (Figura 4) para mostrar a disposição das legendas, que incluem: nome artístico, título, data da obra, data da reprodução, técnica, dimensões da imagem, coleção e inventário.



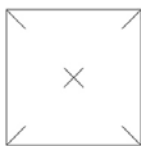
sem título e ouvir o silêncio para criar barulho



originalidade e vísceras em vice e versa

Figura 1 · Foto-montagem “imagens paralelas” com digitalização das imagens *sem título* (1998) de Sandra Cinto (à esquerda) e *Ouvir o silêncio para criar barulho* (2006) de Vilma Slomp (à direita) presentes no *Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba* (2019). Fonte: própria (2020).

Figura 2 · Foto-montagem “imagens interseccionadas” com digitalização das imagens *Vísceras em vice e versa* (2006) de Vilma Slomp (abaixo) e *Originalidade* (1969) de Haruo Ohara (acima) presentes no *Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba* (2019). Fonte: própria (2020).



Nome artístico *Artistic name*

Título *Title*

Data obra *Artwork date* / **Data da reprodução** *Copy date*

Técnica *Technique*

Dimensões da imagem *Dimensions of the image*

Copyright

Coleção *Collection*

Inventário *Inventory*

Figura 3 · Página com o índice do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Fonte: própria (2020).

Figura 4 · Croqui da disposição das informações das imagens do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019). Fonte: própria (2020).



Figura 5 · Página com as reproduções das fotografias no *Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba* (2018). Fonte: própria (2020)

Figura 6 · Destaque das seleções nas páginas 230 (à esquerda) e 237 (à direita). Fonte: própria (2020).

Após as páginas iniciais descritas acima, iniciam-se as reproduções fotográficas (Figura 5). Não existe uma padronização na diagramação, existem fotos de diferentes tamanhos, arranjos e composições. Levamos em conta tais questões ao acessar as imagens por meio desta mediação, além das assimetrias na quantidade de obras por autor. Visto que os (as) fotógrafos (as) participantes eram convidados a doar suas obras para o MFCC, a escolha das obras é então, em algum grau, resultado das relações entre os (as) curadores (as) e os (as) fotógrafos (as), das negociações interpessoais e institucionais, das gestões políticas e de diversos outros processos sócio culturais.

Algumas fotografias possuem diferentes tamanhos, posicionamentos e distâncias entre as páginas. Como exemplo, apresentamos as digitalizações que utilizamos para realizar as fotomontagens, sem nenhum recorte ou edição, das páginas 230 (lado esquerdo) e 237 (lado direito) com as marcações em destaque das imagens selecionadas (Figura 6).

Optamos por expor o processo metodológico e o processo de construção do ensaio como uma estratégia para evidenciar a relação de proximidade e distância entre as imagens, tanto nas temporalidades em que foram produzidas (em diferentes anos, em diferentes espaços), quanto nas suas posições nas páginas (lado esquerdo ou direito, eixo superior ou inferior, número da página, tamanhos e dimensões). Ainda, esse exercício alinha-se com a noção de *constelação* no pensamento de Walter Benjamin, conforme esclarecido por Georg Otte e Miriam Volpe (2000), na medida em que se preocupa não apenas com proximidade entre os componentes das imagens, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. A metáfora das *constelações* parte da ideia de “rastrear virtualmente as conexões entre os estilhaços e saber que vêm de longe no espaço e no tempo em suas múltiplas dimensões” (Otte; Volpe, 2000:46).

4. Conclusão

A partir do acesso ao *Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba*, estabelecemos um contato mais subjetivo e empírico com as imagens, momento no qual uma metodologia foi desenvolvendo-se de maneira experimental. Dessa forma, a metodologia não constituiu apenas um modo de pesquisar, mas parte da pesquisa em si. Apresentamos neste texto fotomontagens e interpretações possíveis das reproduções fotográficas, entendendo a materialidade do catálogo como um suporte e mediação que constitui experiências, propicia interações, possibilita a circulação, o consumo e apropriações não previstas das imagens contidas no catálogo. Ainda, incorporada a estas possibilidades,

entendemos possíveis diálogos que observadores (as) podem estabelecer com as imagens, no manuseio das páginas, suscitando imaginários, sentidos e afetos. Em articulação com Samain (2012), estabelecemos estas montagens como uma proposta para abordar o poder ideativo das imagens, tanto nas suas partes, como nas suas associações e composições.

Apoiados em Souto (2019), entendemos que pensar num agrupamento ou coleção, favorece o reconhecimento da participação da subjetividade, do valor e do afeto na escolha de um *corpus* de pesquisa. Deste modo, colocamos em prática uma perspectiva de investigação que é guiada em grande parte pela observação e escuta atenta aos objetos, permitindo seguir os estímulos e faíscas que nos despertam enquanto pesquisadores (as). Pensamos que a produção destas imagens é uma maneira de apresentar visualmente e materialmente, experiências e sensibilidades relacionadas à pesquisa. É um modo, ainda que experimental, de levantar reflexões e deslocamentos sobre a criatividade e a liberdade de pesquisa a partir da incorporação de outras linguagens, tais como as poéticas visuais.

Pensar na categoria de *constelação* como um método, amplia as possibilidades para articular processos de pesquisa de um modo não linear, tecendo costuras entre obras que se comunicam. Ainda que não compartilhem um mesmo contexto de produção, as obras deste ensaio iluminam-se mutuamente. Esta experimentação permitiu explorar a potência das imagens na sua relação orgânica, mas mediada e atravessada pelo olhar de quem as observa. Entendemos que é possível, com este movimento, estimular outras posturas dos (as) pesquisadores (as) e alargar as possibilidades dos desenhos e delimitações de pesquisa. Com isso, evidenciamos nossa intenção de interrogar aberta e sociologicamente o silêncio das imagens, de sublinhar sua natureza indicial e polissêmica, além de destacar como os lugares do imaginário podem mobilizar conceitos a fim de ampliar meios, técnicas e métodos de pesquisa.

Agradecimentos

Os (as) autores (as) agradecem a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) o apoio para este trabalho de investigação.

Referências

- Azevedo, Orlando. (1996). *Catálogo da I Bienal Internacional de Fotografia Cidade Curitiba*: Brasil Mostra Tua Cara. Curitiba: Posigraf
- Azevedo, Orlando. (1998). *Catálogo da II Bienal Internacional da Fotografia em Curitiba*. Curitiba: Net Press,
- Barros, Manoel. 2000. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Editora Record
- Benjamin, Walter. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense,
- Burgi, Sergio. 2008. *Haruo Ohara: fotografias*. São Paulo: IMS
- FCC. *Espaços Culturais*. (2020). Curitiba: Fundação de Cultura de Curitiba, Disponível em URL: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais>
- Folha De Londrina (Curitiba). (1999, 18 de setembro) *Haruo Ohara para o mundo*. Entrevista por Marcos Losnak. Disponível em URL: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/haruo-ohara-para-o-mundo-201199.html>
- Mauad, Ana Maria. (2005) *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. An. mus. paul. [online]., vol.13, n.1, pp.133-174. ISSN 1982-0267. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142005000100005>
- Otte, Georg; Volpe, (2000). Miriam. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Fragmentos, Florianópolis, n. 18, p. 35-47
- Samain, Etienne (org.). (2012). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp
- Sandra, Cinto. (2021). *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, Disponível em URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10461/sandra-cinto>
- Slomp, Vilma. (2020). *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, Disponível em URL: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16879/vilma-slomp>
- Souto, Mariana. (2019). *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA
- Vieira, Maurício et al (Org.). (2019). *Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba*. Curitiba: Id Editora Curitiba.

Notas biográficas

ARIADNE FERNANDA DE SOUZA GRABOWSKI é artista visual e mestranda na linha de pesquisa em Mediações e Culturas no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Possui Bacharelado em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, com graduação sanduíche em Ingeniería en Diseño Industrial y Desarrollo del Producto na Universidad de Sevilla pelo Programa Ciência sem Fronteiras (CsF). É integrante do grupo de pesquisa Design e Cultura (UTFPR). As suas principais linhas de investigação são: cultura material, acervo, imagem e fotografia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5263-4783>

Email: afsgrabowski@gmail.com

Morada: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Av. Sete de setembro, 3165, CEP: 80230-901, Curitiba, Brasil

RONALDO DE OLIVEIRA CORRÊA é professor no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As suas principais linhas de investigação são: cultura material, memória e trabalho, sistemas técnicos e tecnologia, produção e crítica de imagem.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Email: olive.ronaldo@gmail.com

Morada: Universidade Federal do Paraná, Departamento de Design, Edifício Pedro I, Rua General Carneiro, 460. 8º andar, Centro, 80060000, Curitiba, Brasil

Manuel Botelho: Missa Campal | Parada

Manuel Botelho: Outdoor Mass | Parade

MARGARIDA PRIETO

AFLIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa; Universidade Lusófona de Humanidade e Tecnologias, Escola de Comunicação, Artes, Arquitetura e Tecnologias da Informação.

Resumo: Este artigo é sobre a exposição Missa Campal | Parada do artista português Manuel Botelho onde se trata da importância narrativa da imagem pictórica, mesmo quando se apresenta num campo expandido como o vídeo ou a fotografia, a eficácia da sua ancoragem à História e à vida.

Palavras chave: pintura / ficção / guerra / religião.

Abstract: *This article is about the solo exhibition untitled Outdoor mass | Parade By the Portuguese artist Manuel Botelho. It is about the importance of narrative painting even when it is presented in its extended field as a video or as photography. It is also about the efficiency of the image when it is anchored to History and life.*

Keywords: *painting / fiction / war / religion.*

1. Introdução

Este artigo incide sobre o trabalho do artista português Manuel Botelho (1950-) realizado em 2014 para a exposição intitulada *Missa Campal | Parada* apresentada no Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa, comissariada por João Pinharanda.

As obras em análise têm a designação *Da série confidencial / desclassificado: missa campal* e agregam um conjunto de fotografias — com características de série — e um vídeo. As imagens, em ambos os suportes, articulam imaginários fundamentais no trabalho deste artista: a religiosidade, a guerra e a paisagem quer como cenário natural independente, quer em articulação com o cenário humanizado pela arquitectura.

Manuel Botelho tem uma formação superior em arquitectura (licenciatura) mas segue um caminho de âmbito artístico sustentado por uma formação doutoral e pelo ensino universitário artístico. A passagem por Inglaterra, financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no Estúdio *Image Painting* dirigido por Winn Jones na Byam Shaw School of Arts, marcou profundamente a sua forma de investigar em arte e de pensar a actualidade e o contemporâneo artístico. Mas o seu interesse pela pintura radica-se na família — o avô —, nas viagens culturais pela Europa onde participa desde criança. Neste sentido, a história da arte, a história política e social e as estórias ou narrativas orais que são o património e legado cultural português e europeu têm um papel fundador na sua formação e na sua obra. A posição crítica deste artista é patente no modo como articula as heranças histórica e estórica com a ideia do herói e de anti-herói. E, neste movimento, encontramos a religiosidade, a guerra e os cenários inerentes a ambas, por vezes tratados com humor. Na conferência dada no Auditório Municipal de Vila Nova da Barquinha em 2014, o artista denomina três elementos geradores da sua obra e que lhe são absolutamente fundamentais: 1) a dimensão narrativa das imagens, 2) a validade da Pintura e 3) “*a convicção de que a obra [de arte] deve estar articulada com qualquer coisa do mundo real, e, eventualmente, mesmo de dimensão política ou social*” (Botelho, 2014).

2. Religiosidade, Guerra e Ficção

No trabalho de Manuel Botelho, a religiosidade mostrada é no seu sentido mais cultural (não como acto de fé, mas como prática ritualizada) depende da utilizando de objectos de função devocional e a evocação da guerra realiza-se através das pessoas — os militares — num retrato da comunidade que formam entre si, mas também através dos laços que mantêm com os civis (laços de amor, de parentesco). A paisagem, como plano de fundo e contexto visual, vem,



Figura 1 · Manuel Botelho (1950), 210. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2014, projeção vídeo (imagem estática). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: <http://www.manuelbotelho.com>

frequentemente, cunhar as imagens com um humor paródico.

Ao revisitar o site do artista (<http://www.manuelbotelho.com>) tornou-se evidente o seu olhar crítico sobre o mundo e, igualmente, uma certa desilusão camuflada pelo humor nas suas diversas subtilezas. As imagens, sejam desenhos, pinturas, fotografias ou vídeos, mostram-nos uma sensibilidade pelo social — as pessoas que sofrem e que brincam, que jogam o jogo da vida e da guerra que, entre uma certa religiosidade bacoca (pelo hábito) ou real (pela necessidade), fccionam a vida, como actores (ou marionetas?). É de resto, a representação — no sentido dramático e teatral do termo — que está patente nas imagens deste artigo. Trata-se de representar e jogar um jogo inventado pela humanidade para seu consumo e suicídio, como Goya fez outrora.

A Figura 1 é sobre uma imagem cristalizada, um filme que se apropria de uma escultura. Embora em formato vídeo, a imagem está quieta, imóvel e esta imobilidade permite acentuar a clivagem do que podia ter movimento mas é estático, do que podia ter uma dimensão temporal mas permanece retido, parado. Trata-se de um filme cujo enquadramento é o de um túmulo onde uma escultura identificável como o *Cristo Morto* se apresenta deitada — mas não relaxada. Com o corpo hirto e os braços cruzados sobre a anca (em vez de sobre o peito, como é habitual) a tensão da posição é evidente. As mãos não chegam a tocar o corpo, à excepção das pontas dos dedos, acentuando a artificialidade da pose. A intenção do escultor foi, certamente, a de conceber um corpo em dor, em sofrimento permanente (infinitamente), paralisado num eterno esforço. Um corpo natural e vivo teria imensa dificuldade em permanecer imóvel nesta posição e sentiria a dor do esforço de tentar. Só um corpo morto e em *rigor mortis* poderia suportar uma tal posição.

Esta escultura é observável através de um vidro na parede — uma parede também artificializada pela pintura de marmoreados que a reveste. O vidro é uma montra para o interior do túmulo. Quando observamos a escultura através do vidro tornamo-nos *voyers*, de olhar intrometido sobre o que deveria ser um lugar de recolhimento — o lugar do corpo morto. Este excesso do olhar, perante o enquadramento perfeitamente ortogonal da montra, é repetido pelo enquadramento do vídeo que acentua a estabilidade da figura no seu túmulo — a sua quietude tensa -, evidenciando que, nesta obra (o vídeo), o olhar do artista é o primeiro de inúmeros olhares profanadores, intrusos. Sem pudor, ou melhor, com uma tensa noção de testemunho — é um olhar que não se pode demover, que tem de assistir, um olhar com a carga e função de um memorial. Através deste vídeo, o olhar do artista abre, também, à seguinte crítica: mostra-nos uma figura que permanece simbolicamente viva para os crentes, que permanece



Figura 2 · Manuel Botelho (1950), 169. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel | 131,7 x 186,6 cm (imagem: 109,7 x 164,6 cm). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: <http://www.manuelbotelho.com>

Figura 3 · Manuel Botelho (1950), 163. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal) 2012-2014 | Jacto de tinta sobre papel | 138,8 x 186,6 cm (imagem: 126,8 x 164,6 cm). Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: <http://www.manuelbotelho.com>

exemplar mas, no entanto, é apresentada na sua maior fragilidade: a do corpo mártir. Ostensivamente apresentado — sem pudor, sem vergonha, sem intimidade. Que sentido tem este corpo jacente, escultórico, que representa um mártir em eterno sofrimento, quando é resgatado para a actualidade através do olhar de um artista contemporâneo? Que sentido tem este corpo escultórico quando tantos outros corpos, reais e vivos, são mortos pela violência e pela inacção de quem testemunha a violência, num martírio quotidiano que a humanidade não sabe acalmar? Como explicar a atenção ritualizada dada a este corpo simbólico — uma representação do *Cristo Morto* — quando, simultaneamente se assiste ao alheamento perante o sofrimento real? Como explicar o fascínio desta imagem que induz a uma religiosidade social quando, ao mesmo tempo, que se perpetuam as atrocidades da guerra? É neste paradoxo, como estratégia artística, que se estabelece um sentido (crítico) possível para esta obra porque a natureza humana é atraída e repelida com igual força pelas manifestações (e representações) do terror, do horror e da tristeza (Hans, 2015:27).

Tal como o efeito da água estagnada está na sua opacificação e degradação, também a projecção de uma imagem vídeo (que, naturalmente se presta ao registo do movimento) adquire um certo odor a putrefacção quando privada do seu efeito óbvio. Pela ilusão de uma eterna *pausa* técnica, a imagem do vídeo é vista como se fosse uma fotografia, mas a sua composição, centrada e estabilizada, remete para a pintura e a cena captada, por sua vez, remete para a literatura, especificamente para a *Bíblia*. Trata-se de uma representação da morte, da inacção, do obscuro tumular — a imagem de uma gruta rectangular, sem luz e de carácter fúnebre, uma cripta mortuária. Por sua vez, o título *210. mss-cp* acentua o carácter críptico da obra. Sem a identificação do *Cristo Morto* este é um corpo anónimo que remete o seu lugar de descanso para todos os lugares anónimos que são produzidos por todas as guerras e por todas as batalhas: a vala comum (Ariès, 1975).

Na Figura 2, o título é igualmente intrigante tal como os restantes títulos desta série de fotografias e remete para a ideia de sigilo — um segredo encriptado através de um código que a população civil desconhece. A colagem fotográfica assume uma cena de guerra (desfocada) com um plano de fundo natural ao qual se sobrepõe uma estatueta de terra cota de um Santo sem mãos, com os braços partidos à altura dos pulsos. O cenário é essencialmente natural — vegetação — mas uma outra figura, fardada e a segurar uma arma, é o prenúncio de um confronto e cria tensão no observador que testemunha a sua proximidade com a figura do Santo desarmado, amputado e de costas para a ameaça. Trata-se de um momento de *suspense*, o *muthus* de uma narrativa (desconhecida) à

qual acedemos apenas através desta imagem e "(...) assim (...) o modo agressivo ou inquietante como tudo isto se conjuga, serve o desejado adensar do clima psicológico que associamos à guerra" (Pinharanda, 2008). A paródia desta imagem nasce na relação inusual que Botelho estabelece ao colocar, lado a lado, na mesma situação, a sombra de um militar (a figura desfocada) e a escultura devocional de carácter religioso; de um lado está uma figura que está vinculada à violência, à agressividade e à autoridade e, de outro lado, está a figura que se pretende pacificadora, esperançosa e, também, a possível vítima. Contudo, e a acentuar este paradoxo, a sombra escura do soldado mostra-se numa pose activa, atenta, alerta e a figura do Santo, com os olhos revirados para cima e os braços postos (as mãos foram cortadas), pede ajuda numa oração consciente da sua solidão e da sua incapacidade de se proteger perante o ataque. São, por isso, figuras tipo que identificam o "atacante" e a sua "vítima", o "caçador" e a sua "presa", o "guerreiro" e o "pacifista".

A Figura 3 mantém a mesma lógica de colagem da Figura 2: uma estatueta religiosa é colada digitalmente sobre um fundo paisagístico desfocado. Neste caso, a paisagem é uma marinha, onde se vê a costa urbanizada e um horizonte distante que põe em contacto o céu e o mar. Conhecendo a história de Portugal é inevitável pensar no Império Português e na Guerra do Ultramar. A figura em primeiro plano é um grupo escultórico que se identifica como *São Francisco e o Menino*. Trata-se, novamente, de uma referência directa à religião cristã. Ao ver esta obra lembrei-me de imediato de um livro de contos escrito por Galeano e, particularmente, este:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kavadloff, levou-o a descobrir o mar. Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente dos seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— Ajuda-me a olhar! (Galeano, 1991:15)

Esta associação a uma estória tão comovente só reforça o sentido que Manuel Botelho enuncia sobre o seu trabalho: a força narrativa das imagens e a ancoragem ao mundo na sua dimensão política e social.

Na escultura, a figura adulta é um monge e tem no colo uma criança ainda muito pequena (noção que se afere não só pela relação de escala mas também porque está envolvida por um cobertor protector). Estão voltados para o mar, contemplam-no, e ao mesmo tempo, abraçam-se, protegem-se. Neste



Figura 4 · Manuel Botelho (1950), 178. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel, 150 x 106,3 cm (imagem: 131 x 87,3 cm), Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: <http://www.manuelbotelho.com>

Figura 5 · Manuel Botelho (1950), 159. mss-cp (da série confidencial/desclassificado: missa campal), 2012-2014, Jacto de tinta sobre papel, 150 x 186,1 cm (imagem: 128 x 164,6 cm), Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa. Fonte da imagem: <http://www.manuelbotelho.com>

movimento, mostram o amor e a saudade, mas também a esperança. A ausência de uma figura feminina, materna, a acompanhar a criança é um sinal de uma anterior desgraça, de um abandono, e possibilita pensar nas crianças que ficam órfãs, nas que são acolhidas e adoptadas por aqueles que resistem à profissão militar e que asseguram, por isso, a vida e a esperança da comunidade civil no futuro. É uma fotografia que mostra uma certa atitude nostálgica sobre os homens que vão para o mar e para a guerra, deixando para trás a família, a sua terra e aqueles que saudosamente os esperam e que são, essencialmente, as crianças e os seus cuidadores e os objectores de consciência onde se incluem as profissões religiosas.

Já a Figura 4 assume uma estratégia diferente de colagem. Invertem-se os planos de desfoque. No primeiro plano está uma estatueta desfocada, talvez um *Cristo*, de costas para o observador. No segundo plano está uma outra figura, similar, que a um primeiro olhar parece ser um reflexo a estatueta em primeiro plano. Esta duplicação é a estratégia possível para se ter a ilusão de reflexo, de que se tem uma visão 360° sobre uma única estatueta (quando afinal são duas). É o olhar da estatueta de frente para o observador que cria este engano: este olhar é direccionado à figura à sua frente como se dialogasse com ela num jogo de *visibilia*, idêntico ao que utilizamos quando nos vemos ao espelho. Novamente, a ancoragem a uma experiência real, comungada por todos os Homens, vem garantir uma eficácia que é simultaneamente inquietante, familiar e estranha (*Unheimlich*). Olhar para o espelho é (sempre) um momento reflexivo, objectivo e literal. Na medida em que há uma identificação (ou não), um reconhecimento (ou não): este sou eu (?). E a abertura que se estabelece nesta possibilidade de duvidar deste reconhecimento é uma das questões mais discutidas na psicologia.

A finalizar a série destas fotografias, a da Figura 5 mostra-nos nitidamente uma escultura de *São Jorge e o dragão* em primeiro plano e de costas para o observador. O segundo plano é uma paisagem com uma estrada carmin — alusão à passadeira vermelha ou a uma pista de aviação — na qual se sobrepõe a estatueta através de uma colagem digital. A estrada dirige-se a um ponto de fuga situado no eixo central da composição e encontra a linha de horizonte a $\frac{3}{4}$ do lado superior da imagem. O grupo escultórico é dinâmico e o São Jorge, com o seu manto encarnado, está montado num cavalo branco e tem uma arma em punho. Por baixo do cavalo um pequeno dragão, já de língua de fora, olha o seu atacante directamente. São Jorge é o herói que vem salvar o mundo da ameaça. É o exemplo guerreiro cujas boas intenções são patentes, mostrando que os meios justificam os fins: matar para salvar. O chão encarnado, como um

enquadramento de sangue, como um território de chacina, continua na paisagem até ao infinito, criando uma dimensão alegórica — a interminável guerra — de uns contra os outros: o herói contra o animal, o santo militar contra o dragão malvado, o homem civilizado contra o indígena, uma cultura contra outra. Mas, para quem conhece a história de génese dos dragões sabe, que na mitologia grega, eram guardiões da boa ordem das coisas e a sua má fama deriva das sucessivas apropriações por parte da literatura cristã onde o transformam numa besta e numa ameaça. Afinal, quem são os heróis? Afinal, quem são as vítimas?

Conclusão

Na exposição *Missa Campal / Parada*, Manuel Botelho utiliza várias estratégias para nos mostrar como a Pintura continua a ser pertinente, como a narrativa pode estar contida nas imagens e mostrar-nos — como um reflexo — as nossas vidas através da sua ancora à História. Os títulos crípticos de todos estes trabalhos numeram e ancora por siglas estes trabalhos uns aos outros, reforçando o efeito de série; mas também remetem para a possibilidade de tornar cada uma das figuras (filmadas ou fotografadas) em figuras anónimas e não-identificáveis e, neste movimento, generalizam-se as situações mostradas associando-as, com maior facilidade, à vida social e política. Esta abertura à universalidade da imagem potência o seu efeito narrativo. Saber mostrar uma história pelas suas imagens, sem a contar (sem a dizer) é reinventar uma nova Torre de Babel onde todos os idiomas são inteligíveis por todas as pessoas. A possibilidade deste entendimento mundial abre à esperança de um mundo melhor que nos é indicado, paradoxalmente, através de imagens de tristeza, morte, guerra. O jogo entre o bem e o mal, entre a vida e a morte, entre a esperança e o desespero — o jogo das contradições — é a estratégia operativa que dá eficácia e introduz algum humor à obra de Manuel Botelho.

Referências

Ariès, Philippe (1975). *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*.

Trad. Pedro Jordão. Lisboa: teorema.

Botelho, Manuel (2014), *Confidencial / desclassificado: missa campal*, Palestra de Manuel Botelho e João Pinharanda apresentada por João Seguro no auditório municipal de Vila Nova da Barquinha. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=dwEE_MV-hzl (Consultado a 5-02-2020).

Galeano, Eduardo (1991), «A função da arte/1», in *O Livro dos Abraços*, (tradução livremente minha a partir da tradução brasileira de Eric Napomuceno), Porto Alegre, edições L&PM POCKET, (2° ed.), p. 15

Hans, Heirike (2015), "Schönheit gibt es nur noch im Kampf" in *Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus*, German, University Press, ISBN 978-3-86395-242-6

Pinharanda, João (2008), "Os relatórios secretos de Manuel Botelho", in catálogo da exposição de Manuel Botelho — CONFIDENCIAL/DESCLASSIFICADO: razão de combate, Fundação EDP, Museu da Electricidade.

Nota biográfica

Margarida Prieto utiliza o pseudónimo artístico Ema M. Artista e professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade da Lisboa e na Escola de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnológicas da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutorada em 2013 pela Universidade de Lisboa, pertence ao Grupo de Pintura do CIEBA — Centro de Investigação e estudos em Belas-Artes.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7198-3193>

Email: mprieto@campus.ul.pt ou margarida.prieto@ulusofona.pt

Morada: Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas Artes 4, 1249-058 Lisboa ou ULHT-ECATI-DCAM, Campo Grande, 376 1749-024 Lisboa — Portugal

A Imagem Cristal na obra LDA_CWB // 379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes

*The Cristal Image in the work LDA_CWB //
379KM_4H46MIN by Rogério Ghomes*

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES* & ANDRÉA BRÄCHER**

*AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

**AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: A reflexão proposta tem como objeto a sequência visual do artista, fotógrafo, professor e designer brasileiro Rogério Ghomes (Paraná, Brasil, 1966), denominada LDA_CWB // 379KM_4H46MIN realizada no ano de 2013. Para tanto, o conceito de Imagem Cristal será trabalhado a partir de Bergson (2010) em sua reflexão sobre percepção e memória. Soma-se a ele Deleuze (2010) e sua apropriação do conceito para o cinema. Na sequência o conceito é abordado por Fatorelli (2003), em uma perspectiva fotográfica. Acredita-se que a ocorrência de vivência epifânica com a obra artística e possibilitada pela imagem Cristal, que permite a experiência mais próxima do que seja a duração (Bergson, 2005).

Palavras chave: imagem cristal / duração / processo criativo.

Abstract: *The proposed reflection has as its object the visual sequence of the Brazilian artist, photographer, teacher and designer Rogério Ghomes (Paraná, Brazil, 1966), called LDA_CWB // 379KM_4H46MIN held in 2013. For this purpose, the concept of Image Crystal will be worked on from Bergson (2010) in his reflection on perception and memory. Added to it is Deleuze (2010) and his appropriation of the concept for cinema. Following, the concept is approached by Fatorelli (2003), in a photographic perspective. It is believed that the occurrence of an epiphanic experience with the artistic work is made possible by the Cristal Image, which allows the experience to be closer than duration (Bergson, 2005).*

Keywords: *crystal image / duration / creative process.*

1. Introdução

A reflexão proposta neste artigo tem como objeto a sequência visual do artista, fotógrafo, professor e designer brasileiro Rogério Ghomes (Paraná, Brasil, 1966), denominada *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN* realizada no ano de 2013. A obra está presente no fotolivro do artista intitulado *Preciso Acreditar que ao Fechar os Olhos o Mundo Continua Aqui* (Ghomes, 2017). Tal fotolivro compõem uma retrospectiva da obra do artista, onde sequências visuais de um cotidiano sem glória é o ponto de partida para reflexões sobre aquilo que está no entre das imagens e que neste trabalho se revela na banalidade dos acontecimentos dos dias. É um trabalho que desvela afetos, intensidades, potências, devires e onde o artista, na leitura aqui feita da obra, propõe uma questão a seus espectadores/leitores das imagens dadas: o que há para ver nestas imagem que se tem diante dos olhos? Que novos territórios aportam? Existe, por parte do artista, uma urgência, uma necessidade de confronto com essas imagens aparentemente banais. A resposta a questão proposta por Ghomes parece estar no entre. O entre como um lugar de suspensão do tempo que se dá na mirada do agora, onde imagem e olhar se espelham e não há espaço definido entre passado e presente, apenas a suspensão de um instante que dura, que aqui se dá o nome de duração. Imagens que provocam tal derivação são chamadas de cristal (Deleuze, 1990), são os cristais do tempo e que se mostram na duração que provocam (tempo vivido, qualitativo, intenso). Essas imagens incitam uma suspensão no tempo, que se contrai e expande de modo paradoxal, provocando epifanias naqueles que são por elas capturados. Tais imagens são, preferencialmente, encontradas na arte.

Imagens assim ocasionam uma espécie de suspensão temporal profunda, que perdura. Essa suspensão temporal faz conexão com o que dizem Deleuze e Guattari (1992:207) sobre a intensidade dos afetos lançados pelo artista “[...] o artista é mostrador de afetos, inventor de afetos, criador de afetos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá”. Ou seja, as imagens produzidas pelo artista Rogério Ghomes, o choque intensivo que provocam e que dura, ocasionam naqueles que por elas se deixam tocar, uma desaceleração e reflexão profunda, uma entrada na plenitude da duração (Deleuze, 2020); há, por parte do artista e do observador interessado de sua obra a possibilidade de um encontro com uma espécie de tempo inflado, não cronológico, denso que pode ser vislumbrado em imagens de fatos, cenas e acontecimentos frutos de contingências e suspensões na vida do artista. Nesse sentido, os trabalhos de Rogério Ghomes são originados de uma intensa vivência do presente, sempre recoberto pelo passado, que ele transforma em arte a partir de movimentos de atualização que transformam a compressão passado presente no agora do devir.

As sequencias narrativas oferecidas por Rogério Ghomes, nessa fenomenologia do sentir, é mesclada com questões que o afligem no momento da criação e que são transformadas, ressignificadas como espaço fenomenológico de reflexão sobre o mundo. Seu trabalho tem relação com sua vida no sentido de que são experiências vividas por ele e compartilhadas, guiadas através de uma poética do agora (intenso), aparentemente banal. Assim, por exemplo, um voo, um céu azul, nuvens (Figura 1) se mobilizam frente a Rogério Ghomes como matéria expansível para viagens intensas no seu agora e no agora daqueles que irão fluir sua obra.

Artista que é, Rogério Ghomes recolhe da vida os afetos vitais para a consecução de sua obra, que transforma “[...] em arte este encontro entre seu corpo e o mundo. Então, quando a obra está terminada, ela perdura... ela se transforma no monumento de determinadas sensações, uma espécie de mensagem codificada: ‘eu estive aqui, foi isso que eu senti’.” (<https://razaoinadequada.com/2017/12/13/deleuze-o-que-e-arte/>) e partilha esse encontro que se faz suplementar, atualizável pelo seu público num campo de intensidades, experimentações e risco. É reverter o que está dado e buscar brechas e entres que liberte a percepção de seus automatismo, é devir outro em si mesmo, como a cobra ou a mariposa.

Para dar conta das reflexões sobre o trabalho de Rogério Ghomes serão abordados e servirão de inspiração os conceitos de imagem cristal (Deleuze, 1990; Fatorelli, 2003) advindos de Bergson (2010) e de duração (Bergson, 2005). Outros autores serão convocados no decorrer do artigo.

2. Quando a imagem é um cristal: Bergson, Deleuze, Fatorelli e a duração

Aqui, tudo tem início com Bergson (2010), na reflexão que esse faz sobre matéria e memória em livro de mesmo nome. Interessa a este artigo, para pensar a imagem cristal, a ponderação realizada por Bergson no que concerne a percepção e a memória, do como esse par se comporta na ação de reconhecimento do mundo, matéria, tornado imagem. O pressuposto é de que haja uma consciência para esse reconhecimento e a memória é a condição necessária para a existência de uma consciência: “[...] não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados” (Bergson, 2005:39).

De acordo com Bergson e seus leitores (alguns citados no corpo deste artigo), “[...] a percepção é uma representação selecionada pelo corpo para a ação [...] a percepção pura parte das coisas [...] ela é impessoal. É preciso, portanto a contribuição de uma memória para que a percepção torne-se consciente e

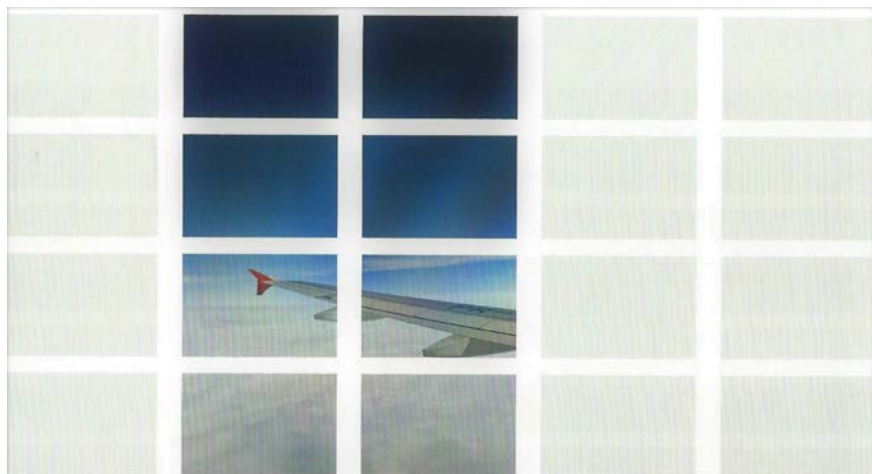


Figura 1 · Fotografia de Rogério Gomes. Voltando para casa (2006-08) Impressão C-print sob metacrilato, 250 x 150cm. Fonte: <http://rogerioghomes.com/voltando-para-casa>

pessoal”, (Vieillard-Baron, 2007:25). Ou seja, a percepção de algo se dá a partir de uma atenção, de um “saber” que a antecede, localizado na memória e resgatado como uma imagem-lembrança que vai guiar a atenção e se misturar ao objeto dado à percepção. A partir daí, formam-se como que circuitos entre o objeto percebido e a memória. A cada nível de percepção e atenção, portanto de tensão, um novo circuito é gerado. Com o aprofundamento da percepção, novos circuitos são formados, partindo todos do objeto e a ele retornando. Esses circuitos se entrelaçam à volta do objeto, formados por memória, que embebe toda a percepção; vão alcançando camadas cada vez mais profundas da realidade e níveis mais elevados da memória. O mesmo objeto se insere repetidas vezes nos “[...] vários circuitos de percepção e de memória, criando cada um uma imagem mental, uma “descrição”, que tende a substituí-lo, a “apagá-lo”, retendo dele apenas alguns traços, sempre provisórios” (Rouillé, 2009:212). O objeto permanentemente se renova, nunca é o mesmo. “Assim, criamos ou recriamos a todo instante. Nossa percepção distinta é verdadeiramente comparável a um circuito fechado, onde a imagem-percepção dirigida ao espírito e a imagem-lembrança lançada no espaço correriam uma atrás da outra” (Bergson, 2010:117), até um ponto de total indiscernibilidade. Nesses circuitos de percepção e memória, existe um, o mais próximo à percepção imediata do objeto e que contém apenas o objeto “e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo” (Bergson, 2010:119), onde o objeto se reflete como um duplo, criando de si uma imagem virtual que o envolve (e que rapidamente será envolvida pelos circuitos percepção/memória), nesse lugar, dá-se, segundo Deleuze (2007), uma “coalescência” entre os dois, onde a indiscernibilidade seria total. “Há a formação de uma imagem bifacial, atual e virtual” (Deleuze, 2007:88), de uma imagem-cristal. Nesse momento, fugaz, ainda não absorvido pelas lembranças, essa imagem é um cristal.

Como ressalta Zourabichvili (2009), leitor de Deleuze, o cristal aparece no momento em que “[...] o atual, vivido ou imaginado, é inseparável de um virtual que lhe é cooriginário, de tal maneira que se pode falar de “sua própria” imagem virtual. A imagem divide-se em si mesma, em lugar de se atualizar em uma outra, ou de ser a atualização de uma outra” (Zourabichvili, 2009: 43). Deleuze (2007), em passagem do livro *Imagem Tempo*, para pensá-la no cinema, sintetiza a constituição da imagem-cristal: O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: uma vez que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas,

uma se lançando em direção ao futuro e a outra caindo no passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê no cristal (Deleuze, 2007:102). O tempo aqui é duração (Bergson, 2005). É o tempo como qualidade, subjetivo não o tempo cronológico do tic tac dos relógios dividido em passado, presente e futuro, mas o tempo de Aion.

Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado (Deleuze: 1969/2003: 169. Apud Hur, Domenico Uhng, 2013:180).

Ilimitado, pura intensidade, rizomático e que de certa maneira pode ser vienciado no confronto com o objeto artístico.

Um lugar de trajetórias imprevisíveis, de emaranhados temporais, de permuta entre atual e virtual, presente e passado, real e imaginário, um lugar de potência e devir. Concordando com Rouillé, leitor de Bergson e Deleuze, pode-se afirmar que “[...] perceber um objeto atual presente significa [...] associá-lo a uma imagem virtual que o reflita e envolva, e inseri-lo nos circuitos que o absorvem entre percepção e lembrança, real e imaginário, físico e mental” (Rouillé, 2009:213). É essa interpenetração do passado no presente que fornece uma continuidade à existência, sem ela “[...] não haveria duração, somente instantaneidade” (Bergson, 2005:39). Fatorelli (2003), tendo como base o conceito deleuziano de imagem-cristal, e de tudo que o precedeu, já explicitado neste texto, e tendo como critério a relação variável das imagens com o tempo e o espaço, utiliza o conceito para nomear as imagens fotográficas que não possuem como viés preponderante a submissão à referência (imagens presentes principalmente no universo da arte), possuidoras que são de realidades que não se confundem com ela. Para Fatorelli, “[...] autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos [...]” (Fatorelli, 2003:33); essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (Idem). A potência desse tipo de imagem está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades. Para pensar a série LDA_CWB //

379KM_4H46MIN de Rogério Ghomes é com esse conceito de imagem-cristal que se irá trabalhar.

Então naquilo que aqui importa, para pensar a imagem Cristal neste artigo, se faz necessário pensar a fotografia, o objeto/a matéria da obra aqui estudada, em seu processo de constituição como imagem e isso, claramente, envolve o artista fotógrafo. Isso quer dizer que para além da referência, do objeto presente frente a câmera fotográfica estão também os incorporais — Os incorporais são o não visível materialmente na imagem, desde os pontos de vista, os ângulos de tomada, as visadas, a composição até a “vida” do fotógrafo. Vida que envolve aspectos individuais e coletivos e que conformam a memória do operador (ROUILLÉ 2009: 202). Não é apenas o ato de impressão que importa. André Rouillé, (2009) é insisivo quanto a isso: “[...] as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais. A expressão tende a prevalecer ao atestado, à afirmação de existência” (Rouillé, 2009: 196). Essa expressão é obra de um fotógrafo e será fruída por um espectador que ao se debruçar sobre a imagem o fará a partir de sua memória, daquilo que o constitui como consciência e permite que aja sobre o mundo.

Deste modo, essa presença invisível nas imagens tem relação com a memória, com aquilo que o indivíduo carrega e está sempre em processo de constituição e atualização. Nesse modo de pensar, qualquer ato perceptivo do ser é recoberto pela memória. No caso tratado, é a percepção do fotógrafo guiada pela memória acumulada de toda uma existência que se fará presente nas imagens da série.

3. O Artista e sua Obra

O artista Rogério Ghomes possui uma espécie de olho máquina, no sentido de que a sua máquina fotográfica mental nunca é posta de lado. A sua presença no agora faz com que viva intensamente o seu órgão visão. Um órgão visão imaterial que, como um polinizador, vai fecundando o seu estar no mundo e abrindo-o para a multiplicidade presente no agora. E é isso que parece ser o estar no mundo de Ghomes: uma presença atenta à aparente banalidade do cotidiano.

Desse modo de ser e estar no mundo de Ghomes nasce a sequência/série visual foco deste artigo, LDA_CWB // 379KM_4H46MIN, realizada em 2013. A obra possui como origem imagens fotográficas realizadas em um de seus deslocamentos entre a Cidade de Londrina e Curitiba, Paraná, quando montava uma exposição na cidade de Curitiba. Nesse mesmo período o artista realizava seu doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência



Figura 2 · Fotografia de Rogério Gomes. LDA_CWB // 379KM_4H46MIN, 2013. Impressão pigmento mineral sobre cavas, 210 x 144cm. Fonte: <http://rogerioghomes.com/ldacwb>

Figura 3 · Fotografia de Rogério Gomes. LDA_CWB // 379KM_4H46MIN, 2013. Impressão pigmento mineral sobre canvas, 210 x 144cm. Fonte: <http://rogerioghomes.com/ldacwb>

e Design Digital — PUC SP, finalizado em 2016. A temática tratada no doutorado fez com que o artista ficasse imerso no mundo digital, sendo inspirando a utilizar as coordenadas entre as duas cidades de seu deslocamento, Londrina-Curitiba, como nome da sequência visual proposta. É interessante notar que a precisão dada ao nome da sequência narrativa contrasta com a imprecisão das imagens, como se pode notar a seguir na sequência visual proposta (Figura 2).

Em uma das imagens da sequência estudada (Figura 3), percebe-se claramente o desfoque proposital do artista fotógrafo Rogério Ghomes. Imagem desfocada, flou, traz à lembrança técnicas utilizadas pelo Pictorialismo, movimento artístico do século XIX, que renasce na fotografia contemporânea. Em termos de acréscimo de sentido, a precisão dos dados e a imprecisão perceptiva indicam aquilo que o real tem de desmedido, de inacessível — nada é o que parece ser. Soma-se a isso as questões ligadas à percepção e a memória, desenvolvidas neste artigo. Sabe-se, a partir de Bergson (2010), que imagens captadas no presente são sempre recobertas pelo manto da memória, memória essa que é também permanentemente atualizada pelo presente. É como se fosse um ir e vir incessante entre passado e presente, um emaranhado que aos poucos perde a forma primitiva, em uma recriação permanentemente. Nesse jogo, a memória se transforma em devir (Deleuze, 2007). Devir de trevas, medos e mistérios oferecidos pela multiplicidade ofertada pela duração (Bergson, 2005). Observa-se também que nessa memória em devir o foco está ausente, visto que as atualizações da memória se fazem de forma permanente tornando sua forma fugidia.

Conclusão

Acredita-se se ter demonstrado as relações do trabalho de Rogério Ghomes na série *LDA_CWB // 379KM_4H46MIN*, com conceito de Imagem Cristal explicitado no correr deste artigo, principalmente o da interpretação feita por Fattorelli (2003) do conceito de Imagem Cristal para a Fotografia: imagens que retiram o observador de sua zona de conforto e o arremessam numa necessidade de porvir, de mutações e quem sabe, metamorfoses (possibilidade de devir outro em si mesmo). Pensa-se que ficou claro nessa constituição imagética da Imagem Cristal a importância dos processos de percepção e memória, tanto do artista quanto daquele que irá fruir a imagem, embutida aí a ventura de, através de certas obras artísticas, ter-se a experiência da Duração — apesar da aparente linearidade temporal da narrativa, cronos, as imagens ofertadas oferecem a possibilidade de um encontro com um tempo vertical, Aion.

Agradecimentos

Agradecemos à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, ao Departamento de Comunicação, ao Instituto de Artes, ao departamento de Artes Visuais, às Pró-Reitorias de pesquisa e extensão da UFRGS.

Referências

- Bergson, Henri (2005). "O pensamento e o movente". In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural. Vol. 35.
- Deleuze, Gilles (2020). *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-7326-1370
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1992). *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34. ISBN: 978-85-85490-02-7
- Deleuze, Gilles (2007). *A Imagem Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense. ISBN: 978-85-11220-28-5
- Fatorelli (2003). *Fotografia e Viagem Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Editora Faperj. ISBN: 8573163232
- Fabbrini, Nascimento (2019). "O cinema e o clichê em Gilles Deleuze." [Consult 2020-04-12] Disponível em URL: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-cinema-em-gilles-deleuze>
- Ghomes, Rogério (2017). *Preciso Acreditar que ao fechar os olhos o Mundo Continua Aqui*. Londrina: Editora Eduel. ISBN: 978-85-7216-915-8
- Ghomes, Rogério (2021). Site. [Consult 2021-01-01] Disponível em URL: <http://rogerioghomes.com/home>
- Hur, Domenico Uhng (2013). "Memória e Tempo em Deleuze: multiplicidade e produção". *Athenea Digital* — 13(2): 179-190 (julio 2013) -Ensayos- ISSN: 1578-8946. [Consult 2020-12-11] Disponível em URL: <https://doaj.org/article/ec90625f087a4f0898aa087498372f25>
- Rouillé, André. *A Fotografia. Entre o documento e a arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. ISBN: 978-8573598766
- Razão Inadequada (s/data). Site. [Consult 2020-12-12] Disponível em URL: <https://razaoinadequada.com/2017/12/13/deleuze-o-que-e-arte/>
- Vieillard-Baron, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007. ISBN: 978-8532635259
- Zourabichvili, François. *Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2009. ISBN: 978-8573163803

Notas biográficas

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES é artista visual e professora no Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Comunicação e Cultura Pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas principais linhas de investigação se concentram em narrativas visuais produzidas em fotolivros e Fotografia e Arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-000>

Email: sandrapgon@terra.com.br

Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

ANDRÉA BRÄCHER é artista visual e professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As suas principais linhas de investigação são Arte e a Fotografia e Processos Fotográficos Históricos e Alternativos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4525-6400>

Email: andrea.bracher@terra.com.br

Morada: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Brasil.

Antoni Miró, significación en la plástica contemporánea y consolidación de una autoría

Antoni Miró, significance in contemporary art and consolidation of an authorship

RAQUEL PUERTA VARÓ

AFILIAÇÃO: Universidad de Salamanca (USAL), Facultad de Bellas Artes, Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes. Avenida de la Merced, 109, 37005 Salamanca

Resumen: El presente estudio se centra en el análisis del lenguaje multidisciplinar generado por Antoni Miró y en el reconocimiento de un discurso que se asienta en el compromiso social, mediante la utilización de una mezcla de materiales tradicionales con técnicas actuales que responden a una autoría y expresión plástica concreta. Asimismo se detalla su afianzamiento en el panorama artístico y cultural contemporáneo, justificado en su extraordinaria trayectoria de extensa producción plástica y en su prolífica proyección internacional.

Palabras clave: Antoni Miró / arte multidisciplinar / sociedad / compromiso.

Abstract: *The present study focuses on the analysis of the multidisciplinary language generated by Antoni Miró and on the recognition of a proposal funded on social commitment, through the use of a mixture of traditional materials together with current techniques that respond to a specific authorship and artistic expression. Likewise, its consolidation in the contemporary artistic and cultural panorama is detailed, justified by its extraordinary trajectory of extensive plastic production and its prolific international projection.*

Keywords: *Antoni Miró / multidisciplinary art / society / commitment.*

1. Introducción

El interés por realizar una revisión sobre la figura y obra de Antoni Miró (Alcoy, 1944) se justifica en la necesidad de subrayar tanto su plástica como su impacto en la divulgación de la cultura y del arte en el territorio valenciano, al inicio de su trayectoria, y a nivel nacional e internacional, en años posteriores. El principal objetivo del presente estudio se centra en el análisis del lenguaje multidisciplinar generado por el artista y en el reconocimiento de un discurso que se asienta en el compromiso social. De este modo, se pretende poner en valor la capacidad que muestra el creador en difundir el arte contemporáneo para beneficio del pueblo y en generar un diálogo entre la exhibición artística, la reflexión y la didáctica, que versa en torno al contexto socio-político, el cultural y el plástico. Su dedicación total a la creación artística y a incentivar y promover la cultura responde a su inquietud e interés acérrimo por salvaguardar unos ideales comprometidos con la sociedad. Su implicación en la proyección pública del arte y de los artistas, así como del medio y del entorno, son acciones y características con nombre propio, Antoni Miró.

2. Proyección y trayectoria de Antoni Miró

El artista alcoyano, nacido en 1944 (Figura 1), comienza a presentar inquietudes referidas a las artes desde muy pronta edad, utiliza el lenguaje plástico como medio de expresión y narra mediante el color, el volumen, la figura o la mancha, sus experiencias y sensaciones (Tormo, 2017). Acciones que derivan, a mediados y finales de los años cincuenta, en la creación de verdaderas obras de arte que ya no responden a unos tímidos trazos sobre una cuartilla, sino a pinturas con cierta gestualidad que reflejan la realidad de un joven, que quiere mostrar todo aquello que percibe de su hábitat.

Las materias que trata en estos primeros años son tanto el bodegón como el paisaje imaginario, y deriva hacia el retrato a partir de 1960. Una de las obras más representativas de este periodo es la titulada “Bodegó amb meló” (1960) (Figura 2), enmarcada dentro de la serie “Opera Prima” y con la que el autor obtuvo el I Premio de Pintura del Ayuntamiento de Alcoy, con tan solo dieciséis años. Posteriormente, durante los últimos años de la década, centra sus creaciones en la figura femenina (“Les tres gràcies”, 1968) y en la interpretación de los horrores bélicos internacionales, presentados en la subserie “Vietnam”, con títulos como “Vietnam-5” (1968) o “Vietnam, Napalm i Xiquets” (1970). En esta época, que comprende aproximadamente diez años, trabaja a partir de recursos formales concretos como son la utilización del óleo empastado sobre tabla o lienzo, así como de lacas y pinturas sintéticas sobre cartón o madera, poniendo



Figura 1 · Antoni Miró. Fuente: Cátedra Antoni Miró de Arte Contemporáneo Universidad Alicante

Figura 2 · Antoni Miró, Bodegón con melón, Ópera Prima, 1960. Óleo sobre tabla, 50x75 cm. Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&seriel=7&workId=1001156>

en práctica ciertas experimentaciones referidas a la aerografía y/o collage. Por otro lado, destacan los volúmenes realizados en este período como “Estructura-15” (1968) u “Home fotut” (1969), que corresponden a esculturas realizadas en hierros soldados y batidos, así como bronce, que reinterpretan la situación del hombre en la sociedad del momento. Además, durante este periodo lleva a cabo más de una docena de exposiciones nacionales de carácter colectivo, entre las que destaca el “XIII Saló de Maig” en el Museu d’Art Modern de Ciutadella (1969), y más de veinte muestras individuales de índole internacional como la realizada en la Woodstock Gallery de Londres (1968) y la celebrada en el Central Hotel de Dover (1969).

Estos hechos consolidan la trayectoria del artista que se construye por medio de su quehacer diario y se afianza con el desarrollo de temáticas que traspasan las generalidades ideológicas en las que se han escudado muchos creadores, ya que franquea las meras pautas políticas, sociales y/o culturales, argumentando un referente que nace desde el entorno más cercano y se proyecta a una universalidad ética. La multidisciplinariedad plástica de Miró se conforma en una serie de obras en las que demuestra su versatilidad en el dominio de técnicas diversas (la escultura, la pintura o la gráfica) y donde su planteamiento conceptual se apoya en un proceso creativo metódico. Su recorrido artístico se argumenta en la serie como método reiterado de creación, respaldado por un concepto concreto en cada una de ellas, con resoluciones formales diversas que constituyen un argumentario plástico que se consolidará durante décadas. Sus creaciones recogen una temática justificada en la denuncia social y presentan una crónica de la realidad vivida; Pop-art, Expresionismo o Realismo Social, identifican algunas de las series más características. Desde los años sesenta hasta día de hoy, se puede realizar un análisis de la obra de Antoni Miró por etapas de creación, trabajadas paralelamente o de manera consecutiva y, en ambos casos, se asienta una autoría trascendental en el panorama artístico contemporáneo (Cortes y Simó, 2005).

Tras las obras de carácter expresionista de los sesenta, Miró deriva paulatinamente a lo neofigurativo en la siguiente década. La serie “América Negra”, desarrollada en 1972 mediante imágenes concisas realizadas en acrílico sobre madera de tamaños medios que no exceden los 100x100 cm, se convierte en el precedente del denominado Realismo Social. Las obras que contemplan este periodo se han transformado en referente para generaciones posteriores por su estética y, sobre todo, por la claridad con la que expone al escenario colectivo la iniquidad, la dominación y el abuso de poder, demandando con su arte un mundo justo. Obras como “Vencerem”, “Violència” o “Veude Pau” (1972),

muestran al espectador la situación a la que se enfrenta el semejante, reivindicando la igualdad y poniendo en tela de juicio el comportamiento racista del hombre que traspasa fronteras. En palabras de Ernest Contreras: "(...) Las pinturas de Antoni Miró tienen, no hay que dudarlo y ante todo, el carácter primario de instrumentos de la solidaridad entre los pueblos. Son una afirmación de principio: *nada humano es ajeno al hombre. (...)*" (Miró, 1974).

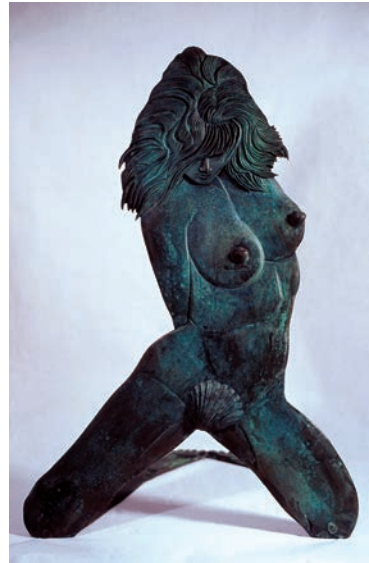
Observar la obra de Miró es contemplar una mirada histórica que invita a la reflexión sobre los derechos del hombre, logrando un diálogo mediante el uso de imágenes explícitas e impactantes, con una estética cuidada y con gran carga argumental. Estos planteamientos se reflejan en otra de las series creadas en la década de los setenta denominada "L'Home Avui" (desarrollada entre 1972 y 1974), con obras como "Dos Homes" (1973) y "Home Lligat" (1974), en las que se presenta esa falta de conciencia colectiva y con las que se busca una nueva ética. Barbarie, violencia, miseria, desastre, y cualquier término relacionado, son los conceptos inherentes a una sociedad deshumanizada y perdida, significaciones que se contemplan en el lenguaje plástico construido por Miró. Lenguaje que continúa desarrollando en "El Dólar" (serie englobada entre 1974-79) donde presenta imágenes nítidas que muestran la dominación del dinero sobre la sociedad, el poder del capitalismo y sus consecuencias. Piezas como "Dòlar Enforcat" (1974) (Figura 3), o "Garrotada" (1976), exponen la capacidad del artista para trasladar un hecho fehaciente mediante una pintura realista al uso y, por medio de las denominadas pinturas objeto, demostrando su multidisciplinariedad artística. Acrílicos sobre madera o lienzo, trabajados paralelamente con esculturas objetos y piezas fundidas en bronce acentúan el mensaje que traslada Miró, con títulos como "Mà de present" o "Mà de futur" (1979). Esta década abarca más de doscientas exposiciones de carácter colectivo de índole nacional e internacional como la "Mostra per la Spagna Libera" (1973) en Milán, la exposición "Wo Unterdrückung Herrsch Wachst der Widerstand" en Ortsgruppe der VSK Köln (Colonia, 1977), o la muestra "Europäische Grafik, Biennale Heidelberg" (Nueva York, 1979), así como las exposiciones individuales realizadas en Alemania, "Antoni Miró" (1975), o en Francia, en la Galèrie Mutiples "L'Amérique Noire et d'autres choses" en 1973 (Miró, 2000).

En los años ochenta da comienzo una de sus series más extensas, "Pinteu Pintura" (1980-1991), con la que realiza una revisión de la historia del arte, seleccionando un imaginario concreto de artistas y obras con los que mantiene una conexión que va más allá de la estética, por medio de un trabajo basado en recursos formales como el acrílico sobre el lienzo o la tabla, llevados a cabo con exquisita estética y pulcritud. Estas creaciones reiteran el mensaje y el



Figura 3 · Antoni Miró, Dòlar Enforcat, El Dòlar, 1974. Acrílic sobre llenzo. 100x100 cm. Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serielid=6&workld=1001688>

Figura 4 · Antoni Miró, Venus mediterrànea, Vivace, 1993. Bronce. 95x66x40 cm. Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=sculpture&year=1993&workld=2000027>



simbolismo de obras de Picasso, Joan Miró, Dalí o Goya, entre otros, aportando un nuevo mensaje y significación a las imágenes reutilizadas por los medios. Piezas como "Gora Euskadi, Visca Picasso" (1985), "Temps d'un poble" (1988) o "Finestra al vent" (1991), muestran la relectura que realiza abogando por la libertad. Este periodo es verdaderamente prolífico para Antoni Miró y ello supone un afianzamiento total de su plástica, inaugura más de doscientas exposiciones colectivas, como la "Mostra Internacional del Centro Cultural Sao Paulo" en Brasil (1988), e interviene en el "Project Face Bibliotheque Ecole Polyvalente Hyacinthe-Delorm" de Montreal (Canadá, 1989). Asimismo es destacable su contribución en "Freud tot Freud Antoni Miró" en el Congress Centrum Hamburg (Alemania, 1985).

Posteriormente, en la década de los noventa, Miró continúa siendo reconocido internacionalmente en diversos ámbitos: recibe numerosas invitaciones para participar en bienales, salones y muestras, otorgándole el "Título HC. Arte e Cultura della Città Di Genova, Premio Int. Della Liguria" (Italia, 1996). El inicio de esta nueva etapa responde a la serie "Vivace" que comprende desde 1992 hasta principios del nuevo siglo y que incluye la subserie "Uns Nus", en la que diversifica su obra mediante la utilización de técnicas como la pintura o el collage, y crea volúmenes en la superficie vertical con la denominada pintura-objeto, planteando distintos referentes formales. Fondo y forma dialogan creando un equilibrio perfecto de imágenes con carácter casi fotográfico de pinceladas pop y colores vibrantes que presentan la naturaleza, la recuperación del cuerpo femenino, los artefactos y las bicicletas. En esta serie también realiza esculturas en bronce que reinterpretan las venus de la época clásica ("Venus mediterránea", 1993) (Figura 4), así como los aperos de labranza característicos de la zona mediterránea ("Aixades", 2001). Todo ello comprende parte del imaginario trabajado por el artista durante este periodo.

La reafirmación de un Miró contundente y directo se produce al inicio del nuevo milenio, afianzado en una obra que continúa transformando el mundo. Imágenes de niños hambrientos, personas sin hogar, deshumanización, dolor e indiferencia, enmarcan un periodo plástico en el que la denuncia sigue intrínseca en cada creación y, el artista muestra, mediante sus obras, la cruda realidad. La expresión sublime de trazos limpios y carácter casi fotográfico se plasma en lienzos de medio y gran formato mediante acrílicos de amplio colorido. La multidisciplinariedad del artista continúa patente en este nuevo siglo y las pinturas se intercalan con serigrafías sobre papel y con esculturas de acero corten, que responden a títulos como "Fuig encara" (2004) y "Bici-bou" (2008), o de madera policromada, como presenta la pieza "Relleu d' Afrodita" (2007). Volúmenes

que se trabajan a partir del juego de positivo-negativo/lleño-vacío, que generan un análisis de luces y sombras invadiendo los espacios.

El más de medio millar de exposiciones colectivas, así como las casi doscientas muestras individuales, llevadas a cabo durante el siglo XXI, presentan, por un lado, nuevos planteamientos artísticos expuestos en las diversas series y subseries que desarrolla y, por otro, una recuperación y evolución de cuestiones anteriormente tratadas. La prolífica evolución de Antoni Miró durante el nuevo milenio, muestra la capacidad del artista de adaptarse y avanzar paralelamente con la sociedad. Conceptual y plásticamente enmarca diversas creaciones con nombre propio que se afincan en la conciencia colectiva, formando parte del imaginario común de gran número de generaciones disímiles y sirviendo de estandarte sus innumerables obras. Epígrafes tales como “Sense títol” (Figura 5), y “Sense Sèrie” engloban un amplio espectro de subseries, como las denominadas “Viatge a Grècia”, “Museus” (2003-2010), “Pobres” (2003-2010), “Mani-Festa” (2012) o “Personatges S/T” (2013). En ellas refleja, por medio de expresiones volcadas en acrílico sobre lienzo, episodios cotidianos proyectando la problemática del individuo para tratar de agitar conciencias, obviando barreras lingüísticas mediante un idioma propio universal, como narra Carles Pujades: “(...) Antoni Miró se encuentra dentro de este grupo de artistas plásticos comprometidos para trabajar temas vinculados a nuestra actualidad; las escenas de Miró son siempre una vía particular dentro del realismo social, él actúa como trabajador de un arte comprometido con el pueblo y el tiempo que nos ha tocado vivir (...)” (Miró, 2015). Siguiendo esta misma línea, la subserie “Pobres” muestra la situación de pobreza y precariedad de ciertos colectivos en las sociedades contemporáneas, con piezas como “Fer el ploricó” (2005) o “Mendicar” (2010). Asimismo, en la subserie “Mani-Festa” se presentan realidades de tremenda actualidad, imágenes de protesta, de reivindicación y de lucha por un ideal; escenarios iconográficos de un entorno que se ha vuelto cotidiano, como muestran los títulos “La poli a Rio Janeiro” (2014) (Figura 6), y “Drets perduts” (2014). Estas obras exponen las reivindicaciones llevadas a cabo en diversas ciudades del mundo por parte de una sociedad que se manifiesta en contra de las desigualdades del sistema. Con todo ello, Miró reivindica y visibiliza hechos que demandan un cambio y aporta una reflexión acerca del momento actual. Por otro lado, en “Personatges S/T” (Figura 7), presenta un claro homenaje a figuras que han destacado en distintos momentos de la historia contemporánea, que han luchado de una u otra manera a favor de la cultura y en defensa de los derechos y las libertades del individuo. En palabras del historiador Armando Alberola: “(...) Miró ha pintado, grabado o esculpido nuestra Historia, la de



Figura 5 · Antoni Miró, Burka Políptic, Sense Títol, 2010. Acrílic sobre llenzo. 486x456 cm. (políptic).
Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&seriel=2&workld=1003653>

Figura 6 · Antoni Miró, La poli a Rio Janeiro, Sense Sèrie, Mani-Festa, 2014. Acrílic sobre llenzo. 114x162 cm. Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&seriel=15&workld=1004078>

todos, la más lejana y la más actual y ha dejado su sello en aquellas instituciones que tuvieron la suerte de contar con su colaboración. Y lo ha hecho desde sus profundas convicciones, desde el más puro activismo sociopolítico, combatiendo con las armas más bellas que el ser humano puede emplear, con trabajo metódico y paciente (...)” (Miró, 2010).

La producción artística de Miró, así como sus textos y su quehacer en relación a la cultura y a la sociedad, ha quedado reflejada en las significativas muestras realizadas durante toda su trayectoria. Es notable el reconocimiento de una sociedad al completo por toda su labor, que se vislumbra en los actos y publicaciones acaecidos en estos últimos años por parte de museos, entidades y personalidades. Destaca la exposición realizada por el MUA “Antoni Miró, Històries (de la nostra història)” (2010), la muestra monográfica titulada “Antoni Miró” realizada por el IVAM (Valencia, 2012) y “Mani-Festa Personatges S/T”, inaugurada en la Lonja del Pescado de Alicante (2015). Del mismo modo, es importante reseñar la exposición “Antoni Miró a La Base” en La Marina de Valencia (2018), la llevada a cabo en el Palau de Altea Centro de Arte (2019-2020), titulada “De mar a mar” y la realizada en el Museo de la Universidad de Alicante (2020-2021) “Antoni Miró. De Museu”. En todas ellas se realiza una selección de obra que muestra las diversas series llevadas a cabo durante en este siglo y sus últimas creaciones.

Centenares de exposiciones colectivas e individuales en innumerables lugares del globo han afianzado la importancia de este creador, su obra es la voz de la sociedad, de la cultura y del arte, y ello ha quedado registrado en catálogos, monografías, artículos y reconocimientos varios por medio de entidades, de organizaciones, de administraciones y del público en general. La repercusión de las creaciones de Miró en el panorama artístico contemporáneo ha confluído en el estudio y análisis de su plástica, dando lugar a una serie de monografías como la titulada “El Dólar. Antoni Miró”, editada en 1982. En ella, artistas, críticos e intelectuales amigos del creador alcoyano, como Pablo Serrano, Rafael Alberti, Salvador Espriu, Isabel-Clara Simó, Ernest Contreras u Ovidi Montllor, presentan diversos escritos en los que aportan reflexiones, anécdotas y conocimientos técnicos sobre su obra. De igual modo hay que subrayar la publicación realizada por parte de la Klenieren Galerie Eisleben de Berlín titulada “Pinteu pintura” (1988) y las monografías “Temática i poètica en l’obra artística d’Antoni Miró”, publicada por la Universidad Politécnica de Valencia y el Ayuntamiento de Alcoy (1988), “Mon d’Antoni Miró” (Figura 8) editada por el Instituto Juan Gil-Albert de Alicante (1989) o el “Tribunal de les aigües. Antoni Miró” publicado por la Generalitat Valenciana en 2018 (Miró, 1988).



Figura 7 · Antoni Miró, A M. Hernández, Sense Títol, Personatges S/T, 2012. Acrílic-mixto sobre llenzo. 162x114 cm. Fuente: <https://www.antonimiro.com/es/obra/#?type=painting&serield=2&workld=1003750>

Figura 8 · Portada monografía El Món d'Antoni Miró, 1989. Edicions de Guerra, Institut de Cultura Juan Gil.Albert. Fuente: <https://portalart.antonimiro.com/monografia/el-mon-d-antoni-miro>

La trayectoria y el desarrollo plástico de Miró consolidan un lenguaje propio y el afianzamiento de una verdadera función social, proyectada mediante la voluntad revolucionaria del artista por medio de exposiciones, de agrupaciones artísticas fundadas y de la participación activa en la cultura del país (colaboraciones en periódicos y editoriales, promoción de artistas y de actividades). Este conjunto de acciones y hechos se convierten en la seña identificativa de un nombre propio, Antoni Miró, artista, mediador, gestor y persona (Castro, Llinares et al., 2019).

Conclusiones

El presente estudio confirma el afianzamiento del artista alcoyano Antoni Miró en el panorama artístico y cultural contemporáneo, justificado en su extraordinaria trayectoria, que abarca una extensa producción plástica, así como en su prolífica proyección internacional en centenares de muestras, bienales o congresos que han consolidado un lenguaje propio y, por lo tanto, una autoría destacada y concreta.

El conjunto de su obra posee una clara función social, puesto que reivindica y visibiliza todos aquellos hechos que demandan un cambio, convirtiéndose de este modo en la voz del pueblo, en el estandarte de generaciones diversas y aportando una reflexión acerca del momento actual.

Referencias

- Castro, F., Llinares, J. A., Yvars, J.F., De la Calle, R., Cortés Orts, C., Cruz, M., Balaguer, E., Vidal, V. M. (2019) *Art i societat. L'obra i el gest en Antoni Miró*. Càtedra Antoni Miró. Universidad de Alicante.
- Cortes, C., Sabel-Cara Simó (2005) *Vull ser pintor... Antoni Miró*. Ediciones 3 i 4.
- Miró, A. (1974) *Antoni Miró*. Cuadernos de Arte del Instituto de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Málaga.
- Miró, A. (1988) *Pinteu pintura*. Ayuntamiento de Ibi.
- Miró, A. (2000) *Antoni Miró. Catàleg general de l'obra gràfica 1960-2000*. Alfagráfic Editors.
- Miró, A. (2010) *Antoni Miró, Històries (de la nostra Història)*. Museo Universidad de Alicante.
- Miró, A. (2015) *Ovidi Intemporal*. Antoni Miró. Ayuntamiento de Alcoy.
- Tormo, J. (2017) *Antoni Miró, la mirada rebel: trajectòria, pensament, interaccions, pintura i poesia*. Càtedra Antoni Miró. Universidad de Alicante.

Da caixa ao cenário: a *Lição de Música* e a geometria ordenadora no desenho da composição de Vermeer

From the box to the stage: the "Music Lesson" and the ordering geometry in the Vermeer's composition drawing

ANTÓNIO ORIOL TRINDADE

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes

Resumo: O presente texto aborda uma pintura de Johannes Vermeer que ficou conhecida com o título "Lição de Música". Vermeer é um autor que sempre nos suscitou interesse e acaba por ser uma referência no nosso próprio trabalho artístico, quer pela forma como sintetiza os ambientes e as personagens, com um desenho firme, consistente e ao mesmo tempo leve, quer pela forma como utiliza e selecciona a cor, quer pela forma notável como trabalha a luz e a iluminação das figuras em ambientes intimistas, quer pela forma notável de como coloca e relaciona os elementos no seu espaço pictórico. Vermeer inteligentemente compõe e sabiamente dá corpo às suas obras. Todas as suas obras revelam uma forte coesão perspéctica, não apenas na geometria correcta das linhas, como também nos efeitos cromáticos e de claro escuro. Praticamente todos os cenários pictóricos se desenrolam em salas intimistas, característica do norte da Europa, numa espécie de caixas espaciais e essa delimitação ou confinamento a espaços

Abstract: *This text deals with a painting by Johannes Vermeer that became known under the title "Music Lesson". Vermeer is an author who has always aroused interest in us and ends up being a reference in our own artistic work, both for the way he synthesizes the environments and the characters, with a firm, consistent and at the same time light drawing, or for the way he uses and he selects color, either for the remarkable way in which the light and lighting of the figures work in intimate environments, or for the remarkable way in which he places and relates the elements in his pictorial space. Vermeer intelligently composes and wisely embodies his works. All his works reveal a strong perspective cohesion, not only in the lines correct geometry, but also in the chromatic and light dark effects. In practice, all the pictorial stages take place in intimate rooms, a northern Europe characteristic, in a kind of space boxes and this delimitation or confinement to precise architectural spaces further emphasizes this good arrangement of the elements in the later pictorial space. The architectural box and*

arquitectónicos precisos mais enfatizam essa boa arrumação dos elementos no posterior espaço pictórico. A caixa arquitectónica e os seus limites são referência crucial do autor e também o ponto de partida das suas composições onde o pintor, sobre a grelha perspectica ladrilhada dos pavimentos, ensaia composições notáveis. É o caso da obra “A Lição de Música”, onde a coerência e a eficácia compositiva é suportada também pelo desenho em perspectiva linear e pelo reflexo bem construído de detalhes num espelho que é parte integrante da composição, qualidades que analisamos e descrevemos. Ao tempo e na proximidade deste artista, vários foram os autores interessados na temática da perspectiva., alguns deles publicaram e difundiram os seus tratados. Vermeer neste trabalho mostra que estava a par da difusão destas publicações e conhecia ou estava familiarizado com as respectivas teorias, conteúdos e métodos descritos.

Palavras chave: perspectiva linear / óptica / geometria / pintura / desenho / espelhos.

Introdução e questões de gosto

O trabalho de Johannes Vermeer sempre nos fascinou, quer na vertente estética, quer na vertente técnica. Trabalhando em ambientes e cenários intimistas, como era moda decorrente nos Países Baixos, os quais representa e compõe de forma exímia, este autor sempre exerceu sobre nós um enorme interesse por questões que se relacionam não apenas com o nosso trabalho artístico, como também com o nosso trabalho científico. A acuidade visual manifestada na obra do autor, que se agrega a uma enorme plasticidade construtiva, conjuga-se e revela-se de várias formas, como no tratamento da luz, da cor e da perspectiva linear que é muito bem conseguida, possivelmente recorrendo ao auxílio de meios mecânicos, através de dispositivos ópticos como a câmara obscura, mas muito provavelmente também conjugando outros instrumentos de precisão, como a régua, esquadro e outros recursos, como fios entesados e estresidos com carvão para marcação das linhas arquitectónicas que compõem os cenários e os objectos geométricos que neles habitam. A perspectiva geométrica valoriza os trabalhos deste artista e sublinha as caixas ambientes que modelam os cenários arquitectónicos que suportam as figuras e as composições, como veremos no

its limits are a crucial reference of the author and also his compositions starting point where the painter, on the tiled perspective grid of the floors rehearses notable compositions. That's the case of the “Music Lesson” painting, where consistency and compositional effectiveness is also supported by the linear perspective drawing and by the mirror well-constructed details reflection that is a composition integral part, qualities that we analyze and describe. In the artist's time and very close to him, several authors were interested in the perspective theme. Some of them published and disseminated their treatises. Vermeer in this work shows that he was aware of the dissemination of these publications and knew or was familiar with the respective theories, contents and described methods.

Keywords: linear perspective / optics / geometry / painting / drawing / mirrors.

caso específico da pintura intitulada “A Lição de Música”. Johannes Vermeer nasceu em Delft em 31 de Outubro de 1632 e faleceu na mesma cidade em 15 de Dezembro de 1675.

A “caixa espacial” e a cultura óptica e geométrica na arte flamenga no tempo de Johannes Vermeer

A atenção e o cuidado compositivo das pinturas de Vermeer, que revelam detalhes minuciosamente e sinteticamente muito bem trabalhados, mostrando uma acuidade visual exemplar, anunciam ou parece anunciarem que o pintor tirou sem dúvida partido de ferramentas ou conhecimentos do mundo da óptica e da perspectiva linear ou geométrica. Philip Steadman, a maior referência e um dos grandes investigadores da pintura e das técnicas da representação espacial de Vermeer, em 2001 na sua obra *Vermeer’s Camera — Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*, defende várias possibilidades na utilização de técnicas por parte de Vermeer, que não apenas a utilização da câmara obscura. De facto, não há provas documentais que Vermeer tenha utilizado este dispositivo óptico. Steadman aponta várias possibilidades, para além da forte possibilidade da utilização da câmara obscura, como a utilização de uma grelha ou rede quadricular para projectar o desenho na tela, como a janela de Leone Battista Alberti ou algum dispositivo ou método semelhante também descrito por Albrecht Durer. Independentemente das técnicas, Steadman também defende que Vermeer muito provavelmente respeitou e utilizou também as regras da perspectiva linear (STEADMAN, 2001:p.28). Nada de estranhar esta utilização por parte de Vermeer porque são as próprias pinturas que o anunciam, bem visível na representação rigorosa das arquitecturas interiores dos ambientes e nos objectos representados, impossíveis de representar com rigor de forma exclusivamente empírica. Este rigor dos cenários possibilitam a respectiva restituição e a reconstituição perspectivada dos espaços em planta e alçados.

O argumento e a prova maior que Steadman sustenta de que o pintor utilizara a câmara obscura encontra-se nas próprias pinturas do autor que apresentam quase todas o mesmo cenário arquitectónico de fundo com o mesmo pavimento ladrilhado em diagonais e as mesmas janelas laterais esquerdas, que surgem não apenas na pintura que representa “A Lição de Música”, c.1662-1665, como também nas pinturas que representam “O Concerto”, c.1665-1666, esta de dimensões muito semelhantes à primeira referida, e ainda nas que representam a “Alegoria da Fé”, de 1671-1674, a “Rapariga que interrompe a sua Música”, c.1660-1661, e a “Arte da Pintura”, c.1666-1668. Steadman coloca a forte possibilidade do uso da câmara obscura pela análise que faz não apenas da idêntica

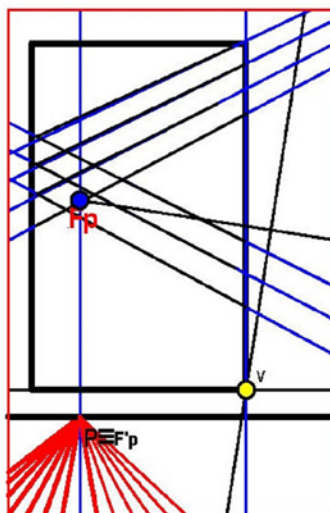
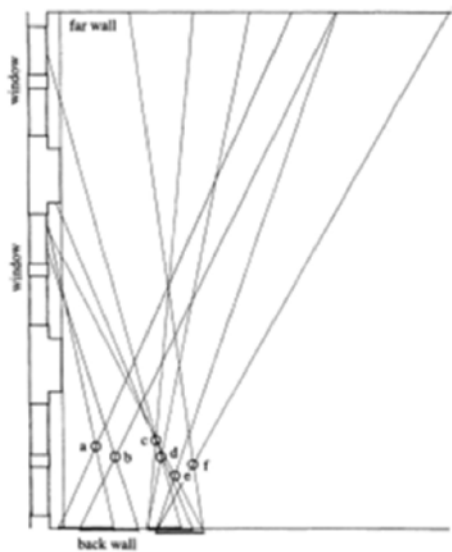


Figura 1 · Planta ou vista superior da reconstrução conjectural do aparato cénico de Vermeer, utilizando a câmara obscura e fixando a tela na parede permitindo naquela a projecção da composição. Fonte: Steadman: 2005:289.

Figura 2 · Representação cavaleira do esquema da Figura 1, onde se observa também a imagem projectada invertida, no caso da obra "A Lição de Música". Fonte: Steadman: 2005:291.

caixa arquitectónica dos cenários de dez pinturas, como também da escala correcta e idêntica dos objectos e das figuras que habitam nos cenários representados. Neste sentido, o autor defende a teoria da forte possibilidade de Vermeer ter colocado o dispositivo perspéctico da câmara obscura junto à parede oposta às das cenas e de inclusive de ter colocado as próprias telas dentro do pequeno espaço fechado encenado pelo pintor e onde estaria a câmara, de frente para a parede de fundo, projectando nelas as imagens invertidas dos cenários por ele compostos. O autor justifica bem esta sua teoria pela escala da dimensão das pinturas e das figuras representadas, segundo o seu esquema hipotético (Figura 1 e Figura 2) (Steadman, 2005: pp.287-290, Steadman, 2015).

Martin Kemp refere, a propósito da acuidade visual de Vermeer, que a sua evocação calculada das diferentes qualidades das superfícies dos objectos, como vidros translúcidos, brilhos, entre outros sinais das matérias dos referentes, indicam um interesse notável pelas qualidades da reflexão e refração dos materiais e a respectiva representação na pintura. Refere também o modo refinado de como o pintor representa a gradação das sombras simples e compostas em relação com os diferentes tipos de iluminação directa e difusa, o que fazem crer que são o resultado da utilização complementar de determinados instrumentos de precisão que vão para além da mera observação atenta (Kemp, 1994:214). Um argumento interessante de Kemp que sustenta a utilização da câmara obscura é o facto deste instrumento produzir um sensível e significativo aumento de tonalidades e de cores, destacando pormenores de vária natureza, como brilhos, cores e texturas, visíveis na pintura de Vermeer (Kemp,1994:214).

No entanto, apesar da provável utilização de máquinas ópticas como a câmara obscura, que já por si permitia perspectivas automáticas, cremos que o conhecimento directo das regras da perspectiva linear eram do domínio do pintor e que o mesmo podia ter utilizado paralelamente à utilização da câmara obscura, sobretudo para o traçado da caixa espacial arquitectónica da divisão que circunscreve todo o cenário e dos elementos arquitectónicos e tridimensionais que naquele habitam, como são os casos da cadeira e da viola de gamba sobre o solo. Esta provável aplicação das regras e dos métodos perspécticos, de resto era perfeitamente natural, pois sabemos que Vermeer ao tempo estava cercado de vários artistas-geómetras que utilizaram, escreveram e publicaram livros de perspectiva, sem dúvida do conhecimento do pintor. Um dado curioso é que nesses tratados de perspectiva flamengos surge bastante a ideia de caixa nas épuras apresentadas. Na "Lição de Música", como em outras obras do pintor, a caixa espacial que circunscreve o cenário é bastante recortada pelo chão, parede lateral esquerda e tecto que mostram uma perspectiva frontal onde, no

entanto, a cadeira sobre o solo, a viola de gamba e também o espelho de rampa se apresentam oblíquos em relação ao quadro perspéctico. A obliquidade perspéctica daqueles três elementos contrastando com a caixa arquitectónica envolvente de perspectiva frontal, dinamizando a composição sobre os pavimentos ladrilhados em diagonal, já tinha sido poucos anos antes divulgada e ensaiada, digamos assim, em estampas de tratados de autores conterrâneos ou próximos de Vermeer. Autores geómetras tratadistas como Hans Vredeman de Vries, Hendrik Hondius e Samuel Marolois publicaram sucessivamente tratados de perspectiva com alguns diagramas explicativos, mostrando exemplos em abundância de estampas com cenários perspécticos ora de exteriores, mas também de interiores, onde surge a caixa arquitectónica tal como nas pinturas de Vermeer (Vredeman de Vries, 1605; Hondius, 1622; Marolois, 1628). Paralelamente à produção das obras de Vermeer, também alguns artistas como Pieter Saenredam, Pieter de Hooch, ou Samuel van Hoogstraten, aplicam directamente e de forma correcta a perspectiva nas suas pinturas, utilizando todos com abundância o método dos pontos de distância herdado dos italianos, pelo que não é de estranhar que Vermeer tenha feito o mesmo. Curiosamente os artistas holandeses e flamengos não deixaram testemunhos sobre as técnicas empregues e o mesmo acontece na maioria dos tratados, aspecto já referenciado por Kirsti Andersen (Andersen, 2007: p.292), como é o caso de Hans Vredeman de Vries, onde as ilustrações no seu tratado surgem desancoradas de qualquer descrição textual ou memória descritiva. Martin Kemp e Kirsti Andersen referem bem a dinâmica da literatura e da cultura artística no campo da óptica, da geometria e da perspectiva nos Países Baixos do século XVII (KEMP, 1994: pp.125-137; Andersen, 2007: pp.291-367). A gravura de Hendrik Hondius (Figura 3) mostra bem a predilecção pela perspectiva de interiores intimistas, mostrando, tal como na mais tardia “Lição de Música” de Vermeer, a mesma ideia de caixa, com o mesmo pavimento ladrilhado e estruturado em diagonais, um tecto idêntico com vigas que se cruzam ortogonalmente, aberturas de vãos e janelas nas paredes laterais e a semelhante colocação de uma cadeira apoiada no pavimento mas guiada em ambos os casos pela direcção das diagonais que convergem nos pontos de distância.

Da caixa ao cenário. Análise geométrica do desenho da obra “Lição de Música”

A pintura “Lição de Música”, também conhecida por “Senhora ao Piano com Gentil Homem” foi realizada entre 1662-1665, com a técnica de óleo sobre tela, apresentando as medidas de 73,5x64,1cm e está hoje em Londres, no

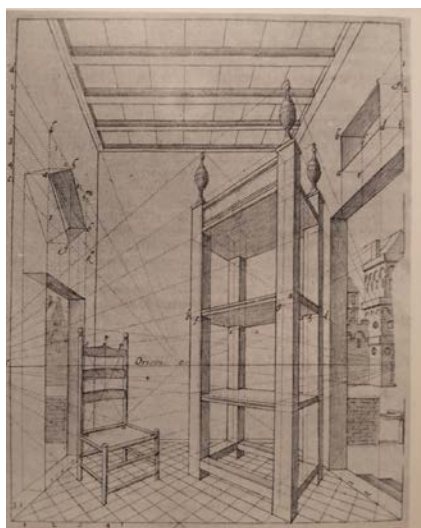
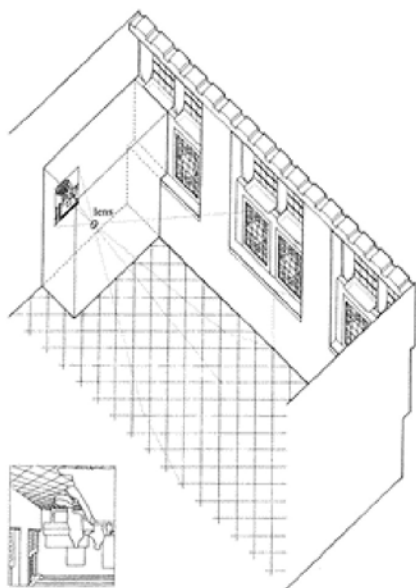


Figura 3 · Construção perspéctica de um interior com objectos, por Hendrik Hondius (1622), *Institutio Artis Perspectivae*, L'Aia. Fonte: KEMP, 1994: p.128.

Figura 4 · Vermeer de Delft, *Lição de Música*, c.1662-65, óleo sobre tela, 73,5x64,1cm, Londres, Buckingham Palace. Fig. incluída em *L'Opera completa di Vermeer*, colecção Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milano, 1967, elenco de estampas, távolla XXIII.

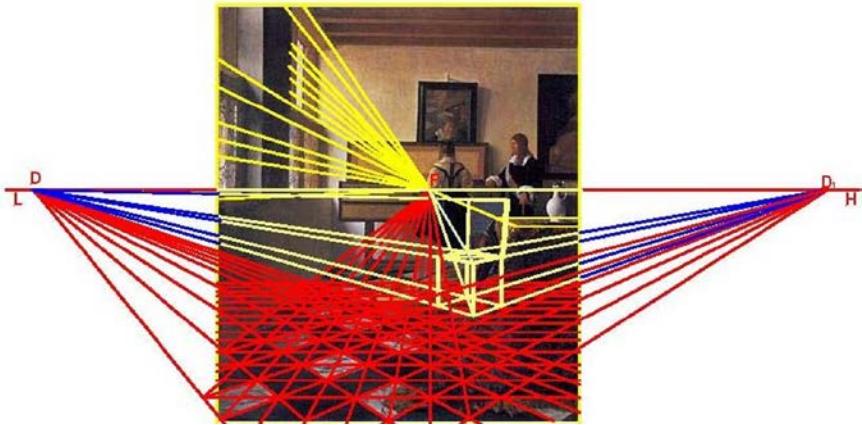


Figura 5 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Figura 6 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspéctico com desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

Buckingham Palace (Figura 4). A composição é notável na distribuição das formas no espaço pictórico, no desenho, na combinação calculada de cores complementares, do amarelo e vermelho da indumentária da figura feminina ao azul da cadeira situada num plano intermédio, na própria colocação do viola de gamba num nível intermédio mas na mesma direcção das diagonais do pavimento e da cadeira, fazendo assim a ligação com os objectos situados do lado direito, como a mesa e o jarro, e ainda a cintilação e harmonia de brancos entre a gola e os punhos da figura masculina e parte da feminina com o jarro sobre a mesa. As sombras projectadas apresentam-se difusas nos seus contornos e muito variadas quanto às tonalidades, o que se aproxima dos efeitos que uma câmara obscura produz quando projecta imagens coloridas deste tipo numa qualquer superfície de projecção.

Em relação à construção do espaço arquitectónico, uma análise geométrica por nós efectuada mostra que toda a geometria e a perspectiva linear plana da composição está correcta nos seus pormenores mais acentuados (Figura 5, Figura 6, Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Na *Lição de Música*, é correctíssimo o desenho de todas as linhas rectas ortogonais e de nível que modelam os pormenores da composição, como a cadeira por detrás da mesa situada em primeiro plano, cujas arestas de nível convergem correctamente para os mesmos pontos de distância do pavimento D e D_1 (Figura 5 e Figura 6).

Mas a geometria nesta obra de Vermeer surpreende-nos também na perspectiva dos efeitos de reflexão do pavimento sobre o espelho de rampa, colocado sobre a rapariga e sobre o piano. Trata-se, de facto, de um espelho de rampa, pois a borda ou a moldura inferior encosta na parede de fundo, o mesmo não acontecendo com a borda ou os limites superiores do mesmo que estão afastados da parede de fundo. Obviamente que não acreditamos que Vermeer tenha efectuado a representação dos reflexos naquele espelho recorrendo a um método geométrico que para ele e mesmo para a época eram ainda obviamente desconhecidos, mas os mesmos reflexos poderão ter sido determinados e representados mediante instrumentos ópticos para além de uma observação muito atenta.

Através dos modernos conhecimentos da Geometria Descritiva e da Perspectiva Linear Plana, conjugados com o estudo da reflectância em espelhos planos, verificámos esse rigor que Vermeer conseguiu com os meios postos à sua disposição (Figura 7, Figura 8, Figura 9, Figura 10). Assim, considerando uma certa margem de erro, embora mínima, através da sombra da aresta de perfil p na margem direita do espelho, sobre o plano frontal de fundo da parede, que considerámos como sendo o quadro ou plano frontal perspectivo ϕ_0 ,

verificámos o respectivo ângulo que o plano de rampa α do espelho faz com o mesmo plano frontal ϕ_0 . No presente caso corresponde a um ângulo de $8,83^\circ$. O traço vertical do plano do espelho $V\alpha$ determinou-se na intersecção da sombra da recta de perfil p do espelho com o traço vertical Vp do plano de perfil p que contém a referida recta p . Como a distância de visão relativamente à pintura corresponde ao segmento PD , distância do centro de projecção ao plano frontal do quadro perspéctico, que corresponde à distância do ponto principal P aos dois pontos de distância, D ou D_1 , foi fácil definir o perspectógrafo implícito, arbitrando LT como sendo a Linha de Terra, que considerámos estar na recta de intersecção do plano Geometral, que corresponde ao plano do pavimento, com o plano vertical ou frontal de projecção ϕ_0 , o plano perspéctico, que fizemos coincidir com o plano da parede de fundo por detrás do espelho α como referimos. Com o perspectógrafo assim determinado, foi fácil posteriormente encontrar o traço horizontal do plano do espelho $h\alpha$. Para tal, considerámos a recta de perfil p e o respectivo plano de perfil p que a contém. Assim, considerando os traços do plano de perfil p , hp , vp e fp , foi fácil determinarmos os traços horizontal e vertical, H e V , da recta de perfil p . V determinou-se na intersecção de $V\alpha$ com Vp e H determinou-se após o contra rebatimento do ponto HR , que está na intersecção da corda de arco de rebatimento, relativo a esse ponto, com a perspectiva da projecção horizontal da recta de perfil p' . Como sabemos, rebatendo o plano de perfil para o quadro perspéctico, o ponto de fuga das cordas de arco coincidirá sempre com o ponto de distância, no caso o ponto D_1 , ou com o rebatimento do centro de projecção OR , uma vez que rebatemos para o lado direito da charneira Vp e da charneira homológica fp . A partir de OR considerámos depois um raio visual rebatido r_1R paralelo à recta de perfil rebatida pR . Sabendo que os raios visuais perpendiculares ao plano do espelho são perpendiculares ou ortogonais à direcção de perfil do espelho, considerámos assim a partir de OR outro raio visual rR que na intersecção com a recta de fuga do plano de perfil p nos permite encontrar Fp , o ponto de fuga das rectas perpendiculares ao plano do espelho.

Recorrendo ao teorema de Desargues (Field/Gray, 1987:161-9), às relações homológicas dos elementos com os mesmos reflectidos, como as linhas do pavimento reflectidas que o pintor representou no espelho, foi fácil verificarmos o rigor de Vermeer naquele sector da pintura. Assim, sabendo nós que o plano de rampa do espelho intersecta o plano do Geometral no traço horizontal daquele, $h\alpha$, que não é mais do que o eixo de homologia entre as linhas do pavimento em perspectiva e as respectivas linhas do pavimento reflectidas, então, os pontos de intersecção das linhas do pavimento em perspectiva intersectam o traço horizontal $h\alpha$ — eixo de homologia — em pontos que coincidem com os próprios

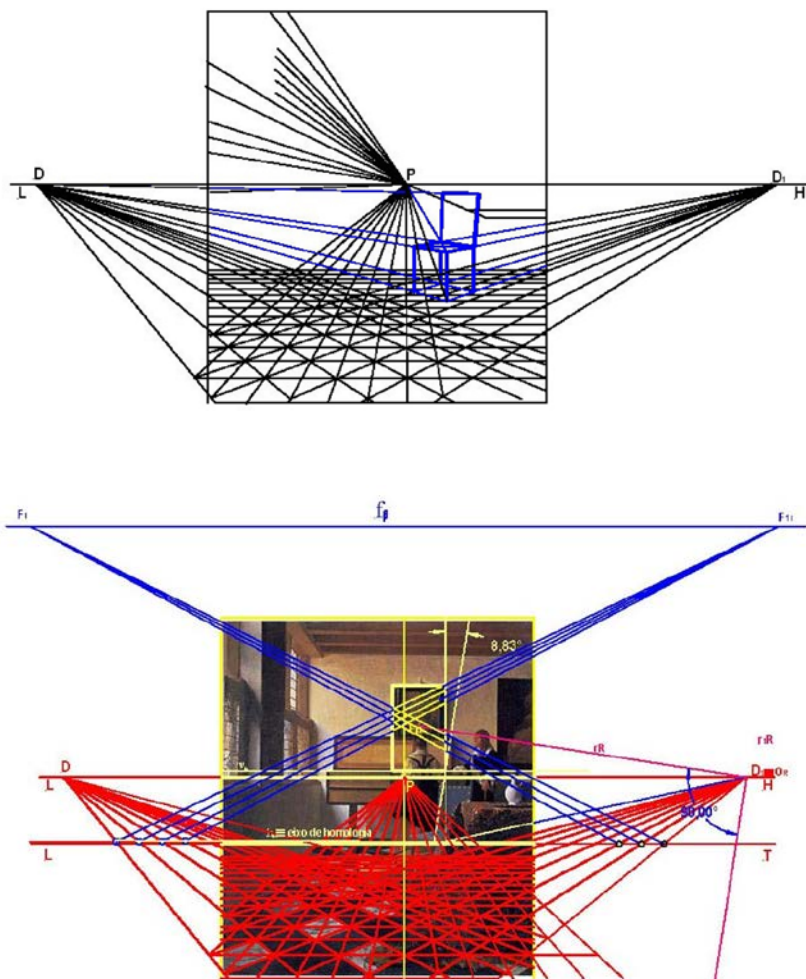


Figura 7 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspético da reflectância do pavimento no espelho de rampa situado ao fundo da sala. Desenho do autor assistido por computador.

Figura 8 · Vermeer, *Lição de Música*. Estudo perspético da reflectância do pavimento no espelho de rampa situado ao fundo da sala. Desenho do autor assistido por computador. Fonte própria.

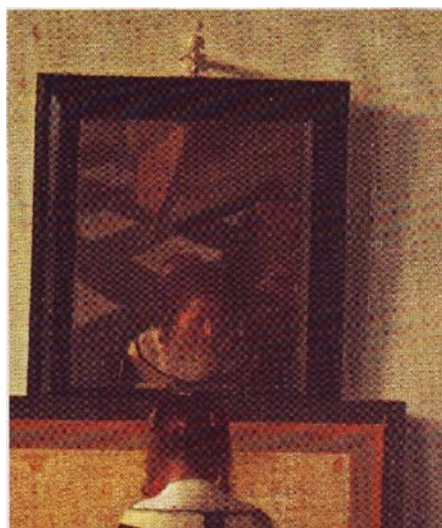
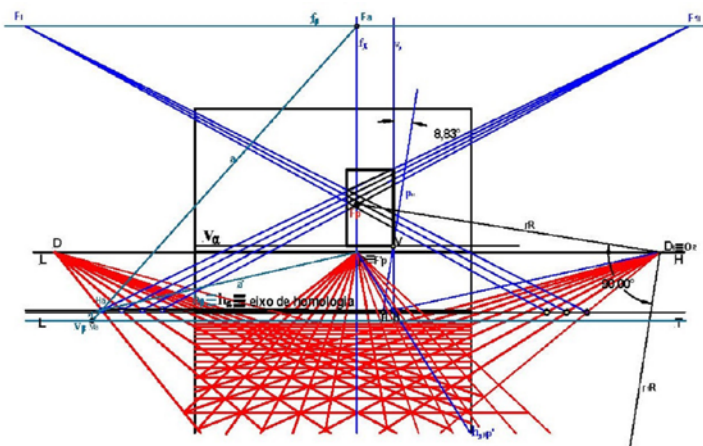


Figura 9 · À esquerda, pormenor do espelho, onde se verifica o reflexo da figura feminina e de uma parcela do pavimento ladrilhado.

Figura 10 · À direita, pormenor do estudo geométrico por nós efectuado, destacando o pormenor do reflexo das linhas do pavimento e do ponto de fuga das perpendiculares ao plano do espelho. Fonte própria.

reflexos. Basta pois, a partir desses pontos de intersecção, conduzir linhas até coincidirem com as linhas reflectidas do pavimento que o pintor representou, cujas duas direcções convergem respectivamente para os respectivos pontos de fuga F_I e F_{II} . Estes dois pontos de fuga correspondem aos pontos de fuga das duas direcções a 45° do pavimento reflectidas. Assim, se unirmos ambos, F_I e F_{II} , obtemos a recta de fuga fb do plano b do pavimento reflectido, que agora é outro. Como os pontos de intersecção das linhas diagonais a 45° do pavimento do Geometral com o plano do espelho se intersectam no eixo de homologia hc , todos coincidem assim com o respectivo reflexo, pelo que o traço horizontal hb do plano b estará sempre coincidente com hc . Para determinármos vb , bastou considerarmos uma recta qualquer, no caso a recta a , onde pelo traço vertical da mesma, Va , conduzimos o traço vertical vb . Esta análise geométrica reforça a visualização do rigor de Vermeer naquele sector do pavimento reflectido no espelho, comprovando o rigor das direcções das linhas reflectidas.

Conclusões

A análise da perspectiva geométrica correcta da obra “Lição de Música” mostra que Vermeer conhecia, estava a par e assimilou a cultura óptica e geométrica do seu tempo e particularmente da sua região dos Países Baixos, onde foram publicados alguns tratados sobre perspectiva e onde outros artistas como Pieter Saenredam e Pieter de Hooch, desenharam e pintaram correctamente perspectivas de interiores, sagrados e profanos, servindo-se certamente da régua e esquadro e do auxílio complementar de fios estresidos com carvão. Ao tempo também já circulavam instrumentos ópticos, como a câmara obscura, os quais Vermeer facilmente podia adquirir e que produzem e reproduzem perspectivas automáticas, sobretudo atmosféricas e cromáticas. No entanto, o rigor da estereometria das suas caixas espaciais e os detalhes geométricos dos seus cenários, como o pormenor do reflexo do pavimento no espelho da pintura em questão, mostram que terá certamente utilizado e combinado de forma mista teorias, métodos e instrumentos de precisão do mundo da óptica e da perspectiva linear, como muito provavelmente o método distância-ponto, herdado mais longinquamente de Jean Pelerin Viator ou Vignola. A muito provável utilização e conjugação mista de instrumentos de precisão justifica-se na obra do autor fortalecendo o efeito das imagens projectadas pelas câmaras obscuras em superfícies, que surgiam com contornos ligeiramente desfocados, reforçando assim a utilização paralela e complementar de traçados geométricos no que toca às arquitecturas e geometrias representadas.

Referências

- Andersen, Kirsti (2007), *The Geometry of an Art – The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, New York, Springer, ISBN 10: 0-387-25961-9;
- Field, J.V. and GREY, J.J. (1987), *The Geometrical Work of Girard Desargues*, New York, Springer-Verlag, ISBN 3-540-96403-7;
- Hondius, Hendrik (1622), *Institutio Artis Perspectivae*, L'Aia;
- Kemp, Martin (1994), *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e Percezione Visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale (1ª ed. de 1990 com o título *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven e Londres, Yale University Press. ISBN:8809205065;
- Marolois, Samuel (1628), *Opera Mathematica*, Amsterdam,
- Steadman, Philip (2001), *Vermeer's Camera – Uncovering the truth behind the master pieces*, Oxford, University Press, ISBN 0-19-280302-6;
- Steadman, Philip (2015), *Vermeer's Camera and Tim's Vermeer*: <https://www.youtube.com/watch?v=Gffmc4e7KgM>;
- STEADMAN, Philip (2005), "Allegory, Realism, and Vermeer's Use of the Camera Obscura", in *Early Science and Medicine*, Vol. 10, No. 2, *Optics, Instruments and Painting, 1420-1720 Reflections on the Hockney-Falco Thesis*, pp. 287-313;
- Vredeman De Vries, Hans (1604 e 1605), *Perspective*, Leiden, Henricus Hondius, reedição fac-similada, Dover Publications, 1968.

Sobre as pinturas híbridas de Jorge Guinle

About Jorge Guinle's hybrid paintings

ZALINDA CARTAXO

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Cenografia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Avenida Pasteur nº 436, fundos, Urca, Rio de Janeiro, RJ, CEP 22.290-240 Brasil.

Resumo: Jorge Guinle foi um pintor brasileiro. Foi influenciado significativamente pela pintura de Henri Matisse, assim como pela Action Painting e pela Por Art. Sua pintura ganha repercussão nacional a partir dos anos de 1980 quando utiliza elementos estruturais e formais modernos a partir de uma ótica contemporânea (novas abordagens). Foi um entusiasta da retomada do vigor da pintura, quando participou da exposição histórica Como Vai Você Geração Oitenta?, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984.

Palavras chave: pintura / arte contemporânea / hibridismo.

Abstract: *Jorge Guinle was a Brazilian painter. He was significantly influenced by Henri Matisse's painting, as well as by Action Painting and Por Art. His painting gained national repercussion from the 1980s when he used modern structural and formal elements from a contemporary perspective (new approaches). He was an enthusiast for the resumption of painting's vigor, when he participated in the historical exhibition Como Vai Você Geração Oitenta?, at the School of Visual Arts of Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brazil, in 1984.*

Keywords: *painting / abstract / contemporary art.*

Introdução

Jorge Guinle (1947-1987) foi um pintor brasileiro de grande relevância no cenário artístico nacional contemporâneo. Nascido em uma família tradicional brasileira teve a oportunidade de viajar pela Europa e Estados Unidos da América (onde nasceu) estudando de perto a pintura moderna. Foi influenciado de forma significativa pela pintura de Henri Matisse (1869-1954), assim como pela *Action Painting* (William De Kooning) e pela *Por Art*. Sua obra ganha repercussão nacional a partir dos anos de 1980 caracterizada, sobretudo, pela pintura. Sua produção pictórica constitui-se pelo uso de elementos estruturais e formais modernos a partir de uma ótica contemporânea (novas abordagens). Foi um entusiasta da retomada do vigor da pintura, quando participou da exposição histórica *Como Vai Você Geração Oitenta?*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984.

Importante destacar o cenário artístico brasileiro entre os anos de 1960 e 1980. A década de sessenta, no Brasil, foi marcada pelo desenvolvimento da pintura abstrata: de um lado, uma produção geométrico-abstrata fruto da revisão tardia do pensamento construtivo europeu através dos movimentos brasileiros Concreto e Neoconcreto; de outro, o desenvolvimento de uma pintura abstrata informal, influenciada, especialmente, pelo *tachismo* europeu. Apesar de uma polaridade conceitual, ambas manifestações desenvolveram-se livremente durante toda a década. Com o início dos anos setenta a arte brasileira direcionou-se para o desenvolvimento de uma prática conceitual com notória acentuação política. Esta década foi marcada pela ditadura militar e pela censura no Brasil. No âmbito da pintura, artistas como Rubens Gerchman (1942-2008), por exemplo, valeram-se da estética *pop* para o desenvolvimento de uma linguagem plástico-política. Importante destacar que no ano de 1979 foi decretada, no Brasil, a *Lei da Anistia*, quando vários artistas e políticos exilados durante a ditadura puderam retornar ao país. Com a chegada da década de 1980, o cenário político nacional ganha novos impulsos com o movimento civil *Diretas Já* (entre os anos de 1983 e 1984) que reivindicava eleições presidenciais pelo voto popular. Alguns críticos de arte no Brasil relacionam a volta da pintura expressionista com sua explosão cromática aos acontecimentos políticos de então.

A retomada da pintura no Brasil durante a década de oitenta, na verdade, acompanhou um movimento mais amplo. O resgate de uma subjetividade expressionista (*Neoexpressionismo*) em telas de grande formato foi uma tendência mundial no âmbito das artes visuais, em que se destacaram os pintores alemães Anselm Kiefer (1945), Georg Baselitz (1938), Jörg Immendorff (1945); os americanos Julian Schnabel (1951), Jean-Michel Basquiat (1960-1988), dentre

tantos outros. A retomada da pintura a partir de uma estética expressionista significou, naquele contexto, uma *vontade de subjetividade* que abrangeu todos os grandes centros de artes, em que os E.U.A. e a Alemanha estavam na linha frente. A objetividade da arte americana, especialmente, com suas experiências de pintura *hard-edge*, além do Minimalismo e Pós-Minimalismo, promoveu, de certo modo, uma *vontade de subjetividade* contrária às inserções estéticas de então. Neste contexto, também, foi lançado em inícios da década de oitenta, o conceito de *Transvanguarda* pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, que defendia o regresso à liberdade cromática inibida pelo conceitualismo das décadas anteriores (especialmente na Itália com a *Arte Povera*).

Neoexpressionismo

O Neoexpressionismo dos anos de 1980 manteve a temática desenvolvida nas outras inserções históricas da *categoria estética* expressionista: existencialismo, morte, sexo, religiosidade e temas banais do cotidiano. Contudo, neste novo modelo expressionista prevaleceu certa obscuridade cromática, em que as cores impuras colaborou na atribuição de uma *estética da sujidade*. Se o criticismo exercido pelas pinturas *Pop* era camuflado pela vibração cromática e pelo purismo de uma *hard-edge* tipicamente norte-americana, passadas duas décadas, o Neoexpressionismo pareceu ter a missão de descortinar toda a *verdade* da realidade (impura). Romper com os contornos, sujar, misturar, significou, naquele contexto, *revelar* a própria dinâmica da vida, sua estrutura de *funcionamento*. As formas rigorosas e bem definidas da *Pop* e da *Minimal Art* tornaram-se obselotas. O *informe* passou a representar o real nos anos oitenta.

O conceito de *formless* (sem forma) foi abordado pela primeira vez pelo filósofo francês Georges Bataille, no jornal surrealista *Documents 1929-30*, em 1929. Para o autor, o *informe* referia-se à ruptura dos padrões elevados (idealizados) e tradicionais atribuídos a arte, levando-a a uma dimensão impura. O tema *formless* é retomado em 1996, pelos críticos Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, na exposição *Formless: A User's Guide*, no *Centre Pompidou*, em Paris. De acordo com os autores, desde o Expressionismo Abstrato que os artistas utilizam o *informe* como uma estratégia de sujar a arte, de lançá-la à realidade, ao chão. Referem-se a pintura de Jackson Pollock como modelo desta ação, quando o artista misturava nas suas pinturas os respingos de tinta com as cinzas dos seus cigarros além de todo tipo de impureza.

No Brasil, o *Neoexpressionismo* superou o pensamento purista-sintético Concretista/Neoconcretista, assim como, as experiências conceituais dos anos setenta. A histórica exposição *Como Vai Você Geração Oitenta?*, com a curadoria

do crítico de arte Marcus Lontra, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), Rio de Janeiro, Brasil, em 1984, reuniu 123 artistas, dentre eles, alguns que tornaram-se referência da pintura contemporânea brasileira (Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini e Leonilson, por exemplo). A exposição caracterizou-se, sobretudo, pelo seu ecletismo, que nas palavras do crítico de arte Roberto Pontual, autor do livro *Explode Geração!*, de 1984, afirma que “o que confere à Geração 80 o seu autêntico tom é esse misto de idealismo (disciplina íntima) e de romantismo (anseio de aventura) que faz a grande forma do Barroco” (*apud* Chiarelli, 2010: 96-7) e conclui que “a Geração 80 recupera para si o fundamento barroco que espelha, possivelmente melhor que qualquer outro, a experiência brasileira como um todo” (*ibidem*, 96-7).

De acordo com o artista e teórico brasileiro Ricardo Basbaum, a pintura da década de oitenta caracterizava-se:

1. *Pintura é emoção, ela nasce dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça, não dá (...) a pintura é fruto de uma experiência, não nasce com a teoria (...).*
2. *(...) investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.*
3. *A nova pintura (...) é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual, predominante nos anos 1970 (...) rigor e objetividade na arte de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo (,,,) um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias (...) que não eram de sua competência. (2001:316)*

Finalmente, é neste cenário que a pintura de Jorge Guinle se inscreve. Diferentemente da maioria dos artistas locais, o pintor trazia bagagem visual e cultural da tradição europeia e americana que resultou, na sua produção artística, na conciliação do pensamento plástico e teórico.

Do hibridismo das pinturas de Jorge Guinle.

De acordo com Ricardo Basbaum, a pintura de Guinle destaca-se

... ao realizar uma operação — inédita em seus companheiros energéticos internacionais — entre imagens e conceitos. Assim, realiza a operação de “autoquestionamento da obra” que leva ao “vazio-planejado” da “dissolução de sua premissa inicial” não através da superposição de uma imagem sobre o campo pictórico (...), mas pela superposição de diferentes estilos (imagens abstratas obtidas através desses “conceitos-cliché” desses estilos ou pré-imagens, como definiu o próprio Guinle) (...) a conceituação pictórica de Guinle transforma a superposição de “dois níveis culturais” da Transvanguarda em superposição de diferentes tempos culturais, estruturando-se a partir de temporalidades. (2001:317)

Impossível dissociar a atuação de Guinle da sua geração de pintores no Brasil e, especialmente, dos participantes da exposição-marco *Como vai Você Geração 80?* Ao contrário dos demais, Guinle sempre investiu na cor como elemento estrutural da sua pintura e a partir, sempre, de um olhar esteticamente educado. A grande maioria dos pintores brasileiros desta geração estava extremamente influenciada pela pintura Neoexpressionista alemã e norte-americana. Guinle destaca-se exatamente por não responder a tais influências, senão, por operar de forma autoral e legítima frente à sua bagagem teórica e técnica. Enquanto o pintor Daniel Senise (1955) tomou como referência as pinturas obscuras de Anselm Kiefer; ou Leda Catunda (1961) que investiu nas *apropriações* de obras históricas ou objetos do cotidiano; ou Leonilson (1957-1993) que pintava-bordava temas existenciais, por exemplo; Jorge Guinle apresentou uma pintura esteticamente madura com percurso definido. Guinle faleceu (SIDA) prematuramente três anos após esta exposição (aos quarenta anos de idade) que tornou-se histórica no âmbito da pintura brasileira. Nas palavras do artista,

A partir dos anos 80, a questão formal não se constitui como fator problemático para mim. Ela já foi resolvida, na sua essência (cubista, abstrata-constructivista ou lírica) pelos mestres da primeira metade do século XX (...). Um impulso contrário, imprevisto, dentro de uma esquematização já "manjada", é a minha jogada. Impossível ater-se a um "ismo" (...). Trabalho nos detalhes, confundo um pouco o baralho (...). O estilo empregado é apenas uma estrutura onde posso exprimir as "minhas pequenas sensações", ou seja, interrupções, agravos, pinceladas redundantes ou contraditórias que constituem o meu prazer de pintar. (1985)

Não se trata, portanto, do mero recurso da *apropriação*, tão presente na arte contemporânea desde os anos 1960. Quando o artista cria um enfrentamento pictórico entre a estrutura *matissiana* e *kooninguiana*, por exemplo, não está operando, apenas, numa esfera *crítico-conceitual*, senão, *plástica, histórica, temporal* e, fundamentalmente, *tectônica*. Abordar a estrutura tectônica de uma pintura significa (independentemente dela ser geométrica ou pictórica) radiografar o *pensamento-pintura*, ou como nos fala Georges Didi-Huberman, a sua *hipótese pictural*. De outro modo, a pintura de Guinle destaca-se pelo fato do artista operar no âmbito da *estrutura* enquanto os demais jovens artistas no âmbito da *imagem* ou da *visualidade*. Sua pintura *Dipnéia Parafermálica* (Fig. 1) constitui-se exemplar nesta questão.

Seu título já alude à necessidade do artista de criar uma tensão (*dispnéia*.) híbrida (*parafermálica*) na estrutura (*funcionamento*) da pintura. Ao contrário dos pintores da *Action Painting* que tomaram a estrutura autocrítica do *aqui-e- agora*



Figura 1 · Jorge Guinle. *Dispneia Parafernática*, 1981. Óleo & tela. 152 cm x 180 cm.

Figura 2 · Jorge Guinle. *Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, 1981. Óleo & tela. 160,00 cm x 230,00 cm.

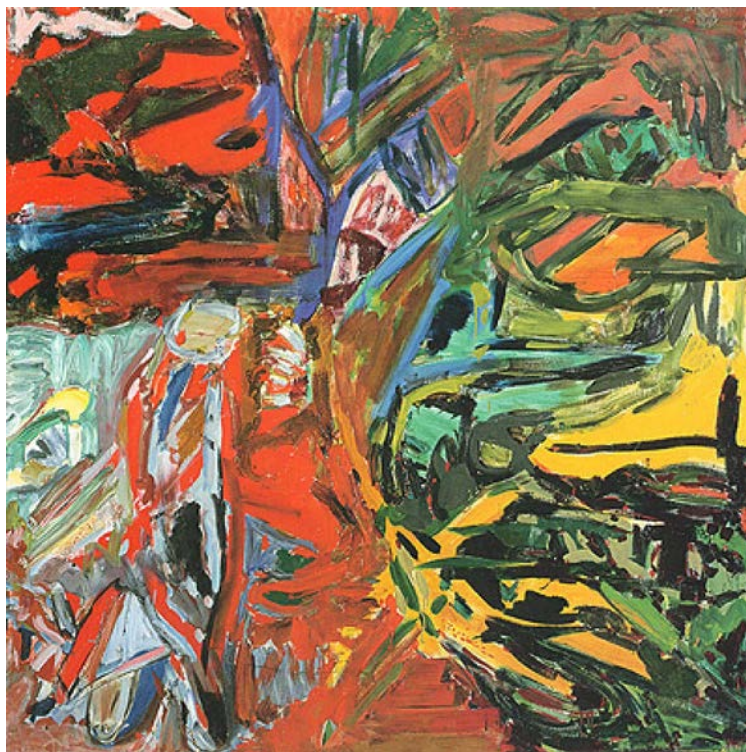


Figura 3 · Jorge Guinle. *O Riacho*, 1983. Óleo & tela. 195 cm x 195 cm.

como reguladora da pintura, Jorge Guinle coloca a pintura *em debate* frente aos seus modelos históricos. Não se trata de uma citação, senão, de uma nova ordem cujos resultados, de certo modo, conferem uma repotencialização da própria história. Mais do que utilizar uma estrutura de fatura entrópica (*dimensão material*), o artista dissolve temporalidades (*dimensão conceitual*). *Dispnéia Parafernática* funde referências pictóricas *fauvistas*, *matissianas*, *naifs*, *tropicais*, rompendo com os modelos estilísticos históricos, desenvolvendo-se no *impuro* e no *informe*, miscigenando formas diversas, tal qual ocorre na vida cotidiana. Planos pictóricos e pinceladas subjetivadas convivem tramando uma nova ordem espacial contraditória (frente aos ditames históricos) e pulsante. Assim, utilizamos, aqui, o conceito de *informe* na sua forma mais ampla (o próprio Bataille recusou-se a defini-lo [Apud Krass & Bois, 1997.]). Guinle *pintou* as questões mais veementes da pintura desde a década de 1960. Nas palavras de Yves- Alain Bois, ao referir-se também a este tema, “as questões sobre o início do fim e sobre a possibilidade de ainda existir pintura estão historicamente ligadas; é o questionamento sobre a possibilidade de ainda existir pintura que está no início do fim” e conclui que “é esse início do fim que tem sido nossa história, a saber, o que estamos acostumados a chamar de modernismo”. Foram muitos os teóricos da arte que perceberam esta questão, contudo, poucos pintores. Guinle percebeu.

Na sua pintura *Sincronizador para os quatro cavaleiros do apocalipse* (Fig. 2) prevalece um *desfazimento* formal, através do escorrimento recorrente da tinta na superfície da obra. O tema refere-se à terceira visão profética do Apóstolo João (*Revelação* ou *Apocalipse*), em que os quatro cavaleiros constituem-se como metáforas da *peste*, da *guerra*, da *fome* e da *morte*, respectivamente. O *sincronizador* é um dispositivo de regulação temporal a nível igualitário, portanto, na pintura do artista, refere-se a atualidade do tema (recorte existencial característico da estética expressionista). A tragicidade do tema parece, de certa forma, oculta pelo excessivo colorido da pintura, contudo, o artista revela não ser o suficiente para sustentá-la. Tudo se esvai através do escorrimento da matéria (da tinta, das cores, das formas e, principalmente, da estrutura). A dissolução da pintura pelo escorrimento já havia sido experimentada por Cy Twombly, dentre outros, conferindo, sempre, certa dose de dramaticidade, ao puxar tudo para baixo, para o chão, pela gravidade. A ocupação espacial da tela reproduz o modelo *matissiano* moderno. Assim, Guinle cria uma tensão espacial entre a planaridade *matissiana* e a sua dissolução para o chão, ou seja, para a própria realidade.

Se na pintura *Dispnéia Parafernática* (Fig. 1) Guinle chama a atenção, através do título da obra, para a sua estrutura *em tensão*; se em *Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (Fig. 2) o artista aborda, fundamentalmente, o

tempo e a história; na pintura O Riacho (Fig. 3), o artista opera diretamente com a realidade através da factualidade, ou seja, os temas do cotidiano, do factual, constituem-se como formas de reflexão da existência. Apesar do tema aludir a um riacho, prevalece uma espécie de caos pictórico, em que nada do mundo visível é reconhecível. Importante destacar a operação empreendida pelo artista ao construir nova realidade (pictórica) a partir de uma experiência comum a todos (na forma signífica do riacho). A construção de uma realidade pictórica no âmbito da pintura não é novidade. Gustav Courbet, Paul Cézanne, dentre tantos outros, defenderam uma realidade matéria que, em seus respectivos contextos, significava a ruptura com a representação da pintura tradicional. No caso de Guinle, não existe mais esta questão. Há muito foi superada. A operação promovida por Guinle na pintura O Riacho refere-se a uma espécie de entropia da realidade, quando fatos e acontecimentos revelam-sempre, acordados a tantos outros. Trata-se de uma realidade confusa, desconexa e híbrida. Nada existe em si, senão, em relação. Sua pintura revela esta forma de realidade.

Conclusão

O aspecto dramático que acompanha a maioria das pinturas expressionistas (em suas várias manifestações históricas) não é observado nas pinturas de Jorge Guinle. Ao contrário, o artista utiliza a ironia como discurso essencial nas suas pinturas. Ironia na abordagem contraditória das suas espacialidades, no uso da vibração cromática excessiva, e na forma de abordagem temática. Ironia fina que, muitas vezes, parece ignorar o peso do tema enfrentado e que exige uma sobredose de atenção na apreensão da obra.

Dentro do contexto que o artista realizou a sua produção mais madura, anos de 1980, sua pintura representa o enfrentamento das fragilidades no exercício da pintura no Brasil, especialmente, pela sua situação periférica frente aos grandes centros. Além da extrema qualidade técnica, talvez o maior contributo da obra de Jorge Guinle refira-se à compreensão do *status quo* da pintura em seu sentido mais amplo.

Referências

- Basbaum, R. (2001). *Pintura dos anos 80: algumas observações críticas*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções*. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos.
- Bois, Y-A. & Krauss, R. (1997). *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Bois, Y-A. & Krauss, R. (2006). *Formless. Pintura. A tarefa do luto*. Revista Ars. No. 7, ano 4, 97-111.
- Chiarelli, T. 2010. *Uma resenha mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980*. Revista Ars, PPGAV/ECA/USP, ano 8, núm. 15.
- Guinle, J. (1985). *Sem tomar partido*. In: *Jorge Guinle, Rio de Janeiro, Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes*, 2.

Os meios do Desenho e da Pintura de um território híbrido de energia criativa tradutor de sentimentos na obra de Fátima Mendonça

The means of Drawing and Painting of a hybrid territory of creative energy translating feelings in the work of Fátima Mendonça

DIANA COSTA

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico de Beja, Departamento de Artes, Humanidades e Desporto, Rua Pedro Soares, Campus do Instituto Politécnico de Beja, Apartado 6155, 7800-295 Beja, Portugal. Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas Artes 14, 1249-058, Lisboa, Portugal.

Resumo: Este artigo propõe apresentar a conceção visual da artista Fátima Mendonça. A obra da artista passa por processos construtivos que refletem tanto os meios do desenho como os meios da pintura. A sua visualidade é definida pela interpretação de mundos, temas, personagens e ideias fantasiosas que nada mais são, do que um acervo criativo do seu diário autobiográfico.

Palavras chave: Desenho / Pintura / Repetição / Forma e Perceção.

Abstract: *This article proposes to present the visual conception of the artist Fátima Mendonça. The artist's work goes through constructive processes that reflect both the means of drawing and the means of painting. Hers visuality is defined by the interpretation of worlds, themes, characters and fantasy ideas that are nothing more than a creative collection from his autobiographical diary.*

Keywords: *Drawing / Painting / Repetition / Shape and Perception.*

Através da análise de algumas obras, apresenta-se um estudo interpretativo, temático e plástico das conjunturas visuais da artista Fátima Mendonça. A apresentação terá foco na convergência de métodos, técnicas decorrentes do desenho e da pintura como meios tradutores das intenções e inquietudes da artista. Talvez as ilações que se depreendem dos conteúdos apresentados sejam tão ou mais importantes, que os verdadeiros conceitos.

A artista Fátima Mendonça nasceu em Lisboa no ano de 1964. É licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes (1992/94). Detém o prémio Maluda de Pintura e outras Menções Honrosas no seu curriculum. Em termos de representatividade no contexto nacional português, já foi representada pela Galeria Arte Periférica, pela Galeria Fernando Santos e desde 2001 que é representada pela Galeria 111. Nomeia-se a exposição “Assim...assim...assim... para gostares mais de mim”, realizada na Culturgest em 2005, como a de maior referência.

Tem várias participações internacionais através da sua apresentação na ARCO Madrid desde 1995 e da exposição “*Casa-Carrossel*” na Galeria Michael Schultz e Berlim — Alemanha em 2012. Na sua bibliografia destacam-se nomes como Joaquim Matos Chaves, Alexandre Pomar, Rocha de Sousa, Celso Martins, Luísa Soares de Oliveira, José Luís Porfírio entre outros.

Serão pensadas e apresentadas as contextualizações específicas conceptuais, formais, processuais e técnicas na procura e reflexão sobre o que fazer, sobre o que criar no contexto de atelier do universo Fátima Mendonça.

Os seus trabalhos afetam-nos como pela forma mágica e poderosa que se impõem aos nossos olhos, revelam-se por sutilezas de sensações onde simultaneamente nos irrompem de pormenores explosivos como murros de fascínio e sensibilidades inquietantes.

As curiosidades da sua prática são infundáveis e enquadram-se num entendimento do seu ser, o seu caminho enquanto ser humano e a sua possível intervenção no mundo e espaço artístico. Quais as estratégias necessárias para estabelecer esse papel?

O seu processo é (in)delimitado das suas vivências, na sua análise não nos permite saber onde está a fronteira entre a *criadora*, produtora de fantasias e a *pessoa*, construtora da sua própria vida. O limite está, porém, naquilo que define estes dois polos e nos seus permanentes diálogos que nunca se dissociam.

É através da expressão da sua imagética que a artista analisa e vive profundamente a sua existência.

Não há dúvidas que a resposta sobre o que fazer e sobre o que criar referido acima, é sempre, o seu *Eu* em todos os termos.

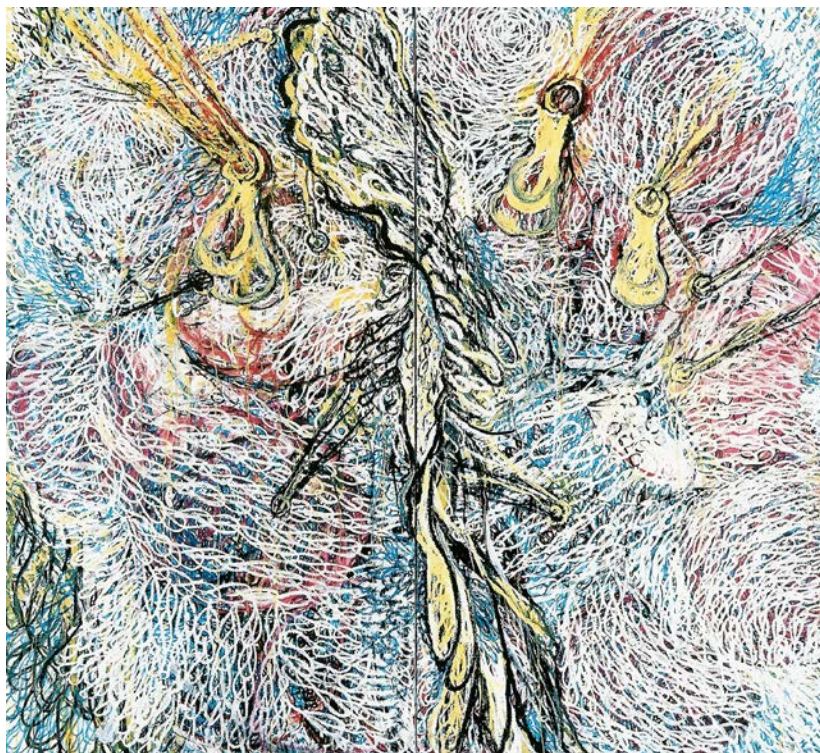


Figura 1 · Fátima Mendonça. 2003, "Asas de anjo rotas" (pormenor), lápis de óleo sobre papel, 235x260 cm. Fonte: Fornecida pela Galeria 111.

Vejam-se algumas obras, e comecemos com a pintura “*Asas de Anjo Rotas*” (Figura 1). Claro, umas asas de anjo para Fátima nunca seriam perfeitas! Esta obra insere-se na exposição *Fatifashion- Vestidos de Lã e Bolo*, realizada na Galeria 111 em Setembro de 2003. Incorpora um conjunto de pinturas, quase todas de grande formato, que apresentam uma trama densa, cromática e às vezes negra e que se define por analogia à malha tricotada. A simulação através do traço do desenho do ato de coser, bordar ou entrelaçar retirados, eventualmente, de esquemas de revistas de labores femininos, assume-se como um exercício de subversão: riscar e repetir para curar através da sutura/cicatrização das suas feridas. A pele e a roupa apresentam-se com o espaço privado que resguarda a intimidade do olhar exterior.

Como são (re)desenhadas e (re)pensadas estas asas?

A questão do preenchimento do espaço compositivo assume-se nesta obra como ferramenta fulcral. O ato de repetir, como técnica que subjaz ao ato criativo, pretende acentuar as diversas ressonâncias de possíveis dimensões e camadas na construção da sua imagética, mensagem, ideia ou pensamento. Não é por acaso que a maior parte das técnicas têxteis são também técnicas repetitivas, a sua manipulação e (re)significação no ato de desenhar riscando e repetindo excedem o expectável e o familiar.

A repetição potencializa a possibilidade de reinício, o que impulsiona a sua manipulação e a vontade de criar: “repetir, repetir, até ficar diferente...” (Barros, 2010:300). O gesto repetitivo é intrínseco à aprendizagem humana e, por isso, é comparável às necessidades e às atividades do quotidiano, como por exemplo, ir trabalhar diariamente sempre à mesma hora, dormir, comer, etc. O recurso à repetição é da ordem da ordenação, organização e combinação, e no caso da artista, talvez esteja associado à necessidade de organizar uma rotina, um quotidiano e, simultaneamente, de rompê-lo e fazer surgir algo novo.

A repetição é o conceito fundamental na produção prática desta obra, mas afeto a ele estão os conceitos de excesso, saturação, sequência, variação e representação.

A prioridade é conferida à (re)significação do resultado visual alcançado através da composição manipulada. As asas, são asas e deixam de ser ao mesmo tempo numa nova estética imagética da artista.

Por exemplo para Deleuze, a repetição é “verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que se constitui ao se disfarçar” (Deleuze, 2000:45). Um dos pontos trabalhados por ele é a retoma da ligação que Freud faz da repetição com a pulsão de morte, a partir de *Além do Princípio do Prazer*. Ele refere o facto de que o domínio e o sentido da repetição estão no que chama de pulsão

de morte, a qual desempenha um princípio positivo originário para a repetição. Esta condição tem a ver com os disfarces de que a repetição se reveste e que tornam possível a sua aparição. Os disfarces são os elementos internos, as partes integrantes e constituintes da criação.

A propósito desta obra, recorda-se o filme "As asas do Desejo" de Wim Wenders de 1987. A trama decorre em Berlim, cidade devastada pelo pós-guerra, onde um batalhão de anjos vela pelas almas perdidas que sofrem em silêncio. Nesta composta guarda divina estão os anjo Damiel e Cassiel, os dois observam e analisam repetidamente e consecutivamente o dia-a-dia dos seres humanos, desejando viver as suas experiências e sentir as suas emoções — o que a condição de anjos não lhes permite. Um dia, Damiel fica encantado ao ver Marion, uma bela trapezista de circo, e apaixonou-se por ela. Para poder viver esse amor, ou simplesmente tocá-la, tem de deixar de ser anjo e tornar-se humano, perdendo a sua imortalidade para sempre. O encontro nunca foi possível, porque no mesmo momento em que Damiel se transforma num anjo caído, Marion morre.

Esta obra "Asas de Anjo Rotas" espelha Damiel o anjo caído. Traduz as dores mais profundas da artista tal como se reconhece a capacidade do anjo caído sentir aflição, alegria e materialidade, presentes no sabor do seu sangue, no odor azedo de um alimento, na sensação de frio e no simples toque de um objeto. O encanto de tratar o que há de mais prosaico na vida humana. Assim nos tocam as plasticidades da artista.

A aplicação de vivências e experiências é uma estratégia de trabalho para muitos artistas e, embora varie consoante cada proposta artística e contexto em que o trabalho é realizado, é usada de modo constante e metódico.

Recorde-se a exposição "A Cura- Operação ao Cérebro" realizada em dezembro de 2014 na Galeria 111. Trata-se de uma exposição que reflete uma pretensa operação ao cérebro onde a ideia de cirurgia aparece de forma literal com desenhos onde exuberam crânios e cérebros expostos. Metaforizando como um ato de extração de medos, angústias e sonhos, como se neste ato de pensar, registar, desenhar, repetir, escrever e representar se estabelecesse uma cura ou uma solução que impedisse o sofrimento (Figura 2).

Remete-nos para um exercício de psicanálise onde os métodos utilizados para a sua aplicação podem ser a hipnose numa primeira fase, substituída pelo método da livre associação. No entanto, ainda hoje, em determinados casos clínicos, é aplicada a hipnose. O que a artista faz é expor-se, navegando no seu subconsciente expresso através de uma composição nem sempre harmoniosa. Mas não será esse o propósito?!

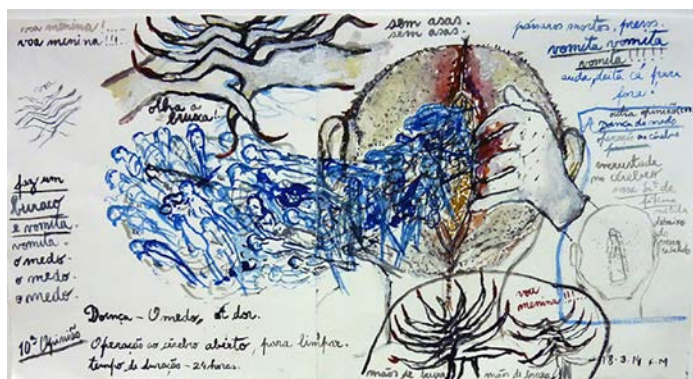


Figura 2 · Fátima Mendonça. 2014, "A Cura - Operação ao cérebro", aguarela e lápis sobre papel, 28,5x58,5 cm.

Fonte: Fornecida pela Galeria 111.

Figura 3 · Fátima Mendonça. 2010, "Casa carrossel", pastel de óleo sobre papel, 85x42,5 cm

Fonte: Fornecida pela Galeria 111.



A psicanálise, que evolui, desde Freud, com contribuições de Lacan e alguns outros autores, como Hegel, Kierkegaard, Nietzsche e Deleuze. Porquê? Porque na prática terapêutica da psicanálise, o método de tratamento aplicado é o de recordar para curar, com o intuito de chegar à verdade ocultada pelo esquecimento. Na prática, trata-se de repetir para recordar. Procura-se detetar os vazios da memória e preenchê-los através da recordação.

As obras desta exposição refletem o processo construtivo artística abordando os princípios da prática terapêutica da psicanálise, repetir para recordar, que neste caso específico se acresce registar para recordar e para processar alguma coisa. Trata-se de uma auto-observação, recordação e uma exposição consequente dessa análise de uma anamnese.

Na sequência do conceito de repetição introduzido e de uma abordagem à psicanálise não se pode deixar de fora a *forma e percepção*. Segundo Arnheim a forma e a percepção atendem, acima de tudo, para nos informar sobre a essência das coisas através das aparências. Ele ainda nos esclarece que a elaboração da imagem, artística ou não, não provém simplesmente da projeção ótica do objeto representado, mas é um equivalente, interpretado com as propriedades de um particular, do que se observar no objeto (Arnheim,1994).

Arnheim afirma ainda que o pensamento é visual, todo o ato perceptivo subordina um fenómeno a noções visuais. Neste universo das formas e das suas possíveis transformações e significações, a artista tem um amplo campo de atuação do qual tira todo o proveito possível.

As suas formas, ainda que possam ser analisadas em termos formais, tais como medida, equilíbrio, ritmo e harmonia são, na realidade, de origem intuitiva. É, na prática real da artista, um produto reflexivo e do intelecto emocional. Tratam-se de emoções dirigidas e definidas e, quando tentamos descrever as suas composições como desejo de dar forma a emoções, não estamos a imaginar uma atividade exclusivamente intelectual, mas antes uma atividade exclusivamente instintiva e emocional.

A obra de arte é um meio para a prática do sensível, não apenas como uma reflexão, mas como um pensamento corporal. Todo a estética de Fátima é do foro do sensível e do emocional.

Numa das suas investigações sobre estética, Merleau-Ponty reflete sobre a configuração perceptiva da pintura, estruturada na problematização da relação entre percepção e pensamento, entre aquilo que se quer exprimir e o que conseguimos efetivamente expressar. A percepção que se manifesta na pintura, segundo Merleau- Ponty, é uma experiência mais intensa e vibrante (MERLEAU-PONTY, 1984).

Esse conceito de percepção só é possível porque Merleau-Ponty rompe com a noção de corpo-objeto e com as noções clássicas de sensação e órgãos dos sentidos como recetores passivos. Nos escritos sobre o mundo percebido na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty fortalece a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito que olha, sente e nessa experiência do corpo fenomenal identifica o espaço como expressivo e metafórico.

A teoria da percepção em Merleau-Ponty também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais, do diálogo, das tensões, das contradições e do amor como amálgama das experiências afetivas. Ao sujeito encarnado correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais.

A experiência perceptiva é uma experiência corporal. O movimento e o sentir são os elementos chaves da percepção. (Nóbrega, 2008:10)

Comparada com um corpo que se movimenta, a percepção leva ao indefinido, à incerteza, circunscrevendo o sistema de comunicação entre o que é proporcionado e o que é evocado. Exige a análise integral da nossa vida por meio do corpo e da revelação de sentidos.

Fátima, toca-nos a pele com as suas palavras que nos ativam as pulsações, cheias de ruídos e preces cromáticas, muitas vezes dolorosas. Vemo-nos mergulhados dentro de um universo cheio de verdades e incontornavelmente desconcertante. Leia-se nesta obra: “operação ao cérebro aberto, para limpar”; “anda, deita cá para fora!”; “faz um buraco e vomita, vomita o medo, o medo, o medo”; “olha a bruxa”; “10ª Opinião”. Cria focando a informação contida na palavra e usa a escrita como tecnologia da mente, os signos organizam-se e formam mais palavras, e estas desfazem-se no desenho que, em linhas, produzem novas formas. Através do desenho “escrito” e não só, escreve desenhando uma mensagem, ou desenha escrevendo uma imagem. O trabalho surge como uma forma de discurso na produção da imagem através da palavra desenhada.

Estamos perante um processo de oxigenação pessoal. É terapêutico, introspectivo e reflexivo.

Veja-se agora a obra “Casa-Carrossel” (Figura 3). Esta obra pertence à exposição de mesmo nome realizada na Galeria 111 em Dezembro de 2010. Vê-se esta série com uma visão mais otimista com uma relação entre o signo casa, lugar de proteção e o signo carrossel, lugar de diversão.

Esta pintura não é excessivamente ornamentada, à exceção da composição do carrossel. Constata-se uma maestria em criar dois lugares especiais num só, misturando delicadeza e intensidade na forma de criar originando uma imagem forte que se torna encantadora e extremamente envolvente.

As escolhas desta obra aparecem já como uma relação imediata ao filme *UP – Altas Aventuras*. Trata-se de um filme de animação norte-americano produzido pela Pixar Animation Studios e distribuído pela Walt Disney Studios Motion Pictures sob o selo Walt Disney Pictures, lançado nos cinemas em maio de 2009. O filme retrata Carl Fredricksen, um vendedor de balões que, aos 78 anos, está prestes a perder a casa em que sempre viveu com a sua esposa, a falecida Ellie. Para evitar que isso aconteça, ele enche milhares de balões que suspendem a sua casa, fazendo com que ela levante voo. E essa é a imagem que nos remete para esta obra de Fátima Mendonça. Esta comparação faz ainda mais sentido, quando nos consciencializamos que não há nenhuma animação digital que provoque emoções tão distintas como felicidade, tristeza, agonia, revolta, indignação e alegria.

Tal como no filme, o que Fátima faz nesta pintura é criar um roteiro de uma experiência, devolvendo-a como experiência potencial a quem observa. Não conseguimos deixar de projetar/imaginar o que seria estar dentro daquela casa e fazer aquele voo. Em vez de uma preposição literária, narrativa ou linear, ela pretende que essa sensação se viva como processo pendular entre o reconhecimento e a estranheza. A casa pode ser um eco de múltiplas experiências vivenciadas no quotidiano de qualquer um, neste caso específico, no da artista. Mesmo estabelecendo parâmetros de localização no campo autobiográfico a pintura mantém a experiência sincrónica com o observador.

O conhecimento define-se como infinito na sua conjugação de perspetivas. Desta forma envolvemo-nos e obrigamo-nos a pensar sobre os nossos propósitos ou intuitos para além daquilo que é espelhado.

Através de um traço destemido, cores seletivas e, simultaneamente intensas, a artista vai exorcizando as suas fragilidades e inseguranças, em obras de uma impactante força áspera.

Os seus desenhos figuram como uma referência pontual no que toca ao reconhecimento das ideias mais fugidias e secretas que podem habitar determinadas superfícies através da disposição de elementos identificáveis que vão ganhando significado pela articulação de linhas, cores e materialidades, mantendo a intensidade do pensamento. A sua obra é sempre uma operação de memória — de anamnese. É afirmativa da memória, pois afirma a impossibilidade de esquecer. Trata a relação entre o eu e o outro, das contendas sobre o amor (ou falta dele). Também restaura a memória dos sentidos e das emoções.

A *inesgotabilidade* é a característica definidora da experiência produtiva e criadora da artista, que se consuma conseqüentemente no desenho como forma de pintura. O pastel óleo como meio riscador do desenho e a tela como suporte

próprio da pintura. Vê-se essa inesgotabilidade como reverberação da matéria, e o prolongamento da vida útil de um material, um eco da sua vida. Constrói algo a partir do que já existe, do que já tem carga, significado e sentimento, mas que apresenta uma inesgotável possibilidade de ser trabalhado e (re)descoberto. Enquanto a experiência não se esgotar, Fátima não deixará de criar.

Agradecimentos

Agradece-se à artista Fátima Mendonça pela disponibilidade para contribuir para este artigo. Agradece-se à Galeria 111, por fornecer as imagens e catálogos da artista. Agradece-se ao CIEBA — Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes pelo apoio a esta investigação.

Referências

- Arnheim, Rudolf (1994) *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, Trad: Ivonne Terezinha de Faria, São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- Barros, Manoel (2010) *Uma Didática da Invenção*, in M.Barros, *Poesia Completa*, S.P.: Texto Editores.
- Deleuze, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984) *O visível e o invisível*, São Paulo: Perspectiva.
- Nóbrega, Terezinha Petrucia (2008) *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*, Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Arte pós-traumática: de Matisse a Carlos Asp

Post Traumatic Art: from Matisse to Carlos Asp

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ*
& SANDRA REGINA RAMALHO E OLIVEIRA**

*AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora independente, Est. Cristóvão Machado de Campos, 6111 — CEP 88052-601, Florianópolis, SC, Brasil

**AFILIAÇÃO: Professora e pesquisadora na Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Esteves Júnior, 463/601 — CEP 88.015-130, Florianópolis, SC, Brasil

Resumo: Nesta comunicação apresentamos mais uma etapa de nossa investigação sobre a surpreendente trajetória de Carlos Asp, um artista nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e radicado em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Desta feita, somamos uma perspectiva sobre sua arte que nos foi apontada pela crítica estadunidense Jean Bundy: considerando sua produção *trash*, Bundy comparou Asp a Matisse. Isto nos fez buscar os sentidos da *trash art* e da *precarious art*. E também nos fez analisar a interferência de patologias diversas no percurso de outros artistas, identificando alternativas encontradas pela potência criadora, quando traumas físicos impõem limitações ao corpo.

Palavras chave: Artes Visuais / Carlos Asp / Henri Matisse / *trash art* / *precarious art*.

Abstract: *In this communication we present another stage of our investigation on the surprising trajectory of Carlos Asp, an artist born in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, and based in Florianópolis, Santa Catarina, Brazil. This time, we add a perspective on his art that was pointed out to us by the American critic Jean Bundy: considering his trash production, Bundy compared Asp to Matisse. This made us search for the meanings of trash art and precarious art. It also made us analyze the interference of different pathologies in the path of other artists, identifying alternatives found by the creative power, when physical traumas impose limitations on the body.*

Keywords: *Visual Arts / Carlos Asp / Henri Matisse / trash art / precarious art.*

1. Contextualização

Pesquisando o trabalho artístico de Carlos Asp individualmente, quando identificado o objeto de estudo em comum ficou evidente a oportunidade de enriquecer a reflexão juntando nossos esforços acadêmicos. Isto se deu após a publicação de um capítulo de livro intitulado “Carlos Asp: a poética do cotidiano”, de Luciane Garcez, no livro *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*, organizado por S. Makowiecky e R. Cherem, inicialmente consultado como fonte. Mas dada a riqueza de dados que oferecia, deu-se o início da parceria.

Deste último surgiu uma nova dimensão para o entendimento dessa produção artística caracterizada por singeleza e objetividade, reflexo da modéstia de Carlos Asp, atributo nem sempre encontrado entre artistas. Tais características vieram a se consolidar nos últimos anos. Nas discussões ensejadas na apresentação no *AICA Online International Conference* promovido pela Turquia, uma intervenção da crítica de arte norte-americana Jean Bundy, membro da AICA International Board, apontou alguma semelhança entre Carlos Asp e Henri Matisse. Referia-se Bundy, de um modo especial, aos trabalhos produzidos por Matisse durante sua convalescença, decorrente de uma séria cirurgia ocorrida em 1941.

O que possibilita tal paralelo? Conforme mencionou Bundy, Asp apresenta “*trash art as fine art*”, ambas categorias da arte, a segunda, abrangente que é, compreendendo a primeira, fenômeno contemporâneo assim denominado. A partir daí nos debruçamos sobre o caráter *trash* do trabalho de Matisse e de Asp (ver figura 1 e figura 2), verificando que ambos tiveram, na sua biografia, um sério e limitante problema de saúde que parece ter determinado a opção técnica e, conseqüentemente, estética.

2. Breve Apresentação de Carlos Asp

Se de um lado Henri Matisse dispensa apresentações, Asp, apesar de premiado diversas vezes e de ter rompido as fronteiras do extremo sul do país com seu trabalho, o que nem sempre é fácil em um país das dimensões do nosso, graças ao seu desprendimento das coisas materiais, patente na sua arte, é pouco conhecido no Brasil.

Nascido em Porto Alegre, capital do Estado do Rio Grande do Sul (1949), além de artista visual, é pesquisador e professor de arte. Iniciou sua formação em Artes na década de 60; mudou-se para Florianópolis, Santa Catarina, onde concluiu seu curso na UDESC. Nos anos 1970, participou de mostras relevantes, recebeu distinções e prêmios, tendo trabalhos no acervo de vários museus importantes do país.



Figura 1 · Carlos Asp; Série *InÚTIL PAISAGEM*, 2013; Lápis dermatográfico sobre papel, caixa de medicação e bula. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 2 · Henri Matisse ; *Le Cirque*, 1947

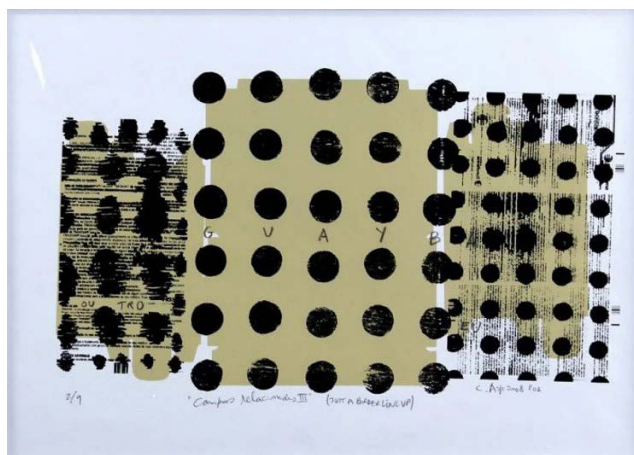


Figura 3 · Carlos Asp; *Campos (Guayba)*, 2008; Serigrafia sobre papel algodão; 30x42cm. Fonte: própria.

Figura 4 · Henri Matisse; *Monsieur Loyal*, 1947

De 1976 a 1978 foi cofundador do coletivo de arte Nervo Óptico, época na qual coletivos não eram comuns como hoje; etapa marcante de sua trajetória, conferiu-lhe visibilidade, já que o grupo deixou um legado relevante para a arte brasileira e é lembrado até hoje, tanto que em 2016, o prestigiado Centro Cultural São Paulo promoveu um evento em homenagem aos 40 anos do Nervo Óptico. O grupo foi precursor da contemporaneidade não apenas por ser um coletivo, mas por suas propostas inusitadas, anárquicas, que debochavam do *status quo*. Após a dissolução do grupo e mudança para Florianópolis, Asp continuou produzindo e ensinando arte, e participando de exposições locais. E em 2019 Carlos Asp foi homenageado pela Bienal Internacional de Curitiba, com uma exposição em celebração aos seus 70 anos de idade.

Foi em 2001 que se deu uma mudança radical na sua vida, decorrente de um grave problema de saúde: foi acometido por um AVE, um Acidente Vascular Encefálico, sendo então submetido a uma neurocirurgia. Ficou dias em coma. Daí decorreu uma lenta recuperação, bem como o consumo de medicamentos tão fortes quanto onerosos, um desafio a mais para alguém que vivia apenas da arte. Segundo ele, após o AVE, “[...] percebi que a minha audição estava melhor e as canções passaram a se sobressair, assim as letras e o som foram pensados como paisagens emocionais, os textos desenhados como paisagens, paisagens sintéticas”. Música e paisagem, referências anteriores ao AVE, permanecem e se potencializam, fazendo do episódio trágico uma ponte para a sobrevivência.

A partir deste acidente, que se deu tanto em sentido real e metafórico, Asp passou a usar como suportes o papel rústico do verso das caixas de remédio desmontadas e abertas, formando figuras geométricas planejadas, e o papel de seda das suas bulas, onde as linhas em linguagem verbal também foram consideradas linhas visuais, virando elemento gráfico. Sobre eles usa a esferográfica, lápis dermatológicos, carvão vegetal, lápis de cor escolares. E como formas de expressão, inúmeros, incontáveis, infinitos círculos, primeiro muitos negros, depois vermelhos e de outras cores, organizados em ritmo regular, na maioria das vezes.

O período pós-traumático, em vários sentidos, inaugura o que ele chama de *campos relacionais*, nos quais, por meio de conjuntos de círculos, expressa ora campos geográficos opostos de sua infância, como as duas margens do rio Guayba (contendo o nome do rio gaúcho com a grafia ancestral), ora por meio das cores, os campos adversários do futebol gaúcho, o azul do Grêmio e o vermelho do Internacional; ora explica por meio de questões da física quântica o que seria o conceito de campos relacionais, de um modo objetivo: quando uma superfície se aproxima de outra e migram informações entre elas, é gerada uma terceira

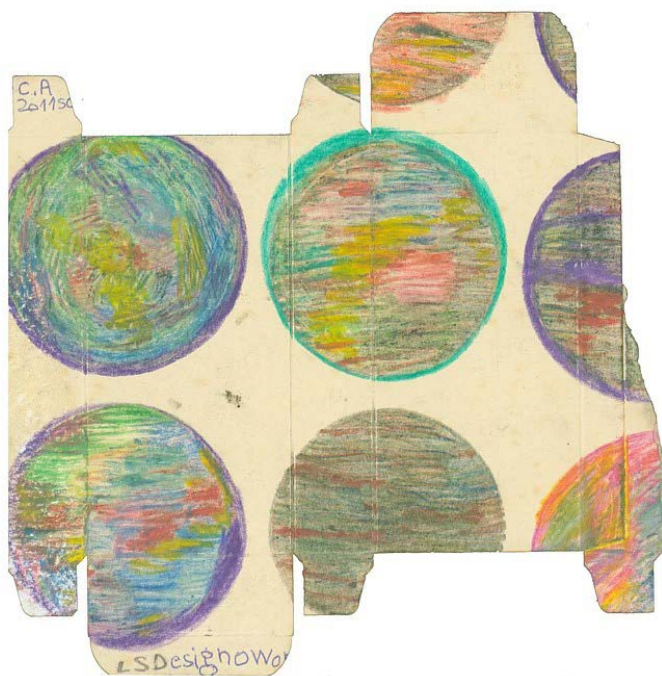


Figura 5 · Carlos Asp; *LSDesignnow*, 2011; Lápis de cor sobre papel — Caixa de papelão — embalagem de remédios; 19 x 19 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

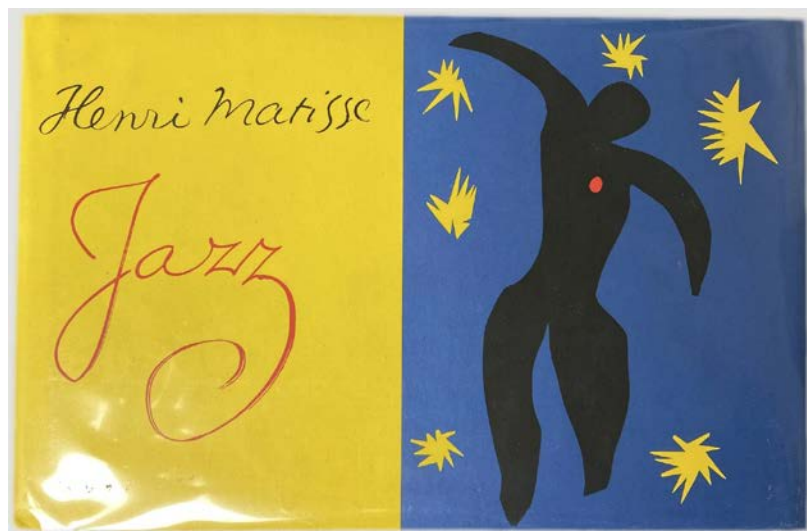


Figura 6 · Henri Matisse; Coletânea de páginas duplas de Jazz.

Figura 7 · Henri Matisse; Capa de Jazz.



Figura 8 · Carlos Asp; *Noite no Jardim*, 2009; Desenho com lápis de cor sobre bula de remédio. 28 x 15 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Figura 9 · Carlos Asp; *No quintal do Hélio* — *Costa de Cima, P.Sul*, 2009, Lápis de cor sobre papelão — caixa de medicamento. 16 x 16,7 cm. Fonte: imagem cedida pelo artista.

superfície, imprevisível. A maioria dos círculos são negros, batizados por Asp de *black holes*, os quais remetem à ideia dos buracos negros em que se encontrava, física, financeira e, como se pode supor, emocionalmente (ver Figura 3).

Repeti-los à exaustão poderia ser um modo de vê-los de outro modo — e superá-los, um modo talvez de organizar seu pensamento errante na mais perfeita das formas, ou um modo de tentar conter seus pensamentos e ideias que saiam do seu controle, contendo-os na linha que se fecha e forma o círculo que ele busca incessantemente. A base visual de toda a produção desse período de inegáveis precariedades, portanto, é o círculo. A mais perfeita e simbólica das formas, para alguns, a representação da divindade, do sol e da masculinidade, também a mais sintética das formas. Uma das três figuras — juntamente com o triângulo e o quadrado — consideradas por Cézanne capazes de sintetizar todas as demais. De círculos também se utilizou Matisse após seu trauma pessoal, a cirurgia que o impedia de pintar (ver Figura 4).

Qual o verdadeiro motivo da criação desses trabalhos tão precários, no caso de Carlos Asp? Quem desconhece seus dramas pessoais poderia atribuir a outras causas. Certo é que desde que desenhava nas paredes de sua casa na infância, Asp acostumou-se a se expressar tanto com singeleza como com veemência. Depois, ensinando arte para alunos de poucas posses, muito os estimulou, mostrando não ser necessário comprar papéis e outros materiais importados e caros para fazer arte.

É sobre esse ser vagante mesmo quando entre quatro paredes, ou dentro do alcance das linhas de ônibus municipais, ou dentro de sua cabeça, com suas infinitas propostas visuais, que queremos refletir. Não sobre o artista premiado ou sobre o jovem contestador membro do Nervo Óptico; queremos pensar sobre um ser humano criador, mesmo submetido às mais drásticas provações. O que percebemos é que, como acontece na vida instável de muitos artistas, eles têm que se equilibrar entre o reconhecimento e a oclusão, o fausto e a pobreza, entre a glória e a obscuridade.

3. A precariedade como categoria artística

Cecilia Vicuña, artista chilena, apresenta seu processo iniciado em 1966 com a criação do que chama de *precarios*, instalações com objetos compostos de rejeitos, entulhos, vestígios cotidianos, entre algumas tapeçarias. Diz ela: “Chamei essas obras de *Arte Precária*, criando uma categoria independente, um nome não colonizado para elas. [...] Um objeto não é um objeto. É a testemunha de um relacionamento. Na união complementar, dois opostos colidem para criar novas formas”. Embora possamos apontar similaridades com os campos relacionais

de Asp neste conceito, no seu todo percebemos diferenças: em Vicuña os vestígios como o lixo são o foco principal, visando a criar novas relações, novas reflexões, considerando-os portadores de memória, algo que também conta uma história. Em Asp, os vestígios contam sua história, mas isto está disfarçado, ou subentendido (ver Figura 5).

Vicuña cria formas a partir de referências culturais, onde tapetes e tecidos multicoloridos, falam de sua região, questionando os processos de memória e conservação, em suas palavras, “[...] a história, como tecido de inclusão e exclusão [...]”. Asp, com o lixo de sua própria doença, parece querer libertar-se dessas memórias. A arte precária de Vicuña apresenta um cunho sociológico e político; a arte de Asp parece ser apenas biográfica, mas ao observador atento significa uma denúncia de ordem social e política, relacionada às condições oferecidas a um artista em nosso país, onde mesmo os incentivos acabam nas mãos dos já consagrados.

O termo *junk art* foi cunhado pela primeira vez pelo crítico de arte e curador britânico Lawrence Alloway (1926-90), em 1961, para descrever obras de arte feitas de sucata, trapos de tecido, madeira, papel usado e que tem reverberações também no movimento da *funk art*, na Califórnia. *Junk art*, *recycled art*, *upcycled art*, todas se referem a obras feitas com aquilo que no senso comum viraria lixo. E neste sentido, temos outra denominação, que é a *trash art*, uma espécie de subárea desta linha de criação com a matéria antes descartada, e cuja marca identificadora é o uso de materiais banais, comuns, do dia a dia, com artistas que em certos momentos vêm a trabalhar exclusivamente com lixo, ao contrário daqueles cujas obras contêm lixo apenas em adição a outros materiais.

A introdução do livro de Lea Vergine, *Quand les déchets deviennent art : trash rubbish monger* (Quando o lixo se transforma em arte: lixo comum — 2007), desenvolve uma reflexão sobre a *trash art*, comentando que em museus e galerias de todo o mundo, vemos obras feitas com lixo, refugo, detritos, sejam doméstico, urbano, hospitalar, e quando nos deparamos com este “lixo” descontextualizado, não saímos ilesos, pois que estes materiais também são plenos de símbolos, significados, rastreiam percursos. Diz que o artista da *trash art* torna-se colecionador, amontoador. Não há fim, para este artista, em encontrar os materiais mais acessíveis para tornar a sua arte uma realidade.

A relação entre a obra e público é peculiar também. Os espectadores são reintroduzidos a algo que já haviam abandonado, aquilo que agora lhes mostra um outro lado, diferente de si mesmo, com outros significados. Artistas se tornam verdadeiros salvadores e colecionadores de resíduos da sociedade, criando um arquivo atencioso que carrega declarações fortes. A ideia de reutilizar,

reaproveitar, dar nova vida a algo que foi rejeitado e comumente seria jogado fora tem conotações práticas e psicológicas, pois cria um forte simbolismo, com vida e desafia refletir sobre a experiência.

4. Jazz, de Matisse

Numa referência ao um estilo de música nascido nos Estados Unidos, caracterizado pelo uso de sonoridades e ritmos sincopados, improvisação, inspirados em musicalidades afro, como o *blues*, o *swing* e o *ragtime*, Matisse batizou o conjunto de parte da sua produção pós-traumática de *Jazz*, o qual foi publicado em livro, onde se incluem, além das reproduções de vinte pranchas com recortes feitos em papéis coloridos, reflexões sobre eles, escritas de próprio punho (ver Figura 6).

Riva Castleman (1992:7-18) esclarece na introdução o título, dizendo que no seu período de convalescença Matisse produziu vários trabalhos em *cut-out forms*, formas recortadas, e que mesmo com suas limitações, as imagens conservavam o ritmo e o movimento característicos de Matisse, determinados pelas curvas, sinuosidades e repetição de formas iguais ou semelhantes.

Nunca deixando de produzir, seus recortes resultaram em várias publicações, e *Jazz* apresenta uma seleção de temas diferentes, com predominância de referências ao circo.

Suas anotações transcritas acompanhando as imagens começam por uma série de autocríticas. Mas em *Jazz*, a marca de Matisse, seus arabescos, estão presentes tanto nas colagens como na sua caligrafia — que produziram palavras dançantes -, o que confere uma unidade visual ao livro (ver Figura 7).

5. Arte sobrevivente, fazendo sobreviver artistas

Se de um lado há uma categoria denominada *trash art*, que tem como foco a preservação ambiental, usando materiais recicláveis, de outro lado a *precarious art* assume um caráter de ativismo político, de protesto e resistência na defesa dos direitos de cidadania das diversas minorias, não necessariamente utilizando materiais descartáveis ou precários. Percebemos que há uma intencionalidade *a priori* em ambas, tanto na *trash art* quanto na *precarious art*.

Mas não é isto que encontramos na produção visual da fase pós-patológica de Matisse e de Asp, uma vez que a adoção de materiais, formas e técnicas singelas não se tratou de opções estéticas ou ideológicas, mas de condicionantes de doenças. Matisse teve um câncer intestinal que necrosou seus músculos abdominais, impedindo-o de ficar de pé e pintar. Asp, após ser vítima de um derrame cerebral e de um período de hospitalização, recuperou movimentos

gradativamente, em longa convalescença. Mas ambos se negaram a se entregar às limitações impostas pela vida, restrições, nos dois casos, de ordem motora; e, obstinados, ambos continuaram produzindo, do modo como foi possível: Matisse com recortes e colagens de papéis coloridos; e Asp, com desenhos e pinturas em bulas e no verso de embalagens de medicamentos desdobradas; no caso de Asp, além do imperativo físico, somava-se a ausência de recursos para a obtenção de materiais, os mais simples que fossem, como os de Matisse.

Percebemos também a marca do tempo e do espaço em cada um: nos recortes e colagens de Matisse, amparados por ditames esteticistas de sua época, segundo ele mesmo, apresentam memórias de imagens circenses e folclóricas, ao passo que o trabalho de Asp, desobrigado pela contemporaneidade a mostrar imagens limpas e bem acabadas, sua referência principal é a paisagem, interpretada com todas as possíveis licenças poéticas e por meio das mais variadas metáforas (ver Figura 8).

De modo algum é nossa intenção classificar os trabalhos de Matisse e Asp, aproximados pelo pensamento crítico de Jean Bundy, em uma corrente ou outra, *trash* ou *precarious art*; apenas trazemos estas categorias com possíveis similaridades para que possamos ampliar a reflexão sobre Asp e seu trabalho. O que mais se destaca em ambos são os modos de expressão determinados por limitações motoras, bem como a tenacidade para prosseguir criando.

A título de finalização

Poderia se extrair daí um paradigma para discutirmos a produção de determinados artistas, não apenas os da contemporaneidade, qual seja, o da arte pós-traumática (ou *post disease*)? Sabemos que Monet, devido à catarata, perdeu parte da visão, pintando até de memória; Degas, por sua vez, sofria de degeneração macular. Renoir conviveu com uma doença degenerativa, a artrite reumatoide, necessitando que os pincéis fossem colocados entre seus dedos deformados. Mas o caso mais emblemático é o de Vincent van Gogh, que todos conhecemos.

No Brasil, pouco se sabe sobre o sofrimento de Aleijadinho, alcunha autoexplicativa. Seu nome de batismo, Antonio Francisco Lisboa, é ignorado, embora seja o maior expoente da estatuária barroca brasileira. Acometido por doença que deformou seus pés e mãos, teve que trabalhar de joelhos; depois os cinzeis foram amarrados aos cotos dos braços. A identificação de sua enfermidade resta desconhecida, mesmo após a exumação de seu corpo, em 1930.

Parece evidente que a limitação motora intervém nos trabalhos artísticos, quando são artesanais, nem sempre reduzindo seu valor, mas podendo criar novos

padrões. Entretanto, surgem ainda várias questões: o artista acometido por algum mal, admite para si mesmo e para outrem suas lutas internas e frustrações em relação a arte que passa a fazer? Ou procura ignorar os efeitos da doença, fingindo ser uma nova fase? Ou tenta manter seu padrão visual, como os arabescos nos recortes de Matisse, de outro modo? Material descartável e figuras primárias foram a possibilidade descoberta pelo novo Asp, pós-AVE. *Trash* não por opção, mas por necessidade. Como se comportaram outros artistas? Como nós nos comportaríamos?

Em contextos, épocas, trajetórias e poéticas muito distintas, o que os une? A condição humana, em termos de limitações do corpo, decorrente de traumas físicos. E o impulso criador, inabalável.

Referências

Garcez, Luciane. 2019. Carlos Asp: a poética do cotidiano. In: Makowiecky, S.; Cherem, R. (ORGS). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis: AAESC

Garcez, Luciane. 2019. Ramalho e Oliveira, Sandra. *Asp: ars, artis*. Florianópolis: AAESC

Matisse, Henri. 1992. *Jazz*. NY: George Brasiller,

Vergine, Lea. 2007. *Quand les déchets deviennent art : trash rubbish mongo*. Mila (Italie) : Skira

Vicuña, Cecilia. <http://www.ceciliavicuna.com/biography> Com acesso em 25 de novembro de 2020

Notas biográficas

LUCIANE R. N. GARCEZ é artista visual, professora, crítica de arte e pesquisadora independente. Doutorado em Estudos e Ciências da Arte pela Universidade Aix-Marseille, França (2016); fez pós-doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina (2018/2019). Membro da Associação Nacional de Pesquisas em Artes Plásticas, Anpap. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, abca. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. As suas principais linhas de investigação são Artes Visuais, História da Arte, Arte Contemporânea, a Gestão da Arte em plataformas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362>

Email: lucianegarcez@gmail.com

SANDRA R. RAMALHO E OLIVEIRA é professora no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC, doutorada pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUCSP (1998), fez pós-doutoramento na França (2001/2002) e foi Investigadora Visitante na Universidade de Girona, Catalunha, Espanha (2020). Presidente da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2006/2007), é membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte. Pesquisa Semiótica Visual e Ensino de Arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6447-2096>

Email: ramalho@floripa.com.br

Morada: Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais, Avenida Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

A insurgência autobiográfica: uma paisagem íntima

*The autobiographical insurgency:
an intimate landscape*

MAURICIUS MARTINS FARINA

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil.

Resumo: Este texto tratará da ocorrência de argumentos autobiográficos presentes em trabalhos da artista Marta Strambi, para verificar, desde uma atmosfera relacionada aos contextos da artista, de que maneira a expressão autorreferente, relacionada ao lugar e ao gênero, poderá se apresentar. A artista, ao se relacionar com processos dialéticos de subjetivação, nos oferece uma produção com inteligências e sensibilidades que são evidenciadas na materialidade das formas que nos contornam como um ato de enfrentamento às distopias da vida.

Palavras chave: autobiografia / instalação / objeto / Marta Strambi.

Abstract: *This text will deal with the occurrence of autobiographical arguments present in the works of the artist Marta Strambi, to verify, from an atmosphere related to the artist's contexts, how the self-referential expression, related to place and genre, can be presented. The artist, when relating to dialectical processes of subjectivation, offers us a production with intelligences and sensibilities that are evidenced in the materiality of the forms that surround us as an act of confronting the dystopias of life.*

Keywords: *autobiography / installation / object / Marta Strambi.*

1. Uma arte, muitas artes: mulheres artistas

A história enuncia a longevidade do predomínio masculino durante a construção sociocultural do Ocidente. Entretanto, no contexto múltiplo das experiências artísticas, produzidas a partir do século XX, é de se reconhecer o lugar de destaque que será ocupado pela produção feminina, que se evidencia desde princípios do modernismo, mas se afirma, de maneira abrangente, a partir dos anos 1960: como se pode observar no livro/catálogo "Mulheres artistas", publicado em vários idiomas pela Editora Taschen, trabalho este organizado por Uta Grosenick (2001).

A aparição das questões de gênero como argumento, no âmbito da produção artística, será responsável pela introdução de novas possibilidades relacionais nesse território. As questões femininas, propondo-se desde uma argumentação implicada com histórias e subjetividades específicas, no curso dessa complexa transição cultural, perpetraram na cena artística relatos que nos revelaram naturezas muito próprias, de intimidade, mas também de alteridade. As razões do pesado poderio masculino, imbricadas em contextos antropológicos, como todos sabemos, são eticamente injustificáveis. Vivemos no tempo em que velhos costumes estão a ser revirados. Na arte as mulheres são pioneiras, foi a partir disso que outras minorias puderam relatar suas experiências.

Esse é um assunto que se abre em muitos pedaços, mas o que pretendo acentuar refere-se ao fato de que questões de desigualdade, de gênero, de etnia, de território, estão presentes como argumentos para a ação artística, incluindo nesse tabuleiro cultural um campo poético que é essencialmente determinado pelo político num sentido mais amplo, e a insurgência autobiográfica se liga a tudo isso. Para Philippe Lejeune o conceito de "autobiografia" é elástico, para ele isso é "o atributo das palavras e das ideias que estão vivas" (Lejeune, 222). O que é autobiográfico, ou autorreferencial, e se manifesta como arte, diz respeito também ao pertencimento de relações que não são apenas argumentos, mas experiências complexas de enfrentamento com a materialidade das coisas.

Questões relacionadas à subjetividade do oprimido se tornaram visíveis artisticamente desde as questões feministas, e dessa maneira passaram a atuar como parte de uma sublevação poética que conquistou lugares e nomes próprios nas histórias da arte. Fronteiras difusas, entre causas e circunstâncias políticas, não estão descoladas das demandas de uma propriedade poética que se apresenta a partir de trabalhos artísticos que tem em si o próprio gênero como questão. Dessa maneira, determinados contextos autobiográficos, mesmo que alargados, implicaram numa alteração de registros históricos nos modos de interlocução, abrindo novas potências conceituais para a arte. O relato

de mulheres artistas derivou de uma espécie de insubordinação do sujeito, implicou-se em incluir subterrâneos de uma realidade opressora que revelou distopias contraditórias sobre a própria condição do corpo incluído como um objeto na superfície das coisas.

A expressão de uma opressão, no caso das mulheres artistas, mesmo que tenha incorporado modos de uma tradição anterior no sistema da arte, determinou-se para uma ação de enfrentamento direto de uma subjetividade social em crise, recalcada pela violência, nos corpos e nas subjetividades. As mulheres artistas, em sua insurgência autobiográfica, devolveram ao mundo uma concepção ativa em relação às experiências vividas.

A busca pela realidade da arte e o desprezo pelo artificial está presente em muitas delas como uma condição de insurgência. Artistas como Frida Kahlo (1907-1954), Luise Bourgeois (1911-2010), Eva Hesse (1936-1970), Letícia Parente (1930-1991), Clara Menéres (1943-2018), Helena Almeida (1934-2018), Ana Mendieta (1948-1985), Marina Abramovic (1946), Kiki Smith (1954), ou mesmo em Cindy Sherman (1954) que ao atuar pelo simulacro se refere ao gênero como identidade, são exemplares.

Estas artistas em seus trabalhos nos convocam para rever uma antiga noção de corporeidade e de presença a partir do simbólico, não mais como uma paisagem voyeur, mas como uma insurgência autobiográfica que denuncia a opressão comum ao gênero, um relato de si que se revela como alteridade diante de uma causa em comum que coabita pensamentos relacionados ao trauma, às violências.

Desde a noção de inquietante estranheza, tal como definida por Sigmund Freud foi assimilada pelo surrealismo e depois incorporada por Hal Foster (1993) para pensar o contemporâneo. O contexto abjeto, ou traumático, de uma espécie de arte que foi produzida entre os anos 1980 e 1990, ainda que bastante diverso, ajudou a revelar a dimensão de uma experiência autobiográfica; que teve seus rebatimentos na cena artística como um campo mórfico, onde muitos artistas se situavam, desde suas próprias relações pessoais e com o seu desenho de mundo.

2. A minha dor é também a dor do outro

Ao me aproximar dos trabalhos de Marta Strambi (1960), artista com um vasto currículo de experiências, compreendi que a artista também se referencia a partir deste lugar pautado pela causa do feminino, o que é visível desde os seus primeiros estudos. Sua atuação artística, do ponto de vista de seu processo criativo, tem como característica considerar um enfrentamento os materiais e com

as matérias, seja para promover uma transformação, mas fundamentalmente para os ajustar na sua formação. Modelar, pintar, esculpir, desenhar, amolecer, derreter, queimar, apropriar, instalar, estão entre os procedimentos diversificados que a artista utiliza em sua produção.

Marta tem como princípio de motivação uma investigação inquieta trabalhando para descobrir novas possibilidades, como se tudo estivesse por começar. Trabalha com desenho, pintura, escultura, objetos, instalações, performances, relacionando-se com questões poéticas sensíveis, onde um corpo autobiográfico se revela, do particular para o geral, como construto de memórias e de causas demarcadas pela situação crítica de um sentimento de distopia diante de um ambiente ecologicamente desajustado, seja o meio ambiente ou as relações de subjetividade que nos envolvem.

Seus trabalhos são construídos desde uma atmosfera intimamente relacionada com aspectos da sua vivência, nesse sentido há uma posição que se afirma naquilo que vemos, não apenas no conexo da ideia ou da forma, mas no acontecimento desses corpos sensíveis que ela materializa e que desafiam esse lugar comum que nos atravessa.

Ao se relacionar com seus processos privados transformados em coisa, a artista nos permite perceber a ocorrência de questões interconexas entre o corpo e a substância, onde a dimensão conceitual procura sempre integrar-se à ação material pela via da transformação, coisa que vai ocorrer na superfície do ambiente vital onde as formas se apresentam como conceito de coisa que se quer libertar do invisível que lhe angustia.

A realização artística, nesse caso, implica-se com uma série de exigências e de preparações, não há uma simples continuação entre um objeto e outro, mas um processo planejado que depende de muitas relações, e é nesse lugar da criação que as matérias se transformam e as formas se submetem ao desejo de expressão. Segundo palavras da artista "a experiência da arte é impactada por instâncias complexas, decalcadas de uma realidade em crise", essa condição aproxima sua realização de um embate onde não há concessão para a rasa formalidade, ou para os desvios de um arranjo prosaico na instauração da coisa. Toda causa requer tempo e paciência, a condição premente da artista se põe em causa para enfrentar o invisível na arte, quando o paradigma se revela como sintagma.

As experiências de Marta Strambi como artista são articuladas a partir de argumentos críticos motivados pela vivência, para ela, prosseguir trabalhando é constantemente desafiar sua relação com a facilidade da vida e das formas prontas, com o esquema. Há uma motivação crítica que lhe impulsiona na constante experiência e na realidade cercada por uma fragilidade onde as opressões

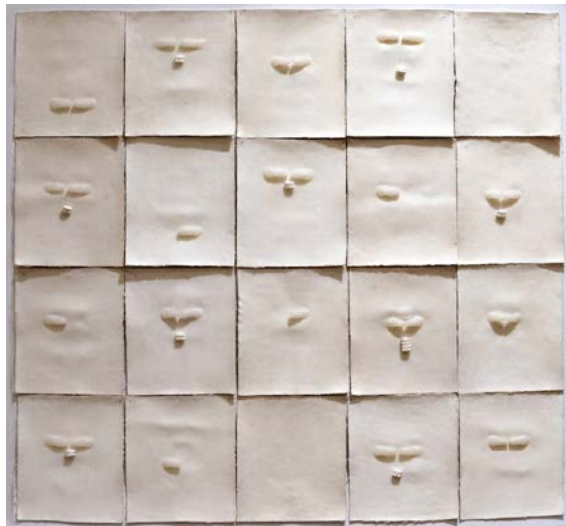
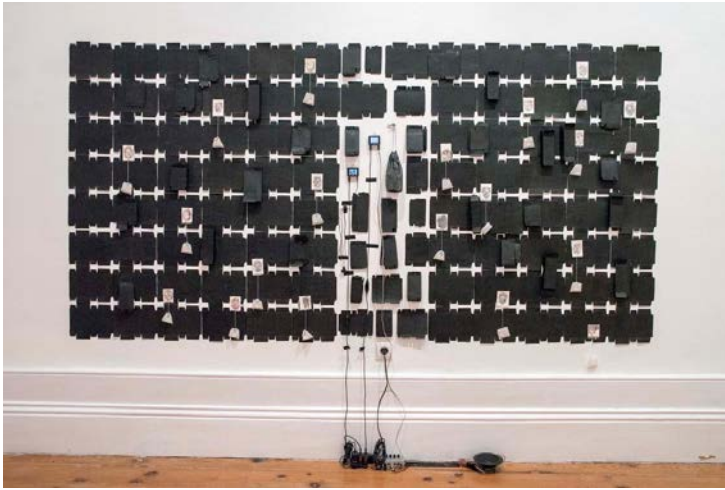


Figura 1 · Marta Strambi, Campo de Forças, 2016, caixas de medicamentos, saquinhos de chá, desenhos, remédios, tecido e dispositivos multimídia, 145 x 285 cm. Instalação na Quase Galeria, Espaço T, Porto, Portugal. Fonte: <https://martastrambi.com/campo-de-forcas/>

Figura 2 · Marta Strambi, In Resistência, 2018, silicone, lona e medicamentos, 108 x 115 cm. Museo Histórico Municipal de Écija, 2018. Fonte: <https://martastrambi.com/ins-resistencia/>

se manifestam. Seu trabalho, ao tratar dos modos de resistência, do vazio, da origem, da vida social em desequilíbrio, do veneno e do contraveneno, nos convida a refletir sobre uma resiliência necessária para sobreviver às emergências que acontecem na vida como uma constante distopia.

Muitas de suas questões, materializadas em sua produção, têm relações políticas evidenciadas por um apelo ao humano que age nos objetos que nos contornam. Para a artista estas demandas “estão relacionadas com as condições que escavamos, desde um território íntimo, para sobreviver”, ela prossegue dizendo, na entrevista que me concedeu para este texto “que quando nos posicionamos diante da vida, estamos diante de um campo em perigo”, e é por essa razão “que a instabilidade cotidiana questiona o bem-estar e a necessidade de segurança que sentimos como necessidade”. De fato, essas são questões nos acompanham.

Na instalação *Campo de Forças* (Figura 1), composta por mais de uma centena de caixas de remédio pintadas, encobertas pelo preto, algo que podemos relacionar com o luto, mas também com a possibilidade de cura, nessas caixas abertas com remédios de uso contínuo, com desenhos feitos à aguada pendurados por linhas, desenhos onde se pode ver corações individualizados, e além disso, dispositivos sonoros que emitem sons de pulsação, e ainda dispositivos mp4 que apresentavam cenas da montagem durante o processo da instalação. Na cena desta instalação há um cronograma de ação, quando com hora marcada, uma vez por dia, durante o período da exposição, a artista vai ingerir os remédios que estão ali estão pendurados.

Em “*Campo de forças*” vai ocorrer uma relação demarcada entre a vida da artista e o seu cotidiano, apresentando-se uma relação dinâmica entre a própria instalação e a vida da artista, uma aproximação autobiográfica condicionada à relação da experiência artística com a intimidade, uma relação resiliente nos termos da vida, da ciência e da própria sobrevivência quando se percebe que a dor da artista é também a dor do outro.

Na instalação “*In resistência*” (Figura 2) há uma repetição onde fragmentos de dedos em silicone, seguram “trouxinhas de remédios” que estão pendurados por linhas brancas. Nessa obra os espaços vazios não se completam homogeneamente, na relação de diferenças entre os dedos (moldados pela artista a partir de seus próprios dedos) ausências que proporcionam outra dinâmica e movimentação. Em relação ao trabalho anterior temos agora o branco que atua em oposição ao preto, o que permite considerar outra situação, considerada como possibilidade de elevação.

3. Objetos na vida

Para Tadeusz Kantor (1915-1990), que trabalhou em muitas direções no campo artístico, da dramaturgia à escultura, a relação entre objetos e sujeitos vai além de um simples acessório, por essa razão, seus “bio-objetos” não são funcionais, mas se relacionam com a vida onde interagem. Jean-François Chevrier percebeu que a definição do “bio-objeto”, a partir de Kantor, diz respeito aos “múltiplos intercâmbios entre escultura e cenografia”, e isso ocorria, segundo ele, “tanto em Kantor como em Beuys, Rauschenberg, etc.” Ele se referia “à dramatização do objeto encontrado. Uma vez que o bio-objeto não é um acessório da ação, mas um companheiro” (Chevrier, 2013:275).

Ao nos referirmos a certos trabalhos de Marta Strambi, nessa relação com os bio-objetos, percebemos que muitos deles se articulam a partir dessa noção que a artista ativa a partir deles, arquivando, colecionando, preparando para uma sobrevivência na obra onde, de fato, eles serão muito mais que acessórios.

Os objetos produzidos pela artista têm várias possibilidades, podem ser construídos, encontrados, recodificados, e assumindo formas escultóricas eles são associados, partindo de uma relação fabulada pelo drama íntimo ou sua própria relação com a vida. Com os seus objetos nos aproximamos das ideias que nos põem a superar aquela simples relação entre uso e função. A materialidade cerâmica em muitos deles, incorporada da tradição de suas técnicas, não se submete lugar usual. Sua relação com os objetos tem um lastro relacional.

Em “Ponta entrega”, “Pronta entrega com gordura” e “Fala-me”, ocorre uma relação com fragmentos do corpo feminino, incorporando objetos e formas modeladas a partir da ideia do corpo e elementos orgânicos, faturados em cerâmica de alta temperatura, porcelana e ferro. No fone de ouvido presente em “Pronta entrega” se pode ouvir uma sonora com vozes múltiplas e palavras de ordem numa manifestação feminista, o que permite incorporar uma atmosfera de insurgência política num contexto íntimo que se ancora em determinações de realidade. Essa é uma característica na poética da artista, articular uma relação simbólica contextualizada na realidade e em seus processos autobiográficos, traduzindo plasticamente uma percepção sobre os dilemas inconclusivos do outro também são seus. Nesses trabalhos a presença de um território doméstico, habitado, cotidiano, é visível. Para Leonor Archuf o “território da intimidade é ainda mais tangível no altar doméstico”, exatamente por ser “mais reduzido e mais privado” ele serve aos “exercícios de uma escrita autografa” (Arfuch, 2005:245).



Figura 3 · Marta Strambi, "Pronta entrega", 2020, grés, porcelana, ferro, tecido, fone de ouvido e áudio, 85 x 65 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/pronta-entrega-instalacao/>

Figura 4 · Marta Strambi, "Pronta entrega com gordura", 2020, grés, ferro e pedra, 108 x 65 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/pronta-entrega-com-gordura/>

Figura 5 · Marta Strambi, "Fala-me", 2020, grés, ferro, toalha, tecido e fone de ouvido, 90 x 62,4 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/fala-me-instalacao/>





Figura 6 · Marta Strambi, "Designio", 2018, porcelana, queima em anagama sobre tecido, 10x12 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/designio/>

Figura 7 · Marta Strambi, "Movediça", 2020, grés e ferro, queima à lenha à 1320°C, 6 x 30 x 30,5 cm. Fonte: <https://martastrambi.com/movedica/>

A presença da autorrepresentação nos trabalhos, muitas vezes diz respeito ao corpo da artista, como se pode ver em “Desígnio” (Figura 6) cujos dedos são seus. Esse trabalho em pequena escala, foi capa da edição n. 30 da Revista Poiésis da Universidade Federal de Niterói/RJ, onde a artista coordenou um dossiê relacionado com as questões da autobiografia.

Outro trabalho importante nessa relação é “Movediça” (Figura 7), que integra uma série de “tabuleiros” articulando uma espécie de jogo entre os dedos, que a artista associou ao desígnio, mas que podemos também pensar como fatura, e nessa relação entre a fundição e a transformação pela temperatura que instâncias diversificada pelo tipo de material, seja a argila ou o ferro, um jogo interno de plasticidade envolvimento num argumento mais complexo sobre a tomada de decisões que se relaciona ao próprio sentido da poética de um artista.

Conclusão

A presença de uma intimidade comum, ainda que fabulada, é partícipe de uma cena real, o que demonstra que as ações artísticas femininas estão ajustadas politicamente no exercício de suas poéticas, quando atuam desde uma necessidade de liberação que vai se impondo a partir da ocupação desse lugar que lhes é devido. As ações autorreferenciais ofereceram uma nova vitalidade para a arte, e é por essa razão que reconhecemos sua importância.

Ao argumentar que as experiências da arte feminina se referem aos aspectos de uma cartografia íntima não se pode desconsiderar a abrangência dessas relações ou sua exclusividade. Há um lugar de enfrentamento no corpo e na memória subjugada que se colocou em causa a partir desse enfrentamento que as causas do feminino ofereceram, transformando um estado de coisas quando considerar a própria biografia, num sentido mais ampliado se tornou possível configurando uma alteração de cenário que foi impulsionada pela possibilidade contemporânea de relatar histórias de si.

Donde había antes un concepto, parece imponerse ahora una biografía. Y siempre con la consideración de que la biografía no explica la vida, sino que corre paralela a ella, como en paralelo corren los raíles del tren (Guasch, 2009:12).

As experiências que se estabelecem com fortes relações com a vida serviram para superar os ismos presentes nos discursos hegemônicos, mas não por isso são individualismos a se afirmarem sobre o coletivo. Quando uma ação coletiva se rebela contra as amarras de uma opressão pesada e secular, como no caso das mulheres, é inegável reconhecer que a qualidade da experiência artística, ao requerer um lugar para si, se abre ao coletivo, atuando pelo sensível, estes relatos da vida parecem se conectar ao outro para oferecer sua libertação.

Referências

- Arfuch, Leonor. (2005) "Cronotopías de la intimidad" In *Pensar este tiempo, espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós. ISBN 9501265528.
- Chevrier, Jean-François. (2014) *Formas Biográficas. Construcción y mitología individual*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. ISBN: 9788415937395
- Foster, Hal. (1993) *Compulsive beauty*. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN: 9780262560818
- Guasch, Anna Maria. (2009) *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Ediciones Siruela. ISBN: 9788498412550
- Grosenick, Uta. (2001) *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colônia: Taschen. ISBN: 3822824402
- Lejeune, Philippe. (2008) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. ISBN: 9788570416834

Nota biográfica

Mauricius Martins Farina, artista visual e professor Livre-docente no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, coordena o Grupo de Pesquisa Estudos Visuais, trabalha com teoria e crítica da imagem, atuando principalmente com temas relacionados com a fotografia, a pintura, a história da arte e a semiótica da cultura.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4751-5266>

Email: mmfarina@unicamp.br

Morada: Instituto de Artes; Departamento de Multimeios. Rua Elis Regina, 50, Cidade Universitária "Zeferino Vaz". CEP: 13080-090. Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil.

A recusa da visão fácil: Constelação Peixes de Ana Vieira

*The refusal of easy sight: Constellation Pisces
by Ana Vieira*

RAQUEL MOREIRA

AFILIÇÃO: Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Escola Superior de Educação, Grupo Disciplinar de Artes, Design e Humanidades, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

Resumo: Exemplo do esforço que Ana Vieira exige do espectador, Constelação Peixes (1995) apresenta-se como um desafio à experiência do ver e do fazer ver, dispondo junto ao vulcão Capelinhos um alinhamento de tochas que interrompeu por momentos a escuridão da paisagem açoriana, num período de tempo que poderia ser o de um espetáculo; espetáculo do não ver, ou do ver para além do visível. Este artigo procura reconstituir essa experiência que é da ordem do sensível, desassossegando quem vê para que consiga ver alguma coisa.

Palavras chave: Constelação Peixes / Ana Vieira / ver.

Abstract: *An example of the effort that Ana Vieira demands from the viewer, Constellation Pisces (1995) presents itself as a challenge to the experience of seeing and making one see, placing an alignment of torches next to the Capelinhos volcano that interrupted for a moment the darkness of the Azorean landscape, in a period of time that could be that of a show; spectacle of not seeing, or seeing beyond the visible. This article seeks to reassemble such experience that is of the order of the sensible, disquieting those who see it so that they can see something.*

Keywords: *Pisces Constellation / Ana Vieira / seeing.*

1. Da saída

Ana Vieira (Coimbra, 1940 — Lisboa, 2016) cresceu na Ilha de S. Miguel, nos Açores, de onde saiu para se formar em pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. O seu trabalho, muitas vezes associado à ideia de casa, falamos do corpo através da ausência, do esvaziamento que preenche as suas figuras recortadas, ocas, ou os espaços claustrofóbicos em que reúne objetos culturalmente associados ao feminino. Aquilo que nos propõe é, segundo Vale (2010, pp. 27-28), uma “arte da saída da arte”, de recusa de convenções e dogmatismos artísticos: “a obra *recusa-se*”. Recusa-se a um olhar imediato, ou a tudo mostrar.

Sem pressa nem rutura, como observa Maria Filomena Molder (1998, p. 25), há na obra de Ana Vieira uma continuidade espacial e temporal (Coutinho, 2007, p. 21) que evoca o quotidiano, materializando a ligação entre corpo e mundo de que nos fala Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção* (1945). Nos seus espaços em suspenso, o quotidiano parece distante e estranho. Por entre tecidos e redes que operam como véus, quem vê permanece numa condição de exterioridade que é própria da pintura — de que a artista se afasta sem nunca abandonar inteiramente. A transparência das suas imagens e composições, ao invés de facilitar a compreensão, parece antes dificultá-la, confrontando o espectador com a necessidade de recorrer a diferentes pontos de vista, procurando reconstituir a imagem a partir de uma visão fragmentária.

Situando-se entre a pintura (apesar da revolta), a escultura, a arquitetura e o teatro, as suas composições veladas dificultam a percepção do espectador, a quem primeiramente é vedado o acesso ao interior da sua obra, abrindo-se progressivamente à participação. É então que a artista convida a sentir e a percorrer lugares onde aquilo que se vê não é visto senão com esforço, de viés, ou com o auxílio de lupas, espelhos e lanternas, propondo uma interrogação sobre o ver e as suas limitações, que não sendo iconoclasta é contrária à iconocracia contemporânea de que nos fala Mondzain (2017:6), procurando a consciencialização do espectador para que não se deixe submergir na profusão das imagens. Por um lado, encena situações que dificultam ou limitam o ato de ver; por outro, convida a ver melhor, transformando a visão em leitura ou antes num “exercício de literacia de modo a não ficarmos simplesmente invadidos pelas imagens” (Coutinho, 2008).

O trabalho de Ana Vieira parece querer libertar-se, ainda que as suas estruturas estejam sempre *entre*: “sombra/luz” (Pinharanda, 1999), “interior e exterior, presente e ausente, visível e invisível, ver e ser-visto, acessível e inacessível, atravessamento e opacidade, público e privado” (Vale, 2010, p. 27);

entre “aproximações e distanciamentos”, “ocultação” e “desocultação” (Fernandes, 1998:31); entre “pele e corpo, o eu e o outro, a aparência e a realidade” (Medeiros, 2001:s/p). Os seus espaços encontram-se ainda semi-fechados, e o seu atravessamento só pode ocorrer se houver um esforço por parte do observador para conseguir ver. Ana Vieira (ap. Sousa, 2011:22) considera que

O ato criativo está num limiar, entre o interior e o exterior, o dito e o não dito, ou o inconsciente e o consciente, o subjetivo e o objetivo. Essas são as dimensões humanas (...) Criar é isso, estar no limiar. Não é muito cómodo, mas é fascinante, por vezes inquietante. E tal como a palavra religião significa etimologicamente ligar, a arte também é um ato de ligação.

(...)

É preciso terem a consciência de ver. E ver exige esforço, é muito complicado (...). Tanto mais que vivemos num tempo marcado por uma intensa profusão de imagens; a arte tem que se medir com essa overdose de imagens, com a televisão em que nada se fixa. Por isso, os espectadores têm que estar atentos.

Por esse motivo as suas obras não são de ver, mas de espreitar, criando um jogo entre o *eu* e o *outro* — já que “todas, ou quase todas as questões que dizem respeito ao ser humano, andam em torno da relação com o outro, ver e ser visto, provocar e ser provocado (...)” (Vieira in Pinharanda, 1999). Importa ressaltar que esta sua recusa do visível não é iconoclasta, mas antes “interrogação do que se pode ou deve ver, do que é ver, pela atenção ao *inver*”, como observa Vale (2010:29):

Em vez de dar a ver o invisível (como pretendiam Klee ou Kandinsky), Ana Vieira cria para fazer in-ver. Dá a ver o não-ver. E levanta obstáculos, para fazer cair os que transportamos em forma de pré-conceito otimista e ilusório da visão-total.

Da casa de Ana Vieira espiamos *A Janela Indiscreta* (1954) de Hitchcock. Através dela a artista questiona não só o lugar da arte como o do espectador, deixando-o sempre “de fora” ou com a consciência do “off”, como observa Jorge Silva Melo (2004:s/p). A esta instabilidade acresce ainda a frustração com o que é visto, que é afinal “pouco, fragmentário, decepcionante — de certa forma, material forense”. Mas é justamente este carácter decetivo que parece contrariar a ditadura do visível. Um “(semi)fechamento” que é recusa de uma “relação fácil” (Vale, 2010), de uma visão fácil.

Autores como João Pinharanda (1999) ou Delfim Sardo (2008) salientam na obra de Vieira uma dimensão *voyeurística*, considerando que as suas imagens denunciam a nossa “impossível saciedade de ver”. Contrariando essa exterioridade do olhar, Coutinho (2007) chama a atenção para a necessidade de se

pensar a obra desta artista mais além dessa questão do *voyeurismo*. O espectador é introduzido num percurso (físico, evocativo e lúdico) que se revela necessário para reconstituir a imagem na sua globalidade, através de uma experiência que não é exclusivamente visual, mas também tátil e sonora.

Entendendo que “a visão do corpo é muito mais global do que a visão retiniana”, Ana Vieira nunca acreditou muito na participação física (Faria, 2010). Ainda assim, como nota Vale (2010:35), a sua obra “incita à viagem”, sentados numa das suas *Mesas-Paisagem* (1973) que parecem expandir-se em *Estendal*, *Texturas*, *Ciclo e Percurso* (1982), transportando para as salas do Museu do Traje, em Lisboa, o som de ondas, areia e imagens da terra e do céu, através de um fio vindo do exterior. Além da possibilidade de ser experienciada pelo tato, esta peça parece antecipar a intervenção sobre a paisagem que terá lugar anos mais tarde, de que é exemplo um projeto de inundação do Terreiro do Paço pela água das imagens, não concretizado, e um outro que vê a luz, *Constelação Peixes* (1995), em que desenha com fogo sobre a paisagem noturna açoriana (Figura 1).

2. Lá fora

Para começar temos pois o desejo de abrir o (um) espaço, talvez o desejo de voar, pairando acima das geometrias existentes (Medeiros, 2001, p. s/p).

Estamos já fora de casa, esse ambiente doméstico que domestica. Saímos à procura de vestígios de uma das suas obras mais misteriosas: *Constelação Peixes* (1995). Como surge uma constelação no sopé de um vulcão?

Em junho de 1995, Ana Vieira participou no *I.M.M.S. — International Multi-Media Symposium Azores*, escolhendo como local para a sua intervenção a cratera do vulcão Capelinhos, no Faial, cuja atividade se fez sentir entre setembro de 1957 e outubro de 1958, conforme lhe foi descrito inclusivamente pelos seus pais, que nesse período viajaram de barco para os Estados Unidos. Vieira (2006:110) instalou a constelação nesse lugar “onde a paisagem envolvente é ainda árida e coberta de cinzas, quase negras”. Tendo sido este o único projeto concebido para a paisagem (urbana ou natural) que a artista viu concretizado (Pinharanda, 1999), não é de estranhar que o mesmo se tenha inscrito numa paisagem afetiva, evocativa das suas raízes e vivências açorianas.

Piscis (Peixes) é uma das maiores constelações celestes; constitui uma das doze constelações do zodíaco, primeiramente catalogada pelo astrónomo grego Ptolomeu no século II. Situa-se no hemisfério celeste oriental, a sul de Andrómeda e de



Pégaso, entre a constelação Carneiro (a Leste) e Aquário (a Oeste). Por que motivo terá Ana Vieira decidido representar esta constelação e não outra? A resposta poderá ser encontrada na mitologia, pela ligação que esta constelação estabelece entre o céu e a água. Os dois peixes celestes representam Vénus (ou Afrodite), deusa do amor e da beleza, e o seu filho Cupido, que se transformaram em peixes e se atiraram ao rio Eufrates para fugir ao gigante Tífon.

O desenho foi executado através do alinhamento de tochas manualmente fabricadas, distribuídas numa extensão de trezentos metros, com intervalos de três ou quatro metros entre si, “para que as pessoas que estavam no topo do vulcão, pudessem ver e sentir adequadamente”, como explica Ana Vieira (in Obrist, 2011). As “tochas” foram preparadas pelo ceramista Renato Costa e Silva, natural da ilha Terceira, e na montagem da instalação participaram o artista plástico João Miguel Borba e José Guilherme da Rocha e Silva.

Na entrevista que tivemos oportunidade de realizar, Silva (in Moreira & Silva, 2020) explica que “não eram verdadeiramente tochas, mas tão somente pequenos recipientes” preparados pelo ceramista, que recolheu e cortou o mesmo número de latas de refrigerante, em quantidade correspondente ao número de “estrelas” da constelação. Enchendo-as de desperdício que embebeu em combustível, deixou-as prontas para serem incendiadas. De altura semelhante à das latas, estes recipientes foram pousados na “bagacina” miúda do vulcão, para que ardessem depois do anoitecer. As luminárias foram-se acendendo de acordo com a indicação da artista, que se encontrava a algumas centenas de metros de distância. Silva (*ibidem*) recorda ainda que

As pouquíssimas pessoas que ousaram aparecer no vulcão limitaram-se a observar a instalação do ponto em que se encontrava a própria Ana Vieira, junto ao Farol dos Capelinhos — julgo ter percebido que era desse ponto que a obra devia ser observada.

António Rodrigues (1998:21) sublinha a dimensão contemplativa desta intervenção, e a sua natureza imaterial que surge em crescendo no percurso da artista:

O espaço que a «Constelação Peixes» abriu na paisagem nocturna, com uma linha efémera de luz de archotes, marcou uma trajectória que, à semelhança de «Corredor», não liga espaços. Convoca o espaço absoluto, sem lugar, nem nome. Espaço que jamais é construção, porque está fundido e repartido na sua autora. O devaneio contempla a grandeza, é contemplação primordial.

(...)

Do esvaziamento da imagem à desmaterialização do objecto, Ana Vieira vem reduzindo a sua obra às silenciosas acções imaginárias de um discurso poético, único no contexto global de uma das possibilidades da arte contemporânea internacional: a desmaterialização da obra de arte tradicional.

O uso de tochas evoca um tempo passado, em que os espaços se iluminavam através do uso do fogo, criador de fantasmagorias. A chama, que é hoje associada aos Jogos Olímpicos, é também símbolo de conhecimento e iluminação espiritual, participando na solenidade do culto religioso. Todas estas dimensões ritualísticas parecem convergir nesta proposta de Ana Vieira: a ação de acender as tochas, num percurso e num tempo determinado, findo o qual um ciclo se fecha.

Podemos facilmente imaginar a intensidade desta ação, quer pela imponência da paisagem natural, quer pelo poder simbólico dos elementos que reúne — o fogo, a água e o ar — traçando uma linha formada por pontos luminosos que, num curto intervalo de tempo (que poderia ser o de um filme, ou de uma peça de teatro) interromperam a escuridão da paisagem. A intervenção teve lugar às 21 horas da noite de 10 de junho de 1995, debaixo da chuva que não parava de cair, desafiando o público e dificultando os registos. Para Ana Vieira (2006:110),

(...) o importante foi o acto em si mesmo, ou seja, o acto foi a própria peça, mesmo para além do facto de as chamas das tochas terem tido a efemeridade de uma hora e meia. As subidas e descidas à cratera foram uma aventura física e emocional difícil de descrever. Choveu durante todo o tempo da montagem, realizada ao fim do dia, o que me permitiu sentir simultaneamente desconforto, cansaço, medo e comoção.

Tive pena de que não tivesse estado quase ninguém, mas para o fim chovia ainda mais e também por isso os documentos fotográficos são miseráveis, porque o único fotógrafo destacado para o grupo não quis correr o risco de estragar a sua máquina.

Um acontecimento como este requer uma efetiva participação, num lugar e momento específicos. Uma vez mais, o observador é convidado a percorrer um espaço, desta vez exterior, empenhando-se para nele poder ver alguma coisa, que será sempre menos do que aquilo que desejaria, e aqui de modo invertido: a constelação é observada de cima para baixo, projetando-se sobre a terra e não no céu (Figura 2).

Uma experiência que é da ordem do sensível, e que procuramos reconstituir a partir de escassas pistas, entre as quais se incluem as memórias partilhadas pelos coorganizadores do simpósio em que a instalação teve lugar. Inês Amado (2020) recorda que

Este trabalho foi conceptualmente concebido a partir de uma impressão profunda sentida pela Ana aquando de uma visita aos Capelinhos. Isto foi algo de que falamos a dado momento. Para compreendermos um pouco da ideia temos de sentir aquele espaço extraordinário que é o Vulcão/cratera dos Capelinhos. Sentir esse espaço visível e emocionalmente é algo fundamental para podermos também entrar no espaço perceptível, conceptual e estético que se expressou na obra da Ana Vieira...transmitir através de um simples gesto algo tão marcante profundo e único que é aquele espaço. Constelação Peixes questiona esse espaço marcado e marcante, onde sentimos a

pequenez e a grandeza em simultâneo, onde a temporalidade se faz sentir através da terra vulcânica, lava negra mas também vermelha ensanguentada, terra renascida vinda das entranhas terrestres. Ana Vieira marcou esse espaço com um frágil desenho de luz, iluminando e focando simultaneamente este espaço onde o morrer e nascer se conjugam e fundem num todo.

De modo semelhante, David Seaton (2020) descreve a simplicidade da intervenção de Ana Vieira, em contraste com o forte impacto gerado pelo lugar que a acolheu:

(...) lembro-me da “Constelação Peixes” da Ana, um desenho muito bonito com luz. Ela preparou para uma apresentação noturna no dia, colocando as luzes. Todos nós nos reunimos ao anoitecer e quando a escuridão caiu as luzes foram acesas. As pequenas luzes bruxuleantes, posicionadas como um desenho de Peixes em contraste com o preto opaco e denso dos Capelinhos. Parte da constelação gravada na superfície da poeira vulcânica. Bastante frágil e um contraste imenso com o poder e a força da natureza, um conceito denso alcançado por meios simples.

Se por um lado é evidente uma correspondência entre esta instalação e o contexto natural em que se inscreve, por outro lado, como refere a artista, esta constelação “é o oposto do fogo” que paradoxalmente foi o meio que escolheu para a desenhar. Expandindo a ideia de percurso que vinha sendo experimentada, *Constelação Peixes* faz-nos recuar até à viagem ilusória sugerida pelas suas *Mesas-paisagem*, ou *Estendal*, que invadiu o Museu de Arte Antiga com areia e o som de ondas. Trabalhos em que se manifestava já essa capacidade de nos transportar para outros lugares, que nos convida “a ver com o corpo todo” (Vieira ap. Melo, 2011).

Mais do que um espetáculo do ver e do dar a ver, este poderá ser um espetáculo do “não ver”, como propõe Sardo (2008), ou do ver para além do visível. Sobre este solo árido, Ana Vieira projetou uma constelação de protoestrelas, não para viverem milhões de anos, mas o tempo suficiente para formarem uma paisagem onírica, que só enquanto tal terá existido.

Agradecimentos

Bolsa de Investigação concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), referência SFRH/BD/136047/2018.

Referências

- Coutinho, L. (2007). *Ana Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Coutinho, L. (2008). Sobre In/visibilidade. In *Texto para a exposição «Ana Vieira. Sobre In/visibilidade»*. Funchal: Porta 33.
- Medeiros, M. (2001). Os sons que não são audíveis. In *Ana Vieira: Pronomes*. Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Melo, J. (2004). Memorando agora para uma casa desconhecida. In *Casa Desabitada: Ana Vieira*. Lisboa: Artistas Unidos.
- Melo, J. (2011). *Ana Vieira: E o que não é visto*. Portugal: Midas Filmes.
- Molder, M. (1998). A Mulher Escondida. In *Ana Vieira* (pp. 21–27). Porto: Fundação de Serralves.
- Mondzain, M. (2017). *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega.
- Moreira, R., & Silva, J. (2020). *Entrevista a José Guilherme da Rocha e Silva (realizada por correio eletrónico, a 24 de agosto de 2020)*.
- Obrist, H. (2011, November 13). Entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Ana Vieira. Retrieved April 1, 2020, from www.anavieira.com/entrevistas/
- Pinharanda, J. (1999, January). Entrevista a Ana Vieira. *O Teatro da Pintura. Arte Ibérica* Nº 20, 8–13.
- Rodrigues, A. (1998). O Céu da Casa. In *Ana Vieira* (pp. 15–19). Porto: Fundação de Serralves.
- Sardo, D. (2008, December 13). Não ver. As imagens inacessíveis de Ana Vieira. *Revista Pública*.
- Sousa, R. (2011). Ana Vieira: Ao abrigo da arte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, (N.º 1051, ano XXXI), 22.
- Vale, P. (2010). Escutai os Muros. In *Ana Vieira – Muros de Abrigo / Shelter Walls* (pp. 25–36). Ponta Delgada, Lisboa: Museu Carlos Machado, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vieira, A. (2006). Ana Vieira. In *Anamnese: O Livro. Vol. 1* (pp. 108–111). Porto: Fundação Ilídio Pinho.

Nota biográfica

Raquel Azevedo Moreira é artista plástica e professora na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo. Doutoranda em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tem dedicado a sua investigação à invisibilidade nas práticas artísticas contemporâneas.

ORCID: 0000-0002-7601-4340

Ciência ID: F518-B4D2-5E50

Email: raquelazmoreira@gmail.com

Morada: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Av. Capitão Gaspar de Castro — Apartado 513, 4901-908 Viana do Castelo, Portugal

O jardim vestível de Roberto Burle Marx

The wearable garden of Roberto Burle Marx

MILLY MAN HWA LEE* & PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES**

*AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação, Departamento de Doutorado em Design, CEP 04705-000, São Paulo, SP, Brasil

**AFILIAÇÃO: Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação, Departamento de Doutorado em Design, CEP 04705-000, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Esse artigo tem como foco o trabalho de Roberto Burle Marx; artista plástico conhecido pelos seus projetos de paisagismo, e também um artista multidisciplinar que desenvolveu produções em vários campos como na área de design de joias. Da escala monumental de seus jardins para a materialidade das joias, o artista sempre se atentou à proporção, delicadeza e fluidez em seus traços. Dentro desse contexto, o presente artigo “O jardim vestível de Roberto Burle Marx” procura a partir da relação entre o homem que ocupa o espaço construído (jardins de Burle Marx) e a joia que ocupa/veste o corpo, fazer uma análise para entender a percepção do homem nesses espaços tão distintos.

Palavras chave: Design / joias / paisagismo / Roberto Burle Marx / corpo.

Abstract: *This article focuses on the work of Roberto Burle Marx; plastic artist known for his landscaping projects, and also a multidisciplinary artist who has developed productions in various fields such as jewelry design. From the monumental scale of his gardens to the materiality of the jewels, the artist has always paid attention to the proportion, delicacy and fluidity in his features. Within this context, the present article “The wearable garden of Roberto Burle Marx” seeks from the relationship between the man who occupies the built space (Burle Marx’s gardens) and the jewel that occupies / dresses the body, to make an analysis to understand the perception of man in these very different spaces.*

Keywords: *Design / jewelry / landscaping / Roberto Burle Marx / body.*

1. Introdução

O artigo tem como foco o trabalho de Roberto Burle Marx, artista plástico brasileiro nascido em São Paulo, renomado internacionalmente mais conhecido pelos seus trabalhos na área do paisagismo, entretanto, um artista multidisciplinar que desenvolveu produções no campo da escultura, tapeçaria, cerâmica e também como designer de joias.

Introduziu o paisagismo modernista no Brasil e foi o pioneiro a utilizar as plantas nativas brasileiras em seus projetos, influenciando mundialmente o uso de jardins tropicais e mais popularmente os jardins aquáticos em suas obras. Foi responsável e grande incentivador pela descoberta de novas espécies, organizando expedições e excursões pelos biomas brasileiros e foi também pioneiro a reivindicar a conservação das florestas tropicais no Brasil.

Burle Marx sempre se preocupou em cultivar e divulgar as variedades de espécimes vegetais, usou de diferentes materiais para compor os jardins, proporção dos elementos, linhas anamórficas com diferentes escalas traduzindo em seus projetos fluidez e delicadeza, integrando de forma sutil o homem nos espaços paisagísticos.

Em seus desenhos de joias, o artista, inspirado pela natureza no qual convivia constantemente traçou linhas curvas, fez uso das diversas formas na composição para uma mesma peça, variantes texturas, estabelecendo os cheios e vazios para dar maior visualidade da pele do corpo, mas sempre levando em conta a proporção da joia em relação ao corpo que a veste, trazendo da escala monumental dos desenhos de seus jardins para a materialidade da joias e de como se organiza no pequeno espaço de um corpo.

A partir da frase do artista "O jardim é uma natureza organizada pelo homem e para o homem", esse trabalho aborda a relação entre o homem no espaço construído (jardins de Burle Marx) e a joia que ocupa o espaço/ veste o corpo, evocando os modos de percepção do homem nesses espaços tão distintos.

Para melhor entendimento, o presente trabalho será dividido em três partes. Na primeira sobre a vida e trajetória do paisagista Burle Marx com a finalidade de uma situação no contexto histórico. Na segunda parte o processo criativo nom design de joias e, a terceira e última parte sobre o corpo e sua relação com o espaço físico e como abrigo para expor as joias.

2. Roberto Burle Marx

Nascido em São Paulo, Roberto Burle Marx, mais conhecido como Burle Marx viveu grande parte no Rio de Janeiro estabelecendo moradia no Sítio Santo Antônio da Bica, em Guaratiba, hoje sob a direção do IPHAN (Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e com o nome de Sítio Roberto Burle Marx, que era usado para aclimação de plantas e possui mais de 3.500 espécies de plantas diferentes.

Seu amor pelas plantas começou desde pequeno quando acompanhava sua mãe para os cuidados diários de várias espécies que plantava em seu jardim e aos 8 anos deu início a sua grande paixão, uma coleção de plantas e a cultivar suas mudas.

Aos 19 anos teve que se mudar com a família para a Alemanha em busca de tratamento para os olhos e lá teve contato com os artistas da vanguarda o que o levou a estudar pintura e música. Estudou em Berlim no atelier do artista Degner Klemn, no qual adquiriu domínio das linhas e do espaço com sólida formação no desenho de observação. Mais tarde ao retornar ao Rio de Janeiro, em 1930, o arquiteto e amigo Lucio Costa, o incentivou a ingressar na atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi na universidade que Burle Marx teve contato com aqueles reconhecidos na arquitetura moderna brasileira tais como Oscar Niemeyer, Hélio Uchôa e Milton Roberto.

Seu primeiro projeto de jardim foi a Praça de Casa Forte, no Recife, em 1934 e, nesse mesmo ano se tornou diretor de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, seus trabalhos nesse período ainda tinham estilos mais ecléticos. Ganhando renome foi convidado a projetar a Praça Euclides da Cunha, no qual deixou de usar jardins no estilo europeu e buscou a alma brasileira, a brasilidade em seus projetos. O terraço jardim do Edifício Gustavo Capanema (Figura 1) é considerado o marco dessa ruptura no paisagismo brasileiro, no qual Burle Marx faz uso de linguagem mais orgânica e no comprometimento com a vegetação nativa, uma interpretação própria transformada por um processo criativo de reinvenção que, segundo Polizzo (2010), o terreno possibilita inventar e estabelecer experimentações.

Um traçado natural, fluido, porém, com caminhos definidos a serem percorridos e explorados pelo corpo e pelo olhar, com uma certa poesia, flexível, descortinando as massas de vegetação.

Nos anos 40, período identificado por inúmeros jardins públicos e privados, seus projetos de paisagismo foram marcados pela abstração biomórfica, baseados em curvas ou motivos que evocam seres vivos, levando-o a parcerias como a de Oscar Niemeyer nos projetos orgânicos da Igreja de Pampulha (São Francisco de Assis), em 1943 e o Parque de Barreiros em Araxá (1944), ambas em Minas Gerais. E a exemplos de projetos residenciais como de Odette Monteiro, em Petrópolis, RJ (1948), residência de Francisco Peixoto, na cidade de Cataguases, MG (1940), dentre outros mais no território brasileiro



Figura 1 · Palácio Capanema. Rio de Janeiro, RJ. Foto: Cesar Barreto. Burle Marx escritório de Paisagismo, Brasil. Fonte: <http://www.burlemarx.com.br/projeto/palacio-capanema>

Figura 2 · Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, RJ. Foto: Cesar Barreto. Burle Marx escritório de Paisagismo, Brasil. Fonte: <http://www.burlemarx.com.br/projeto/museu-de-arte-moderna-rio-de-janeiro-rj>

e países da América Latina como também nos Estados Unidos e na Europa.

Já nos anos 50, a arte no Brasil passa por mudanças através do movimento da Arte Concreta que surgiu na Europa com o objetivo da expressão artística mais racional e inteligibilidade das coisas, livre do inconsciente como ocorria no surrealismo, formas geométricas dominavam as experiências plásticas.

Com isso, de acordo com a proposta da Arte Concreta, Burle Marx afasta-se do traçado biomórfico e passa a utilizar em seus projetos um traçado mais geométrico, o que faz se aproximar do arquiteto Affonso Eduardo Reidy resultando em uma parceria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1956), onde estabeleceu o predomínio de linhas retas verticais e horizontais, uma estrutura geométrica, porém, dinâmica em seus planos visuais (FLORIANO, 2013).

A curva livre e biomórfica antes utilizadas em seus jardins, que de acordo com Floriano (2013), passa nos anos 50 a serem substituídos pelas linhas retas e planos geométricos espacialmente estruturados, no entanto, as curvas não foram eliminadas totalmente por Burle Marx, agora só não mais como protagonista em seus jardins (Figura 2).

E nos anos 60, surge novamente uma transformação na composição da expressão artística, representado pelo Abstracionismo Lírico, em que arte era construída a partir do inconsciente e na intuição, um jogo de formas orgânicas e cores vibrantes, transformando manchas de cor e linhas em ideias e simbolismos subjetivos. E para Burle Marx, seus jardins passam a ter uma trama mais complexa onde linhas orgânicas se sobrepõem, somam-se aos quadrados, triângulos e círculos, formando sobreposições de camadas (Figura 3 e Figura 4).

Em 1982, Burle Marx recebeu o título de Doutor Honoris Causa Academia Real de Belas Artes de Haia, na Holanda, e também o título de Doutor Honoris Causa do Royal College of Art em Londres, Inglaterra, pelo reconhecimento internacional de seus trabalhos, dentre outros prêmios.

E assim continuou com seus trabalhos até 1994 quando faleceu, deixando um legado enorme de jardins e praças, além de pinturas, cerâmicas e outras obras.

Burle Marx não seguiu as tendências ditadas, muito comumente, pela Europa e Estados Unidos, teve a sensibilidade e a percepção de enaltecer a exuberância da flora brasileira, valorizando-as em seus jardins com a preocupação intensa pela conservação da natureza.

Segue assim também em seus desenhos de joias, retratando seus jardins, projetando a natureza em pequenas peças.

3. Jardins em joias

Burle Marx teve seu primeiro contato com a joalheria nos anos de 1950 que, juntamente com seu irmão Haroldo Burle Marx, gemólogo, executava as peças. Desenhou entre 2 mil e 3 mil joias, nunca duplicadas e todas os desenhos organizados por códigos iniciados por uma letra seguida do número da criação e o ano.

As joias para Burle Marx eram vistas como “mensagens de ternura”, e não fugiam dos mesmos traços que dava aos seus jardins. Eram ricas em camadas, cores variadas, diferentes texturas, o contraste de formas altas com as baixas.

Se para o paisagista era importante abrir espaço em seus jardins para demonstrar a riqueza da flora brasileira, o mesmo aconteceu na escolha das pedras para acompanhar as joias. Escolhia pedras pouco valorizadas na joalheria naquela época como a amazonita, ametista, água-marinha, granada vermelha e turmalina ao invés de esmeraldas e rubis.

Seu irmão Haroldo desenvolveu a lapidação conhecida como “forma livre” (Figura 5), o que permitia como o próprio nome diz, formas orgânicas e esculturais diferentemente da joalheria tradicional no uso de pedras de lapidações facetadas. Esse tipo de lapidação além de permitir uma forma mais livre no desenho da pedra, também leva a uma maior aproximação com a natureza.

Igualmente no paisagismo, os desenhos das joias também seguiam as linhas curvas, orgânicas, lembrando a natureza, servindo de inspiração como continuidade do seu pensamento conceitual. Burle Marx brinca com as formas (Figura 6), os cheios e vazios, suas joias lembram as folhagens tropicais brasileiras que serviram para suas criações (Figura 7).

As joias eram exclusivas, para Burle Marx deveriam ser únicas, consideradas como obras de arte e para tal não poderiam ser fabricadas em série. No entanto, suas joias poderiam ter um caráter multiuso, versátil podendo de brincos virar pingentes para sapatos, pingentes de colares que poderiam ser usados como broches e broches que se transformavam em fivelas para cintos.

Em seu trabalhos de paisagismo, a beleza encontrada era pontualmente pela proporção de elementos que os compões. Burle Marx se preocupava nos diferentes usos de escalas territorial, vegetal e humana, sem procurar ser original. Acreditava que, seu trabalho tinha um curso histórico e na consideração do ambiente natural, assim também era considerado em suas joias.

Ao desenhar uma joia trabalhava nos materiais para obter o contraste, texturas no ouro (Figura 8), formas que se encaixavam, criava espaços vazados para que o tom da pele contrastasse com o do ouro e sabia que não poderia desconsiderar a proporção. Levava em conta o tamanho de suas peças para que não fossem pesados demais a ponto de machucar o cliente.

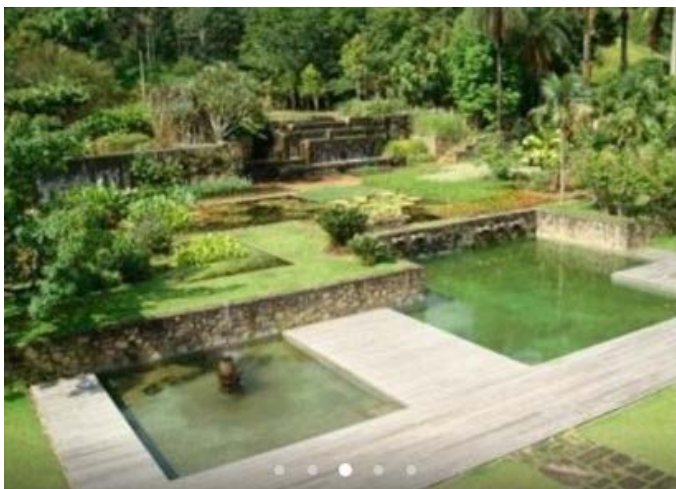


Figura 3 · Centro Cívico de Santo André, Santo André, SP. Foto: Nelson Kohn. Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3299?page=3>

Figura 4 · Jardim projetado por Burle Marx na Fazenda Vargem Grande, Areias, SP. Fonte: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g3844468-d4782776-i86606007-Fazenda_Vargem_Grnade_Areias_Sp-Areias_State_of_Sao_Paulo.html



Figura 5 · Joias de Roberto e Haroldo Burle Marx dos anos 60. Fonte: <https://www.leilaoarte.com/leilao/2014/marco/14/burle-marx-joias-3063/>

Figura 6 · Desenho de pingente criado por Roberto Burle Marx nos anos de 1942. Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2011/05/10/joalheria-hstern-homenageia-burle-marx-com-exposicao-e-colecao-exclusiva.htm>



Figura 7 · Desenhos criados por Roberto Burle Marx nos anos de 1942. Fonte: <https://www.acritica.com/galleries/talento-de-burle-marx-da-vida-a-joias>

Figura 8 · Desenho de Burle Marx. Bracelete em ouro e pedras de água-marinha. 1960. Foto: Schumuck. Direitos autorais de Isabella Matheus. Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/burle-marx-o-criador-do-jardim-moderno/g-19319237>

Vale ressaltar que, Burle Marx sempre se atentou na relação que o homem ocupa nos espaços construídos de seus jardins, o homem como centro, o homem que movimenta, que dá vida nesses grandes espaços.

Essa reflexão também se estendeu às joias, em como uma peça poderia ser mais valorizada sendo vestida no pequeno espaço do corpo, em um território de escala tão diferenciada no qual estava acostumado a desenhar. Mas para Burle Marx não havia essa dificuldade, pois para ele sendo um grande observador da natureza, tinha o domínio das mais diversas escalas, ousando e inovando também nas joias.

4. Espaços expandidos — corpo — joia

Sabe-se que as joias fizeram parte da humanidade desde os primórdios e em papel significativo em diversas culturas. Essa necessidade de se enfeitar teve diferentes propósitos como crenças, status social, símbolos de proteção, veículo de uma linguagem não-verbal através do corpo que, segundo Tfouni e Santos (2009), devemos considerar que há múltiplas e diferentes formas de linguagens.

Para Burle Marx o ato de projetar em espaços amplos e urbanos dá a possibilidade para que todas as pessoas tenham acesso a eles e apreciar uma grande arte. Mas o que dizer de suas joias? Qual a relação da arte de seus grandes espaços projetado pelo paisagista e a arte de suas joias?

Tassinari (2001) aponta que, uma obra não se reduz somente ao seu próprio espaço, mas inclui o espaço do mundo em comum a partir de um movimento que os comunicam, ou seja, aos poucos os limites espaciais se tornaram híbridos, assim como a relação entre as linguagens.

Ora, então podemos dizer que o corpo em movimento faz parte do espaço do mundo, o corpo como uma extensão desse espaço, um espaço expandido, no qual o corpo que até então era somente um suporte aos adornos, na atualidade, passa a carregar essas joias como sendo obras de arte.

A joia quando pensada para um corpo passa a potencializar o seu significado seja particular ou coletiva, assim como nos jardins de Burle Marx em que, os espaços vazios, a luz e sombra das vegetações primorosamente escolhidas para tal finalidade, fazem todo o sentido ao ver a obra em sua totalidade.

Assim acontece com àqueles que usam as joias de Burle Marx, a percepção da extensão e da continuidade dos jardins em seus corpos, uma resignificação de espaços expandidos, no qual os corpos em movimentos valorizam as obras de Burle Marx e permite transitar em novos espaços do mundo, não havendo limites espaciais.

O mesmo acontece na joalheria, muitas joias só fazem sentido quando estão vestidas. O ato de se adornar é um ato consciente e que, de acordo com a artista joalheira Dani Soter, “a joia até pode ou não ser usada como suporte, no entanto, deve-se identificar e relacionar o objeto enquanto joia, através de um conceito, ou por inspirar sua concepção, sua representação e sua realização.” Para a artista, o corpo inspira e impõe sua presença à joia, que pode ser exibida, sentida e interpretada.

A exemplo do passado e nos dias atuais, no qual o corpo era e é usado como suporte sógnico, apontando as diferenças de classes sociais e crenças religiosas buscando uma identidade significativa através das joias e adornos, que desde sua confecção até a sua finalização são elaborados de significados (CORRÊA, 2008).

A materialidade das joias e dos adornos tem como capacidade a de construir uma narrativa tendo o corpo como protagonista e suporte, as joias fazem parte de rituais, possuem valor afetivo e são portadores muitas vezes de crenças, o corpo como lugar da manifestação.

Vale dizer que, a joia é arranjada em torno do corpo e sobre ele, é uma peça indissociável do corpo que é determinante para criar identidade e definição individual e social. Sendo assim, é fato a importância da joia como veículo de uma linguagem, que estabelece contato, curiosidade, um diálogo entre as pessoas. Segundo Scatolin (2012), estão intimamente ligados a experiência da nossa imagem corporal e as experiências dos corpos dos outros, as emoções e percepções são inseparáveis da nossa imagem corporal.

Por essa razão, é pertinente compreender o corpo na sua dimensão e extensão espacial, pensar o corpo como espaço, seu papel frente a sociedade e qual a imagem que pretende expor para o exterior, pois compreendendo o corpo é que se pode refletir sobre questões relativas às joias, que para ele são feitos e o porque são feitos.

A joia é feita para o corpo, e é nesse espaço que se transmite, armazena, registra as impressões de nossos sentidos. Desenhar a joia com um pensamento — joia é corpo, é a linha condutora entre quem as veste e quem as observa.

Conclusão

Burle Marx tornou-se o mais influente paisagista brasileiro, responsável por um extenso legado de projetos em território nacional e internacional, expressando o seu comprometimento com a conservação da natureza. Revelou ao Brasil e ao mundo uma nova visão do papel do paisagismo, sob aspectos sociais, botânico e estético. Buscou a alma brasileira, a brasilidade ao propagar o uso de vegetações tropicais com desenhos de traços fluidos, orgânicos, sutis,

narrados poeticamente nas diferentes escalas. Do artista multidisciplinar desenhou também joias que, assim como nos jardins procurou formas inovadoras nas lapidações com desenhos inspirados nas montanhas e da natureza. Trabalhou primorosamente nas diferentes escalas e integrou o homem nesses espaços, bem como percebeu que o corpo do ser humano é a extensão desses espaços, o que o levou a fazer joias como veículo de linguagem não-verbal. O espaço expandido representado pelo corpo em movimento o torna capaz de uma narrativa protagonizante, onde suporta valores afetivos, de crenças e de poder. A força de cada elemento (água, plantas, árvore, pisos) usado por Burle Marx em seus jardins atinge valores em sua totalidade. As joias vestidas por um corpo torna esse conjunto articulável, flexível possibilitando uma nova espacialidade, mas que assume uma intersecção com o espaço do mundo. Um processo que dialoga entre o paisagismo, corpo e joias — um jardim vestível.

Agradecimentos

Nós autores, agradecemos ao CIEBA — Centro de Investigação e Estudos de Belas Artes pelo apoio para este trabalho e pela oportunidade de participar no CSO'2021: Criadores Sobre outras Obras. Agradecemos também ao professor Dr. João Paulo Gomes de Araujo Queiroz pela atenção e dedicação prestada a todos nós autores.

Referências

- Corrêa, A. De M. (2008) "Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sígnico, estratégia do processo identitário da Irmandade da Boa Morte." Revista Brasileira de História das Religiões. ISSN 1983-2850. Vol. 1(1): 121-133.
- Floriano, Cesar (2013) "Poética da criação de Roberto Burle Marx: gênese do jardim moderno no Brasil." Manuscrita: Revista de Crítica Genética. ISSN: 1415-4498. N. 24: 114-120.
- Polizzo, Ana Paula (2010) "A estética moderna da paisagem: a poética de Roberto Burle Marx." Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História da PUC-Rio [Consult. 2021-01-11] Disponível em URL: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_1246fb25339e674c4d15a06b13ab89da
- Scatolin, Henrique Guilherme (2012) "A imagem do corpo: as energias construtivas da psique." Psicologia Revista. ISSN 2594-3871. Vol. 21(1): 115-120.
- Tassinari, Alberto (2001) *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac&Naify. ISBN: 8575030450 e 9788575030455
- Tfouni, Leda Verdiani & Santos, Arthur Egdio de Sousa (2009) "A interpelação ideológica no discurso publicitário: os usos do corpo e das linguagens não-verbais pela mídia na modernidade." Revista da Anpoll. ISSN 1982-7830. Vol. 2(27): 99-125.

Notas biográficas

MILLY MAN HWA LEE é arquiteta e designer de joias. Doutoranda em Design pela Universidade Anhembi Morumbi. As principais linhas de investigação são Arquitetura e Urbanismo, Design, Joalheria.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6271-1594>

Email institucional: 21363009@anhembimorumbi.edu.br

Morada: Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação, Rua Jaceru, 247, 04705-000, São Paulo, Brasil

PRISCILA ALMEIDA CUNHA ARANTES é curadora, crítica de arte, pesquisadora, professora na Faculdade de graduação e pós-graduação da Universidade Anhembi Morumbi. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Universidade Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), coordena o curso de graduação e pós-graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria da PUC/SP. Diretora e curadora do Paço das Artes (Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo). As suas principais linhas de investigação são a Arte, Design e Memória.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>

Email institucional: prarantes@anhembibr

Morada: Universidade Anhembi Morumbi, Programa de Pós-graduação, Rua Jaceru, 247, 04705-000, São Paulo, Brasil

Uma empatia intersubjetiva pela liberdade criativa dos desenhos de Jorge Martins

An intersubjective empathy for the creative freedom of Jorge Martins' drawings

LUÍS FILIPE SALGADO PEREIRA RODRIGUES

AFILIAÇÃO: Universidade da Beira Interior, Faculdade de Artes e Letras, Unidade de Investigação LabCom.CA, Covilhã, Portugal

Resumo: Com apoio numa abordagem conceptual do desenho, explicar-se-á como a procura de inteligibilidade objetiva e subjetiva, através da expressão poética, nos pode orientar para a empatia artística. A partir dos desenhos artísticos de Jorge Martins, numa meta-reflexão sobre a relação entre artistas, apoiada num ensaio conceptual, clarificar-se-á como a empatia artística pode alargar o (auto) conhecimento subliminar e como este poderá contribuir para a libertação do processo criativo, tonando-o mais significativo, abrangente e profundo.

Palavras chave: desenho / intersubjetividade / intrassubjetividade / empatia / liberdade.

Abstract: Supported by a conceptual approach to drawing, it will be explained how the search for objective and subjective intelligibility, through poetic expression, can guide us towards artistic empathy. Based on Jorge Martins' artistic drawings, in a meta-reflection about the relationship between artists, supported by a conceptual essay, it will be clarified how artistic empathy can expand subliminal (self) knowledge and how it can contribute to the liberation of the creative process, making it more meaningful, comprehensive and profound.

Keywords: drawing / intersubjectivity / intrasubjectivity / empathy / freedom.

1. Introdução

Jorge Martins (1944) dedica-se à pintura e, também, particularmente, ao desenho. Nesta área de expressão, destacam-se as suas exposições no Museu Marco de Vigo, no Museu de Badajoz MEICA, no Museu de Serralves, na Fundação Carmona e Costa e no Museu Pompidou.

Tendo como referência a prática artística de JM, esta abordagem será uma meta-reflexão, adotando a premissa de que a empatia artística entre artistas requer, ao nível individual, uma *intrassubjetividade* nas relações “objetividade do eu consciente — subjetividade do eu inconsciente” e, ao nível da partilha, uma *intersubjetividade* nas relações “subjetividade do eu — subjetividade do outro.”

Em relação ao presente campo de análise, ter-se-á em consideração que, na primeira pessoa, se descreve e potencia a exploração de ligações (mais ou menos tácitas) entre a forma, o conteúdo (reflexo do pensamento do autor) e o processo (fenómeno de criação). Pressuporemos, também, que o processo criativo consubstancia, fazendo convergir, subjetivamente, realidades até então divergentes na sua objetividade. Sendo que esta aproximação acontece por via da sensibilidade, de tal modo que conteúdos antes desconexos se (re)conectem por profundas afinidades subliminares e conforme o estímulo de ação-pensamento da criatividade.

O processo artístico do desenho caracteriza-se, particularmente, por permitir potenciar a exploração sensível das formas e, inerentemente, um diferente conhecimento acerca delas. Mais, será um processo (de conhecimento) onde se estabeleçam relações entre a interioridade do conteúdo, o processo de sua exteriorização e a forma daí resultante. Para além disso, o desenho vai além da inteligibilidade de carácter racional com que se diferenciam as características objetivas do que aparente ser concreto. Mais do que tornar reconhecível a identidade física do perceptível e mais do que permitir uma leitura do pensamento formal, o desenho artístico contribui para a consubstanciação da informalidade sensível numa forma que indicie um pensamento polissémico; permite o encontro de um sentido latente, embora indizível, associado ao que antes era inócuo; permite, com isso, criar uma ponte simbólica e subliminar entre realidades separadas pelo significado literal; numa palavra, cria uma inteligibilidade sensível. Repare-se que a possível inteligibilidade, se entendida na sua condição subliminar, simbólica e metafórica, contextualiza-se, como se referiu, num campo subjetivo, da intrassubjetividade e da intersubjetividade, portanto, extravasando a necessidade de reconhecibilidade objetiva da forma.

Assim, com a expressão sensível que é imanente à arte, o desenho suscita experiências subjetivas com que se procura um conhecimento mais profundo

do(s) eu(s), que se dá a um nível tácito, isto é, num plano do subconsciente e subjetivo, que dispensa a elaboração racional. Podemos evocar a ideia de Davidson (2003: 90) de que os pensamentos privados são propriedade de um sujeito que sabe que os tem de uma determinada maneira, mas que os outros sujeitos desconhecem; contudo, acrescentando-se, essas subjetividades poderão deixar de ter essa qualidade privada quando se materializem numa representação que as tornem perceptíveis e interpretáveis, mas, não explicáveis na sua literalidade.

Com estas premissas, a meta-reflexão que se apresenta pretende evidenciar o porquê e o como se experiencia a relação *intersubjetiva* entre os artistas. Isto é, procurar-se-á aprofundar, num sentido abrangente, em que circunstâncias se proporciona a *empatia artística* e de que modo se pode fundamentar a razão de nós, artistas, nos influenciarmos por outros artistas, ao ponto de reorientarmos os nossos projetos artísticos, num certo sentido, através da, vulgarmente, designada inspiração. Não esquecendo que esta reflexão, embora extrapolável para a pintura, teve como ponto de partida os *desenhos* de Jorge Martins, e foi influenciada pela sensibilização que os mesmos suscitaram.

2. O contexto da intrassubjetividade e da intersubjetividade

Na procura de uma certa (auto)consciência, o desenho, numa primeira fase, é elaborado num contexto íntimo, de *intrassubjetividade*, em que se percorre um espaço confinado à interioridade do autor, embora, num diálogo com o que da mesma se exteriorize no processo criativo. Quando este fenómeno acontece, a experiência deixa de ter esse carácter restrito, passando do fenómeno de intra-relação eu-eu para um fenómeno aberto, de intersubjetividade e de inter-relação com o outro, isto é, “eu — outro-eu.” Estes dois tipos de relação são profícuos quando em complementaridade. Nestas circunstâncias, proporciona-se um outro olhar não só entre artistas, mas também do artista sobre si-próprio.

Na experiência individual, no processo criativo, o caminho pelo desconhecido — no espaço informal do inconsciente, porque destituído de formas e porque ocupado somente por energias caóticas ou memórias ocultas — é, numa primeira fase, uma experiência de (auto)conhecimento intuitivo no infra-nível intrassubjetivo eu-eu. Ou seja, o desenho começa por proporcionar um conhecimento introspectivo através do navegar pelos espaços (conhecidos e desconhecidos) de interioridade do autor. A partir da base de intrassubjetividade, facilita-se o desenvolvimento de uma empatia pelas suas próprias criações e, depois, as mesmas, eventualmente, suscitarão a empatia de outro(s) artista(s).

Relativamente a esta situação de criação, a ideia que desencadeia o desenho, mais do que preexistir predefinidamente, apenas se vislumbra com disposição

e motivação para germinar. A ideia, quando surja na representação, suscitará uma objetivação da subjetividade vivida pelo autor perante as dialéticas sistêmicas consciente-inconsciente e objetivo-subjetivo. São estas dinâmicas que causam no autor a vontade de (re)formular a consciência de sua identidade através do processo criativo. Na realidade o artista terá a expectativa de através da arte convergir mais para a sua individuação. Mas, será com o acréscimo da interseção com as outras identidades (de outros autores) que consciencialização de si e do mundo se poderá tornar mais alargada.

Assim, a orientação para a individuação requer, a par da intrassubjetividade, a experiência de *intersubjetividade*, isto é, uma relação, entre as subjetividades dos autores, que supõe “abarcando esse campo ‘entre dois’ onde o sujeito, sem deixar de o ser, produz e produz-se como outro por ação da relação precisamente com outro” (Goldestein, *in*: Fiorini, 2004: 95). A intersubjetividade descreve uma inter-relação subjetivo-objetivo-subjetivo que consiste numa possibilidade de comunicação em que “o sentido da experiência de um indivíduo, enquanto sujeito, seja compartilhado por outros indivíduos” (Antunes et al., 2000: 91) e com que encurtamos o espaço entre subjetividades. Num sentido lato, com a intersubjetividade proporciona-se um novo conhecimento, na medida em que “se saberá depois de se produzir no fazer com o outro, um saber diferente do saber instituído como prévio” (Goldestein, *in*: Fiorini, 2004: 95). Sublinhe-se, todavia, que esta experiência, ao nível da empatia artística, não requer que os conteúdos latentes das representações se tornem manifestos/objetivos para que se estabeleça o entendimento sobre um desenho artístico. A qualidade artística vai além dessa objetivação.

A arte aproxima os sujeitos quando crie a *liberdade* de procura e de escolha de caminhos subjetivos para além da literalidade objetiva. Com a empatia artística, os artistas experienciam os espaços interiores na medida em que se intersetem e unam entre si. O resultado será um maior potencial criativo, em que se liberte e amplie o espaço interno do artista. Por outras palavras, diríamos que, quando uma representação nos desperte uma empatia artística cria-se a simbiose objetivo-subjetivo, desfazendo bloqueios racionais e, assim, aproximando-nos dos outros e de nós-próprios, alargando o espaço interior da sensibilidade.

O meio pelo qual a arte cria a empatia artística é o carácter simbólico (no sentido lato), pois é o que facilita a comunicação mais sensível e livre, num contacto mais direto entre a interioridade das almas. Repare-se que, como diz Jung (1935/2000: 273), embora não tenhamos vida simbólica, “só ela pode expressar a necessidade da alma”. Na verdade, o entendimento tácito através da natureza simbólica da poética permite que formulemos um conhecimento mais alargado

do nosso Eu, ou um contacto, mais profundo e eficaz, com a nossa alma: princípio de contacto eficaz que Kandinsky (1912/1987) associa à “Necessidade Interior”.

O contacto com a(s) alma(s), pelas vias subjetividades (a intrassubjetiva e a intersubjetiva) é explorada tendo como impulso a motivação criativa desencadeada na relação “eu — não-eu”, nas dialéticas interior-exterior, consciente-inconsciente e interiorização-exteriorização. Ao nível da intersubjetividade, a criação constitui uma ponte entre o infra nível (do inconsciente de um autor) e o nível subliminar (de outro autor). Nesta experiência, entre as subjetividades (entre a de quem faz o desenho e a de quem o observa) resulta uma dinâmica — do movimento de aproximação-distanciamento e da variação de empatia de apego-desapego — que poderá potenciar a vontade e a (re)orientação do ato de criar.

A irracionalidade informal do inconsciente e a racionalidade da consciencialização da representação

A ordem dos desenhos resulta numa conjugação (de complementaridade) entre o objetivo e o subjetivo, que varia de pendor conforme os desenvolvamos segundo uma tipologia mais fiel à informação concreta e racionalizada — *pelos mecanismos de tradução racional da construção lógico-dedutiva* — ou segundo uma tipologia mais fiel a necessidades mais pessoais de expressão — *segundo motivações subjetivas e onde cabe a manifestação da irracionalidade*.

Entenda-se que o desenho supõe uma representação em que se projeta, simultaneamente, a sensibilidade, a subjetividade, a objetividade e a racionalidade — mas, para além disso, também se projeta a irracionalidade, ou melhor, a indefinição e a informalidade da mesma. Não esqueçamos que, sublinhe-se, essa irracionalidade se constitui, segundo Freud (1912/2001:162), por pulsões que não se tornam objeto de consciência; o que pode acontecer, segundo o pensamento deste autor, é que a representação faça vislumbrar uma *ideia* ligada a essa pulsão irracional. Portanto — cientes de que as inquietações não têm forma nem dimensão, porque, como as sensações de outras naturezas, residem na informalidade de natureza orgânica, irracional e inconsciente — o que se torna vislumbrável é a ideia dessa sensação. Logo, as inquietações, não tendo forma, manifestam-se em indícios, configuráveis na representação possível (que depende intervenção da racionalidade). Aliás, a indefinição da sensação materializa-se na forma representada, de certo modo, dando visibilidade ao pensamento despertado pela sensação. No fundo a empatia artística facilita-se quando a sensação causa emoção e esta a necessidade de expressão.

No espaço vazio do papel (ou doutro suporte), o plano originário da representação será a irrealidade do nada que dê lugar à realidade formal. É esta

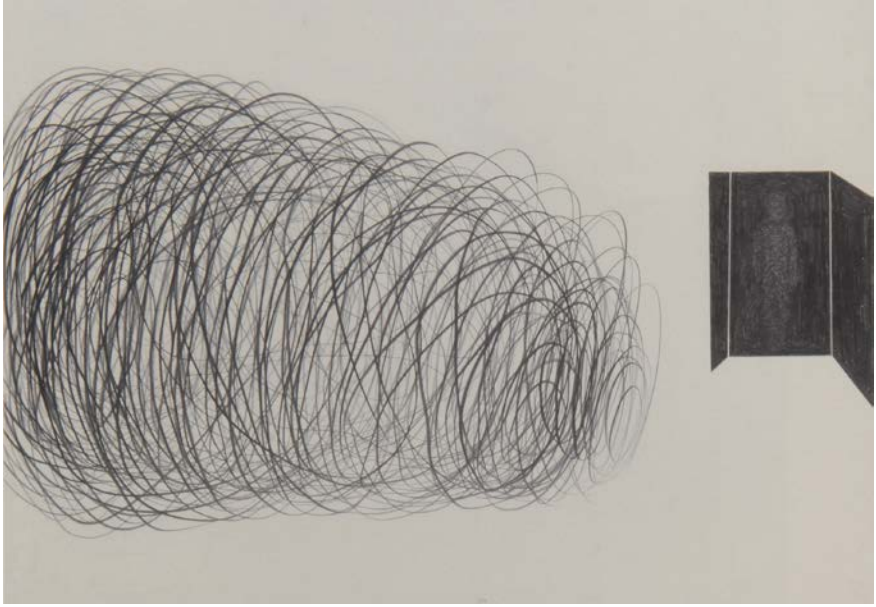


Figura 1 · Jorge Martins, Sem título, 1997. Grafite sobre papel, 70 x 100 cm.

realidade o que absorve as sensações do inconsciente, isto é, a forma dá-lhes substância material. Na verdade, estes conteúdos inconscientes, não são absolutamente indefinidos. Mais do que isso, serão a iminência das imagens retidas numa memória profunda, que aspiram a ser conscientes, mesmo que delas apenas se iniciem ideias. Deste modo, a infinitude do vazio informal e do caos energético do inconsciente pode adquirir uma forma ao se transformar numa representação. Ao nível sensível, quando o desenho seja o resultado da manifestação da energia dos afetos, dos desejos, dos medos, etc., e quando tudo isto se circunscreva pela finitude de uma forma, configuram-se os limites da área do pensamento e da energia que o acompanhe. Mas estes limites poderão reabrir-se se, no seu processo de construção, se originar a harmonia interna, isto é, se se libertar a expressão estética da exteriorização de memórias e se estas se reconciliarem com o juízo crítico da razão.

Apesar do que se disse, no processo de representação, para além da expressão poder sensibilizar a razão da representação, ao configuramos a desordem da energia irracional que reside no subconsciente, incutimos na expressão sensível da forma uma certa ordem racional para que a representação adquira um certo sentido. Mais, para o encontro deste, também é necessária a influência da consciencialização, da sedimentação de memórias ou de uma arqueologia de experiências passadas — que se reconciliem com o presente quando a razão as oriente inteligentemente.

De certo modo, no desenho da Figura 1, talvez JM tenha procurado reconciliar a experiência orgânica da ação do movimento do agora com as memórias da experiência passada. Essas memórias talvez estivessem na profundidade do inconsciente e, presumivelmente, não terá tido uma ideia delas senão com a sua emergência na exploração do desenho. Certamente, convocando a libertação das sensações (ligadas à energia irracional do inconsciente) da ação processual, terá alimentado a vontade de procurar o sentido para as ideias latentes e para as formas que emergiram associadas à manifestação dessas sensações. Este livre fluxo criativo terá levado JM a uma certa arqueologia autobiográfica e a uma consequente catarse subliminar.

A expressão como libertação dos espaços restritos da racionalidade

O propósito de um artista poderá ser o de (re)encontrar a condição originária de ordem. Ou melhor, talvez procure o estágio de equilíbrio holístico, onde a sensibilidade se (re)concilie com a racionalidade, harmonizando as (aparentes) divergências de realidades. O que sugere que, num sentido lato, o artista deseje recuperar uma unidade entre a realidade formal, a realidade processual e a



Figura 2 · Jorge Martins, Uma história verdadeira, 2006. Grafite sobre papel, 120 x 160 cm.

realidade semântica ou ação-pensamento-representação. A expectativa subjacente talvez seja a de *uma maior liberdade do pensar sentindo e de conhecer-se conhecendo*. O vórtice desta liberdade e desta consciência seria uma criatividade que extravasasse uma possível onnipotência racionalista.

Para o caminho de retorno à um certo sentido da gênese, teremos o contributo do processo criativo que ative as dialéticas “racional-irracional”, “subjetivo-objetivo”, “espaço-objeto”, “mente-corpo”. Estas inter-relações dialéticas estabelecem-se quando, pela orientação criativa, a realidade energética se consubstancia na realidade material. Com a criação, a racionalidade pré-definida e pré-existente *a priori* pode reformular-se e dar lugar, *a posteriori*, a uma nova realidade, a uma nova e mais alargada consciência. Quando este processo descreva e ative uma flexibilidade de harmonização “exterior (racional e objetivo) — interior (irracional e sensível)”, abre-se caminho para a reconvergência em direção a uma liberdade ideal ou a uma consciência originária.

Na procura de aproximação às (im)possibilidades ideais, é necessário que o desenho permita uma manifestação expressiva — ao nível processual, formal e semântico — em que os medos e os desejos se possam resolver tacitamente, a um nível subjetivo e sem a censura do racional. Na verdade, a re-harmonização que se aspire possibilita-se quando pudermos exteriorizar o nosso imaginário sem direção nem trilhos pré-determinados e, como num sonho, livres das restrições racionalistas, ao ponto de que a objetividade das imagens se coadune com a subjetividade que lhe é subjacente.

Repare-se que o seguinte desenho (página seguinte, Figura 2) parece trazer ao plano da consciência, não personagens concretas mas sim, entidades com que JM terá tido experiências que possivelmente lhe terão desencadeado emoções que recalçou e, portanto, que ficaram retidas e congeladas pela censura do racionalismo, carecendo de sua reconciliação com o consciente. Pode-se inferir que, com a encenação deliberada de uma repetição simbólica das situações não resolvidas (como se uma peça de teatro se tratasse), JM terá retornado ao passado recuperando a sua harmonização com o presente. Por ser uma representação simbólica, o desenho terá sido libertador — à semelhança de um sonho, embora, ao contrário deste, por convocatória deliberada dos resquícios de memórias que desejou rever com recurso as representações que as fizessem reemergir livremente.

Tendo como exemplo este desenho (Figura 2), evoquemos Cassirer (1926/2001:42), quando diz que “a arte não pode ser compreendida como mera expressão do interior” nem “como reprodução das figuras de uma realidade exterior”, em vez, disso, como revela o autor, a arte será uma fusão do subjetivo com o objetivo, de que resulte uma nova existência e um novo conteúdo. Ao que

acrescentamos, com este processo vislumbra-se um conteúdo mais significativo, idiossincrático e (tacitamente) consciente.

Conclusão

Sugerimos, então que, num primeiro plano, na base de uma *intrassubjetividade*, o desenho não se restringe pelos limites do realismo das formas que nos são exteriores nem pelos limites da natureza racionalista. Inversamente, o processo criativo requer que a experiência sensível no campo da realidade objetiva se torne livre através da imersão na infinitude das energias da subjetividade do inconsciente. O que não significa que a arte seja uma rejeição do concreto e racional; com maior ou menor intensidade, passamos sempre pelos caminhos racionalistas, desde que os submetamos à liberdade associativa de imagens, ideias e meios. A liberdade criativa aumentará se se gerar harmonia na reconciliação entre o racional e o irracional, entre o objetivo e o subjetivo, entre a consciência e o inconsciente, e entre o literal e o simbólico.

Explorada esta experiência subjetiva do eu, passa-se para um segundo plano com características similares, na base de uma *intersubjetividade*, criando condições para: uma empatia pela experiência criativa do outro; uma abertura para diferentes vias de criação; um mais amplo, sensível, criativo e livre modo coletivo de ver e reformular a representação do mundo.

O que num artista se desperte (os sentidos, os afetos, as emoções e os sentimentos) através de uma intuição sobre as criações de outro artista constituirá a nutrição da motivação para criar novas incursões nas profundezas da alma. Neste contágio anímico desencadeia-se uma *empatia artística* com que os artistas adquirem uma maior harmonia afetiva, um estreitamento das distâncias que tenham que percorrer na interioridade de seu espaço interno (eu consciente e eu inconsciente) e em direção à dos outros (artistas). Nestas circunstâncias, a criação artística origina condições para a aproximação a uma certa essência da coletividade humana e de sua potencialidade nata de criar com *liberdade*.

Referências

- Antunes, A., Estanqueiro, A., & Vidigal, M. (2000) *Dicionário Breve de Filosofia: vocábulos, correntes, autores*. Lisboa: Presença. ISBN: 972-23-1959-0.
- Cassirer, Ernst (1926/2001) *A Filosofia das Formas*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN: 85-336-1375-X.
- Davidson, Donald (2003) *Subjetivo, Intersubjetivo, Objetivo*. Madrid: Cátedra. ISBN: 84-376-2085-6.
- Fiorini, Leticia Glocer (Comp.) (2004) *El Otro en la Trama Intersubjetiva*. Buenos Aires: Apa Editorial e Lugar Editorial. ISBN: 950-892-206-0.
- Freud, Sigmund (1901-1940/2001) *Textos essenciais da Psicanálise I: o Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*. Mem Martins: Europa-América. ISBN: 972-1-02740-5.
- Kandinsky, Wassily (1912/1987) *Do Espiritual na Arte*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jung, Carl Gustav (1935/2000) *A Vida Simbólica*. Petropolis: Vozes. ISBN: 85-326-1941-0.

Nota biográfica

Luís Filipe Salgado Pereira Rodrigues é artista visual e professor na Escola Básica e Secundária de Infias/Vizela. Doutorado em Arquitetura/Ramo do Desenho pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; Licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. As suas principais linhas de investigação são as Artes Plásticas — em particular, o Desenho.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7288-5288>

Email: luisfiliperodrigues@yahoo.es

Morada: Faculdade de Artes e Letras, Unidade de Investigação LabCom.CA, 6201-001, Covilhã, Portugal

Memória na obra 'Areias do Tempo' de Daniela Pinheiro

Memory in the work 'Areias do Tempo' by Daniela Pinheiro

ANDRÉA BRÄCHER* & SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES**

* AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, CEP 90020-180, Centro, Porto Alegre, RS, Brasil.

** AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo: O artigo aborda a obra “Areias do Tempo” da artista visual brasileira Daniela Pinheiro (Pelotas/RS, 1983). Aborda-se a obra em fotografia, realizada em processo fotográfico histórico denominado cianotipia, onde vislumbramos uma obra em progresso, que relaciona fotografia e memória. Usamos ao longo do texto conceitos de memória de Bergson (1999), memória intensiva de Rauter (2000) e fotografia plástica de Baqué (2003).

Palavras chave: Fotografia / Cianotipo / Memória.

Abstract: *The article addresses the work “Areias do Tempo” from Brazilian visual artist Daniela Pinheiro (Pelotas / RS, 1983). We approach the work in photography, carried out in a historical photographic process called cyanotype, where we glimpse a work in progress, which relates photography and memory. Throughout the text, we used concepts of memory by Bergson (1999), intensive memory by Rauter (2000) and plastic photography by Baqué (2003).*

Keywords: *Photography / Cyanotype / Memory.*

Introdução

O artigo que aqui inicia-se aborda parte da produção da artista visual brasileira Daniela Pinheiro (Pelotas/RS, 1983). Formada em jornalismo e artes visuais, possui mestrado em artes visuais pela UNICAMP (Campinas/Brasil, 2019) e, atualmente faz doutorado na UBI (Universidade da Beira Interior/Portugal). Atua como artista multimídia, jornalista, videomaker e fotógrafa, como podendo ser considerado uma artista jovem. No ano de 2020 começa sua participação no Grupo Lumen de Processos Fotográficos Históricos e Alternativos Fotográficos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde o início de sua carreira, Pinheiro participa de exposições coletivas, individuais, festivais de fotografias, é finalista em prêmios. Dois exemplos são suas participações em 2018 com a obra “Tasogare”, no Arte Londrina, Londrina/PR, e em 2011 o documentário “Inventovoceinventá” na 8ª Bienal do Mercosul de Porto Alegre, Porto Alere/RS.

A obra a ser abordada no artigo chama-se “Areias do Tempo”, desenvolvida durante o seu mestrado em artes visuais. Trata-se de inúmeras fotografias sobrepostas de figueiras centenárias (Figura 1) que ainda habitam sua terra natal — Pelotas/RS, Brasil — e onde vive hoje a artista, no balneário de Laranjal. A memória relacionada ao local de sua infância e objetos descobertos ao longo da pesquisa, irão pontuar seu processo de criação. Entende-se então, que as memórias de sua infância são importantes no trabalho. Pretendemos aprofundar a relação entre a cor das imagens, as várias camadas de fotografias e a costura a partir de conceitos de memória de Henri Bergson (1999), memória intensiva de Cristina Rauter (2000) e Fotografia Plástica de Dominique Baqué (2003), como veremos a seguir.

1. Areias do Tempo: entre amarelo, azul e marrom

Para Daniela Pinheiro a obra “Areias do Tempo”, condiz com um encontro de lugares e memórias:

Imersa nesse encontro, esse lugar onde nasci e cresci fez vir à tona memórias — lembranças das pessoas que tinha perdido ao longo de minha vida, no período em que ainda morava lá, fazendo reverberar, em todo o processo criativo desta pesquisa, questões sobre o tempo, a permanência e a duração. Afetada por essas memórias, busco criar outros diálogos com a fotografia, com o propósito de romper com os paradigmas em torno da imagem fotográfica tradicional, concebida como algo fixo e estático, fazendo emergir novas imagens visuais fotográficas por meio do contato com a materialidade, as intervenções e experimentações com o processo alternativo de fotografia chamado cianótipo (2018: 7).



Figura 1 · Daniela Pinheiro, *Areias do Tempo*, 2019-2020. Fotografia em cianótipo e papel japonês, 67 x 57cm. Fonte: Daniela Pinheiro.

A partir destes conceitos a artista desenvolveu extensa pesquisa com o processo fotográfico histórico conhecido como cianótipo. O processo fotográfico histórico do cianótipo originalmente tem sua coloração azul, onde uma imagem negativa é positivada por contato aos raios ultra-violetas. Conhecido desde 1842, seu inventor foi Sir John Herschel. Então, em sua origem um processo de coloração azul, que mediante experimentações químicas (tonalizações com erva-mate) de Pinheiro durante seu mestrado, tornaram suas imagens com tons de marrom — assemelhadas as areias das ruas da cidadezinha balneária sem calçamento. Para reter a coloração da areia, a artista a “aprisionou” em um vidro, para sempre lhe guiar em seus experimentos.

A cianotipia em seu processo de criação mostra-se como o lugar de descobertas e mutações para a artista. Em sua dissertação exemplifica seu processo de criação e sua constante observação da passagem de cor da emulsão de cianotipia de amarelo fosforescente para azul, durante sua lavagem; e, mais tarde, de azul para outra cor, com um banho de erva-mate (Pinheiro, 2018: 50). A cor representa uma mutação da matéria química, mas também a representação de diferentes temporalidades. A erva-mate, tipicamente da região do sul do Brasil, onde a artista nasceu, foi mais um elemento significativo e conceitual para o trabalho.

Diferente de outros artistas que trabalham com processos históricos fotográficos, não importa a unicidade ou a vontade auratizar a imagem em suas criações. Pensamos neste artigo como Dominique Baqué (2003: 9), em que a pureza do meio fotográfico não é prerrogativa, quando se trata da Fotografia Plástica, ela participa da hibridação generalizada da prática e atravessa as artes plásticas. Exemplo disso é a transformação de seu trabalho bidimensional “Areias do Tempo” em um fotofilme de 15 minutos de duração, de mesmo nome (2020). Vemos em seu processo criativo a passagem para a imagem em movimento, junto a narração da própria autora, e imagens em cores. Segundo Daniela Pinheiro (2021) a própria utilizou:

[...] algumas imagens dos negativos digitais, outras eu utilizei do banco de imagem do processo da pesquisa (fotografias tiradas durante a pesquisa do Mestrado, que não entram na figueira de cianótipo) e outras fotografei em 2020, na pandemia (onde retornei para o Laranjal, morando durante a pandemia) [...] essas fotografias das figueiras eu fotografei desde 2016 (início do Mestrado — agosto) até 2020 (maio — junho).

Para este artigo somente será analisado o trabalho bidimensional de Daniela Pinheiro.

Muito pertinente a colocação de Baqué sobre como artistas contemporâneos exploram processos históricos da fotografia:

[...] parece que en la otra vertiente de la escena fotográfica hayamos asistido a un retorno del pictorialismo, paralelo a un renovado interés por las técnicas antiguas, sobre todo a lo que podría denominarse el retorno de la Historia (2003:147).

Parece-nos, no entanto, importante antes de classificá-la entre um nome de movimento artístico ou outro, deixa-la situada em uma prática comum entre jovens artistas brasileiros que exploram a fotografia digital, processos históricos da fotografia e vídeo.

2. Areias do Tempo: entre passado e presente

O Laranjal, lugar de suas recordações de infância, remete à artista ao veraneio, com ruas de areia, bicicletas e árvores centenárias. As árvores ali presentes são enormes: figueiras recobertas de barba-de-pau. Em concordância com Bergson consideramos que no trabalho de Pinheiro, há um passado que se faz presente.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens (1999: 30).

A artista ao caminhar pelo pequeno balneário se deparou com essas antigas árvores, e passou a observar suas cascas. Tal parte da árvore lhe remeteu a camada exterior que todos nós seres humanos possuímos, a pele. A pele humana se renova, assim como a “pele” das árvores, guardando marcas da passagem do tempo. É possível também traçarmos mais um paralelo: a emulsão do cianótipo é como uma “pele” fotossensível, onde são registradas as imagens. A pele também está aberta ao toque, uma materialidade que o trabalho de Daniela Pinheiro explora, com a fragmentação e posterior re-construção de sua árvore através de várias camadas de papel japonês. Uma vez que nos aproximamos da obra, é inevitável o toque ao folhear suas imagens. Estas inúmeras camadas, representando fragmentos de fotografias dos troncos das figueiras, são costuradas com linhas (Figura 2).

A costura presente na obra da artista é uma reminiscência de infância — que foi descoberta durante o processo de criação: uma pequena caixa da tia avó materna no quarto da artista no Laranjal, onde haviam dentre outros objetos, agulha e linha, que a artista começou a experimentar. De tal experimentação vieram as costuras entre as fotografias, como observado na Figura 2. Com sua pequena caixa de costura e seus artefatos, a artista busca remeter o leitor de suas imagens a construção de sua poética, seu processo de criação e as escolhas



Figura 2 · Daniela Pinheiro, *Areias do Tempo*, 2019-2020 (detalhe). Fotografia em cianótipo e papel japonês. Fonte: Daniela Pinheiro.

pelos materiais empregados, objetos, coisas, percursos alinhavados na intensidade temporal que se condensa e intensifica nas imagens criadas. Há a busca de um suporte como o tecido que ao final se deu na escolha do papel japonês, e a ideia das camadas sobrepostas e costuradas da memória. Alicerça seu fazer enraizado no arcabouço do passado, numa memória intensiva. Quem explica este conceito é Rauter (2000: 35) em seu artigo “A memória como campo intensivo: algumas direções a partir de Deleuze, Nietzsche e Proust”,

[...] Assim, nos momentos plenos da paixão, da política e da criação artística, é traçada uma via de acesso a um outro plano, o plano da imanência da vida, ou como poderíamos também dizê-lo, a um outro tipo de memória. Esta “outra memória intensiva”, podemos contatá-la por outras vias que não as da razão, do ego, da linguagem representacional.

Ainda segundo a mesma autora (Rauter, 2000:42):

[...] É o esquecimento que possibilita que conservemos o passado como um plano de intensidade, um plano de onde surgirão os materiais da obra de arte — que não coincidem mais com figuras específicas de nosso passado, mas que se referem ao que nelas corresponde a esta superfície intensiva.

É no costurar e depois folhear, que encontramos novamente outras temporalidades do trabalho. O tempo de costura entre os vários fragmentos fotográficos de suas cascas, e o tempo de ir descobrindo aos poucos uma árvore ancestral. A costura manual, hoje em desuso nas novas gerações, era um fazer corriqueiro entre nossas antepassadas — mães, avós e bisavós. As práticas manuais incluíam bordados, crochê, tricô e até rendas. Modos de se tecer linhas de tempo no devaneio provocado pela costura, fugir de uma realidade patriarcal que aprisionava as mulheres em casa. Na costura, no bordado elas criavam rizo- mas e derivas mentais que por momentos as libertavam da servidão.

Daniela Pinheiro não é nem Ariadne, nem Penélope; sua costura, assim como sua fotografia são materializações de resistência aos paradigmas contemporâneos da fotografia e das atividades domésticas vigentes da mulher na atualidade.

Conclusão

O artigo apresentou a obra “Areias do Tempo” da artista brasileira Daniela Pinheiro. A obra feita em papel japonês, com fotografias em cianotipia e costura, é um “work in progress”. A artista faz parte de uma nova geração que trabalha com fotografia, e através dela resgata sua história autobiográfica e cria seus próprios processos criativos com ela. Para abordar teoricamente o trabalho, utilizamos os conceitos de memória de Henri Bergson (1999), memória intensiva de Cristina Rauter (2000) e fotografia plástica de Dominique Baqué (2003). “Areias do Tempo” nos permite refletir sobre a passagem do tempo cronológico e os ciclos da vida — utilizando fotografias da árvore da figueira. Através de suas várias camadas constrói seu próprio livro da vida de forma agnóstica. Seu trabalho que engloba fragmentação, cores diversas, camadas, costuras, incompletudes, como nossa memória, registra uma árvore originária, memorial, juvenil e construída.

Agradecimentos

Agradecemos à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Instituto de Artes, ao Departamento de Artes Visuais, à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, e ao Departamento de Comunicação, à Pró-Reitoria de Pesquisa e a de Extensão da UFRGS.

Referências

- Baqué, Dominique (2003) *La Fotografia Plástica*. Barcelona: Gustavo Gilli. ISBN:9788425219306
- Bergson, Henri (1999) *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes. ISBN:85-336-1021-1
- Pinheiro, Daniela (2018) *Areias do Tempo*: uma confidência do processo criativo e poético com a matéria fotográfica no cianótipo. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Pinheiro, Daniela (2020). *Areias do Tempo*. Fotofilme. 15min. <https://www.youtube.com/watch?v=79LHfG2xD0g&feature=youtu.be>
- Pinheiro, Daniela (2021). Entrevista. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <andrea.bracher@terra.com.br> em: 15 fev.2021.
- Rauter, Cristina (2000) A memória como campo intensivo: algumas direções a partir de Deleuze, Nietzsche e Proust. In: Fonseca, Tania Mara Galli; Francisco, Deise Juliana *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS. ISBN: 9788570255624

Notas biográficas

ANDRÉA BRÄCHER é artista visual e professora no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As suas principais linhas de investigação são Arte e a Fotografia e Processos Fotográficos Históricos e Alternativos.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4525-6400>

Email: andrea.bracher@terra.com.br

Morada: Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Rua Senhor dos Passos, 248, 90020-180, Porto Alegre, Brasil.

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES é artista visual e professora no Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado em Comunicação e Cultura Pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas principais linhas de investigação se concentram em narrativas visuais produzidas em fotolivros e Fotografia e Arte.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-8888-000>

Email: sandrapgon@terra.com.br

Morada: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, CEP 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

A Pintura transparente de João Aquino Antunes

João Aquino Antunes transparent painting

TERESA ALMEIDA

AFILIÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes, VICARTE, IADS

Resumo: Este artigo visa apresentar o artista João Aquino Antunes, antigo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, e o seu percurso artístico na arte do vitral. Descendente de uma família de vitralistas possuiu uma oficina de vitral com mais de 100 anos. São apresentadas obras onde a arte do vitral se assume como uma Pintura transparente autónoma, não necessitando de estar limitada ao espaço confinado pela imposição arquitetónica.

Palavras chave: vitral / pintura com grisalhas / luz / cor.

Abstract: *This article aims to present the artist João Aquino Antunes, former professor at Fine Art Faculty, Porto University and his artistic career on stained glass art. Descended from a stained glass family, he owned a stained glass workshop with more than 100 years. It will be presented works where the art of stained glass is assumed as an autonomous transparent painting, not needing to be limited to the space confined by architectural imposition.*

Keywords: *stained glass / grisaille painting / light / colour.*

Introdução

O artista João Aquino Antunes (1939) antigo professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto é conhecido pelo seu vasto trabalho de vitral, (e também em mosaico), que o artista intitula de Arte Monumental. Este artista acredita que esta é a pintura mais adequada ao interesse comum das populações, no sentido em que estabelece uma função objetiva e imediata. (Almeida, 2011)

João Aquino Antunes é o artista português da atualidade que mais obra apresenta em vidro. Possui uma vasta produção artística na área do vitral, nitidamente a mais volumosa existente em Portugal, atribuída a uma única pessoa, enaltecendo o vitral não só em território nacional, mas também além fronteiras. Das inúmeras obras concretizadas, o artista menciona algumas como, Igreja do Caxito em Angola (1960), Igreja de Porriño em Espanha (1986), Igreja de St. Patrick em New York, EUA, (1971) residências nos estados de Connecticut (2000) e Massachusetts (1969).

Proveniente de uma família de vitralistas, João Aquino Antunes possuiu uma oficina que foi fundada, na cidade do Porto, pelo seu avô Plácido António Antunes (1886 — 1950) em 1906. É a partir desta data que se inicia uma atividade de parceria com o pintor António Carneiro, e se desenvolvem inúmeros trabalhos de vitral de valor artístico contemporâneo que se encontram espalhados pelo mundo. (Almeida, 2011) O seu filho João Baptista Antunes (1914 — 1994), fica encarregue da oficina após a sua morte (Vitorino, 2008) e em seguida o neto de Plácido Antunes, Aquino Antunes, herda toda esta tradição de saberes começando a trabalhar nesta arte desde muito cedo.

Em 1969 realiza para a capela do Colégio das Escravas do Sagrado Coração de Jesus no Porto, um vitral de conceção abstrata, onde a calha de chumbo e as chapas de vidro colorido, são substituídos por blocos de vidro e cimento no caixilho, técnica que é conhecida como *dalle de verre*. Considera-se que estes vitrais foram os primeiros vitrais abstratos realizados para um templo católico em Portugal. Nos vidros azuis conseguimos imaginar o vulto de uma figura. A luz produzida por este vitral estende-se pelo interior do edifício proporcionando uma atmosfera mística e idílica, uma sensação de calma e bem-estar, como uma luz apaziguadora que cai sobre as almas dos crentes que se encontram no seu lugar de fé. (Almeida, 2011) Ao longo da sua carreira artística o artista foca a sua expressão nesta arte monumental, em edifícios de arte sacra, (aqui a arte é espiritual, onde o instinto e a sensação estão integrados na obra), e também em imóveis governamentais e residências privadas.

1. O vitral como arte autónoma

O vitral surge como uma forte relação com a arquitetura, uma tecnologia de pintura, particularmente adaptada ao espaço sagrado. Henri Focillon refere “a pintura sobre vidro, esse fresco translúcido, a criação mais extraordinária da arte da Idade Média” (Focillon, 1980: 278). João Aquino Antunes menciona que o vitral atravessa agora um grande período de esplendor, que ultrapassa o notável período da Idade Média. (Almeida 2011) Na verdade, assistimos a um crescimento de artistas contemporâneos portugueses que começam a realizar vitrais para espaços sagrados no século passado (Almeida 2019), entre outros, Almada Negreiros, Júlio Pomar, Arlindo Rocha, Vieira da Silva, José Rodrigues, Sá Noqueira, Domingos Pinho, Júlio Resende, Francisco Laranjo. No entanto a arte do vitral não necessita obrigatoriamente de se confinar ao jugo arquitetónico, pode existir separadamente deste, sendo exibido como obra de arte assumida e personalizada. (Almeida, 2019)

Josef Albers (1888-1976) explorou o vidro na Bauhaus, primeiro enquanto estudante e depois como mestre nas suas conceções artísticas, e em 1921 realiza trabalhos como *Figure e Rheinische Legende. Park* e 1924 consiste por serem uma obra com pequenos pedaços de vidros coloridos reagrupados em grupos de cor que depois reorganizou numa trama unida pela calha do chumbo. A cor assume aqui uma energia espiritual. (Morris, 1994) O seu interesse por este material intensifica com a realização destas obras e começa em seguida a realizar painéis que intitula e “*glass pictures*” que poderiam ser colocados numa parede (Neiwander; Swash, 2005), como uma tela pictórica.

Esta atitude de atribuir ao vitral uma independência, caracterizando-se numa arte ‘per si’ e é hoje em dia explorada por vários artistas. Judith Schaechter (1961) é uma artista Norte Americana que escolheu a técnica do vitral para a sua realização artística, utilizando a técnica tradicional que se mantém desde vários séculos. Com uma temática figurativa que se caracteriza de uma certa melancolia, a artista procura transformar o infeliz no belo (Schaechter, n/a) através de um processo meticuloso ela transporta para o vidro plaqué os seus temas (Neiwander; Swash, 2005) onde em seguida desenha com o processo de gravação e realiza as suas pinturas. Judith aprecia a lentidão do método, e o resultado que advém do processo.

João Aquino Antunes, para além do vasto trabalho de vitral em espaço arquitetónico como já foi constatado, possuiu também obra onde o vitral é uma peça artística autónoma funcionando como uma pintura com luz, nomeadamente na obra *Vénus ameaçada* de 1981 (Figura 1), vitral que representou Portugal na 2ª exposição de vitral no centro internacional de Vitral (CIV) Paris. Um trabalho



Figura 1 · João Aquino Antunes.
Vénus Ameaçada, 1981. Fonte: autora



Figura 2 · João Aquino Antunes. *Vênus Ameaçada* (detalhe), 1981. Fonte: autora

Figura 3 · João Aquino Antunes. *Vilarinho da Furna*, 1981. Fonte: autora

Figura 4 · João Aquino Antunes. *Vilarinho da Furna* (detalhe), 1981. Fonte: autora

de 210x91cm onde a pintura em grisalhas assume uma expressividade notória. Quando pintamos numa superfície vítrea utilizam-se grisalhas e/ou esmaltes que necessitam de serem colocadas numa mufla para que estes vitrifiquem na superfície do vidro, tornando assim o vitral numa pintura cinética (Almeida, 2019). Neste trabalho predomina o movimento vertical das formas, que descendo, avançam e quase irrompem do plano. Formas orgânicas estão divididas num cromatismo onde o verde e azuis predominam no fundo. Com uma obliquidade dextra existente, as configurações vão-se formando, destacando-se do fundo. João Aquino Antunes pinta numa mesa de luz, utilizando uma grisalha castanha a pincelada é rápida e vigorosa proporcionando profundidade à pintura realizada (Figura 2).

Vilarinho da Furna (Figura 3), do mesmo ano com 126x84cm é outro exemplo. Esta obra participou na IV Bienal de Vila Nova de Cerveira. Numa composição abstrata procura refletir sobre a aldeia que se encontra submersa desde 1971 quando da construção da barragem. Na parte inferior, formas sobrepostas numa horizontalidade esmagada pelo peso das águas, traduzidas nos azuis desmaiados e que descaem das alturas. Uma diagonal rasga a composição, montanha, o sítio. A aldeia está presente numa reminiscência que ainda hoje perdura. Pequenas formas horizontais com uma pintura acentuada em grisalha castanha (Figura 4). Uma alusão aos sulcos, as pequenas leiras separadas por muros empedrados, uma visão tão características da paisagem minhota. O Gerês tem para o artista um carinho especial, é o seu local de refúgio, de meditação com a natureza na fuga do dia-a-dia da cidade.

3. A Prova

Na década de 80 João Aquino Antunes entra em contacto com a escola alemã e com as obras de artistas como: Georg Meistermann (1911-1990), Johannes Schreiter, (1930) Ludwig Schaffrath (1924-2011), Joachim Klos (1931-2007). Na escola alemã os conceitos de vitral foram totalmente reinventados através da cor do vidro e do chumbo que funcionava na composição como linha (Porcelli, 1998), mais do que meramente unificador das várias cores dos diferentes vidros. Estes artistas conceberam trabalhos inovadores, dinâmicos e espontâneos (Moor, 1997), onde os movimentos da composição são acentuados pelos desenhos realizados através das linhas do chumbo. Ludwig Schaffrath nos trabalhos que desenvolveu ficou conhecido por colocar em primeiro plano a linha do chumbo e em segundo o vidro (Roenn, in Urbanglass). O chumbo assume nos trabalhos realizados por estes artistas um fator predominante na composição, “já não é o elemento unificador entre os vários vidros, que delimita a cor,

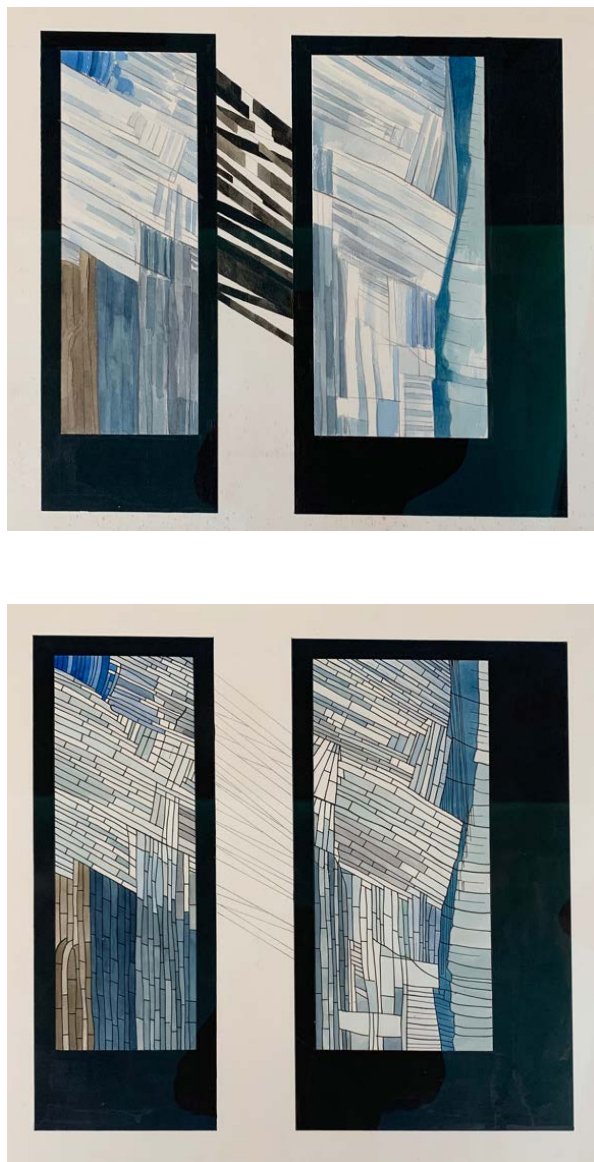


Figura 5 · João Aquino Antunes. Esboceto da Paisagem, 1988. Fonte: autora

Figura 6 · João Aquino Antunes. Cartão da Paisagem, 1988. Fonte: autora

é sim, um elemento estruturante na composição da obra, é linha, é desenho”. (Almeida, 354, 2019) Este fascínio pelos mestres da Alemanha está também expresso nas obras do artista João Aquino Antunes, e em especial na grande composição, *Paisagem*, de 1988, um vitral com luz artificial que constituiu a prova para a obtenção de título de Professor Agregado do 5º grupo conferido pela Escola Superior de Belas Artes da Universidade do Porto. A prova de agregação era um processo de grande exigência. Primeiramente seria selecionado um tema para a realização do esboçeto. O júri tinha cinco temas que neste caso foram, a cidade, interior, mensagem, terra e paisagem, esta última foi a selecionada. Primeiramente o candidato realiza o esboçeto (Figura 5) do que seria a “grande composição”. João Aquino Antunes executa um cartão (Figura 6) do que seria a sua pintura com luz. Chama-se cartão ao trabalho que o artista realiza à escala do que será o vitral final. É uma prática comum, depois do cartão realizado pelo artista o estúdio executa o vitral no tamanho real.

Após realizar o esboçeto, o candidato tem sessenta sessões com oito horas cada para fazer o trabalho, que João Aquino Antunes intitulou de *Paisagem* (Figura 5). Uma composição abstracionista geométrica com movimentos verticais e esquerdinos que possuiu uma predominância de tons azuis. O movimento é realçado pela composição das linhas de chumbo, estas (re)criam o ritmo da composição, a sua expressão. À semelhança do que acontece no desenho onde a linha possuiu múltiplas densidades, também aqui a linha é variada onde através de várias espessuras do chumbo consegue delinear a composição formal, permitindo uma proeminência na obra. Conseguimos visualizar um entrelaçado das formas geométricas numa relação de fundo/forma superpondo-se numa harmonia rítmica. Composta por um díptico, a estrutura foi pensada como uma parte integrante da obra, contribuindo para o movimento nela estabelecido.

Esta obra estava exposta na oficina de vitral da FBAUP desde a data da prova para apreciação dos estudantes, no sentido de observarem o trabalho desenvolvido pelo antigo docente. Atualmente encontra-se patente no Museu do vitral, Porto, tendo sido cedida pela FBAUP.

Além da realização destas provas, existia ainda uma outra de cariz mais clássico e tradicional que consistia no modelo vivo, em dez sessões com quatro horas cada. A obra desenvolvida por João Aquino Antunes é tudo menos uma ação convencional. *Nu* (Figura 6) foi desenvolvido utilizando o vidro como suporte. A obra é apresentada numa estrutura vertical onde um vidro opalino branco é inserido com uma figura gravada com ácido. À semelhança do todos as outras obras, esta também possuiu luz. A figura encontra-se de costas para o público, situada no canto esquerdo superior. A organização estrutural encontra-se



Figura 7 · João Aquino Antunes. *Paisagem*, 1988. Fonte: autora

Figura 8 · João Aquino Antunes. *Nu* (detalhe), 1988. Fonte: autora

dividida em três segmentos verticais, separados por uma calha de chumbo, estes segmentos estão em duas zonas da estrutura. Uma a principal, na parte superior, claramente à vista de todos e outra, despercebida na parte inferior que funciona como um friso. Nu encontra-se neste momento na entrada da oficina de vitral da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Conclusão

João Aquino Antunes possui uma vasta obra de vitral. Neste artigo foram apresentadas obras onde a arte do vitral se assume como uma Pintura transparente autónoma, não necessitando de estar limitada ao espaço confinado pela imposição arquitetónica. As obras *Vénus Ameaçada*, *Vilarinho da Furna* e *Paisagem* fazem parte da exposição permanente do Museu do Vitral, situado junto da Sé do Porto cuja inauguração está programada para 2021.

Este artista conseguiu demonstrar que esta arte — o vitral — está longe de ser predominantemente conotada como uma arte medieval. A sua virtualidade é vasta, não se confinando ao espaço sagrada onde nasceu, assumindo um lugar no campo artístico do mundo da arte contemporânea.

Referências

- Almeida, Teresa (2011) *O vidro como material Plástico: transparência, luz, cor e expressão*. Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos apresentada na Universidade de Aveiro
- Almeida, Teresa (2019) *Pintura transparente*. ICOCEP — International Congress on Contemporary European Painting — 2ND EDITION — PROCEEDINGS BOOK, Ed/ coord: Francisco Laranjo, Domingos Loureiro, Sofia Torres e Teresa Almeida) 1st. i2ads Edition: [digital edition] ISBN 978-989-54703-1-0 : 353-359
- Almeida, Teresa (2019) ver para além de in *O vidro nas artes plásticas*. (re)penar o ensino. Almeida, Teresa (cord) i2ads. ISBN: 978-989-54417-6-1
- Focillon, Henri (1980) *Arte do ocidente a idade média românica e gótica*. imprensa universitária, Editorial Estampa, 1980
- Morris, Laura L. (ed) (1994) *Josef Albers Glass, Color and light*. Guggenheim Museum publications
- Moor, Andrew (1997) *Architectural Glass Art. Form and technique in contemporary glass*. Mitchell Beazley. London ISBN 1 85732 989 9
- Neiwander, Judith; Swash, Caroline. (2005) *Stained & Art Glass. A unique history of Glass Design & making*. The Intelligent Layman's,
- Porcelli, Joe (1998) *Stained Glass: jewels of light*. Italy: Friedman/Fairfax
- Vitorino, Manuel. 2008. *Aluz voltou à mais antiga oficina de vitrais*. *Jornal de notícias*, domingo 19 outro 2008: 18

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 acadêmico se sente sem qualificações para rever a pesquisa apresentada, ou sabe que não consegue fazê-lo com prontidão, deve pedir escusa ao editor. Os pares acadêmicos não deverão avaliar manuscritos nos quais possuam conflito de interesse em resultado de relações de competição, colaboração, ou outras relações ou ligações com qualquer dos autores, ou empresas ou instituições relacionadas com o artigo. As identidades dos revisores são protegidas pelo procedimento de arbitragem duplamente cego.

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 comparticipação nos custos de publicação.

A Revista Gama promove a publicação de artigos que:

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

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

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

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

Por exemplo:

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

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

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem de 10.000 a 15.000 caracteres (incluindo espaços) no corpo do texto excluindo resumos, legendas e referências bibliográficas. Poderá incluir as Figuras ou Quadros que forem julgados oportunos (máximo de dez) devidamente legendados. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto-exemplificativo (meta-artigo em versão `*.docx` ou `*.rtf`).

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

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

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação 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. Encoraja-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/>

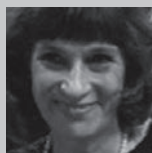
Gama, um local de criadores
Gama, a place of creators

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).

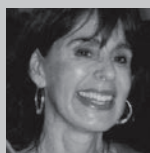


ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Artista, docente e investigadora. Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, professora na mesma universidade. Formação académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, 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.



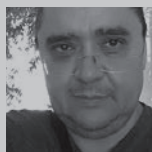
ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade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



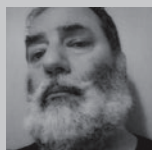
ANTÓNIO CANAU ESPADINHA (Gavião, Portugal, 1963). Mestre em gravura, Slade School of Fine Art, University College London, e Doutor pela Universidade de Lisboa. Professor e Investigador na Faculdade de Arquitetura da na Universidade de Lisboa. Investigador integrado do CIAUD. Realizou 27 Exposições Individuais, participou em 70 Exposições Colectivas, e 18 Bienais em Portugal, e em 162 Exposições, Bienais e Trienais internacionais. Diversos Prémios e Menções Honrosas em Escultura, Medalha, Desenho e Gravura. Representado em coleções públicas e privadas, nomeadamente: British Museum, Prints and Drawings Department, Coleção de Gravuras e no Coins and medals Department, Coleção de Medalhas, e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Site: www.antoniocanau.com



ANTÓNIO FERNANDO SILVA (1962, Valbom, Gondomar, Portugal). Professor Coordenador na Unidade Técnico Científica de Artes Visuais da Escola Superior de Educação (ESE) do Instituto Politécnico do Porto. Curso de Artes Plásticas - Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Mestre em História da Arte em Portugal [Escultura Contemporânea] na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Título de Especialista em Artes, Instituto Politécnico do Porto. Desenvolve actividade artística e expositiva desde 1988 e investiga na área da Arte Contemporânea.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É artista plástico, pesquisador professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil); coordena o LEENA-UFES (Laboratório de pesquisa em Processo de Criação); é professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes (PPGA/UFES). É Graduado em Artes (Universidade Federal de Uberlândia - 1990), Mestre em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo - 1999) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Possui Pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2016). Atua na área de Artes Visuais, Teorias e História da Arte, em particular nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública; teoria do processo de criação e arquivos de artista. É Pesquisador com financiamento público da FAPES e do CNPQ. É editor colaborador da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico das Revistas: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014). Atualmente é Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.



ARMANDO JORGE CASEIRÃO (Portugal, 1961). Artista plástico e investigador, (CIAUD e CIEBA). Dedicou largo período à pintura de objectos construídos e pintura em suporte recortado tendo sido representado pela Galeria Novo-Século, de Lisboa, para, nos últimos anos apresentar trabalhos em suporte fotográfico. Com Pós-doutoramento na especialidade de Desenho, FBAUL, Doutorado em Desenho, FBAUL, Mestre em Teorias da Arte, FBAUL e licenciado em Pintura, ESBAL, utiliza tanto o Desenho como a Fotografia como um meio, tendo o seu trabalho um carácter transversal, abraçando o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Foi cenografista da RTP, (Rádio Televisão Portuguesa), sendo actualmente Professor Auxiliar na Faculdade de Arquitectura, da disciplina do Desenho.



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



CARLOS TEJO (Espanha). Profesor Titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Ha impartido talleres y conferencias centradas en arte de acción en diferentes museos y universidades de — entre otros lugares — Alemania, Rumanía, EEUU, Portugal, Cuba o Brasil. Su trabajo como gestor cultural e investigador le ha llevado a dirigir o participar en proyectos en Buenos Aires, Argentina; San Sebastian; Bilbao; Santiago de Compostela, Pontevedra. Entre los años 2004 al 2013 organiza y dirige “Chámalle X. Jornadas de Arte de Acción” desarrollado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, Museo MARCO de Vigo y CGAC de Santiago de Compostela (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Actualmente dirige junto a Marta Pol, el congreso centrado en arte de acción: “FUGAS E INTERFERENCIAS,” Santiago de Compostela. Su trabajo como artista dentro del campo del arte de acción, se ha podido ver en diferentes festivales e instituciones.



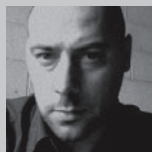
CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programas de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual e de Performances Culturais, ambos da Universidade Federal de Goiás, e de Artes, da Universidade de Brasília. Coordenador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



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



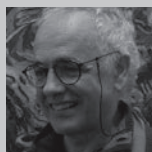
FÁTIMA CHINITA (Portugal). Professora Adjunta na Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, em Portugal. Possui um doutoramento em Estudos Artísticos (variante de Cinema e Audiovisuais), um mestrado em Ciências da Comunicação (Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias), uma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



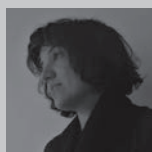
FRANCISCO PAIVA (Portugal). Professor Associado da Universidade da Beira Interior (UBI), onde dirige o curso de 3º Ciclo/ Doutoramento em Media Artes. Doutor em Belas Artes — Desenho pela Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Universidade de Coimbra e em Design pela Faculdade de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



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



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



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



J. PAULO SERRA (Portugal). Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e mestre, doutor e agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior (UBI). Nesta Universidade, é Professor Catedrático no Departamento de Comunicação e Artes e investigador na unidade de I&D Labcom.IFP – Comunicação, Filosofia e Humanidades. Desempenha atualmente, na UBI, os cargos de presidente do Instituto Coordenador de Investigação e de coordenador científico do Labcom.

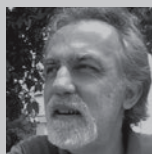
IFP; e, a nível nacional, o de Presidente da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (Sopcom). É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co-autor do livro *Informação e Persuasão na Web* (2009), organizador do livro *Retórica e Política* (2015) e coorganizador de múltiplos livros, o último dos quais *Televisão e Novos Meios* (2017). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas, nacionais e estrangeiras.



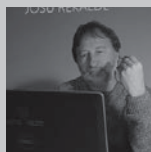
JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado en Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia; en la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. En la actualidad se interesa por las formas elementales que simbolizan los procesos de pensamiento: diagramas, ideogramas, signos, composiciones rítmicas de nuestra interioridad. Además realiza dibujos que se basan en procesos que exploran la organización y el desorden usando sistemas generativos, al tiempo que trabaja en series inspiradas por el tratamiento polifónico atonal y las estructuras repetitivas de la música. Ha expuesto individualmente en Francia y las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en los Países Bajos, Italia, Francia, Japón, Portugal, Brasil y Argentina. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



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



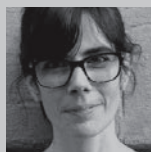
JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade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



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959). Compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art en Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects. University of Nevada, (2011)*. En los márgenes del arte cibernético en *Lo tecnológico en el arte.. Ed. Virus. Barcelona. (1997)*. *Bideo-Artea Euskal Herrian. Editorial Kriselu. Donostia.(1988)*. El video, un soporte temporal para el arte Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Göete Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Opera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Victor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008), galería Na Solyanke de Moscú (2011), ARTISTS AS CATALYSTS Ars Electronica (2013). Festival Projector, Madrid (2016), Museo de Arte e historia de Durango (2018) o MediaLab Madrid (2018).



JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Bellas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris (1987-89) con C. Boltanski. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e distinções. Realiza un traballo de reflexión sobre la práctica artística contemporánea y la docencia del arte, habiendo publicado artículos, dos libros monográficos, dirigido tesis doctorales y formado parte de grupos de investigación. Sus creaciones e investigación se han desarrollado en torno a varias temáticas como es el mito de Narciso y los numerosos recursos plásticos de la imagen en el espejo; la negación de la imagen como estrategia creativa; o las tensiones entre individuo y el grupo social al que pertenece, haciendo visible esta tensión con imágenes, objetos y símbolos. Su trabajo artístico ha sido expuesto, entre otros lugares, en Stedelijk Museum, Art Berlin, Art Basel, Centro Koldo Mitxelena (San Sebastián), Artium (Vitoria), Museo MARCO (Vigo), Museo de Pontevedra (Universidad de Vigo) onde desempenhou o cargo de decano (director), de 2010 a 2015 y dirige actualmente el programa de Doctorado en arte Contemporáneo.



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



LUÍS HERBERTO (Portugal). Nasceu em 18 de Julho de 1966, em Angra do Heroísmo, Açores. Licenciado em Artes Plásticas/ Pintura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Doutoramento em Belas-Artes/ Pintura na mesma instituição, com a tese *Imagens interditas? Limites e rupturas em representações explícitas do sexo no pós-25 de Abril*. É Professor na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Membro integrado da unidade de investigação LABCOM.IFP (UBI) e investigador colaborador no CIEBA/ FBAUL. Tem publicações com incidência na interacção entre questões do género, sexualidade, provocação

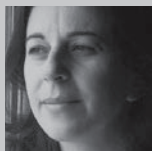
e arte. Está representado no ISPA-Instituto Universitário, na Fundação Dom Luís/Cascais, Museu da Guarda, Museu de Setúbal e diversas colecções particulares, em Portugal e outros países.



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



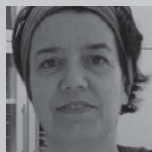
MARCOS RIZOLLI (Brasil). Professor Universitário; Pesquisador em Artes; Crítico de Arte e Curador Independente; Artista Visual. Licenciado em Artes Plásticas (PUC-Campinas, 1980); Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica: Artes (PUC-SP, 1993; 1999); Pós-Doutorado em Artes (IA-UNESP, 2012). Professor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



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



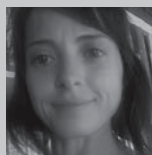
MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel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



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



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



MÔNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona en el 2005 y doctorada en la misma facultad con la tesis "Art i diseg. L'obra artística font de 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.

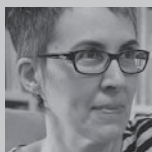


NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nuno Sacramento was born in Maputo, Mozambique and has for the past seven years lived and worked in the North East of Scotland. He was the Director of Scottish Sculpture Workshop in Lumsden, between 2010 and 2016, and is now the Director of Peacock Visual Arts in Aberdeen. 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.

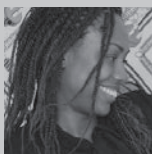
PAULO GOMES (Brasil, Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 1956). Doutor em Artes Visuais (2003 - UFRGS), Estágio Sênior – Pós-Doutorado, no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Artista visual e curador independente. Professor-pesquisador 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

217

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

O número 18 da revista Gama apresenta 16 artigos respondendo ao desafio a editorial lançado por esta revista. Trata-se de apresentar a obra de artistas contemporâneos ou mais antigos numa perspectiva de um resgate patrimonial, uma revisitação valorizadora do seu testemunho artístico.

Crédito da capa: Marta Strambi,
"Designio", 2018, porcelana, queima
em anagama sobre tecido, 10x12 cm.
Cortesia da artista.