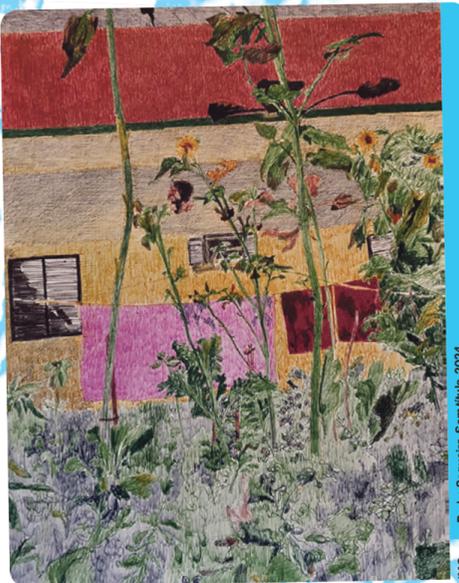




UMBIGO ONLINE

Pedro Sequeira (n. 1976, Cinfães, Portugal) trabalha sob o princípio de autonomia da criação, isto é, sob a premissa de que a cri(atividade) não corresponde apenas à produtividade da imaginação, mas à produção. Na obra de Sequeira, a concepção dessa criatividade surge em momentos — e com elementos — do quotidiano. Irrrompe das paisagens, dos materiais, da plasticidade e da cumplicidade possível entre essas componentes e o artista. Enquanto rejeita a automatização de processos criativos — na joalheria referindo-se à produção, e no desenho à homogeneização e higienização do olhar —, empenha-se em construir uma narrativa plástica e pictórica do que o rodeia, com o que o rodeia: a casa dos pais, a esferográfica, os materiais, os minerais e as peças banais que pinta — como chamínés — ou com as quais concebe as suas jóias.



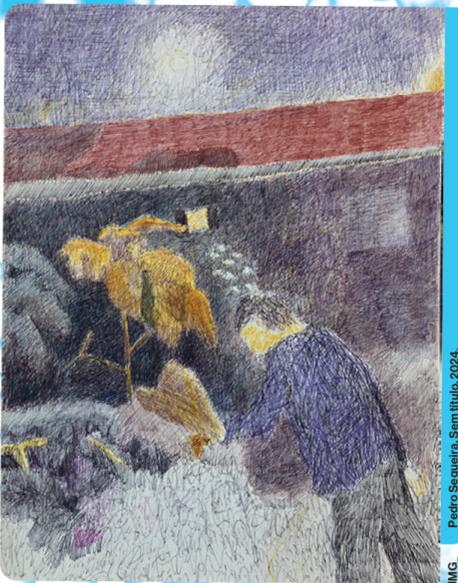
Pedro Sequeira, Sem título, 2024. IMG.

BSR Seja na pintura, no desenho ou na joalheria, já disseste, por várias vezes, que as tuas criações se opõem aos actuais processos de desenvolvimento tecnológico que, na arte são inerentemente instigados pela “estética do liso”. Porquê e como é que te distancias desses processos?

PS Existem vários aspectos do campo artístico sobre os quais pensar e os problemas que apresenta na contemporaneidade. Alguns aspectos são partilhados entre a pintura/desenho e a joalheria, e outros são distintos. O desenvolvimento tecnológico não afecta a pintura porque os meios são os mesmos de sempre, a matéria que a compõe continua a ser a mesma. Mas afecta a joalheria a partir dos processos de produção onde, rapidamente, um artista passa a ocupar o lugar do designer quando opera um programa de computador para obter resultados produzidos a partir de parâmetros concretos, ou quando o resultado da materialidade do objecto produzido é obtida através de um processo mecânico. Este gesto deslacha a relação entre o olho e a mão, um jogo entre os dois onde coisas acontecem, a simbiose mais importante quando se experimentam possibilidades. Esta

maneira de trabalhar não é errada mas, mais importante, não é a minha maneira de trabalhar. E, sobretudo, não compreendo a necessidade de fazer as coisas dessa forma, a menos que o objectivo seja produzir quantidade, e aqui abre-se outra discussão. Não tenho no meu léxico concepções como colecção ou série, cada objecto é um objecto e cada pintura é uma pintura. Mas fazer a mesma peça de outra forma é interessante e pintar a mesma pintura com outra forma é interessante. É desinteressante quando o trabalho se torna um produto ou quando não há um salto entre uma peça e a seguinte. A repetição é cansativa, é o lugar de ausência de ímpeto, de energia.

Acho que o meu trabalho se relaciona com o lugar onde estou e com as coisas que encontro. O meu carácter é reactivo, então diria que o que faço são reacções aos lugares onde estou, conversas, matéria, e a maneira como faço é um gesto directo, aberto (acessível ao outro). Este último aspecto é visível na joalheria, porque qualquer pessoa consegue fazer da maneira como eu faço e a compreensão de como esse objecto tomou forma é total, e isto interessa-me.



Pedro Sequeira, Sem título, 2024. IMG.

BSR Nas tuas pinturas há uma certa intraduzibilidade formal, que dialoga com uma clareza narrativa. Da mesma forma, também há uma variação abismal entre a utilização da esferográfica e da tinta a óleo na realização destas pinturas. Quer falar um pouco sobre estas escolhas, de simplificação formal e complexificação técnica?

PS Escolho os materiais, o óleo é o material favorito, mas algumas pinturas a óleo parecem ser pintadas com guache. Gosto de superfícies baças, sem brilho, tons esmorecidos, sobreposições e contaminação, o óleo dá-me isto tudo. Há uma certa felicidade ou satisfação com os materiais e a cor. Estamos sempre a olhar e a reparar em algo, como que a tomar notas. E alguns destes elementos perduram muito tempo na memória, posso usá-los uma e outra vez. A esferográfica tem que ver com um aspecto

prático, de ser capaz de me ocupar com um desenho mesmo quando estou fora do ateliê ou em viagem. O tempo de desenhar é um tempo aproveitado, quer para olhar, quer para me conhecer a mim mesmo, há uma reflexão constante entre o que estou a ver e o que estou a traduzir para o papel, a maneira de fazer, descobrir coisas ao ir fazendo. Por outro lado, gosto de usar a esferográfica como se estivesse a usar óleo, ao sobrepor cores e integrar os elementos numa composição.

A narrativa nas pinturas e desenhos tornou-se importante, é talvez um acto egoísta da minha parte, o de ligar pontos onde o actor que gere esses pontos sou eu, uma ideia clássica sobre o universo do artista. Mas também pode ser uma reacção a uma prática artística académica ou discursiva sobre questões sociais dos dias de hoje e que não me interessam para o meu trabalho. Cheguei à pintura numa fase tardia e não é fácil falar sobre pintura. Interessa-me uma situação que não seja óbvia, onde a plasticidade da tinta, muitas vezes líquida e barenta, colabore para um resultado ambíguo. Na minha prática, a pintura gera muitos momentos de tensão, o abandono e regresso constantes à mesma tela, na mesma medida que me energiza encontrar soluções para o que vejo como um problema. Mudei de ateliê recentemente e coloquei na parede uma pintura em que estou a trabalhar há mais de um ano e pensei em algumas alterações. São passos pequenos, decisões demoradas entre tempos de secagem e dúvidas.



Pedro Sequeira, Sem título, 2024. IMG.

BSR Ao longo da tua carreira tem sido hábito teu o confronto e a correlação entre a joalheria e a pintura. Dizes que uma informa a outra. Podes explicar como consideras que a joalheria informa o desenho? Ainda este ano, no 30º Kremenica International Art Jewellery Symposium and other media, também participaste com algumas pinturas. Podes falar sobre essa posição liminar?

PS O universo do meu trabalho é o mesmo na joalheria e na pintura, falam e mostram as mesmas

1—PERFORMATIVIDADE ENQUANTO METALEPSIS

O número 3 do jornal *Umbigo online* — um ensaio projetual colaborativo em design de comunicação inserido no programa de investigação *Voltar a Ver* — continua o propósito ensaístico de questionar os modos de [re]publicar conteúdos artísticos e jornalísticos contemporâneos da revista *UMBIGO online* num formato revisitado (o jornal) e, desta vez, mergulhado na ideia de performatividade como fator agregador de sentidos inerentes às múltiplas ideias de visibilidade da obra (do jornal).

Para Judith Butler, a superfície do corpo performativo reproduz de modo generalista, através de “gestos, atos e desejos”, as ausências significantes que nunca se revelam. O corpo, assim considerado, autonomiza-se do corpo normalizado, prestando-se a uma performatividade carregada de signos e representações, como se se tratasse de um jogo ritualizado para dar a ver um corpo social. Butler, refletindo sobre a performatividade do género, considera que esta é “uma repetição e um ritual” reveladora da essência interior que se exterioriza e antecipa num processo de *metalepsis* que podemos entender de modo transgressor pelo confronto entre a ficção e o real, ou seja, entre o corpo que se dá a ver e aquele que se preserva.

A *metalepsis* narrativa, explicada por Gérard Genette, serve-se da temporalidade discursiva mais evidente na literatura mas que, no caso da performatividade do corpo, se traduz no conflito entre o que é íntimo (o que se esconde do outro) e o que é visível (o que se quer que seja visto pelo outro).

Este jogo de aparências, na maioria das vezes assíncrona, serve os propósitos da performatividade como possibilidade de confrontar o espectador ou leitor com a multiplicidade de personagens que emanam do corpo performativo.

Neste cenário instável rico em variações, o design do jornal *Umbigo online* #3 debate a normalidade da transferência de conteúdos (o corpo interno), opondo-a a uma visualidade que contesta esse determinismo através de um jogo de aparências ritualizadas que se tornam prioritárias (o corpo emancipado). Neste sentido, a *metalepsis* é, também, um recurso estilístico absorvido pelo processo de design através dessa dualidade entre o real (o que se lê e vê) e o ficcional (o que se apaga ou se esconde).

2— PERFORMANCE ENTRE A IMAGEM E O DUPLO

A máscara constitui um dos meios de exprimir a ausência na presença. (*Figures, idoles, masques*, Jean-Pierre Vernant, 1991)

Entre o passado ancestral e o presente efêmero, a noção de duplo permanece e revela-se através das ritualidades, da ancestralidade dançante e das expressões performativas. O duplo surge como um espelho que revela as profundezas da essência humana e as camadas inexploradas.

Nas tradições ancestrais, as máscaras, mais do que adornos, eram portais para outros mundos — lugares desconhecidos onde se pode olhar diretamente para o vazio que nos preenche.

Na *Odisseia*, Ulisses enfrenta não apenas monstros e deuses, mas também versões de si próprio que o desafiam ao longo da sua jornada. Assim, o duplo configura-se como uma dança contínua entre identidade e reflexo, uma forma ancestral e poética de explorar as múltiplas camadas do ser.

À semelhança dos antigos rituais descritos por Homero, que delineavam a relação entre mortais e deuses através de *eidolons* — figuras ou imagens que representavam a presença divina —, as práticas contemporâneas de celebração também se ancoram na criação e interação com ídolos e máscaras que conferem ato e potência (Aristóteles).

Três modos distintos de manifestação sobrenatural são conotados pela palavra *eidolon*: o fantasma, uma

criação divina que assume a aparência de uma pessoa viva; a quimera, uma imagem onírica concebida como a aparição de um duplo fantasmagórico enviado pelos deuses refletindo a forma de um ser real; e os fantasmas dos mortos.

Contudo, nos seres que vivem, o *eidolon* não pode assumir a forma de um duplo fantasmagórico, mas sim a do ser vital no seu contínuo temporal. Este duplo, de origem divina, escapa à destruição do corpo e desperta quando este “adormece”, manifestando-se na sua forma imaterial.

A jornada do duplo implica um processo de transfiguração, revestindo o comum com o sagrado e transformando o espaço de celebração, onde as máscaras, como artefactos simbólicos, desempenham um papel crucial, permitindo a catarse, a metamorfose e a transcendência, bem como um canal para a expressão das facetas mais obscuras do ser.

O ritual contemporâneo configura-se então como um espaço dinâmico e efêmero, onde sentimos o pulsar do novo, permitindo-nos transcender o imediato e vislumbrar o eterno. O corpo, a música e a dança tornam-se instrumentos de uma linguagem visceral e profunda, onde cada movimento e cada som se encontram impregnados de reverência. Nesta celebração, a performance não é apenas um ato espúrio, mas um rito que evoca o poder dos antigos e nos convida a participar na recriação do sagrado.

Sobre a máscara que apresentamos como ensaio visual apenas podemos aludir a Jean-Luc Godard: *Oui, l'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne.*

3—O DESIGN COMO ESPAÇO PERFORMATIVO

A página, enquanto espaço de representação para o design de comunicação, pode ser comparada a um palco onde se “dá forma” (*performance*) a conceitos e elementos gráficos, e onde se processa uma ação performativa e discursiva por excelência.

Para o design, uma das primeiras referências do gesto performativo na página e no volume do livro é dada por exemplos como o de Stéphane Mallarmé e o seu poema *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Publicado numa versão inaugural no jornal inglês *Cosmopolis*, em 1897, *Un Coup de dés*, tal como o seu título indica, pulveriza a estrutura convencional da página numa superfície onde se dispersam concentrações de palavras e frases. A disposição aparentemente acidental que o poema assume ao longo das páginas tem o propósito de dar ao leitor a autoridade de descortinar múltiplas ligações entre o texto que possam gerar sentido. O leitor adquire assim um papel ativo no processo de descoberta da significação do texto, ao efetuar escolhas que podem conciliar três variáveis possíveis: as dimensões linguística, formal e espacial da palavra escrita. Com *Un Coup de dés*, Mallarmé instaura uma performatividade que é tanto gráfica, quanto de leitura.

O poema *Un Coup de dés* explora algumas ideias já enunciadas pelo autor no texto, *Le Livre, instrument spirituel* (1895). Aqui, Mallarmé estabelece uma curiosa comparação entre o livro e o jornal, que o leva a apelar a uma subversão do modelo clássico do livro a favor do exemplo de liberdade e de multiplicidade de caminhos de leitura que o jornal suscita.

Mas, provavelmente, os maiores exemplos de performatividade no design (e para o design) advêm das primeiras vanguardas, no início do século XX. Movimentos como o Futurismo Italiano, liderado pela figura de Filippo Tommaso Marinetti, produzem manifestos essencialmente iconoclastas que fazem “tábua rasa” do passado e uma apologia da modernidade. Os manifestos, apresentados em sessões públicas que constituem autênticas performances, adquirem, em termos gráficos, uma expressão condizente. O manifesto *Distruzione della Sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà* (1912) incitava precisamente a uma “revolução tipográfica” contra as convenções gráficas, a favor de uma expressividade no design que aproximasse

forma e conteúdo (a escrita e a sua configuração gráfica). No livro *Les mots en Liberté futuristes* (1919), Marinetti ilustra essa liberdade tipográfica em composições que desafiam o carácter estático, silencioso e linear do texto, numa articulação de letras de diferentes tamanhos e pesos, símbolos matemáticos e outros elementos gráficos.

Os dadaístas aprofundam o espírito performativo dos futuristas, em performances que assumem a ideologia nihilista, satírica, provocativa e anti-arte do movimento. A vertente transgressiva do dadaísmo passava por explorar a arbitrariedade, o imprevisível e o acaso, que constituem moles para a orientação gráfica das suas publicações. Em revistas e jornais antissistema de pendur autorial, como a revista *Dada* (1917–1921), editada por Tristan Tzara, a ordem clássica das páginas dá lugar a um aparente caos tipográfico que, à semelhança dos intentos de Mallarmé, tem por objetivo suscitar uma nova experiência de leitura. As publicações dadaístas criam uma coreografia gráfica, feita da coabitação e da sobreposição de várias camadas de informação que obrigam o leitor a efetuar também uma inusitada coreografia de leitura.

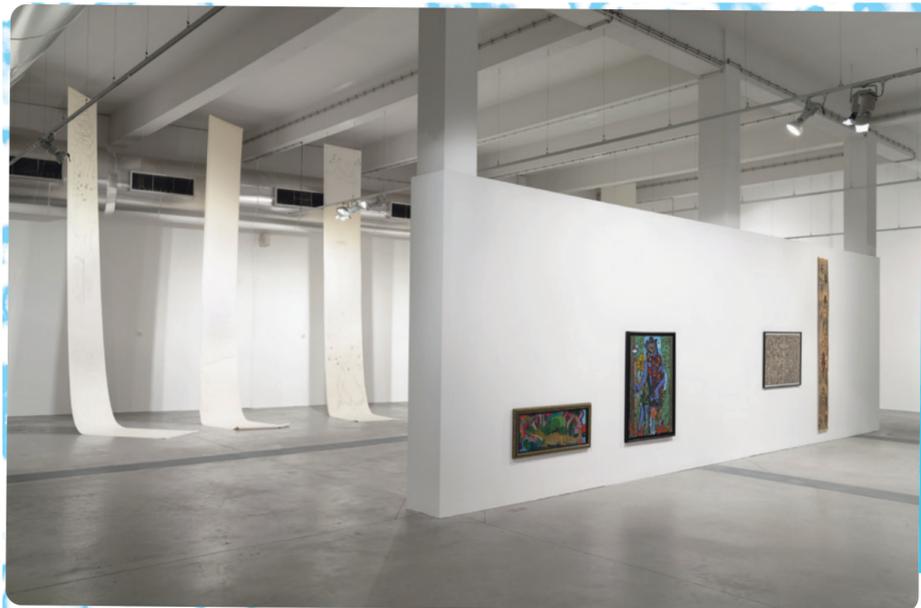
As experiências gráficas dos futuristas e dos dadaístas foram fundamentais para a criação da “nova tipografia” de László Moholy-Nagy e de Jan Tschichold, que seguiria o princípio do conteúdo como gerador da forma, por oposição à estrutura estabilizada do convencional modelo clássico — a “velha tipografia”. A nova tipografia apoiou-se no equilíbrio dinâmico das compensações assimétricas, impondo uma performance de leitura em que o olho é guiado por elementos estratégicos da página que estabelecem a sua hierarquia. Nascia, assim, o filão do funcional “Estilo Suíço”.

A descoberta pós-modernista do exemplo das primeiras vanguardas, sobretudo da performatividade tipográfica dadaísta, motivou os designers a questionarem o carácter asséptico do Estilo Suíço e a enveredarem por uma perspectiva mais exploratória, especulativa e anti-tradicional. É o caso de designers como David Carson, que rejeita qualquer tipo de convenção e aposta numa desconstrução da grelha tipográfica em composições pautadas por uma fragmentação dinâmica de texto e imagem. Para Carson, a linguagem gráfica do design é uma forma de suscitar e de orientar o processo de descodificação do conteúdo.

Mais recentemente, em *Diagrammatic Writing* (2013), Johanna Drucker aborda, precisamente, a forma como a relação performativa que os elementos gráficos da página estabelecem entre si produz significado. Fora do convencional modelo clássico, a coreografia e a performance gráficas são hipóteses de explorar o valor semântico de novas formas compositivas.

O meio digital, por expandir as possibilidades do design gráfico e por permitir a introdução de meios audiovisuais e de imagem em movimento, abre as portas à instituição da performatividade no design.

No processo de transposição e de reconfiguração dos conteúdos *online* para o plano impresso, o terceiro número do jornal *Umbigo online* é afetado pela dinâmica de uma dança performativa no espaço da página, que estabiliza e desvia o posicionamento convencional das colunas de texto e a linearidade dos títulos. Os caracteres dos títulos oscilam, em novas coreografias, de plano para plano. Têm contornos difusos e desfocados, porque foram fixados num momento de pleno movimento. As legendas são introduzidas em caixas azuis que funcionam como ativadores visuais. A exploração de várias camadas simultâneas de informação que se sobrepõem, com uma dispersão rítmica de elementos, é uma forma de convocar o dinamismo compositivo e a noção de performance.



Mutantes, vista de exposição, 2024-2025. © Centro de Arte Oliva, São João da Madeira. © Dinis Santos. Cortesia do Centro de Arte Oliva

O Centro de Arte Oliva inaugurou simultaneamente *Mutantes* — a partir da Coleção Treger Saint Silvestre —, com curadoria de Andreia Magalhães, e *Portugal Ano Zero: livros de fotografia da revolução*, comissariada por José Luís Neves, Luís Pinto Nunes e Susana Lourenço Marques. Aparentemente distintas, o que no nosso entendimento as une é o mote da *liberdade*, nas suas mais variadas aceções, como a criativa, a individual ou a de um povo. Se em *Mutantes* são expostas obras que figuram animais, plantas e seres orgânicos imaginários, em *Portugal Ano Zero* é apresentada uma seleção inédita de livros com trabalhos de fotógrafos portugueses e estrangeiros, enfatizando a prolífica prática editorial que emergiu no pós-25 de Abril de 1974.

Mutantes desenvolve-se através da Coleção Treger Saint Silvestre, uma das mais importantes de Arte Bruta, Arte Singular e arte contemporânea. Demonstra obras onde figuram seres mágicos, e fabulados e mitificados, assim como outras representações da botânica e diferentes cosmogonias, propondo uma ecologia alternativa, numa abordagem renovada sobre uma temática premente da atualidade — a relação da humanidade com o meio ambiente.

Partindo de *Porquê Olhar os Animais* (2009) do autor inglês John Berger (1926–2017), o projeto expositivo permite pensar sobre o facto de que, ao longo dos séculos, a nossa ligação com os animais — subentendendo-se a natureza — tem vindo a degradar-se. Tanto que, inicialmente, os animais entraram nas nossas vidas não apenas como alimento, roupa ou instrumento, mas como “mensageiros e anunciadores de promessas” [1], com “funções mágicas, às vezes oraculares, às vezes sacrificiais” [2]. Na contemporaneidade, os animais são muitas vezes reduzidos a bens de consumo, comodidades, espetáculo. De acordo com a folha de sala, “Neste ‘mundo natural’ psicadélico e ficcionado, com entes saídos de fábulas, mitos e visões mágicas, é-nos apresentada uma ecologia alternativa que nos faz pensar sobre a nossa própria condição de seres vivos”.

MUTANTES E PORTUGAL ANO ZERO: LIVROS DE FOTOGRAFIA DA REVOLUÇÃO — DUAS EXPOSIÇÕES COLETIVAS NO CENTRO DE ARTE OLIVA || POR: ANA MARTINS

A exposição está distribuída por núcleos agregados pelo design expositivo, do qual enfatizamos a sinalética disposta no chão, tal como o design gráfico que a acompanha, concebido pelos R2. Os títulos de cada grupo são sugestivos, desde *Sopa Primordial a Punks*, ou a *Voadores e Flutuantes*, num entrelaçar de obras com tipologias distintas, materiais diversificados, padrões e cores estimuladoras da nossa percepção sensorial.

Em *Quimeras e pesadelos*, a escultura *Rombiège à l'aille cassée* (2008) de Murielle Belin (França, 1976), feita em taxidermia, terra e tinta de água, antropomorfiza uma ave, dando-lhe uma cara e uma expressão de alento. Nos *Funkadelics*, a escultura em barro *me and masato going to the swimming pool and putting on swimming suits* (2018) de Kazumi Kamae (Japão, 1966) é uma espécie de ser tricéfalo cinzento com saliências agudas que ora nos diverte, ora nos repugna. Por outro lado, a escultura que figura um animal amarelo, produzida em madeira e materiais recuperados, *Sem título* (2003) de Hans Verschoor (Holanda, 1947–2011), em *Outros Mundos*, demonstra uma candura e uma simplicidade genuínas. Todavia, no conjunto *E para sempre canta a floresta*, somos absorvidos pelos desenhos em traço fluido de padrões ricos e coloridos, com vegetação e animais de Patrick Chapelière (França, 1953). Em *Propagação*, mergulhamos no emaranhado de *West pool [propagation]* (2010) de Tadashi Moriyama (Japão, 1979). E o acrílico de António Saint Silvestre (Moçambique, 1946) *Rio Negro* (c.1990) faz jus ao núcleo onde se encontra, *Camuflagem*, pois é composto como uma espécie de leque, em que, ao nos movermos, são reveladas duas composições diferentes, de uma forte coloração e exotismo.

No grupo *São os últimos* — John Berger, os desenhos a grafite e lápis de cor de Alireza Maleki (Irão, 2002), figurando matadouros, colmatam a premissa de *Mutantes*, realçando como matamos animais diariamente, de modo industrializado, serializado e esterilizado, desprovidos desse encantamento mágico, místico e oracular que tínhamos em relação ao meio ambiente.

Por último, ainda importa ressaltar que o projeto curatorial foi pensado juntamente com a equipa de Mediação e Participação do Centro de Arte Oliva, resultando da instalação na exposição do projeto *As Sementes Discordantes de Coisas Desconexas*. Um local de experimentação, com um programa de atividades públicas, tendo como temáticas fundamentais a mutação, a metamorfose e a imaginação.

Portugal Ano Zero: livros de fotografia da revolução é um dos 45 projetos apoiados pelo programa Arte pela Democracia — iniciativa da Comissão Comemorativa 50 anos 25 de Abril em parceria com a Direção-Geral das Artes. Distingue-se pela apresentação de um vasto número de publicações sobre a Revolução dos Cravos, com fotografias de autores portugueses e estrangeiros, de coleções privadas e públicas, nacionais e internacionais. A par da exposição de projetos artísticos criados segundo os livros mencionados, estão simultaneamente expostos trabalhos de artistas consagrados, como Alexandre Estrela, Fernando Calhau ou Lisa Santos Silva.

O ponto fulcral do projeto expositivo, constituído pelas edições, conforme o texto que o acompanha, percorre “diversos momentos da revolução, as movimentações contrarrevolucionárias que emergiram durante este período, a documentação recorrente de práticas de arte de rua e protesto, o processo da reforma agrária e o papel da mulher nos primeiros anos da revolução”.

Através das muitas páginas que nos são apresentadas, vamos percorrendo as imagens de autores que acompanharam a queda do Estado Novo e o processo que levou à democracia, renovando o nosso olhar a cada nova perspetiva, sobretudo a partir dos pontos de vista dos fotógrafos estrangeiros. Destacamos *Grândola: Reportagem aus Portugal* (1976) de Jochen Moll; *Portugal 1974–1975: Regards sur une tentative de pouvoir populaire* (1979) de Guy Le Querrec; *Ombre Rosse* (1975) de Tano D'Amico; *Jovem Portugal: After The Revolution* (1977) de Jason Lauré; *Bewustwording in Portugal* (1978) de Arno Hammacher; *Iberische Idylle [Idílio Ibérico]* (1985) de Bart Sorgedraeger, publicado na *Crónica Feminina*; e *ASAHI Camera* (1976) de Fusako Kodama, apenas para citar alguns exemplos. Salientamos, também, a projeção do documentário *Portugiesischer Frühling [Primavera Portuguesa]* (1975) da cineasta alemã Sabine Katins, produzido pela televisão da RDA, com testemunhos exclusivos de agentes da PIDE detidos na cadeia de Peniche.

No que diz respeito à mostra de trabalhos produzidos através da escolha das publicações em exibição, Pedro Augusto apresenta a instalação sonora *Diário de Gravação* (2024), através do livro/vinil *Uma Certa Maneira de Cantar* (1977). Dinis Santos exhibe uma série de fotografias partindo de calendários das Casas *Clandestinas* (1994) do Partido Comunista Português. E Tiago Madaleno mostra *Paredes Brancas* (2024), inspirada no documentário da BBC *White Wall in Alentejo* (1977). Uma impressão giclée em papel de parede, dos cantos de uma televisão, com alguns fotogramas “distorcidos” — obra repensada, devido à quantia avultada pedida pela Getty Images (atual gestora do arquivo da BBC) para a apresentação de um excerto de 4'05" minutos sobre a peça de teatro encenada por crianças no Centro Popular de Castro Verde.



Portugal Ano Zero, vista de exposição, 2024. © Centro de Arte Oliva, São João da Madeira. © Dinis Santos. Cortesia do Centro de Arte Oliva

Em *Portugal Ano Zero*, a atribulada luta pelos direitos da mulher nos primeiros anos da revolução não foi descuidada. Podemos ver *A cabra não é cega* (1976) de Lisa Santos Silva, com duas fotografias — numa, a artista está vendada; na outra, com a mão na boca. E o livro *Revolução e Mulheres* (1976) de Maria Velho da Costa, com fotomontagens de Lisa, acompanhado pela leitura do texto no programa *Perfil* de Alexandre O'Neill e Rui Brito na RTP (12/07/1978), um forte testemunho destes tempos.

Por último, não podíamos deixar de mencionar o vídeo *Merda* (2006) de Alexandre Estrela, o filme *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (1976) de António de Campos e a instalação *Sinais* (1976/1997) de E. M. de Melo e Castro, obras com referência à arte de rua e de protesto. Igualmente, a entrevista de José Ernesto de Sousa a E. M. de Melo e Castro no programa *Encontro da RTP* (03/07/1976), duas figuras de destaque da arte portuguesa do pós 25 de Abril de 1974.

Mutantes está patente até 27 de abril de 2025 e *Portugal Ano Zero: livros de fotografia da revolução* até 15 de setembro de 2024 no Centro de Arte Oliva, em São João da Madeira.

[1] Berger, J. (2021). *Por que olhar para os animais?* São Paulo: Editora Fósforo. p. 9.

[2] Idem.

Artista/s: “exposição coletiva”
Curadoria: “Andreia Magalhães”; José Luís Neves, Luís Pinto Nunes, Susana Lourenço Marques

Exposição: “Mutantes”; “Portugal Ano Zero”

Local: “Centro de Arte Oliva — São João da Madeira”

Adotando uma posição coletiva e emancipatória, a exposição *formas dos futuros ao redor*, com curadoria de João Laia, em exibição na Galeria Municipal do Porto, propõe uma aliança de diferentes posições, narrativas e agências que, numa afinidade inconformista, se materializam no agora, projetando novas possibilidades e promovendo a emergência de múltiplos futuros. Reagindo, resistindo e contrariando o contexto atual de crises permanentes — permacrise — ao incorporar e celebrar narrativas plurais, a mostra revela-nos um imaginário no qual se antecipam futuros possíveis para conceber o tempo presente como um momento de transição e de transformação.

Num apelo coletivo à imaginação, a exposição celebra o que está por vir, mediante uma proposta curatorial que desafia narrativas dominantes ao adotar “uma perspectiva *queer* expandida”. Criar uma comunidade que inclua mais coisas do que as que já estão identificadas e conhecemos, e imaginar outras formas de estar e existir no mundo, são ações que perpassam a exposição, sublinhando o conceito expandido de *queer* proposto por João Laia, enquanto processo de mudança. Subscrevendo o teórico e acadêmico cubano-americano José Esteban Muñoz, segundo o qual “*queer*, se quer ter ressonância política, tem de ser mais do que um marcador identitário e articular uma futuroidade intrépida”, e a leitura da geógrafa Natalie Oswin da investigação de Kath Browne, para quem

“*queer* propõe um desafio à norma ao operar além dos poderes e controles que impõem a normatividade, provocando maneiras radicais de (re)pensar, (re)desenhar, (re)conceptualizar, (re)mapeamentos esses que poderiam refazer corpos, espaços e geografias”, Laia conecta estas formulações com a ideia de alteridade de Rosi Braidotti, agrupando e abraçando os “Outros sexualizados, racializados e naturalizados” numa afinidade não normativa. “*Queer*, desta perspectiva, abraça tudo isto: *queer* é uma forma não normativa de estar mais do que uma entidade específica [...] É *queer* como uma forma de unir e não fragmentar”.

A organicidade e multiplicidade na seleção dos artistas e trabalhos refletem um dos objetivos do curador: reunir pela diversidade, não se tratando de colecionar agências, posições ou histórias iguais, mas de “agrupar funções que o que mais têm em comum é não serem normativas, construindo-se um coletivo através dessas diferenças”. Recorte do projeto *forms of the surrounding futures*, curado por Laia para a 12ª edição da Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Gotemburgo (2023), e depois da passagem pela Kunsthalle Münster — onde esteve patente até 4 de agosto —, *formas dos futuros ao redor* tem na Galeria Municipal do Porto a sua terceira adaptação, ao reunir 11 artistas do elenco original de 25, sublinhando o curador como “interessante, dentro da narrativa que se propõe, que a exposição não se torne

num objeto fixo e se materialize de formas diferentes e em tempos diferentes”.

Como uma introdução temática e sensorial à exposição, destacamos a videoinstalação de três canais *Pervasive Light* (2021) de Sandra Mujinga, onde, num espaço dominado pela escuridão, observamos a figura sombria da protagonista que aparece e desaparece ao ritmo de música eletrônica. No limiar entre a visibilidade e a invisibilidade, a obra mergulha-nos num cenário afrofuturista, através do qual investiga noções de presença e o potencial político da ausência, ao evocar a hipervisibilidade e a invisibilidade enquanto condições centrais para percepções e experiências da negritude.

Da escuridão da primeira obra regressamos à luz, mas não no seu estado natural. Numa aproximação ao teatro e jogando com a luminosidade do exterior — reduzindo-a —, foram colocados filtros nas janelas da GMP para a criação de um “ambiente luminar, ao mesmo tempo familiar e estranho”, que interessava ao curador na experiência da narrativa. Sob uma luz sombria, como um eclipse, seguimos o nosso percurso atraídos pela cor amarela, enérgica, febril e radioativa da instalação *site specific On Venus* (2019) de P. Staff. Inundando uma pequena sala de chão espelhado, a luz amarela cria uma atmosfera misteriosa que se intensifica pela combinação de efeitos sonoros e uma sucessão de imagens que compõem o ensaio visual do artista. Numa sensação psicadélica,

observamos imagens de abusos contra animais e uma ode poética à vida *queer* num paralelismo com Vénus, planeta cujo ambiente hostil parece oferecer possibilidades de transformação na criação de futuros mais justos.

Cenários ambientais, a relação com a terra e a ancestralidade são explorados em *Atomic Garden* (2018) de Ana Vaz e em *Spell on You!* (2020), *Spell on Me!* (2024) de Sâmi Outi Pieski, obras que abordam ciclos de vida e de morte, a resiliência da natureza e as cosmologias holísticas enquanto metáforas para imaginar futuros. A catástrofe nuclear e ambiental de Fukushima e a sua virtual invisibilidade é explorada no filme experimental de Ana Vaz, no qual ensaia uma “reflexão estroboscópica” sobre transmutação, metamorfose e sobrevivência, num êxtase e correlação entre flores, plantas e fogo de artificial. O ritmo visual e auditivo da obra propaga-se à delicada e dinâmica instalação de Outi Pieski que, com a sua expressão frágil e poética, incorpora a técnica artesanal Sâmi Duodji como ato de luta, resistência e identidade de um povo. Encenando um confronto entre uma miríade de nós tecidos à mão em linha preta e uma composição paralela de cores vivas, as pinturas tridimensionais e flutuantes compõem uma paisagem que evoca a história de invisibilidade de um povo indígena, um regresso à ancestralidade e a importância da relação entre humanos, animais e natureza.

Suspensos entre o sonho e a realidade, *Anche di notte (I)* (2022) de Rodrigo Hernández — dois grandes painéis de latão martelados manualmente pelo artista — mergulha-nos numa atmosfera de contemplação silenciosa e devocional que evoca a magia crepuscular. Flutuando entre estrelas e planetas, um vampiro e figuras humanas, suavemente delineados sobre fundos dourados e luminosos, oferecem-nos uma percepção imaginativa do mundo, numa sugestão do artista de um horizonte que ainda está por chegar. Próximo, ocupando um lugar central, contemplamos a instalação antropomórfica e híbrida *Yabba* (2017–2024) de María Jerez, presença abstrata animada, fumegante e respirante que, em constante mutação, se materializa como uma paisagem vulcânica, um corpo indefinido, moldada por tecidos brilhantes.

Questões de género, diversidade sexual e invisibilidade são exploradas no ensaio em vídeo de Luiz Roque, S (2017). Filmada no metro de São Paulo, como se nos quisesse revelar o que se esconde por baixo da Avenida Paulista, a obra a p/b, poética e dicotômica, traduz através da linguagem visual da dança uma mensagem de revolução proveniente do manifesto *Rumo a uma Redistribuição de Violência Desobediente de Género e Anticolonial* de Jota Mombaça. O cariz político de S, o desejo por novas utopias e mudanças sociais, encontram o diálogo perfeito com *Neon* (2018–24) do coletivo KEM, letrado cujo triângulo cor-de-rosa dentro de um círculo verde convoca o símbolo da luta *queer*, servindo também como marcador para um espaço seguro.

A relação entre humanos e máquinas e a reflexão sobre questões de domínio e submissão são exploradas na instalação *Orphan Dance* (2018–24) de Osías Yanov, que, entre um ginásio, um escritório e um clube noturno, nos oferece um

espaço ritualístico e meditativo, tendo como protagonistas aspiradores-robô com que os visitantes podem interagir.

O interesse de João Laia por exposições imersivas que trabalhem de forma holística com o corpo é evidente ao longo da mostra, onde o som, a performance, o sonho e a contaminação nos permitem abordá-la como um organismo vivo, capaz de provocar múltiplas experiências, como uma espécie de *overdose* sensorial. Propondo formas cognitivas, emocionais e sensoriais de envolvimento, as obras em exibição operam de forma corporal com o espectador, despertando todos os sentidos e influenciando o modo como podemos imaginar outras narrativas e formas de estar no mundo. Através de jogos de luz e paisagens sonoras, o visitante é convidado a participar numa peça de teatro em que o seu corpo é tão central quanto as obras em palco. Esta ideia de contaminação e contágio, potenciada pelo cruzamento e sobreposição de som das várias obras — à semelhança do que acontece na vida —, subsiste no segundo momento expositivo no piso superior da galeria. Adotando uma forma híbrida, a exposição coletiva integra no seu interior *Nave Geo-Celestial*, a primeira exposição institucional e individual de Joana da Conceição em Portugal. Propondo aproximações mágicas ao desconhecido, e a pensar a vida como um fluxo contínuo em que o corpo se dissolve, a mostra introduz-nos em ambientes multisensoriais nos quais o espectador é convidado a ativar os seus sentidos. Num apelo coletivo à imaginação, mergulhamos num palco imersivo e performativo onde se celebra a multiplicidade viva do universo, em obras como *Drifters*, que “ecoa o fundo oculto dos oceanos e a sua relação com o movimento das placas tectónicas” e *Solipsismo Cósmico*, instalação multimédia que nos convida a desacelerar, a abandonar o corpo e a contemplar pinturas abstratas em diálogo com luzes e paisagens sonoras coreografadas. Assim como a exposição joga com a ausência de fronteiras e com os limites entre os espaços, também as pinturas alquímicas e metamórficas de Joana da Conceição, que compõem os núcleos *Rave da Terra*, *Terreiro* e *Index*, se expandem para fora dos suportes, ganhando autonomia, numa metamorfose constante que nos hipnotiza, aguçando a nossa capacidade de imaginar cosmologias e mundos por vir.



formas dos futuros ao redor, vista de exposição, 2024. @ Galeria Municipal do Porto
© Dina Santos/Galeria Municipal do Porto
IMC.



formas dos futuros ao redor, vista de exposição, 2024. @ Galeria Municipal do Porto. © Dina Santos/Galeria Municipal do Porto
IMC.

A mulher é uma aliada. Se há mulheres num grupo, estás safo. Ou safa. Elas protegem-te: da masculinidade tóxica, da violência sexual e de género, dos abusos, da tristeza e depressão. Criam um lugar, um pequeno lugar que nutre a tua liberdade, os teus desejos transformados em comédia trágica, o teu sorriso e o teu desvio. Porque há sempre um desvio enquanto houver uma norma — a heteronormatividade, o arquétipo de género, o estereótipo segundo o qual toda a sociedade se rege dividindo, engavetando, taxonomizando.

A mulher é uma arma de livre e autónoma agência, simultaneamente instrumento e organismo letal dotado de individuação. Na tua tibia existência, navegando uma adolescência tola e sem defesas, porque és mole e és fraco, a mulher substitui-te. Com o arremesso de uma mala, com os anéis espetados em punhos cerrados, com o grito ensurdecedor de harpia, com um salto alto em riste, pronto a espetar no olho do inimigo. E o inimigo é todo o homem que não sabe ser mulher, que não quer ser mulher, nem por um mísero segundo, porque quer manter a sua integridade intacta e porque ele, indiferente à diferença dos outros corpos, não consegue essa coisa cada vez mais rara: empatizar, porque *bros b4 hoies*, sempre, sempre. Sempre.

Nota de *meme*: tudo é uma arma, desde que usado corretamente. E as mulheres sabem-no.

Não há nada de sagrado numa mulher. Toda a literatura romanesca é uma mentira, um engodo visual, erótico, textual e contextual masculino. Toda a poesia romântica é uma armadilha, salvas raras exceções — essas, que seriam muito mais modernas e realistas do que platónicas, nostálgicas e arrebatadas. Não quer dizer isto, contudo, que todos os mitos ligados à mulher não tenham um quê de verdade, ou não tenham



Elizabeth Prentis, Skewer, 2024
@ Balcony - Contemporary Art Gallery
IMC.

um fundamento válido, porque a mulher é um monstro e a mulher é uma bruxa e a mulher é o medo irracional da ginofobia e do complexo de castração.

Porque a mulher, enfim, é poder poder que nunca tiveste, poder que nunca ousaste ter.

Skewer, de Elizabeth Prentis, é uma ode a este poder feminino e às trevas de monstros aliados que consegue invocar, personificar e emular. Não há pudores, nem medos. Os objetos e esculturas que habitam a exposição são criaturas tetânicas, que magoam, que ferem. São aberrações do passado e do futuro, personagens femininas metamorfoseadas no belicismo e usuras a que as várias sociedades e civilizações as sujeitaram. Espinhos, garras, lâminas afiladas e cortantes, tudo uma sucessão de objetos que testam a atenção do espectador e a sua integridade física.

Traumas exteriorizados e tornados públicos. Cicatrizes suturadas e expostas ao ar. Deambulamos pelos vazios abertos, pelo espaço que esses corpos estranhos permitem entre si. A carne é rosa; a pele, de papel; os espinhos, rígidos; as criaturas, ao mesmo tempo frágeis e possantes, de massas nebulosas, pernas pesadas e fundações firmes. Nada é leviano. Tudo é profundo. Como uma ferida escarafunchada para lá da derme, da epiderme, raspando artérias e veias com unhas de gel até ao osso. *Skewer* é a

latência da *stigmata* feminina nunca representada na arte, marcas de guerra e salvação, individual e coletiva, de uma missão emancipatória entre as mulheres sobre o nó górdio atado pelos homens. É a liberdade que a Natureza lhes deu — os espinhos exógenos que criaram, os dentes, as unhas em bico, cientes do custo, mas cientes também de tudo o que podem alcançar. O título do folheto que a artista desenvolveu para acompanhar a exposição é claro: “Um Darwinismo Distópico”.

Ao mesmo tempo, como a artista afirma, é uma investigação da polinização cruzada entre a biologia e a arte e uma entrega delirante a um futuro distópico, em que os corpos femininos se fazem de adições complementares, hardwares e softwares. Está-se perante uma biologia e uma natureza ontológica e epistemologicamente revistas para aceitarem a prótese, o acessório metálico, silicoso, sintético.

Skewer é um autorretrato, uma autopsicografia de Prentis, que reflete os traumas individuais e coletivos nas suas peças. É o espelho e a forma de uma vivência no/do mundo, que não é a sala de estar dos pais, que exige defesas, exige preparação, autoconhecimento e conhecimento da sociedade em geral. Sem ser condescendente e paternalista, *Skewer* é uma lição, um aviso, mas também um grito de empoderamento feminino e uma prática de individuação sexual. Dispositivos anti-estupro, cuecas de castidade, correntes, adereços transumanistas, patentes para produzir mecanismos capazes de injetar narcóticos no pénis de violadores — as ferramentas estão todas lá. E as *personas sexuais* também.

Do ponto de vista plástico, tudo assenta num experimentalismo radical, que cruza desenho, escultura, cerâmica e instalação. A série de objetos escorados na parede são exercícios físicos de força e *endurance*; o metal é cortado, desenhado e riscado como se estivéssemos perante uma folha de papel. Os espinhos projetados da parede, os dentes que se projetam de bocas e das *vaginae dentatae* têm o vidro opalino da cerâmica comum e o brilho rugoso dos minerais presentes no barro. As esculturas ganham uma presença teatral. Materialidades completamente distintas (cabeleiras postiças, folhetos de supermercado, metal, poliéster expandido, esmalte) encontram formas de existir plenas, num maximalismo ao mesmo tempo libertador e surpreendente.

Está-se, portanto, perante um exercício catártico, que atravessa as políticas e micropolíticas no feminino, que mascara os dramas e tragédias psicosssexuais, os tabus, para revelar o que há de real por detrás dos mitos e nas histórias preteridas, que pugna e se debate por um manifesto feminista transversal. *Skewer* joga com a psicologia social, refuta os estereótipos, serpenteia pela imaginação ancestral, as neuroses individuais, que viram coletivas, e subverte as relações de poder vigentes. *Skewer* é um mito do futuro, onde as mulheres já não têm de ser doces nem adotar, como refere Clarissa Pinkola Estés em *Women Who Run With The Wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype* (1992), a postura de uma “criatura disfarçada”. São as heroínas preteridas, cantadas finalmente.



Elizabeth Prentis, Skewer, 2024 @ Balcony - Contemporary Art Gallery
IMC.

Porque não há metáforas possíveis para uma experiência sexual violenta. Há a dor de um espeto cravado no ventre. E a dor de um falo trincado logo a seguir. Aos que não quiserem a castração da *vagina dentata*, o crânio espicado pelo salto alto, os arranhões das unhas aguçadas, sejam aliados.

Assim saberão: o corpo guarda memórias.

DENTATA?



Elizabeth Prentis, Skewer, 2024 @ Balcony - Contemporary Art Gallery
IMC.





IMG. Panmela Castro, Do Jardim, um Oceano, vista de exposição, 2024. @ Galeria Francisco Fino, Lisboa. © carbonara.st



IMG. Panmela Castro, Do Jardim, um Oceano, vista de exposição, 2024. @ Galeria Francisco Fino, Lisboa. © carbonara.st

Do Jardim, um Oceano é o resultado da mais recente residência artística de Panmela Castro em Lisboa. A convite da Galeria Francisco Fino, a artista visual brasileira esteve durante dois meses a conduzir uma série de encontros no seu ateliê, capturados individualmente num conjunto de 16 peças inéditas. Tratam-se, com efeito, de grandes retratos: imagens que refletem parte da rede de afetos que Panmela foi tecendo a partir da sua viagem a Portugal, mas com muitos lugares, culturas e histórias distintas. Curada por Igor Simões, a sua exposição monográfica sente-se, em certa medida, quase como uma mostra coletiva — pela proximidade das figuras que reconhecemos em tela (e por entre as ruas de pedra portuguesa, como as chamamos no Brasil), mas, sobretudo, pela presença calorosa que carregam as existências ali representadas. No jardim de Panmela, são elas que tomam as rédeas das pinturas.

Esta espécie de soberania subjetiva resguardada em cada imagem é, justamente, o cerne do seu trabalho com retratos, prática que a artista carioca vem desenvolvendo pelo menos desde 2019. É certo que a autoralidade de Panmela se faz sempre evidente. Repetem-se em *Do Jardim, um Oceano* algumas das suas marcas distintivas — as influências do muralismo, os traços que se desmancham e escorrem como corpos em lágrimas, o expressionismo das pinceladas e cores —, mas há algo de irreproduzível em cada novo rosto que se oferece à vista da artista

e do público. Já na exposição *Retratos Relatos* (2021, Museu da República, Rio de Janeiro), com curadoria de Keyna Eleison — mostra que firmou a vocação de Panmela como retratista —, as imagens parecem servir a um propósito maior: o de contar as peles e os sulcos de biografias que, como tais, só podem ser únicas. Ainda assim, o ato de eternizá-las em tinta é também uma forma de torná-las símbolo — emblemas para as lutas transfeministas e antirracistas, nas quais Panmela é voz ativa. Em 2010, a artista fundou a Rede Nami, visando o fim da violência contra as mulheres e o estímulo ao seu protagonismo nas artes, um trabalho ativista que já lhe valeu a distinção norte-americana Vital Voices Global Leadership Awards. Os seus retratos operam, portanto, no limiar entre a pessoalidade radical e a construção de uma nova iconografia coletiva, preferindo levar o olhar às amigadas ou colegas do meio, que, ao seu lado e no seu quotidiano, inspiram e fazem a diferença.

Fundamental é perceber, portanto, que a representação é um problema central na prática de Panmela. Não teríamos de ir muito longe, é claro: logo à entrada da mostra na Francisco Fino, um autorretrato da artista convida-nos a ler as peças ali expostas sob o eco das palavras de Gayatri Chakravorty Spivak em *Pode O Subalterno Falar?* (ou ainda, *Pode A Subalterna Tomar a Palavra?*, título da edição portuguesa, cujas escolhas semânticas parecem-me cirúrgicas). “Entre o patriarcado e o imperialismo, a figura

da mulher desaparece, não apenas num por nada, mas num violento vaivém que é a figuração da ‘mulher do Terceiro Mundo’”, escreve a autora indiana, em trecho destacado pela própria epígrafe na sinopse do livro. Por um lado, então, falamos de *representatividade*: onde estão os corpos subalternos e as suas imagens? Em quais ruas, paredes, salas de exibição — e, por extensão, todos os espaços públicos onde a vida e a história são escritas — os podemos encontrar? Por outro, falamos da *ação de re-representar*: de que maneira outras narrativas e abstrações podem ser construídas e apresentadas? E pelas mãos de quem?



IMG. Panmela Castro, Autorretrato com Francisco Fino, 2024. @ Galeria Francisco Fino, Lisboa. © carbonara.st

As perguntas não são exatamente novas, sabemos. Mesmo assim, seguem relevantes num momento onde ainda urge discutir os nossos modos de ver, nomear, lembrar e mesmo musealizar. A um só tempo, os retratos de Panmela conversam com a memória da cidade e da história da arte, revertendo o “olhar imperial” português que, encoberto pelos imaginários colonialistas entre as costas africanas e brasileiras (os de ontem e os que persistem hoje), cataloga e descreve para explorar e vigiar — sejam as terras, as culturas ou as populações negras de ambas as bordas do Atlântico. Nesse sentido, é particularmente bonita a alusão ao jardim — fundo das suas imagens e ponto de partida para a conexão com o mar —, esse espaço de sobrevivência verde que abriga um fragmento de tropicalidade possível, onde espécies nativas e migrantes coexistem e cruzam-se, indistintas. Nesse ambiente também limiar, algo entre a memória de uma natureza original e a sua viabilidade nos contextos ocidentais contemporâneos, Panmela logra transmutar a experiência do *entre-lugar* — fronteira intransponível, na qual a pessoa “subalterna” ver-se-ia despojada de pertença ou agência — num campo de forças, tão mais resistente quanto plural, tão mais vasto quanto próximo.

Assim, na Galeria Francisco Fino, tomam a palavra e a imagem Dennis Correia, Yen Sung, Anastácia Costa, Deolinda Cardoso Costa, Alexandre Santos (Xando), Telmo Galeano (Tekilla), Kemberling Martinez, Pati Nakamura, Amina

Bawa, Namalimba Coelho, Oseias Baltazar, Felicia Hunter, Juca da Cruz, Lola Bahjan e Panmela Castro — parte desta teia que se foi (e se vai) formando por entre ruas, jardins, oceanos e gerações.

ERNO SER

PODE O SUBALTERNO SER REPRESENTADO?

|| POR: LAILA ALGAVES NUÑEZ





A Alfaia — Associação Cultural prossegue o intento de traçar uma cartografia dinâmica da região onde se localiza, com perspetivas que veem esse contexto (histórico, cultural, geográfico, ...) de modo complementar desde dentro e a partir de fora. O objetivo afirma-se como um centrar-se mais na ideia dinâmica de construção de imagens do que na de um mapa estático: através de chamadas abertas e residências artísticas, desafios lançados a artistas de proveniências diversificadas e de gerações igualmente desiguais, propõe-se a exploração de trajetórias em mutação. É uma atitude arriscada; mas tem, por isso mesmo, originado muitas surpresas. A exposição *Mar Deserto — Oxímoros para uma ausência* constitui uma dessas arrebadoras e surpreendentes consequências.

O efeito surpresa começa por ser sugerido pela indeterminação: as duas palavras iniciais do título tanto podem ser lidas enquanto sucessão de dois nomes (em que a elisão de elemento articulatório entre ambos abre, mais do que encerra, a leitura), “mar” e “deserto”; como enquanto sintagma nominal em que o nome está adjetivado (um “mar” que se encontra ou se define enquanto “deserto”, por sinonímia com “vazio” ou antinomia com “habitado” ou “cheio”). O que oferecerá uma exposição que assim (não) fixa o seu próprio título?

A indeterminação é um modo de instabilidade. Desde que a visitante entra na galeria, cujo espaço lhe é familiar, encontra-a alterada: o chão que se pisa não é a habitual lisura do betão nivelado: substitui-o a expectativa de um andar instável sobre um solo irregular; cobrem-no — na inesperada totalidade — ondas de terra e areia, em diferentes gradações de memória geológica, mais clara na entrada, a escurecer para o interior. Em vez de água do mar, são grãos de terra o forro dos passos: a água ausente afirma-se, portanto, em mais um dos oxímoros perceptíveis. Mas foi no mar, diz o programador Miguel Cheta, que se experimentou a praticabilidade do imponente artefacto que ocupa o lugar central da exposição. É uma gaivota-arado, um meio de diversos,

locomção ou lavoura, construído com elementos de madeira (troncos, placas, pequenas cavilhas), de cortiça e de peças metálicas, usadas sobretudo para a articulação e direção deste “carro” a que João Mouro (n. 1985) chamou *Cortição*. É desta peça que se expande outro oxímoro (a definição de um termo ou de um objeto através da sua intrínseca constituição daquilo que seria, que é, o seu próprio contrário): a embarcação ou carro de terra compõe-se de material de árvores, de natureza essencialmente vertical — mas a sua função, por mais indeterminada, opera sobre elementos horizontais, como a água e a terra. (A linha de um horizonte não fecha o plano, enfim, e tudo pode ser mergulhado ou perfurado.) As duas boias (*Boia Megafone* e *Boia dos Ventos*), imponentes esculturas que completam o trio de João Mouro e partilham com o *Cortição* materiais e estilo, interpõem-se entre ele e quem visita, fazendo gerar interferências que o povoam — o carro está sobre um terreno deserto, mas o terreno, afinal, habita-se de outros artefactos.

Mar Deserto atua na variabilidade de dimensões. Por um lado, inclui peças sobredimensionadas, como as três de Mouro (é a sua deslocação espacial e funcional que as agiganta, mas o sentido que fazem na exposição passa por esse desvio); por outro, apresenta elementos que quase passam despercebidos, na pequenez ou na sutileza com que se articulam com as vagas de terra e areia — é o caso das *Alfarrobas Caídas* de Filipa Tojal (n. 1993), cuja passagem pela Universidade das Artes de Tóquio parece revelar-se na atenção ao mínimo, ao efémero, e abraçar como objetos estéticos os instrumentos da sua fabricação: são, aliás, a peça nº 1 da exposição os pincéis que construiu a partir de folhas de palma e esparto, e com os quais veio a criar um conjunto de delicados desenhos — ou melhor, testemunhos da relação que a sua mão estabeleceu com os pigmentos da terra, a cal, o acrílico e o papel que lhes serve agora de suporte. Os pigmentos são de cal e terra, mas os tons que deles resultam são predominantemente

verdes: um outro oxímoro? A cor de terra contém em si a cor do que dela surge, ou daquilo que dela emana (como o mar ou um lago, que já tivessem tido lugar onde hoje se ergue a Serra do Caldeirão).

Habituada a expressar-se através de fotografias ou filmes (o seu *O Jardim em Movimento*, 2024, integrou a mais recente edição da Quinzena dos Realizadores, em Cannes), Inês Lima (n. 1993) escreve (à mão e à máquina, como que a acentuar a indelebilidade, o definitivo da afirmação): “Ñ ME APETECE FAZER UM FILME” / “Não me apetece nada fazer um filme.” Optou, pois, por um caderno de folhas cosidas à mão, onde desenha um diário de bordo do processo artístico. Ao lado do caderno, que se pode manusear livremente, os auscultadores áudio permitem escutar algumas das passagens inscritas nas páginas (até ouvir a artista a cantarolar uma canção). Ali se registam camadas elementares da criação, que se percebem desde as hesitações iniciais, e a pesquisa (“Fui ao Priberam ver o que significa o x í m o r o”), até uma ligação aparentemente aleatória com uma canção pop. As derivações do conceito ocultam e revelam a presença da artista no ato da criação; o Algarve, pressuposto e condição, surge e desaparece, sempre presente no modo como o pensamento, intermitentemente, dele se ausenta.

É Jorge Graça (n. 1978) quem assume a expressão fotográfica. Nas suas fotografias, o oxímoro expositivo encontra outro modo de enunciação. Distinguem-se das restantes peças, desde logo, pela harmonização do formato e pela opção do preto e branco, quando o resto da sala se apresenta em cor. Mas é no que cada fotografia mostra — e naquilo que em cada uma delas a visitante vê — que se entende como são compostas de oposições: a percepção inicial sugere formas animais; a aproximação revela líquenes, fósseis, sementes, de novo a ampliação do que, fora da imagem fotográfica, seria minúsculo. O território, conceito alargado, é delineado nos pormenores e nas formas de atenção que se lhes dedica.



Nesta exposição, a folha de sala funciona ainda como peça integrante: é nela que, além de se identificar o título, autoria e ano de produção, os materiais e dimensões das peças, se inscrevem coordenadas geográficas e altimétricas que remetem para locais relacionados com as obras mostradas. (Para o conjunto de três peças de João Mouro, por exemplo, a remissão pode ser a lugares de onde se recolheu a madeira, a cortiça e as cabaças utilizadas.) Os versos de um poema de Gastão Cruz, citados no final da mesma folha, enviam, por sua vez, a uma paisagem que encarna a “natureza” de que o poeta fala, quando se lê que “a natureza já / não sendo o templo de pilares vivos / mas o templo do tempo em que entre o / vivo o que viveu e o que viverá / só lembramos a breve ondulação / de marés e raízes”. (É propositadamente que deixo por identificar os lugares; para que quem visita possa experimentar o espanto.)

A proposta deste cruzamento de informação alcança mais do que uma releitura das obras, ou de um convite à interação com o visitante: consiste numa igualmente surpreendente e muito bem-vinda comparação da curadora, Leonor Lloret (n. 1981), comparação ausente, porém ativa e tão visível quanto são materiais e presentificadas as obras mostradas na galeria da Alfaia.

Tudo se presentifica nesta exposição de onde o que se vê é também o que está ausente — sobretudo a areia/terra, substrato de todas as peças, chão comum que prende o visitante ao lugar,

transporta-o para fora da galeria através do estar dentro dela; faz reviver uma paisagem na flexão que esta, através do processo artístico, induz; fá-la, afinal, existir.
Mar Deserto — Oxímoros, uma parceria Galerias Municipais de Loulé e Município de Loulé.



Ouvimos a toada que assinala o dealbar do hino dos mineiros consagrado a Santa Bárbara, sua padroeira.[1] Transcrevo os primeiros versos:

*Nas Minas de Aljustrel
Trai larai larai lai lai la
Morreram muitos mineiros, vê lá
Vê lá companheiro, vê lá
Vê lá como venho eu*

Relata-se, ao embalo da desembainhada melodia, uma série de episódios que só o estoicismo permite musicar. Sangue de camaradas, colegas que perecem fatalmente ao ofício da extração do minério: feridas que não saram. É a partir destas feridas, e de outras, que o artista e curador Paulo Mendes apresenta na Sala Estúdio do Teatro Aveirense ...*depois de pulsar mais uma vez com os sentidos todos a terra em redondo*, título retirado do romance de 1943, *Volfrâmio*, de Aquilino Ribeiro, num ano em que a cidade de Aveiro é Capital Portuguesa da Cultura e em que, claro, se assinala o cinquentenário da Revolução de Abril — tema indissociável à expansão mineira na região Centro e Norte de Portugal, na década de 1940. A aparente neutralidade nacional imposta pela ditadura fascista e a venda de volfrâmio, essencial ao fabrico de armamento, quer aos Aliados quer à Alemanha Nazi durante a Segunda Guerra Mundial, é o ponto de partida deste trabalho com uma forte componente documental.

Esta exposição-instalação vídeo, com a duração de 1h15m, é protagonizada por Fernando Gomes, antigo mineiro das Minas do Pejão, em Castelo de Paiva. Uma figura transtemporal, na medida em que atravessa os três tempos que compõem

esta obra. Percorre os anos 1950/60, clímax da exploração mineira em Portugal do Estado Novo; atravessa os anos 1980, o período pós-revolucionário, através de registos VHS da Empresa Carbonífera do Douro; chegando ao presente, essencialmente através dos planos que mostram as instalações dessa mesma empresa em avançado estado de ruína, por vezes alvo de uma irónica invasão da natureza. Nesse edifício perecido, Fernando Gomes, vestido com a indumentária típica dos mineiros, explora um arquivo ao qual provavelmente nunca teve acesso enquanto operário. Por entre os destroços arquitetónicos, ou o anunciar deles, jazem os escombros da memória. Perante esta desorganização patente, somos convidados a pensar o arquivo de um ponto de vista anárquico, mas não por isso menos documental.

Estes diferentes tempos percebem-se nitidamente. Se as supracitadas ruínas nos garantem um pé no tempo presente, rapidamente outros planos de imagem desta obra nos levam para o passado, que neste caso se duplica, como já referido. Fernando Gomes assume assim uma espécie de avatar do espectador e é através dele, por meio da sua presença ora notada ora fantasmática, que vamos interagindo com os planos, por vezes fortemente plásticos, sempre projetados numa escala imponente. É de realçar a forma como estas atmosferas se alinham nas preocupações ontológicas da própria fotografia. São lugares de aparente imobilidade, de uma certa presença pressentida ou de uma ausência notada, ampliados pela sonoplastia de uma intensidade ocasionalmente voraz, sempre que vemos imagens das instalações da Empresa Carbonífera do Douro no



Paulo Mendes, ...depois de pulsar mais uma vez com os sentidos todos a terra em redondo, vista de exposição, 2024. © Câmara Municipal de Aveiro

IMG

seu estado atual. Quando os planos dão a ver a própria mina, esta característica sonoplástica é subtraída, dando lugar ao som da água que, cintilantemente, a percorre. Sobra uma sensação de incerteza e constante periclitância. O silêncio revela-se pérfido, o som mostra-se confrangedor. Durante alguns segundos, certas imagens projetadas são aglutinadas à leitura, na voz de Fernando Gomes, de determinados excertos que integram a publicação que acompanha esta vídeo-instalação. Um objeto, propositadamente semelhante a um jornal, no qual Paulo Mendes coloca fragmentos de textos de autores como Aquilino Ribeiro, Jacques Rancière, Jonathan Crary, Pedro Araújo ou Émile Zola. Há também espaço para relatos escritos do período de exploração mineira no Estado Novo, bem como passagens do *Diário do Governo* igualmente dessa altura. Excertos do jornal *O Pejão* figuram como legendas de imagens dos anos 1950 e 1960, cortadas tipograficamente. São passagens laudatórias, que pretendiam nitidamente, na época, branquear as práticas obscuras ligadas às condições de trabalho destes operários, alinhando na estratégia de propaganda típica do regime que viria a tombar em 1974.



Paulo Mendes, ...depois de pulsar mais uma vez com os sentidos todos a terra em redondo, still. © Paulo Mendes Archive Studio / Israel Pimenta

IMG

A mina é assim mostrada como um espaço de luta, nos 50 anos de Abril e perante o galopar generalizado da extrema-direita. Paulo Mendes explora novamente, no seu percurso investigativo, questões ligadas ao proletariado e ao trabalho operativo, trazendo-o a debate à luz da arte contemporânea, como fez anteriormente em projetos como *Trabalho Capital* (Centro de Arte Oliva) ou *Ensaio para uma Comunidade — Retrato de uma coleção em construção* (MAAT).



Paulo Mendes, ...depois de pulsar mais uma vez com os sentidos todos a terra em redondo, still. © Paulo Mendes Archive Studio / Israel Pimenta

IMG

“O POÇO ENGOLIA HOMENS AOS BOCADOS”: SOBRE A EXPOSIÇÃO-INSTALAÇÃO VÍDEO ...DEPOIS DE PULSAR MAIS UMA VEZ COM OS SENTIDOS TODOS A TERRA EM REDONDO, DE PAULO MENDES || DANIEL MADEIRA

14

15

[UO-3/4-OT24]-M-P14/P-32

[UO-3/4-OT24]-MA-P15/P32

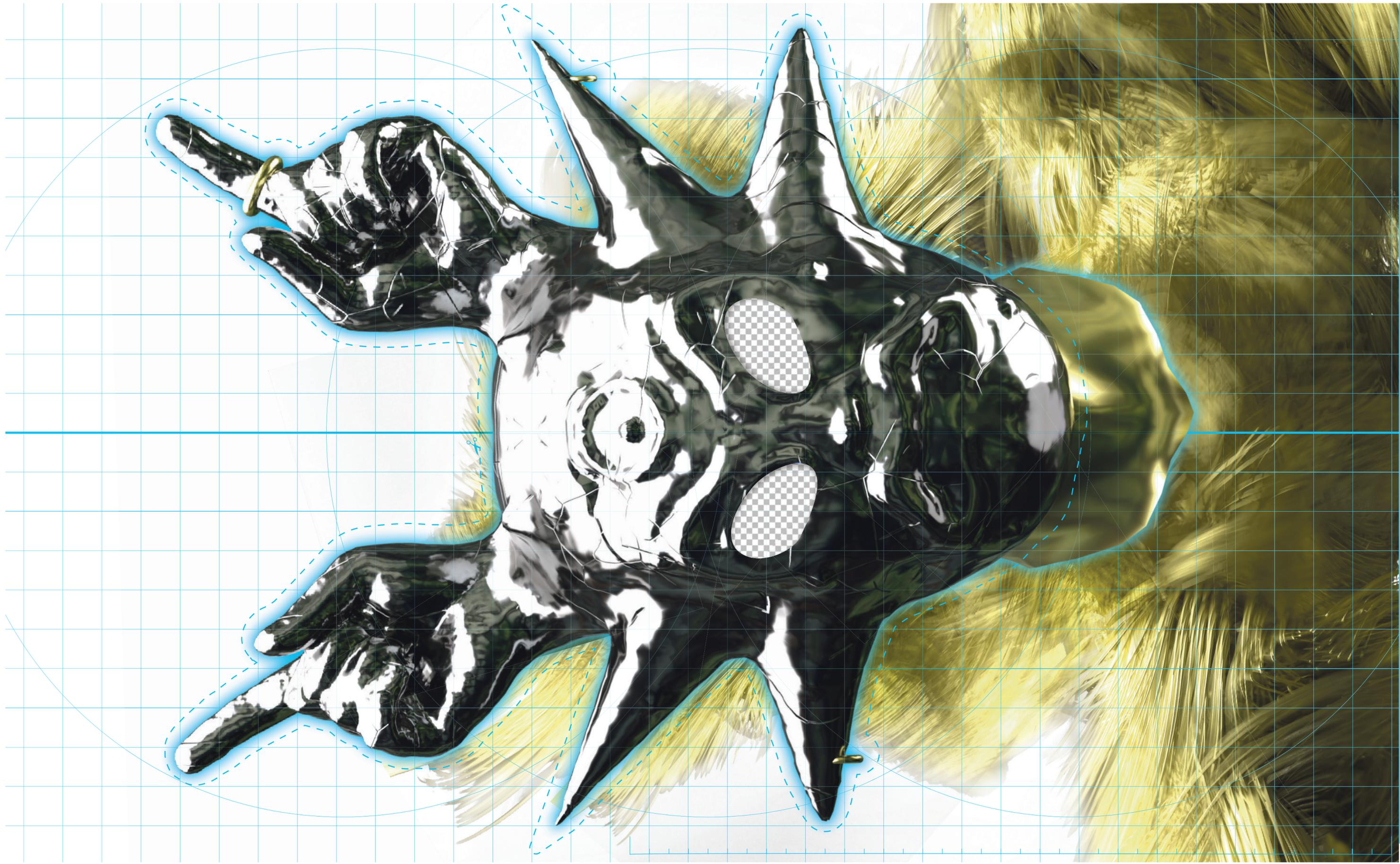
[1] A citação no título deste artigo faz referência a *Germinal* (1885) de Émile Zola, excerto presente na publicação que acompanha esta exposição.

Artista/s: “Paulo Mendes”
Curadoria: “N/A”

Exposição: “...depois de pulsar mais uma vez com os sentidos todos a terra em redondo”

Local: “Teatro Aveirense — Aveiro”





Ocupando dois espaços do Museu de Aveiro/Santa Joana, *Imaginário Coletivo*, com curadoria de Sandra Vieira Jürgens, reúne na Capital Portuguesa da Cultura 2024 uma seleção de obras da Coleção de Arte Contemporânea do Estado. Nomes emergentes são amplificados pela presença de autores consagrados, demonstrando a capacidade desta coleção em crescimento de cobrir cada vez mais a contemporaneidade artística, nacional e internacionalmente.

A exposição inicia-se num espaço convencional, simétrico, semelhante a um corredor. Através dele vemos obras que constituem um *statement* da própria exposição. Atenemos, por exemplo, na obra *Portrait of Joseph Beuys* (1986), por Keith Haring, uma pequena serigrafia onde se intersejam dois dos maiores nomes da pós-modernidade, num frente a frente com Ana Hatherly (*Série Pavão Negro*, 1992), uma obra repleta de uma gestualidade que em muito se relaciona com os traços sobre e sob a representação do rosto de Beuys. O trajeto ao longo deste corredor faz-se destas correspondências, acima de tudo formais. Vejamos a clara e interessante relação entre Fernando Lanhas e Donald Judd, a proximidade entre Belén Uriel e Álvaro Lapa ou o modo como o trabalho de Manuel Casimiro se constitui uma possível galáxia habitável pela obra de Rui Sanches, na parede oposta.

Desembocando numa área um pouco mais ampla, este caminho inicial leva-nos a *Tomber Dans Le Lac* (2018), de Luis Lázaro Matos, composta por um acrílico sobre tela e um vídeo que partilha esse espaço com o diálogo entre Paulo Brighenti e Joana Escova, *Sem título*, da série *Uma estátua roída pelo mar* (2019) e *Living Metals V* (2018), respetivamente. *Tomber Dans Le Lac*, expressão que em francês significa *cair num mundo de emoções*, trata-se de um trabalho sobre o deslumbramento e os seus perigos, com um particular enfoque na figura de Luís II da Baviera.^[1] Em ambos, quer no vídeo quer na pintura, a protagonista é uma moreia.

O elemento aquático, transversal às peças já referidas e que lhe são contíguas, estende-se ainda para *One Last Longing* (2020), de Henrique Pavão. Este vídeo, composto por gravações de diferentes espaços (barragens, monumentos, quartos), tempos e realidades, provoca a sensação de estarmos a assistir a um conflito interno de proporções oníricas, onde a ação do felino e a veemência da água são momentos abismáticos, viscerais, longe de uma superfície, leia-se nitidez.

Neste primeiro núcleo expositivo, podemos ainda ver obras de Ana Silva, Paula Rego, Bruce McLean, Andreia Santana e Julião Sarmento. Se os últimos quatro trazem questões ligadas ao figurativismo, a primeira releva uma linguagem têxtil que encontra uma maior ligação formal no segundo núcleo. Podemos também contemplar *A Pyramid* (1986), de Sol LeWitt e, mais à frente, com uma posição nitidamente intersticial, entre núcleos, a obra *Surround* (2018–2019), de Claire de Santa Coloma.

O segundo momento acontece num espaço generosamente mais amplo. As obras aqui apresentadas sublinham a representatividade artística desta exposição, reforçando este mapeamento do pós-moderno, principalmente em termos nacionais, tendo naturalmente em conta os nomes anteriormente referidos. A pintura serial de Fernando Calhau encontra-se com a capacidade de pintar com a luz de Lourdes Castro. O figurativo reinventado de Joaquim Rodrigo avizinha-se do abstracionismo geométrico de Joaquim Bravo, sempre repleto de uma gestualidade que nos leva ao início do caminho. Por perto, uma fotografia de João Tabarra, um trabalho de Cristina Ataíde que se autonomiza e ocupa o espaço, numa particular ligação com a obra de Rui Horta Pereira e uma outra peça espacializada, de Maria Trabulo. Numa das paredes, duas sublimes pinturas de João Marçal: ao recorrer aos bancos de autocarro como objeto do seu ofício, a posição do espectador é

invertida. Somos, subitamente, contempladores do dia-a-dia, da azáfama, da imensidão do nada que por vezes significa estar à espera. Tito Mouraz, Carlos Bunga, Graça Pereira Coutinho, Rigo 23, Luisa Correia Pereira e Manuela Marques também aqui contribuem para esta narrativa da arte em Portugal, neste segundo núcleo expositivo, onde há também lugar para obras de Allan Sekula, Matt Mullican e Peter Zimmermann. Há uma certa ideia de consagração latente em toda a exposição.



Imaginário Coletivo, vista de exposição, 2024. © Museu de Aveiro/Santa Joana, Aveiro, Coleção de Arte Contemporânea do Estado. © Débora Rodrigues / José Paulo Ruas, 2024. Museu e Monumentos de Portugal / Arquivo de Documentação Fotográfica



Imaginário Coletivo, vista de exposição, 2024. © Museu de Aveiro/Santa Joana, Aveiro, Coleção de Arte Contemporânea do Estado. © Débora Rodrigues / José Paulo Ruas, 2024. Museu e Monumentos de Portugal / Arquivo de Documentação Fotográfica

[1] <https://www.lazaromatos.com/Tomber-Dans-Le-Lac>.



Emprestar a palavra ao terreno do não-saber é uma incumbência difícil. Neste espaço, que não é exatamente vazio — se não, talvez, justamente o seu contrário, excessivo, eufórico e populoso —, basta um pequeno tropeço e está-se de volta à superfície. Num rápido (des)encontro, esbarra-se num conceito vacilante, arruma-se um sentido e é-se lançado para fora das profundezas amorfas. Na verdade, quiçá não haja um “fora” para a vastidão do desconhecido, só um pequeno “dentro”, iluminado e mais ou menos permeável, onde a significação é possível.

A escrita, sem dúvida, testa as fronteiras entre estas duas lacunas, sempre com um pé atravessado no interior do saber (ou tão só — visto que o seu contrário é, de facto, a natureza de todas as coisas — o não-não-saber). Vez ou outra, porém, é capaz de descrever perfeitamente a experiência opaca do ininteligível: pelas palavras de Clarice Lispector, “[...] era bom. ‘Não-entender’ era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não-entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida. [...] Compreender era sempre um erro — preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana”[1].

Também uma imagem — assumindo, aqui, o risco de agrupar formas visuais de ontologias seguramente distintas — se aproxima da gramática do símbolo, da representação, enquanto preserva o mistério daquilo que a motiva e esculpe. Mesmo na sua estabilidade totalitária que *mostra* e *presentifica*, a imagem disfarça um conceito escorregadio, parcial, transmutado. O olhar, por outro lado, parece querer sempre o descobrir. A visão torna-se apreensão, apodera-se do objeto que lhe é apresentado e não tarda em enquadrá-lo segundo as normas da realidade.



João Fiadeiro, Restos, Rastros e Traços, vista de exposição, 2024. © MAC/CCB, Lisboa. © António Jorge Silva

Para o fenomenólogo Emmanuel Levinas, de outra ordem é a experiência tátil. “A carícia consiste em não se apoderar de nada, em solicitar o que se afasta incessantemente da sua forma para um futuro — nunca suficientemente futuro —, em solicitar o que se escapa como se *ainda não fosse*. A carícia procura, rebusca”[2]. A questão que se coloca, aqui, é de que forma o não-saber e o não-não-saber se conjugam no corpo. Como aparecem ou se mascaram num gesto? No caso de uma criação performativa — onde estão simultaneamente em jogo questões do ver e do mover, do exterior e do interior do corpo —, como, quando e onde será possível preservar o desconhecido?

É esse o acontecimento instável e enigmático que persegue João Fiadeiro. Em entrevista concedida para a publicação *Composição em Tempo Real: Anatomia de uma decisão* (2017), livro que espelha e regista parte das estratégias e práticas criativas do coreógrafo português, Fiadeiro sublinha que busca, justamente, “as formas que emergem sem autor”. Sem autor, talvez, porque sem centro, sem clarividência, sem guião. Sem autor, também, porque nascidas de uma experiência relacional, num ponto do espaço-tempo qualquer criado entre corpo e corpo, corpo e mundo. Sem autor, ainda, porque prolongam uma intencionalidade na direção do invisível, do imprevisível — um movimento quase secreto a todos os agentes envolvidos, que “[s]ubverte a relação do eu com o si e com o não-eu. Um não-eu amorfo arrasta o eu para um futuro absoluto, em que ele se evade e perde a sua posição de sujeito. A sua ‘intenção’ já não vai para a luz, para o significativo. Toda ela paixão, acomoda-se [...] na evanescência da ternura.”

O trabalho de Fiadeiro, portanto, opera no momento da surpresa. Não é por acaso que o conjunto de propostas que apresenta no MAC/CCB, desde maio até setembro deste ano, compõe aquilo

que denomina de “uma retro-prospectiva” — ou seja, um rodopiar do intervalo entre aquilo que o artista já produziu e aquilo que, num futuro sempre mais futuro, ainda poderá ser. Na exposição *Restos, Rastros e Traços*, o visitante conhece os ecos da obra do artista e do seu próprio processo de conceber e montar a mostra em questão, que exhibe e incorpora a memória viva das suas criações, parcerias, dúvidas, experimentações.

Repartidas ao longo de três salas e um pequeno espaço anexo, obras das mais de três décadas de carreira de Fiadeiro encontram, assim, maneira de serem suspensas no tempo, trazidas para o aqui e o agora. Pouco a pouco — confrontados, por exemplo, com as variações subtis no corpo e rosto de Márcia Lança em três fotografias de Patrícia Almeida, ou com a série *I Am (Not) Here*, em diálogo com o imaginário de Helena Almeida —, vamos percebendo que cada ato, cada decisão, é continuamente feita e refeita. Composta em tempo real, mesmo na ausência física do artista. Entre o não-saber e o não-não-saber, vai abrindo e fazendo vibrar um espaço onde tanto a promessa como a ameaça coexistem.



João Fiadeiro, Restos, Rastros e Traços, vista de exposição, 2024. © MAC/CCB, Lisboa. © António Jorge Silva



João Fiadeiro, Introspectiva, 2024. © MAC/CCB, Lisboa. © Lucas Damiani

O PONTO ESPIRAL DA SURPRESA: RESTOS, RASTROS E TRAÇOS DE JOÃO FIADEIRO NO MAC/CCB || POR: LAILA ALGAVES NUÑEZ

20 21

[UO-3/4-OT24]-MA-P20/P32

[UO-3/4-OT24]-MA-P21/P32

- [1] LISPECTOR, Clarice. (1974). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. José Olympio, pp. 42-43.
- [2] LEVINAS, Emmanuel. (1961/1980). *Totalidade e Infinito*. Edições 70, p. 236.
- [3] Id. *Ibid.*, p. 238.

Artista/s: “João Fiadeiro”
Curadoria: “N/A”
Exposição: “Restos, Rastros e Traços”
Local: “MAC/CCB — Lisboa”



“Textura” foi a primeira palavra que me ocorreu ao sair do espaço do Convento de Santo António, em Loulé, depois de visitar a exposição *Tecnosfera*, de Rodrigo Gomes (n. 1991). É curioso como as ideias se colam ao que se percebe do mundo, através das palavras. Algum magma cerebral as suscita — ou dele alguma coisa as desotera. Os vãos do antigo convento, o chão dele e as paredes, ajudam a construir a noção de textura. Mas por que razão sobrevém esta palavra a propósito de uma série de peças geradas no trabalho sobre noções (e práticas) de tecnologia, que habitualmente associo a abstrações, à ausência de concretude, ao não palpável (e, por isso, ao que não permite o toque, o conhecer das texturas)?

“Tecnosfera” é um modo alternativo (ou complementar) de entender a ideia de “antroposfera”. Num dos meios de comunicação da UNESCO, o *UNESCO Courier*, Jan Zalasiewicz explica que a Terra é composta por uma série de “esferas”, comumente descritas como litosfera (ou as fundações rochosas do planeta), hidrosfera (a água no estado líquido) e criosfera (as zonas geladas dos polos e dos cumes das montanhas), atmosfera (o ar que se respira), e biosfera (de que o ser humano faz parte enquanto organismo vivo). A tecnosfera, mais recentemente descrita por quem estuda os fenómenos terrestres, apresenta-se como “conceito desenvolvido por Peter Haff” (geólogo e engenheiro

da Universidade de Duke, nos E.U.A.) que, à semelhança do Antropoceno, “é cada vez mais reconhecido” nas ciências e nas artes: foi, acrescenta o autor, o eixo criativo de uma iniciativa da Casa da Cultura Mundial (Haus der Kulturen der Welt), centro de artes contemporâneas em Berlim. A tecnosfera abrange “todos os objetos tecnológicos criados pelo ser humano” organizados num sistema (e não apenas como “coleção crescente de maquinaria tecnológica”). É esse “sistema” que me vem à mente quando leio ou ouço a palavra “tecnosfera”, é ele que remete para a abstração.

A obra artística de Rodrigo Gomes, natural de Faro e com formação na Universidade de Évora e na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, tem sido criada em torno de uma série de ideias de abstrato e concreto, no cruzamento entre a materialidade da escultura (plástica ou sonora) e a imaterialidade ou a ideação de conceitos. Nessa encruzilhada, encontra-se um sistema, ou como que a sugestão de modo de operar, em que as ideias interferem sobre os objetos e estes conformam (ou *co-formam*) ideias. Pode ser que essa sugestão explique que uma textura se entenda enquanto imaterialidade.

Ou então, são esculturas/quadros como *POST HUMAN SKULL*, *GABOR GHOST* ou *SWANS* — os títulos entendendo-os como meramente indicativos, pois as sugestões escultóricas, visuais, tanto remetem para formas animais como para

vestígios de esqueletos (humanos ou não) — o que aponta para a ideia de uma textura presente, a materialidade tornada forma que tenta a aproximação (quanto quis tocar-lhes!). *SYMMETRY OF SEE* (#1 e #2) são, apesar de instaladas como quadros, das peças que mais suscitam a urgência da deambulação ao seu redor: projetam-se para diante, exteriorizam-se das molduras, a recordar a experiência que David Cronenberg anunciava em 1983, em *Video-drome*. (Pense-se em como o cinema antecipa tantas das formas artísticas que quase deixou de conseguir acompanhar — ou em como o cinema, a técnica e a arte — mas muito menos a sua indústria — se tem transformado.)

O que (ainda) se vê quando surge perante nós a escultura do que aparenta ser uma cabeça humana, é uma cabeça humana na sua relação com o que é familiar: a forma arredondada, a disposição dos olhos, do nariz, do que poderiam ser os ouvidos. Mas as figuras de Rodrigo Gomes anteveem uma variação desse perceber: o que se percebe não reproduz uma cabeça humana: resulta antes de uma projeção artificial (lida por uma máquina, ainda que humanamente programada) daquilo que se pode entender como cabeça humana. Como reagir? Os elementos tradicionais deixam de servir e a familiaridade ilude, é enganosa — o que está perante nós não é familiar, mesmo que o pareça.



Rodrigo Gomes, *Tecnosfera*, vista de exposição, 2024. © Convento de Santo António, Loulé. © Filipa Faria / Stillis Fotografia

IMG

Rodrigo Gomes apresenta assim (numa das publicações no Instagram) a peça mais complexa, que reúne numa instalação som, imagem projetada e escultura: *SYMMETRY OF SPEECH* [Simetria de Discurso] “explora novos sistemas de escrita”, colocando em comunicação, através do som e da imagem, duas redes neuronais (artificialmente replicadas). Este estímulo tecnológico é ativado por sons considerados como dos mais ancestrais da Humanidade: a proposta de toda a exposição concentra-se aqui: fechar o arco que vai da existência mais puramente animal (o aparelho fonético humano na sua capacidade primordial) à sofisticação tecnológica da linguagem artificial. Da comunicação (do diálogo?) entre ambas resultará uma linguagem nova? A tecnosfera é apenas um conjunto de massa poluente criada pelo ser humano (a “massa” representada pelos dois blocos, esculpidos numa combinação de acrílico, *sikalastic* e resina poliéster, que contém cada um, um monitor que reproduz as imagens e os sons)? Ou poderá continuar a resultar em experimentação artística, na criação daquilo que, persistimos nesta crença, nos distingue de outros seres?

Produzida pelo município louletano, com curadoria de Miguel Cheta (e apoio do Museu Zer0 e da DGArtes), *Tecnosfera* dá nome a uma exposição pensada ao longo de um ano para a galeria do Convento de Santo António. No seu perfil de Instagram, o autor entende-a como um “novo corpo de trabalho” — é matéria, um corpo. O curador relembra-o quando, na folha de sala, escreve que a exposição “convida o espectador a explorar a materialização de imagens computacionais em esculturas”. Tal exploração passa pelo diálogo entre três campos que organizam as peças exibidas e a que correspondem as três áreas espaciais da antiga igreja do Convento capucho de Santo António: *O Diálogo / Linguagem*, na capela lateral; *O Corpo*, na secção central do templo; e *A Visão*, na sala à esquerda de quem entra. Os títulos indiciam uma

possibilidade, ou o perscrutar de potências discursivas. Se o discurso se concretiza através de sons que reproduzem cantos guturais da Mongólia (*SYMMETRY OF SPEECH*, a partir da programação de código por António Dias e Francisco Braga) ou pelo desafio que lança ao visitante, num vaivém de descoberta e ocultação, projeção, transparência e espelhamento (*HOW FAR IS FAR AWAY?*), é a tecnosfera que se presentifica — corporiza-se cada elemento que, no espaço da antiga igreja, ganha o sentido de um monólito vindo do espaço. Já não somos os símios intrigados do filme de Kubrick, mas o espanto é o mesmo e provavelmente as perguntas serão semelhantes. Quanto dista de nós o longe muito longe? Quem somos, afinal?



Rodrigo Gomes, *Tecnosfera*, vista de exposição, 2024. © Convento de Santo António, Loulé. © Filipa Faria / Stillis Fotografia

IMG



Rodrigo Gomes, *Tecnosfera*, vista de exposição, 2024. © Convento de Santo António, Loulé. © Filipa Faria / Stillis Fotografia

IMG





Inaugurada em 2021 na Pinacoteca de São Paulo e após a passagem pelo Museu de Arte do Rio em 2022, a exposição *Enciclopédia Negra*[1] apresenta-se pela primeira vez em Portugal, na Sala de Exposições da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto), inserindo-se no projeto investigativo *Não foi Cabral: revendo silêncios e omissões* (organizado por Nuno Crespo e Lília Schwarcz), que pretende fornecer novos questionamentos sobre o modo como a História é construída e como podemos de forma crítica criar novos mecanismos para a ler e interpretar.

Promovendo uma reflexão sobre as omissões e os silêncios da historiografia brasileira, a mostra com curadoria da antropóloga e investigadora Lília Schwarcz, do historiador Flávio dos Santos Gomes e do artista Jaime Lauriano, amplia a visibilidade de personalidades negras, até hoje pouco conhecidas, da história do Brasil, com o objetivo de reescrever uma história apagada durante quase cinco séculos e de promover a sua representação visual. Sistemáticamente e propositadamente silenciadas e invisibilizadas pela história oficial, a atuação das populações de origem africana no Brasil — país que socializou a escravidão como linguagem — é-nos revelada num projeto definido pelos seus autores como sendo um ato de reparação histórica, concreta e simbólica, e de política de memória: “Como diz o teórico Frantz Fanon e, no Brasil, o sociólogo Mário Medeiros, as populações negras falecem duas vezes. Fisicamente e falecem na memória”. [2]

Integrada num amplo projeto que se iniciou em 2016, a exposição *Enciclopédia Negra* revela-nos mais de 100 obras, assinadas por 36 artistas afro-brasileiros, que se pautaram nos verbetes escritos para o livro homónimo que reúne 417 verbetes e mais de 550 biografias de personalidades negras. Constituído por dois corpos distintos e autónomos, mas complementares — o

livro e a exposição —, o projeto *Enciclopédia Negra* revela-nos uma provocação no próprio título, ao recorrer ao modelo iluminista de Diderot, não para abordar os feitos das sociedades brancas, mas para dar a conhecer o protagonismo de negros/as/es no Brasil, desde os tempos coloniais aos dias de hoje.

Apagados por uma historiografia tradicionalmente branca, estes personagens adquiriram na *Enciclopédia Negra* singularidade e individualidade na reconstrução de um passado de resistência e reinvenção: “Foram pessoas que se agarraram ao direito à liberdade; profissionais liberais que romperam com as barreiras do racismo; esportistas que desafiaram as amarras

de seu tempo; mães que lutaram pela alforria de suas famílias; professoras que ensinaram seus alunos a respeito de suas origens; indivíduos que se revoltaram e organizaram insurreições; curandeiros e médicos que salvaram doentes; músicos que criaram e expandiram maneiras diferentes de se fazer cultura; ativistas que escreveram manifestos, fundaram associações e jornais; líderes religiosos que reinventaram outras Áfricas no Brasil”. [3]

Constituída por retratos de personalidades historicamente importantes mas que não tiveram os seus retratos produzidos, a exposição *Enciclopédia Negra* procura rever e criar uma reparação histórica, fazendo com que tenhamos, daqui para a frente, uma ‘pinacoteca negra’ e uma imaginação mais generosa e diversificada acerca da história do Brasil [4]. Realizadas por artistas negros contemporâneos a partir de *biografias falhas, memórias rotas cheias de silêncios*, as biografias visuais que compõem a mostra tratam-se de ficções, construídas a partir da interpretação e da fabulação crítica e histórica [5]. “Esses registros, em sua maioria, são ficções, porque você não conhece as imagens dessas pessoas e cada artista criou seus recursos para trazer esse corpo que nunca foi visto até esse momento histórico de ser retratado” [6]. Ao enfrentar de forma direta a política de apagamento das populações negras, a exposição *Enciclopédia Negra* fomenta uma visão mais inclusiva e plural do Brasil, revelando-nos ao longo de seis núcleos temáticos como é complexa, múltipla e densa a história do povo negro brasileiro, uma história que Jaime Lauriano afirma não ser só de luta pela emancipação e de trabalho forçado com a escravatura, mas *uma história de formas de cultivo, de arte, de religião e de organização política*.

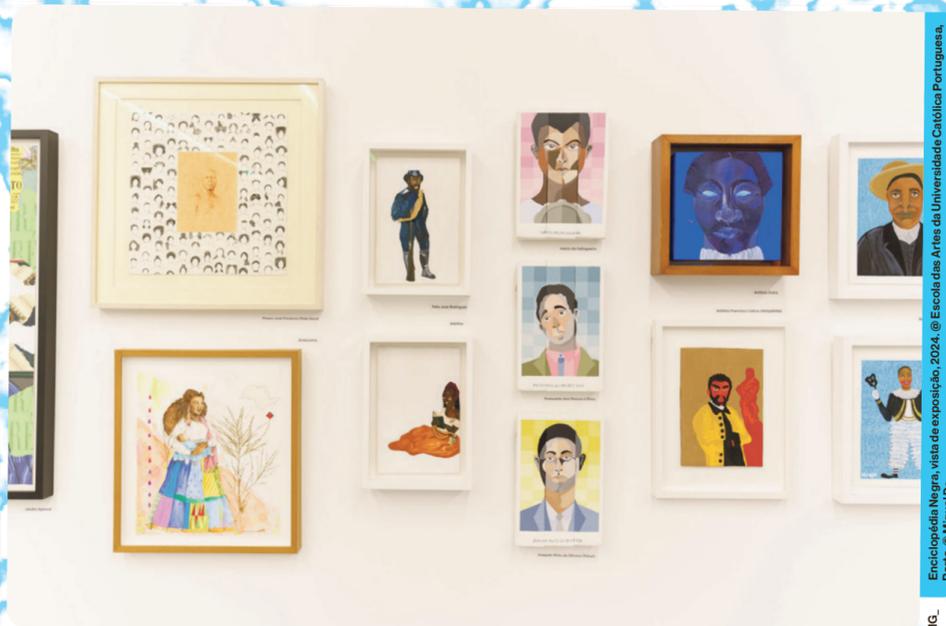
Assumindo-se enquanto território de reunião de sintomas, a mostra mergulha-nos num universo conceptual, estético e visual no qual predominam a variedade de *media* e diversidade de vozes artísticas, em retratos que se revelam cúmplices

no sentido da liberdade e experimentação. Fotografias, desenhos, pinturas e esculturas preenchem as paredes da Sala de Exposições mediante um desenho expositivo e cenográfico cuidado, como nos revela o núcleo de retratos que, ocupando o espaço central da sala, se exibem em três mesas como se de um espólio documental e arquivístico se tratassem. À medida que percorremos a exposição, familiarizamo-nos com os diversos núcleos que a compõem: *Negras minas; Projetos de liberdade; Personalidades atlânticas; Religiosidades e ancestralidades; Artes e ofícios e Rebeldes*. Dedicado às mulheres de origem africana, o núcleo *Negras minas* revela-nos a história de mulheres que exerceram o seu protagonismo, lutaram pela liberdade e resgataram a sua visibilidade, caso de *Catarina, Josefa e Vitória*, mulheres africanas reinterpretadas pelo artista Elaine Almeida como protagonistas da revista *Vogue*, numa obra pictórica que estabelece uma relação dos corpos negros com a sociedade contemporânea. Reafirmando a importância de ativistas, intelectuais, artesãos, artistas, cientistas, entre outros profissionais afro-brasileiros, descobrimos o núcleo *Artes e ofícios*, no qual encontramos o *Retrato de Jandyra Aymoré*, da autoria de Oga Mendonça, cantora de destaque da Companhia Negra de Revistas, a primeira empresa teatral do Brasil composta inteiramente por negros. O núcleo *Rebeldes* retrata personalidades que não aceitaram ser desumanizadas pelo processo de escravidão, caso de *Malunguinho*, líder quilombola da floresta do Catucá e símbolo na luta contra a escravidão, retratado de rosto coberto pela artista Micaela Cyrino, apresentando-se com uma metade de ouro e outra metade de pele, pois como se canta pelas ruas de Recife, “Malunguinho é Rei! Malunguinho é Rei!”. Em *Personalidades atlânticas*, conhecemos representações de pessoas que fizeram as suas histórias num novo país, personagens negros que circularam por entre o espaço económico, político, social e cultural entre os

continentes africano, europeu e as Américas. No núcleo *Religiosidades e Ancestralidades*, contactamos com líderes de religiões de matriz africana e afro-brasileira que cumpriram papéis diversos e contribuíram para fortalecer sentidos de comunidade e pertença. *Projetos de Liberdade* resgata utopias e expectativas de populações negras numa sociedade escravagista; a este propósito, destacamos a história de Caetana, mucamba do século XIX, que recorreu ao sistema judiciário para anular um casamento forçado. A atitude persistente e resoluta de não aceitação de Caetana à imposição senhorial é retratada na obra fotográfica *Caetana e nossos Nãos*, de Juliana dos Santos, em que a boca da artista reencena o *não* da personagem, numa obra permeada por fragmentos, recortes e rupturas concretas e simbólicas.

Ana de Jesus, Joaquim Pinto de Oliveira, Xica Manicongo, Trajano Cunani, são vários os nomes e os rostos que a exposição *Enciclopédia Negra* nos dá a conhecer, a história viva de um povo e de personalidades afro-brasileiras que contribuíram para a construção da cultura e sociedade do Brasil. Como afirma Lília Schwarcz: “A enciclopédia é um sonho utópico de que a gente traga a memória, uma boa memória, a memória como agência, memória como uma forma diferente de representação e representação é direito, é justiça, é presença, é inclusão e é participação” [7].

Até 4 de outubro, na Escola das Artes — Universidade Católica Portuguesa do Porto, com a curadoria de Flávio Gomes, Jaime Lauriano e Lília Schwarcz. A organização do ciclo *Não foi Cabral: revendo silêncios e omissões* no qual a exposição se insere é organizada por Nuno Crespo e Lília Schwarcz.



- [1] Composta por obras pertencentes ao acervo da Pinacoteca de São Paulo.
- [2] Cit. da intervenção de Lília Schwarcz durante a conferência *Escravidão e reparação: nosso passado do presente*, que teve lugar no Auditório Ilídio Pinho (UCP) a 21 de junho de 2024.
- [3] “Enciclopédia Negra: Biografias Afro Brasileiras”. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, s/p. Idem Ibidem.
- [4] Enfrentando o vazio deixado por séculos de historiografia que ignorou e obliterou as vozes, mentes e corpos dos negros, a escritora e académica de estudos afro-americanos Saidiya Hartman desenvolveu o método de “fabulação crítica” — alternativa teórica para exceder ou negociar lacunas dos arquivos de escravidão —, em que combina pesquisa histórica e de arquivo com teoria crítica e narrativa ficcional, comprovando a força da imaginação para desafiar e inverter o domínio das vozes e pontos de vista académicos brancos.
- [5] Cit. da intervenção de Marcelo Campos, curador chefe do Museu de Arte do Rio, durante a inauguração da exposição *Enciclopédia Negra* no MAR, em 2022.
- [6] Cit. da intervenção de Lília Schwarcz durante a conferência *Escravidão e reparação: nosso passado do presente*, que teve lugar no Auditório Ilídio Pinho (UCP) a 21 de junho de 2024.
- [7] Artista/s: “exposição coletiva”

Curadoria: “Flávio Gomes, Jaime Lauriano, Lília Moritz Schwarcz”

Local: “Escola das Artes — Universidade Católica Portuguesa do Porto — Porto”
Ciclo: “Não foi Cabral: revendo silêncios e omissões: Nuno Crespo e Lília Schwarcz”



Um capricho do destino garantiu que o arqueólogo encarregado das escavações do Templo Mayor, ontológica arquitetura de Montezuma, último imperador asteca, também se chamasse Montezuma. São minúcias como esta que nos permitem perceber o alcance de uma teia temporal em largos ciclos repetida, embora nunca da mesma maneira. Seria o cientista a metempsicose do antigo monarca que, quinhentos anos depois, escava o próprio templo? Os astecas esculpam seus calendários em discos de pedra, pois acreditavam num ciclo cósmico renovado a cada 52 anos. Também na Babilônia astrólogos marcavam em tablets de argila a geometria dos eclipses e o arco de Vênus, pensando prever as suas trajetórias e os eventos com elas trazidos, pois

também a vida terrena respeitava ciclos — as fases da lua e as marés, as estações e os costumes das feras. Ou teria sido mera coincidência de alcinhas, sendo o tempo nada mais do que inconsciente entropia que corrompe a integridade das coisas, e o humano não um brinquedo do acaso, mas criatura lançada à própria sorte, num cosmos sem lei nem rumo? Se antes as cartografias celestes assimilavam o logos cósmico para costurar o fortuito humano à perenidade natural, na modernidade o anseio é outro: sobrepor-se à uma natureza já desencantada, separando-nos num mundo à parte onde persistem apenas as regras que o humano cria para si. Espera, assim, substituir o cárcere cíclico de uma vida que sujeita-nos aos

designios naturais por um tempo linear, manifesto não pelos ciclos das estações, mas pelo contínuo progresso da humanidade.

Entre calendários astecas e pavilhões industriais, horizontes estelares e máscaras radioativas se costura a mostra *Memórias, Pesadelos e Inquietações* de Eduarda Rosa, que emprega o método da colagem para compor um mosaico de imagens não ao todo distinto de outro protagonista da modernidade: a enciclopédia, cujo intuito é instituir uma tradução racional do mundo, que é tanto o seu reflexo quanto superação. A artista aproveita esta distância crítica e espírito arquivista para tensionar os símbolos culturais do passado e do presente, e sugerir outros para o futuro. Suas obras estão repletas de mapas astrais ubíquos em cosmovisões passadas, objetos a nós banais como mesas e armários, mas que no grande esquema da mostra adquirem qualidades épicas, e imagens apocalípticas que sinalizam possíveis desastres por vir. Busca, assim, compreender aquilo que fermenta o íntimo do humano que quis utilizar o mundo para transformar-se, ele próprio, num deus. Mas a artista realiza, não um panegírico da modernidade, e mais uma elegia que visa nos perguntar, talvez, a maior questão dos últimos séculos: *so-mos nós os donos do nosso destino?*

Há aqui um ímpeto científico, um respeito à clareza, que preservam a integridade de seus recortes num método distinto, por exemplo, do *papier collé* cubista, que entendia a prática da colagem como o manipular subjetivo das formas. Ao mesmo tempo, as associações pela artista ensaiadas respeitam mais o devaneio íntimo da memória que o arquivismo objetivo dos fatos vividos. Em sua obra *Série A*, vemos fontes da juventude, calendários astecas, pavilhões industriais, navios, pontes e aviões, móveis e redes de pesca, animais enjaulados, fungos e bactérias, espécimes exóticos, faróis e panorâmicos, desenhos anatômicos e palcos de teatro, tudo isto apresentado numa conflituosa simultaneidade que é o quebradiço reflexo do espírito de nossos tempos. Em recortes de cavalos a correr lembrei-me do moderno *Mefistófeles*, que diz a Fausto: “Se eu posso comprar seis cavalos, a força deles não se tornará a minha? Posso correr com eles, e ser um verdadeiro homem” [1]. Com seus pássaros, pensei tanto em Darwin quanto em Villard de Honnecourt, talvez precursor desavisado tanto da enciclopédia quanto da arte renascentista, quando em seu caderno passou a desenhar não os arquétipos divinos só no íntimo revelados, mas as imagens do mundo externo e invenções de inovadoras ferramentas.

Em sua obra *Sem Título* encontramos mapas astrais que conservam tanto o nosso intento em sistematizar o fluxo estelar quanto o estupefato encanto cósmico de outrora. Tal interessante contraste encontrou seu ápice, creio, na tentativa escolástica de categorizar a hierarquia dos anjos, cuja língua arcana operava também a conhecida Música das Esferas, sinfonia gerada no deslizar planetário, inaudita aos parcos ouvidos humanos. Entre o ímpeto por poder e a sua inerente fragilidade, marcha a busca moderna por redenção, que inclusive conserva o mesmo temperamento linear da Bíblia: inicia no desamparo que arranca o humano do seio divino



IMC, Eduarda Rosa, Memórias, Pesadelos e Inquietações, 2024. @ColetivoAmarelo, Lisboa. © Victor Gonçalves

e termina com o Juízo Final, que nos abre as portas do paraíso — seu arco cômico é meio-círculo apenas, e tão utópico quanto a dialética moderna.

Talvez por isso haja uma certa linearidade em sua *Série C*, que avança no tempo para se utilizar de recortes renascentistas. Mais contrastes aqui: se as colagens figurativas são em preto e branco, ao seu redor a artista pinta linhas geométricas em manchas de cor inexpressivas que se apropriam dos vértices das molduras para irradiar em ângulos e padrões evocativos dos vitrais góticos. Se as cenas são religiosas, os desenhos de Rosa conservam uma exatidão científica de abordagem fleumática sobre o antes glorioso milagre da luz. Este vínculo religioso entre o fi-

gurativo e o abstrato evoca a busca iconoclasta de artistas modernos, como Malevich, por novas representações espirituais fora da iconografia católica. Também considerável é o manuseio compositivo da série, começando-a com Eva e terminando-a com Adão. Seria um comentário sobre os arquétipos masculino e feminino que convivem nas diligências humanas? Eva como a origem de nossas investidas intelectuais, quando, ainda em humildade, cultuávamos a sabedoria de uma natureza que, ao invés de se opor, se adapta. E Adão como grande objetivo do nosso ímpeto controlador, que abdicou do contato com o natural em prol de uma intransigência civilizatória. Não à toa, numa das obras da *Série A*, em meio a horizontes celestes,

temos a presença tanto de matronas em longos vestidos, uma das quais sustentando, titânica, o globo sobre a cabeça, quanto soldados masculinos de baionetas nas costas e botas de couro. Ante a ameaça do colapso ecológico, o doloroso açoitado das intempéries tenta frustrar o ímpeto positivista moderno. Em sua *Série: Outros Mundos*, exibem-se imagens de uma natureza indomável, trovejando sobre as frágeis estruturas humanas como tímidas embarcações encalhadas numa praia arruinada ou pontes tomadas por nevascas. Sobre elas a artista desenha agudas manchas pretas que lembram o apreço de certos artistas modernos pelas formações rochosas dos Alpes, acidentes geológicos cuja estrutura estilizada impõe um tom trágico aos projetos humanos — como na pintura *O Mar de Gelo* de Caspar Friedrich, que, não à toa, revela os destroços de um navio entre pináculos glaciais de pungência gótica.

A sequência termina com a citação “à conquista de outros mundos”. Seriam os mundos transformados pelo Antropoceno, desenlace natural do projeto moderno? Mundos intergalácticos à espera de nossa chegada, quando este tornar-se inviável? Ou mesmo os mundos metempsicóticos dos astecas, renascidos após o término deste ciclo, quando os astros errantes retornassem aos seus pontos originais? Mais importante talvez seja a palavra “conquista”, passível de ser entendida tanto como domínio físico quanto a superação íntima daquele que abdica do controle dos arredores para, em meio ao caos, dedicar-se ao controle de si. Também filhos da modernidade, os primeiros alpinistas são desta segunda conquista adeptos, jovens românticos lançados às cordilheiras dos Alpes para, na vertiginosa altitude onde funde-se terra e cosmos, sentir a amplitude expandir o espírito. Ali, quem sabe, descobriram se a vida não passa de uma teia de relações previsíveis ou se a existência contém outro tipo de substância que convoca o humano a moldar o seu próprio destino.

[1] Goethe In. Berman, Marshall. (1986) *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 49

Artista/s: “Eduarda Rosa”
Curadoria: “Cristiana Tejo”

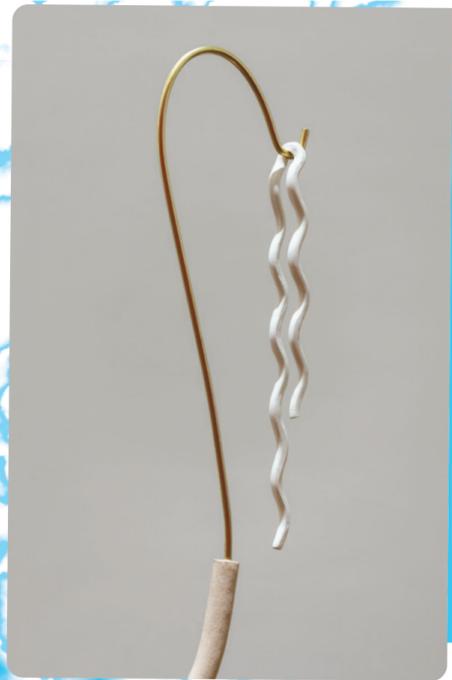
Exposição: “Memórias, Pesadelos e Inquietações”
Local: “Coletivo Amarelo — Lisboa”

Há dois anos, completava o Museu de Arte Contemporânea de Elvas (MACE) 15 anos de atividade. A celebração foi grande, à escala da cidade, bordejada por muralhas barrocas e desenhada por ruas medievais. Do Forte da Graça, a breves quilómetros do centro, ao Castelo; do Museu reabilitado à inspiradora cisterna, Elvas cimentava uma nova centralidade no mapa das artes em Portugal, estabelecendo parcerias com colecionadores privados e com instituições espanholas, como mandam as boas práticas raianas. O mérito não é apenas da autarquia: também António Cachola e Ana Cristina Cachola, com a sua coleção e curadorias, souberam dinamizar a cidade e a cultura produzida em Portugal — agenciando, influenciando e oferecendo à cidade o usufruto da arte contemporânea. Partindo de um discurso dividido pelos binómios centro e periferia, litoral e interior, continente e ilhas, ambos propuseram um conceito que revê radicalmente estes cismas, através de um forte e necessário esforço coletivo e associativo.

A Festa da Arte em Rede da Região do Alentejo, muito oportunamente traduzida no acrónimo FARRA, foi isso mesmo: uma farra — uma celebração de toda a aprendizagem feita em 2022, do colecionismo português, agora público e privado, com novas comissões e a hipótese de estabelecer novos designios para as políticas culturais em Portugal, de índole mais ou menos regional, mais ou menos peninsular, mais ou menos europeia. Afinal, lembre-se, Elvas faz parte desse conceito ainda por explorar e esclarecer do ponto de vista prático chamado de “Eurocidade Elvas-Badajoz-Campo Maior”. É possível que a FARRA constitua uma oportunidade relevante

neste campo, ao ser um foco de renovação cultural do projeto-base europeu, mais visível nas percolações e capilaridades transfronteiriças do que nos grandes centros litorais.

Do institucional ao independente, do público ao privado, da arte moderna à contemporânea, de Portugal para o Mundo e vice-versa, estão em mostra 30 projetos expositivos e mais de uma centena de artistas, em locais que sublinham a riqueza patrimonial de Elvas. Espaços abandonados ou há muito fechados abrem-se para diálogos inusitados (a Coleção AA ou Rialto 6 com a intrigante obra de Henrique Pavão); igrejas acolhem uma certa religiosidade, ritualidade e ancestralidade presentes em algumas obras e artistas (a Coleção José Carlos Santana Pinto com a obra de Haris Epaminonda, na Igreja da Ordem dos Terceiros — um diálogo surpreendente na sua elementaridade e contexto); ocupado pela Appleton — Associação Cultural, o cineteatro apresenta a obra *Empire* de Rui Toscano, a exposição coletiva da Balaclava Noir, o projeto Biblioteca Margarida Appleton, bem como parte do programa dinâmico de performances, vídeo e som (Gisela Casimiro e Maria do Mar, David Maranhã e Manuel Mota, Vitalina Sousa, Nuno Sousa Vieira — que estende a atuação da Appleton até ao Museu Militar); o Museu Militar descobre outras possibilidades para além do belicismo rememorativo (ZDB, com o interessante diálogo entre Mané Pacheco e a coleção do museu, no qual o claustro serve de centro de atividades, de performances e de exposições — João Marçal inserido no projeto O Armário, e Carolina Pimenta, Nikolai Nekh e a dupla Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme



Flávia Vieira em "Jarra Humana" © CACE, MACE, IMC.

no projeto Spirit Shop); escolas primárias recebem a informalidade da aprendizagem pela arte (as propostas do *artist-run space* Uma Certa Falta de Coerência e da proposta curatorial tripartida entre Rua das Gaivotas 6, a Pós-Graduação em Arte Sonora: Processos Experimentais e Electronic Warfare).

Na profusão de oferta e na exigida economia de palavras da crónica, incide-se aqui sobre três momentos paradigmáticos da oferta que a FARRA propõe, destacando o colecionismo público português, a comissão especificamente desenvolvida para este evento e uma breve antologia possível de um único artista, dentro de uma só coleção.

JARRA HUMANA — OBRAS DA COLEÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO ESTADO, NO MACE

O espaço que habitualmente recebe a Coleção António Cachola desta vez acolhe a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE), numa salutar política de hospitalidade municipal.

Do exterior, a ironia de Lea Managil enuncia a tentativa de um diálogo, uma entoação, um debate por vir. Sem mão, sem braço e sem corpo, o dedo cutuca o microfone e o som alerta-nos para essa *Jarra Humana* feita de múltiplos corpos, adereços, gadgets, idiosincrasias, estórias e identidades que se vão concretizando diariamente. A obra de Managil não fala. Mas no silêncio da voz, na urgência que a repetição das batidas do dedo no microfone suscita, a ânsia da pergunta ilumina-se em nós: o que significa *ser humano*? O que pode um dedo decepado, separado de todo o restante organismo e animado com todas as possibilidades da arte, da ciência, da intuição, dizer de mim? Dos meus jeitos e trejeitos, das forças (e da falta delas) que fazem corpo e mente vibrar, das estruturas sociais e redes familiares que me conformam ou libertam. E, depois, o que diz este objeto plano, liso, brilhante, usado para contactar alguém e fotografar as mãos que o tocaram e construíram, sobre a humanidade que encarna?

A curadoria que Sandra Vieira Jürgens e Francisca Portugal assinam é um ensaio poético que perscruta a humanidade dos pequenos gestos, dos grandes, de subjetividades e coletividades que se consubstanciam, se apartam, constroem e desconstroem ao longo do tempo, numa temporalidade fragmentada, múltipla, em que a matéria parece sobrepor-se, sem qualquer espécie de juízo, ao espírito.

Deste modo, *Jarra Humana* não poderá deixar de ser um registo sobre um período complexo, que obriga a rever as muitas cosmovisões (ou cosmopolíticas) que nos tocam, atravessam e se tornam refundadoras dessa (pós-)humanidade em nós, em que a prótese parece ser mais humana que a carne, o animal mais sincero que o humano, a tecnologia mais absoluta que a vida.

Plural, plasticamente diversa e abrangente do ponto de vista conceptual, encontramos aqui vestígios da condição pós-digital (Daniel Blaufuks e Gabriel Abrantes), pós-colonial ou de-colonial (Mónica de Miranda e Ângela Ferreira), da identidade e ativismo *queer* (João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira), feminista ou feminina (Helena Lapas, Flávia Vieira, Sara Graça, Inês Zenha). Os objetos do quotidiano ganham o sopro da mundanidade, do zelo, do cuidado (Bruno Zhu), da espera (Dalila Gonçalves), da domesticidade (Ana Pérez-Quiroga), dos pequenos rituais, da presença e ausência de corpos, espectros, humanos e não-humanos (Hernâni Reis Baptista), das sombras fantásticas das salas, dos quartos, dos corpos estranhos (Pedro Huet).

Jarra Humana é uma reflexão crítica, profunda, sobre a humanidade e, no limite, sobre o humanismo, quando a arte costumava ser a mais nobre e fiel representação desses valores, não só por aquilo que representa (um rosto, uma mão, uma ligação ou afeto, um olhar ou esgar, uma construção ou ruína), mas pela própria essência técnica, poética e *poética* da prática artística — isto é, do que a prática artística e os seus objetos, metamorfoses e imagens podem dizer dessa coisa misteriosa que é o fantasma habitando a casca.

UM LUGAR CHAMADO SOB, DE ISABEL CORDOVIL — COLEÇÃO ANTÓNIO CACHOLA

Um lugar chamado sob, de Isabel Cordovil, devolve-nos à finitude da vida, numa era em que todo o sistema global tecnológico e mediático nos prende a um presente infinito, sem passado nem futuro, em que a morte é sistematicamente cancelada e adiada em prol do instante. Esse presente prende-nos a uma ideia de infinitude e imortalidade, corrompe a temporalidade escatológica e decadente dos nossos corpos, congela-nos na criogenia tecnocientífica e química da atualidade, que estende infinitamente o presente nas suas imagens e estratégias de gratificação transitórias. A “vivência tautológica” — o instante consumido por si próprio e para seu benefício”, argumenta François J. Bonnet em *After Death*, “mergulha-nos num esquecimento perpétuo, saturados que estamos neste *presentismo*.” E assim esquecemos a morte. A nossa morte. A morte da vida. E que o futuro é morte. Toda e qualquer interpretação hedonista da expressão *Carpe Diem* está errada ou incompleta: aproveitamos os dias porque amanhã vem a morte. A morte está sempre lá, no presente, no futuro, na vivência plena dos dias.

A escadaria da cisterna — um espaço que se presta a todo e qualquer devaneio criativo, imenso, cénico, lírico — convoca uma sequência de imagens mais antigas que nós. São imagens bíblicas, agora tornadas água e pedra; imagens arrancadas à literatura clássica — de Homero a Dante, de Camões à oralidade das sagas nórdicas —, aqui recordadas e insufladas num espírito que se inquieta e espanta nessa descida — nessa queda — em direção ao abismo aquoso e solitário da cisterna.

No degrau do plano de água, quase somos impelidos a continuar a descida, molhando os pés, o corpo, imergindo nessa água negra que nem petróleo. Ao fundo, duas barcas flutuam, imóveis, sobre a água parada. Um halo vermelho abre-se como um portal para outra dimensão. Na ausência física de personagens, somos nós quem ali as deposita e as imagina. Caronte, a conduzir-nos na viagem derradeira após a morte; Rusalka implorando à bruxa e ao pai, nas margens do pântano, que a ajudem a transformar-se numa criatura mortal para seguir o seu príncipe amado; Hades rodeado pelo rio Styx, Cocytus, Acheron e Leth; as figuras ilustradas por William Blake, Gustave Doré; o navegante solitário do simbolista Arnold Böcklin, acompanhando o morto embrulhado e enfeitado em drapeados brancos, que encara, passivo, de frente, a Ilha dos Mortos.

Neste contexto, a obra de Cordovil, comissariada pela Coleção António Cachola e com a curadoria de Ana Cristina Cachola, é um passeio

lúgubre, mas tranquilo e inspirador, pela História da Arte e da Cultura ocidental. Não há nada de mórbido, há tão-só algo de real, que lembra, como a curadora sublinha, a expressão latina *Ars Moriendi*, ou a arte de morrer. E assim, como tudo o que requer duas realidades opostas para haver sentido, ao sublinhar a intensidade da morte, sublinha a intensidade da vida.

Um lugar chamado sob é, deste modo, um momento impressionante no conjunto de exposições e uma paragem obrigatória, cuja experiência dissolve qualquer eventual ceticismo sobre o peso simbolista das matérias tratadas, em que a arte, a arquitetura do lugar e o Tempo se encontram para nos devolverem a transitoriedade do corpo, da memória, do espírito.

PEDRO VALDEZ CARDOSO NA COLEÇÃO FIGUEIREDO RIBEIRO — ABRANTES

É raro colecionadores reunirem tão grande número de obras de um só artista. Não sendo uma retrospectiva nem uma antologia assumida pelo artista, de *formas mudadas em novos corpos*, com a curadoria de Ricardo Escardua, constitui, no entanto, uma oportunidade de conhecer em profundidade e variedade parte substancial da obra de Valdez Cardoso — autor cuja obra oferece um dos mais interessantes entendimentos da contemporaneidade, da apropriação, falsificação, ficcionamento, fingimento, transformação e da mutação que essa temporalidade estranha faz dos signos e significados que preenchem a cultura global ocidental, numa plasticidade também ela desafiante e tangencial aos temas que aborda (morte, ironia, pós-verdade, celebrações ritualísticas, etc.). No limite, como afirma o curador, em Valdez Cardoso sobressai a “problematização da identidade, do *eu sou isto*”.

É uma obra complexa, em que a qualquer proficiência material ou plástica sucede uma densa arqueologia de conceitos, matérias e saberes, todos eles escamoteados, forrados de uma outra coisa qualquer, cerzidos e colados a uma substância que tanto parece anular o referencial como parece sublevá-lo ou refundá-lo numa outra perspetiva, num outro contexto, não muito distante do original, mas radical e quase maliciosamente diferente.

Estamos perante um demiurgo. Este corpo caído numa caixa: está forrado a pele verdadeira ou falsa? Este cadáver embelezado a tecido damasceno, é eticamente reprovável ou não? O espírito: é consequência do desejo material ou coisa transcendental? O capitalismo: é o estado limite da criação humana, e, portanto, a natural conquista da humanidade, ou o engodo que cozinhamos para nos afastar de nós mesmos e dos outros? A História: é prosa ou poesia, construção individual ou coletiva, facto ou falácia? Construção ou desconstrução?

Muitos dos objetos vão acontecendo. Nas palavras de Escardua, “a verdade originária e autêntica é o que acontece no caminho, e onde o ser é o processo de ser-se, é o vir-a-ser”.

O esvaziamento do signo e do significado dos objetos pede uma nova resignificação. Porque a caveira — objeto, coisa, artifício, corpo abundante no repertório artístico de Valdez Cardoso —, na sua omnipresença mediática e cultural, perdeu



Pedro Huet em "Jarra Humana" © CACE, MACE, IMC.





Adriana Proganó em 'Jarra Humana' © CACE, MACE

a sua aura, perdeu a morte e a vida que existia ao lado dela.

A estrutura curatorial da sua obra, que faz da escadaria um elemento fundamental, faz-nos oscilar entre a ascense e a queda, não só individual e coletiva, mas também civilizacional, numa era em que os símbolos ancestrais basilares viraram mercadoria, *slogans* espúrios e sem conteúdo, passíveis de serem usados para além daquilo que foram, manipuláveis para além daquilo que poderiam vir a ser.

E ainda assim indagamos: será isto mesmo, será isto mesmo o que o artista quer *mostrar*? E, por isso, *de formas mudadas em novos corpos*, é uma conversa interminável, serpenteante, que se metamorfoseia consoante a poética ovidiana — autor que, aliás, empresta título à exposição.

O texto poderia continuar. A Coleção AA, com a curadoria de Ana Antunes e António Albertino, mostra também um projeto expositivo curioso, que se mescla com a casa abandonada que a recebe, onde as obras parecem ocupar, cada uma, uma parte integrante das paredes, do pavimento e do teto. Dan Vó, Pedro Cabrita Reis, Mirosław Balka, Joana Escoval, Patrícia Garrido e Philippe Van Snick compõem diálogos que ampliam as horas de todos os lares, os múltiplos planos e tempos de que uma habitação se faz, conjugando toda uma essencialidade matérica num lirismo cru e ao mesmo tempo enternecedor.

As Coleções Marin Gaspar, Fundação PLMJ, Fundação Millennium bcp e Fundação Carmona e Costa reclamam também para si os espaços que as acolhem, com paisagens construídas, paisagens interiores, comunitárias, celebrativas, oníricas, elementares e naturais.

A Coleção Fundação PLMJ, com a curadoria de João Silvério e as obras de Cristina Ataíde, João Leonardo, João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira, Miguel Ângelo Rocha e Vanda Vilela, ocupam o salão nobre da Sede "O Elvas" CAD, num diálogo estreito com o lugar e o passado lúdico, desportivo e comunitário.

Em quatro séculos, sob a curadoria de Lourenço Egreja, a mostra da Coleção Fundação Millennium bcp, fazendo jus ao título do evento, desenvolve-se em torno da ideia de festa — com obras de Ana Romãozinho, António Quadros, Alfredo Volpi, Artur Rosa, Francis Smith, José Malhoa, Júlio Pomar, Júlio Reis Pereira, Sofia Areal e Sonia Delaunay.

Apostada na divulgação do desenho e dos respetivos campos alargados, a Fundação Carmona e Costa traz, em dois momentos distintos, Inez Teixeira, com a exposição *As Montanhas são montanhas agora...*, e Pedro Cabrita Reis, com a exposição *Calendário Perpétuo*, sob a curadoria de João Pinharanda, no Museu de Arqueologia e Etnologia de Elvas.

Trata-se, portanto, de um evento com a amplitude de uma bienal, que requer tempo e disponibilidade física e mental, pelo que fica o fundamental de uma festa colaborativa, transfronteiriça, que faz da arte o catalisador da ocupação da cidade e do património, esperando-se a sua perpetuidade e regularidade nos próximos anos.

[DESTAQUE #1: NUNO SOUSA VIEIRA, *GUARDA A 30 CM DO CHÃO* (2011)]

Guarda a 30 cm do chão (2011) é um exercício artístico e físico, em que o artista prepara o corpo para um esforço que desafia a gravidade. É uma performance de endurance, de resistência, que joga com a física dos objetos. São duas as massas. Duas as forças. O equilíbrio é um, uno. Simultaneamente, é uma obra que subverte a mundanidade e utilidade das construções numa reconceptualização da palavra, do signo, do significado e dessa proteção transformada em desenho circunferencial — a guarda. Por momentos, o tempo fica em suspenso, a gravidade desiste, porque o corpo insiste. Tudo para a 30 cm do chão. E quando o corpo desiste, porque a gravidade insiste, a guarda desaba, faz o chão tremer e o claustro reverberar. A circunferência abre-se e a guarda reconfigura-se, já não com um interior e um exterior, mas com uma espacialidade total. Apesar do hiato temporal desta obra/performance/ação, reativada agora com a curadoria da Appleton e mais de 10 anos depois da sua criação, os corpos mantêm ainda a mesma forma e a mesma harmonia de massas, alinhamentos e temporalidades, como se artista e obra fossem a mesma substância.

[DESTAQUE #2: HENRIQUE PAVÃO, *THE ULTIMATE ROMANCE* (2023)]

The Ultimate Romance (2023) assenta numa característica muito humana — a falha, o erro, o desvio e a circularidade. A cabeça do faraó dança, à roda, iluminada pelo feixe de laser que a tenta digitalizar, a reinterpretar a música de Black Sabbath, *Planet Caravan* (1970), pelo grupo Black Sabbath — Venice Cathouse. O resultado da digitalização é dececionante — o *laser*, por mais preciso e minucioso na captação

dos detalhes e das formas, falhou na captação e registo da cabeça do faraó. Mas o que representa um erro para as ciências da conservação, constitui uma oportunidade para Henrique Pavão revelar o que há de mais humano e enternecedor na especulação científica humana — a imperfeição e a (re)aprendizagem depois da falha. O espectador é convidado a deambular, a descobrir os objetos, como se estivesse perante uma simulação arqueológica. No final, a relíquia: a cabeça do faraó reproduzida em bronze, com os erros da digitalização, ciosamente protegida pelo dispositivo expositivo que encontramos habitualmente em museus.

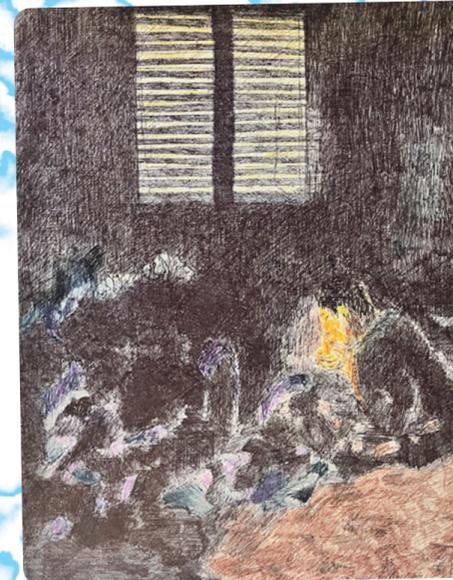
coisas e, não obstante, são coisas muito diferentes enquanto objectos que habitam o mundo e a forma como são vistos. Isto é interessante, trabalhar tridimensionalmente, com muitos materiais e abordagens técnicas e a pintura onde a técnica é a mesma, mas construindo cenas diversas. Eu não faço desenhos prévios para o meu trabalho de joalheria, aqui o desenho é incapaz de apresentar soluções. Pelo contrário, é na abordagem directa com os materiais que as soluções aparecem, há aspectos que se revelam e, no entanto, o meu trabalho de joalheria contém muito desenho na sua construção. Acredito na ideia de contaminação, onde certas coisas transitam para outras e influenciam outras. Se há um resultado que me interessa, vou explorá-lo de outra forma, e o trabalho é uma dinâmica contínua, interminável. Não trabalho em projectos ou com parâmetros, e um assunto pode morrer quando tiver que morrer, porque nunca sei o que vou fazer a seguir. Em Kremnica, como noutras residências, fiz joalheria e desenhos porque é natural que seja assim, é o meu trabalho de todos os dias. Da mesma forma que, desde a pintura, parei de trabalhar com outros meios além da joalheria, estas duas práticas tornaram-se em algo natural, essencial para a minha forma de viver.



Pedro Sequeira, *Walking up softly*, 2024.

BSR Nota-se, na tua prática criativa, uma certa obsessão que persegue e esgota os espaços que habitas e a paisagem envolvente — quase como uma auto-etnografia, ou uma antropologia afetiva do lugar. Esgotas, de forma minuciosa, as várias possibilidades do olhar sobre o lugar — vários ângulos, luzes, tempos e práticas que te informam sobre esse lugar —, de forma que, no papel também não sobra um espaço em branco para desprezar. O que reconhecês nesse processo? Parte da vontade criativa ou do lugar?

PS O desenho tem algo de obsessivo, tenho muitos amigos assim, até mais obsessivos que eu. Acho que tem que ver com o que disse antes, do tempo de desenhar ser um tempo aproveitado.



Pedro Sequeira, *Last cigarette*, 2024.

BSR Qual é o teu ponto de partida para a criação? Para além da relação com os lugares e as práticas que te rodeiam, há alguma pesquisa conceptual, técnica ou material?

PS Não há pesquisas conceptuais ou técnicas prévias. Não acredito nessa prática. É-me complicado escrever um projecto para uma residência ou bolsa ou outra coisa, a menos que escreva que não faço ideia do que vou lá fazer. Acredito que o trabalho me acompanha para onde vou ou onde estou, a maioria das vezes estou algures por causa do trabalho, mas mesmo aí sinto disponibilidade para o que vier. Não planeio o que fazer a seguir e, a qualquer momento, há algo que prende a minha atenção. É o sinal. O resto resume uma reacção ao que vai aparecendo no suporte, muitas vezes com surpresas, a parte interessante é deixar-me ir sem preconceitos. Estudei, vivo e trabalho como artista para ser um homem livre, é condição inegociável, porque tenho um tempo de vida limitado, como todos nós. Quero fazer do meu tempo de vida um

tempo construtivo, onde estou a descobrir coisas novas ao invés de seguir assuntos do dia, parâmetros ou impor o meu trabalho ao serviço de qualquer coisa. O meu desejo de autonomia, i.e., a minha liberdade intelectual, plasma-se na autonomia da pintura, do desenho e da joalheria enquanto disciplinas.



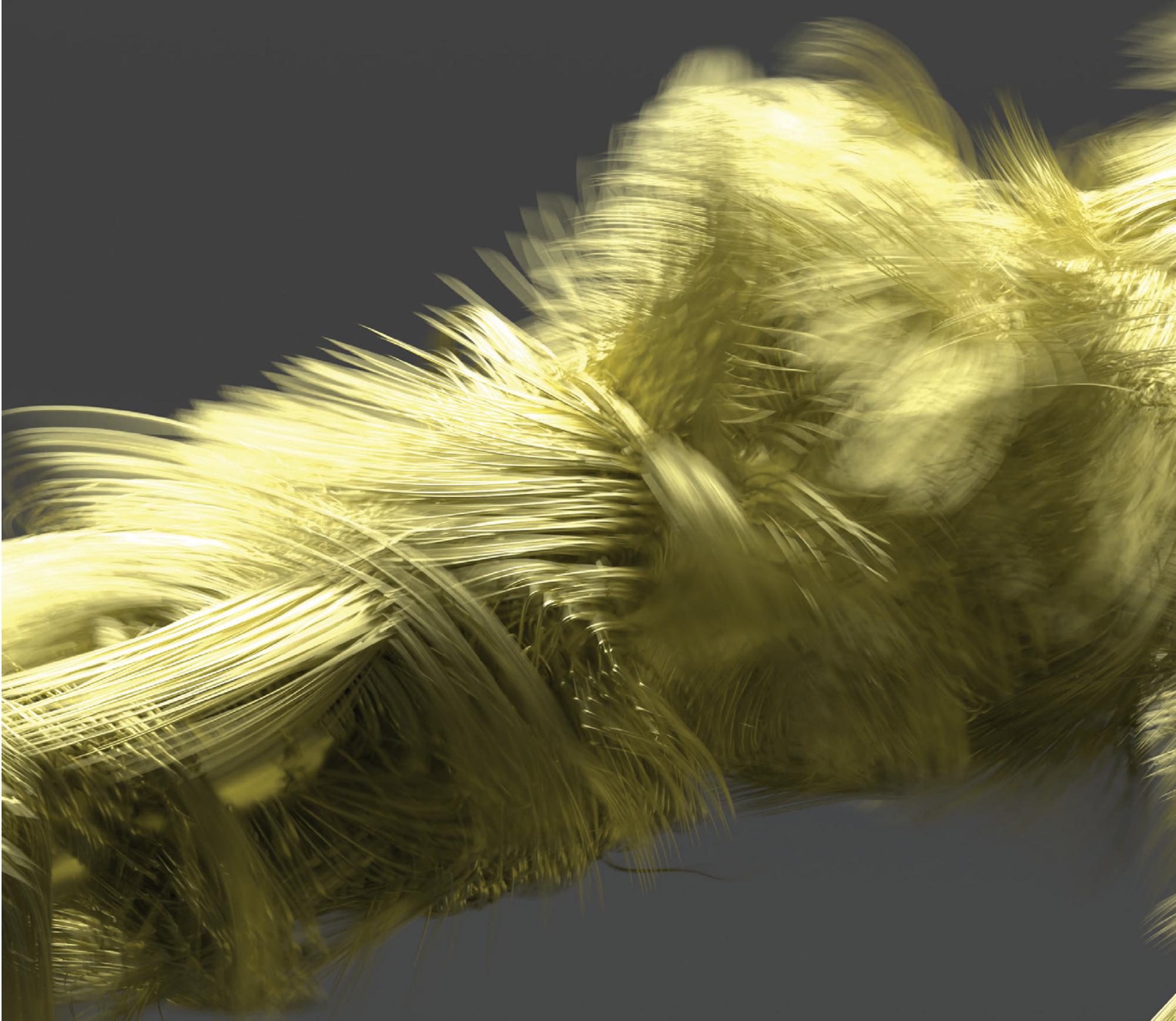
Pedro Sequeira, *Sam Hlulo*, 2024.

BSR Que rumos consideras para a tua produção artística? Tens fases em que apostas mais na pintura, outras na joalheria — no futuro, imaginas alguma prioridade, estética, ética ou formal, a tomar conta da tua criação?

PS Não faço planos. Tudo acontece em simultâneo, como um palimpsesto. Sinto-me, na maior parte do tempo, como se estivesse num início, a começar algo, como que a deixar para atrás o que aconteceu e seguir em frente com vontade e coragem.

* A autora não escreve ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico





Propriedade: Umbigo Edições, Lda. • Diretores: Elsa Garcia e António Nêu • Editor Adjunto: José Pardal Pina • Edição: António Nêu, Elsa Garcia, José Pardal Pina, Laila Algaves Nuñez • Revisão: Pedro Soenen • Direção Artística e Projeto Design Gráfico e Editorial: Diogo Lourenço, João Pedro Costa (FBAUL/CIEBA) • Coordenação do Projeto: Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Victor M Almeida
Textos: Ana Martins, Ana Soares, Benedita Salema Roby, Daniel Madeira, José Pardal Pina, Laila Algaves Nuñez, Mafalda Teixeira, Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Tomás Camillis, Victor M Almeida
Fotografia: António Jorge Silva, carbonara.st, Débora Rodrigues, Dinis Santos, Filipe Farinha, José Paulo Ruas, Lucas Damiani, Miguel De, Paulo Mendes Archive Studio/Israel Pimenta, Vasco Célio, Victor Gonçalves • Tipografia: Neue Haas Grotesk — Max Miedinger, Christian Schwartz, Berton Hasebe, Manifold — fontain.org • Ensaio visual das páginas centrais: Diogo Lourenço, João Pedro Costa, Sofia Leal Rodrigues, Sónia Rafael, Victor M Almeida (FBAUL/CIEBA) • Impressão: Unipress, Tv. de Anselmo Braancamp, 220, 4410-350 Arcozelo, Valadares • Distribuição: Este jornal faz parte da edição #88 da revista Umbigo e não pode ser vendido separadamente. A Umbigo é distribuída pela VASP — Distrib. de Publicações, Quinta do Grajal — Venda Seca, 2739-511, Agualva-Cacém | geral@vasp.pt
Membro da APCT • Tiragem 1500 exemplares • ISSN 1645-4804 Depósito legal n.º 260003/07 • Registo ERC n.º 124054 • NIF 507927702 • Periodicidade Trimestral • Edição Outubro 2024 • Direitos Reservados — nenhum dos conteúdos desta publicação poderá ser reproduzido sem autorização dos editores. As opiniões veiculadas pelo jornal Umbigo online pertencem aos respetivos autores e não são necessariamente partilhadas pela publicação ou pela direção.

Parceiros:

umbigomagazine.com

